

LAS ESCRITURAS DEL MARGEN: EN TORNO A LOS TERRITORIOS  
CANÓNICOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

A Dissertation

by

LUIS CARLOS AYARZA RIVEROS

Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of  
Texas A&M University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,	Juan Carlos Galdo
Committee Members,	Stephen Miller
	Alessandra Luiselli
	Janet McCann
	Gregory Pappas
Head of Department,	Steven Oberhelman

December 2013

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2013 Luis Carlos Ayarza Riveros

## ABSTRACT

*Las Escrituras del Margen: En torno a los territorios canónicos de la literatura contemporánea Latinoamericana. Lorenzo García Vega, Jorge Gaitán Durán, and Nicolás Gómez Dávila*, is the study of some works that have been marginalized in contemporary Latin American canons. These writings, without being absolutely unknown however, occupy a marginal level of attention to secular junior and academic criticism (and therefore are rarely studied or proposed in the reading lists of literature programs). Among these texts are the following: memoirs, diaries, travel journals and epigrammatic writings such as scholia, and aphorisms. In this project are analyzed the oeuvres of three Latin American authors: *Diario de Viaje* by Jorge Gaitán Durán (travel diary), *El Oficio de Perder* (memories) by Lorenzo García Vega, and *Escolios a un texto implícito* (scholia) by Nicolás Gómez Dávila.

This thesis examines how the historical and geopolitical contexts in which these texts were written, and also, the life experience of the authors, contribute to determining not only its marginalization of the canons, but also, how these texts, because of their unique nature, enter into an active dialogue with their respective traditions, and in the process of this dialogue enrich them, but also problematize them. As a result, new ways to think the canons and canonical criteria are opened.

As main theoretical sources the works of authors, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Edward Said and Harold Bloom were used. From the first authors, their ideas on minor literature, the rhizome and flows. From Edward Said's his works on late style, exile and from Harold Bloom the books: *The Western Canon* and *The Anxiety of Influence*. During

the investigation was paid special attention to concepts such as exile, acculturation and literary influences. Were also investigated topics such as travel, relationships between age and creative processes, writing and the visual arts, distinctions between fiction and nonfiction, sedentary lifestyle, and nomadism among others.

## RESUMEN

*Las Escrituras del margen. En torno a los territorios canónicos de la literatura latinoamericana*, constituye el estudio de algunas obras que han sido marginadas de los cánones latinoamericanos contemporáneos. Éstas, sin ser absolutamente desconocidas, ocupan en todo caso un nivel de atención subalterno para la crítica secular y académica (y por lo tanto, rara vez son estudiadas o propuestas en las listas de lectura de los programas de literatura). Entre estos textos se encuentran: las memorias, los diarios íntimos, los diarios de viaje y las escrituras epigramáticas como son los escolios, y los aforismos. En el presente proyecto se analizan escritos de tres autores latinoamericanos: *El diario de viaje* de Jorge Gaitán Durán, *El oficio de perder* (memorias), de Lorenzo García Vega, y los *Escolios a un texto implícito* de Nicolás Gómez Dávila.

Esta tesis examina cómo el contexto histórico y geopolítico en el cual estos textos fueron escritos, así como la experiencia vital de sus autores, contribuyen a determinar no solo su marginalización de los cánones, sino también el modo en qué estos, debido a su singular naturaleza, entran en un diálogo activo con sus respectivas tradiciones, y las enriquecen, a la vez que las problematizan, abriendo como resultado nuevos caminos para pensar los cánones y los criterios canónicos.

Como principales fuentes teóricas se usaron las obras de los autores, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Edward Said y Harold Bloom. De los primeros sus ideas sobre la literatura menor, el rizoma y los flujos. De Edward Said, sus trabajos sobre el exilio y estilo tardío y de Harold Bloom los libros *El Canon occidental* y *La ansiedad de la influencia*. Durante la investigación se le prestó especial atención a conceptos como

*exilio, transculturación e influencias literarias.* También se investigó sobre aspectos como el viaje, las relaciones entre edad y creación, la escritura y las artes visuales, las distinciones entre ficción y no ficción, el sedentarismo, y el nomadismo entre otros.

## DEDICATION

Le dedico este proyecto a mis padres Luis Eduardo Ayarza a mi madre Clara Elvira de Ayarza, y a aquellas personas que estuvieron cerca, iluminando con su presencia los días de escritura. Ellas saben quienes son.

## ACKNOWLEDGEMENTS

I am deeply grateful to my professors and committee members: Dr. Alessandra Luiselli, Dr. Stephen Miller, Dr. Janet McCann, and Dr. Gregory Pappas, who helped me to make this journey and build directly indirectly this text. Especially to my Professor Juan Carlos Galdo, my advisor, who, helped me to give shape this project with his advice.

## AGRADECIMIENTOS

Le agradezco profundamente a los maestros miembros de mi comité: Dr. Alessandra Luiselli, Dr. Stephen Miller, Dr. Janet McCann, y Dr. Gregory Pappas, quienes me ayudaron a hacer este recorrido y construir de forma directa en indirecta este texto. Especialmente al profesor Juan Carlos Galdo, mi director de tesis, quien con su consejo me ayudó a darle forma a este proyecto.



## TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT.....	ii
RESUMEN .....	iv
DEDICATION.....	vi
ACKNOWLEDGEMENTS.....	vii
AGRADECIMIENTOS .....	viii
TABLE OF CONTENTS.....	ix
I. INTRODUCCIÓN.....	1
I.1 Memorias, diarios y aforismos .....	3
I.2 El canon, el carácter pedagógico del canon.....	9
I.3 El marco y el margen.....	19
I.4 Obras en el margen.....	23
I.5 Aproximación a las escrituras del margen.....	25
II. EL FLUJO DEL REVERSO: LORENZO GARCÍA VEGA Y EL OFICIO DE PERDER (MEMORIAS).....	31
II.1 Anverso: El Umbral del laberinto .....	31
II.2 Flujos cubanos.....	36
II.3 Una nación extendida o el exilio, El oficio de perder .....	45
II.4 Reverso: Coordenadas del Reverso.....	52
II.5 El velo / El Origenista-no origenista.....	53
II.6 El laberinto, el curso délfico .....	59
II.7 El encuentro y el minotauro .....	62
II.8 Para contener el pasado, seducir o violentar la memoria .....	69

II.9 De la catedral de Proust al laberinto de García Vega.....	78
II.10 Un Kaleidoscopio para hacer una arqueología del futuro .....	85
II.11 El estilo y el estilo tardío.....	91
II.12 El Estilo tardío de Lorenzo García Vega .....	95
II.13 El exilio y Las ruinas de García Vega: un reverso del Anverso .....	102
II.14 El oficio de recordar, una poética de la memoria.....	109
III. POR UN REINO DE LA ESTÉTICA O EL ITINERARIO DE UN ESTETA:	
JORGE GAITÁN DURÁN (DIARIO DE VIAJE) .....	112
III.1 Latinoamérica en los márgenes de la modernidad y abril de 1948.....	114
III.2 Escritura desde la brevedad .....	120
III. 3 Jorge Gaitán Durán y Mito .....	123
III.4 Los diarios de escritores, el lugar donde los géneros se funden .....	131
III.5 El registro del viaje, los elementos del Diario, La finalidad del intelectual, el lienzo.....	142
III.6 Los signos y la dimensión estética de la política .....	152
III.7 Un cicerone contemporáneo .....	157
III.8 La irrupción de Eros, un origen marginal de la literatura moderna, la confesión0.....	163
III.9 El viaje, la trascendencia y la muerte.....	178
IV. EL PENSADOR EX-CENTRICO: NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA (ESCOLIOS Y FRAGMENTOS) .....	182
IV.1 Escolios y no aforismos - el Texto Implícito.....	189
IV. 2 Vida, biblioteca, y escritura.....	192
IV.3 La insularidad, lo rizomático, la dificultad, lo fragmentario .....	201
IV.4 Dávila en la tradición, la trascendencia, pensamiento y acción .....	211
IV.5 Reacción e inmanencia .....	217
IV.6 ¿Una cartografía del Texto Implícito?.....	227
IV.7 Desplazamientos El tedio y La sensualidad y del escritor.....	233
V. NOTAS FINALES.....	243
V.1 Lorenzo García Vega .....	244

V.2 Jorge Gaitán Durán .....	245
V.3 Nicolás Gómez Dávila .....	246
BIBLIOGRAFÍA .....	247

## I. INTRODUCCIÓN

Algunas obras atraviesan las décadas y las generaciones sin perder visibilidad y vigencia. Se erigen sobre el resto de la producción literaria de su tiempo, constituyéndose junto con otras pocas, en los referentes ineludibles de la época y contextos que les dieron origen. Su presencia se vuelve parte del paisaje cultural no sólo de su propia época sino de la cultura humana en general. Es preciso señalar, sin embargo que estas obras se sitúan paradójicamente y de alguna forma al margen del tiempo, pues esta capacidad ambivalente de mantenerse vigentes y a la vez representar su propio tiempo, lo cual les otorga la categoría de obras clásicas. De entre ellas algunas se vuelven canónicas. Desafortunada o quizá en algunos casos, afortunadamente<sup>1</sup>, gran parte del resto de la producción literaria termina, desvalorándose, desvaneciéndose y finalmente olvidándose. De este modo, muchos libros que en su momento capturaron la fascinación de toda una generación, pueden ser para la siguiente absolutamente insulsos o ni siquiera recordados y a medida que se va sumando el tiempo el desvanecimiento progresa.

Tanto en *El canon occidental* (1995) de Harold Bloom, como en el libro más reciente de la académica Joan Brown: *Confronting Our Canons: Spanish and Latin American Studies in the 21st Century*, (2010) hay unas listas que competen al canon hispanoamericano contemporáneo. Tanto en el primero con una lista selecta, como en el segundo, en donde la autora hace una revisión a algunas de las listas canónicas que a su

---

<sup>1</sup> Precisamente Nicolás Gómez Dávila, uno de los autores estudiados en este proyecto, se refiere en uno de sus escolios a este carácter aristocrático o excluyente que podría tener la buena literatura: “la tragedia de las sociedades no reside en que nadie escriba, sino en que todos escriban” ( Escolios, 95).

vez suelen conformar las listas de lectura de los programas de estudios literarios de postgrado en los Estados Unidos, se percibe una ausencia sistemática de ciertos géneros y modos de escritura. Entre estos géneros ausentes se encuentran: las memorias, los diarios, y las escrituras epigramáticas tales como escolios y aforismos, géneros que sin ser desconocidos llevan una existencia marginal. Dentro de este grupo existen sin embargo obras poseedoras de un brillo particular, y que debido a circunstancias que no necesariamente tienen que ver con su calidad, se vuelven cautivas del tiempo que las vio nacer. En este olvido intervienen toda una gama de factores, que pueden ir desde la personalidad del escritor hasta los lectores que eventualmente tuvo, de modo que cuando llegan las nuevas generaciones con sus respectivos procesos, estas obras se adormecen o se eclipsan, hasta que, con suerte alguna circunstancia les quita el velo y les permite hacerse visibles de nuevo. Aun así en la mayoría de los casos esta visibilidad es temporal, fugaz y restringido a un espacio concreto. Lo anterior no anula sin embargo, a otras obras cuyo desvanecimiento es menos drástico, su adormecimiento no es total y que se mueven lenta y seguramente dentro de espacios más reducidos. Éstas, existen en los márgenes de los cánones y comparten con las anteriores la posibilidad de que el tiempo les otorgue eventualmente un nuevo brillo.

El presente proyecto de grado titulado: “Escrituras del Margen”, constituye una lectura en detalle de algunas de estas obras que han llevado una existencia marginal a los cánones literarios latinoamericanos del siglo XX. De esta forma se estudiarán los escritos de tres autores que dentro de sus respectivos contextos son –cada uno con grados distintos– relativamente conocidos, pero los son o bien por otras de sus obras, por

su desempeño en otras áreas adyacentes a la literatura, o por ser reconocidos solo por un reducido número de intelectuales. Se trata de las memorias del escritor cubano Lorenzo García Vega (1926-2012); tituladas *El oficio de Perder*; *El Diario de Viaje* del poeta y ensayista colombiano Jorge Gaitán Durán (1924-1962) y los *Escolios a un texto implícito* del pensador colombiano Nicolás Gómez Dávila (1913-1994). Antes de entrar en el estudio detallado de cada uno de estos textos, se reflexionará sobre los géneros a los cuales pertenecen, y sobre los conceptos de canon y margen.

### **I.1 Memorias, diarios y aforismos**

Diarios y libros de viaje, aforismos que niegan ser aforismos, escolios, memorias, son algunos de los tipos de escritura que se caracterizan con diferentes grados y debida a la confluencia de diferentes causas, por poseer una existencia marginal. Se encuentran al otro lado de los límites demarcados por los cánones y las modas literarias. Aunque diarios y memorias encuentran su rastro dentro una larga tradición que inicia con las crónicas, los textos epistolares, los libros de pensamientos y diarios de viaje, entre otros, eran aun bastante populares durante el siglo XIX europeo y americano. Sin embargo a medida que fue avanzando el siglo XX este tipo de escrituras cedieron su espacio a los géneros más reconocidos: la novela, el cuento y la poesía e incluso el ensayo.<sup>2</sup>

No se afirma que los diarios, y las memorias hayan dejado de ser escritos, y eventualmente publicados, pero indudablemente su consumo ha disminuido de forma

---

<sup>2</sup> En el capítulo sobre Jorge Gaitán Durán se ampliará esta reflexión sobre la naturaleza de los diarios.

considerable. También ha sido escasa la atención prestada a este tipo de escrituras por la crítica y los estudios literarios durante la segunda mitad final del siglo XX<sup>3</sup>. A pesar de que los diarios de escritores y las memorias fueron bastante populares durante el siglo XIX y los albores del XX, con el correr del siglo pasado su circulación se redujo y su publicación pasó a ser una consecuencia tardía, producto del reconocimiento del resto de la obra de sus autores.

En nuestros días, la publicación de diarios y memorias, generalmente tiene lugar cuando sus autores ya han obtenido el reconocimiento por otra parte de su obra, pues existe sobre ellos una curiosidad, un deseo de entrar en su espacio íntimo en busca de claves o respuestas a las preguntas que suscitan sus obras, pero también una curiosidad sobre la intimidad del artista, misma que comunica su dimensión humana y cotidiana. La intimidad siempre está fuera de los márgenes, y usualmente franqueada al público. De modo que con la publicación de estos textos, se produce una especie de revelación, o una apertura del margen. Como ejemplo están las memorias de Gabriel García Márquez: *Vivir para contarlo* (2002) García Márquez quien aun vive, las publica sin embargo ya a una edad muy avanzada de su vida, prometiendo un segundo volumen que hasta ahora no ha visto la luz. Muchas veces la publicación de estos textos tiene lugar póstumamente, como es el caso de *Confieso que he vivido* (1974) las memorias del poeta

---

<sup>3</sup> Sin embargo durante los últimos años, se está presentando un resurgimiento del interés por este tipo de escrituras, sobre todo por los diarios, tanto en términos de su producción como de su publicación. Precisamente el periódico español “El País” en su suplemento cultural “Babelia” publicó mensualmente durante el 2011, fragmentos de los diarios inéditos del escritor argentino Ricardo Piglia. ([//blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/01/los-diarios-de-piglia-en-babelia.html](http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2011/01/los-diarios-de-piglia-en-babelia.html))

chileno Pablo Neruda, publicadas un año después de su muerte, y las memorias del cubano Reynaldo Arenas *Antes que anochezca* (1992).

Es posible señalar qué, lo que legitima los diarios y memorias ante la mirada del público general es, en la mayoría de los casos el resto de la obra publicada del autor, pues es la que ha propiciado su visibilidad, o proyectado sobre la existencia de estos textos una luz de otra manera soslayada. De tal modo que el espacio marginal de estos textos está asegurado ya que hasta cierto punto son percibidos desde el primer momento como parte de algo que se halla afuera del territorio común. Situación paradójica, particularmente para los diarios, pues suele suceder que cuando estos ven la luz, son con frecuencia apenas una muestra mínima del producto de una práctica de toda una vida o de periodos prolongados de tiempo, y que a veces están compuestos con la escritura más elaborada de sus autores.

En la literatura latinoamericana contemporánea, tal vez el caso más significativo en términos de una obra de larga duración son los diarios del peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994) Sus diarios, titulados *La Tentación de Fracaso* (1994), alcanzan 670 páginas y cubren sólo una pequeña parte del total de volúmenes que hasta ahora no han visto la luz (sólo los primeros tres son compilados en el libro). Sin embargo a lo largo del libro se encuentra el rastro de 22 años de vida que van de 1950 a 1978. También están los Diarios (2003) de la argentina Alejandra Pizarnik, que son también apenas un fragmento del total de estos. Otro ejemplo de esta manera de escribir lo encontramos en el cubano José Kozer, quien en el prologo de su diario *Una Huella destartalada* (2003) dice: haber escrito durante toda una vida, día a día, poemas, unos



cuantos miles de poemas, y páginas unas cuantas miles de páginas, en estos cuadernos que me han traído en última instancia una especie de tranquilidad. (18)

Cuando prologa sus diarios, José Kozer tiene 58 años y en la actualidad, casi 20 años más tarde, se encuentra aun en plena actividad, escribiendo a diario no sólo sus poemas sino también sus diarios<sup>4</sup>. Otro diarista constatable fue Lorenzo García Vega, quien hasta su muerte el año pasado, continuaba escribiendo en ellos. Posteriores a los *Rostros del reverso* (1977), y titulados *El cristal que se desdobra* permanecen en su gran mayoría inéditos. Hasta ahora han sido publicados fragmentariamente en algunos blogs y revistas electrónicas, entre ellos la *Revista Crítica de la Universidad Autónoma de Puebla*<sup>56</sup>.

Los diarios de viaje por su parte se mueven entre el espacio de lo íntimo y la crónica. Podemos ubicar sus orígenes tanto en la tradición diarística, como en la tradición de las crónicas de viaje. De hecho, ya en términos de la historia de las letras hispanoamericanas algunos historiadores sitúan su origen en la llegada de los conquistadores europeos a América y sus crónicas de viaje. Vista de este modo, la literatura hispanoamericana tendría su origen en una especie registro diarístico, siendo el mismo diario de Cristóbal Colón<sup>7</sup> su antecesor más directo. Las historiadoras Silvia Calero y Evangelina Folino, en la introducción a *La Antología de Cronistas de*

---

<sup>4</sup> Otro ejemplo de diarística monumental en la literatura latinoamericana lo constituyen los diarios del mexicano Alfonso Reyes (1889-1959). La obra en proceso de publicación por el Fondo de Cultura Económica constará de siete tomos. Alfonso Reyes pertenece a la generación de Jorge Luis Borges y José Lezama Lima y muere cuando los autores trabajados en el presente proyecto aun no llegan a los 30 años y se encuentran en plena actividad creativa.

<sup>5</sup> <http://criticabuap.blogspot.com/2009/03/el-cristal-que-se-desdobra.html>

<sup>6</sup> Aunque no se conservan los manuscritos de los diarios de Colón, conocemos esas páginas gracias a las transcripciones que de ellas hizo Bartolomé de las Casas

*Indias*,(1980) ubican los inicios de la literatura hispanoamericana, en las crónicas de viaje: “las llamadas crónicas, correlato escrito del descubrimiento, conquista y colonización de América (hechos que se llevan a cabo vertiginosamente en el siglo XVI) serían los primeros testimonios de una naciente literatura”. (19) En el *Diario del primer viaje* de Cristóbal Colón,(1965) en la entrada del 4 de noviembre de 1492, hay un fragmento donde se hace presente esta lectura del nuevo mundo:

Mostró el Almirante a unos indios de allí canela y pimienta –parece que de la que llevaba de Castilla para muestra- y conocieronla, dice que, y dijeron por señas que cerca de allí había mucho de aquello al camino del Sudeste. Mostróles oro y perlas, y respondieron ciertos viejos que en un lugar que llamaron Bohío había infinito y que lo traían al cuello y a las orejas y a los brazos y a las piernas, y también perlas. Entendió más: que decían que había naos grandes y mercaderías, y todo esto era al Sudeste. Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre y le cortaban su natura. (25)

Así, en el caso que nos ocupa, donde el carácter de ser diarios de viaje presupone un registro demarcado principalmente por el paisaje y la época en que se lleva a cabo el registro las posibilidades de emplazamiento y articulación de los contenidos continúan bajo total sujeción a la pluma del escritor, no tanto por la forma genérica. Un diario de viaje no es necesariamente un crónica, aunque perfectamente puede acogerla, funciona incluso más cerca de la pintura, donde los matices y los tonos, la disposición de los elementos son los que comandan la expresión. El mismo Lezama Lima resalta en *La expresión Americana (1993)*, el perfil plástico de las crónicas americanas, en las cuales la visión del paisaje, más que el encuentro con los nativos, es el centro de lo narrado: “en los cronistas el asombro está dictado por la misma naturaleza, por un paisaje que ansioso

de expresión se vuelca sobre el perplejo misionero, sobre el asombrado estudiante en quien la aventura rompió el buen diploma de letras”. (75)

Tanto memorias como diarios pertenecen en buen grado al espacio de lo íntimo y a lo que es considerado en gran medida un registro de la realidad, así ésta sea una realidad recordada. La tercera obra trabajada en este proyecto, también lidia con lo íntimo, pero de otro modo. Se trata de unos fragmentos, que el autor llama escolios y que lucen como aforismos.

Pero que Nicolás Gómez Dávila, su autor, niega desde un comienzo, que se trate de esta forma escritural. Entonces detengámonos un poco en el concepto de aforismos, para que luego en el capítulo concerniente a este autor, podamos tener un punto de partida para realizar el análisis. De acuerdo a la enciclopedia *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, los aforismos serían una forma del epigrama; inscripción, usada inicialmente en las tumbas o edificios antiguos, que después se incorporó en la literatura y una de cuyas características fundamentales, es la concisión. Define la enciclopedia:

Epigrams encompass an almost infinity variety of tone and subject. But they are defined by concision, (relatively speaking: while many epigrams are two to four lines long, others are considerably longer. Alone and as a part of other forms, the epigram can shade into elegy or verse epistle. Poetic epitaphs are a subgenre of epigram, and emblems, proverbs, aphorisms, maxims, and adages have often been shaped to epigrams. (449)

Esta definición sirve no solo para retomar posteriormente el uso que Gómez Dávila da al término escolio, sino también para llamar la atención sobre este tipo de escrituras fragmentarias, breves y concretas, generalmente marginadas, pero que a

menudo han sido la forma de escritura privilegiada por autores de gran talla. Nietzsche, por ejemplo, llamó al aforismo su forma privilegiada de escritura. Maurice Blanchot en el libro *Nietzsche y la escritura fragmentaria*, cita a su vez a Nietzsche respecto a este hecho y a la vez define el aforismo:

“El aforismo, en el que soy el primero de los maestros alemanes, es una forma de eternidad; mi ambición es decir en diez frases lo que otro dice y no dice en un libro.” ¿Pero es realmente esa su ambición, y el término “aforismo” corresponde a la medida de lo que Nietzsche busca? “Yo no soy lo bastante limitado como para poder caber en un sistema, ni siquiera en el mío propio”. El aforismo es poder que limita, que encierra. Forma que en forma de horizonte es su propio horizonte. (42)

Aun así aforismos, adagios y máximas son generalmente consideradas escrituras inferiores o subalternas, que sin ser invisibles se hallan ausentes de los cánones y suelen existir en los márgenes.

## **1.2 El canon, el carácter pedagógico del canon**

En *Una introducción a la teoría literaria* (1993) Terry Eagleton reflexiona sobre lo que es la literatura y el problema de objetivar algo que de entrada es subjetivo, y se hace preguntas tales como: ¿dónde empieza y termina lo literario?, ¿qué textos contienen lo literario?, ¿existe un lenguaje literario per se?. A propósito de lo anterior dice el teórico inglés

Es verdad que muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron "construidas" para ser leídas como literatura, pero también es verdad que muchas no fueron "construidas" así. Un escrito puede comenzar a vivir como historia o filosofía y, posteriormente, ser clasificado como literatura; o bien puede empezar como literatura y acabar siendo apreciado por su valor arqueológico. Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario. A este respecto puede contar mucho más la educación que la cuna. Quizá

lo que importe no sea de dónde vino uno sino cómo lo trata la gente. Si la gente decide que tal o cual escrito es literatura parecería que de hecho lo es, independientemente de lo que se haya intentado al concebirlo. (5)

Una inestabilidad de orden similar ocurre con las clasificaciones genéricas, que dependiendo de su codificación o hipercodificación, pueden tener fronteras difusas, fluctuar dependiendo de los flujos que las compongan y la intensidad de estas. Algunos géneros son reconocibles de inmediato gracias a sus convenciones, otros pueden hibridarse o debatirse dentro de una clasificación u otra. ¿Es *El Danubio* (1997) de Claudio Magris una novela, un libro de ensayos, un libro de viaje o es todo a la vez? ¿*El primer Hombre* (1994) de Albert Camus, es una autobiografía o una novela? Y en el caso de libros hispanoamericanos, libros como *El viaje* (2002) de Sergio Pitol o *Movimiento Perpetuo* (1981) de Augusto Monterroso. ¿qué son?, ¿a qué género pertenecen?

La definición o establecimiento de algún tipo particular de escritura dentro de un género, requiere básicamente de una actividad clasificatoria, que sirva a diferentes propósitos, y entidades. Ya sea que sirva a alguien escritor como productor de un género, o a alguien que desea hacer uso de un determinado género. Estos usuarios, pueden ser tanto individuos como entidades más grandes; como por ejemplo la industria editorial para propósitos de marketing, o la crítica- (secular y académica) que requiere tener un panorama de aquello que estudia. Requerirá también de ciertos flujos que les garantizan estabilidad dentro de la inestabilidad, flujos que, al menos en la superficie, permitan un diálogo e interlocución con sus lectores.

Según Eagleton, la literatura será en todo caso valorada dependiendo de los contextos en que surge. Siguiendo esta línea de pensamiento, lo literario tendrá siempre un espacio de incertidumbre, surge de la intersección de variables de diferente naturaleza, y requiere de un negocio entre estas, entre las cuales se hallan escritores, distribuidores y lectores académicos y críticos, etc. De esta intersección surgirá una especie de consenso relativo, que permitirá a lo canónico erigirse como tal. También, por supuesto, es determinante el contexto. Pero de igual manera que ocurre con la historia, donde el pasado siempre puede resultar provisional al hallarse nuevos elementos que transformen lo que se da por ocurrido, lo que constituye literario y lo canónico siempre será provisional y por lo tanto requiere de una constante revisión. En este orden de ideas, si lo literario siempre puede ser considerado provisional, los cánones desde su solidez pueden también serlo. No sólo o no tanto porque se problematice su pertenencia al canon como obras literarias, sino porque su calidad y vigencia puede llegar a ser redimensionada e incluso desplazada. En todo caso, no deja de ser inquietante que la vigencia canónica pueda estar dada por la forma como cada generación lee y valora un texto considerado canónico. Señala también Eagleton:

Es posible, por supuesto, que sigamos compartiendo muchas inquietudes con la obra en cuestión, pero también es posible que, en realidad y sin saberlo, no hayamos estado evaluando la “misma” obra. “Nuestro” Homero no es idéntico al Homero de la Edad Media, y “nuestro” Shakespeare no es igual al de sus contemporáneos. Más bien se trata de estos períodos históricos diferentes han elaborado, para sus propios fines, un Homero y un Shakespeare “diferentes”, y han encontrado en los respectivos textos elementos que deben valorarse o devaluarse (no necesariamente los mismos). Dicho en otra forma, las sociedades “rescriben”, así sea inconscientemente todas las obras literarias que leen. Más aun, leer equivale siempre a “rescribir (11).

Esta permanencia dada, como sugiere Eagleton, también gracias al hecho de que cada obra puede ser leída de un modo distinto en cada periodo, es decir con los códigos propios de cada época, implica no solo un acto de traducción interminable, sino en gran medida, como lo dice también Eagleton, una “reescritura”. Este factor es fundamental para entender los procesos canónicos, ya que por una parte no sólo demostraría que lo canónico logra mantenerse en gran medida presente porque ya “está allí”, es decir porque se da por sentada su importancia (sobre esto se regresará más adelante) sino, también porque hace pensar en el carácter individual de la lectura. Si leer es de alguna manera escribir, la lectura es una especie de escritura inédita, que tiene lugar en la mente cada vez que se lee. Una vez ésta se produce, se produce también una marca cuya duración y alcance a su vez dependerá de una serie de factores, en su mayoría individuales: edad, contexto social y familiar, afinidades, lecturas previas, etc. En este sentido, la lectura siempre tendrá un alcance y una existencia individual e inmanente a cada lector. Esto podría decirse, claro, de todas las artes, pues siempre hay un umbral en donde la interpretación es única, subjetiva. Pero con la escritura, este proceso es mucho más contundente. La palabra escrita es un lenguaje que viene del pensamiento previo, sea cual sea el origen de lo escrito, siempre habrá una parte de su esencia que se pierda en el rastro, que se diluya en ese encuentro entre subjetividades. Por lo tanto la lectura se ensambla en cada mente, erigiendo universos propios enriquecidos con lo que cada ser cuenta o posee de antemano, o con lo que carece. Circunstancia importante, porque dependiendo de en qué momento y cómo se acerque una persona a una determinada

obra, está probablemente determinará su relación posterior con las siguientes lecturas y relecturas.

La ensayista y novelista argentina Belén Gache dice en el texto “De escrituras y lecturas, vidas y sueños”, publicado en el magazine electrónico “Inactual” afirma lo siguiente sobre la mirada de Proust acerca de esta escritura en la lectura:

El trabajo del escritor, según Proust, era solamente el de proporcionar una especie de instrumento óptico que se ofrecía al lector para permitirle discernir lo que, sin ese particular libro, quizás nunca hubiera experimentado por sí solo. El hecho de que el lector experimentara sentimientos propios al leer el libro era para Proust una prueba irrefutable de que esto es verdad. Proust no solamente acentuaba el carácter activo de la lectura sino que llegaba incluso al punto de identificar el trabajo del lector con el del propio escritor.” (Gache 2010).

Esta característica de la lectura como escritura es fundamental para comprender el operar de los cánones literarios, pues es precisamente en ese estado individual en donde en algún momento es tal la fuerza de lo que se lee, que la obra empieza a trascender. Al leer un texto, este cambia, es matizado, alterado por las experiencias individuales. Se ha dicho frecuentemente que un libro siempre será otro libro, porque nosotros nunca somos los mismos a lo largo de la vida. Esa experiencia única, de lo que llamamos re-presentar y que puede compararse con una especie de alquimia que a la vez cambia por dentro al lector y altera su percepción del afuera.

Cada nueva lectura tiene el potencial de fracturar los esquemas que a su vez ya podían haberse a quebrado con otro texto anterior. Los fragmentos resultantes al reagruparse y amalgamarse forman otros nuevos que a su vez determinaran nuevas miradas del mundo, y por ende nuevas posibilidades expresivas surgiendo así un proceso que se auto-regenera, trayendo consigo nuevas formas del yo. Lo que nos marca y de



alguna manera inevitablemente determina al leer, prevalecerá a lo largo de toda la existencia. Las primeras lecturas abren el camino (o lo cierran) para las posteriores, pero no sólo labran el camino, también crean el paisaje.

Por lo tanto cuando se piensa que la tradición literaria es construida sobre las obras canónicas, es importante recordar que esta se produce a partir de una articulación y empalme con otras tradiciones, pero también con los procesos individuales. Es aquí en donde se presenta la ambigüedad, lo cual representa tanto la riqueza de los cánones, como también la creación el margen.

Es decir la exclusión es necesaria, e inevitable pues ante la finitud y mortalidad humanas, al hombre le sobreviven sus obras, y en términos de literatura, la elección de que leer se hace vital. Harold Bloom en *El canon occidental* llama la atención sobre esta finitud del tiempo humano: “el que lee debe elegir puesto que literalmente no hay tiempo suficiente para leerlo todo” (25). No todo lo que se lee masivamente es canónico, de hecho, el mismo Bloom señala que un canon es también un ejercicio aristocrático. Por una parte está la lectura que cada época hace de unos textos canónicos, de los cuales se asume su calidad, pero por otra parte se debe recordar también que aquellos textos canónicos, son a la vez producto de autores que en cierta medida se comportan aristocráticamente. Se trata de todo el proceso de *misreading* o malinterpretación que desarrolla Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia* (2009) y donde señala que los grandes libros surgen de la lectura que los grandes escritores, “poetas fuertes” (63) como los llama Bloom, hacen de los otros grandes y que son su influencia. Influencia que como tal debe ser superada o de la que una vez identificada es necesario apartarse.

Según Harold Bloom, de esta conciencia que posee el artista, de la necesidad de separarse e individualizarse de sus influencias surgen las grandes obras. T.S. Elliot nos dice por ejemplo lo siguiente en su libro de ensayos *La aventura sin fin* (2011):

Un poeta de la suprema grandeza de Shakespeare difícilmente puede constituir una influencia: tan solo puede imitársele. Y la diferencia principal entre influencia e imitación es que, mientras que la primera suele resultar fecunda, la última —en especial cuando es inconsciente— solo puede conducir a la esterilidad. Cuando finalmente probé a hacer una breve imitación de Dante tenía cincuenta y cinco años y sabía exactamente lo que estaba haciendo. Por otro lado, la imitación de un poeta en lengua extranjera suele ser provechosa porque es sencillamente imposible. (375)

En este sentido pueden concebirse dos movimientos o dos formas de operar del canon: un operar aristocrático donde los textos que se producen se asumen como grandes textos, (la gran mayoría lo son) en este sentido son, a su modo, también marginales, pues son aquellos que triunfan en esta especie de duelo simultáneo que tiene lugar en el proceso de invención de lo humano, usando la idea de Bloom, y que poseen los suficientes elementos de calidad para pertenecer al canon. Una vez que se han apartado, pueden por fin dialogar. Sin embargo esto resulta insuficiente, ya que como se ha mencionado previa y repetidamente, una infinidad de factores influyen en el acceso de estas obras al canon, pues aunque los textos deben, en teoría, poseer como condición mínima una calidad literaria, su calidad, no es garantía para su existencia dentro del canon. Razón por la que algunos grandes textos quedan en los márgenes.

Por otra parte existe el lado más democrático, es decir el canon que en cada época logra tener un reconocimiento dentro de la población, obras y autores que de algún modo, gracias a su posicionamiento, que incluso muchas veces los no lectores

reconocen<sup>8</sup>. A este canon, se accede sin indagar mucho sobre él, ni problematizar su posición. No es necesario, pues otros atrás en el tiempo ya lo han hecho por nosotros. Se da por sentada su idoneidad pues nos facilita el camino sobre lo que deber ser leído dentro del interminable fluir de lo escrito. Aristocracia y democracias, no son dos manifestaciones o aproximaciones distintas a lo canónico, sino dos manifestaciones del mismo flujo.

El ser humano piensa/diseña el mundo en categorías y jerarquías. Su necesidad constante de relacionar y diferenciar, de ordenar el mundo, es la forma cómo puede hacerlo inteligible, inteligibilidad que a su vez le permite actuar sobre él. De tal modo que todo aquello sobre lo que ejerce alguna influencia o aquello que se le presenta como tal, lo separa en términos polares: realidad–falsedad, bondad-maldad, utilidad-futilidad. Nada parece librarse de esta urgencia clasificatoria que en un sentido general tiene razón de ser: Encontrar certezas, que le permitan avanzar en la búsqueda de las respuestas a las interrogantes que consideras más importantes: ¿quién es? ¿cuál es el sentido de la vida? Estas inquietudes existenciales que determinan al hombre y está seguramente ligada a la muerte, la única experiencia humana de la que no puede dar cuenta ni razón. Tal vez debido a esta conciencia de individualidad y muerte fue la que abrió el camino para dicha búsqueda de sentido, la búsqueda de un camino hacia la trascendencia. Esa necesidad de trascender se manifiesta través de la expresión y de la representación. Dice Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* (1980) :

---

<sup>8</sup> Podemos mencionar, a Don Quijote de la mancha, o a un autor como William Shakespeare o aquellas obras que se vuelven de lectura obligada, por ser canónicas, ya no a un nivel universitario, sino en las escuelas primarias o secundarias.

El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación me viene estrecho, esme como una jaula que me resulta chica y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma, fáltame el aire para respirar. Más y cada vez mas quiero ser yo y sin dejar de serlo ser además los otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visible e invisible, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo” (55).

Esta prolongación en el tiempo, es también aquella que hace necesaria la existencia del canon. Ya que la finitud de la vida individual, contrapuesta a la incapacidad del ser humano de pensarse inexistente, hace posible la existencia de la cultura. De no ser por esta ambigüedad la existencia del arte carecería del sentido, todo sería inmediato, la trascendencia sería meramente biológica. Es por esta razón que en el caso que atañe particularmente a este proyecto, la idea de trascendencia se hace importante, puesto que los cánones son la manifestación de lo que ha pervivido en el tiempo, de lo que ha trascendido.

Surge un pensamiento inquietante: si cuando se lee, se está frente a la corriente de pensamiento de alguien más, se está en cierta forma no sólo reescribiendo sino literalmente percibiendo lo más etéreo del ser humano. En este sentido quizá la escritura sea el acto más puro de trascendencia, pues es pensamiento convertido en objeto (libro) que posteriormente se ensambla en otro pensamiento –incluso a través del tiempo– mediante la lectura.

Contrario a lo que suele comúnmente decirse, la lectura implica no sólo una actividad intelectual, también un compromiso del cuerpo. Para leer se requiere de la atención, la disposición, la luz, el tiempo, pero sobre todo para que la lectura realmente se dé (a veces se lee sin leer, sencillamente los textos resbalan, nada queda) se requiere también de una real disposición para que la lectura se sedimente. En el inicio de la

novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*(1999), se plantea este acto de lectura:

Adopta la postura más cómoda: Sentado, tumbado, aovillado, acostado. Acostado de espaldas, de lado, boca abajo. En un sillón en el sofá, en la tumbona, en el puf. La verdad no se logra encontrar la postura ideal para leer. Antaño se leía de pie, en un atril [...] Regula la luz de tal modo que no te fatigue la vista, hazlo ahora porque cuando te hallas sumido en la lectura ya no habrá forma de moverte (24).

Esta descripción que narra la forma como todo el cuerpo se compromete en un acto, es tal vez la manifestación externa de lo que la actividad lectora puede generar en la mente una vez esta es asimilada. Es decir, se está generando, la marca, la cicatriz, el pliegue. Esta marca es la que entre otras cosas genera la estabilidad es extendida en el tiempo, que es una constante de los cánones. Pueden transcurrir generaciones y siglos sin que se produzcan cambios en ellos, ya que, como se dijo, están conformados por aquellas obras que representan el legado y la tradición de cada cultura, lo que hace que estén indefectiblemente ligados a una variable pedagógica. Tanto Bloom, como Brown hacen hincapié en este aspecto. Dice el primero:

Originariamente, el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon, subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? [...]

Por su parte Joan Brown en *Confronting our Canons* refiriéndose específicamente a las listas de lectura que se exigen a los estudiantes graduados en español<sup>9</sup>, en las universidades estadounidenses afirma lo siguiente:

Works that nearly every Spanish graduate student must have read, and authors whose acquaintance they must have made, represent a consciously preserved heritage. And this legacy is likely to persist over time, even as it undergoes continual modification. Contained as in an album, is a consensus canon that has been validated in the most sincere way, by being imposed on (and thereby securely transmitted) to the next generation of scholars. Since no statistical enumeration can convey the qualitative attributes of works of literary art, we need to figuratively take down the album, and either experience or, for the initiated recall his contents. (69)

Brown en este párrafo menciona la necesidad de experimentar el canon, de acercarse a él. Lo que se hará en este estudio será ir al margen, revisar algunas de estas obras marginales. Porque justamente el carácter pedagógico del canon, su función como salvaguarda de lo tradición y por lo tanto de su valor, su función de ser un tamiz, que permite extraer el oro de la arena en un río, amerita justamente volver a cernir esta arena que se encuentra en el margen.

### **I.3 El marco y el margen**

Se debe aclarar que una escritura marginal no es condición de una escritura inferior. La idea de marginalidad en este proyecto está mucho más en concordancia con la idea de los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guatari plantean en *Kafka por una literatura menor*

---

<sup>9</sup> Recordemos que el libro de Brown se enfoca en el canon hispanoamericano, no quiere este decir que otro tanto suceda con las listas de lecturas de los departamentos de otras lenguas, donde los cánones tendrán a su vez esta función pedagógica

(1978) que “Una literatura menor, no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.”(28) En este orden de ideas, la marginalidad obedece a otro tipo de agenciamiento y es el resultado de una determinada valoración en la que frecuentemente está involucrada, e incluso en ciertas circunstancias la misma intención del escritor. Este planteamiento supone un adentro y un afuera de un territorio; en donde variables de diferente naturaleza actúan como los elementos que propician la opacidad y el ocultamiento de unos textos, y favorece la existencia o visibilidad de otros. Muchas veces, -como desarrollará en este proyecto- la marginalidad es de alguna forma voluntaria, obedece a un deseo de los mismos autores e incluso de algunos lectores de mantener las obras lejanas de una circulación masiva.

Este estado de cosas presupone una valorización de lo que se lee y lo que se escribe, de lo que se publica o lo que se desecha, de lo que se publica a gran escala y en cantidades reducidas. Tanto escritores como lectores forman parte de este sistema en el que se erigen y mantienen los cánones en el que se desarrollan los géneros, en el que se desplazan las dinámicas de la moda y el consumo, pero también de marginalización y ocultamiento. Factores como el marketing editorial, el contexto social y geopolítico, las tendencias estéticas de una época, pero también en buena medida la noción de lo que es considerado buena literatura, tienen una fuerte incidencia en la marginalización de ciertos tipos de escritura. ¿Pero margen de qué? En este caso se está hablando principalmente de los márgenes canónicos. Hay un territorio compuesto por los cánones, habitado por ellos, como territorio implica unos límites, una especie de marco. Jaques Derrida en la introducción al libro *La verdad en pintura* (2001) nos proporciona una idea

de cómo el marco opera como límite y cómo su contenido en este caso lo canónico puede entrar dentro de este marco:

Escribo directamente sobre el encuadre muy conocido por quienes montan los marcos. Y para abrirlo, sobre la superficie misma llamada virgen, generalmente recortada en un cuadrado de cartón y abierta por la “mitad” para dejar aparecer la obra. Por otra parte, esta puede ser eventualmente reemplazada por otra que se desliza en el encuadre como un ejemplo. En este aspecto el encuadre continúa siendo una estructura con un fondo móvil, para dejar aparecer, no forma, stricto sensu, sino más bien un marco en el marco. Al no dejar desde luego, de espaciarse [...] hace aparecer en su contorno vacío: la imagen la figura, la forma, el sistema de trazos y colores. Lo que aparece entonces, y en general, debajo del vidrio, parece prescindir del encuadre con que cuenta. (26)

No existen acuerdos en las listas canónicas, existen intersecciones y constantes, pero no son replicas exactas. En este sentido, la revisión de las obras de las que se ocupa este proyecto se hace importante, no porque se abogue por su inclusión en los cánones, sino porque justamente en esa inestabilidad de los territorios canónicos, el margen, existe como un ente determinante. Es parte del mismo canon en tanto margen, no es lo oculto olvidado y muerto, es lo que se encuentra en el intersticio, lo que puede en cierto sentido, compararse al *parergon* del que habla Derrida: “Un *parergon* se ubica contra, al lado [...] del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro.” (65)

Las obras estudiadas aquí pertenecen a escrituras, que, o bien forman parte de géneros marginales (en el sentido literal de la palabra), es decir que no son leídos masivamente en nuestros días, o que bien fueron desde su inicio concebidas para tener una circulación fragmentaria, restringida e incluso póstuma. Son escrituras que sus



mismos autores no necesariamente sabrían dónde ubicarlas, no por indecisión o desconocimiento, sino por la inexistencia de un espacio predeterminado para ellas dentro de los márgenes. De allí el lugar idóneo puede ser un diario, o unas memorias o unos escolios. Julio Ramón Ribeyro hace patente esta situación al inicio de su singular libro *Las Prosas Apátridas (1974)* donde nos dice no saber tener preciso el lugar donde deben estar ciertos tipos de escrituras:

no se trata, como algunos lo han entendido de las prosas de un apátrida o de alguien que , sin serlo se considera como tal. Se trata, en primer término de textos que no han encontrado sitio en mis libros ya publicados y que erraban entre mis papeles, sin destino ni función precisos... pues carecen de un territorio propio. Al reunirlos en este volumen he querido salvarlos del aislamiento, dotarlos de un espacio común y permitirles existir gracias a la contigüidad. (9)

Es como si ante la necesidad de escribir, y al no existir un lugar para ubicar su escritura, o clasificarla dentro de un género preestablecido (o cuando la convención genérica es tan fuerte, que no da cabida a una escritura que no esté codificada dentro del género), el escritor se viera en la necesidad de abrirse un espacio, de entrada, marginal. Escrituras que se obligan a sí mismas a crearse un lugar fuera del margen. Algunos de los conceptos clave que serán retomados más adelante en la investigación son mencionados por Ribeyro: destino, función, aislamiento, errar. Estos conceptos delatan precisamente esa marginalidad que sufren ciertas escrituras o buscada por algunos autores. Escrituras errantes cuya existencia habla a su vez de una manera mucho más intensa, de la labor de los escritores elegidos para este trabajo, quienes a su vez (y esta es una de las apuestas-objetivos que intenta llevar a cabo este proyecto) tuvieron o tienen una existencia marginal cuya obra es el resultado de este modo de existir.

#### I.4 Obras en el margen

Las obras que se estudian en este proyecto tienen una serie de componentes que las unen. Por una parte este carácter de ser textos cuyas categorías o filiaciones genéricas han sido sistemáticamente expulsadas del canon, siguiendo la propuesta canónica de Harold Bloom, y también de acuerdo a las listas agrupadas específicamente por Joan Brown en *Confronting our canons*, basadas, como se dijo, en los *reading lists* de los departamentos de español en los Estados Unidos. En ellas aparece a lo sumo la categoría de *non-fiction*, y en la que se presentan ensayistas o cronistas, pero no autores de memorias o diarios. Por otra parte, todas estas comparten un componente vinculado directamente con el anterior: la relación de los textos seleccionados con la vida íntima y diaria, su relación con lo cotidiano. En este sentido además los autores seleccionados han elegido o tenido que lidiar durante su existencia con una marginalidad, de orden físico o político, con una especie de exilio, tanto interior como exterior, a veces incrementado por la enfermedad, ya sea síquica o física. Además, en todos, la literatura más que un oficio, se presenta como una condición para la existencia. La escritura o bien les ha determinado o los ha enviado fuera de sus lugares de origen.

Jorge Gaitán Durán tuvo que dejar Colombia en los años 50 huyendo de la violencia partidista que existía en ese entonces en el país<sup>10</sup>. Su viaje es un recorrido, y una mirada desde el margen hacia la realidad. En una de las entradas de su diario, cuando se halla en China, nos dice: “comprendemos la realidad si pretendemos no ser siempre irredimibles turistas” (269). También en el ensayo sobre Gaitán Durán, que se

---

<sup>10</sup> Todo este proceso será desarrollado en detalle en el capítulo sobre Gaitán Durán.

encuentra en el libro *Pensamiento colombiano del siglo XX*, (2007) el escritor David Jiménez dice sobre esta existencia desde lo literario: “Lo que está en juego ni más ni menos, es la disyuntiva entre la autonomía del arte, o la sumisión a poderes temporales e ideologías, que lo convierte en medio para otros fines [...] la literatura es al mismo tiempo negatividad y construcción” (287).

Nicolás Gómez Dávila, siendo niño, viajó a Europa donde enfermó severamente, y luego a su regreso al país, vivió prácticamente encerrado en su biblioteca leyendo y escribiendo sus escolios. Por su parte Lorenzo García Vega, vivió en Miami exiliado de su país, y sus memorias son precisamente un testimonio de cómo una vida al margen crea una literatura sui generis, sin precedentes en la narrativa hispanoamericana; este autor se considera a sí mismo un escritor no escritor. En el prólogo a *El oficio de perder*, el escritor cubano José Ponte nos dice sobre esta vida exiliada y al margen de García Vega:

Hasta entonces (hablo de la época de mi primera lectura del volumen) el nombre de Lorenzo García Vega era en Cuba, para los escritores jóvenes, el de un desconocido. No tan sólo por su decisión de marcharse al exilio (España y luego Caracas y luego New York y luego Miami), sino también por haberse metido en el muy particular exilio al que lo confinaban sus opiniones sobre otros escritores, sobre la literatura cubana y lo cubano en general. (8)

De tal manera que lo que es apenas un lugar común respecto a los diarios, memorias y diarios, donde se asume escasamente el registro de acontecimientos “reales” o pensamientos sin mayor destino que la misma entrada, o el recuento de un pasado o lo que sería aparentemente una nota al pie de las lecturas llevadas a lo largo de una vida, (en el caso de Gómez Dávila), serán aspectos revisados a la luz de su verdadera

trascendencia. Pues estas escrituras aunque surjan a partir de algo cotidiano e intrascendente, lidian en gran medida con dicha trascendencia.

### **I.5 Aproximación a las escrituras del margen**

Esta tesis también indagará la relación entre vida y obra. Una indagación no restringida a los hallazgos de pistas, confesiones y rastros de lo creativo y lo íntimo, en diarios, memorias y escolios, sino precisamente en la escritura como una opción de vida y trascendencia cuya práctica se manifiesta en términos estéticos y socioculturales. Práctica en la que el escritor puede ser el testigo de algo que -parafraseando a Gilles Deleuze- lo supera, afectando incluso su salud y su lugar en el mundo. De allí muchas veces la aparición enfermedad, la necesidad de aislamiento, el exilio. Según nos dice Deleuze en el prologo de su libro *Crítica y Clínica(1996)*, la literatura es sólo posible gracias al delirio, pero cuando el delirio se vuelve patología la escritura cesa. Cuando este delirio se produce, Deleuze menciona a Proust, otro célebre enfermo: "...el escritor 'inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera' en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar" (3). Se indagará también sobre la forma cómo se produce ese encuentro entre existencia y oficio, hasta que ambas condiciones se funden, o devienen algo más, algo otro que se posiciona entre la razón de existir y el momento creativo. No se trata sólo de hallar; sino en todo caso de encontrar en estos textos una función de la escritura que supere el mero registro de los acontecimientos y alcance una dimensión otra. Se trata de indagar sobre la manera en que se produce este delirio, que según

Deleuze es condición de la de la literatura y el que convierte a esta en una especie de salud:

De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, «mal visto maldicho», es un colorista, un músico. Estas visiones, estas audiciones no son un asunto privado, sino que forman los personajes de una Historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar. El delirio las inventa, como procesos que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje. Pero cuando el delirio se torna estado clínico, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud. (4).

Según nos dice Deleuze en su texto *Los códigos el capitalismo y otros temas* (2005) flujos de diferente orden y naturaleza constituyen el mundo tal cual se conoce<sup>11</sup>. Conceptos, y materias en permanente movimiento van configurando nuestro universo. Es así como es factible hablar tanto de flujos migratorios o de capital, de flujos discursivos e históricos, tecnológicos o estéticos, y si se quiere emocionales y genéticos.

Afirma Deleuze:

¿Qué pasa sobre el cuerpo de una sociedad? Flujos, siempre flujos, y una persona siempre es un corte de flujo. Una persona, es un punto de partida para una producción de flujos, un punto de llegada para una recepción de flujos, de flujos de todo tipo; o bien una intersección de muchos flujos. (2005)

De acuerdo con Gilles Deleuze, estos flujos se codifican. Es decir se ordenan de tal manera que se pueden hacer visibles, o manifestarse e interactuar con otros flujos, o

---

<sup>11</sup> Este concepto de los flujos es una aplicación de todo el trabajo de Gilles Deleuze y Felix Guatari, desarrollado ampliamente en sus dos libros *El Antiedipo* y *Mil mesetas-capitalismo y esquizofrenia*.

al encontrarse re-direccionarse y, en el choque crear otros nuevos. El ejemplo que usa para explicar esta codificación es el siguiente:

Si una persona tiene cabellos, esos cabellos pueden atravesar muchas etapas: el peinado de la joven no es el mismo que el de la mujer casada, no es el mismo que el de la viuda: hay todo un código del peinado. La persona ¿En tanto que qué lleva esos cabellos? Se presenta típicamente como interceptora con relación a los flujos de cabellos que van más allá, y más allá su caso y sus flujos de cabellos están ellos mismos codificados según códigos muy diferentes: código de la viuda, código de la joven, código de la mujer casada, etc. (2005)

Entre más codificado esté un flujo, más visible y rígido, entre más decodificado, más cercano a la naturaleza misma del flujo, que es el fluir, más imperceptible, pero no por esta razón menos poderoso. Es así como en el momento de analizar la conformación y funcionamiento de los imaginarios culturales y de intentar comprender cómo, por ejemplo, se produce la conformación de los géneros literarios, o cuando se desea reflexionar sobre los elementos que hacen que una obra sea o no incluida dentro de un canon el modelo de los flujos se torna particularmente útil. Si tomamos por ejemplo a Lorenzo García Vega la idea del fracaso es constante. En él escritor cubano esta idea del fracaso se manifiesta repetidamente, entre otros modos, bajo la intermitencia y vacilación sobre el propósito de la escritura de la escritura provocadas por el temor a no ser realmente un escritor, y por también se manifiesta como una sensación constante de no pertenencia a ningún lugar, donde, la existencia de transcurre en una suerte de: *no lugar*.

En el caso específico de los diarios, ya lo dijimos arriba, ocurre un fenómeno particular, pues en la superficie los límites genéricos son muy claros: la datación, el registro de eventos que ocurren en el día a día, el registro de ideas, pensamientos. Sin embargo precisamente es en este estado cuando el género literario o la idea del género

comienza a hacerse difusa, pues permite la entrada a flujos de diferente orden e intensidad, flujos descodificados. ¿Dejan entonces de ser diarios cuando el registro de un evento específico da lugar a una ensoñación, a una reflexión filosófica? ¿O a la narración literal de un sueño? ¿O que sucede cuando la misma forma de escribir el diario adquiere dimensiones poéticas y literarias en las que el mero registro se desvanece detrás del uso del lenguaje?

El diario es, en este sentido apenas un lugar más, una esfera más (de alguna forma todos los géneros son territorios que atravesados por flujos de diferente naturaleza) en donde los géneros se funden o mezclan, en donde existe una forma de libertad de la escritura, pero a la vez, una incertidumbre de la finalidad de la misma. Así siempre existe el peso, la necesidad de justificar la existencia de esa escritura que a veces surge como una pulsión, como una necesidad de existir como otra cosa, o un devenir cada vez distinto.

En tesis demostraré cómo ciertos tipos de literatura surgen sin que necesariamente exista una intención más allá de la pulsión de escribir, y de vivir, y que si bien, se les puede enmarcar dentro un territorio genérico, porque comparten unos rasgos claros de forma (en el caso de los diarios y las memorias de García Vega), o bien porque en algunos casos, aunque formalmente, y visualmente cumplan enteramente con una forma genérica, aunque el mismo autor, diga que lo que escribe es totalmente otra cosa. Tal es el caso de Nicolás Gómez Dávila, quien respecto a sus escolios (que a simple vista, se ven y leen como aforismos), nos dice que son justamente otra cosa. Afirma en *Escolios a un texto implícito*: “El lector no encontrará aforismos en estas páginas. Mis breves frases

son los toques cromáticos de una composición pointilliste” (25). Esto, claro está, los sitúa de inmediato en un afuera, los ubica en una marginalidad. Es decir, su no pertenencia al canon se valida a veces justamente dentro de su misma marginalidad.

El canon cuya existencia surge del diálogo que ocurre a diferentes niveles, uno aristocrático que se da entre lectores y escritores y otro mucho más participativo que se da entre los textos y su contextos espacio temporales, no necesariamente los contempla porque muchas veces ignora su existencia al no poder codificarla dentro de la rigidez que le permite erigirse (en la superficie) como tal.

En términos del alcance de este proyecto en el área de estudios hispánicos, la relevancia está dada en primera instancia por la escasez de estudios de literaturas esta naturaleza. La perspectiva transdisciplinar que abordará este estudio, no sólo permitirá llevar a cabo una mirada amplia y profunda a este tipo a este tipo de escrituras habitualmente marginadas, sino abrirá una ventana que permitirá vislumbrar la extensa dimensión de un campo de investigación que se espera a su vez propicie estudios posteriores. De acuerdo con el periódico electrónico argentino “La nación”<sup>12</sup> en el 2011 Amazon declaró que el año anterior había vendido más libros electrónicos, que libros impresos y que la tendencia estaba en aumento. Aunque también, en general se habían vendido más libros impresos que en los años anteriores. Respecto a los diarios, los formatos electrónicos, como los blogs, y weblogs como Twitter facilitan un registro de lo que se hace diario, registro que se hace público si se quiere de inmediato. Estamos en

---

<sup>12</sup> <http://www.lanacion.com.ar/1374652-la-venta-de-libros-electronicos-superan-a-las-versiones-impresas-en-amazon>



una época donde la mirada fragmentaria y simultánea se encuentra a la orden del día. ¿Es casual esta especie de retorno o búsqueda hacia los otros géneros como diarios, literatura de viajes, memorias? Esta tesis se presenta como la oportunidad para efectuar una mirada hacia formatos que están siendo redimensionados o bien se encuentran próximos a desaparecer. También intenta pensar la literatura como una dimensión vital, que en algunos casos puede condicionar una existencia entera y que no necesariamente está separada de lo que se considera dentro del margen, sino que tal vez sus hilos y flujos conectan de manera invisible o difusa un todo.

## II. EL FLUJO DEL REVERSO: LORENZO GARCÍA VEGA Y EL OFICIO DE PERDER (MEMORIAS)

*A veces estoy tan solo en una playa Albina donde vivo, que casi es como si, en algunas ocasiones perdiera el sentido de la realidad*

*Lorenzo García Vega*

### II.1 Anverso: El Umbral del laberinto

Lorenzo García Vega nace en Jagüey Grande en Cuba, en 1926. En Europa aún se encuentran en apogeo las vanguardias artísticas, y hace apenas cuatro años ha fallecido Marcel Proust, una de sus más fuertes influencias. Su llegada al mundo en esta fecha puede ser vista como una especie de portal a esa escritura de ruptura, no lineal, que producirá el autor Cubano a lo largo de su vida.

El autor cubano residió en Miami hasta el 1 de junio del 2012, fecha e la que falleció. Miami, rebautizado por él como *Playa Albina* se constituye en el escenario desde el cual escribe/ despliega sus memorias: *El oficio de perder (2005)*. El presente capítulo se desarrollará a partir de dichas memorias por considerarlas no sólo fundamentales para reflexionar sobre las escrituras del margen, sino además idóneas para sentar los sedimentos desde los cuales desarrollar y articular los capítulos posteriores de este proyecto. Este capítulo también se desplazará a otros de los textos del escritor cubano que, en su mayoría, han sido de carácter autobiográfico y fragmentario. Entre ellos encontramos su primera novela *Las espirales del cuje*, que recrea parte de sus memorias de infancia y que fue galardonada con el Premio Nacional de literatura en Cuba en 1952 y a la cual José Lezama Lima le dedica unas cuartillas de presentación. También este capítulo también se remitirá a sus diarios: *Los rostros del reverso(1977)*

que cubren desde los años cincuenta cuando aun residía en Cuba, su estadía en España esperando la visa para los estados Unidos, y que finalizan en los años setenta cuando el escritor ya reside en los Estados Unidos, específicamente en Nueva York. Época y lugar donde surge *Los años de orígenes* (1979), su libro de memorias/ensayo sobre el grupo y la revista Orígenes, liderados por José Lezama Lima.

*Los Años de Orígenes*, es su libro más conocido pues aunque adquirió este reconocimiento tardíamente, se constituyó en un libro de culto de la literatura cubana, pues en él, el autor da la versión de su experiencia como Origenista y en muchos sentidos desmonta el mito y el aura de esplendor generado alrededor del excelso grupo. En *El libro perdido de los origenistas*, (2002) el escritor Antonio José Ponte, también cubano; le dedica un ensayo a *Los años de orígenes*, en el cual afirma que:

*Los años de orígenes* pertenece a la literatura del No.[...] los libros del No son amargos porque han sido hechos con las raíces mas amargas de la tierra. [...] y mientras leemos esos libros, el No comienza a historiarse: a un no se suma otro y entreveremos ya una cadena de libros negaciones, cadena que existe tan verdaderamente como la muy expuesta cadena de afirmaciones. La muy historizada cadena del Sí. (Ponte, 100).

No sólo los años de orígenes, sino en general todo los textos de Lorenzo García Vega son singulares, extraños, y escapan en buena medida a las definiciones genéricas. Si en el caso de los diarios y memorias, como se planteó en la introducción podría hablarse de géneros, basta internarse poco a poco en la lectura de algunas de estas prácticas escriturales, darse cuenta de que las dimensiones, líneas y códigos, que en un inicio las pondrían dentro de los márgenes canónicos tradicionales, comienzan a desvanecerse, decodificarse desde el inicio mismo de la lectura y que con frecuencia se muestran como otra cosa difícil de definir en términos de un patrón o una categoría

genérica (sobre todo cuando estos patrones y categorías se aplican con rigurosidad) o que tal vez se presentan justamente como una materia o flujo de memoria más puros, si se acepta el término en tanto que se van gestando sobre la marcha.

Así, Lorenzo García Vega resulta idóneo dentro del grupo de autores seleccionados en este proyecto, pues es tal vez es quien más se ha resistido a una codificación genérica, y quien más representa la idea de marginalidad, tanto en términos de vida, como de escritura (términos entrelazados y con frecuencia indiferenciados). Entonces marginalidad, no sólo en cuanto a una exclusión o pertenencia vacilante al canon literario cubano pues aunque durante varias décadas Lorenzo García Vega, fue un desconocido dentro de las letras cubanas; como se mencionó unos párrafos atrás, en los años noventa, gracias inicialmente *Los años de Orígenes*, (escrito en la década de los setenta) el autor comienza a llamar la atención de críticos y ensayistas, su condición de escritor marginal, no es cuestionable. Marginalidad, dada como una forma de vida, y que hace que García Vega durante gran parte de su obra ocupe justo los márgenes del canon cubano.<sup>13</sup>

En este sentido el espacio ganado por García Vega dentro de dicho canon debe verse como un recorrido/fluir, como él mismo repite: laberíntico, por pasajes comunes y

---

<sup>13</sup> Justamente el poeta cubano Pablo de Cuba Soria en su ensayo “Una Suite de pasmosos arlequines”<sup>13</sup> donde analiza el primer libro de primeros poemas de Lorenzo García Vega titulado *Suite para la espera (1948)* se refiere a esta atención recobrada por el autor). Dice al respecto de Cuba: “Para suerte —y desgracia— la obra de García Vega ha ido ocupando el espacio que le corresponde dentro del cuerpo poético cubano y, por ende, la atención de poetas y ensayistas” (De Cuba: 2011) <sup>13</sup> <http://www.inactual.com/2011/11/una-suite-de-pasmosos-arlequines-pablo.html>

ocultos y durante el cual ha atravesado voluntariamente puertas falsas. Hay entonces en este recorrido que va haciendo con sus memorias la evidencia de una situación doble: por una parte su condición de (como él mismo se denomina) escritor-no escritor, distante del canon y por otra su pertenencia a este.

El canon, borra, a pesar de la rigidez inmanente a su condición, siempre es cambiante e incluso provisional pero, a la vez, siempre cuenta con una visibilidad, con un código que le permite constituirse como tal, al ser inteligible dentro unas convenciones y patrones predeterminados. Pero cuando se es, como el mismo Lorenzo García Vega dice en sus memorias: “un fabricante de textos autistas” (16) o cuando dice: “Me pueden entender? ¿no me estoy volviendo ininteligible?” (16), la indefinición del tipo de escritura que este practica está garantizada. Esta indefinición, a su vez, evidencia su voluntad de llevar una existencia en los márgenes.

En este sentido la obra de García Vega es una escritura que existe como un flujo descodificado, como un reverso de lo hegemónico, de lo *molar*<sup>14</sup>, -usando el término de Gilles Deleuze y Felix Guatari- y que en el mejor de los casos comparte con otros géneros un nombre, y una aproximación a una idea de lo genérico, pero que en la práctica se manifiesta diferente en tanto forma y contenido.

Se ha mencionado en la introducción que la trascendencia de las obras elegidas en esta tesis, se encuentra entre otros aspectos, en una validación en sí mismas, y así en el caso del escritor cubano debida entre otros aspectos a su forma a-forme. Es decir, que

---

<sup>14</sup> Gilles Deleuze y Felix Guatari, desarrollan ampliamente este concepto en el capítulo “Micropolítica y segmentariedad” en el libro *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*.

estas obras justamente por su singularidad, no solo en cuanto a formas a veces reticentes a clasificarse enteramente dentro de un género, son además ejemplos de escritura que produce quiebres en la forma en que estos géneros habitualmente se manifiestan.

Ya Baudelaire había dicho en sus *Diarios Íntimos (1943)*: “Toda forma creada por el hombre es inmortal, porque la forma es independiente de la materia y no son las moléculas quienes constituyen la forma” (101). Y eso precisamente son las memorias del escritor cubano; una creación de la forma mediante la búsqueda incesante de ésta misma búsqueda representada mediante la metáfora de un laberinto que se crea/traza mientras se transita. Es decir sobre este tránsito por sobre por la vida y por la escritura. Tránsito en el que el autor indaga sobre la existencia de una estructura subyacente, una especie de reverso del mundo. Reverso del cual surge un sentido a su existencia. En sus diarios *Los rostros del Reverso*, afirma:

Yo he querido hacer estos reversos por el afán de encontrarle cierta estructuralidad a mi mundo poético, y es que siento, confusamente tras mis imágenes la existencia de una estructuración (pienso en Braque) que me pudiese entregar una clave un secreto. (15)

En las imágenes de Braque los objetos se revelan entre y desde la geometría cubista. Forman parte de ella pero toman poder o devienen objetos individuales, desde la estructura de la que surgen. Y sí, visto de este modo, se podría pensar en las imágenes de Braque como la revelación de una estructura, generalmente imperceptible, visible desde el reverso, desde lo decodificado. La codificación es el objeto, una toma de poder del código sobre el flujo, que la obra de arte hace visible, resonando también con Paul Klee y su famosa idea de que el arte hace visible el mundo invisible. Es precisamente desde ese reverso en el cual García Vega escribe, y habita, por lo tanto su presencia allí aunque

le otorga la lucidez para presentir ese reverso, no le da la perspectiva para constatar sus formas. Por eso su obra se convierte en una búsqueda constante de una forma de expresión y una búsqueda de la estructura subyacente del mundo, búsqueda que en sus memorias evoluciona a la manifestación de la forma de la memoria. Dicho de otro modo: en cierto sentido *El oficio de perder* es tanto una manifestación estética de la forma en que se constituye la memoria, como la búsqueda de una genealogía de la memoria.

## II.2 Flujos cubanos

Gabriel Said y Michel Serres, coinciden en la importancia de tener en cuenta el lugar de procedencia, o el lugar donde se habita, en el momento de intentar valorar y comprender la obra de un artista o un filósofo. Serres en un documental sobre su vida, titulado *El viaje Enciclopédico* (2008) plantea: “Me pregunta por lo que soy, puede ser en lugar de la pregunta ¿quién soy? La pregunta ¿dónde? Salí de aquí”<sup>15</sup> y señala el río que recorre el lugar donde vivió durante su infancia. El filósofo francés antepone de esta manera el lugar geográfico, a una respuesta o definición intelectual. Por su parte Gabriel Said, en la introducción al libro de ensayos *Reflexiones sobre el exilio* (2005) dice:

Valorar realmente la literatura es valorarla ante todo como la obra individual de un autor individual, implicado en unas circunstancias que todo el mundo da por descontadas; circunstancias tales como el lugar de residencia, la nacionalidad, el escenario familiar, el idioma, los amigos, y cosas similares. El problema para el intérprete, por tanto, es cómo situar estas circunstancias junto a la obra, como identificarlas e incorporarlas, como leer la obra a la vez que su situación mundana.(18)

---

<sup>15</sup> Esta transcripción fue hecha por mi, desde el documental que se encuentra en esta dirección en Youtube: [http://www.youtube.com/watch?v=dfzAEmksbRo&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=dfzAEmksbRo&feature=player_embedded)

En el caso de García Vega, el contexto resulta particularmente fundamental en la constitución de su obra. En la que desde el mismo título *El oficio de perder*, se presenta una situación de contexto. Oficio y perder implican la pertenencia inevitable a un contexto y las competencias adquiridas para el desempeño de un oficio, como la competencia con los otros que ejercen dicho oficio. Se pierde algo, en tanto que el contexto ofrece algo u otorga algo, que el sujeto no es capaz de ganar o mantener.

Hemos hablado desde el inicio de esos flujos codificados y sobre todo descodificados que componen la existencia de Lorenzo García Vega, una existencia que el mismo llama reverso. Pero ¿reverso en tanto qué?, ¿reverso de qué? Para responder estas preguntas es necesario presentar el anverso, es decir; el contexto espacio temporal que le corresponde vivir al escritor cubano y la generación de escritores a la que el pertenecería y de la que paradójicamente también se encuentra excluido. Antonio José Ponte dice al respecto en *El Libro perdido de los origenistas*:

Haber nacido en 1926 hace de Lorenzo García Vega el más joven de los origenistas y del mismo modo que consideramos a Justo Rodríguez Santos un rezagado de la generación anterior dentro de *Orígenes*, García Vega puede ser visto como un adelantado de la generación de los cincuenta dentro del mismo grupo. La generación del cincuenta sin embargo, no lo reconoce como uno de los suyos. (74)

Para ir un poco más adelante en la presentación de este anverso y su relación con Lorenzo García Vega, se hará de nuevo uso de Deleuze, y Guattari esta vez de su libro *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, en el capítulo “Geología de la moral” los filósofos franceses distinguen entre dos formas de líneas o flujos que coexisten en una doble articulación, y que componen los diferentes estratos geológicos de la tierra. Se trata por una parte de unas materias fluidas, desterritorializadas y y por otra de unas



materias rígidas que se apropian de las materias fluidas. A continuación se cita explicación, que los franceses dan a partir del profesor Challenger, un personaje de ficción creado por Conan Doyle:

El Profesor Challenger [...] explicó que la Tierra era un cuerpo sin órganos atravesado por materias inestables no formadas, flujos en todos los sentidos, intensidades libres, o singularidades nómadas, partículas locas o transitorias. Pero, de momento ese no era el problema, porque en la tierra se producía al mismo tiempo un fenómeno muy importante, inevitable, beneficioso en algunos aspectos, perjudicial en muchos otros: la estratificación. Los estratos eran Capas, Cinturas. Consistían en formar materias, en aprisionar intensidades o en fijar singularidades en sistemas de resonancia y de redundancia, en constituir moléculas más o menos grandes en el cuerpo de la tierra, y en hacer entrar estas moléculas en conjuntos molares, Los estratos eran capturas, eran como agujeros negros [...] que se esforzaban en retener todo lo que pasaba a su alcance. Actuaban por código y territorialidad. (47).

En este pasaje describe el modo en que se produce la codificación de los flujos, y la forma cómo coexisten simultáneamente, un movimiento y una captura. La captura, es la toma de poder de un estrato, que ocurre cuando se produce una codificación muy fuerte (es el caso por ejemplo de los géneros literarios o cinematográficos más codificados y por lo tanto fácilmente reconocibles, el género de terror, el género policiaco, etc.) Pero este proceso también ocurre en todos los niveles, incluidos individuos, comunidades, y naciones. En este orden de ideas, al desplazarse al contexto cubano y su historia reciente, podemos ver qué manera se produjo dicha doble articulación y cómo la escritura de Lorenzo García Vega ha sido un flujo que se ha resistido en buena medida a la captura que hacen los flujos fuertes de los que hablan Deleuze y Guattari.

Lorenzo García Vega tenía más de 30 años cuando se produce la revolución castrista, pero su universo literario, había empezado a prefigurarse desde margen con anterioridad a la revolución; primero durante la infancia con los jesuitas, después en las clases de derecho, y más tarde durante los años de pertenencia al grupo Orígenes, va a extinguirse de forma física casi completamente con la revolución, pues es la que lo envía definitivamente al exilio. A finales de los años cincuenta, existían dos Cubas claramente diferenciadas: una representada en la esplendorosa Habana con sus casinos lujosos y hoteles deslumbrantes, donde mujeres bellas y elegantes compartían con escritores y artistas de cine. Ésta se había erigido desde los días de la prohibición en los Estados Unidos cuando comenzó a recibir a los flujos desterritorializados de bebedores y de alcohol. Eran los días de los capos de la mafia, de Lucky Luciano y Frank Costello<sup>16</sup> y la otra Cuba que pobre y oprimida, extendida por el resto de la isla, era víctima de la corrupción del gobierno de Fulgencio Batista<sup>17</sup>. Dichas circunstancias suscitaron la necesidad de un cambio. Otro flujo en ese entonces desterritorializado, se preparaba para volverse poderoso y determinante no sólo en la historia de la isla, sino para el mundo de ese entonces; se trataba del flujo revolucionario. En 1957 Herbert Matthews un periodista del “New York Times” entrevistó a Fidel Castro: un joven revolucionario. Un reportaje repartido en tres entregas y que en un primer momento despertó la simpatía de los norteamericanos por esos *jóvenes barbudos* que peleaban en la selva contra la

---

<sup>16</sup> En literatura es la novela *Tres Tristes Tigres* (1967) de Gabriel Cabrera Infante donde se narra la historia de esta época de esplendor e inminente desaparición de la misma época esplendorosa.

<sup>17</sup> En una memorable escena de *El Padrino II*, unos días antes del año nuevo de 1959 gánsteres y empresarios cubanos se reparten un pastel con la forma de la isla.

injusticia y dio a conocer la imagen del carismático líder<sup>18</sup>. El 1 enero de 1959, dos años después de la publicación del artículo, cuando se festejaba con toda plenitud el año nuevo cubano, es derrocado Fulgencio Batista. Al poco tiempo se produce la ruptura con los Estados Unidos, estalla la guerra fría y con ella se alterara el curso entero de la isla. Hecho que simultáneamente convertirá a Cuba en punto referencial de la historia de la segunda mitad del siglo XX.

En el caso cubano, que existen diferentes aberturas o ventanas por las que entran los flujos y por las que asomamos al territorio. Según esto, uno indudablemente importante es el de la revolución. Cuando se piensa en la Revolución Cubana surge una infinidad de referentes, pero seguramente los más reconocibles e importantes son El Ché Guevara y Fidel Castro. Ambos funcionan como ventanas por las que se manifiesta, o se puede observar el fenómeno de la revolución, permiten la entrada a ella, pero a la vez a través de ellos la revolución se enuncia y sale, es decir, se desterritorializa. El Ché y Fidel no son sólo individuos, no son sólo iconos, son flujos. En el libro *Fantasía Roja* (2006) el escritor Iván de La Nuez habla de una imagen icónica de la revolución. Se trata

---

<sup>18</sup> El reportaje inicia así: Fidel Castro, the rebel leader of Cuba's youth, is alive and fighting hard and successfully in the rugged, almost impenetrable fastnesses of the Sierra Maestra, at the southern tip of the island. President Fulgencio Batista has the cream of his Army around the area, but the Army men are fighting a thus-far losing battle to destroy the most dangerous enemy General Batista has yet faced in a long and adventurous career as a Cuban leader and dictator. This is the first sure news that Fidel Castro is still alive and still in Cuba. No one connected with the outside world, let alone with the press, has seen Senor Castro except his writer. No one in Havana, not even at the United States Embassy with its resources for getting information, will know until this report is published that Fidel Castro is really in the Sierra Maestra. This account, among other things, will break the tightest censorship in the history of then Cuban Republic. The Province of Oriente, with its 2,000,000 inhabitants, its flourishing cities such as Santiago, Holguin and Manzanillo, is shut off from Havana as surely as if it were another country. Havana does not and cannot know that thousands of men and women are heart and soul with Fidel Castro and the new deal for which they think hestands. It does not know that hundreds of highly respected citizens are helping Senor Castro, that bombs and sabotage are constant (eighteen bombs were exploded in Santiago on Feb. 15), that a fierce Government counterterrorism has aroused the populace even more against President Batista. ( HERBERT L. MATTHEWS, February 24, 1957, Sunday New York Times).

de una fotografía del Che Guevara encendiéndole un cigarro a Jean Paul Sartre. El Che erguido con el fuego en la mano derecha y Sartre inclinado ante él mientras enciende el cigarro. Una sola imagen que registró emblemáticamente un momento histórico en la era de la contracultura, un filósofo europeo visitando a la revolución. De la Nuez escribe:

Como se verá aquello fue mucho más que prender un tabaco. Porque, a la luz de la historia política, el tabaco de Sartre no era un tabaco, como a la luz de la historia del arte, la pipa de Magritte no era una pipa. Desde aquella lumbre iniciática, una nutrida tropa de filósofos, músicos, novelistas, cineastas y hasta teólogos han convertido a la isla del caribe en el destino particular de sus fantasías revolucionarias, la encarnación de su sueño redentor o la terapia ideal para colocar en otro sitio -pintoresco y lejano- su desasosiego con el malestar de la cultura en occidente (10).

Cuando la imagen del Che Guevara se vuelve emblemática y alcanza el nivel de representación del que habla De la Nuez, haciendo que el resto del mundo voltee su mirada hacia la revolución, el lugar dentro del imaginario cultural de la época está tomado, pues si bien hubo una euforia con la revolución en los años sesenta (el mismo Lorenzo García Vega en un inicio simpatizó con la revolución), lo que se generó desde allí fue una especie de Bing Bang, un momento de explosión de flujos prerrevolucionarios y revolucionarios de gran poder que siguen manteniendo hasta hoy día vigencia, reinventándose y reproduciéndose. Cuando se observa a través de esa ventana, se accede no sólo al pasado, sino que se le da la posibilidad de que al entrar se recodifique y exista en el presente. Aparece entonces a Win Wenders tratando de recuperar un pasado musical, en *Buena Vista Social Club (1999)*, o películas como *Diarios de Motocicleta (2005)*, -versión de los apuntes de viaje del Ché- mantienen la mirada romántica sobre Ernesto Guevara. Pero también es posible encontrar su imagen en los prendedores de las chaquetas de los punks o en forma de póster en los cuartos de

los adolescentes. Ernesto Guevara se ha codificado como un símbolo de la rebeldía universal, incluso para aquellas mayorías que desconocen los detalles de la vida de este personaje. Por otra parte Fidel Castro, escindido, se recodifica de un modo diferente hacia occidente: su imagen ya no es romántica, ahora fluye mutada a la (forma/flujo) del dictador.

Otra cosa ocurre en el sentido inverso. Si la ventana por la que entran los flujos de la revolución a Occidente es sobre-codificada y amplia de sentidos; en su otro extremo –del lado cubano- la abertura es estrecha. Teniendo está ventana o túnel por donde pasan los flujos, la forma de un embudo y he aquí como se manifiesta una de las diferencias fundamentales entre los dos sistemas, (capitalismo y comunismo) o si que quiere entre los dos regímenes (democráticos” y “totalitarios) en estos últimos se presenta literalmente un control de estos, a partir de cerrar la abertura. Lo que se queda afuera no existe. Del lado de Cuba la entrada de las influencias es completamente restringida, los reguladores de estas son la censura y la prohibición, pero por otra parte existe, ya no de parte de la isla, sino de sus vecinos, una restricción en forma del bloqueo económico. El resultado es paradójico e inquietante. Al interior de la isla, la abertura estrecha hace que en cierto modo el flujo del tiempo se ralentice y que como se verá, se manifiesta en la forma de una suerte estética de las ruinas. Hoy día es un lugar común cuando se habla de Cuba y particularmente de la Habana, referirse a ella una como

ciudad atrapada en el tiempo. Así se produce una fascinación nostálgica para el turista y por otra parte una realidad cruda de una urbe que se desmorona para el cubano.<sup>19</sup>

En el documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* (2006) del director alemán Florian Borchmeyer, se reflexiona sobre la colosal e imponente arquitectura cubana, ahora hecha ruinas. En el filme se nos muestra la diferencia entre las ruinas que dejan las civilizaciones una vez han desaparecido y las ruinas cubanas que permanecen habitadas. El estado de ruina y derrumbamiento arquitectónico cubano es en buena medida producto del detenimiento de los flujos de naturaleza múltiple que recibe y emana de la isla. Desde la Revolución de 1959, Cuba inicia un proceso de cerramiento selectivo que afecta de modo dramático lo que entra y sale de ella, pero sobre todo de lo que se mantiene. La gente, los objetos y los espacios están sujetos desde entonces a un ritmo y unas reglas distintas. No hay una razón para revitalizar la arquitectura pues se produce un devenir de otro orden, en el que el desarrollo de una estética de los espacios es reemplazado por flujos discursivos políticos que, en lugar de robustecer y mantener una arquitectura, fortalecen una estructura ideológica.

Los objetos y espacios sujetos a esta nueva realidad sencillamente continúan existiendo en una especie de inercia, hasta que su duración y energía iniciales persista. Así, el tiempo estético se congela pero la realidad física de los objetos continúa en marcha. Entretanto la circulación e interacción de los flujos que se quedaron atrapados en la isla, la erosionan a fuerza de repetición y desgaste. No es entonces el estado de

---

<sup>19</sup> De hecho, el tema de las ruinas se manifiesta con insistencia y como se verá más adelante en la de Lorenzo García Vega.

ruindad de la Habana únicamente un asunto de pobreza, sino de velocidad y precipitación del acontecer diario que produce la mutación de una realidad cuya visibilidad mayor es la arquitectura. La isla se cierra y la ciudad comienza a volverse ruinas. El escritor cubano, Antonio José Ponte, quien aparece en algunas de las secuencias del documental dice<sup>20</sup>:

Es posible imaginar una muerte en la Habana hecha por Tomas Mann, porque es una ciudad decadente también, porque era lo que buscaba Mann como escenario de sus novelas...el hundimiento de la ciudad y la plaga que recorre la ciudad [...]...la sensación de que la naturaleza se está vengando de algo que le han hecho.

En algunas imágenes y fotografías recientes La Habana parece un escenario de postguerra sin que jamás hubiese existido allí un evento de semejante magnitud. Estéticamente los flujos de visibilidad cambian y ya no se encuentra entonces sólo la emanación de un esplendor previo, sino que justamente se presenta una saturación de ruinas. Una desterritorialización del lugar, que puede hacer pensar en la isla como el lugar mismo del exilio, sin recurrir a un afuera.

El carácter insular de Cuba y su localización estratégico dentro del orden geopolítico han hecho que la isla sea una productora y receptora de flujos de enorme intensidad, y que por lo tanto su territorio y su gente hayan experimentado y participado de una forma muy intensa los cambios de la historia reciente. Cuba y su cultura se perfilan desde las contemporaneidades completamente ligadas a su historia, lo que hace posible que existan paradojas como la detención o ralentización de un tiempo, sobre todo

---

<sup>20</sup> Transcripción realizada por mi a partir del documental.

de orden estético al interior de la isla, detenimiento que se manifiesta entre otros aspectos por el estado de ruinas de las ciudades. Pero otra parte existe una vitalidad opuesta a la ralentización, y representa por sus emigrantes.<sup>21</sup>

En la película *Memorias del Subdesarrollo* (1968) de Tomas Gutiérrez Alea, el protagonista Sergio Carmona recorre la ciudad como un espectador ya no forma parte de lo que ocurre. Su transitar por la Habana que cambia parece más el deambular de un fantasma que una presencia activa. Dice en un momento: “sin embargo todo parece hoy tan distinto ¿he cambiado yo o ha cambiado la ciudad?”<sup>22</sup>; y en otra escena cuando observa los edificios dice: “...así de pronto parece una escenografía, una ciudad de cartón”. Sergio presencia cómo el cierre de la isla y el primer exilio hacia Miami prefiguran el futuro derrumbamiento de la ciudad. Una ralentización del tiempo, no un detenimiento.

### **II.3 Una nación extendida o el exilio, El oficio de perder**

Se ha mencionado que en la actualidad existe ya una sociedad escindida, los cubanos que llevan generaciones en la isla, y las generaciones de cubanos que han nacido en el exilio. Exilio, término que en el caso cubano podría redimensionarse, porque quizá el exilio está mudando de lugar. ¿Es exiliado el cubano que vive en Miami o exiliado el cubano que vive en la isla? Hay una clara situación paradójica en todo esto. Pues la situación de encierro y aislamiento de los habitantes cubanos, en muchos sentidos puede percibirse

---

<sup>21</sup> Este tema lo exploré previamente en el texto *El tiempo ralentizado* magazine electrónico [www.inactual.com](http://www.inactual.com).

<sup>22</sup> Transcripción realizada por mí, a partir de la película.



como si el exilio tuviera en realidad lugar allí. Formándose una suerte de dos naciones, o poblaciones nacionales. Los cubanos isleños, y los exiliados.

El exilio, el estar exiliado, implica una necesidad de echar raíces o territorializar en el lugar de exilio. Exiliarse es un movimiento de desterritorialización – territorialización, y como se mencionó al inicio de este apartado, en la actualidad pareciera que existen estas dos nociones de nación, que generan una especie de paranaciones. Que como tales se comportan como mundos paralelos que se han ido conformando a lo largo del tiempo. No están territorializados de una forma tradicional, están más extendidos en la superficie, con epicentros móviles y cambiantes. Los destinos de los cubanos que habitan en la isla y los cubanos que la abandonaron y sus descendientes están bifurcados, pero a la vez unidos por una historia y una geografía que sigue siendo común y próxima: el Caribe. Estos dos mundos, alimentado el uno con las migraciones desde Cuba hacia los Estados Unidos, va a producir una versión de nación mediada por el consumo, la tecnología, y el acceso al capital. No es entonces un país que recupera un momento olvidado de esplendor, es una población que se reconfigura a partir del acceso y de la recodificación de sí misma. Allí el encuentro se produce con el consumo, con la cultura de la obsolescencia constante, con los ritmos impuestos por la “forma moda” (15), de la que habla Gilles Lipovetsky en su libro *El imperio de lo efímero*<sup>23</sup>.(1990) y que sería aquella que moldea las sociedades actuales, con sus

---

<sup>23</sup> Para Lipovetsky, la moda configuraría en gran medida la forma de las sociedades contemporáneas, obedeciendo a los elementos propios de esta. Así define el filósofo, la forma de operar de lo que el llama forma-moda:

En primer lugar, la forma moda que analizaremos no es antitética de lo «racional», la seducción tiene ya en sí misma una lógica racional que integra el cálculo, la técnica, la información, propias

dinámicas y ritmo.

El otro mundo es la isla. Escenario del encuentro de flujos políticos e históricos de gran intensidad. Habría que pensar entonces por ejemplo en el encuentro durante la década de los setenta y los ochenta de un pueblo cubano, alegre y tropical con la frialdad de la historia y cultura rusas: Tolstoi, Gogol, Dovstoievsky. Pero también el flujo del azúcar cubano intercambiado por el flujo del petróleo ruso. Allí todo un acontecer económico se ensambla con lo cultural. En el libro de ensayos *La isla que se repite* (1989), Antonio Benítez Rojo, habla de estas diferencias vitales entre los cubanos y los europeos, diferencias que para él están determinadas tanto por la geografía como en la idiosincrasia.

La plantación de proyectiles atómicos en Cuba era una máquina rusa, una máquina esteparia, históricamente terrestre. Se trataba de una máquina que portaba la cultura y el yogurt, del cosaco y del mujik, del abedul y el centeno, de las antiguas caravanas y del ferrocarril siberiano; una cultura donde la tierra es todo y el mar es un recuerdo olvidado. Pero la cultura caribe, al menos el aspecto de ella que más la diferencia, no es terrestre sino acuática; una cultura sinuosa donde el tiempo se despliega irregularmente y se resiste a ser capturado por el ciclo del reloj o del calendario. (26)

De esta manera se han ido estableciendo dos territorialidades, dos culturas, no sólo híbridas, sino que además constituyen una especie de nación bicéfala que cuenta con un gran territorio extendido con espacios desterritorializados pues no hay

---

del mundo moderno; la moda plena celebra la boda de la seducción y la razón productiva, instrumental, operativa. No se trata en absoluto de una visión dialéctica de la modernidad que afirma la realización progresiva lo universal racional mediante el juego contrario de los afines particulares, sino el poder de autonomía de una sociedad armonizada por la moda, allá donde la racionalidad funciona con lo efímero y lo frívolo, donde la objetividad se instituye en espectáculo, donde la dominación técnica se reconcilia con lo lúdico, y la dominación política con la seducción. (18)

necesariamente un centro. Respecto a esto Iván de la Nuez en su libro *La Balsa perpetua* (1998) dice:

De modo que digan lo que digan los defensores paleoculturales que subordinan la cultura cubana a aquella que se produce exclusivamente en la isla, los cubanos en los últimos 40 años han cancelado el contrato entre cultura nacional –sea lo que esto sea-y territorio. Se ha perdido el centro. (28)

Esta separación entre territorio y cultura nacional, o mejor aún su redefinición y movimientos de creación y ruptura constantes hacen que la noción territorio se vuelve sino, secundaria, sí dilatada. Se produce una especie de territorio extendido, pero a la vez fragmentado, y sin embargo, siempre afectado por el devenir histórico constante. Se puede por ejemplo rastrear cómo el Son cubano, y la música de la Sonora Matancera, se van a encontrar con todo el ritmo Borinquén en Nueva York. Esto sucede en ese territorio extendido y como tal con otras características específicas dependiendo de individuos y circunstancias. Así, en el resto del país se producen otros encuentros no menos significativos. Pues evidencian cómo se producen las transformaciones a nivel micro, cuando los individuos están enfrentados a flujos y devenires más fuertes que mutan se recodifican, se transforman. Esto es lo que genera el esparcimiento del territorio. Al respecto De la Nuez afirma:

La transterritorialidad cubana no es nueva, pero desde la Revolución ha crecido de forma extraordinaria. En los años 90, se da la singularidad de que los puntos de la geografía se han multiplicado casi hasta el infinito. Reinventados una y otra vez, los cubanos se asoman a la aldea global y consiguen lo que no hicieron las guerrillas de los 60, años en los cuales la revolución parecía universal. La mayor experiencia de globalización de los cubanos está, acaso, en estas formas del éxodo. (29).

Esta experiencia de la globalización tocará puntos neurálgicos del mundo actual. Si durante los años sesenta los movimientos contracultura permitieron que detonara un destello de visibilidad sobre la revolución cubana, por otra parte en el presente, lo cubano tiene otros alcances algunos más sólidos y profundos, que empiezan a trascender el tiempo. Alcances representados en las obras de intelectuales y artistas como Lezama, Carpentier, Sarduy, Cabrera Infante, Kozer y también claro encontramos andando y erigiendo su propio laberinto en Playa Albina a García Vega.

Desde la revolución de 1959 ha habido una inmigración constante de cubanos a los Estados Unidos. Sin embargo se pueden establecer tres momentos importantes: el primero en el año de 1961, dos años después de la revolución. En éste partieron gran cantidad de personas pertenecientes a la clase media y alta, compuesta por empresarios e intelectuales. Este momento es narrado en *Memorias del Subdesarrollo*. Lorenzo García Vega dejará el país en unos años más tarde, en 1967, y llegará a España, donde esperará la llegada de la visa americana.

Un segundo éxodo ocurre en los años ochenta, se trata del llamado éxodo del Mariel caracterizado por la salida de un gran porcentaje de presos y personas indeseables para el régimen cubano. Se desterraron entre ellos a homosexuales y presos políticos. Precisamente el escritor Reynaldo Arenas sale de Cuba en este momento, episodio contado en su libro *Antes de que anochezca* y en la película del mismo nombre. Esta emigración originó un personaje-flujo emblemático del cine: Tony Montana en la película *Scarface (1983)*; dirigida por Bryan de Palma (remake de la película de cine negro, *Scarface* de 1932 dirigida por Howard Hughes), pero en la versión de 1983,

Tony Montana interpretado por Al Pacino es un marielito que se vincula con los carteles de droga colombianos en Miami.

Los balseiros, constituyen el tercer éxodo. Cuba como isla siempre ha estado sujeta al azar, a los movimientos de los flujos y las mareas y de la misma manera que nada anunciaba que la isla iba a verse afectada por el desarrollo exponencial y vertiginoso del microchip que a su vez iba, al reemplazar las industrias del carbón y del acero, a propiciar el derrumbamiento de uno de los pilares sobre los que se sostenía el proyecto soviético. Su súbita caída en 1989 nada prefiguraba este último éxodo masivo y quizá el más dramático: el de los balseiros en 1994. Este tiene lugar durante el Periodo Especial(1990-1994) después de la caída de la Unión Soviética, cuando al no contar con el apoyo del coloso comunista Cuba es azotada por una gran pobreza. 1994 fue uno de los años más difíciles en la historia de la economía de la isla, cuando la gente desesperada empezó sencillamente a lanzarse al mar, utilizando como embarcación lo que tuvieran a mano, sin que les importaran los enormes riesgos que correrían, no tanto con el fin de alcanzar el sueño americano, sino con la finalidad de escapar de la pesadilla que para muchos empezaba a ser en ese entonces la isla, que empezaba ya a convertirse en ruinas. Cuando el gobierno cubano permitió que la gente se marchara se produjo un movimiento tal que las personas empezaron a fabricar embarcaciones en sus casas: las construían con cualquier tipo materiales, armazones de colchones, neumáticos usados, techos de zinc, etc. Y con esos materiales, y sin ningún tipo de seguridad se lanzaban al mar, intentando escapar de la realidad por la que atravesaban. Los tres éxodos coinciden con tres generaciones.

La generación compuesta por quienes originaron, establecieron y vivieron el inicio de la revolución es la de García Vega. Su devenir será en todo caso también otro, viaja a Madrid a Nueva York, allí escribe *Los Años de Orígenes* y luego a Venezuela, lugar en el casi permanece, y luego regresa ya mayor a Estados Unidos a trabajar cargando los carritos de supermercado en la cadena Publix.

El segundo éxodo ocurre en la generación que nace en los mismos años de la revolución. Se trata de la generación de Reinaldo Arenas y Jose Kozer. Dentro de la isla es esta generación con la que se consolida el proyecto comunista y el tercer éxodo tiene lugar con una generación ya escindida. La población que se mantiene en Cuba y que sufre de pobreza resultante del bloqueo económico y la caída soviética y la población que ya se encuentra radicada tiempo atrás en los Estados Unidos cuyo epicentro es Miami. Esta última comienza a observar la isla o bien en espera la caída del régimen, soñando con un retorno utópico, o sencillamente a desarrollarse y crecer viviendo desde el imaginario del tiempo previo a la revolución y posterior a esta. Encontramos ya hipercodificado y transformado el flujo- mundo cubano. Muchos de ellos, los más jóvenes jamás regresarían a la isla aunque ésta cambiara. Su nación ya está en otra parte. Sus rostros: Emilio y Gloria Estefan, Andy García, la Calle Ocho, y Lorenzo García Vega, un rostro oculto cuya existencia tiene lugar en Playa Albina donde se ocupa de su poesía, donde tuvo su trabajo como bagboy, y donde por esos días escribe y levanta la arquitectura de una ciudad llamada *Vilis(1998)*. Ciudad-libro construida a partir de sus experiencias oníricas. Pero regresemos *al Oficio de perder*. Un eufemismo, pues sus memorias son justamente ese laberinto, esa búsqueda de un

horizonte a través del tránsito por un pasado en ruinas. Sus memorias son el tránsito por el reverso, gran parte de él ocurre en una Cuba que yo no existe sino (transformada además) en los imaginarios de novelas y películas.

#### **II.4 Reverso: Coordenadas del Reverso**

La vida y la obra de Lorenzo García se manifiestan como un flujo rebelde, escindido, es decir descodificado, ya que su existencia se ha desarrollado siempre en una especie de marginalidad. Desde niño cuando en una azotea saluda a una multitud imaginaria (282), o cuando un poco más tarde, en la Habana se encuentra estudiando con los jesuitas, y al verse obligado a entrar con los demás niños a una piscina él futuro escritor sencillamente se paraliza, intentando mimetizarse<sup>24</sup>. Allí, en el umbral de la adolescencia se fabrica un heterónimo, (el primero de varios), que le ayudará a mantenerse en esa especie de autismo al que dice hallarse constantemente propenso.

Luego la marginalidad se intensificará debido a su historia con el grupo Orígenes, durante sus estudios de derecho y más tarde con el exilio (exilios) en España, Venezuela y finalmente Estados Unidos. Exilio no sólo físico sino también de su propia memoria y de su propio pasado, del que sólo logra rescatar ruinas. Es en este sentido que sus memorias: *El oficio de perder* se constituyen en el objeto de estudio del presente capítulo. Esta es una obra singular dentro de la historia de la literatura latinoamericana de los últimos años, ya que se trata de una escritura que -de acuerdo a las ideas que

---

<sup>24</sup> García Vega en sus señala este incidente en la piscina, cuando optó por aislarse, creando para él mismo una especie de personaje, que él llama su heterónimo jesuítico: “Mi personaje jesuítico, así lo podríamos llamar. Él desde entonces, desde aquella mañana de entrada a los jesuitas me ha acompañado y ha desaparecido y vuelto ha aparecer” (189).

expone Edward Said en su libro *Sobre el estilo tardío* (2009)- se realiza en la edad tardía, es decir, en un momento de la vida en donde usualmente la energía vital se encuentra en declive, y que en algunos creadores sin embargo, propicia la aparición de obras con una potencia inusual y un estilo único.

En este sentido el *Oficio de Perder* se constituye en una circunstancia singular en la literatura contemporánea de nuestra lengua, pero que justamente por hallarse en los márgenes permanece relativamente desconocida. También es posible ver como el escritor se deslinda de la figura canónica de José Lezama Lima para encontrar una voz única, y cómo a lo largo de toda su vida se va concretando una vocación, un oficio de escritor (escritor no-escritor, como el mismo se denomina). Por otra parte, las memorias de Lorenzo García Vega dialogan desde la lengua hispana con otro autor que, a su modo, es reconocido no sólo como uno de los autores más importantes de la lengua francesa sino uno de los que más intensamente ha trabajado el tema del tiempo y la memoria: Marcel Proust. Estos y otros elementos (no necesariamente en el orden enunciado) serán desarrollados a continuación en el presente Reverso.

## **II.5 El velo / El Origenista-no origenista**

La vida de García Vega como origenista nos sirve como punto de despliegue para adentrarnos luego en el laberinto de *El Oficio de Perder*. El escritor fue, no sólo, el integrante más joven del grupo Orígenes, grupo alrededor del cual se reunieron varios autores cubanos que hoy día forman parte del canon central de la isla, e incluso del canon hispanoamericano como es el caso de José Lezama Lima, sino también es tal vez



de los origenistas quien más apartado se encontraba tanto estéticamente como escrituralmente del devenir de Orígenes. Sin embargo la narración de este periodo aparece de algún modo velado en las memorias. Y aunque su vida como origenista fue tema de un libro entero, *Los años orígenes*, la explicación que García Vega, da para no mencionar esa época, obedece más a una especie de exigencia que el mismo autor se hace, de marcar o aclarar su relación con el grupo Orígenes hasta el final de sus años.

De *Los años de orígenes* a *El oficio de perder* se produce un tránsito de tiempo y de espacio que es precisamente el tiempo de los años del exilio de García Vega. Sin embargo al final de este tránsito, cuando el cubano se halla inmerso en la escritura de *El oficio de perder*, décadas después en Miami, y llega el momento de escribir sobre Orígenes, decide no súbitamente no hacerlo. Al respecto dice:

Y aquí vendría el momento de hablar sobre Los años de Orígenes. Pero llegado aquí, voy a sacar unos trapos morados de Viernes Santo, para tapar a las Imágenes. Creo que esto sea lo mejor. Que todo aquello, hiperbólico e hipostasiante, quede cubierto. ¡A meter a Lezama, a Cintio, a Eliseo, y al que sea, en su nicho, con su trapo morado de Viernes Santo, cubriéndolo! Esta exigencia es la que, al final, encuentro en pasaje del laberinto que construyo. (485).

El velo que lanza sobre Orígenes, y que a las alturas de la escritura de *El oficio de Perder* podría interpretarse como un hastío, no es necesariamente tal; pues Lezama Lima y Orígenes pueblan las páginas de *El oficio del perder* como un telón de fondo, y en este sentido también como un flujo que contiene tanto lo positivo, como lo negativo. Flujo del cual, la vida de García Vega es en gran medida el resultado. Pues es innegable que el autor del *Oficio de perder* no habría sido quien es, de no haberse encontrado con Lezama y de no haber vivido su época como origenista. El velo que se tira sobre

Orígenes en las memorias no logra ocultar a Lezama y menos aún *Los años de Orígenes*, el libro previo de García Vega, sobre este periodo, allí están narradas de forma extensa las experiencias del autor dentro del mencionado grupo.

Pertenecían a *Orígenes* personajes como Eliseo Diego, Fina García Marruz, Cintio Vitier. Todos colaboraban con la revista homónima, de modo similar a como ocurrió con la revista *Sur* en Argentina, con la revista *Mito* en Colombia fundada por el poeta colombiano Jorge Gaitán Durán y a quien se le dedicará un capítulo de esta tesis, o *Vuelta* en México, fue la catalizadora no sólo de unos autores de gran importancia en la escritura cubana sino el lugar en donde se reunieron por medio de sus escritos algunos de los intelectuales más importantes del mundo hispanoamericano del comienzo de la segunda mitad del siglo XX. *Orígenes* contó, entre otras, con colaboraciones frecuentes de María Zambrano, Juan Ramón Jiménez, y Octavio Paz. Aun así Lorenzo García Vega estando dentro de ese conjunto no se sentía del todo parte de él. Para empezar y hay que tener en cuenta una situación clave: el carácter o el pilar de los origenistas era en buena medida religioso, católico; ceremoniales, y liturgias atravesaban el quehacer del grupo. Al respecto de una de las maneras cómo se integraba el aspecto ritual católico dentro de *Orígenes* José Ponte cuenta en *El libro perdido de los origenistas*:

Se adoptaban las fiestas y celebraciones de la iglesia católica y la aparición de los cuatro números de la revista creaba las estaciones: inexistentes primaveras y otoños, inviernos leves y veranos recortados [...] *Orígenes* evitaba así el calendario político de la república [...] La introducción del calendario litúrgico introducía en el siglo origenista algunos soplos de salvación eterna (85)

En medio de este universo, García Vega -a pesar de haber tenido una fuerte educación religiosa jesuita y en buena medida a causa de ella- se considera a sí mismo

ateo o, al menos, agnóstico. Esta separación del universo católico se inició en 1936 cuando ingresó al colegio de los Jesuitas y se mantendrá durante toda su vida. En la tercera parte de *El oficio de perder*, ya cerca del final, dice:

No puedo pensar, ni concebir a Cristo. Es una realidad, si es que es una realidad, que no puedo tocar. Lo único que me puede acercar al cristianismo es el Espíritu Santo, visto como esa última estación donde, trascendidas las figuras del Padre, y la del Hijo, se llega a un...Pero, confieso, que no me gusta hablar de lo que ahora estoy hablando. Hace ya años que detesto todo tipo de creencias, así como detesto todo lo que sea un ideal (mi experiencia en un país donde hubo una cagazón ideo-lógica, me ha sensibilizado totalmente hacia ese rechazo) [...] por lo que, lo confieso, a veces no he dejado de pensar [...] en que, si alguna vez se me ocurriera rezar, sólo le pediría a Dios que me diera fuerza para ser un ateo hasta el final. (519).

Paradójicamente García Vega recibió elogios de su primer poema *Suite para la espera* (1948) de María Zambrano, quien escribió un ensayo sobre los origenistas llamado *La Cuba Secreta y otros ensayos* (1996)". En él la filósofa española habla de una alegría que trae la poesía de García Vega y de su fuerte condición mística:

y se cierra el volumen con los poemas de un poeta que apenas había dejado aludirse en las revistas ya aludidas en las que fueron apareciendo los poetas de esta antología: Lorenzo García Vega Y trae una riqueza, algo tal vez nuevo y único en este libro: la alegría. Una ancha, casi triunfal alegría que suena como un coro. No una sino muchas voces fundidas cantan, y aun otras mudas acompañan. Y es un presagio y una comprobación, como si la prueba estuviere al abarcarse, la prueba del sacrificio y la paciencia. Ahora 10 años después, surge la libertad del canto, la fiesta. Poesía coral que roza por momentos el himno y cierra así como una corroboración de este libro. (115)

García Vega llamaba a María Zambrano *la sacerdotisa del grupo*, y en *El oficio de perder* cuando rememora el periodo donde escribió *Suite para la espera*, recuerda este texto de la filósofa y confirma, al mirar hacia atrás, que su presencia en el grupo era ante todo una presencia incomprensible. Tan fuerte era el flujo místico que velaba y

determinaba lo que los origenistas querían y necesitaban ver. Dice García Vega sobre el comentario de María Zambrano:

La señora Zambrano era una mística, ajena a manipulaciones, y yo, por tener oficio de perder, siempre he sido inmune a lo que me pueda joder, (ya que siempre he estado jodido de antemano), ella no pudo darse cuenta de lo que mi alegría podía significar. Ella vio, sin ver, mi alegría, pues sólo pudo considerarla como uno de los tantos amapuches catoliqueros (himnos, cantos corales, pruebas del sacrificio, pobreza irradantes, y el carajón bendito) que se encasquetaban los origenistas; y así, por lo tanto, ella no pudo comprender la patética ingenuidad de estallido ante la represión que representaba una Suite hecha por un alguien que, temblándole las manos, estaba en un grupo donde todos se habían metido en un pulmón de hierro. Y a todo esto que dijo la señora Zambrano, añadiéndole, además, que en mi Suite no hay ni el más mínimo asomo de himnos (detesto los himnos), ni tampoco de cantos corales recuerdan a los curas, (y a mí no me gusta nada que tenga que ver con los curas), sino el juego (eso sí, el juego, siempre alucinante para mí) de superponer una cosa con otra, hasta así poder llegar a construir un telegrama del ángel, o unos marfiles ahogados, o hasta una cueva (una cueva pequeña, por supuesto) donde, aunque fuera por un instante, mi represión se liberara. (372-373).

La distancia con *Orígenes*, no sólo era debida al ateísmo/agnosticismo del escritor cubano, sino también a factores que implicaban el resto de su contexto. En una entrevista realizada por Carlos Aguilera en octubre del 2011 García Vega habla sobre esta distancia que tal vez siempre tuvo con el grupo *Orígenes*:

Considero que por carambola, o porque en Cuba estábamos jodidos, o porque era un mundo donde eran pocas las opciones, tuve que optar por lo que no era lo mío. Imagínate: un individuo joven, introvertido, neurótico, al borde del electroshock, que no sabe ni cómo va a escribir (a mí me costó mucho trabajo escribir), se encuentra con Lezama Lima, el grupo *Orígenes* y le abren las puertas, ¿qué iba a hacer? Cuba no era Francia, donde había cuarenta lugares con grupos diferentes. Fue casi una fatalidad. En estos momentos estoy cada vez más convencido de que yo no tenía mucho que ver con ellos, y creo que toda mi búsqueda se dirigía

hacia otra cosa, incluso hasta en los puntos en que coincidíamos.<sup>25</sup>

Porque si bien con frecuencia se habla de los origenistas como una especie de familia que compartía unos lazos profundos y sólidos en términos poéticos, la mirada, la actitud de García Vega hacia el grupo siempre ha sido simultáneamente de cercanía y de distancia, de pertenencia y de extrañamiento. Tal vez por estas razones Fina García Marruz en su libro *La familia de Orígenes* (1997), se refiere a García Vega con una especie de actitud maternal, es la actitud hacia un hijo que no comparte la mirada de esa “familia poética” que ellos conforman. Familia que además se sostenía también sobre una especie hermandad o sensación de estar unidos por un lazo religioso y místico, del que García Vega también se alejaba. Dice Fina García: “jamás recibió una lastimadura. A nosotros nos gustó siempre su poesía –ahí está la fervorosa crítica de Cintio en *Lo cubano en la poesía* –, sin contar la de Lezama [...] De *Orígenes* no había recibido sino plácemes y estímulos. (García Marruz, 1997). Dice a su vez Roberto Fernández Retamar en su ensayo sobre Orígenes, Recogido en su libro *Antología Personal* (2007) :Entre otras denominaciones, se ha llamado a Orígenes una generación, un estado poético, un grupo. Es cierto que algunas de esas denominaciones son conciliables; pero es igualmente cierto que otras parecen no serlo.(182)

Estas denominaciones inconciliables que menciona Retamar, en Lorenzo García Vega tienen el signo de una doble marginalidad. Si José Lezama Lima alcanza con su presencia y su obra poética y con su libro *Paradiso*( 1960) una presencia sólida dentro

---

<sup>25</sup> Aguilera Carlos, <http://www.revista.agulha.nom.br/bh10vega.htm>

del canon, Lorenzo García Vega a pesar de ocupar finalmente un lugar en el canon cubano, desde sus inicios ha creado una obra que vibra y se produce dentro un estado de indefinición constante. Su presencia como espectador-miembro de *Orígenes* es la de alguien que se encuentra simultáneamente inmerso y ausente del proyecto, alguien que observa a sus condiscípulos con cierto extrañamiento. Como quién observa los objetos detrás de series de cristales, una de las obsesiones presentes en *El oficio de perder*.

Su entrada a Orígenes siendo aún bastante joven lo situó en una especie de perspectiva distinta a los demás. Diferencia marcada en la superficie por la edad, que lo haría dialogar en cierta medida con una noción de mundo diferente de las de los demás integrantes del grupo, cuya búsqueda era como se dijo de un orden principalmente místico. Precisamente el primer poema de García Vega, *Suite para la espera* es de naturaleza surrealista y cubista, producto del interés del autor por las vanguardias artísticas, que aunque tardíamente, comenzaban a manifestarse dentro de la escritura latinoamericana y cuyo flujos alcanzaban y dialogaban con lo más jóvenes. Una fatalidad, dice García Vega, acerca de su paso por Orígenes. Sin embargo a medida que nos vamos adentrando en la lectura de las memorias, nos damos cuenta de que *Orígenes* (léase Lezama) impregna y matiza de una manera muy importante la nebulosa de evocaciones que constituyen el *Oficio de perder*. El choque/encuentro con Lezama atraviesa y re-direcciona para siempre la vida de Lorenzo García Vega.

## **II.6 El laberinto, el curso délfico**

Jorge Luis Borges finaliza *El Hacedor* (1960) con estas líneas:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de viajes, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas tiene la forma de su cara. (Borges 853)

Esta revelación final del laberinto a la que asiste el personaje de Borges es tal vez la metáfora idónea de la construcción de las memorias/laberinto de García Vega. Sólo que para éste, la revelación no ocurre gracias al develamiento de las líneas de su rostro una vez finalizada su obra sino en un momento tardío de la vida, al margen casi de la existencia, cuando se da cuenta de que no hay un laberinto y de qué, ante la posibilidad de un final cercano debido a la edad, debe escribir sus memorias para quizá encontrarse en ellas y contener el tiempo que está llevándose. Pues aunque indudablemente toda la escritura del García Vega: poesía, fragmentos, diarios, prosa, (incluyendo *Las Espirales del cuje* (1951), novela sobre su infancia que escribe antes de cumplir los treinta años) y por supuesto, *Los Años de orígenes*, tienen un carácter autobiográfico, no es sino hasta *El oficio de perder* que surge la consigna *No mueras sin laberinto*. Ésta aparece entonces ésta como una urgencia pues su laberinto está inconcluso o es inexistente, y su existencia como tal debe llevar a cabo la construcción de éste para poder hallarse en él o como se dijo contener y detener el tiempo que se desborda.

¿Por qué un laberinto? En la mitología griega, Dédalo, padre de Ícaro, construye por órdenes de Minos, el rey de Creta, un laberinto para encerrar y abandonar en sus pasadizos al Minotauro (toro de Minos). Cada cierto tiempo se abandonan en el laberinto como castigo o ofrenda ceremonial, o con el fin de saciar el hambre del minotauro;

algunos hombres y mujeres, generalmente jóvenes. Una vez perdidos, erran por los pasadizos de laberinto en el que solo oyen los ecos de la bestia. Hasta que al toparse finalmente con ella son devorados. Del laberinto solo escapan tres: uno de ellos es Teseo quien mata al minotauro, y alcanza la salida gracias al hilo de Ariadna, hija del rey Minos. Y los otros dos son el mismo Dédalo, y su hijo Ícaro, quienes gracias a la fabricación de unas alas inventadas por el primero logran elevarse del laberinto y escapar. Del segundo ya conocemos su destino.

La declaración constante que hace García Vega en sus memorias acerca de que la construcción de un laberinto, da pie para trazar en este apartado una analogía entre este episodio de la mitología griega y la construcción del laberinto de García Vega en la que Lezama Lima puede obrar como una especie de minotauro cuya presencia se quiere velar y/o conjurar en el laberinto. Llama la atención además que el curso que el poeta impartía a su discípulos, y que consistía básicamente en una lista de lecturas y sus conversaciones sobre ellas, Lezama lo llamará Curso Délfico, basándose en el oráculo de Delfos localizado en Creta, la isla más grande de Grecia. Así, el curso Délfico era también una emanación de la intensa presencia de Lezama. El escritor José Prats Sariol en su libro sobre Lezama: *Lezama o El azar Concurrente (2010)* dedica uno de los ensayos al curso Délfico y lo que dice de este curso:

Tuve el privilegio de asistir desde 1963 al Curso que impartía José Lezama Lima. El ejercicio pedagógico que él realizara, fuera de las instituciones docentes, añade otro valor a su obra, en lucha contra la desidia y la abulia, contra los que llama “profesionales del aburrimiento”. Entrar al Curso es explicar el adjetivo Délfico que lo caracteriza. Delphos se hizo célebre por el templo consagrado a Apolo, donde el dios manifestaba sus oráculos por la boca de la Pitia. Las respuestas que la sacerdotisa comunicaba una vez al año, hacia los comienzos de la primavera, eran tomadas como



predicciones. El trípode donde se sentaba la pitonisa a transmitir la palabra de Apolo se asocia al butacón, maltrecho, desde donde Lezama transmitía sus modos de entender la cultura. (10)

Otra característica de dicho curso era que incluía el acceso a los libros de la mítica biblioteca de Lezama, compuesta por decenas de miles de volúmenes y que el poeta atesoraba, pero que prestaba a sus amigos con la condición de que se los regresaran apenas los leyeran para así poder prestarles más. De alguna forma el curso délfico lezamiano era también una lista canónica y Lorenzo García Vega dice haber sido quizá el único que leyó todo el curso Délfico. Sus primeras lecturas después de haber conocido a Lezama y por sugerencia de este son: Lautremont, y Marcel Proust, dice García Vega:

Estuve dos años seguidos, día y noche, leyendo los libros que me prestó Lezama. El primer autor que leí fue el Conde de Lautréamont. Aquellos dos años fueron una experiencia alucinante. Dos años alucinantes, como de monje loco, leyendo día y noche. Una vez, de estar el día entero leyendo en un sillón, se me hizo un quistecito en el brazo. Tuve que amarrar una almohadita al brazo del sillón donde leía. Leí a Marcel Proust de una manera obsesiva. (336)

## **II.7 El encuentro y el minotauro**

Hay encuentros que alteran y determinan el curso de la vida, pero con frecuencia la percepción que se tiene de ellos con el tiempo cambia, y su importancia se vuelve tenue en el presente. Hay sin embargo otro tipo de encuentros, mucho más escasos, que cuando ocurren dejan huellas indelebles. Se trata de los encuentros con cierto tipo de pensamientos y obras, encuentros con inteligencias y obras sólidamente formadas. A este respecto Nicolás Gómez Dávila dice en uno de sus *Escolios a un texto implícito*: “la

edad viril del pensamiento no la dan la experiencia ni los años, sino el encuentro con determinadas filosofías”. (74)

En el libro *The Creators* (1992), el académico J.B Boorstin dedica un apartado a Marcel Proust. En él cuenta como el encuentro de Proust con los escritos del crítico victoriano John Ruskin, el inglés fue quien potenció el amor del francés por la pintura y la arquitectura, y más adelante contribuyó de forma decisiva a que este finalmente se embarcara en la escritura de: *En busca del tiempo perdido*. Boorstin cuenta que cuando Marcel Proust leyó *Las Siete lámparas de la arquitectura*,(1849) quedó no sólo fascinado por la escritura del inglés sino que ésta lo animó a ver con sus propios ojos los lugares descritos allí. Cuando Proust encuentra en la catedral de Notre Dame de Ruan una diminuta figura que Ruskin describe en su libro, una epifanía se produce. Dice Proust citado por Boorstin:

I was moved to find him still there, because I realized then, that nothing dies that one has lived, neither the sculptor's thought, nor Ruskin's". (Proust, Boorstin, 687) Luego dice Boorstin: “Ruskin challenged the twenty-nine-year-old Proust to recapture his past in words, just as the medieval sculptors had captured theirs in stone. (687)

El encuentro de García Vega con José Lezama Lima pertenece a este orden. Para Lezama los libros eran una condición vital. El poeta vivió durante toda su vida en La Habana, en su casa en la calle Trocadero. Era un ser sedentario y salió de la isla apenas un par de veces. Su presencia afuera de Cuba tuvo su representación vicaria en las cartas que les enviaba a amigos y conocidos pidiéndoles colaboraciones para las revistas. El resto del tiempo, Lezama leía, y escribía. Sus libros lo atravesaban, encontrándose en cierto modo habitado por aquellas obras que leía incansablemente. Su presencia en este

sentido ya no era una, sino muchas. Un ser con tal bagaje se vuelve/deviene en cierto modo una multiplicidad, que se manifiesta de forma similar a como Proust percibió en los textos de Ruskin el pensamiento vivo de los escultores y arquitectos medievales. Se trata entonces del encuentro convertido en la influencia que puebla y habita. Harold Bloom por su parte en *La ansiedad de las influencias* (2009), cita a Goethe quien escribió: “¿no pertenecen legítimamente al poeta no sólo los logros sino los de sus contemporáneos?” (Bloom, 96). En este sentido, Lezama ya no era solo él, sino también la presencia de sus lecturas y el *Curso Delfico* que impartía era una emanación de las multiplicidades que lo poblaban. En este sentido dice Deleuze en el libro *Conversaciones 1972-1980* (1995).

Es curioso lo de decir algo en nombre propio, porque no se habla en nombre propio cuando uno se considera como un yo, una persona o un sujeto. Al contrario, un individuo adquiere un auténtico nombre propio al término del más grave proceso de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan enteramente, a las intensidades que le recorren. (9)

También cuando en la introducción de *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia* (2006), libro escrito a duo con el filósofo Felix Guattari, él y Deleuze se lee:

El Anti-Edipo lo escribimos a dúo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano [...]. ¿Por qué hemos conservado nuestros nombres? Por rutina, únicamente por rutina. (9)

Cuando Lezama abandonaba su mítica biblioteca compuesta por aquellas decenas de miles de volúmenes, lo hacía casi siempre para ir a alguna librería. Siendo la librería La Victoria una de las que con mayor frecuencia visitaba, allí fue donde se produjo el encuentro con Lorenzo García Vega, mientras este hojeaba bajo una luz mortecina la

*Paideia* de Jaeger. En la cita que se reproduce a continuación se narra este encuentro. Es posible además ver en ella de qué manera se produce la evocación, y el ritmo inusual en la escritura de García Vega, quien se llama a sí mismo un *personaje adolescente* y se narra en tercera persona como si observara detrás un cristal a través de un lente, o en una pantalla una película muda. De esto modo nos cuenta su encuentro con Lezama, en *Los años de Orígenes*:

Estaba, él, frente a la estantería de la derecha. Era un adolescente. Tenía puesto un saco negro –quizás quería parecerse a Unamuno–, y una corbata –nunca dejaba de usar corbata.. Tenía también unas manos temblorosas. Unas manos temblorosas. Por eso aun allí, bajo la luz mortecina de aquella bombilla embadurnada por una capa de insectos restregados, luz mortecina que apenas alumbraba los rincones, un espectador, situado en la pequeña puerta de la trastienda –no una puerta, precisamente, sino la abertura de un tosco biombo de cartón–, no podía dejar de percibir– si en aquel tiempo hubiera estado traducido Alain Robbe Grillet, se pudiera haber conocido, con precisión de metros y centímetros la distancia que separaba al espectador del personaje adolescente– el excesivo temblor de aquellas que sostenían el libro de Jaeger. Pero el espectador estaba allí, en la pequeña puerta de la trastienda, no una puerta precisamente, sino la abertura de un tosco biombo de cartón– y el espectador dijo:–Muchacho lee a Proust!. Era José Lezama Lima. ¿Qué hacía allí?. No lo sabía el adolescente. Era el mediodía Lezama se fue enseguida. No sabía el adolescente quien era el espectador pero lo había visto sentado, por las tardes, en la librería La Victoria. (*Los años de Orígenes* 183)

García Vega era en ese momento aún un adolescente, se encontraba al final de su edad de plata,<sup>26</sup> no conocía a Lezama, ni a Cintio Vitier, ni a Fina García Marrúz y

---

<sup>5</sup>García Vega describe las diferentes épocas de su vida, comparando su cuerpo con una estatua de minerales. Esta es la descripción:

Una cosa que tengo que tener en cuenta es una estatua. Esta estatua tiene que aparecer en este mi oficio de perder. La cabeza de la estatua es de oro. Esa cabeza es mi infancia. Una infancia que tenía que ser feliz, que tenía que ser mi edad de oro. Vienen después mis hombros y mis brazos de plata. Mi edad de plata. Esta edad comenzó en el año en que cumplí mis diez años, en el cabalístico y tremendo 1936, y finaliza cuando termina mi adolescencia. Aquí, en el 1936 de mi

mucho menos -como él mismo dice- sabía nada de Orígenes, y esa voz escuchada por primera vez, ese eco de Lezama, al fondo de la librería, bien puede rememorar al minotauro, o al menos una de sus facetas. Un minotauro que García Vega intenta encerrar en su laberinto, uno que construye sobre la marcha y que al mismo tiempo que lo transita y construye, se pierde en él. Pero como se verá más adelante aunque este minotauro bien podía representar a Lezama, (acumulación de presencias que encarna además todo el flujo de lecturas e influencias que a su vez lo habitan, entre ellas Marcel Proust), cuya potencia no puede cubrirse con un velo, pues forma parte de la materia con la que están hechas las memorias y la vida del autor *de Suite para la espera*.

Los choques con flujos muy intensos son traumáticos. Ciertos acontecimientos pueden ser de tal intensidad que superan en gran medida la capacidad humana para lidiar con ellos, lo mismo puede decirse de el encuentro con ciertas presencias. El resultado es un desbalance, un quiebre, que se manifiesta muchas veces físicamente. Este quiebre se hace más notorio aun en una salud y emocionalidad frágiles, como era el caso de nuestro autor, quien alternó a lo largo de su vida, la lectura y la escritura con las visitas al psicoanalista (el primero conseguido además por el mismo Lezama) y que ya en la vejez –mientras escribe las memorias- padece de diabetes. Había, sin embargo, en la juventud

---

edad de plata, empiezo a sufrir las consecuencias de mi cabeza de oro. Aquí, en el 1936, se mostró de sopetón, y con toda rudeza, el hecho de que mi cabeza de oro, aunque cabeza de oro, en realidad tenía las marcas indelebles de los fórceps del doctor Vera, el partero que asistió a mi nacimiento, así como la marca de las Erínias Melanie Klein que me persiguieron cuando tenía tres meses de nacido. Después, siguiendo con mi estatua, desde lo demás del cuerpo hasta mis ingles, todo fue de cobre. Fue mi tercera edad, de cobre. Fue de la puñeta la cosa. Después, vinieron mi pierna y mi pie izquierdo: fue mi edad de hierro. (2005 33)

García Vega la voluntad de búsqueda de un mentor. Él mismo dice no considerarse autodidacta:

Por aquel tiempo cuando, desconociéndolo todo, excepto la Colección Tor y los filósofos que Alemany me iba haciendo conocer, tuve ese frustrado intento del cual hablé en la Primera Parte de este «oficio», y que consistió en quererme acercar a un mentor (mentora en este caso), que estaba en el tranvía donde yo viajaba, y quien no era otra que la pintoresca Mercedes Pinto. Pero, como también he contado, fue tal el tembleque que mi timidez me produjo que, aunque creo que el tranvía estaba vacío, y tenía a Mercedes Pinto sólo unos asientos delante de mí, no pude ni ponerme de pie. Pero ¿si la hubiese conocido, que hubiese pensado Mercedes, aquella dama del más rancio folletín, de mi deseo de ser introducido en el más alambicado vanguardismo? No quiero ni pensarlo. (307)

García Vega buscaba una guía, pero quiso el destino que fuera justamente José Lezama Lima quien ejerciera esta tarea. De tal manera que aunque su encuentro con él llenó un vacío, después con el tiempo, se transformó en un especie de Karma, constituido tanto por lo negativo como por lo positivo, pero que sobre todo se constituyó en ineludible. Dice García Vega sobre su experiencia de Lezama:

...una iniciación en la literatura...por la cual tuve que pagar un precio muy alto. El precio de sentir amenazadas las quebrantadas fuerzas con que había entrado en la adolescencia, al tener que enfrentarme a una figura demoníaca, y por lo tanto oscura, como lo fue Lezama. Lezama, desde un principio, pudo darse cuenta de la gran crisis en que yo vivía [...] Por lo que yo me agarré, como un desesperado, a la posibilidad que se me ofrecía de poder ejercer mi oficio de perder...me agarré a una figura como Lezama. Un personaje que quizá fue una encarnación de la figura arquetípica del Sabio (la capacidad poética de Lezama era verdaderamente alucinante), pero también un personaje que encarnaba todo el endiablado reverso que puede haber en la figura del Sabio. Yo pude expresarme, sí, a través de la ayuda que pudo darme Lezama, pero también me enfermé más de lo que estaba como consecuencia del peso de su relación. Una relación que siempre me hizo sentir culpable por haber tenido la debilidad o la necesidad de apoyarme en un maestro que, aunque en lo que le permitieron sus demonios, supo que yo estaba gravemente

quebrantado, no pudo evitar un tipo de relación manipuladora con escenas a lo barón de Charlus....(339)

Aun así la necesidad de borrar al autor de *Paradiso* (1980), no es nunca definitiva. No se desea aniquilar al minotauro que podría representar Lezama, sino de velar, o al menos de evadir su primer plano, su imagen, su presencia masiva. Pero este empeño es utópico, pues la existencia de García Vega está ligada a Lezama desde el momento del encuentro.

Por otra parte, no se intenta adjudicar o justificar ésta construcción del laberinto, es decir, la escritura de *El oficio de perder* solamente al deseo de García Vega de aplacar la presencia/influencia lezamiana. acto que podría obedecer, siguiendo las ideas de Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia* al momento cuando el poeta influido tiene ya su propia talla y desea apartarse de esta influencia, pero quedando justamente por este hecho siempre, paradójicamente ligado a ella, porque, aunque bien puede este factor ser uno de los pilares de la obra, no es ni mucho menos su finalidad última.

Numerosos pasajes de las memorias conducen a las épocas anteriores a *Orígenes*; muchos otros son paralelos a estas o se esfuman en la evocación misma. Y si bien las presencias de Lezama y *Orígenes* flotan dentro del laberinto de *El oficio de perder*, no son las únicas. De hecho en algunos de los pasajes están ya conjuradas, ocultas por otras, o son apenas espectros tenues, a veces incluso, totalmente imperceptibles. En este sentido, el laberinto es uno de los flujos fundamentales, que constituyen la búsqueda formal y estilística de García Vega, cuya concepción de la escritura, y su manera de escribir lo sitúan -además del género que practica-, en los territorios de los márgenes. Justamente en el pasaje donde se produce el encuentro García Vega-Lezama se

menciona también a Robbe-Grillet, a propósito de la descripción de los espacios centímetro a centímetro y no es una coincidencia que *El oficio de perder* se inicie con un epígrafe de Grillet que dice: “el verdadero escritor no tiene nada que decir”. ¿De qué se trata entonces la escritura para García Vega?. ¿Una contradicción?, pues, si no hay nada que decir ¿para qué escribir? ¿Sobre qué se sostiene entonces el oficio del escritor?. Una vez iniciado el viaje en ese laberinto/espiral, lo que se hace evidente es precisamente el oficio de la indefinición sin fin, acompañado del trabajo interminable. Estas son las marcas de un estilo que labra un camino hacia la destrucción constante, dando como resultado una suerte de estética de las ruinas, que consiste en derrumbar el laberinto a medida que se le está erigiendo.

## **II.8 Para contener el pasado, seducir o violentar la memoria**

*“En la vida sólo hay instantes”  
Nicolás Gómez Dávila*

El científico Erik Kandel, obtuvo premio Nobel de medicina en el año 2000 por su trabajo en la indagación de las bases psicológicas de la memoria. Dice el libro *In Search of memory* (2006) que el almacenamiento en la memoria a largo plazo, es decir lo que se conoce como el pasado personal (de donde se extraen los recuerdos), tiene lugar cuando algún evento experimentado o percibido cambia el tejido neuronal, alterándolo. El resto de eventos experimentados, simplemente se olvidan, pues forman parte de nuestra memoria a corto plazo que luego desaparece. Dice Kandel respecto a esto: “Thus, if you remember anything of this book, it will be because your brain is slightly different after you have finished reading it” (276). Pero el no recuerdo es diferente del olvido absoluto.



La memoria explícita o extensa, se puede esconder tras eventos u objetos, sensaciones, en todo caso, su retorno implica un proceso creativo. Afirma Kandel:

For all of us, explicit memory makes it possible to leap across the space and time and conjure up events and emotional states that have vanished into the past yet somehow continue to live in our minds. But recalling a memory –episodically- no matter how important the memory- is not like simply turning to a photograph in an album. Recall of memory is a creative process. What the brain stores is thought to be only a core memory. Upon recall, this core memory is then elaborated and reconstructed, with subtractions, additions, elaborations, and distortions. (281)

Se pueden deducir entonces dos factores útiles para nuestro trabajo: por una parte, que la memoria almacena solo una porción de cuanto ocurre, y que posiblemente sólo una mínima fracción de todo lo que se almacena puede ser recobrado. Aun así, dicha fracción posee un tamaño nada despreciable pues es lo que consideramos la historia personal, la vida, el pasado. Lo cual resulta sumamente interesante, pues, lo que se recuerda en todo caso serán siempre unas ruinas, o los vestigios de un acontecer total. Por otra parte el hecho de que la memoria que logra recuperarse sea siempre el resultado de un proceso creativo, implica que el pasado siempre es renovado. Es decir, que de alguna forma la memoria siempre apunta al futuro, pues está predestinada a transformarse en cada evocación. Constituyéndose la evocación en una especie de arqueología del futuro que se ocupa de la recuperación de unas ruinas que cambian cada vez que se traen, y que al registrarse se convierten en una forma plástica o escrita, como sucede en el caso que atañe a este capítulo.

Es un lugar común decir que cada memoria es única en cada ser, que cada una es tan distinta como una huella digital de otra. Pero si se piensa en la dimensión estética,

con miras a lo que interesa en este proyecto, esta unicidad cobra una importancia adicional, porque la forma como se recuerda, al ser un proceso creativo, altera la forma como se escribe o se produce estéticamente. Justamente la escritura de García Vega más allá puesto que además de ocuparse por la recuperación del pasado, lo que hace es describir/manifestar como sucede este proceso evocativo. Así por ejemplo, en un pasaje de su diario -cuando intenta recordar una escena de su niñez y en Jagüey el Grande cree ver La Torre de los panoramas<sup>27</sup> del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig -, se ve cómo, en el momento de evocar, vacila entre decir que recuerda o que inventa:

Es que, lo recuerdo como si fuera ahora (o lo invento como si fuera ahora), yo me estrenaba en la vida heroica con lo pobre, kitsch, y risible, del ambiente donde había nacido. Me estrenaba con el sombrero de pajilla de un héroe kistch, quién estaba rodeado de bombines de mármol. Pero como yo, además, era un niño destinado al oficio de perder, no podía dejar de ver, en aquel mediodía de mi infancia, no sólo al carretón del Matadero, sino también a la Torre de los Panoramas de Herrera y Reissig, colocada sobre la azotea del poeta Agustín Acosta. (65).

Rememorar es en cierta manera escribir nuevas memorias. Pues siempre el presente altera lo recordado. Al evocar, se recobra de un lugar oculto o sepultado un fragmento del pasado vivido. Esta evocación suele traer consigo un gesto, una dirección de la mirada. Basta pedirle a cualquier persona que recuerde algo, para que su mirada se dirija a algún punto impreciso, buscando. Es una mirada destinada al interior, en el que

---

<sup>27</sup> La torre de los panoramas era un altillo de forma cúbica que había en la azotea del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig. En aquel lugar se llevaba a cabo una especie de tertulia literaria en la cual Herrera leía sus poemas a otros escritores y bohemios. Este lugar también dio origen al famoso poema del uruguayo titulado *La torre de las esfinges*. El ensayista y poeta uruguayo Eduardo Espina dice; sobre este en su libro *Julio Herrera Y Reissig: Prohibida La Entrada a Los Uruguayos*: “Concluido en 1909, el poema de Julio Herrera y Reissig fascina tanto por los desafíos lingüísticos en él escenificados, como por la heterogeneidad de imágenes avasallantes que conforman su artillería metafórica. Torre de los panoramas, torre de las esfinges, torre de Babel; en el poema se escuchan todas las lenguas que puede hablar la lengua, una sintaxis políglota”. (*La torre de las esfinges* 209).

se espera que se proyecte el pasado. Tarda unos instantes, y entre más lejana la memoria, la evocación tarda un poco más, a veces, la revelación jamás llega. Entonces se produce un gesto de impotencia y resignación, acompañado tal vez, de las palabras: “no puedo recordar” o “lo olvidé”. Pero cuando el pasado se revela, -aunque se trate de un recuerdo sombrío- hay, en el primer instante, una iluminación en el rostro. Se toma a aliento y se empieza a contar, o a escribir. A menos que haya sido un recuerdo reciente, o evocado con frecuencia. Cuando esto sucede, el pasado mutado se presenta de inmediato, pero tal vez aunque concreto, deslucido y carente de profundidad, se vuelve hasta cierto punto parte del presente. Las memorias son ante todo, como su nombre lo indica una pluralidad, la recolección de series de eventos que logran rescatarse del olvido y de la desaparición. Desaparición, tránsito hacia la destrucción que es en muchos sentidos la constante en la vida de cada ser. Si bien Kandel<sup>28</sup> dice que se recuerdan solo ciertos eventos, vale la pena pensar también entonces en la memoria como una función que no sólo se encarga de conservar lo que es útil por medio de la alteración del mapa neuronal, sino que a la vez, como un flujo que podría proteger a los individuos del pasado. Se recuerda en realidad muy poco de lo que ocurre pues no sería posible soportar la vida si le recordara en su totalidad. El presente no podría manejar el volumen y la intensidad del pasado. Es Jorge Luis Borges quien nos narra la tragedia de un hombre que es capaz de recordarlo todo, en su famoso cuento “Funes el memorioso”

---

<sup>28</sup> El libro de Kandel *In Search of Memory*, no sólo brinda un panorama de las investigaciones sobre los mecanismos de la memoria, sino que además tiene la estructura de un libro de memorias. El científico cuenta sus experiencias desde la infancia, su vida académica y su proceso como investigador de la memoria. Es un libro que se mueve entre la anécdota y la investigación. Sumamente útil para acercarse a la dimensión científica de los estudios de la memoria.

Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. Y también: Mis sueños son como la vigilia de ustedes. Y también, hacia el alba: Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras. (Borges 486).

Al respecto, hay también un acuerdo entre Michel Serres y Gilles Deleuze. Para los dos pensadores, el olvido, en lugar de ser una debilidad de la memoria, es su facultad principal. Los recuerdos pueden ser tan descomunales y devastadores que el olvido se hace necesario. Dice Michel Serres en su documental que la experiencia fundamental de cada ser humano es el abandono y que el tránsito de un instante a otro está lleno de abandonos, de pérdidas. Se intuye entonces que incluso el tránsito entre los momentos felices implica hasta cierto grado la aparición de un abandono, de un trauma: cuando estos finalizan es cuando ya no se puede estar más en ellos. Dice Serres:

La experiencia fundamental en la vida es el abandono ¿entonces qué compensa el abandono? La memoria, el recuerdo, pero conforme los abandonos sucesivos van esculpiendo nuestras vidas con esos amargos sufrimientos, parece como si la amnesia fuera llegando poco a poco y decimos de forma habitual—hay que pasar la página- y todo eso. En el olvido hay algo bastante positivo, exaltante, emocionante, etc. Entonces memoria sí, pero mucho olvido. Si recordáramos todos esos desgarros pasaríamos la vida sufriendo por ello y moriríamos sin duda. (Serres 2008)

Por su parte, Gilles Deleuze en la entrevista que le hace Claire Pernet, cuando está hablando sobre su infancia, dice no recordar mucho de ella:

—yo no tengo muchos recuerdos de infancia. No tengo muchos porque, para mí, la memoria es más bien una facultad que debe repeler el pasado en vez de convocarlo. Hace falta mucha memoria para repeler el pasado, justamente porque no es un archivo. (Deleuze 1994)

El olvido en este sentido es una herramienta o facultad de la memoria para

moderar la intensidad del pasado. Deleuze, habla incluso de la memoria que repele el pasado, como si este estuviera acechándonos, como si fuera un río que necesita ser contenido. Presa que se quiebra en la mente de Funes el memorioso: “Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales” (485).

El esfuerzo por recordar debe estar ligado a una disposición también natural de la memoria para dejarse ir, a un esfuerzo de seducción para que ella se doblegue o permita ser penetrada y transitada, requiere también una habilidad para encontrar los lugares donde se haya oculta y los mecanismos para liberarla. Proust por ejemplo, en el comienzo de su libro *Contra Saint Baive-Recuerdos de una mañana* (2005) nos da su versión de este poder de olvido de la memoria y el lugar donde para él reside. Para el escritor francés la vida, va quedando en los objetos físicos sobre los que ella fluye, apresada, teniendo una vida propia un curso independiente del humano que la vivió:

En realidad, como ocurre con las almas de difuntos en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva, cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por ella la reconocemos, la invocamos, y se libera. El objeto en donde se esconde —o la sensación, ya que todo objeto es en relación a nosotros sensación— muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás. Y así es cómo existen horas de nuestra vida que nunca resucitarán. Y es que este objeto es tan pequeño, está tan perdido en el mundo, que hay muy pocas oportunidades de que se cruce en nuestro camino (41)

La memoria, al igual que la vida y la fortuna, son femeninas de la misma manera que Maquiavelo en el capítulo XXV aconseja al príncipe tratar a la fortuna como a una

mujer para que esta se doblegue y se haga de este modo favorable.<sup>29</sup> La consecución de la apertura de la memoria implica, -análogamente con la fortuna- desarrollar una especie de habilidad de seducción o en todo caso, de sumisión temporal. Gómez Dávila advierte al respecto algo similar:

La memoria es demasiado astuta y caprichosa para que un repertorio de adscripciones, o un catálogo de hechos salve del naufragio del tiempo y entregue intactos envueltos en su empaque protector, los recuerdos densos carnales y jugosos de las horas vividas. La memoria no tolera que la violentemos. Conviene abandonarla a su propia sabiduría. (Notas 314)

Violentar la memoria es sacarla de su curso natural, arrancarle todo lo que tenía a bien llevarse consigo. Traerla entonces puede ser a veces algo tremendamente doloroso. En numerosos pasajes de *El Oficio de Perder* es posible ver cómo se produce este trauma, cómo se manifiesta este resultado de violentar la memoria. A continuación se cita un fragmento donde el autor observa una fotografía suya de niño:

¿Si no hay casa de la infancia, qué es lo que queda del pasado? ¿Quién yo era? Una fotografía, queda una fotografía. Detrás de mí está el Paradero de Jagüey, detrás de mí está el Liceo de Jagüey. Debe de ser por la mañana, y debo de tener cuatro o cinco años. Soy, en la fotografía, un niño serio. Tengo un sombrero de guano, estoy con un overol, estoy chupando un biberón (es increíble, a mis años), y llevo en la mano una maletita de cartón. ¿Qué queda de ese retrato? Todo se ha perdido y todo conscientemente lo voy perdiendo. ¡No quiero ver ese retrato. A veces no quiero ver nada de mi pasado. A veces no quiero ver ese retrato. No quiero. ¿Quién era yo? Todo se ha perdido. Quedan fragmentos, ruidos.

---

<sup>29</sup> Dice Maquiavelo al final del capítulo XXV de *El príncipe*: “Se concluye entonces que, como la fortuna varía y los hombres se obstinan en proceder de un mismo modo, serán felices mientras vayan de acuerdo con la suerte e infelices cuando estén en desacuerdo con ella. Sin embargo, considero que es preferible ser impetuoso y no cauto, porque la fortuna es mujer y se hace preciso, si se la quiere tener sumisa, golpearla y zaherirla. Y se ve que se deja dominar por éstos antes que por los que actúan con tibieza. Y, como mujer, es amiga de los jóvenes, porque son menos prudentes y más fogosos y se imponen con más audacia”.

Los fragmentos y ruidos que quedaron dentro de la casa que cerró la puerta en 1936. (84)

Todo se ha perdido dice García Vega. Queda sólo una fotografía con un fondo que no existe más, quedan apenas las ruinas. Asomarse a ellas le produce desconcierto, dolor, sobre todo pareciera pánico y desasosiego. Pero el escritor se ha dado a la tarea de construir su laberinto antes de morir, y por lo tanto la escritura de sus memorias se convierte en una labor vital, aunque sea traumática, y destructiva: “No sé, temo. Temo morir sin Laberinto, temo que no pueda terminar estas páginas del oficio de perder” (53). Es decir la escritura de la memoria sigue la dinámica misma de la memoria. Así, esta vocación de perder implica sin embargo el trabajo constante, el uso de la energía mental y vital en la construcción de una obra de largo aliento. En la previa cita de Gómez Dávila, aunque advierte de los riesgos de violentar la memoria, también aconseja practicar una especie de abandono, dejarse llevar por esa corriente de la memoria. Pero abandonarse a la “inteligencia de la memoria” no es necesariamente una pasividad, sino quizá el hallazgo de un método<sup>30</sup>. Dice Deleuze en el libro *Proust y los signos* (1970), refiriéndose a lo que sería una de las finalidades de la escritura de Marcel Proust:

No se trata de una exposición de la memoria involuntaria, sino de la narración de un aprendizaje. Precisando más, el aprendizaje de un hombre de letras. El lado de Méseglise y el lado de Guermantes no son tanto las fuentes del recuerdo, como las materias primas, las líneas del aprendizaje. (12)

---

<sup>30</sup> La Fémima Vita: Vale la pena llamar atención sobre la posición de Dávila frente a la memoria: La considera, también en la misma línea que Maquiavelo considera a la fortuna: femenina. Pero el filósofo colombiano aconseja tratar a la memoria con una estrategia inversa. Aunque bien memoria y fortuna podrían ser una misma cosa. Ser un mismo flujo, apenas levemente recodificado. Fortuna viene de *Fatum* (destino), la palabra *Fata* es *Hada* en italiano. Las hadas suelen enamorarse de los hombres, complacerlos, pero también castigarlos. Y el Hado recordemos, se refiere a las tres parcas, una de ellas destila el hilo del pasado, la otra teje el presente y la tercera corta el hilo. Es la muerte.

Finalidad y método del cual cada escritor de la memoria tiene su propia versión, aquella que se acomoda a su ser, a su modo de percibir, aquella que logra ligarse con su voz, y que se constituye en el *estilo*, aunque este implique dicha violencia. Al volverla escrita la memoria se somete al presente, aunque sus fragmentos irrigen dicho presente con la atmosfera de los sueños y los recuerdos en estado puro. Se trata también de un tiempo presente en él que vive fugazmente dicha memoria. Otro tanto ocurre también – efímeramente- cada vez que dicha memoria es leída nuevamente. Pues en el proceso cada lector la trae nuevamente al presente, pero alterada, esta vez con las vivencias/subjetividades de cada uno.

Podemos decir que se trata del aprendizaje de un oficio, o en otras palabras, del aprendizaje de un estilo. Para Marcel Proust el método de búsqueda de ese pasado consiste en encontrar los objetos que desencadenan la evocación. Es memorable y famoso en el primer tomo del tiempo de *En busca del Tiempo Perdido*, el episodio de la magdalena, la cual mezclada con el sabor del té<sup>31</sup> en el paladar, desencadena el recuerdo en toda su potencia y pureza. A este episodio Proust dedica varias páginas que se constituyen el ejemplo por excelencia de sus instrumentos-mecanismos de evocación:

En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tilo que mi tía me daba (aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en

---

<sup>31</sup> Habría que pensar en el poder evocador que tienen ciertos flujos. El escritor y filósofo italiano Guido Ceronetti, dedica un libro entero a los pensamientos que le suscita el té. Se llama precisamente *Los pensamientos del Té (1994)*, y en la introducción leemos este párrafo revelador: “El espíritu del Té comienza a obrar no bien ha descendido: leves presiones internas, acupunturas invisibles, oportunas sacudidas de los sentidos, efervescencia de iluminaciones, carnación imprevista de silencios, una sucesión diligente de excitaciones que van al ojo interior (que quizá es un oído o una mano) al coxis resucitado, pasando por las desagarrotadas vértebras. Entonces en la oscuridad muchas ventanitas cobran vida y las palabras tardan menos en encontrar su justificación en los espacios lejanos.” (10)



averiguar por qué ese recuerdo me daba tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín que detrás de la fábrica principal se había construido para mis padres, y en donde estaba ese troncado lienzo de casa que yo únicamente recordaba hasta entonces; y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina, y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando había buen tiempo. (68)

Gracias a este encuentro puede Proust adentrarse en los senderos de la memoria y a medida que los transita va simultáneamente erigiendo con los fragmentos que recoge, esa especie de libro/catedral que es la *Búsqueda del tiempo perdido*. Tránsito por la memoria, que para García Vega será la construcción de su Laberinto. Un laberinto en ruinas, pleno de olvidos, repeticiones y búsqueda errática de un pasado que se resiste a dejarse revelar, o del que conscientemente se recuerdan posibles lugares de acceso: ventanas y portales, pero que el autor prefiere no abrir, que prefiere contener en el olvido.

## **II.9 De la catedral de Proust al laberinto de García Vega**

Hay mucho de Marcel Proust en las memorias de Lorenzo García Vega; el autor francés es nombrado innumerables veces en *El oficio de perder*. Hecho que se vuelve relevante para el presente proyecto, precisamente porque la obra de Proust es, al igual que la obra de García Vega, una obra sobre la memoria; la del francés es considerada una de las exploraciones estilísticas sobre la memoria más importantes de los últimos tiempos. La obra de García Vega, que también se ocupa enteramente de la memoria, es quizá uno de los pocos ejemplos contemporáneos de una búsqueda similar en español. Y que se

constituye en un ejemplo estilístico que no tiene precedentes en este género, no por tratarse de memorias, pues existen diversos textos contemporáneos no menos interesantes. Como es el caso de *Confieso que he vivido* (1974), las memorias del poeta chileno Pablo Neruda, quien aunque puede ubicarse dentro de una generación previa, escribe también hacia el final de su vida, y sus memorias publicadas póstumamente (un año después de su muerte) se acercan temporalmente a la publicación de *Los años de orígenes*, o *Mi último suspiro* (1982) del director de cine español Luis Buñuel<sup>32</sup>. También podemos contar en este grupo las memorias del cubano Reynaldo Arenas *Antes que anochezca* (1992), o las de Gabriel García Márquez *Vivir para contarla* (2003). A diferencia de las anteriores, en las memorias de García Vega, no lineales y fragmentarias, la mayor preocupación recae más en el hecho de evocar que en los acontecimientos evocados. Hay en ellas una exploración estilística y estética, la construcción de un estilo que para muchos lectores puede suponer incluso una barrera. José Ponte en el prólogo a *El oficio de perder*, lanza esta advertencia:

...si lo que busca el lector es el trazado de una vida abundante de avatares [...] creo que va metiéndose en una vía equivocada. En ese caso mejor podrían servirle las memorias de Reynaldo Arenas, por ejemplo. (Ponte, García Vega, 9).

---

<sup>32</sup> *Mi último suspiro* resulta un experimento interesante, pues se trata de unas memorias escritas a dos manos. Surgen a partir de las conversaciones sostenidas entre el director español y el guionista Jean Claude Carriere (quien lo acompañó en varios proyectos cinematográficos). Luis Buñuel le iba contando su vida a Carriere quién luego las transcribió, para convertirlas en un libro.

Pero continuemos por ahora con los vasos comunicantes y los encuentros entre Marcel Proust y Lorenzo García Vega. Pues las relaciones del autor francés, permiten develar parte de la ruta y búsquedas escriturales del cubano *El oficio de Perder*.

Lorenzo García Vega, no conocía a Proust antes del mencionado episodio en la librería Victoria, cuando detrás de un cristal oye por primera vez la voz de Lezama, quién parece ser más el portador de un mensaje, que el origen de este mensaje y le dice: “Muchacho lee a Proust”. Esta frase es el pivote del flujo del encuentro entre los dos cubanos, que adquiere vida propia posteriormente, ya que Marcel Proust, al ser leído, se independiza de Lezama e influye fuertemente a García Vega. Refiriéndose a cuando leyó por primera vez a Proust después del concejo de Lezama, éste cuenta:

Una lectura (de tal manera quería empaparme con el mundo del divino Marcelo) con fetichización, o con lo que Rank llamaría una fragmentación, pues me leí (¡cosas de loco!) toda la Búsqueda del tiempo perdido, utilizando un endemoniado método de repetir frases, párrafos, y páginas. Un método enloquecido que me obligó (y confieso que me da vergüenza decir esto), cuando mi lectura se interrumpía por cualquier motivo, a anotar con números, al borde de la página de la novela. (2005 336)

De esta manera, la voz/eco de Lezama deriva en una forma concreta en la escritura posterior de García Vega. Ya no en términos de influencia suya ni de su obra, tampoco, como se mencionó antes, como una presencia ineludible, debido a la cual García Vega, estará marcado para siempre hacia fuera -en el Anverso ya que será conocido como el discípulo de Lezama, como el más joven de los origenistas, como aquél que renegó de Orígenes, etc.), sino que deriva como una influencia dentro de la escritura, gracias a los flujos con los que lo pone en contacto (léase Curso Delfico y de manera fundamental, Marcel Proust). Este último, claro, no es la única influencia fuerte

en García Vega, también fue influenciado por Fernando Pessoa, de quién toma el uso de los heterónimos, al respecto el cubano nos dice: “Tengo (y ya he dicho que me lo descubrió Pessoa) muchos heterónimos. Ya he dicho que tengo a un surrealista trancado en un sótano, y a un pastor protestante que ya es casi un chiflado.” (403)

También Julio Herrera y Reissig, Gurdieff, y otros, son mencionados con frecuencia a lo largo de *El oficio de perder* como influencias importantes en su obra, pero la presencia más persistente es Marcel Proust, o “el divino Marcelo”, -como lo llama García Vega-, es quien regresa una y otra vez por los más variados motivos. Y es que el francés es el interlocutor idóneo para García Vega. Los dos son escritores cuyas materias primas fundamentales son la memoria y el tiempo.

Proust está presente tanto en los momentos cuando García Vega compara su forma de evocar como cuando nos habla de su manera de mirar. El escritor cubano siente tal afinidad con Proust que incluso hasta cierto punto comparte con él, experiencias de vida similares. Por ejemplo la relación que tuvieron con sus respectivas madres. Las dos fueron mecenas emocionales de los futuros escritores:

También mi madre, durante aquellos años de iniciación, hizo cosas muy lindas. Ya he repetido, y volveré a repetir, que ella me pasó a mano, en una libreta, los poemas de *Trilce* que Lezama me había prestado, y que en aquel momento no pude conseguir en librerías. Era muy bonito tener los cubistas poemas de *Trilce* en una libreta de escolar. Casi se podría decir que era como poderlos tener dentro de una sencilla cajita. (337).

O cuando piensa en su infancia, se ve a sí mismo un poco como Proust. Es decir: ya en el momento de narrar su infancia, en el proceso creativo de la evocación, su imagen de sí, es también la imagen de un niño como pudo haber sido el Proust niño, lo que a su vez es una construcción literaria. Se va produciendo entonces una especie de

reflejo entre espejos, que va mutando mientras que la realidad se escapa entre las fisuras donde se yuxtaponen. Dice García Vega:

Y es que, como en la estatua de mi vida la cabeza de oro de mi infancia parecía estar intacta, en aquel tiempo yo pude pasar como si no pasara nada. Pude ser un niño un poco monstruo, a la vez que un niño proustiano. Me sentía feliz en un pueblo donde todavía no tenía lamentables síntomas, ya que el pueblo era como si fuera un útero. (36)

Comparten los dos escritores la atención en los objetos como custodios o depósitos de la memoria. Ya en sus diarios *Los rostros del reverso*, dice García Vega en el año 52: “la subjetividad que nos apresa en una mirada, pero a través de los objetos. Es decir de los objetos monstruosamente subjetividades” (12), y luego en las memorias establece su relación/fascinación con los objetos, puesto que aunque recurre a ellos se aparta de la manera en el primero los usa:

Marcel Proust se detenía ante un objeto, o se detenía ante el sabor de las magdalenas, pero entonces, casi de inmediato, se abría ante sus ojos, sin que él tuviese que luchar contra ningún dragón, todo aquello que, como tesoro escondido en un cofre, estaba dentro del objeto, o dentro del sabor de las magdalenas. Pero como yo no soy, ni podré llegar a ser nunca, como el Divino Marcelo, me sucede que cuando me encuentro con el ruidito del cilindro neumático, o con el pomo de leche fría, es que quedo paralizado ante el dragón que custodia el tesoro. O sea, no hay medio de que me pueda hacer el guillado, y mirar para otra parte. El dragón está ahí, y lo único que puedo hacer es olvidarme del tesoro, para ponerme a darle vueltas a ese cofre que bien puede ser el cilindro del El Encanto, o la botella de leche de la Ward. (2005 181)

García Vega se aparta en el uso de los objetos y aunque manifiesta como una imposibilidad el ser alguna vez como Proust, (declaración que bien podría considerarse parte de ese tono de pérdida e imposibilidad que mantiene a lo largo de las memorias), también abre una puerta que permite ver de qué manera su búsqueda estética consiste en la forma cómo la memoria ronda lo que se olvida, y cómo él encuentra rastros o signos

del pasado entre las ruinas, cómo halla sus partes pero nunca el todo, el modo de preferir el olvido, y narrar la crónica de ese olvido, orbitarlo constantemente. Ver en los objetos y en los eventos una manifestación plástica del olvido e interesarse más por el oficio de éstos como custodio de la memoria que por el contenido de la memoria en sí.

En este punto se podría objetar, que la naturaleza de las dos obras (*En Busca del tiempo perdido* y *El oficio de Perder*) es completamente distinta. La primera se considera una novela, (aunque autobiográfica), y la segunda unas memorias. Sin embargo, se acepta comúnmente que el personaje principal y que narra en primera persona *En Busca del Tiempo Perdido* es, en muchos aspectos, el mismo Marcel Proust. El crítico argentino José Bianco en un ensayo sobre Proust que forma parte del libro *Diarios de Escritores y otros ensayos* (2006) nos dice: “Proust intima a los críticos a que no juzguen su obra por su persona. Su persona, su verdadera persona está en su obra, sólo en su obra” (148). Además la materia prima de las dos obras es el tiempo, y la intención de los dos autores respecto a qué hacer con él en términos de escritura puede no estar tan lejana. Varía por supuesto, la manifestación estética en cada uno. En el mismo ensayo sobre Proust, Bianco cita a su vez a la escritora francesa Dominique Aury, quien dice justamente que la intención de Proust no era recobrar el tiempo, sino abolirlo: “No es exacto que Proust quisiera recobrar el tiempo, en todo caso quiere recobrarlo para abolirlo. El tiempo es la desgracia, y ninguna obra ha confesado más apasionadamente que era una obra de la felicidad” (Aury, Bianco 158)

En este orden de ideas los dos, García Vega y Proust, comparten el interés no tanto por la memoria propia como por la memoria en sí y desean cada uno a su manera abolir, apropiarse del tiempo, detenerlo y al fijarlo de algún modo, contenerlo.

En las primeras páginas de *El oficio de perder*, el cubano va dando las coordenadas de su búsqueda. “Ya he dicho que quisiera construir las galerías de un laberinto. Tener muchas galerías pero también hacer otras cosas. Por ejemplo entrar en una galería, salir de ella, volver a entrar en la misma. Me gustan esos enredos” (39). Las memorias de García Vega, comparten con Proust su interés por los mecanismos de la evocación. Pero el primero se preocupa más por relatar la vacilación que tiene lugar cuando se produce dicha evocación por cómo dichos mecanismos se producen que por los eventos en sí. De allí que a pesar de que hay episodios densos llenos de contenido, se tenga después de la lectura una sensación ambigua: la de sentir por una parte de que no se ha contado demasiado, pero a la vez sentir la densidad del tiempo. Lo que resulta particularmente interesante, pues lo que Deleuze ve en *Proust y los signos* como la búsqueda de ese “tiempo que se pierde” en García Vega es además la crónica de la búsqueda de ese tiempo que se pierde, y también la búsqueda, utópica, del tiempo que inevitablemente se perdió. En las dos siguientes citas se ve, cómo lo que se relata es, justamente, el olvido: “Advierto que ya no recuerdo nada de estas experiencias con las cuatro milpas, pues yo tendría tres o cuatro años cuando eso sucedió, pero sé que fue así porque me lo contó mi familia” (33). Y esta otra casi al final: “Todo eso pertenece a un pasado que, ya, no recuerdo bien, ni tampoco, ya, deseo recordarlo. (485). Marcel Proust, hace con su obra una catedral, la erige con transiciones y tramas híper-complejas,

minuciosas hasta en el más mínimo detalle. García Vega en cambio, construye, un laberinto del que no posee los planos, sólo fragmentos, bocetos, vacilaciones, ruinas. *El oficio de perder* visto de este modo es, la crónica de un deambular en el laberinto a medida que se construye.

El dialogo entre estos dos autores abre un espacio de reflexión también sobre el estatus del canon hispanoamericano, pues si Marcel Proust es uno de los escritores más importantes de su siglo y su lengua, y aunque no se pretende igualar en términos de jerarquía a los dos autores, si se considera de importancia recalcar el posible alcance que podría llegar a tener la obra de García Vega con el tiempo. Aunque marginal, *El oficio de perder* se sitúa dentro una tradición de obras que indagan sobre la memoria, el tiempo y el pasado, y la forma cómo el pensamiento se produce en la evocación, esa corriente de pensamiento que -en lengua inglesa- exploró magistralmente James Joyce en *Ulises*<sup>33</sup>.

## II.10 Un Kaleidoscopio para hacer una arqueología del futuro

Para Lorenzo García Vega el proceso de la indagación por el tipo de sus instrumentos que puede usar para evocar, o de instrumentos con los cuales observar el mundo, se inicia desde la infancia. Hemos dicho que el autor no posee los planos del laberinto que

---

<sup>33</sup> *Ulises* la novela de James Joyce, una obra que también explora el fluir del pensamiento y la memoria, cercana en este sentido a *En busca del tiempo perdido*; no se menciona en las memorias de Lorenzo García Vega. Joyce es mencionado pocas veces y con referencia a Dédalus, el personaje del *Retrato de un artista adolescente*. Y García Vega hace uso de él cuando narra sus primeros años en la Habana con los Jesuitas: “Por eso ahora, cuando pienso en el Dedalus con bastón de vara de fresno relatado por Joyce, me doy cuenta que el relato de la experiencia en el lugar cubano de los jesuitas no puede dejar de ser una como agujereada, y a veces grotesca, traducción del «Retrato de un artista adolescente»” (208). Llama también la atención que Dedalus, sea el mismo nombre del constructor del laberinto de Creta, y que Stephen aparezca más tarde en el *Ulises*.



se ha dado a la tarea de construir. Pero ya desde mucho antes, cuando aún vivía en Cuba y empezaba a escribir sus diarios en los años cincuenta, hablaba de una arquitectura del mundo apoyada sobre un universo fundamentalmente visual. Sin embargo, se trataba de una arquitectura que desde entonces intuye también discontinua y quebrada. La ve así porque de esa manera percibe la existencia desde que tiene memoria. En sus diarios de 1957, -cuando faltan apenas dos años para el cambio de régimen en la isla-, García Vega piensa en las imágenes que le rodean y simultáneamente en la dificultad de escribir una novela, meta que en ese entonces ambiciona:

¿Será que sólo puedo tender a lo discontinuo, al pequeño mundo de las cosas? [...] Hay en lo discontinuo, pese a todo el apuro de su tensión nerviosa el peligro de abandonarme a su plástica, de terminar en un escamoteo. Después la tentación de abandonarme a una forma, de convertir el primer encantamiento de mi mirada hacia un objeto en simple estilo" (*Rostros del Reverso* 26).

La mirada del escritor se desprende y desplaza hacia los objetos que se revierten como presencias. Entonces cada detenimiento produce el quiebre, la fragmentación. Los objetos obligan a la discontinuidad, se imponen como imágenes y luego como presencias, pero presencias fragmentadas. La fragmentariedad y discontinuidad que en ese entonces, García Vega, (ya adulto, tiene 31 años, pero se encuentra aún lejos de su edad de hierro, los más de setenta años que tiene en *Playa Albina* cuando inicia la escritura de sus memoria) ve como un “simple estilo”, será uno de los principales rasgos estilísticos de su obra. Rasgos que además contribuirán a situarlo en los márgenes, puesto que su escritura es fragmentada discontinua, ausente de linealidad y de “facilidad” de lectura, la misma que luego en *El oficio de perder* se torna más ruinoso y en algunos aspectos catastrófica.

*El oficio de perder* inicia una tarde, presumiblemente una tarde de verano en Miami, cuando García Vega, ya viejo, ha regresado de su trabajo como *bagboy* en un supermercado de Miami. Está en casa, se quita su delantal del trabajo y empieza a recordar, se da cuenta de que la circularidad de su escritura se inició en el momento mismo en que él se inició como escritor en 1948 con el poema *Suite para la espera*:

Desde mi primera escribanía, que fue un collage llamado *Variaciones*, uno decía: Quiero seguir en círculos creciendo. Yo pretendí al comenzar con un collage, escrito cuando tenía 20 años en una Suite para la espera, crecer...dándole vueltas a un parque de pueblo, aun circulo, una espiral o que se yo. (16)

El pasado comienza a tener sentido en la madurez y la vejez. Es sólo cuando se da cuenta en Miami de su pérdida de sentido con la realidad, cuando ésta y los sueños pueden mezclarse libremente y se da cuenta también de que además o quizá justamente por estas razones debe hacer su laberinto antes de morir.

En el *oficio de perder* el principal instrumento de búsqueda de la memoria es óptico, es decir, su metáfora es óptica. Se trata de un kaleidoscopio, un Kaleidoscopio con -K, como él lo escribe-, con el cual puede observar la memoria en sus múltiples fragmentos y combinaciones. Este uso del Kaleidoscopio de la memoria, unido a la construcción del laberinto, es lo que de ahora en adelante se ira llamando con frecuencia los flujos del Estilo, del escritor, su marca. Existe una circularidad, un error, presumimos, una especie de laberinto circular, que se crea mirando a través de un Kaleidoscopio. Cada vez que García Vega evoca, observa a través de su caleidoscopio el pasado (los posibles pasados que nacen en cada giro) y así se lleva a cabo la escritura en *El oficio del perder*. El mismo da una explicación por cierto muy proustiana de lo que es

su Kaleidoscopio y como la memoria se va imprimiendo en él y también como se imprimen no solo los eventos sino la materia prima de los sueños:

Me despertaban muy temprano, a la madrugada. Había un rebumbio de sensaciones, y todo esto se quedó grabado en el kaleidoscopio. El café con leche ¡cómo sabía a aquella hora! Era un sabor que se mezclaba con todo, era un sabor también como de cristalitos. Dentro de poco íbamos a coger el tren de las cinco de la mañana, el que iba para La Habana. El tren estaba en el Paradero, el Paradero estaba frente a mi casa. La locomotora ya estaba echando humo. Todo ya, en aquellas madrugadas parecía como que estuviese haciendo un ruido. Un ruido que también tenía como un frío, el frío de la madrugada. Y todo esto eran cristalitos del kaleidoscopio. Y resulta que esos cristalitos, y ese kaleidoscopio, se metían por el sabor del café con leche. Yo lo veía todo, me quedaba con todo. Todo lo iba convirtiendo en cristalitos, y a todos los cristalitos los juntaba. Por eso todo se mezclaba, se enredaba. Iba para La Habana y esto era mover ese kaleidoscopio donde, continuamente, iba metiendo cosas y más cosas. Las hormigas, por ejemplo, unas hormigas que había visto cuando un entierro de un paisano, en el Cementerio del pueblo, ahora, en aquella hora de la madrugada, con el nerviosismo por la partida, aparecían en un rinconcito de la nevera [...] Yo siempre he estado metiéndole leña al kaleidoscopio. Pues el kaleidoscopio, aunque no pueda explicar por qué, siempre me ha parecido unido a mi oficio de perder. (2005-118)

Esta forma de percibir/recibir/desenterrar el pasado, implica varias cosas: una; el uso de una especie de lentes de la memoria, llena de fragmentos quebrados, pero que animados con cierta luz se presentan cada vez, -a pesar de tener su propio color-, distintas. Un kaleidoscopio lleno de fragmentos en un tubo oscuro en que se mezclan aleatoriamente, de forma innumerable, pero los fragmentos en todo caso, son posiblemente finitos. Su esencia misma es, en este sentido, laberíntica. Se regresa sobre ellos una y otra vez cada vez que el instrumento se gira. Son los mismos cristales/trozos de memoria pero que al ser cambiados, al traslaparse y ser ensamblados con otros van enriqueciendo el sentido. La otra circunstancia es que el observar a través de ellos

implica una distancia, una mirada filtrada. Siempre, desde la infancia, el mundo, del autor de *Los Rostros del Reverso* ha visto el mundo a través de cristales. Con el tiempo estos cristales se convirtieron también en tamices a través de los cuales le ha sido posible observar sus memorias. Cuando de niño viaja a La Habana, lleva en su maleta un cristalito rosado, esperaba ver a través de ella la ciudad, como si se preparara desde el primer momento para verla a través de un filtro, verla distinta de su realidad. Dice García Vega:

Con el cristalito tenía enormes esperanzas. Casi que todavía, en esta vejez albina que estoy padeciendo, puedo entrever lo que fueron aquellas esperanzas. Es que, cuando yo vivía en Jagüey, me encantaba ir a La Habana, pero en aquella ocasión, con el cristalito rosado, mi encanto era mayor, pues tenía la certeza mágica de que ese pedazo de cristal roto estaba hecho para que yo viera la ciudad de una manera distinta. (119)

¿Para qué ver la ciudad a través de un cristal? ¿Se trataba tal vez de un niño lúcido que presentía que la vida cotidiana carece de brillo sin la memoria?. García Vega, parece decir que lo que se logra filtrar de la memoria, debe ser lo que da la dimensión profunda a la existencia. Nuevamente Nicolás Gómez Dávila nos da una luz sobre el fluctuar de la memoria, y su brillo inmanente, pero también sobre esa luz que debe animarla para que esta se presente, como si se usara, tal vez, un Kaleidoscopio:

Los recuerdos son los verdaderos portadores de la experiencia. A la luz más pura del recuerdo los matices revelan sus más tenues variaciones y la vida toda parece empaparse de un significado de que la existencia inmediata lamentablemente carece. La esperanza crea el sentido de las cosas y la memoria su sentido. (Notas 269)

Otra implicación del uso del Kaleidoscopio como instrumento de evocación es su carácter fragmentario. Es como si cada vez que García Vega evoca, -lo imagino en una

especie de laberinto ruinoso, ya anciano, con el kaleidoscopio en su mano-, observara a través del pasado y que de pronto un fragmento o grupo de fragmentos brillara, y esta luz le señala en dónde empezar a excavar sus ruinas o donde depositar un fragmento del muro del laberinto. Fragmento, translucido como los mismos cristales del caleidoscopio que se superponen y traslapan, a veces revelando una simultaneidad que en el momento de la escritura se manifiesta justamente en esa repetición que cada vez lleva a espacios y tiempos distintos. El resultado del uso del Kaleidoscopio como instrumento de evocación es un Laberinto en ruinas que a veces permite ver el tiempo simultáneo, repetido, fragmentado, colapsado.<sup>34</sup>

El Kaleidoscopio indica el camino para desenterrar la memoria. Según esto, la evocación es tanto una arqueología de la memoria y la vez su derrumbe. La memoria vista así, es ruinoso, fragmentaria, y llega todo menos intacta. Siempre es roma, vacilante, quebrada y por lo tanto provisional. Esta provisionalidad se entiende en el sentido de que al estar en el pasado, siempre algún evento olvidado puede de pronto retornar y alterar el presente de lo que se recuerda, la forma cómo se recuerda. El pasado se altera entonces no solo en virtud de que cada evocación tenga un proceso creativo

---

<sup>34</sup> La pintura del artista Max Ernst *Explosión en la catedral* (1960) podría bien servir de metáfora de la historia cubana del siglo XX: Un derrumbamiento, una explosión de flujos, ruinas por doquier. Pero a la vez una presencia fragmentaria potente y desterritorializada. La mirada de la pintura de Ernst bien podría ser una visión a través de un Kaleidoscopio. Curiosamente una pintura con un título ligeramente distinto, pero en imágenes, bastante similar a la pintura de Ernst se menciona en la primera parte de la novela del Cubano Alejo Carpentier: *El siglo de las luces* (1976): "es una gran tela, venida de Nápoles; de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión de una Catedral*, se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose por el aire en pedazos —demorando un poco en perder la alineación, en flotar o para caer mejor— antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas" (18).

inmanente, sino también en la medida en que nuevos recuerdos de eventos previos o simultáneos, pueden alterar el estatus de verdad que hasta entonces lo recordado tenía.

### **II.11 El estilo y el estilo tardío**

Nos encontramos en este punto ante la unión de dos conceptos. Por una parte, el concepto del estilo, y por otra la noción del estilo tardío. Para el crítico inglés Cyrill Connolly en *Obra Selecta (2009)*, afirma el estilo es básicamente una relación entre la forma y el contenido, pero una relación en todo caso medible:

La verdad es que es imposible escribir sin estilo. Este no es una manera de escribir, sino una relación, la que existe en el arte entre la forma y el contenido. Todo escritor tiene una cierta capacidad de pensamiento y sentimiento que jamás coinciden con la de ningún otro. Es posible apreciar esa capacidad y existen determinados términos para su medida. (48).

Esta medición permitiría establecer, un cierto grado de “calidad” de los autores, o su importancia, y aunque es válido decir que cada escritor, desde su subjetividad, puede llegar a tener un estilo propio y reconocible, que hasta cierto punto lo puede hacer llamativo o interesante. Lo que interesa desarrollar en este texto es el estilo en cuanto a excepción, en cuanto a un eventual diálogo de inclusión o exclusión (incluso voluntaria del canon). Por lo tanto es importante en este caso, llevar un poco más adelante la idea de Connolly partiendo, claro, de esta relación entre un flujo que es la forma y otro que es el contenido, como los componentes primarios del estilo, pero plantear también, cómo su interacción, -relación para Connolly- y este entrecruzamiento de flujos en manos del escritor es capaz de producir una ruptura, un quiebre en la lengua, a partir de la escritura misma. Pues aunque Connolly hace la salvedad de que el estilo puede ser medido, por otra parte Deleuze, define el estilo, como una diferencia, capaz -en el caso de la

escritura- de alterar la misma lengua. En este orden de ideas el estilo, si bien es fruto de una relación entre la forma y el contenido, es además una labor que logra llevar la escritura a los límites de sí misma, dentro de la lengua en la que se escribe y en este proceso la redimensiona. Señala Deleuze en *Dialogos* (1980):

El estilo hace tartamudear a la lengua, no que uno mismo tartamudee, hacer que la lengua tartamudee...un estilista no es un gran conservador de la sintaxis, es un creador de la sintaxis...Se hace sufrir a la sintaxis un tratamiento deformante, contorsionante, pero necesario y con esto se empuja a todo el lenguaje a una especie de límite que lo separa de la música. Se produce una especie de música...en eso consisten los grandes estilistas...excavan en la lengua una lengua extranjera y llevan el lenguaje a una especie de límite musical (51)

A los setenta años cuando García Vega empieza escribir sus memorias, recuerda cuando oyó por vez primera la frase “el oficio de perder”;<sup>35</sup> se la oyó decir a un buen amigo, Dardo Cuneó (a quien le dedica el libro), según cuenta en el pasaje siguiente:

Haber bebido mucho es como estar muerto de sueño. Hay un momento en que, inclinándonos hacia el inodoro, es como si no inclináramos hacia un pozo, profundo. Un pozo que estuviera en el interior de uno. Un pozo semejante al sueño. Pero, minutos antes de que me fuera a mear, Dardo Cúneo me había dicho lo siguiente: —Tú no tienes que escribir una novela. Tu novela está ahí, en donde quisiste demostrar que tú no podías escribirla. Tu novela está en los Rostros del reverso. Y, en cuanto a lo que a mí se refiere, te digo que antes de morirme quisiera escribir mis

---

<sup>35</sup> *El oficio de Perder se encuentra emparentado subterránea pero sólidamente, con los diarios del escritor peruano de Julio Ramón Ribeyro *La tentación del fracaso*. Son dos textos emparentados por la existencia cercana de sus títulos, sino también por la esencia vital que los dos autores comparten: la imposibilidad de hacer otra cosa cuando la existencia lleva un signo que descodifica permanentemente. Julio Ramón Ribeyro se trabajará a profundidad en un capítulo posterior pero nos sirve mencionarlo desde ya para sembrar unas coordenadas que permitirán al lector avanzar sobre la naturaleza de este proyecto. Aquellas obras que evaden y resisten no solo a una clasificación sino también a una forma canónica de valorar la escritura. Marginalidad, se dijo en la introducción, siempre difusa pues los límites canónicos, cuya rigidez los hace tal, se quiebra en lo molecular, pero se sostiene en lo molar, de acuerdo con la definición que dan Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mil Mesetas*.*

memorias. Si me decido a escribirlas, las llamaré El oficio de perder. Pues ser escritor en Hispanoamérica, es tener profesión que nunca gana. Así mismo. Después Dardo Cúneo, mi buen amigo, se fue para la Argentina. Y como yo vine para la Playa Albina, el lugar donde nada se sabe, nunca supe nada de él. Pasaron años. Ahora sé que Dardo se ha muerto. Ya estaban los voladores. Lo cierto es que ya estaban los voladores. No cabía duda, los venezolanos le estaban disparando a la noche. Meando, inclinado hacia eso..., profundo, que era sueño dentro de mí mismo. Fue desde esa inclinación cuando supe que le iba a robar, a Dardo Cúneo, el título de sus posibles memorias. Pues un literato es aquel que siempre está a la caza de robarle algo a otro literato. Y aunque yo soy un no-escritor (ya lo he dicho muchas veces), también soy un no escritor-escritor, por lo que no puedo dejar de ser un aficionado a los robos. Entonces, meando, decidí sobre la propiedad intelectual. Acabé en el baño. Salí. Entonces nos emocionamos, porque eran las doce de la noche. Fueron los abrazos. Caras agrandándose. Ojos abriéndose. ¡Feliz Año Nuevo! Abracé a Juan Liscano. Abracé a Dardo Cúneo. Pero, por supuesto, no le dije a Dardo que a lo mejor me cogía su oficio de perder. Lorenzo García Vega (43 2005).

Más allá, o desde la anécdota, se manifiesta el deseo/ descubrimiento de que algún día hará sus memorias y si las hace, serán el reemplazo de la novela y tendrán el título que le robo a su amigo. García Vega se llama a sí mismo repetidamente: “no escritor”, pero también en este pasaje se describe como “no escritor-escritor”. Entonces lo que se presenta es una forma distinta de escribir. Una no-escritura, es en este caso, llevar la escritura a sus límites y desde allí hacer algo nuevo.

*El oficio de perder*, linealmente, enuncia la imposibilidad de escribir dentro de los cánones, pero no la imposibilidad de escribir. Se ha dicho antes que habría que ver, cuando se habla de un *oficio de perder* en tanto qué se hace. Pues si “ganar” consiste en estar dentro de los márgenes, la pérdida en realidad no sería tal. La pérdida sería por el contrario una suerte de meta y de método (oficio). Se puede, siguiendo esta idea, pensar que la noción de pérdida en Lorenzo Gracia Vega se resemantiza en múltiples sentidos.



Pérdida ya no en un sentido negativo, sino en un sentido posicional. Vista como una voluntad de ubicarse en los márgenes cuando se halla la propia poética. Pérdida, también en cuanto a extraviarse en un laberinto y durante este devenir errante crear, y pérdida, en cuanto al tiempo que irremediablemente, y tal vez para bien se ha perdido, pero que al enunciarlo, al hallar no el tiempo, sino sus huellas (léase ruinas) se produce la escritura. En estos sentidos el oficio de perder, adquiere una valoración opuesta, es decir una dimensión positiva en términos de producción escritural. Es una forma de orbitar y circular alrededor del concepto, jugar con él como si se tratara de un Kaleidoscopio y con los mismos cristales, como sintagmas, producir las diferentes dimensiones de sentido.

Leer *El oficio de perder*, en un inicio puede suponer una dificultad, porque no se atiene a las estructuras tradicionales de contar el pasado, al comienzo puede agotar un poco, lograr entrar en el laberinto que se está construyendo, pero poco a poco, si se logra mantener la disposición se encuentra uno cabalgando la corriente del pensamiento del escritor. Desde el primer momento el autor nos introduce en su forma de escribir, incluso, en el prólogo donde nos prepara para lectura de sus memorias, lo hace ya, usando su estilo entreverado y vacilante. Lo que se entendería como una explicación, es en realidad una especie de chapuzón en frío, en una piscina, a la que no estábamos preparados a entrar. Nos dice en el tercer párrafo de su prólogo:

En otra ocasión, antes, en otro momento de mi vida, uno habló, escribió, sobre una extraña condición que consistía en lo siguiente: uno se preparaba, se equipaba, para hacer un gran viaje hacia el Norte; uno emprendía la marcha, entonces; uno partía, entonces, hacia el Norte; pero resultaba que, en un momento dado, uno se daba cuenta de que en vez de ir hacia el Norte, en realidad uno estaba yendo hacia el Sur. Era recorrer

círculos, darle la vuelta a los círculos, a veces a la manera de quien como que le da la vuelta a un parque de pueblo de campo. Era recorrer, andar como en cuerda floja sobre una espiral. Ir al Sur proponiéndose ir al Norte. En fin...¿para qué hablar? Desde mi primera escribanía, que fue un collage llamado Variaciones, uno decía: Quiero seguir en círculos creciendo. (15).

Aun así, por más citas que dispongan adjuntas, no es posible hallar las claves del estilo de García Vega en ellas. Eso lo haría sencillo, cuando lo que ocurre es justamente lo contrario. Pues no se trata de claves, sino de esa especie de energía y de quiebre que producen y que sólo es posible hallar en la lectura entera de ellas, y muchas veces en su relectura, cuando algunos párrafos solos cobran por sí solos brillo o sentido(s), para el lector reincidente, como si se tratara de esos cristales del Kaleidoscopio que de pronto hallamos al azar. Pero para esto, claro, es necesaria una lectura primera, estar empapado de la energía mental del autor, flotar en la misma aura de esa escritura laberíntica, inestable, espiralada, llena de vacíos.

## II.12 El Estilo tardío de Lorenzo García Vega

*A veces también sueño, conduciendo este carrito por el Laberinto del supermercado, que quizá yo, o un heterónimo (a la manera de Pessoa) mío, pudiese tener un aura. Pero el sueño me dura poco tiempo. Estoy viejo, y a un viejo le cuesta mucho trabajo mantenerse dentro de una ficción.*

*Lorenzo García Vega (57)*

En uno de sus Escolios, Nicolas Gómez Dávila llama la atención, sobre uno de los temas de este apartado y una de las preocupaciones centrales de este proyecto. La atención que no se le presta a cierto tipo de escrituras, la poca atención que se le presta al envejecimiento o a la creación de una poética de la vejez. Dice Dávila: “Al envejecer lo

que más sorprende es la escasa atención que han dedicado los que escriben a lo que precisamente ocupa la mayor parte de la vida de todos los hombres”

En este apartado, una vez explorada la noción de estilo, podemos pasar ahora a la noción de estilo tardío desarrollada por Edward Said, en su libro homónimo (2009). Said reflexiona -partiendo de sus lecturas de Adorno-, acerca de cómo algunos creadores manifiestan una potencia inusual, sobre todo distinta, en la edad tardía. Entendiéndose esta edad como la certidumbre o conciencia de que el final de la vida puede estar cercano. No en un sentido de cortedad de la vida en cuanto a enfermedad, o planes de suicidio por ejemplo, sino en cuanto a la vejez. En este sentido un estilo tardío solo puede ocurrir después de un determinado momento en la vida cuando ya no se es más joven. El momento en todo caso en el que se comienza a envejecer no es del todo claro, pues implicaría conocer con certeza el momento exacto en que el cuerpo empieza a declinar, el momento en que se produciría el inicio de la pérdida de la plenitud de las facultades biológicas. Edward Said nos da la definición de Theodor Adorno sobre lo tardío:

¿Lo tardío en qué sentido? Para Adorno, “lo tardío” es la idea de sobrevivir más allá de lo que resulta aceptable y normal; además, lo tardío incluye la idea de que uno no puede ir más allá de lo tardío de ninguna manera, no puede trascender o evadirse de lo tardío sino ahondar en ello. (Said 36)

No existe una marca biológica exacta. Lo tardío es relativo, y la medida o cartografía para ubicarlo lo es también. ¿Sí Mozart empieza a componer a los cinco años, un compositor a los nueve es tardío?. Sin embargo se suele asociar la potencia creativa con la juventud. Franz Kafka muere joven, pero deja una vasta obra; José

Saramago empieza a publicar tarde aunque practicó la escritura desde joven. Por otra parte el mismo Proust empieza a producir su obra después de los cuarenta años, lo que lo situaría en un momento tardío, pero de no ser por toda su experiencia previa, que es también de alguna forma la antesala a la escritura, su obra no habría tenido el alcance que hoy día tiene. En este sentido, García Vega no sería un escritor tardío, pues empieza a buscar y escribir sobre la memoria aún muy joven. Según esto podría considerarse más bien, o también, un escritor joven con una mirada tardía. Pues sus obras han sido siempre sobre su propio pasado, siempre evocativas, aun las de la primera juventud. Y aquí habría que decir que García Vega nace con el oficio/vocación de recordar, pues desde el mismo instante en que puede tener una perspectiva de la memoria, el niño dedica su existencia a mirar hacia atrás, observa desde muy joven el mundo del pasado, de su pasado. Edward Said, nos da también otra mirada de esa perspectiva de lo tardío. Esta vez, viene del escritor austriaco Herman Broch (1886-1951), quien se refiere a lo tardío como “el estilo de la edad avanzada”:

No siempre es un producto de los años, es un don implantado con los demás dones del artista, que madura, tal vez con el tiempo y florece antes de tiempo bajo el presagio de la muerte, o se despliega incluso antes de la aproximación de la vejez o la muerte: Es alcanzar un nuevo nivel de expresión, tal y como lo hizo Tiziano, entrado ya en años, cuando descubrió la luz que todo penetraba y disolvía la carne y el alma humanas para convertirlas en una unidad mayor; o como el descubrimiento de Rembrandt y Goya, ambos en la cumbre de la edad adulta, de la superficie metafísica que subyace en el hombre y la cosa, y que, sin embargo, puede ser pintada; o como *El arte y la fuga* que Bach cuando ya era mayor, dictó sin tener en mente un instrumento concreto, porque lo que tenía que expresar se hallaba bajo o más allá de la superficie audible de la música (Broch Citado por Said 186).

Es así como en el presente apartado lo relativo al estilo tardío en *El oficio de*

*perder*, para este capítulo interesa pensarlo particularmente, desde la perspectiva ofrecida por Said. Pues tiene que ver con la potencia, y forma singulares que se presentan en un momento tardío de la existencia y que toman forma plástica o estética en la escritura, constituyendo en un estilo y una forma únicos dentro de la lengua en la que se escribe. El hecho de que no sea posible o a la juventud sino como espectador, contrapuesto al hecho de que la vejez, en muchos sentidos sea el momento idóneo para escribir unas memorias, da como resultado, que solo sea posible poder ahondar en ella, y por lo tanto la forma como los flujos interactúan faciliten una especie de excavación de la memoria. Es decir que durante o en la escritura de memorias, se lleva a cabo aquella arqueología de la memoria de la que hemos venido hablando, y al durante este proceso es cuando se hace posible, para algunos escritores, llevar el lenguaje a nuevos límites.

Justamente respecto a esta impotencia de avanzar, de estar anclado a un presente y solo poder ahondar en lo mismo, -que es exactamente lo García Vega hace una y otra vez, al regresar sobre un mismo evento-, el escritor cita a Proust y su percepción de la vejez, y desde allí se pone en situación:

De mi libreta de apuntes entresaco dos citas. Las considero importantes para la construcción del Laberinto. Cita de Proust: “a partir de cierta edad, nuestros recuerdos están tan enmarañados unos con otros, que la cosa en que pensamos, el libro que leemos ya casi no tiene importancia, Hemos puesto algo de nosotros mismos en todo, todo es fecundo, todo es peligroso, y podemos hacer en un anuncio de jabón descubrimientos tan valiosos como en los pensamientos de Pascal” Lo enmarañado del Laberinto. ¡La cosa se ha puesto buena, en la vejez! Muy enmarañado. Y por cierto los viejos, tal como dice Proust, podemos dar saltos que es un contento. Pues ya yo leo como si soñara, o lo que sueño lo puedo trasladar a los Rostros del reverso que sigo escribiendo, tal como si se tratara de pensamientos que pueda tener en la vigilia. (...) El todo

enmarañado, los cristales del kaleidoscopio. Y en medio, siempre, por estas calles de mierda, el carrito de helados, con su musiquita. (278)

Dicho enmarañamiento, es una perspectiva dada por la vejez, es la certeza de la vida como préstamo. Es la evidencia de la impotencia, y un desengaño consecutivo de la vida que le quita a ésta la emoción inicial, la anulación de la posibilidad de nuevos inicios, que valga la redundancia, permitan recomenzar la vida. Solo permanece la memoria como posibilidad fugaz de la emoción, y el estar anclado, sedentario -ya que la vejez implica por otra parte una paulatina inmovilidad, un creciente sedentarismo que va reduciendo las dimensiones del mundo- en una mente activa, implica a su vez viajar con ella, a ocuparse de todo lo que la mirada logra tocar. Escribe García Vega:

Pasarme una eternidad sentado, mirando una pared [...] pasarme una eternidad sentado es uno de mis componentes genéticos que utilizo cuando me encuentro frente a una situación sin salida, como aquella que me trajo a este ghetto donde vivo. Goethe, recuerdo, decidió acostarse cuando estaban quemando el teatro de Weimar, así que yo, ayudado por los buenos genes que me transmitieron mis antepasados, parece que me vuelvo catatónico cuando me enfrento a lo inevitable. (147).

Edward Said dice que “en la historia del arte las obras tardías son las catástrofes” (210) La catástrofe es inmanente a la creación tardía y en las memorias de García Vega se manifiesta en un estado de ruinas. Pues su creación no sólo es tardía –como bien vendrían siendo en general las memorias, y habría que pensar en la condición de catástrofe de toda escritura de memorias- sino que además ocurre desde un reverso, que implica una distancia, una visión siempre porosa, alienada del pasado que le correspondió vivir. En las ruinas quedan fragmentos, queda el rastro, el indicio de algo, pero perpetuamente horadado. Por estas razones la construcción de un laberinto ruinoso es de entrada una catástrofe, pues sobre su elaboración pesa constantemente la

posibilidad de la pérdida y del derrumbe es constantes. Podemos pensar también en una pérdida de la memoria, cada vez, en una carrera contra el tiempo disponible, es menos lo que se puede recordar, más el pasado que se halla en fuga ahora liberado de su función primera de aprendizaje. La catástrofe como flujo también implica entonces la paradoja de contener, conjurar, pero también intentar desde la impotencia capturar todo lo que se está inevitablemente yendo. De esta manera también el estilo tardío, da cuenta de otra forma de ver el mundo; forma a veces liberadora si ya no hay mucho que perder o emprender, y otra forma angustiosa, producto de la certeza de la marcha inevitable del pasado, del discurrir del pasado hacia el olvido. Angustia que se hace aún más intensa cuando por un lado se ha impuesto la construcción del laberinto, y cuando por otro, no existe, como es el caso del autor que nos ocupa, una creencia fehaciente en Dios y en la existencia después de la vida (más allá tal vez que en la propia obra). A propósito de esto, el teórico ruso Boris Groys, dice en el libro *Política de la inmortalidad* (2008) que la creación de obras de arte está a menudo basada en el deseo de perdurar del artista. Pero se trata de un perdurar en la mirada de un espectador, o lector utópico, aun inexistente. De allí se podría explicar, tal vez, la urgencia de García Vega de escribir sus memorias, y de que esta urgencia surja en la edad tardía. Boris Groys se refiere así a lo que él llama una política de inmortalidad:

Quien cree en Dios, en el espíritu del mundo, en el ser, en el inconsciente, o por ejemplo en el Otro absoluto, seguramente no necesita desarrollar discursos filosóficos o crear obras de arte destinadas a perdurar. En este caso basta con la garantía ontológica, en cuya capacidad de detener toda la decadencia de todas las cosas sin una intervención se confía. Sin embargo quien tienda al escepticismo con relación a la garantía ontológica de la inmortalidad, y aun así opte por la inmortalidad, empieza

a practicar la política de la inmortalidad o al menos la política de la larga duración (11).

Hay un flujo de la vejez o de la edad tardía, es el flujo de la vida codificado bajo el agotamiento del cuerpo y la pérdida paulatina de las facultades. La vejez se constituye en la victoria del tiempo es la imagen de Cronos devorando a sus hijos, cuya marca o mordedura más contundente tiene lugar en la mente. Marca que se produce cuando mas que borrar el pasado lo transforma en ruinas y caos. Primero se afecta la memoria a corto plazo, se olvidan las cosas recientes: lo que pasó unos días o una horas antes y luego también de los recuerdos más tempranos. En este estadio, mientras que en el presente de repente un rostro familiar se torna desconocido, regresan de pronto fragmentos lejanos sin ninguna razón. Es el paisaje de esa mente que se está derrumbando, quedando poco a poco baldía, en ruinas. Así, se manifiesta otro estado de lo marginal, pues la vejez y lo que se produce desde ella, sigue siendo un tema frecuentemente evadido.

Nuestra noción de mortalidad de alguna manera construye el mundo. Vivimos para que otros vivan, para que otros nos sucedan, por eso educamos a nuestras descendientes, investigamos, creamos en una ciencia que nos guíe hacia el futuro, pero la muerte o su proximidad producen una sensación de extrañamiento.

Se experimenta el mundo a partir de la percepción. Los sentidos tamizan el mundo para nosotros. Todo lo que se escapa a ellos es extraño. Es lo que se desconoce, más allá de las investigaciones científicas que si bien logran explicar como ocurre este proceso de degradación, la experiencia como tal de la vejez es casi por completo intransmisible, el arte, tal vez sea el espacio para dar cuenta de este estadio tardío, y



también el estilo tardío es aquél que mejor puede hacer entrar y comprender este espacio.

La edad tardía implica también estar en un exilio, un exilio del tiempo. La certeza de la edad tardía<sup>36</sup>. -de la edad de hierro o de barro, diría García Vega, a veces fluye de otra manera. Una potencia inusual de la mente, consiente incluso -en su agotamiento producto de la edad- de su propio proceso de derrumbamiento que permite desencadenar un flujo creativo y productivo singular, distinto, escaso, una mirada que puede transformarse en un estilo tardío.

Mejor hubiera sido que no hubiese tratado de construir el Laberinto. Pues cuando uno es viejo, como yo lo soy ahora, va y hasta un día cree entender que nunca ha habido ningún Laberinto. Es espantoso -me parece haberlo dicho ya-, la cantidad de literatura que puede cargar uno. —Es, por lo demás, en muchas ocasiones, como una enorme cantidad de cosas confundidas, que ya no sé cómo podría ordenarlas. Por ejemplo, Chicago. Cuando por fin me dieron la visa para entrar en los Estados Unidos, la primera ciudad donde estuve unos meses, en casa de unos familiares, fue en Chicago. Ahora camino por Chicago, pero sólo hay un lugar con una cantera, un lugar que no tiene salida. Veo una pequeña botica por la noche, en una calle absolutamente insignificante. Veo el elevado donde estoy, y el Metro me conduce hacia el centro de la ciudad. Pero ¿a qué parte del Laberinto conduce ese Metro? ¿Eso ya me conduce a alguna parte? En Chicago quedaba como un residuo de la familia. Jísabel, mi tía, ya medio enloquecida. (García Vega 553)

### **II.13 El exilio y Las ruinas de García Vega: un reverso del Anverso**

El escenario de Playa Albina, donde inicia *El oficio de perder* es desolador, yermo.

Están allí el calor y el fresco artificial y sonoro de los aires acondicionados. y el

---

<sup>36</sup> El escritor húngaro Sandor Márai, otro exiliado, también vivió sus últimas décadas en los Estados Unidos, caminando por las calles de Los Angeles de su casa al hospital a visitar a su esposa moribunda. En una de las entradas de sus *Diarios 1984-1989* (2008) dice sobre la vejez: “Lincoln dijo que cumplidos los cuarenta cada hombre es responsable de su cara. En un sentido existencial eso es cierto: El hombre no es el que nace sino el que se hace. Sin embargo a los ochenta, uno ya no es responsable de sus facciones: la personalidad y la conciencia discurren ajenas a las fuerzas que las conforman”(17).

deambular del escritor con los carritos del supermercado a los automóviles, los paseos cardiacos, obligados después de los infartos y la observación de los objetos, descolocados y asepticos:

Veamos. Vamos a colocarnos en la Playa Albina. Hay... Hay viejos con gorras de pelotero; viejos, camisetas donde está grabado el sol, o camisetas con el anuncio de una compañía de seguros. que corta el césped. Máquina que corta el césped. El cielo tiene el matiz, caliginoso, de un gris horrible. Un vecino, con Garage Sale, frente a su casa. El Garage Sale tiene una mesa, pero no es la mesa proustiana que una vez nos ofreció Elisa Lerner, sino que es una mesa plástica con objetos como para ser vistos por un ciego, o como para ser tocados por un alguien que no tuviera tacto. (Es que los Garages Sales de la Playa Albina sólo contienen objetos insensibles). Pero lo que interesa, lo que un Tradadista de cosas raras tendría que señalar, es que aunque las vidrieras de las farmacias parecían ser silentes, esas vidrieras, sin embargo, tenían un filin (¿filin como de ultratumba?) que los Garages Sales albinos no tienen. (22)

Es desde esta desolación en Playa Albina -en la edad tardía-, desde donde se empieza a narrar entre tropezones y tras cristales, este devenir de exiliado constante. En un espacio, paradójicamente cercano físicamente pero lejano conceptual y temporalmente de su juventud, García Vega construye en Playa Albina un espacio alterno. En ese espacio escrito, aquel el laberinto de sus memorias, de sus diarios, y sus libros fragmentaros que a su modo atestiguan un errar de su desarraigo. En las memorias se narra este vivir exiliado. Desde su partida de Jagüey el grande siendo niño, luego de la Habana hacia España a finales de los años sesenta, y después luego a Nueva York y Venezuela y por ultimo el regreso definitivo a Miami. García Vega ha vivido como un escritor exiliado y formado parte de ese devenir tan particular de la isla que han compartido numerosos intelectuales cubanos durante el siglo XX. Pero también

encontramos en sus memorias, toda otra serie de exilios; microexilios, exilios interiores, si les quiere dar otros nombres, que son los que hemos ido visitando a lo largo de este ensayo. Su propensión al autismo, sus heterónimos, su distanciamiento-presencial de Orígenes, su paso por la facultad de derecho, -que parece haber sido cursada por otro hombre mientras García Vega seguía en su mundo interior-, su vida en New York, apenas en un vecindario y acompañado constantemente del alcohol, y por último su estadía en Miami, grandemente-reducido a un parqueadero en un supermercado y caminatas de viejo, viviendo en una restricción cerramiento producto de la misma edad, que le pide y le permite la construcción de laberinto en ruinas, imposición última, como el personaje borgeano. Vejes grandemente-reducida porque desde esos espacios lacónicos y asépticos de Playa Albina surge su escritura tardía.

Se ha vuelto desafortunadamente frecuente, recurrir a un bello texto de Walter Benjamin a propósito de una pintura que le obsequió Paul Klee. Se trata del *Angelus Novus*. Esta pintura se ha convertido en un lugar común para simbolizar la edad contemporánea y la fragmentación de nuestros tiempos, y la representación estética de la irrupción de la modernidad en la historia. Sin embargo es necesario citar el texto de Benjamin, pareciera que le hemos impedido continuar su viaje al futuro, pues me parece sumamente oportuna para ayudarnos a comprender la visión, no ya de la modernidad, sino de la mirada que Lorenzo García Vega tiene de su vida y, logra transformar en escritura. Dice Benjamin en el libro *La Dialéctica En Suspense: Fragmentos Sobre Historia* (1996) en la “*Tesis de la filosofía de la Historia*”:

Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava

su mirada. Tiene los ojos desencajado, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas...Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (82).

Aunque no hay en *El oficio de perder* la narración de grandes eventos, ni profundas discusiones sobre la condición humana, y su historia, sí se encuentra allí la forma como la condición humana se experimenta en carne propia. Parece entonces que el cubano con su caleidoscopio observara -de manera análoga a como el Ángel de Klee observa los detritos de la Historia de la humanidad- su historia personal su historia personal, plena de ruinas, que son a su vez una fragmentación/consecuencia de la historia de su tiempo y su contexto. Para ver de este modo se debe estar en todo caso, en un momento determinado del tiempo vital. Es lo que consideramos una perspectiva de la mirada y que cuando se hace posible en la edad tardía de García Vega, dicha perspectiva que en cada humano es sencillamente la serie de recuerdos, se convierte en el creador en esa mirada circular de los fragmentos del pasado, de ruina sobre ruina.

La escritura de *El oficio de perder* es la crónica del intento hallar una respuesta a la imposibilidad, o el deseo, siempre abierto de poder comprender el universo que se le presenta al otro lado del margen en el que el escritor vive y en el proceso fijar, aquello (lo poco o fragmento que se comprende). Una marcha creadora, pero desde lo catastrófico, crea recupera las ruinas que, son también parte de la realidad Cubana. En el

Anverso de este ensayo se mencionó como el sellamiento/ cerramiento de Cuba en el momento de la revolución produjo una especie de ralentización del tiempo en su interior, haciendo que todo lo que fluía sobre ella se volviera, -al tener limitadas y reducidas las posibilidades de renovación e intercambio- un elemento que poco a poco ha desgastado la isla. Haciendo que sus habitantes, se encuentren viviendo muchas veces en una nación en Ruinas. Hay un cuento de Antonio José Ponte, llamado “el Arte de Hacer ruinas” (cuento que a su vez dio origen al documental “Habana el arte nuevo de hacer ruinas”, citado en la primera parte de este ensayo), en donde se cuenta la historia de Tuguria, un lugar subterráneo, ficticio construido, con la ruinas de los edificios que se derrumban en la superficie. Sus habitantes, los Tugures recrean en Tuguria la ciudad de la superficie, pero en ella coexisten las versiones de la ciudad en diferentes épocas. Una ciudad erigida a partir de ruinas en un mundo subterráneo, resulta ser lejos de un lugar ideal es un lugar de pesadilla del que el protagonista no puede escapar. “Solo así, más entrampado aun que al atravesar una taquilla y meterme en tan gran luz, habría llegado a Tuguria, la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria”(73). El cuento de Ponte refleja no solo el estado ruinoso de la actual habana, estado también presentado en las novelas de Jorge Padura, sino que da cuenta de esa imposibilidad de recuperar el pasado, cuando se ha producido un cambio de una naturaleza, no solo tan radical sino durante tanto tiempo. Del pasado de antes de la revolución, solo se pueden recuperar ruinas y componer y recomponer en la imaginación lo que fue ese estado previo. Esto nos permite ver como existe otra manifestación del exilio. Aquel exilio de la memoria y de la historia. García Vega, tenía aproximadamente 29 años, cuando estalló la revolución

del 59. La entrada de los revolucionarios en la Habana, y que para García Vega sería además como el preámbulo de ese vivir entre las ruinas, o de ser un personaje ruinoso, marginal. Así narra su memoria del evento:

Ya estoy entrando (sin que en aquella noche, con tiros de metralleta, chocolate y luz neón, lo sepa) en un singular proceso, ya que los guerrilleros van a ir como disolviendo la ciudad por donde parece que iban a entrar. Los guerrilleros nunca verían, ni yo nunca volvería a ver la ciudad 1936, aquella donde estuvo Fred Astaire junto al lugar de los jesuitas, todo pues se puso muy raro. Las cosas cambiaron, las perspectivas se volvieron otras. Ráfagas de metralletas, campesinos que entraron en una ciudad que, a medida que ellos entraban, se iba disolviendo. Anoche estuve pensando en todo eso. (433)

La entrada del flujo revolucionario, altera las perspectivas, y cambia para siempre el devenir de la nación. Al hacerlo no sólo genera la existencia de una serie de personas que serán inevitablemente producto suyo, sino que anula un pasado físico de gran intensidad. Ya que justamente por la misma intensidad del flujo revolucionario; de una colisión de tal orden, sin que exista un ánimo de recuperar el estado previo, (símbolo de lo que el nuevo flujo desea aniquilar), y que por lo tanto no exista además un respeto por el estado estético previo, (que posibilitaría una restauración, solo es posible la ruina), pues los esfuerzos del nuevo flujo van orientados más a cimentar una ideología que una arquitectura. No ocurrió lo mismo con los países europeos en la postguerra, ni tampoco en la unión soviética<sup>37</sup>, en la que si se hace evidente un proyecto estético de estado de largo alcance.

---

<sup>37</sup> Respecto a este tema, el teórico ruso Boris Groys en su libro *Obra de arte total Stalin*,(2008) plantea como en la Rusia de Stalin se desarrolla todo proyecto estético, capaz de servir de fundamento a la ideología estalinista. Groys recobra el término alemán *Gesamtkunstwerk*, usado por Goethe, para referirse a las artes que cubren o están hechas de todas las artes, específicamente para la ópera. Pero Groys usa el término *Gesamtkunstwerk*, para describir lo que él concibe como un proyecto estético de estado de amplio y largo alcance.

El pasado como tal, entonces se vuelve espectral, cinematográfico, literario. No por esto menos real, pero si menos tangible. García Vega unos párrafos más adelante de la descripción de la entrada de los revolucionarios en la Habana, dice que de pronto se siente “cómodo” en la nueva condición. No menciona una filiación o distancia con la nueva ideología, sino una comodidad de encontrar ¿podría decirse, encontrar su lugar en el mundo?:

¿cómo decirlo? en..., una muy ambivalente, y contradictoria situación: la de mis días en aquello que, después de entrar los héroes, se volvió como la ruina de lo que había sido. Yo, confieso, me sentí bien entre esas ruinas. Es más, también lo confieso, nunca me sentí más en casa que cuando, el paisaje que me rodeaba, se volvió como el espectro de sí mismo. Es que aquél paisaje ruina de sí mismo, o aquel destartalo, me fue más fácil de vivir que La Habana que, hasta entonces, había conocido. (444)

Es como si García Vega abrazara desde ese momento de ruptura su estado de marginalidad. Lo que hasta entonces era una forma de ver el mundo, con la entrada de los guerrilleros se convierte en una Epifanía de la vocación de perder, o al menos el hallazgo de un camino comfortable, al ser consiente de ser espectral, como las ruinas que iban naciendo a medida que el pasado que había conocido se disolvía no solo como pasado, sino como la imposibilidad de un retorno incluso físico. En *Reflexiones sobre el Exilio*,(2005) Edward Said sobre el texto de George Orwell, “Sin Blanca en Paris y Londres”:

Supone un revelador reconocimiento acerca de las preocupaciones que le asolaban. Una vez toca fondo, dice, se tiene la sensación de que “uno ha hablado con demasiada frecuencia de venirse abajo; y bien, aquí están las ruinas, uno ha llegado a ellas y puede soportarlo. Eso te quita un montón de ansiedad”(Said, Orwell 109).

Una resignación propia de lo inevitable, pero intermitente, producto de la misma condición de la vida. En todo caso parece ser que para Orwell, las ruinas son un destino, y que en el caso de García Vega, la llegada a las ruinas implica vocación, (la fabricación de estas mismas) e incluso tal vez, más aun, el trabajo de su descubrimiento, constituyéndose un arqueólogo de sí mismo. Análogamente, se va revelando la propia existencia; fragmentada en unas ruinas laberínticas o en las ruinas de un laberinto. Más adelante, Said reflexiona sobre la relación que tiene esta percepción de las ruinas con la noción de identidad, o con la pérdida de esta. “No soportarlo, siendo ese *lo*, la tensión psicomoral de derrumbarse por completo, perdiendo la identidad tal como la definieron para uno en el lugar del que uno procede y al que la mayor parte del tiempo sabe que puede regresar” (Said 109) . Pero en el caso de García Vega esta imposibilidad está dada no solo por el exilio, sino porque la existencia para él de su edades pasadas, en la infancia, y en la juventud es imposible porque en el momento de la revolución Cuba empezó a “disolverse” entonces sólo queda además la visita/construcción/visión a unas ruinas de lo intangible, que precisamente produciría el acto de escribir.

me metí en una mezcla de Robbe-Grillet ( también estaban Pavese, y Pessoa) y un mundo destartado, pero que podía ser más mío que el pasado que detestaba, y un deseo de integrarme a aquello, y una pasión por soñar una ciudad-cayendose a pedazos-donde entré sin poder entrar en 1936 (446)

#### **II.14 El oficio de recordar, una poética de la memoria**

Se nace a veces con vocación de recordar, entonces desde el mismo instante en que se puede tener una perspectiva de la memoria, el niño dedica su existencia a mirar hacia atrás. El pasado, (el recuerdo) será una especie de felicidad de Ícaro, no se resiste



acercarse al sol aunque sabe que en últimas puede quemarle. Cuando se nace con una vocación de esta naturaleza se avanza en la vida, solo para tener más lugares desde donde mirar atrás, se avanza además concéntricamente mirando en círculos y espirales. Vivir es crecer en círculos, nos ha dicho García Vega una vuelta y ver/estar en otro giro del brazo de la espiral y desde él ver con el kaleidoscopio lo concéntrico que en realidad el laberinto, por lo menos presentir la existencia del vértice, del ojo del tiempo desde el cual se emerge. Este es otro tipo de lucidez, una lucidez en reverso, que avanza hacia atrás, mirando hacia atrás cómo el Angelus Novus. Pero ya no mirando la Historia de la humanidad, sino la historia íntima, aquella que surge de los intersticios de la primera y a la vez la crea. El escribir en espiral/laberíntico/ruinoso desde las perspectivas Kaleidoscópicas de Lorenzo García Vega es entonces un avance hacia el pasado. Entre más distante más de él, más cerca de lo que fue, y para él –siempre ruinoso-. No hay entonces, -puede ser, claro- pero no importa tanto, un avance en términos de un estilo, en el estilo no importa el avanza, se viaja en él hasta que de pronto con él mismo se hace un quiebre que permite una fuga del lenguaje. Otro círculo, otra vuelta al laberinto, un giro más del laberinto en cada uno se va produciendo otro, un poema plagado de arlequines, un padre rector y un niño gordo- que propician el nacimiento de los heterónimos, la crónica ficticia de las ruinas de un hotel que se recuerda, o los brazos extensos y poderosos de dos libros de memorias. Lorenzo García Vega fue un niño que vio las espirales de una planta, y se perdió en ellas errando entre sus bucles, a los cuales que más tarde serán aplacados por una poderosa capa heteronómica. Se mencionó que el joven ya recordaba al niño, y que de esta memoria surge su primera novela *las espirales*

*del Cuje*, y mas tarde también recordando surge *Los años de Origenes*, y luego ya en exiliado en la edad tardía, en la soledad el recuerdo, la memoria se erige, por qué no, simultanea, en esa estructura espiral entreverada del tiempo, que permitió, recobrar rizos, ruinas de una vida contada desde la memoria aparecen *El oficio de perder*. Existe en Lorenzo García Vega un vocación de recordar pero también de narrar la catástrofe de la existencia, la catástrofe de su vida en la isla, “la Atlántida” como él la llama y que se disuelve /hunde con la entrada de los “barbudos”. Y mas tarde en Miami, para él una tierra baldía, su “Playa Albina”. El 11 de mayo de 2012, el autor cubano fue hospitalizado en Miami, un derrame cerebral lo ha atacado, se ha producido finalmente el derrumbamiento de la mente, a las pocas semanas, el 11 de junio fallece.

### III. POR UN REINO DE LA ESTÉTICA O EL ITINERARIO DE UN ESTETA:

#### JORGE GAITÁN DURÁN (DIARIO DE VIAJE)

*“La obra de arte no tiene propiamente significado sino poder. Su presunto significado es la forma histórica de su poder sobre el espectador transitorio”*

*Nicolás Gómez Dávila.*

Durante el siglo XX colombiano algunas obras han sido víctimas, o voluntariamente participes de este adormecimiento que se mencionó en la introducción de este proyecto.

Adormecimiento, se dijo, producido por el tiempo, por las modas editoriales, por el modo de circulación de las obras, o por decisión explícita de los autores. Unos ejemplos importantes son los *Escolios a un texto implícito* y las *Notas* de Nicolás Gómez Dávila, y la poesía, diarios y ensayos de Jorge Gaitán Durán. Obras que se construyen y desplazan entre los géneros canónicos, y que se sitúan en una especie de marginalidad.

Tanto Gómez Dávila como Gaitán Durán son escritores singulares. Dávila, es un autor cuya presencia ha sido tal vez más silenciosa, pero no por esto menos constante, deseaba estar lejos del circuito editorial y prefirió circular calladamente en los márgenes. Gaitán Durán, por su parte, fue plenamente activo y visible en su época, y actuó como un elemento de convergencia y proyección de los flujos que componían su momento histórico. Reconocido principalmente como poeta, y como fundador de -valga la redundancia- la mítica revista *Mito*, Gaitán Durán contribuyó con esta publicación, en buena medida, a labrar el camino que recorrieron las letras colombianas durante la segunda mitad de siglo XX; pues *Mito* no sólo contó, con los aportes de los intelectuales hispanoamericanos más importantes de aquellos tiempos, sino que permitió que la

literatura colombiana empezara a tener un reconocimiento más allá de los estrechos círculos culturales de sus principales ciudades.

El presente capítulo reflexiona sobre *El diario de viaje* Jorge Gaitán Durán; publicado de manera dispersa en algunas revistas culturales, (incluida *Mito*) durante los años cincuenta, pero que sólo se reunió en su totalidad en 1975, trece años después de su muerte. Esta compilación se encuentra en un volumen titulado *Obra Literaria de Jorge Gaitán Duran*, (1975) la cual además de los diarios reúne gran parte de su obra poética, así como de sus ensayos.

*El diario de viaje* inicia en 1950, cuando el escritor colombiano parte de Venezuela hacia Europa. La primera parte recoge los viajes llevados a cabo entre 1950 y 1953 y la segunda los viajes realizados entre marzo de 1959 y el 1 de enero de 1960, a sólo dos años de su muerte en un accidente aéreo.

La elección de trabajar con los diarios de viaje dentro de este proyecto sobre las escrituras del margen, obedece no sólo a la vigencia y calidad de su contenido y su limitada circulación, sino también al hecho de que estos diarios constituyen por una parte un ejemplo de escritura bastante escaso en la literatura latinoamericana del siglo XX y, por otra, porque son tal vez sean la obra menos reconocida y estudiada del escritor colombiano. Para efectos del presente capítulo se trabajará fundamental -pero no exclusivamente- sobre dos líneas o flujos: estética y política. En ambos temas se presenta esa búsqueda de la articulación entre estos dos campos tan importantes para el autor.

### III.1 Latinoamérica en los márgenes de la modernidad y abril de 1948

Aunque es difícil conocer con certeza las causas de la emergencia de algunos pensadores y creadores, lo que sí se puede determinar es la forma como el contexto direcciona o afecta el rumbo de sus vidas. Gaitán Durán fue un receptor y proyector de los flujos de su época, y la historia política colombiana de aquel entonces fue definitiva en la formación y producción del poeta. Justamente en el momento histórico en que aparece en escena Jorge Gaitán Durán, está por producirse una situación sin precedentes en Colombia. El fatídico Bogotazo del 9 de abril de 1948. Ese día en que fue asesinado el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán<sup>38</sup>, cuya muerte constituyó el resultado de un largo proceso de inestabilidades, derramamientos de sangre y alternaciones de poder que se había iniciado desde la independencia, y que también fue decisivo, en la producción intelectual de Jorge Gaitán Durán, particularmente en sus diarios de viaje.

En Latinoamérica el fin de las guerras independentistas<sup>39</sup> generó no sólo la necesidad de crear una nueva sociedad, sino también el deseo de que esta sociedad fuera ideal. Es decir, determinada por los discursos de verdad del momento, que a saber eran: por una parte las corrientes de la ilustración y la razón y por otra, el espíritu romántico. Sin embargo este anhelo romántico de un nuevo mundo, y la aplicación de la razón y la

---

<sup>38</sup> Jorge Eliecer Gaitán nació en 1909, en Bogotá en 1924, se graduó de Derecho en la universidad nacional de Colombia, con una tesis titulada *Las ideas socialistas en Colombia*. Viajó en 1926 Italia. Allí estudia derecho en la Real Universidad de Roma donde se gradúa con una tesis Magna cum laude titulada *El criterio positivo de la premeditación*. Durante las siguientes décadas participó fervientemente en la política nacional. Una interesante biografía sobre su vida fue Álvaro Miranda, y se titula: *Jorge Eliecer Gaitán el fuego de una vida*. Publicada en Bogotá por Intermedio Editores en el 2008.

<sup>39</sup> El proceso de las guerras de independencia está ampliamente desarrollado en los 17 tomos de *Historia de América Latina* de la historiadora Leslie Bethell, publicados por Editorial Cr: Ed. Crítica, Barcelona, 1992.

técnica a la realidad física de las naciones, que desencadenó en Europa y por extensión en Estados Unidos la Revolución Industrial. En Latinoamérica, por otra parte, se contrapuso a la realidad histórica y la realidad física, razón por la cual la búsqueda de la democracia en América Latina ha sido desde entonces un camino tortuoso, inacabado y tambaleante.<sup>40</sup>

Europa y Estados Unidos son regiones a las que les fue posible proyectarse, e incluso reconstruirse eficazmente después de haber atravesado momentos de gran dificultad histórica: en Europa se vivieron las dos guerras mundiales y en Estados Unidos, La Gran Depresión al final de los años 20. Finalmente ambas regiones reposan sobre cimientos, si bien no menos complejos, sí más sólidos que los de América Latina. Estados Unidos, a pesar de ser una nación joven, está formada con flujos de inmigrantes sin planes de retorno, que desde el primer momento la consideraron un hogar definitivo<sup>41</sup>. Uno de los autores que más se ocupa del tema de la Modernidad, es

---

<sup>40</sup> Leslie Bethell presenta en el siguiente pasaje un panorama del inestable comportamiento político de América Latina: “Al finalizar la segunda guerra mundial, hubo un breve periodo de democratización. Pero las democracias desaparecieron a finales del decenio de 1940 y comienzos del de 1950. En los últimos años cincuenta tuvo lugar un retorno más profundo al sistema de gobierno democrático. Pero durante los decenios de 1960 y 1970 numerosos países volvieron a ser gobernados por los militares, a menudo durante largos periodos. Hasta finales del decenio de 1970 y durante el de 1980 no hubo una retirada significativa del control directo del gobierno por parte de los militares en toda la región. La mayoría de los países de América Latina entraron en los años noventa bajo un gobierno democrático. Durante el medio siglo comprendido entre los decenios de 1930 y 1980 no hubo una pauta uniforme. Mientras que la mayoría de las pequeñas naciones de América Central y gigantes de la región tales como Argentina, Brasil y México estaban muy lejos de alcanzar el ideal de la construcción democrática, otros países como, por ejemplo, Chile, Costa Rica, Uruguay, Colombia y Venezuela experimentaron largos periodos de gobierno democrático. (1997, p 12).

<sup>41</sup> De cualquier manera, vale la pena recordar que en el devenir histórico mundial, todo suele estar conectado. Nada funciona independientemente, todo se encuentra y articula. Por lo tanto si planteamos que tanto Europa como Estados Unidos cuentan con cimientos más sólidos que Latinoamérica, pero a la vez proponemos que su capacidad de reconstrucción se encuentra tanto en ellos, y en su habilidad para que una vez generada la revolución industrial instalarse en ella y desde allí perfilar su futuro como potencias, también debemos recordar que justamente estos cambios en los modos de producción y

Marshall Berman, quien la ubica entre tres faces o segmentos: una que podría encontrarse a finales del siglo XVII, otra, sustentada en las revoluciones, iniciando, justamente con la revolución francesa y por último, la tercera en el siglo XX en la que: “el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo, consiguiendo triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento” (13).

Sin embargo Latinoamérica se encuentra por su parte con un proceso distinto, pues aunque participe de la modernidad, su historia es otra. Una historia fragmentada, vacilante, compleja, breve, y por lo tanto aun extremadamente vital y caótica. Compuesta por naciones jóvenes sin un sentido claro, -no por esto carente de intensidad- del arraigo y la pertenencia, Latinoamérica enfrenta una distancia entre la realidad anhelada desde la ciudad letrada de la que nos habla Ángel Rama: una ciudad en cierto modo virtual, que se mantiene en y desde el régimen de los signos y desde los cuales configura su poder (Rama, 1984) - y la realidad física, compuesta por la realidad –más numerosa- de una población que muchas veces ni siquiera cuenta con el acceso al alfabetismo y por supuesto tampoco con una infraestructura de asimilación tecnológica y de producción, que soporte y permita prosperar tanto hacia este sueño romántico como hacia una realidad en términos de avance y aplicación de la tecnología. En este contexto, Latinoamérica va escindiéndose de la modernidad y enfrenta una suerte de utopía, que consiste precisamente en la imposibilidad de una articulación coherente de dicha distancia. Porque si no se produce una separación total de la Modernidad, la cual por las

---

consumo incidieron en el desarrollo de las guerras en Europa y determinaron de manera fundamental las condiciones económicas estadounidenses, incluso la Gran Depresión.

dinámicas mismas de ésta es impensable, lo que sí acontece es la aparición de un rumbo distinto, en donde ésta se dirige por un camino diferente al de la prosperidad industrial. Inicialmente las ciudades capitales participan del auge tecnológico e industrial, pero paulatinamente este proceso se va ralentizando, y Latinoamérica va quedando rezagada y sobre todo fragmentándose en sus ciudades, siendo las capitales las que intentan seguir el ritmo del resto del mundo, pero a la vez, incapaces de cargar con el peso de los países enteros. Lo anterior genera un contraste bastante notorio que hace ver a los países como un conglomerado de poblaciones donde no hay mucho en común, excepto los rasgos coloniales y la pobreza. En el libro *Latinoamérica las ciudades y las ideas*, (1976) José Luis Romero, menciona este estancamiento:

El impacto que produjo en la economía latinoamericana el ajuste de los lazos que las vinculaban a los grandes países industrializados, no se manifestó en todas las ciudades al mismo tiempo ni con la misma intensidad. Hubo regiones que no pudieron responder al llamado y sus ciudades quedaron fuera de los nuevos circuitos económicos que se establecían. (250)

Es en este sentido que Latinoamérica se escinde y comienza a existir en los márgenes, marginalidad que se evidencia cuando los países latinoamericanos, son aludidos con eufemismos tales como: países subdesarrollados, países del tercer mundo, o países en vías de desarrollo. Todos ellos se refieren al espacio marginal que ocupan, al deseo de salir de este espacio en donde los niveles de desarrollo son los que demarcan las fronteras.

En el caso particular de Colombia, a partir de la Independencia se suceden series guerras civiles que van polarizando y fragmentando al país. Fragmentación intensificada por la variada geografía de la región, que dificulta la comunicación entre las diferentes



poblaciones y por la tanto la articulación e interacción, entre éstas. Dificultando también la apropiación de los matices culturales, haciendo aun más difícil la integración, fragilizando el sentido de pertenencia y la identidad. Justo en el vértice del siglo XIX y el XX, tiene lugar la guerra civil llamada Guerra de los Mil Días. (17 de octubre de 1899 a 21 de noviembre de 1902). En ella se enfrentan Liberales y Conservadores los dos partidos que aun hoy protagonizan la escena política colombiana. Aun después de finalizada la guerra, los enfrentamientos entre los dos partidos continuaron, originando un incesante derramamiento de sangre, que tendría en el 9 de abril de 1948, uno de sus manifestaciones más intensas, cuando el carismático líder liberal Jorge Eliecer Gaitán es asesinado en Bogotá.<sup>42</sup> El historiador estadounidense David Bushnell se refiere así los eventos que desencadenaron el Bogotazo:

Bajo el impacto de la derrota electoral, el liberalismo empezó finalmente conciliar sus diferencias y apretar filas, y no tuvo más alternativa que aglutinarse alrededor de Jorge Eliecer Gaitán. Aunque a disgusto de la mayor parte del oficialismo liberal, Gaitán era sin duda la personalidad más carismática del partido y también el menos afectado por la erosión general del prestigio del liderazgo liberal. Ya en 1947 era evidente que la próxima vez, Gaitán sería el candidato único del ahora unido Partido Liberal. Pero no era el más indicado para orientar al partido en el ínterin, pues se trataba de compartir el poder con el adversario y Gaitán desconfiaba de la mayoría de los líderes de ambos partidos; ya fuera por principio o por terquedad, no era muy propenso a establecer compromisos. A su debido tiempo, sacó a los liberales de la coalición con Ospina. Gaitán y otros copartidarios no carecían de argumentos para justificar su ruptura con el régimen conservador, pero la consecuencia inevitable sería abandonar a las masas liberales a merced del oficialismo conservador. Los incidentes violentos continuaron y las tensiones

---

<sup>42</sup> En el futuro posterior al fallecimiento de Jorge Gaitán Durán, el monopolio de estos dos partidos en la escena política colombiana facilitó el camino para que, junto a otros factores tanto internos como externos entre estos últimos, el crecimiento de la popularidad de los sistemas comunistas en Asia y en Europa de este, aparecieran transformados los flujos armados de la población civil. Ahora mutados en flujos revolucionarios, bajo la forma de guerrillas de izquierda, son los que aun hoy, junto con otros elementos, constituyen los ejes fundamentales del conflicto armando que padece el país.

umentaron en tanto que Colombia preparaba la Conferencia Panamericana de abril de 1948, en la cual se gestaría la actual Organización de Estados Americanos (OEA). El infierno se desató el 9 de abril, cuando Gaitán fue asesinado en las calles de Bogotá al salir de su oficina. (276).

Este infierno al que se refiere Bushnell fue el resultado de las tensiones que se habían ido acumulando como en una olla de vapor, en la población colombiana desde la independencia y que habían adquirido el color de los partidos desde inicios del siglo XX. El asesinato del líder liberal desató el caos, las muchedumbres salieron a las calles y el saqueo, las muertes y los incendios azotaron toda la ciudad. Jorge Gaitán Durán, creyente en las virtudes del diálogo y en la posibilidad de una revolución pacífica, se dirigió en medio del caos a la Radio Difusora Nacional y desde allí intentó, inútilmente, calmar a las masas aquel funesto día. Pues una vez desatada la furia, cualquier intento de reencauzar la protesta hacia senderos pacíficos resultó vano. En el citado libro *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*, el poeta es citado respecto a su participación en el 9 de abril:

No fui a la radio nacional con propósitos definidos [...] comunicados absurdos y discursos imbéciles se sucedieron vertiginosamente. Esta situación duró hasta que llegó Jorge Zalamea, a quien se le ha calumniado por su comportamiento de ese día. Fue el único que tuvo la lucidez y la autoridad suficientes para proponer un programa insurreccional, concreto y un poco de orden. Desde el primer momento Zalamea vio con entera claridad que nuestro objetivo era derribar el gobierno y no incitar al saqueo, al incendio, al asesinato en fin, a la anarquía inútil...Intentamos infatigablemente dirigir al pueblo hacia los lugares de lucha, donde se jugaba la suerte del país y apartarlo de todo atentado contra individuos, contra los establecimientos, pudieron más que nuestras voces, perdidas en esa confusión terrible, la miseria, y la ignorancia de nuestro pueblo siempre desesperado y ese día además, justamente colérico. (267)

La participación en el Bogotazo le costó a Gaitán Durán, amenazas contra su vida y después del 9 de abril de 1948, tuvo que irse de Bogotá. Inicialmente se refugió

en propiedades de amigos leales a su padre, y poco después en 1950, debe dejar el país y en barco partir a Europa desde Venezuela. Allí se produce el primer registro de su Diario de Viaje. En su ensayo “La Revolución invisible”, hay una nota al pie, donde a manera de Diarios Gaitán Durán hace referencia a los motivos de su partida del país: “en abril de 1950 se me despidió del país con una tentativa de asesinato”. ( 335)

La primera entrada del diario está fechada en 1950 y se titula “Diario de viaje” En ella, Gaitán Durán, establece de inmediato una relación entre la realidad y el viaje literario que se dispone a realizar: “Mayo Altamar. La lista de pasajeros de Isigny parece la ficción de un lector Bogotano de Apollinaire. Durante cerca de un mes deberé vivir entre personajes de novela pasada de moda” (215). Luego, unas líneas más adelante, procede a hacer una lista de los pasajeros que lo acompañan en el barco:

Un ministro de Francia en Bolivia, la secretaria de la Legación de Francia en Bolivia, un sacerdote francés residente en Colombia, una novicia peruana, un tenor negro de Paraninfo, un comerciante genovés, una prostituta francesa, tres hermanos Cristianos. ¿No navega este carguero de la Compañía Trasatlántica en aguas de las mas antigua e imaginaria poesía picaresca? (215).

La partida de Colombia es el pretexto para que Gaitán Durán inicie la escritura de sus diarios de Viaje. Un viaje que se enuncia desde el primer instante, literario.

### **III.2 Escritura desde la brevedad**

Contemporáneo del cubano Lorenzo García Vega, el colombiano Jorge Gaitán Durán nace en Pamplona el 12 de febrero de 1924. Hijo de un prospero industrial del Norte de Santander en Colombia. Pertenece a aquella clase social que compone lo que Ángel Rama definió como la Ciudad Letrada. Condición que le permite,- a pesar de tener un

contacto directo con los espacios rurales durante su niñez y adolescencia,- acceder al sistema educativo superior y dar los mismos pasos que otros intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Como el mismo Lorenzo García Vega o el peruano Julio Ramón Ribeyro, o su compatriota Gabriel García Márquez, Gaitán Durán también llevó a cabo estudios de Derecho para después dedicarse a la literatura. Sin embargo una de las más características condiciones que marcan su proceso, es precisamente -y a diferencia de los demás autores que se estudian en este proyecto- la brevedad de su existencia. En 1962 cuando contaba con apenas 37 años en uno de sus viajes de regreso a Colombia desde Francia, el avión en que viajaba se estrella sobre Pointe a Pitre, en las Antillas Francesas. Hasta ese entonces el escritor había desempeñado una labor intelectual de gran importancia para el panorama colombiano<sup>43</sup>.

La vida creativa y productiva de Gaitán Duran, puede trazarse en un ciclo de 17 años, que inicia cuando ya en la universidad entra a colaborar como columnista del diario *El Tiempo*, en 1945, y que culmina con su muerte en 1962. En la década de los cuarenta, entre 1946 y 1947 publica sus dos primeros libros de poesía, *Insistencia en la tristeza* y *Presencia del hombre*, respectivamente. Luego viene la partida del país en 1950 hacia Europa desde . Durante todo este tiempo y hasta su muerte Gaitán Durán

---

<sup>43</sup> Así registró el periódico colombiano *El Espectador* el accidente aéreo :“Pointe a Pitre, Guadalupe, 22 de junio (UPI). Un gigantesco avión a reacción Boeing 707 de la Air France, al mando del piloto preferido del presidente de Francia Charles de Gaulle, se estrelló hoy en medio de una fuerte tormenta en el “lomo de Burro” de unos 800 metros de altura, cubierto de una selva tropical, perecieron las 111 personas que iban en la máquina. Eran las 3 de la madrugada del viernes 22 de junio de 1962..., uno de los pasajeros era Jorge Gaitán Durán- El espectador, sábado 23 de junio de 1962, pág. 3A”.

viaja intermitentemente entre Colombia, Asia y Europa, funda la revista *Mito*, entra en contacto con intelectuales como Alfonso Reyes, Alejandra Pizarnik, Octavio Paz, y Vicente Alexandre, entre otros, y va adquiriendo reconocimiento en el mundo intelectual hispanoamericano. El resultado es el forjamiento de un intelectual carismático, lleno de deseos de aprendizaje y necesidad de gestar proyectos culturales en un país, al que sus viajes y lecturas le ayudan a comprender cada vez mejor. Su voracidad lectora y creativa, así como el deseo de ver producirse un cambio en Colombia, le permitieron perfilar una idea sobre el alcance y la necesidad de la participación de los intelectuales en los asuntos de estado. Al respecto, la poeta colombiana Mercedes Carranza (1945-2003) en un ensayo muy lúcido sobre Gaitán Duran, publicado en la antología *Textos sobre Jorge Gaitán Duran* (1990), menciona como ella percibía al poeta y de que manera se manifestaba en él una especie de totalidad ideal del intelectual, en el cual las demisiones políticas son insoslayables:

Gaitán a pesar de haber muerto a los 37 años, es uno de los intelectuales más completos que ha tenido el país. No hablo del poeta más completo, ni del crítico más completo, ni del escritor más completo, cuando me refiero al intelectual más completo quiero decir al hombre de cultura íntegro que reflexiona, escribe y actúa desde su condición de intelectual, condición sobre la cual tiene plena conciencia. Esta conciencia implica la convicción de que el intelectual tiene la obligación de actuar y de influir en la vida nacional (143).

En un ensayo reciente sobre Gaitán Durán que se encuentra en el libro *El pensamiento colombiano en el Siglo XX*, el escritor David Jiménez menciona lo siguiente: “La figura de Gaitán Duran que hoy prevalece, incluso por encima de la del poeta es la del intelectual. Y el rasgo sobresaliente de su figura de intelectual es la disposición crítica” (281). Dicha disposición crítica, y también una singular energía

creativa, son la marcas del espíritu con que Gaitán Durán aborda sus proyectos. Espíritu que bien podría considerarse una especie de premonición de la brevedad de su propia existencia, ya que es plausible pensar además que el impulso creativo y gestor del poeta, es producto del encuentro entre tres factores, la realidad del país, y el acervo literario del poeta y los viajes por el viejo mundo y, por lo tanto, proponer que la naturaleza de su obra, obedece también a que surge en los márgenes, en los vértices donde las tres realidades de alguna manera convergen en los límites entre la ciudad letrada y la ciudad física.

Este habitar en el margen, permite no sólo la creación de una obra poética y ensayista distinta, y la aparición de proyectos como la revista *Mito*, sino que la imagen del autor prevalezca, pues la disposición crítica, es básicamente una perspectiva desde donde mirar.

### **III. 3 Jorge Gaitán Durán y Mito**

Las revistas literarias jugaron un papel crucial en el devenir de las letras latinoamericanas del siglo XX. De acuerdo con el historiador José Luis Romero, Latinoamérica tenía a finales del siglo XIX dos fuertes influencias, o modelos europeos. Por una parte la Inglaterra victoriana y ,por otra, la influencia del reinado de Napoleón III, las dos producían la “ilusión de crear un estilo de vida cosmopolita o para decirlo más exactamente europeo” (284). Estas influencias al representar la posibilidad de acceder a un estilo de vida cosmopolita presentado sobre todo en los libros y correos, facilitaron el camino para que intelectuales deseosos de verse publicados y capaces de

replicar por esta vía los modos de vida europeos, comenzaran a gestar proyectos literarios independientes. De tal manera que en la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX aparecieron diferentes revistas literarias a lo largo de Latinoamérica. Podemos encontrar entre ellas *La Revista*, dirigida por Julio Herrera y Reissig, y publicada entre 1899 y 1900, también la *Revista contemporánea*, dirigida en Colombia por Baldomero Sanín Cano, y publicada entre 1904 y 1905 o *Voces*, otra revista colombiana publicada entre 1917 y 1920, *La Habana Elegante* en Cuba, publicada entre 1889 y 1993, en Venezuela *El Cojo Ilustrado* de Caracas publicada entre 1892 y 1915.<sup>44</sup>

En el artículo “Voces: una renovación irreverente”, que aparece en el Boletín Cultural y Bibliográfico publicación digital del Banco de República de Colombia; la escritora Amparo Lotero Botero, señala cómo los libros y revistas literarias, llegaban a los puertos de las ciudades latinoamericanas junto con las demás mercancías:

No es casual que aquellos centros portuarios de febril actividad mercantil, punto de confluencia de viajeros de muchas latitudes y cuando la comunicación más avanzada era la marítima, hayan sido terreno fértil para el florecimiento del saber y de la actividad intelectual. Con las mercancías llegaban también las nuevas tendencias del pensamiento, que se instalaban bien en las mentes despiertas por tanta actividad y novedad. La historia brinda numerosos ejemplos de este hecho. Jonia en la antigüedad, los puertos italianos del Renacimiento, Londres durante los siglos XVII—XIX (Botero 1991)

Más adelante aparecería otra pléyade de revistas, que aunque continuaban con la mirada en los modelos europeos tendrían una influencia más duradera y sobre todo

---

<sup>44</sup> Estas publicaciones no son ni mucho menos las únicas, pero sirven para mostrar de que modo en los albores del siglo XX, había ya un auge de este tipo de proyectos, la mayoría de carácter modernista.

transformadora en Latinoamérica. Ya no se agrupaban necesariamente alrededor de un movimiento, tratando de anclarse dentro de la modernidad, sino que su búsqueda estaba también orientada hacia adentro, es decir intentaban abrir un espacio para que las letras nacionales dieran cabida a nuevas voces y miradas, a la vez que eran emisarias de los cambios que se presentaban a nivel geopolítico en aquellos años.

Tal vez el ejemplo más relevante por lo temprano de su publicación y también por su duración es la revista *Sur*<sup>45</sup>, en Argentina, publicada entre 1931 y 1992. Sin embargo, en los años que rodean el comienzo de la década de los 50 aparecen dos publicaciones que junto con *Sur*, reunieron a los intelectuales más importantes de su tiempo y, a su vez, marcaron el sendero para la aparición del llamado Boom latinoamericano; *Orígenes* en Cuba, y *Mito* en Colombia. En el capítulo anterior se trató a *Orígenes*, este habrá de referirse a *Mito*.

*Mito*, emblemática dentro de los movimientos artísticos e intelectuales de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, reflejaba en buena medida la mirada de Gaitán Durán sobre la cultura y la política, por lo tanto fue principalmente un lugar en donde se propició la publicación intelectual y cultural en un momento coyuntural en Colombia. En ella no se publicaban únicamente textos literarios, sino artículos de opinión, temas económicos y políticos. El primer número aparece en 1955, al año siguiente del regreso de Gaitán Durán.

---

<sup>45</sup> También de corte Vanguardista y de gran importancia fue la revista *Amauta* fundada en 1926 por el peruano José Carlos Mariátegui.



Gaitán Durán muere a los 37 años, en 1961. Dos años después de la Revolución Cubana y siete años antes de la Revolución de Mayo en Europa. Es decir, fallece justo antes del apogeo de los movimientos de contracultura y el posterior auge del capitalismo de los años ochenta. Esto es importante porque a comienzos de la década del cincuenta, los conflictos entre los partidos políticos liberales y conservadores habían generado enormes niveles de violencia a lo largo del país en su disputa por el poder, y nacían en estos años los primeros movimientos guerrilleros. En 1953 el general Rojas Pinilla dio un golpe de Estado contra el dirigente conservador Laureano Gómez<sup>46</sup>. Rojas Pinilla había logrado parcialmente pacificar el país, pero los efectos coercitivos de la dictadura generaron una unión entre liberales y conservadores, quienes a su vez derrocaron a Rojas Pinilla y establecieron un acuerdo para alternarse los periodos para de gobierno cada cuatro años. Este acuerdo sería conocido como el Frente Nacional. Cuando Gaitán Durán regresa se encuentra con un país bajo una dictadura militar, pero a la vez se sorprende de lo ambiguo de la situación. Dice sobre su llegada a Colombia:

Regresé a Colombia los primeros días de junio de 1954. El 7, el detectivismo tuvo a bien hacerme una visita en Cúcuta. Me dije, -sin embargo algo ha cambiado con el general Rojas Pinilla. Ahora se me interroga. En abril de 1950 se me despidió de Colombia con una tentativa de asesinato (335).

---

<sup>46</sup> Laureano Gómez fue un dirigente conservador, al que se le atribuyen enormes y violentas matanzas a lo largo del territorio colombiano, sin embargo era un orador de enormes cualidades, y con una profunda formación humanística, posee a su vez una extensa obra literaria, en donde desarrolla temas que van desde la apreciación del arte, hasta el desarrollo económico y tecnológico.

También Hernando Valencia Goelkel, cofundador de *Mito*, en su ensayo “Nuestra experiencia de *Mito*”, resalta esa sensación ambigua de prosperidad y represión que tanto él como Gaitán Durán encontraron al regreso de Europa:

Cuando Mito se fundó [...] se vivía una situación muy clara, muy dramática, muy escandalosa incluso. Luego se fue agravando la convicción de que el país estaba bajo un régimen de dictadura y que se trataba de una situación insostenible. No obstante al comienzo del gobierno de Rojas Pinilla, es decir en la Bogotá que yo encontré a mi regreso, se vivía una época de prosperidad [...] y también la llegada de Rojas Pinilla al poder había cancelado por un momento uno de los episodios mas tensos de la violencia política del país.( 193 159).

En medio de este atribulado contexto de los años cincuenta surge *Mito*. Era el momento propicio para que Gaitán Durán, después de haber presenciado el nacimiento de los movimientos existencialistas en Francia, de haber visto la reconstrucción de la postguerra europea, y ver como se estaban gestando cambios coyunturales en el resto del mundo, pensara en una publicación que diera voz a todo esto, y permitiera tanto la entrada de lo que acontecía, como la apertura de un espacio para que la cultura colombiana pudiera respirar. Pedro Gómez Valderrama en el prologo de *La obra literaria de Jorge Gaitán Duran (1975)* dice lo siguiente sobre el alcance de *Mito*:

*Mito*, la revista cuya fundación tenía Jorge acordada Con Hernando Valencia cuando llegó a Londres, estaba destinada a ser reflejo de su espíritu libre, imposible de plegar a las normas establecidas del ritual burgués; no podía crearse una alianza más eficaz que la de ellos dos, para hacer una revista con tanta significación, para crear un sistema de decantación literaria, de examen implacable y de descubrimiento. La importancia de “Mito en Colombia y en América Latina estuvo entre otros factores conocidos, en la apertura de la expresión, en la luz que dio a muchos textos que a su vez hicieron posible lo que vino después, y en la creación de un modelo diferente en las revistas literarias. (10)

También Mercedes Carranza resalta la capacidad emancipadora de la revista, su carácter pulmonar:

Fue en su terreno, con los 42 números que aparecieron a lo largo de siete años (1955-1962), una de esas valiosas empresas emancipadoras que se dan con escasa frecuencia en América Latina. Abrió horizontes, propició el diálogo inteligente, mostró como era el mundo más allá de la parroquia y, también, como lo era en la parroquia (1990 145).

En la obra de Gaitán Durán es posible entrever su anhelo por la presencia del socialismo como una posibilidad. Sin embargo, muere antes de ser testigo de los cambios y derroteros que tendrían las condiciones políticas y económicas del mundo en general en las dos décadas siguientes. En este sentido, no deja sin embargo de llamar la atención que en la actualidad exista una especie de resurgimiento de las ideologías socialistas en diferentes países de Latinoamérica, lo que hace pertinente recordar que en la historia todo es provisional y que los contextos en los que escriben los pensadores y filósofos no siempre determina la mirada desde un presente a un futuro cercano sino por el contrario a veces prefiguran miradas más avanzadas en el tiempo. Pero lo que permanecen son esos orificios que permiten respirar, entrar a los flujos y crear nuevas condiciones aunque sean pequeñas o localizadas.

Esta condición de aire fresco, de lugar de renovación que produjo Mito, ha sido no solo vista con el tiempo por aquellos que se han dedicado a reflexionar sobre ella, sino incluso en sus primeros momentos. Octavio Paz por ejemplo, en *Puertas al Campo* fue uno de los primeros en ver ese carácter vivificador que supuso la revista:

Una de las revistas por las que aun circula un poco de aire fresco y otros saludables venenos es Mito, la valerosa y valiosa publicación fundada por el poeta Jorge Gaitán Durán. Valiosa aunque desigual, porque en cada número se puede leer por lo menos un texto memorable. Valerosa porque

Jorge Gaitán Durán, uno de los espíritus más despiertos y originales de la nueva literatura Hispanoamérica, es partidario del riesgo intelectual (131).

Al aparecer *Mito* se produce por primera vez una entrada de Colombia al mundo hispanoamericano. Ya no es sólo una publicación con una mirada nostálgica de una Europa elegante y sofisticada, la que determina la mirada de los intelectuales, pues aunque Europa sigue siendo el destino obligado, especialmente París, lo que se busca ahora son precisamente esos aires de renovación, que permitan la entrada de los vientos de cambio que se pasean por el resto del mundo durante aquellos tiempos previos a los movimientos de contracultura. *Mito* ofrece y opera como un nodo articulador de flujos. Articulación que acontece no solo con el presente, sino también con las figuras más importantes de la generación previa. En *Mito* escriben antes de ser reconocidos, Cortázar, Carpentier y García Márquez, y también escriben Luis Cernuda y Alfonso Reyes. El novelista y ensayista colombiano R.H Moreno Duran (1945-2005), en su ensayo sobre *Mito* titulado *Mito. Memoria y legado de una sensibilidad*. Habla no sólo de esta singular pléyade de colaboradores, sino también del alcance tanto estético como político de la revista:

Cuando en los meses de abril y mayo de 1955 *Mito* publica su primer número, sorprende ya tanto por su ambicioso contenido como por la entidad intelectual de los componentes de su staff: Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel en la dirección y Vicente Aleixandre, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Drummond de Andrade, León de Greiff, Octavio Paz y Alfonso Reyes en el comité patrocinador. Pero más allá de la nómina de colaboradores sorprendía también la poética explícita en la línea editorial de la primera entrega. Bajo la asumida certeza de que "las palabras están en situación", los editorialistas ratifican el compromiso de publicar textos "en donde el lenguaje haya sido llevado a su máxima densidad o a su máxima tensión, más exactamente, en donde aparezca una

problemática estética o una problemática humana". Desde el número inaugural tales previsiones se cumplen y Mito concilia los hallazgos de orden cultural con una marcada preocupación por bucear en el orbe a menudo nada amable de lo social. (Moreno Duran 1989)

Con frecuencia se ha señalado la fuerte influencia que tuvo en Gaitán Duran el existencialismo francés y por consiguiente en *Mito*. Pero la mirada del colombiano era mucho más amplia y articuladora. En una entrevista que el fallecido ex presidente colombiano Alfonso López Michelsen, respondió para el libro *Textos sobre Jorge Gaitán Durán*, publicado a los 25 años de la muerte del poeta, dice qué, la pregunta general sobre las influencias de Gaitán Durán terminaban con un comentario generalizado sobre como él trasplantaba directamente un pensamiento mezcla de Sartre-Camus, a la realidad colombiana, pero que esta afirmación no era totalmente ajustada a la realidad. Dice López Michelsen:

Jorge tenía una cultura universal y tuvo el privilegio de familiarizarse con los movimientos europeos de postguerra. Como observador de la realidad nacional y agudo crítico de cuanto hay de artificioso en nuestra civilización y nuestra cultura, mal podía incurrir en trasplantar al medio colombiano indiscriminadamente las teorías de los existencialistas franceses. No. Su caso semejante al de un entomólogo que importa un microscopio de Europa para examinar los insectos nativos. Venía con un criterio, con una aproximación, con un modo de ver a los seres humanos que le servía para hacer diagnósticos lo mismo entre los europeos que entre sus paisanos colombianos. Es un error confundir los elementos de análisis con los resultados. (106).

*Mito* surge gracias a los viajes de Jorge Gaitán Durán, existe durante el periodo registrado en los viajes, y deja de publicarse cuando Gaitán fallece. Sirva entonces el previo apartado sobre *Mito*, para entrar en su *Diario de Viaje* y comprender un poco

mejor la mirada que el autor desplegó en sus recorridos y cómo la iba nutriendo mientras gestaba no sólo en su proyecto editorial, sino su poesía y ensayística.

#### **III.4 Los diarios de escritores, el lugar donde los géneros se funden**

A pesar de que los diarios de escritores fueron bastante populares durante el siglo XIX y los albores del XX, con el correr del siglo pasado su circulación se redujo casi por completo. Su publicación pasó a ser una consecuencia tardía, -no solo póstuma- sino producto del reconocimiento del resto de la obra de sus autores. Se publican diarios cuando la obra no marginal del autor ya es reconocida, pues existe sobre este una curiosidad, un deseo de entrar en su espacio íntimo en busca de claves o respuestas a las preguntas que suscitan sus obras. Siempre, claro, media en primera instancia la curiosidad sobre la intimidad del artista, intimidad siempre fuera de los márgenes, o enmarcada en otros, pero franqueada al público.

Lo que legitima al diario ante la mirada del público general es en la mayoría de los casos el resto de la obra publicada del autor, pues es la que propicia una visibilidad, o proyecta sobre la existencia de los diarios una luz, de otra manera soslayada. De modo que el espacio marginal de los diarios está hasta cierto punto asegurado. Pues estos mismos se entienden desde el primer momento como parte de algo que está afuera del territorio común. Situación paradójica, pues además, los diarios que ven la luz, son con frecuencia apenas el pico de un iceberg gigantesco, generalmente compuesto por la escritura más pulida y elaborada de sus autores, pues son el producto de una práctica de toda una vida o por lo menos de periodos prolongados, y de largo aliento.

La curiosidad que arroja luz sobre los diarios, es el anhelo de entrar en la cocina del escritor, indagar en sus escrituras marginales sobre la obra supuestamente acabada, finalizada es un sofisma. No necesariamente en la obra in-terminada se encuentra un secreto de creación, no como formula, sino tal vez como evidencia. El escritor Serbio Danilo Kis, en su libro *Lección de anatomía*, (2013) compara la escritura con el proceso alquímico. Dice Kis, “aquí por metal entiendo logos [...] con la totalidad de sus significados como materia, como materia sobre el que se ejerce una transformación.” (99) Continúa Kis, recordándonos que la transmutación de minerales en oro no es el fin ultimo del proceso alquímico, sino su iluminación “porque el fin ultimo es en realidad la transformación espiritual, la consecución de lo absoluto y eso es dominio del esoterismo.” (100). Las memorias, las cartas, pero tal vez más los diarios, suelen envolverse justamente por la noción de la intimidad, en ese espacio de lo que está oculto, del lugar donde subyace el secreto de la creación, o, la revelación de la banalidad. En este sentido, un diario puede también desmitificar a su autor, al hallar en sus registros las situaciones concretas que eventualmente pudieron originar una determinada obra. Afirma también Kis:

..Y cuando un escritor revela los presuntos secretos de su laboratorio, sus confesiones de autor también es una parte de la mistificación, de esoterismo: una receta falsa en la que sólo falta un elemento esencial, ése del que se cree que en el laboratorio secreto podrá crear oro de metales o de piedras y por el que se consume en soledad. Cuando Tolstói niega su arte o se lo niega a otros, lo hace en un accedo de honradez paraliteraria, una suerte de remordimiento debido a la gran impostura que del arte hace el arte. “ la cocina literaria me asquea como nunca me ha asqueado nada” dice él. Hay una gran diferencia, entre las teorías literarias, las escuelas y los procedimientos que representa el escritor y sus secretos de creación. Justo por eso los mejores textos referidos a los secretos de la creación los encontramos en las cartas de los escritores que no están destinadas al

público. Esos llamados diarios literarios, novelas de novelas, preámbulos teóricos etcétera, diría que tan solo son parte de la mistificación, si es que no son (lo que suele ser más frecuentemente) otro velo que envuelve el misterio de la creación (100)

Habría que añadir que mas allá de la confesión o la descripción de una técnica o de un evento que propicia una determinada obra, lo que se puede hallar en los diarios es precisamente el proceso, los movimientos creativos, no en forma de relato, sino en forma de ritmos y de búsqueda. La libertad del diario, el espacio donde gracias a este, el escritor logra dialogar consigo mismo, puede ser tal vez otra manifestación de la forma en que se produce el acto creativo en el espacio, en cierto modo íntimo, que contiene lo marginal. Los diarios son en este sentido una entrada del exterior a los márgenes. En otras palabras obran como un portal que permite al lector salir del interior seguro de los márgenes e internarse fuera de ellos, de algún modo, en un terreno vacilante y arbitrario y en el mismo sentido al escritor, escribir desde los márgenes, con las ventajas de lo vacilante y lo arbitrario; formándose así eventualmente un puente entre dos universos. Afuera de los márgenes, pueden existir más universos y flujos que delimitan otros contenidos, solo que difusos, pues son hijos de otro orden.

Los escritores de diarios poseen un territorio permeable, delimitado por fronteras móviles y flexibles. ¿Pero cual es la esencia de un diario? ¿Qué determina sus fronteras genéricas? En principio los diarios pertenecen al ámbito de lo íntimo, y por lo tanto su principal lector el mismo autor. Se escribe en ellos para después releer lo escrito, y regresar con la lectura ese fragmento de vida mutilado del continuo de la existencia. Para Elías Canetti, los diarios que no tienen o buscan un lector diferente de quien los escribe serian los verdaderos. En el ensayo “Dialogo con el Interlocutor Cruel”, publicado en el



libro *La Conciencia de las palabras*. (1981) el escritor búlgaro dedica un apartado a los diarios y establece una diferencia entre lo que serían para él diarios falsos y diarios reales. Dice: “En el diario uno habla consigo mismo. Quién no logra hacerlo, quien ve frente a el un auditorio aunque sea futuro, después de su muerte está falseando”.(77) Lo que no quiere decir que estos diarios, “falsificados” carezcan de interés para Canetti, pero son en todo caso otra cosa distinta. Michel Tournier, a su vez dice en el ensayo *El Vuelo del vampiro* (1988) publicado en el libro homónimo:

Muchos autores escriben con la misma naturalidad con que respiran, así como la abeja fabrica su miel, cumpliendo con una función propia de su ser y tal vez necesaria a su equilibrio. Para ellos el lector no es el obligado destinatario de sus escritos, y aun la idea misma de publicar, en caso extremo puede parecerles ajena. [...] Paul Valery sostiene que los hombres célebres,- los escritores, pero también los músicos, los pintores, los matemáticos- son por el mero hecho de conocerles genios de segunda; los otros los auténticos, no cometen el pecado original de divulgarse y prefieren “morir sin confesión”.(9)

Aunque esta afirmaciones sobre la pureza de los diarios y sobre la autenticidad en el anonimato de la que habla Tournier cuando cita a Valery pueden ser infinitamente desarrolladas y discutibles, lo que llama profundamente la atención sobre las afirmaciones de estos autores es el componente íntimo del diario y el diálogo que su práctica suscita. Para Maurice Blanchot, el diario, en particular los diarios de escritores, son también el resultado de la necesidad de mantener una unidad de poseer algo de la escritura, que de otro modo, al ser publicada deja de ser propia. En este sentido el diario, no es solo ese diálogo que se lleva a cabo sino también, -y como veremos más adelante- un ancla con la realidad, la realidad misma del diario, que lo ata con lo que él llama vida

cotidiana. En el apartado llamado “El Recurso al diario”, en el libro *El Espacio literario*,(1969) Maurice Blanchot señala sobre la naturaleza y finalidad de los diarios:

Tal vez sea sorprendente que a partir del momento en que la obra se convierte en búsqueda del arte, en literatura, el escritor siente cada vez más la necesidad de conservar una relación consigo. Siente una extrema repugnancia a desprenderse de sí mismo en beneficio de ese poder neutro sin forma y sin destino que está detrás de todo lo que se escribe, repugnancia y aprehensión que revela la preocupación, propia de tantos autores por redactar lo que llaman su Diario. Esto está muy alejado de las complacencias llamadas románticas. El Diario no es esencialmente confesión, relato de sí mismo. Es un memorial. ¿Qué debe recordar el escritor? Debe recordarse así mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir. De allí, no obstante, que la verdad del Diario no esté en las notas interesantes, literarias, sino en los detalles insignificantes que lo atan a la realidad cotidiana. El Diario representa la serie de puntos de referencia que un escritor establece para reconocerse cuando presiente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto. (24)

En la antología de la revista *Granta*, dedicada a crónicas de viaje y diarios y titulada “Sobre la marcha” Se publicaron fragmentos del diario que Susan Sontag en París en el año 1958. Allí, en una de sus entradas la escritora reflexiona sobre esta función del diarios y ese dialogo que tiene gracias a él con ella misma:

Paris Llevar un diario. Es superficial entender este diario como mero receptor de pensamientos secreto propios, al igual que un confidente sordo, mudo y analfabeto. En el diario no sólo me expreso de un modo mas palmario que con cualquier otra persona, me creo a mi misma. El diario es un vehículo de mi sentido de identidad, me representa a mi con independencia emocional y espiritual. Por lo tanto no solo registra mi vida, real, como diaria, sino qué – en muchos casos-ofrece una versión distinta (7).

Un diario le permite al escritor de algún modo al desdoblarse, desplegarse sobre sí mismo y crear una obra de largo aliento, no ceñida a reglas específicas, y que justamente por esa ductilidad le permite en ocasiones a sus autores alcanzar una

dimensión de quiebre en su propia escritura, que muchas veces, constituye al mismo diario en la parte más interesante y rica de su obra.

Por otra parte a pesar de ser íntimo, o servir como ancla o posesión de la propia escritura, el diario siempre puede implicar a un posible lector, que bien puede ser el mismo autor del diario, pues puede argüirse que en un diario se escribe para una versión futura de sí mismo. Es decir, para un ser aun en gestación. En *Política de la inmortalidad*, el filósofo Boris Groys dice sobre esta finalidad de trascender inmanente a la producción literaria artística:

Escribir libros o producir obras de arte [...] significa suponer desde un principio que se están elaborando productos que pueden sobrevivir a sus consumidores actuales, y dirigirse necesariamente a lectores y observadores desconocidos, que no han nacido aun, cuyas necesidades y deseos también son desconocidos. (25)

El que un autor escriba para una versión futura de sí mismo, sitúa al lector en el campo de la ficción, lo enfrenta un carácter no sólo ficcional sino que en buena medida empieza a deslindar el terreno de lo íntimo. Pues aunque no exista una certeza o intención de publicación la idea de llevar un registro como memorial para sí mismo, implica la intención de aniquilar en algún grado lo perecedero. Es decir implica la intención de mantenerse vivo para el futuro. Entonces la intimidad en términos de escritura solo para sí mismo, como componente esencial de la memoria también se torna difusa. De nuevo acudimos a Susan Sontag en otro apartado de las entradas de su diario publicado en "Granta". En el que la escritora revela haber leído un diario ajeno la que su vez hace esta confesión: "¿me siento culpable de haber leído algo que no estaba destinado a mis ojos? No. Una de las funciones sociales de un dietario o diario, consiste

justamente en la lectura furtiva de otras personas, los diarios ¿leerá esto H algún día?”  
(7).

Esta problemática sobre la naturaleza de los diarios está presente y clara en los diaristas, su ambigüedad, la sensación doble y siempre presente entre lo íntimo y lo público, entre lo secreto y lo público. Por su parte el crítico Ángel Rama quien escribe sus diarios a una edad avanzada, inicia sus entradas con esta afirmación “a esta edad normalmente se redactan las memorias, a falta de ellas me decido por la anotación de un diario, ni público, ni íntimo”. (33) Es sugestivo que el mismo Rama desde el inicio se desmarque de las que se asumen como algunas de las principales condición del diario. "ni público, ni íntimo," ¿Entonces qué es?. Esta idea nos sirve para pensar de que manera el terreno de los diarios siempre es difuso, y en muchos sentidos ambiguo y que tal vez, esta sea una de sus principales características genéricas, su multiplicidad, las entradas de un diario puede ser fragmentos de escritura en estado puro y como tal acoger cualquier contenido.

En una entrevista realizada al poeta y ensayista Nevojsa Vasovic, publicada en la revista en línea de *La jornada Semanal*, la Unam, el escritor serbio dice lo siguiente sobre la naturaleza de los diarios:

Me gusta el diario por la dificultad de sujetarlo a cualquier género; en él se mezclan las impresiones, los pensamientos, las emociones, las descripciones, los comentarios, la poesía [ ...] Quiero decir que estos apuntes no los escribí a partir de alguna idea o desde las posiciones de alguna filosofía de la vida. Al mismo tiempo, sin duda, se puede deducir de cada uno de ellos alguna filosofía, pero ése no fue mi propósito. (Vasovic 2008)

Los diarios son el suelo idóneo para que los géneros se mezclen, recodifiquen, proyecten, y también el lugar en donde la creación genérica a veces nace. Por lo tanto en un diario, en una sola entrada de diario se pueden encontrar proto-ensayos, ensayos, rastros de los movimientos creativos, poemas, dietarios, listas, sueños, confesiones, hasta recetas de cocina, al lado de reflexiones filosóficas, políticas y descripciones de actividades cotidianas frecuentemente anodinas. Y claro, se asume un tono de sinceridad y en consecuencia un significativo porcentaje de realidad, pero pensar en el tema de la realidad como uno de los componentes fundamentales del diario, también es problemático. Por ejemplo para un lector o un escritor cuya vida son sus lecturas, y que registra en un diario dichas lecturas, ¿dónde donde empieza y termina la realidad?. Ya nos dice Nicolás Gómez Dávila en un escolio: “El transito de un libro a otro se hace a través de la vida”. ( 93) La realidad es en sí misma un concepto relativo, y en los diarios de escritores este hecho adquiere una dimensión más significativa, pues la realidad, la vida íntima de los escritores suele ser también una vida de lectura. Entonces la frontera de la vida experimentada físicamente y la vida leída o escrita no necesariamente establece un parámetro de realidad. De ser así habría que pensar, por ejemplo en la naturaleza de los diarios de José Lezama Lima, quien apenas abandonó un par de veces su residencia en la Habana y cuyos diarios son en muchos sentidos son sólo un registro de su tránsito por la lectura. En la misma entrevista mencionada atrás, el poeta Nevojsa Vasovic, dice sobre los diarios como género literario lo siguiente: “... muchos diarios, yo tampoco entiendo por qué, se ahogan en el realismo de los detalles. Al hombre no

sólo le sucede que come, duerme y trabaja, le sucede también que piensa y observa el mundo a su alrededor.” (Vasovic 2008)

La veracidad que, en una primera instancia, suele percibirse, como una característica intrínseca a ellos puede bien quedar relegada a un segundo plano cuando la potencia narrativa que despliegan es superior a los eventos mismos. En este punto es cuando los diarios obtienen su mayor dimensión mayor. Son en este sentido el espacio donde se pone a prueba y desarrolla el estilo, donde el Escritor se despliega. Paul Valery por ejemplo llevó unos cuadernos a lo largo de toda su vida. Los escribió en el transito de la noche al alba, levantándose durante más de medio siglo a las cuatro de la madrugada cada día para escribir hasta las siete u ocho de la mañana. Sus cuadernos son diarios, escritos con reflexiones, notas, incluso aforismos, y quizá son su obra más extensa y para él la más valiosa y que obediente de un ritmo íntimo, que al hallarse fuera de los márgenes, adquiere consistencia en su conjunto. Al no ser pensados necesariamente como un libro con un formato específico y convencional, escrito sobre un camino tangible que lleve poco a poco al lector; desde un inicio hasta un final; los diarios son por lo general obras en curso, pero no por esto inacabadas. Dice Valery en una de las primeras entradas de sus cuadernos: “Todo lo que escribo en estos cuadernos míos tiene ese carácter de no querer ser nunca definitivo”(30).

Los diarios de escritores son acompañantes escritos de la existencia, poseen elementos suficientes para reflexionar sobre el oficio de la escritura, como una práctica cuya la publicación, (en vida del autor al menos) no es necesariamente la meta más importante, sino la práctica del oficio sí, es decir el dialogo consigo mismo del que

habla Canetti y Tournier. Hay sin embargo otra cara de este dialogo, la aparición o la revelación de las propias debilidades o el riesgo que puede a su vez liberar su escritura. Dice también Blanchot: “El Diario -ese libro en apariencia completamente solidario- a menudo se escribe por angustia y miedo a la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra. El recurso al Diario indica que quien escribe no quiere romper con la felicidad”(25). En el momento de hallarse en ese espacio íntimo, los diarios se constituyen también en el lugar para el despliegue constante del pensamiento en ese lugar de franqueza, que presupone su escritura a veces aparecen certezas, e incluso de despliegan vicios que el mismo diarista, teme o puede adquirir. Precisamente Alain Pauls en su libro *Como se escribe un diario íntimo*,(1996) cita a Roland Barthes hablando al respecto de la forma como se debe escribir un diario:

puedo salvar el Diario, con la sola condición de trabajarlo a muerte, hasta el fondo de la fatiga extrema, como un Texto más o menos imposible: Trabajo al termino del cual, es muy posible que el Diario así llevado no se parezca en absoluto a un Diario (Pauls, Barthes 267).

La escritura es una actividad física, emplea la mente, el cuerpo, el tiempo y un diario, al no tener esa meta, esa urgencia de la publicación puede llegar a ser también nociva, pues la escritura de diario puede también alejar de aquella obra que de otro modo habrían podido escribir, aquella a la cual podrían dedicarle toda la energía y los diarios pueden mutilarla. Este condición la expresa claramente Julio Ramón Ribeyro en el prólogo que el mismo hace de sus diarios: “El diario íntimo es una ocupación peligrosa, que puede cerrar la comunicación con los otros y confinarnos a un soliloquio estéril y secreto [...] de modo que el diario termina por suplantar la obra potencial que conteníamos” (2).

Así van quedando poco a poco con menos certezas sobre la naturaleza de los diarios. Lo que es hasta cierto modo ineludible es sólo lo evidente; es decir la fecha y el carácter fragmentario del género. Elementos formales ineludibles que sin embargo operan como la contraseña para la producción de una escritura sin reglas. Entonces, contruidos con entradas fechadas, los diarios no pueden desprenderse de ellas, así sea solo la mención del año en que se registraron determinadas entradas, la fecha siempre está allí aunque ella en sí no obligue a nada, pues es el ancla con lo que podría ser percibido como realidad. Fecha y fragmento son entonces las condiciones inamovibles de la forma-diario. Maurice Blanchot señala lo siguiente acerca de la datación:

El Diario arraiga el movimiento de escribir en el tiempo, en la humildad de lo cotidiano fechado y preservado por su fecha. Tal vez lo que se escribe allí ya no sea más que insinceridad, tal vez esté dicho sin preocupación por lo verdadero, pero está dicho bajo la salvaguardia del acontecimiento; eso pertenece a los asuntos, a los incidentes, al comercio del mundo, a un presente activo, a una duración quizás absolutamente nula e insignificante, pero al menos sin retorno, trabajo de lo que se adelanta, va hacia mañana, y va definitivamente. El Diario señala que quien escribe ya no es capaz de pertenecer al tiempo por la firmeza ordinaria de la acción, por la comunidad del trabajo, del oficio, por la simplicidad de la palabra íntima, la fuerza de la irreflexión. Ya no es realmente histórico, pero tampoco quiere perder el tiempo y como sólo sabe escribir, escribe, al menos, a pedido de su historia cotidiana y de acuerdo con la preocupación de los días (24)

Gómez Dávila en números escolios privilegia el fragmentos como el medio de expresión, uno de ellos dice: “el fragmento es el medio de expresión de aquel que aprendió que el hombre vive entre fragmentos” (56) y otro, esta vez en el libro previo a los Escolios, titulado *Notas*: “El discurso tiende a ocultar las rupturas del ser, el fragmento es la expresión del pensamiento honrado” (Gómez, *Notas* 203). Los diarios son el medio idóneo para testimoniar dicha conciencia de la fragmentación. Deben



recostarse sobre un fondo y desde allí producirse. Junto con la fecha los fragmentos son como relieves mesetas o islas, recostadas en ese fondo. El carácter fragmentario de los diarios es aquel que otorga la libertad la libertad al escritor, cada entrada en sí a su vez se desprende de la ilusión de un continuo. La vida e historia humana oscilan y se producen desde una constelación de fragmentos. Si recurrimos de nuevo a la metáfora del texto y la pintura del Ángelus Novus, lo que este observa en la historia, son los llamados por Walter Benjamin, “detritos”, es decir fragmentos, lo que permanece de cada existencia. Con frecuencia, los diarios son materia en bruto del pensamiento. En este sentido se reafirma su sentido fragmentario; pues es en medio del ensayo, del recuento de cosas triviales, de la creación de listas con quehaceres de cada día; o en su servicio como un placebo (al reemplazar la resistencia de la hoja en blanco a convertirse en ficción o poema, con la escritura frenética del registro), que a veces surge una idea única, se produce por fin la captura de un pensamiento que antes flotaba en la mente difuso o disperso.

### **III.5 El registro del viaje, los elementos del Diario, La finalidad del intelectual, el lienzo**

*“Comprendemos la realidad si pretendemos no ser siempre irredimibles turistas”  
Jorge Gaitán Durán. Diario de viaje en China, octubre de 1952*

Se dijo en la introducción a este proyecto que es posible ubicar el origen de los diarios de viaje en la tradición de las crónicas de viaje y los diarios íntimos. Sin embargo las crónicas de viaje, no necesariamente van a estar dentro “lo literario” señalado por

Eagleton, pues se tienen en cuenta más como documentos históricos que como documentos literarios. De cualquier modo, a partir de este encuentro; que se produjo con el Descubrimiento y la Conquista, tanto viejo como nuevo mundo cambiaran para siempre, formándose continuamente durante los siglos posteriores hasta la actualidad con los flujos que fluyen de un lado a otro. Siendo uno de ellos precisamente, la literatura de viajes. Mary Louise Pratt, en su libro *Imperial Eyes*,(1992) llama acertadamente la atención sobre dicho fluir en los dos sentidos y como este intercambio no solo construye un nuevo mundo sino cambia para siempre el antiguo:

Borders and all the entity called Europe was constructed from the outside in as much as from the inside out. Can be this said of its modes of representation? While the imperial metropolis tends to understand itself as a determining of the periphery (in the emanating glow of the civilizing mission [...] for example), it habitually blinds itself to the ways in which the periphery determines the metropolis [...] Travel writing, among other institutions, is heavily organized in the service of this imperative. So, one might add is much of European literary history (6)

Originados entonces las dos tradiciones: las crónicas de viaje, y los diarios íntimos. surgen una suerte de trenza, en donde en un inicio podrían ser una misma cosa. El Diario de Jorge Gaitán Durán, constituye sin embargo un viaje inverso. Esta vez; el viaje de América a Europa, viaje que sucede en una era de cambios e incertidumbre. Importantes también porque representan esa mirada del latinoamericano desconcertado, no en términos de ignorancia de su propio mundo, sino del rumbo que el mundo está tomando, cuando esta región ha sido, durante el siglo XX progresivamente relegada en un sentido de la participación activa en el mundo político y cultural de la época. Se emperezaba en esos años sin embargo a gestar el cambio política, y culturalmente en pocos años una miríada de escritores a lo largo de Latinoamérica, formaría parte del movimiento

llamado el Boom Latinoamericano.

Cesare Pavese, en una entrada de su diario *El oficio de vivir*, (1999) fechada el 2 de agosto de 1942, reflexiona sobre la naturaleza de las entradas de viajes en los diarios y sobre el enorme tedio que le producen:

El tedio indecible que te provocan en los diarios, las páginas de viaje. Los ambientes nuevos, exóticos, que han sorprendido al autor. Nace sin duda, de la falta de las raíces de esas impresiones, las cuales parecen haber surgido de la nada, del mundo externo; no están cargadas de un pasado. Al autor le placieron porque le provocaron estupor, pero el verdadero estupor está hecho de memoria no de novedad (188)

Uno de los elementos que más llama la atención del diario de viaje de Gaitán Durán es justamente es el arraigo con la memoria que está presente en ellos, allí no hay solo el asomo tedioso que podría suponer para algunos lectores la descripción de un lugar, sino por el contrario una constante articulación con la memoria universal. Sus registros están anclados a menudo en referentes de la historia y la cultura y como tal se desprenden de ese Texto Implícito sobre el que Nicolás Gómez Dávila erigió su obra<sup>47</sup>. Aunque diferente de Gómez Dávila, quien en sus escolios propone toda una filosofía, es posible afirmar que Gaitán Durán entra también en este dialogo, no sólo porque sus reflexiones sean en algunos aspectos filosóficas, sino ante todo por su trabajo de desciframiento y representación de ese *Texto Implícito*. Según esta línea de pensamiento, su filosofía estaría entonces más próxima de que lo podría considerarse una búsqueda estética y su dialogo seria a la vez creación en movimiento. Un movimiento dado por la

---

<sup>47</sup> Los escolios de Dávila son anotaciones a esa obra inmensa inacabada y simultanea que es la cultura humana misma; la literatura, filosofía, la música el arte, la arquitectura, la historia es el Texto implícito.

característica misma de viaje e itinerario.

Cuando Gaitán Durán viaja a Europa, un mundo nuevo estaba en gestación. Apenas cincuenta años antes los hermanos Wright habían hecho volar el primer avión y la luz eléctrica era también reciente. El mundo se encontraba frente a un nuevos horizontes e incertidumbres, recién pasadas las guerras mundiales, los metarelatos tambaleándose y con los problemas de la violencia que habían asolado su propia la región Jorge Gaitán Durán parte desde América a Europa y Asia, su mirada, de forma en cierta medida análoga a lo de los viajeros del renacimiento, y los viajeros de los siglos posteriores.

El *Diario de Viaje* es su obra marginal, no sólo por las características intrínsecas que se han mencionado anteriormente y que en gran medida propician que como sucede como con frecuencia, este tipo de textos que sean publicados fragmentada y esporádicamente, sino que debido a su labor visible más prolífica, Gaitán Durán es conocido como poeta, como gestor de “Mito” y como ensayista. Sin embargo sus diarios reúnen de alguna manera tanto el registro de esas labores como tal vez su prosa más elaborada. Ésta destinada ya no a una forma genérica específica, sino a la reflexión de su momento vital. Escrito paralelamente al resto de su obra El Diario, es el resultado de diversos factores que convergen en él: las lecturas realizadas, la posición económica que posibilita los viajes, y el acceso a la cultura escrita, la energía inmanente a la edad y el espíritu de la época y en una primera estancia su exilio del país.

El diario de Gaitán Durán es atravesado por tres flujos fundamentales: El estético y el político, que son los mas importantes, y un tercero, el erotismo que impregna buena

parte de las entradas. El estético se manifiesta a su vez tanto en términos de contenido como de forma. En términos de contenido hace visible la relación constante que el autor establece entre lo que experimenta durante sus travesías y sus referentes pictóricos, cinematográficos y literarios y en términos de forma pues justamente por el estilo con que Gaitán Durán describe sus experiencia de viaje o las entradas en fragmentos se constituye en diarios de viaje cuyo principal propósito es en principio registrar lo que acontece en el viaje, hace que su naturaleza los mantenga en un espacio sino menos íntimo, al menos en el que en el que acogen en la realidad de manera mas directa y referencial. Los lugares visitados literalmente se apropian de más espacio en las entradas.

El flujo erótico, es también cardinal en la obra del escritor colombiano, quien entre otras cosas fue el primer traductor al español de los textos del Marqués de Sade, una tercera línea es la política. Para Gaitán Durán la política, ética y política deben ser inseparables y la búsqueda de una existencia donde las tres vertientes se equilibren en una de sus metas.

El ensayo “La Revolución invisible”, - que fue escrito contemporáneamente con sus diarios de viaje- es considerado el legado político de Jorge Gaitán Duran. En él hay un párrafo clave donde el escritor consolida su posición y su búsqueda de un lo que el llamaría un reino la ética y la estética, y donde también da cuenta de los flujos que atraviesan más intensamente su mirada y la de su generación, así como su posición frente a la que debe la labor de los intelectuales. Se cita a continuación el párrafo pues se considera fundamental para comprender el espíritu que animaba las entradas de su

Diario de Viaje:

¿Por que he considerado necesario emprender una tarea tan distante de mis pasiones culturales?. Creo que mi país se ha engañado sobre la formación de los escritores que más o menos tienen mi edad. Pertenezco a una generación marcada por mas hondura con Marx y Freud que por Proust, Joyce o Faulkner; nos interesa y nos entusiasma la experiencia literaria de Borges y Robbe-Grillet o la experiencia ontológica de Heidegger, pero prestamos mas atención a Machado, Lukács o Henry Lefebvre; nos conmueve la aventura humana de Henry Miller o Jean Genet, pero es una película como “Paths of Glory” de Stanley Kubrick donde nos reconocemos. Nuestro humanismo es quizás una paradoja: sentimos en carne viva las fascinación y el pensamiento del arte de este tiempo que gritan con desesperanza la indigencia del hombre frente a una historia implacable y a la vez creemos firmemente que podemos reformar el mundo. Si estos apuntes contribuyen a que algunos escritores jóvenes partan desde lo concreto, sea en el plano de su existencia, sea en el plano de su nación, para conquistar el reino de la ética y la estética, hartos habrán servido.(318)

Se encuentra Gaitán Durán en este sentido con Gómez Dávila en el esolío donde el pensador colombiano une, magistralmente estos dos conceptos: “La ética debe ser la estética de la conducta” (79) También en el diario Gaitán Durán en una entrada a manera de aforismo, cuando en septiembre de 1952 se encuentra en Moscú y ante la paulatina revelación del estado de las cosas en la ciudad soviética, escribe Gaitán Durán: “jamás el intelectual es victima de cierto estado de las cosas. El intelectual es siempre cómplice. No puede excusarse con la fe. Tiene la culpabilidad original de la conciencia” (244).

En el libro de ensayos *Conversaciones desde el escritorio*, (2008) el escritor colombiano David Restrepo, escribe lo siguiente a propósito del diario de Pedro Gómez Valderrama, escritor y amigo personal Jorge Gaitan Durán:

El viaje como una experiencia literaria y estética de contemplación permanente y de asombro ante lo desconocido. Como si el viaje adquiriera sentido no en el momento mismo de su realidad sino en la escritura posterior, en la recreación, o sea, en cómo se recuerdan las cosas, en lo que queda después cuando el viajero ha regresado (58).

El diario de viaje cuyo principal propósito es en principio registrar lo que acontece en el viaje, hace que su naturaleza los mantenga en un espacio sino menos íntimo, al menos en el que acogen la realidad de manera más directa y referencial. Los lugares visitados literalmente se apropian de más espacio en las entradas. El registro del viaje emprende simultáneamente otro, el viaje por la memoria. Este tipo de viaje es una virtud sobresaliente en el diario de Gaitán Durán, pues la forma cómo se articulan y despliegan los contenidos en cada fragmento, una vez se recuerdan, hacen pensar en una especie de composición pictórica compuesta por elementos disímiles. Se pasa de la observación de la arquitectura a la reflexión artística, del registro de un evento específico a la meditación filosófica a la ensoñación erótica, del detalle crudo y exacto a la metáfora poética. Todo esto ocurre con una fluidez extraordinaria.

En todo caso en El Diario de Gaitán Durán. lo que se produce es una observación de alguna forma tangencial de la historia, pero no por esto menos política, siendo esta una dimensión que fluye por todo el diario como una fuerza que fortalece la noción que tiene el escritor del individuo en sociedad. Precisamente cuando Gaitán Durán se encontraba en París, en una entrada del diario del 2 de febrero del 52, escribe lo siguiente respecto a la violencia en Colombia:

Me dice un amigo colombiano, recién llegado a París que la represión ha tomado en mi patria proporciones inimaginables: Los muertos pasan de cincuenta mil, en su inmensa mayoría campesinos. Según él -su frase es casi igual palabra por palabra a la que yo escribí a propósito del Ghetto de

Varsovia-Toda descripción resulta necesariamente inferior a la realidad.  
(231)

Esta lectura de su propia historia y nación parece desencadenada a su vez por un tiempo de unas intensidades diferentes, determinado por sus lecturas y por sus experiencias anteriores en Colombia. En sus diarios Gaitán Durán revela un profundo conocimiento previo de los lugares que visita y las obras de arte que observa. Sus reflexiones sobre las ciudades y el arte son hondas, pensadas y depuradas. Así, cuando el encuentro con la realidad tangible se produce; el resultado es una explosión del pensamiento, que se transforma en confirmación y creación a la vez.

Las entradas del diario son fragmentos unos más extensos que otros, separados apenas por una línea de asteriscos. A veces en un día registra apenas un párrafo, en otros en cambio, varios fragmentos componen una sola entrada, separados también por unos asteriscos. Al irlos leyendo lo que se comienza a configurar y a revelar poco a poco es una composición mayor; un lienzo de dimensiones superiores, o si cabe decirlo una especie de mural donde convergen épocas, situaciones políticas, eventos históricos, emociones. Sobre ellos flota la patina del pensamiento de Durán, en donde se percibe que el estado de ánimo del observador/escritor es el que determina el contenido de los diarios. Entendiendo claro está, que el observador puede estar registrando tanto una mirada sobre lo que acontece externamente como de su mundo interior. En este orden de ideas, para hacer un excelente uso de esta articulación arbitraria, la forma fragmentada del diario es el medio ideal.

Así las cosas, en los diarios encontramos reflexiones sobre las artes, la filosofía, la política, el erotismo -este último un tema recurrente no sólo en los diarios sino en toda



la obra- pero también nos hallamos personajes reales, paisajes vívidamente detallados, algunas veces descripciones hiperrealistas y otras completamente ceñidas a la descripción fría y exacta, pero todo amalgamado en una prosa depurada e inteligente que incluso no teme pasar de la reflexión al humor.

Un indicio constante del entrecruzamiento de diferentes elementos en su pensamiento, pero determinados por una mirada estética se hace presente a lo largo de todo sus diarios. Durante el viaje en barco desde Panamá podemos leer en una sola entrada del diario como Gaitán Durán, a partir de la contemplación articula sus pensamientos, en este caso esta contándonos sobre un hombre que va en la tripulación, dice lo siguiente:

En el momento más tenso de la proscrición, encontré a John en la proa del barco. Cantaba solitario, con voz poderosa ante el mar picado. El espectáculo romántico en el mejor sentido de la palabra- me dejo la impresión de que por primera vez lo había visto plenamente realizado. Me recordó la delectación que ponen los negros en Cartagena o Panamá en el movimiento; la gravedad, la parsimonia cargadas de sugerencia y dramatismo, con las cuales se obtienen la mayor comicidad-precisamente la de Chaplin, aquella que llega a la plenitud de la alegría muscular e implica, al mismo tiempo, la presencia del sufrimiento humano. (218)

Elementos que a partir de la contemplación se articulan; y hacen pensar en las pinturas de tormentas William Turner o las marinas de Edward Hopper y por otro lado la observación del movimiento cuerpo del negro suscita en Gaitán Durán un salto al cine. Esta vez imágenes en blanco y negro a partir de una referencia a Charles Chaplin. Pareciera que en su mente al momento de escribir se produjera una conexión simultanea ante todo de un universo de imágenes, mediados por la percepción y la sensibilidad.

Cuando llega a París, su primera impresión parece ser una búsqueda de comparación con lo ya conocido, el cielo y clima parisinos con la ciudad colombiana de Cúcuta:

La naturaleza se obstina en cierta quietud ficticia, semejante a la memorable canícula de Cúcuta, cuando en la plenitud del bochorno comienza a percibirse una trepidación, de la cual no se puede saber si viene del objeto es equívoca forma sensorial. (219)

Más adelante cuando se encuentra en la invernal ciudad de Brujas dice: "...así como ciertas plantas de hojas amarillas y negras –que recuerdan extrañadamente la flora tropical y parecen desconocer el rigor del invierno (227). La libertad de comparar y escribir con toda naturalidad lo similares que pueden ser dos lugares es pues, la mirada del observador en el afán de traducir el nuevo sitio visto. Los pone lado a lado, o los intercepta y allí crea nuevos espacios.

También en París dice lo siguiente al observar con una mirada que el mismo llama "de turismo exacerbado" dice lo siguiente "se mide la fe de una colectividad que se impuso la enorme tarea de conferirle a la apariencia de las cosas su propia aspiración de eternidad." (218) Es como si el sueño de Europa se fuera revelando dentro una absorción estética de la sensibilidad ya prefigurada por sus lecturas. O la forma como registra su observación de una prostituta ciega que con los dedos tantea la pared mientras busca la voces de los hombres. Una imagen de gran fuerza poética que Gaitán complementa con los perturbadores grabados de Goya:

...la otra camina con cuidado, tanteando repetidamente las paredes, al escuchar la conversación de varios hombres frente a una tienda de comestibles, marchó en esa dirección; pero su calculo resultó erróneo y al dispersarse el grupo ella trató en vano de orientarse. La ceguera a lo menos parcial-la obliga a cumplir los preliminares del oficio con el oído (222)

y luego seguido apenas por un comentario sobre Baudelaire quien a su vez comenta sobre los Caprichos de Goya escribe: “esbeltas españolas [...] viejas sempiternas que se preparan sea para el Sabbat, sea para la prostitución, Sabbat de la civilización.” (222). Estas conexiones que en un momento dado pueden parecer gratuitas, adquieren por el contrario un nivel de complejidad superior, pues establecen diálogos, con ese mismo *Texto Implícito* al que se refiere Nicolás Gómez Dávila.

### **III.6 Los signos y la dimensión estética de la política**

Gaitán Durán consigna en los diarios su relación con los lugares que visita como si se tratara de la recepción de un múltiple y simultáneo despliegue de signos, estos son traducidos por él gracias a la sensibilización adquirida anteriormente. Respecto a como los signos pueden operar en la interpretación estética es posible encontrar algunas luces en el libro *Proust y los signos* (1972) de Gilles Deleuze:

Aprender concierne esencialmente a los signos. Los signos son el objeto de un aprendizaje temporal y no de un saber abstracto. Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar. No hay aprendiz que no sea “egiptólogo” de algo. No se llega a carpintero más que haciéndose sensible a los signos del bosque, no se llega a médico más que haciéndose sensible a los signos de la enfermedad (12).

Cuando Gaitán Durán se encuentra en Roma, ante la llegada al nuevo lugar, la expectativa, la emoción de la visión, las lecturas previas, son las herramientas del desciframiento. Refiriéndose a la maleza que germina entre las ruinas romanas dice: “Dentro de un friso el centurión romano parece morder con golosidad los tallos de hierba. Alrededor del estanque de las vestales, rosas rojas sobre la polvorienta blancura

de las estradas congregan el esplendor de este mediodía excesivo.”. (224). En este caso, la yuxtaposición de texturas está hablando también del tiempo, de cómo ve la realidad desde su perspectiva temporal. Cuando visita Moscú en 1952, asiste al estado puro del desciframiento de una ciudad que se encuentra en estado de transiciones, captura la escena, y reseña el primer plano de un momento histórico que refiere precisamente la ciudad como signo:

Desde el monumental edificio de la universidad. Se descubre un Moscú atareado, que comienza a ser historia y no ha dejado de ser signo. Europa está lejos: La ciudad trabajada por cierta eternidad ficticia. Más cerca queda América: El nacimiento es siempre equivoco. La cantera rusa parece un taller, una cantera, una obra. (No puedo evitar pensar en la torre de Babel, visión de Brueghel). Los vestigios del pasado subsisten, calles gogolianas, incrustadas en suburbios inmemorialmente pobres, barrios finiseculares en donde, más que en ninguna otra parte, se advierte la desolación del objeto. Pero la voluntad de cambio, la pasión por la construcción, son visibles, abrumadoras, casi religiosas. Vastas demoliciones desordenan la apariencia, describen la tentativa de substituir las edades... Los doctrinarios hablan de “la lucha entre lo antiguo y lo nuevo”, yo asisto –un tanto sobrecogido– a la batalla entre el esfuerzo de un pueblo hacia lo concreto y su espíritu desmesurado, de innegable actitud metafísica. (242)

Los flujos se codifican y descodifican sin cesar, el ser humano es quien los descifra. En este pasaje sobre Moscú podemos asistimos ese estado de lo que podría llamarse desciframiento de esa ciudad que “no ha dejado de ser signo” y a la que Gaitán Durán visita sobrecogido, presenciando una realidad que acontece, pero que a la vez le es parcialmente ajena, pues ya la poseía o habitaba de otro modo, a través de su observación de arte y de sus lecturas. Estas son sus herramientas del desciframiento, y recurre a ellas y a su escritura para capturar la escena y reseñar el primer plano de un momento histórico. Cuando Moscú se erigía arquitectónicamente la Rusia de Stalin,

quien moriría al año siguiente.

Gaitán Durán compara lo que ve con la pintura de Brueghel, con la literatura de Gogol. Ve la desolación de los objetos pero la trasciende con su presencia; su mirada nuevamente es la mirada de un observador, de un esteta que está ansiosamente tratando de descifrar símbolos. Su lucidez es en todo caso arrolladora, pues fue hasta años después de la muerte de Stalin cuando el pueblo ruso comenzó a darse cuenta, lo que en palabras del mismo Boris Groys en el libro *Obra de arte total Stalin* (2008) habría sido la abolición de la historia rusa. Historia que el proyecto estalinista de algún modo había aniquilado: “Después de la muerte de Stalin [...] se necesitó bastante tiempo para comprender que no había a dónde regresar, entretanto la propia historia había desaparecido.” (150) Gaitán Durán ve en el vértice del momento en que visita Moscú, esa desaparición del pasado, pero al tiempo presencia el esfuerzo de un pueblo para unificar realidad física y trascendencia. Cuando visita Moscú esa historia está precisamente terminando de desaparecer, su lugar será de allí en adelante literario y pictórico.

Durante sus viajes Gaitán Durán permanentemente articula su inquietud política-ética, con su búsqueda estética y cuando visita Moscú y los demás lugares, como Varsovia, que están en plena reconstrucción, asiste y describe literariamente lo que el filósofo Jacques Ranciere en el libro *The Politics of Aesthetics* (2008) describe como “la distribución de lo sensible”. Concepto que el traductor al inglés Gabriel Rochill introduce: “Ranciere himself has called distribution of the sensible, or the system of divisions and boundaries that define, among other things, what is visible and audible

within a particular aesthetic political regime” (1) y distribución a la que luego Ranciere mismo en el primer capítulo define como la acción de la estética y la configuración de experiencia que crea nuevos modos de percepción e induce de esta manera a nuevas formas de subjetividad política. Dice Ranciere: “Aesthetic acts as a configurations of experience that create new modes of sense of perception and induce novel forms of political subjectivity”. (12) Dice también Ranciere que a diferencia de una estatización de la política, de la que habla Walter Benjamin, existe un fondo o un centro estético que subyace en lo político, siendo también este uno de sus pilares. Ranciere se remite a su vez a Platón, quien establece cómo el discurso y las prácticas del cuerpo sugieren formas de comunidad. Tres maneras de hacerlo, a través de la pintura, y el movimiento corporal que a su vez se divide en el movimiento que se lleva a cabo en un escenario y se constituye como material para que las audiencias se identifiquen, y aquél que movimiento auténtico que sería el movimiento de las comunidades, una especie de coreografías. Estas representaciones básicas vinculan de inmediato la estética y la política. Pues para Ranciere la superficie de “depcited Signs” que es la pintura y por otra parte la realidad dividida del teatro y el ritmo de los coros danzantes definen: “the way in which Works of art are involved in politics” (14).

Cuando Gaitán Durán realiza sus viajes, esta mirada está atravesando todo, observa cómo estéticamente se van configurando los lugares visitados, relacionándolos con las superficies y sus habitantes. Por lo tanto también es consiente de la que manera en que las sociedades como flujos van creando un ritmo, un devenir histórico y una como consecuencia una política. En la Europa de la reconstrucción de la postguerra, en

Rusia, el erguimiento de un nuevo concepto ideológico y en China, la manera como la tradición se ha encajado abruptamente en un cambio hacia el futuro. En Moscú dice:

Las grandes plazas de Moscú están consagradas a la memoria de Pushkin, Gorky y Maiakovsky, para indicar la continuidad ideal entre la tradición y la revolución. Pero las estatuas, las estelas – cubiertas de flores rojas –, los monumentos, son testigos incómodos. A la historia y a la creación no las une una mecánica perfecta, sino una relación difícil, equívoca, dolorosa (245)

Más claro es aun este registro de la distribución de lo sensible, cuando el poeta se encuentra en China y asiste a una recepción ofrecida por Mao Tse Tung, allí, Gaitán Durán describe magistralmente ese tránsito entre un ser humano codificado dentro de la normalidad cotidiana de una población a su transición a una figura estética y simbólica cuando se presenta ante la multitud, el 1 de octubre de 1952 en Pekín:

Anoche en la ceremonia ofrecida por Mao Tse Tung con motivo del tercer aniversario de la revolución china, tuve la oportunidad de contemplarlo detenidamente. Su rostro – cetrino y ancho de frente, muy neto de perfil – se hubiera confundido naturalmente con el de cualquier delegado, obrero o campesino, a no ser por el extraordinario ascendiente de su expresión. Adquirí la convicción de que nada distingue al presidente de su pueblo, tiene la misma cortesía, la misma seguridad un poco pesada, la misma “mirada interior” del chino común. Ahora, de pie ante doscientas mil personas sumidas en un vasto silencio, su figura se ha tornado significativa, similar a las obras en cobre, marfil o madera de la imaginería china, en las cuales artesanos anónimos han plasmado la contemplación universal de los letrados estadistas del imperio medio. El hombre, que ayer no más hacía un brindis ritual con sencillos agricultores, encarna en este escenario memorable, no sólo la continuidad de una civilización que ha ambicionado siempre ser el mundo, sino también un concepto nuevo de nación, vía obligada entre el Asia y la revolución, entre el Continente y el Universo (256)

### III.7 Un cicerone contemporáneo

La contemplación artística de las ciudades que visita, la permanente relación con la historia del arte, pueden equiparar los diarios de Gaitán Durán a los Cicerone, guías de viaje que adquirieron su mayor popularidad en los siglos XVIII y XIX. Estos eran una especie de guías turísticas principalmente orientadas a los estudiantes que viajaban por los países europeos. Dichas guías que posiblemente obtuvieron su nombre del prosista y orador romano Marco Tulio Cicerón (103 AC- 43AC), a su vez considerado uno de los mayores estilistas en latín de todos los tiempos, eran unos textos en los que se hallaban descripciones detalladas de la arquitectura, la escultura y la pintura, así como de los museos y sus contenidos, del mismo modo que también contenían los aspectos históricos, artísticos y arqueológicos considerados relevantes por sus escritores; generalmente viajeros y estudiosos que tomaban notas durante sus travesías. Quizás uno de los cicerone más interesantes y famosos, es el escrito por el historiador Suizo, Jacob Burckhardt, (1818-1897) una obra repartida en tres volúmenes, producto de sus viajes a Italia durante los veranos. Burckhardt fue profesor de la historia del arte y de las civilizaciones, en la universidad de Basilea e instructor y amigo personal de Frederic Nietzsche quien respecto al cicerone, le decía en una carta a su amigo Von Gerdsoff: “ hay que levantarse y acostarse leyendo el cicerone de Burckhardt, pocos libros hay que aviven tanto la imaginación y que mejor preparen para penetrar las concepciones artísticas” (111). Esta cita de Nietzsche hace pensar en el Cicerone como un texto que más allá de una guía de viaje, puede además ser un texto de crítica de arte, pues esa facultad de avivar la imaginación y preparar para penetrar las concepciones artísticas



bien puede considerarse, una de las funciones fundamentales de esta actividad. Por otra parte el profesor suizo es también considerado uno de los iniciadores de los estudios culturales, por su insistencia en la importancia de realizar un acercamiento interdisciplinar a la historia, y por proponer al arte como una manera privilegiada para comprender la historia y por lo tanto el presente. Esta manera de concebir el arte hace pensar en la especificidad y el lugar que se le suele pedir en la actualidad a la escritura, cuando debe salir de lo que es tradicionalmente considerado el ámbito literario y responder a los diferentes tipos de necesidades que se producen desde los también diferentes, dominios o espacios relacionados con el mundo artístico. A su vez el esteta Mario Praz, inicia su libro canónico *Mnemosina, El Paralelismo entre la literatura y el arte*, (1976) citando a E.M Foster:

“una obra de arte... es un proceso único. Pero, ¿por qué?. No lo es por el hecho de ser ingeniosa, noble, bella, ilustrada, original, sincera, idealista útil o instructiva: cualquiera de estas cualidades puede estar presente en ella, pero la obra de arte se distingue por ser el único objeto material del universo capaz de opseer una armonía interna. A todos los otros objetos la forma les ha sido impuesta desde fuera y al quitarles el molde se derrumban. Únicamente la obra de arte se mantiene por sí sola. Logra realizar lo que la sociedad ha permitido muchas veces pero siempre en vano. La Roma renacentista se derumbó pero el techo del capilla sixtina se terminó de pintar. Los reinados de Jaine I y de Luis XVI se derrumbaron pero se produjeron Macbeth y Fedre””(9)

En este sentido operan los diarios de viaje que tienen una aproximación estética, en particular el diario de Jorge Gaitán Durán El recorrido por las ciudades, la visita a los museos y la observación de la gente en los lugares que frecuenta, están todas matizadas por su observación del arte. Para Durán, por ejemplo, las pinturas de los maestros europeos son una interface que representa pero a la vez crea la realidad, son lo que

permanece. Justamente cuando reflexiona sobre los pintores flamencos, se pregunta sobre la influencia de la belleza de la ciudad de Brujas en las obras de estos artistas, o si la ciudad es bella gracias a ellos:

Los pintores flamencos del siglo XV y del XVI tienen en la belleza yacente de Brujas el marco necesario para la comprensión cabal de sus obras. Tan íntima es la unión que uno se pregunta si es el ambiente lo que desata la emoción ante la poesía de sus cuadros o si, por el contrario, es la perennidad de su arte lo que permite identificarse con esta ciudad tan milagrosamente conservada en otra época. (227)

Joseph Brodsky en el libro *Marca de Agua*, (2005) dice sobre la mirada y el arte: “El ojo busca seguridad. Eso explica la predilección del ojo por el arte en general...Eso explica el apetito del ojo por la belleza y la existencia misma de la belleza” ( 75). Esta parece ser la misma mirada de Gaitán Durán. Cuando se encuentra en Basilea –ciudad en la que ejerció la mayor de su vida Jacob Burckhardt–, Durán apunta:

Los ríos Europeos parecen fluir al mismo ritmo de la civilización. Contrastan con los grandes ríos americanos, potencias o dioses que nacen de los desconocido y tiranizan al hombre [...] Hasta ahora sólo el Rhin turbulento y misterioso en los finales de invierno me ha hecho sentir la presencia abrumadora, irreductible que sepercibe con tanta nitidez en los trópicos (237)

El escritor colombiano Compara la geografía europea labrada por una historia humana más extensa, con la geografía de su tierra natal, donde el fluir de los ríos no necesariamente coincide con la historia. Son en realidad, como él mismo menciona, “potencias”, “presencias abrumadoras” más cercanas a un terror y desenfreno barrocos, que a los domesticados pero sabios ríos europeos. En una entrada del diario en *Bruselas*, se revelan sus deseos de profundización en el estudio estético, y también se manifiesta el correr mental que la soporta. Así, cuando reflexiona sobre Brueghel y su independencia del Bosco dice: “de la pesadilla medioeval al misterio báquico, cósmico, ya traspasado

por la razón, (tema a desarrollar: el realismo en Brueghel)”.(226) Al final de la entrada ha abierto un paréntesis, parece esta ser una anotación no sólo para un futuro lector externo de sus diarios, es una anotación para sí mismo. La idea de profundización surge en el momento mismo de la observación, siendo ésta el resorte que libera su creatividad. La noción de realismo en Brueghel, genera un movimiento en su búsqueda expresiva. El arte ejerce sobre el escritor una especie de poder que desencadena en él la necesidad de la reflexión, pero que además propicia el pensamiento nuevo. Todo esto va por supuesto a redundar en la construcción de su propia poética, quizá más franca, en tanto que se erige sobre el deseo de saber. Devora a Europa como si no le restara tiempo; factor inquietante, en tanto que sus temas consistentes en toda su obra poética son la muerte y el vaticinio.

En los diarios Gaitán Durán enseña a observar el arte, pues su mirada que se posa con minuciosidad sobre la textura del mundo, se revierte en una escritura que tiende ante el lector un tapiz y un puente entre la realidad física y el arte: “la aparición de María Moreel, con mejillas y labios apenas coloreados y la piel bañada por el tinte deliciosamente mate que los siglos han impreso a las formas de Menling” (227). De esta manera, invita a pensar en el arte como un elemento vivo que se transforma y enriquece a través del tiempo. En uno de sus escolios Nicolás Gómez Dávila dice: “La obra de arte no tiene propiamente significado sino poder. Su presunto significado es la forma histórica de su poder sobre el espectador transitorio.” (79) Este espectador transitorio es Gaitán Durán, quien siente este tipo de poder. Sus fragmentos oscilan entre una reflexión filosófica, y estética. Al leerlos muchas veces es como si se contemplara una pintura, un

mural. De algún modo las palabras se vuelven en cierto modo trazos o pinceladas. Jean Cocteau, dice en su libro, *Opio: Diario De Una Desintoxicación, (1983)* que para él escribir y pintar es la continuidad de una misma línea, una suerte de variación de la expresión, Cocteau sin embargo, hace el ejercicio literalmente, pasa en sus diarios de la escritura al dibujo, pero la analogía nos sirve para pensar un poco esa dimensión plástica que también contienen las entradas del diario de Gaitán Durán. Dice Cocteau:

Escribir, para mí, es dibujar. Anudar líneas de forma que se vuelvan escritura, o desatarlas de forma que la escritura se convierta en dibujo. De ahí no salgo. Escribo, trato de limitar exactamente el perfil de una idea, de un acto. Al fin y al cabo, acecho fantasmas, encuentro el contorno del vacío, dibujo.(73)

En la misma entrada del diario dice que: “ De Goes, - Van Eyck, Menling y Van der Weyden, [...] renacen a cada instante en las costumbres, el panorama y la arquitectura, en la palidez lechosa de las mujeres que pasan” (227). La concentración en el detalle, la explosión de la memoria para poder descifrar, el deseo exacerbado por comprender y relacionar hacen pensar que Gaitán entra en una especie de ensoñación al contemplar, y luego, por su puesto, al escribir.

Gastón Bachelard en *Poética del Espacio*, (1965) plantea desde la fenomenología un acercamiento poético a los espacios, que incluye pero que a la vez supera la noción de relación simbólica de estos con el inconsciente. Para él los espacios literarios surgen de una percepción única determinada tanto por la subjetividad como por la realidad. En este sentido se producen coincidencias, prefiguraciones y encuentros entre las Brujas. “El espacio llama a la acción y antes de la acción, la imaginación, trabaja, siega y labra. Habría que contar los beneficios de todas esas acciones imaginarias” (34). De esta

manera los recuerdos a su vez son ficciones, puesto que al traerlos a esta realidad y ser yuxtapuestos con otros, cambian. Es así como, cuando en el Diario se presenta o se hace más evidente un estado de ensoñación, se induce a su vez con la lectura a dicho estado. Esta característica hace nuevamente hacer pensar en Gastón Bachelard, quien relaciona el estado creativo o el momento de la creación con la ensoñación. Según el teórico francés los espacios envuelven los recuerdos. Será entonces en las casas y por extensión en las calles y las ciudades en donde existan y se conforman poéticamente los recuerdos y la memoria.

Mientras Gaitán Durán aun está en Brujas se ve a sí mismo inmerso en un mundo fantasmal, difuso pero no ruinoso. Sus pensamientos parecen recorrer sobre esa ciudad encerrada en el pasado, como quien recorre con la mirada un lienzo. Camina entre ella, pero a la vez se le escapa, ambigua, tangible e intangible. Llama particularmente la atención el siguiente fragmento en donde él mismo parece darse cuenta de que está siendo atrapado por esa sensación fantasmal:

Sobre el barniz de la ventanas la llovizna se asemeja a un trasudor y-no sé si por sugestión-cada vez que miro hacia los interiores tengo la impresión de que alguien se ha ocultado con premura y es que los postigos quedan vibrando después de una presión humana....El silencio induce a abandonarse al engaño de esta paz, mas cuando ya estoy a punto de partir, el sonido agudo de un saxofón vuelve todo al orden. (227)

Este regreso al orden es como un salir del trance, un despertar de la ensoñación. El despertar ocurre en este caso con el sonido de un instrumento contemporáneo, es como si al observar, estuviera al mismo tiempo escribiendo. Al leer los *Diarios* se tiene la impresión de que la escritura se lleva a cabo en el preciso instante en que se están leyendo. Se puede percibir la actividad constante de la mente de Gaitán siempre

trabajando, lista para capturar el brillo de una idea, o aprovechar la irrupción oportuna de alguna de sus obsesiones, lista para hacerle un lugar dentro del día experimentado, y de esta forma agregarla al diario como se agrega una pincelada o una figura a un lienzo. Esto ocurre claramente con temas como la sensualidad y el erotismo, los cuales se deslizan tanto sobre las obras de arte que Gaitán observa, como sobre las texturas de las ciudades y lugares que visita. De allí que los personajes que aparecen en los diarios a menudo se presenten como continuidades del arte que presencia y describe.

### **III.8 La irrupción de Eros, un origen marginal de la literatura moderna, la confesión**

"El arte es el supremo placer sensual"  
Nicolás Gómez Dávila

¿Es factible asumir que una sensibilidad exacerbada como la de Gaitán Durán puede con toda naturalidad ir de la mano de una intensa sensualidad y sexualidad? ¿Inevitables, en la medida en que llama la atención hacia su observación, y a su vez es llamado hacia ellas con insistencia? Es posible aventurarse a dar una respuesta afirmativa. Para desarrollar desde allí el vínculo y el cierre de este capítulo, veremos como el erotismo se enlaza con la estética y la política. Formando para Gaitán Durán el eje de su poética y su filosofía. Desde la evidencia de sus gustos e intereses en la literatura de Sade, de quien el colombiano fue el primer traductor al español y como lo atestiguan los ensayos que escribió sobre y a partir de este, hasta el hecho de que en el diario, la mirada erótica o sensual toma posesión de la escritura variando levemente los matices de lo escrito, o

sencillamente dotando a la atmosfera de lo representado con una suerte de sinuosidad. El mismo Gaitán Durán en el primer párrafo del ensayo sobre Sade, “El libertino y la revolución”, da cuenta de su interés sobre el Marquese de Sade, liberándolo(se) de una responsabilidad catárquica, y avanzando en una búsqueda de orden filosófico sobre la sexualidad humana, y en este sentido sobre la naturaleza humana en sí, búsqueda que en él tiene una manifestación plástica y literaria:

No escribo sobre Sade por motivos estrictamente literarios, ni tampoco porque su obra favorezca de singular modo mis obsesiones o contribuya a librarme de ellas, sino por una comprobación de mi intimidad que quizá pueda extenderse a toda la intimidad humana: cada ser siento o vislumbra en ciertos estados sigilo trémulo que el erotismo introduce en la vida un elemento de placer y de fiesta, pero también de desorden y destrucción. Si preguntamos con rigor por qué es así, por qué en el más grande amor siempre percibimos el rastro de una maldición oscura. Solo el caso extremo de Sade nos responde exhaustivamente (395)

A su vez, la autora Paola Marín en el ensayo sobre Gaitán Durán, publicado en la Revista Iberoamericana también da cuenta de esta búsqueda:

El poeta quiere preguntarse sobre la propia condición y la de los otros. En este sentido Sade se constituye en un referente esencial para Gaitán Durán, pues el punto de partida de toda ética es precisamente la pregunta por lo que significa actuar como ser humano, por cómo empezar a demarcar el comportamiento humano (202).

El espacio erótico en lo literario y en la expresión, ha sido sistemáticamente, un espacio de marginalidad. Aun en nuestros días, en donde se erige toda una industria el erotismo, es justamente esta naturaleza marginal y oscura del concepto la que sigue siendo en muchos aspectos el motor que jalona dicha industria.

Michel Foucault quién desarrolló profundamente en sus genealogías y sus estudios sobre la locura y la sexualidad el tema del espacio de marginalidad y

sometimiento que éstas han sufrido en nuestra sociedades; ubica el nacimiento de literatura moderna, a partir de la exclusión, encarnada en autores como Sade y Holderlin. En el tomo de sus obras esenciales, titulado *Entre Filosofía y Literatura*, (1999) el francés dice:

Según creo, Sade es, en cierto sentido, uno de los fundadores de la literatura moderna, aunque su estilo pertenezca completamente al siglo XVIII y su filosofía esté tomada enteramente de un cierto tipo de materialismo y de naturalismo propios al siglo XVIII. En realidad, Sade, por sus orígenes, pertenece íntegramente al siglo XVIII, a la aristocracia y al legado del feudalismo. Ahora bien, en la medida en que Sade redactó su obra en prisión y, además, la fundó sobre una necesidad interior, es el fundador de la literatura moderna. Dicho de otro modo, hay un cierto tipo de sistema de exclusión que se encarnizó con la entidad humana llamada Sade, con todo lo sexual, con la anomalía sexual, con la monstruosidad sexual, en una palabra, con todo lo que es excluido por nuestra cultura. Su obra fue posible porque existía este sistema de exclusión. El hecho de que en una época de transición, entre el siglo XVIII y el XIX, haya podido nacer o resucitar una literatura en el interior de lo que es excluido muestra que ahí hay, pienso, algo eminentemente fundamental. Y, en la misma época, el mayor poeta alemán, Hölderlin, estaba loco. Precisamente la poesía del final de su vida es la que está, para nosotros, en la máxima proximidad a la esencia de la poesía moderna. Esto es justamente lo que me atrae de Holderlín, Sade, Mallarmé o también de Raymond Roussel y Artaud: mundo de la locura que había sido separado a partir del siglo XVII, este mundo festivo de la locura ha irrumpido repentinamente en la literatura. De este modo mi interés por la literatura se une con mi interés por la locura. (374)

Hay rupturas, y quiebres que acontecen y solo son posibles desde su espacio marginal. Sade rompe la esfera de la prisión con su prosa. Encerrado en su torre por tres décadas, lleva la libertad literaria al extremo, el espacio caótico que reina en el margen, es el que permite la salida de un flujo que de otro modo habría visto difícilmente su codificación. Sade abrió el portal para que la expresión plástica, narrativa y estética del erotismo, como la conocemos hoy día, fuera posible. Nos permitió desde su espacio



marginal la posibilidad de empezar a vernos a nosotros mismos de otro modo, a encontrar nuestras propias formas de representación y visibilidad. Pero a su vez codificado o mejor hipercodificado, Sade ha llegado hasta nuestros días sólo como una mancha como una silueta o caricatura de su propia intensidad. Dice en este sentido Gómez Dávila en un escolio: “El único escritor del XVIII resucitado por la admiración de nuestros contemporáneos ha sido Sade. Visitantes que de un palacio no admiran sino las letrinas”.(320) Un palacio construido desde una celda, desde el caos de una mente que al no ocuparse del desplazamiento del cuerpo, puede volver ubicua en el espacio del margen, literatura entonces producto justamente de la marginalización de este hombre que tal vez de no haber pasado por sus circunstancias o haber vivido en otro siglo habría escrito de otro modo, o simplemente no escrito. Pero Gaitán Durán logra ver en el oficio de Sade, ese espacio, e ir más allá de la hipercodificación del flujo y ver el palacio, no la letrina. Dice Gaitan Durán sobre Sade:

Para escribir de modo tan completo la pavorosa intimidad humana tuvo que inclinarse con helada angustia sobre su propia intimidad. Sabía que sus comportamientos eran extraños, que podían ser atroces; pero observaba que la normalidad está definida por leyes y costumbres, las cuales representan convenciones que varían según el país y la época.  
(397)

En el mismo momento en el que la literatura y la pintura encuentran su vigor, su potencial al estar marginados, es que comienzan a comprenderse las dinámicas estéticas de la modernidad. Más adelante el camino se constituirá en el caos, hasta llegar a la desfragmentación casi absoluta de las vanguardias ya no como una flecha que apuntaba directamente desde un pasado en una búsqueda clara de la belleza, sino como una granada de fragmentación donde la representación se vuelve simultánea, de alguna

forma esquizoide. Constituyéndose en la manifestación estética del caos que en principio se halla siempre en los márgenes. Lo que está oculto se hace visible justamente por esta naturaleza, es como una olla de presión que debe aliviarse de un modo u otro. Más allá, en este caso del mismo autor o creador que es en últimas el lugar por donde dichos flujos atraviesan y se transforman, es el resultado expresivo lo que permanece y se erige como canónico. Un excelente ejemplo de esto nos los da Bataille en *Breve Historia del Erotismo*, (1976) donde compara los tipos de prisiones de un escritor y un pintor: Sade y Goya, el uno en su prisión de piedra, se cuele a través de las fisuras del mineral, el otro preso de su sordera, emana el caos a través de la luz. Dice Bataille:

Sade y Goya vivieron casi en el mismo tiempo. Sade, encerrado en sus prisiones, en el límite a veces de la rabia; Goya, el sordo, encerrado durante treinta y seis años en la prisión de una sordera absoluta. La Revolución francesa los despierta, a ambos, a la esperanza: tanto uno como el otro tenían un horror enfermizo del régimen fundado sobre la religión. Pero por sobre todo los une la obsesión de los dolores excesivos. Goya no asocia, como hace Sade, el dolor con la voluptuosidad. No obstante su odio a la muerte y al dolor tuvo en él la violencia convulsiva que los emparenta al erotismo. Pero el erotismo en cierto sentido es la salida, la salida infame del horror. La pesadilla de Goya, así como su sordera, lo encierra, sin que humanamente sea posible decir a quién, Goya o Sade, la suerte encierra más duramente. Que Sade, en su aberración, conserva sentimientos de humanidad, es algo posible. Por su parte, Goya, en sus grabados, en sus dibujos y pinturas, alcanza (sin violar, es cierto, las leyes) la aberración más completa (es posible que Sade, en su conjunto, permanezca dentro de los límites de las leyes). (58)

Este escape, resuena nuevamente con Deleuze en tanto que literatura menor y por supuesto nuevamente con Foucault, quien encuentra en el discurso de Sade la esencia de lo que ocurre cuando una lengua es llevada al límite. Gaitán Durán nace al igual que García Vega en la década de las vanguardias, pero su condición de latinoamericano se encuentra a su vez y como se mencionó al principio de este capítulo; en un momento

histórico en donde Latinoamérica ha sido poco a poco marginalizada del devenir del resto de occidente. Marginalización por supuesto relativa y matizada, pues nunca la participación de una región, en el mundo después de 1492 fue completamente inocua. Pero si existió como se dijo una separación y marginalización términos industriales y en términos claro, estéticos, dónde los intelectuales del momento estaban más que nunca antes buscando un camino para entender los cambios que acontecían. Estos, léase, otros de su talla: Lezama, Dávila, Onetti, Sarduy, entraban más activamente en dialogo con la cultura universal y la de su tiempo, pero a la vez anclados en parte a su contexto espacio temporal y entendían cada uno en su propio contexto esta búsqueda como necesaria. Para Gaitán Durán se trataba de un lenguaje y un modo de ser, en donde la exploración de las formas expresivas de la sexualidad y el erotismo, la estética y la ética podían ser el camino más rico desde el que podría comprenderse y re-crear representar ese mundo cambiante. Dónde justamente el fin de los metarelatos era uno sus síntomas más evidente. En la siguiente cita, podemos ver este movimiento en los dos sentidos. Uno donde el autor vislumbra las posibilidades estéticas de la voluptuosidad en términos escritos como herramienta de reconocimiento y la otra, la hipercodificación que tiende a convertir en silueta los temas eróticos. Sobre todo cuando se encarnan en un personaje como Sade. Nos dice al respecto Dice Gaitán Durán:

El poema o el ensayo sobre las voluptuosidades perfectas se justifica porque nos proporciona la única posibilidad de vernos como si fuéramos los otros, como si los otros nos sorprendieran en el amor. Parece lógico que recíprocamente nuestra experiencia erótica, así enfocada, aclare a Sade. Creo más bien que tiende a desdibujarlo a idealizarlo. Pretendemos que un coloso sostenga las turbulencias de nuestra intimidad, del mismo que fundamentos la tempestad del espíritu o la tempestad de la acción con Cristo o Marx. (396)

El discurso de la sexualidad en los años cincuenta estaba abandonando poco a poco el espacio marginal del que siempre había gozado/padecido. Hace poco habían pasado los años cuando en Estados Unidos la gente llevaba los libros de Henry Miller envueltos en papel debajo del brazo. Este camino de apropiación del interior de los márgenes Camino que ya había iniciado antes con la pintura antes no sin vacilación, pero la pintura tendría un movimientos oscilantes en este aspecto<sup>48</sup>. Pero en el siglo XX los estudios de Foucault, Bataille, Roudinescu, y la explosión de la contracultura que Gaitán Durán no alcanzó a ver pero si, claro presentir tal vez más lucido que muchos, estaban llevando la mirada de la literatura y la filosofía más decididamente a lo que se había hecho y se estaba haciendo en esos campos. Dice Foucault:

El lenguaje de la sexualidad, al cual Sade, desde que pronunció sus primeras palabras, hizo recorrer en un solo discurso todo el espacio del que se iba convirtiendo de repente en soberano, nos ha izado hasta una noche en la que Dios está ausente y en la que todos nuestros gestos se dirigen a esta ausencia con una profanación que a la vez la designa, la conjura, se agota en ella, y se encuentra conducida por ella a su vacía pureza de transgresión.(164)

---

<sup>48</sup> Dice George Bataille en *Breve historia del erotismo* respecto al ingreso paulatino del erotismo en la pintura después de la edad Media:

La edad media da su lugar al erotismo en la pintura, pero relegándolo al infierno. Los pintores de esa época trabajaban para la Iglesia. Y, para la Iglesia, el erotismo era el pecado. El único aspecto bajo el cual el pintor podía introducirlo era el de la condena. Sólo las representaciones del infierno en rigor las imágenes repugnantes del pecado permitieron darle un lugar. Las cosas cambiaron a partir del Renacimiento. Incluso cambiaron especialmente en Alemania antes del abandono de las formas medievales, del instante en que se empezó a comprar obras eróticas. Sólo los muy ricos tuvieron los medios para encargar pinturas eróticas. El grabado exigía un gasto menor. Pero ni el grabado estaba al alcance de todos los bolsillos. Es preciso tener en cuenta estos límites. El reflejo de las pasiones que nos brindan esas pinturas o esos grabados es falso. Ni la pintura ni los grabados respondían de la misma forma que la imaginería de la edad media al sentimiento general, al sentimiento del pueblo. Pero el pueblo estaba sujeto a la violencia de la pasión: la violencia pudo así desempeñar un papel en el mundo rarificado de donde surgió ese arte naciente de la noche.(54)

La desfragmentación y movimientos de cambio de la postguerra, la reconstrucción, la aparición progresiva de lo que había ocultado y gestado la Alemania nazi, el oscurecimiento de lo que ocurría en la Unión Soviética y los países del eje comunista, impulsaron la revisión de los discursos que por su carácter de caos, podían dar más cuenta de los tiempos que corrían, comenzó a hacer visibles la cercanía entre terror y erotismo, entre voluptuosidad y realidad. También el sexo como exacerbación y celebración, también claro, como resistencia. Michel Foucault rastrea la aparición de relatos de terror, en el mismo tiempo de Sade. Señala la coincidencia no tan importante en términos de contenidos, que en cierto sentido puede ser evidente incluso para alguien sin mayor preparación intelectual, como, la coincidencia en términos del lenguaje que posibilita la producción de este tipo de textos.

La aparición simultánea en los últimos años del siglo XVIII de la obra de Sade y de los relatos de terror señala aproximadamente esta fecha. No se trata de un parentesco en la crueldad, ni del descubrimiento de un vínculo entre la literatura y el mal. Sino de algo más oscuro, y paradójico a primera vista: esos lenguajes, sacados sin cesar fuera de sí mismos por lo innombrable, lo indecible, el estremecimiento, el estupor, el éxtasis, el mutismo, la pura violencia, el gesto sin palabras, y que están calculados, con la mayor economía y la mayor precisión, para el efecto (hasta el punto de que se hacen transparentes en la medida de lo posible a ese límite del lenguaje hacia el que se apresuran, anulándose en la escritura gracias a la sola soberanía de lo que quieren decir y que está fuera de las palabras), son curiosamente lenguajes que se representan a sí mismo en una ceremonia lenta, meticulosa y prolongada hasta el infinito. Estos lenguajes simples, que nombran y dan a ver, son lenguajes curiosamente duplicados. (187)

El erotismo en los diarios se presenta en algunos casos variando levemente los matices de lo escrito, o sencillamente dotando a la atmósfera de lo representado con una suerte de sinuosidad; en otros, lo erótico sencillamente surge con la premura que le es

propia, entra intempestivamente en las reflexiones, re-direccionando la atención del escritor. O -como ocurre otras tantas veces- el texto adquiere una especie tono del deseo y voracidad. El erotismo que tiene en sí una de doble articulación, por un lado la fascinación que produce en el lector, y por el otro la necesidad de decirse y confesarse que parece provenir del escritor- surge de forma súbita, como si la pulsión erótica buscara constantemente una fisura o una oportunidad para emerger. En Gaitán Durán este tipo de irrupción erótica se produce intermitentemente, a veces gracias a transiciones fluidas y otras veces como un estallido o un primer plano sorpresivo o la sorpresa de estar hallarse ante revelación de un desnudez:

...mientras simula atender al guía, una robusta muchacha coge una rosa y la desmenuza con fuerza entre las palmas de las manos. Abandonada a la exaltación del clima, incapaz de percibir que la observan, su falda se ha encogido y deja en libertad los muslos, sobre cuya piel aceitunada afloran menudas gotas de sudor. Su mirada tiene esa fría expresión ebria y dispuesta a la entrega, de Simonetta en La Primavera, se diría que los ojos voluptuosos y entornados, los labios entreabiertos, la agitación de los senos memorables, anuncian la inminencia del placer (224)

La descripción casi microscópica, tan cercana a la piel, hace que el lector comparta la sinuosidad de la mirada de Gaitán Durán sobre ese cuerpo. Como si se tratara de una cámara que se mueve muy cerca y lentamente sobre la piel de la muchacha. Pero la observación inmediatamente da paso y se intercepta con la interpretación estética. Gaitán compara la visión con la imagen de Boticelli. De esta forma se engarzan y entretajan elementos pertenecientes a diferentes planos de la realidad –una pintura y un ser vivo- gracias a que el pensamiento del escritor es, o está particularmente sensible a estas conexiones. Posteriormente, cuando ha abandonado la

ciudad de Brujas y se encamina a Rotterdam, nuevamente una mujer pasa al primer plano:

Frente a mí, una muchacha ligeramente masculina, con el cabello muy corto, encendió un cigarrillo y, al cruzar las piernas, alzó disimuladamente la falda para exhibir sus magníficas rodillas. Por primera vez desde Brujas el pasado resultaba decisivo (224).

No es en este caso la descripción de la mujer por sí sola lo que más llama la atención; es el hecho de que después de las profundas meditaciones sobre arte que lleva a cabo en Brujas la irrupción del erotismo surge como una ventana para el voyeurista, y como una lente que amplifica la percepción. Nuevamente, ante la presencia de una mujer la sensualidad adquiere preeminencia. Usa además la palabra italiana *derisorio* que significa ridículo, como si el pasado y su grandeza se desvanecieran, perdieran súbitamente importancia ante la urgencia y el poder de lo sexual.

Otra faceta de la representación sensual y erótica tiene lugar en las entradas de los diarios llevadas a cabo en Bagneux durante el mes de abril. Es la primavera, y Gaitán parece contagiado con el verdor, el resurgimiento, la sensualidad. Tanto más evidente, en tanto que el escritor procede de una tierra sin estaciones, donde los cambios de climas obedecen más a los desplazamientos entre latitudes que al correr de los meses. Cúcuta, la ciudad natal de Gaitán Durán, es además, tierra caliente, cercana a un paisaje donde la exuberancia visual es más constante. Sobre la primavera hay dos entradas de los diarios que señalo acá, la primera se refiere a los cambios en la naturaleza, cuando llega la nueva estación, el erotismo representado con el despertar gozoso de la tierra bajo el sol:

Abril. Bagneux. Cualquiera día, sin que el hombre se haya apercibido de innumerables, inexorables y diminutos cambios, estalla repentinamente la primavera. Las ramas que el día anterior parecían desnudas, amanecen llenas

de hojas...la tierra macerada por el invierno, se despereza y goza bajo el sol intenso (238).

La otra cita se refiere a los cambios que experimenta una adolescente en la primavera. En este caso el lenguaje que usa para describir es más contundente y provocador. La mirada del voyeur goza con la visión, se detiene lenta sobre el cuerpo de la joven:

Vi muchas veces en los comestibles de Bagnaux durante el invierno, a una adolescente en plena edad ingrata, gris e informe, perdida en las pesadas ropas de abrigo. Hoy me crucé en la calle con una joven mujer, plena de vitalidad, de exuberancia, de requerimientos. La tela ligera empapada de sudor le marcaba los senos, los muslos, el vientre. Únicamente la blancura terrosa de sus pantorrillas denotaba que apenas acababan de pasar los grandes fríos. Resultaba difícil convencerse de que esa hembra en total posesión de su cuerpo y la niña de aspecto borroso que conocí hace dos o tres meses eran la misma persona. (239)

Los diarios con frecuencia son un lugar de confesión. A veces se escriben con una especie de ambigüedad. Un deseo de confesión unido a un temor de ser descubierto. Es así como a veces se prestan con facilidad a la reflexión filosófica, pueden ser también fácilmente proclives a la descripción escatológica que frecuentemente ocasiona la destrucción de estos, a veces por parte de los mismos autores a veces por otros- cuando en ellos se revelan ideas que contradicen la reputación o el nombre de un escritor-, otras veces por el contrario desconociendo o yendo en contra de los deseos de los escritores se publican diarios, y obras que los delatan. A veces se deja por escrito para sí, con una especie de morbo y deseo de ser descubierto, pero a la vez con el temor de serlo. Es así como los diarios que a veces se prestan con facilidad a la reflexión filosófica pueden ser también fácilmente proclives a la descripción escatológica.



El escritor cubano Gerardo Fernández Fe tiene un interesante libro *Cuerpo a Diario*, (2007) en el se refiere a los diarios del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein y cita un fragmento de ellos en donde el filosofo registra secamente un momento de masturbación cuando está en el frente de batalla “ayer oímos hablar de una enorme batalla que dura ya cinco días. ¡ojala fuera ya la batalla decisiva!. Desde hace tres semanas, ayer fue la primera vez que me masturbé” (Fernández, Wittgenstein 17) No es relevante el hecho de la masturbación hasta que esta se registra en un diario. Hay allí algo de confesión, de necesidad de registro de lo intimo. Fernández Fe dice sobre la censura que han sufrido estos documentos del Wittgenstein: “Se trata de lo que la posteridad ha llamado Diarios Secretos, el lado oscuro de la papelería del filosofo nunca dado a la luz por lo pudibundos administradores de su legado” (17)

Ya sea por voluntad del autor o por decisión ajena, la confesión de ciertos aspectos relacionados con la sexualidad y el deseo, suele ser uno de los motivos más frecuentes de censura y destrucción. Se tiende a separar o anular la confesión y descripción sexual o escatológica de lo que se publica fuera del territorio de la ficción o la poesía. Se puede argumentar que es obvio, desde un punto de vista moral o sicológico que se tienda a ocultar lo que se cree que podría “ensombrecer” la imagen o la inteligencia de un autor, sin embargo llama atención la idea de que el diario como pieza plástica, como genero acogedor, como lugar de escritura del registro del día a día ofrezca el lugar ideal para el registro de los usos del cuerpo, no menos importantes que la inteligencia misma y que al servir de esta manera desplacen estos registros al área de la estética, cuando tienen lugar dentro de un contexto en donde comparten con otros

contenidos. Permitiendo por ejemplo quizá que el acto de masturbación Wittgenstein adquiriera otras dimensiones para un posible lector de su obra.

A pesar de la conciencia de permitir filtrar y sobre todo, hacer uso del erotismo y la voluptuosidad y la escritura, hay un elemento de autodestrucción de aquello que una vez escrito, debe desaparecer. Como si la presencia de ciertas confesiones delatara una suerte de perversión. Y suelen las confesiones en la mayoría de los casos permanecer ocultas. Sin embargo las medidas de cada intensidad están dadas o bien, cuando se trata de publicaciones póstumas, por el editor o por el mismo escritor, que es en este proyecto lo que más interesa. Respecto a este tema Dice Elizabeth Roudinesco, en el libro *Nuestro Lado Oscuro* (2009):

Si bien las perversiones sexuales han sido objeto de numerosos trabajos, entre ellos diccionarios eruditos (de sexología, de erotismo, de pornografía), no existe historia alguna de los perversos. Por lo que respecta a la perversión, en cuanto denominación, estructura y vocablo, sólo ha sido estudiada por los psicoanalistas. Inspirándose en Georges Bataille, Michel Foucault había proyectado incluir en su Historia de la sexualidad un capítulo dedicado al mundo de los perversos, es decir, a aquellos a quienes las sociedades humanas, preocupadas por desmarcarse de una parte maldita de sí mismas, han designado como tales. En simetría inversa con las vidas ejemplares de los hombres ilustres, decía en sustancia, las de los perversos son innombrables: infames, minúsculas, anónimas, miserables. Como sabemos, estas vidas paralelas y anormales no se narran, y por lo general no tienen otro eco que el de su condena. Y cuando adquieren celebridad es debido a la fuerza de una criminalidad excepcional, considerada bestial, monstruosa, inhumana, y contemplada como exterior a la humanidad misma del hombre. Lo testifica la historia reinventada sin cesar de los grandes criminales perversos, de apodosos espantosos: Gilles de Rais (Barba Azul), George Chapman (Jack el Destripador), Erzebet Bathory (la condesa sangrienta)” (49)

La medida del exceso, o del límite de la confesión se encuentra en todo caso en cada uno. En 1959, nuevamente en París y unos días después de haber reflexionado

acerca del arte de Toulouse-Lautrec, Gaitán Durán escribe una entrada solitaria en la que irrumpen el recuerdo y la confesión. La manifestación erótica es más cruda y si caben los adjetivos, más vital e intensa:

Algo que consideré inconfesable durante mucho tiempo, hasta que quise escribirlo, en algún instante de solitaria revuelta, apenas para exhumarlo y quemarlo hace poco junto con otros papeles excesivos. Me refería al ya abolido carnaval de Cúcuta, que precedía a los marasmos de la cuaresma, y en el cual se desataban todas las pasiones reprimidas aherrojadas por la jerarquía, la reputación o la riqueza que esa provinciana sociedad otorgaba. La ciudad polvorienta se abría durante unas cuantas jornadas a los dardos del tórrido esplendor; la calurosa noche igualaba magnates y miserables, libertinos y justos, en estallidos de loca libertad. Mi texto terminaba con la evocación del dominó que me acosó en plena fiesta y con su alargada y fina mano cubierta de alhajas me estrujó el sexo, mano de dama, mano de matrona que me reconocía y me guardaba un rencor inmemorial, mano en fin que por azar vi años más tarde-deslumbrado como si un sol me hubiera estallado dentro del cráneo en el definitivo ademán de la muerte (289).

Después de la muerte de Gaitán Durán se encontraron algunos de los textos que en el diario él dice haber destruido por excesivos, y se publicaron dos de ellos en la revista colombiana *Elmalpensante*. Bajo el título “Bolero de G y otros textos inéditos”. Según la editorial de la revista el escritor quería:

formular sus primeras fantasías y experiencias sexuales, pero también describir un sentimiento del paisaje intensamente relacionado con el Eros y con la muerte. Por considerarlos “excesivos” Gaitán Durán destruyó la mayoría de esos papeles, excepto unos cuantos que ya no sabremos la razón-conservaba en su escritorio cuando murió. (15)

Los textos que sobrevivieron un poco más extensos que las entradas de los Diarios de Viaje, tienen sin embargo el aire de la confesión erótica, y el ritmo de un diario íntimo a continuación se transcribe un fragmento de lo publicado en el mismo artículo de *Elmalpensante*:

En principio, yo había planeado todo como una experiencia fría y objetiva,

y sin advertir como ni cuando, era yo el que resultaba poseído. Esa mujer que yo trataba a veces despóticamente, terminaba por excitarme irrimediabilmente. La necesitaba. Necesitaba tenerla a mi disposición. (16)

Paradójicamente el mismo autor confiesa más adelante, lo que hace cuando encuentra un diario de esta mujer, quien se niega “ferozmente” a dejarlo leer, pero cuando finalmente tiene acceso a ellos, se da cuenta de que a ese diario le faltan las páginas correspondientes a sus primeros días de noviazgo con ella. Esta revelación genera en Gaitán Durán un estado de perturbación:

Me sentí desconcertado como nunca: en el momento en que no podía desprenderme de G..., en mi dominio sobre ella aparecía una grieta imprevisible. Esas páginas arrancadas eran un vacío vertiginoso, en donde desaparecía la difícil tarea de mi amor en esos años. (17).

Pero se había dicho que se trataba de una trenza, donde estética y ética se funden, donde individuo e historia interactúan. Hay una entrada en el diario, registrada en 1952, cuando Durán se encuentra en Ámsterdam, la entrada está dedicada a Van Gogh y tiene el mejor espíritu del Cicerone de Burckhardt. Allí Gaitán reflexiona sobre la importancia de conocer detenidamente no solo las colecciones, a veces muy completas, que hay en uno u otro museo, sino que para poder “pretender al conocimiento de Van Gogh es necesario haber estudiado minuciosamente las salas que le han sido consagradas en Holanda” (230). Más adelante procede a reflexionar sobre el uso que hace el artista de la luz y la técnica, y hace una analogía contundente del proceso de gloria del artista holandés, y la revelación que podría surgir cuando la técnica se le ha entregado de modo similar a como una amante se entrega cuando ya su juventud no es el mayor tesoro. Continúa en la reflexión para articular su analogía y hacernos ver -en un párrafo que debería ser imprescindible para estudiar a Van Gogh-, de que manera el al intuir la

necesidad de vincular la “luz técnica” con la “luz interior” se va encontrando con un camino desolador, y cómo, en este sentido la revelación del artista lo lleva a pintar del modo que pinta y cómo su energía se va consumiendo en el proceso:

Pero Van Gogh - y ahí reside el meollo de su gloria- ha comprendido la caducidad de las formas técnicas que tan apasionadamente se le han entregado, semejante a la mujer que se ofrece a su amanten cuando el cuerpo defendido por la virtud comienza a marchitarse La fruta que devora debe poseer bajo su pulpa “algo más”, algo que permanezca bajo la fugacidad física de los ingredientes; y es a partir de esta premisa que él inicia su lucha por esa luz interior, inasible para los falsificadores de la realidad, que se esconde tras el esplendor perfecto. La época de oro (mitad París, mitad Arles) constituye el testimonio de su nueva aventura, de su pugna mortal para acceder a la expresión total. Anexar lo humano, a través de esa combustión que va destruyendo su energía, es el sentido de su empresa no por memorable, menos desolada. Así su muerte resulta apenas un símbolo de la sociedad finisecular que lo circundaba y le impedía alcanzar la armonía orgánica de lo subjetivo y lo objetivo que numerosos aspectos de su obra permitían prever; porque hay indicios de que Van Gogh entreveía la condición trágica a que se sentían abocados quienes buscaban, aislándolos, los dos elementos de una unidad dialéctica: La luz técnica y la luz interior. Van Gogh intuía una síntesis superior que los dispusiera en relación entrañable con la vida cotidiana. (230)

### **III.9 El viaje, la trascendencia y la muerte**

Algunas de las últimas entradas de los *Diarios*, hechas entre 1959 y 1960, tratan insistentemente sobre los viajes de los aviones y la muerte. Es posible leer en ellas algo de vaticinio o en todo caso algo de perturbación del autor frente a la duración de la vida y la necesidad de trascender. En Marzo de 1959 cuando Gaitán Durán regresa a Cúcuta - unos mese antes de regresar a Europa por última vez- parece darse cuenta de algo, un desencanto y una revelación se apoderan de él. Faltan pocos años para su fallecimiento en un accidente aéreo. Esta entrada del diario puede leerse como una nota premonitoria:

Mas que por algo, se viaja contra algo. Contra el espectáculo de la

estupidez o la perversidad o de la deslealtad humana, cuyos actores-bajo las mascararas más diversas-son a menudo las gentes que más hemos querido o admirado o en quienes más hemos confiado. ...Creo que si uno se queda va a estallar, a volar en mil pedazos, Es más probable que se disuelva sordamente. (286)

Insiste en su visión de los viajes como una posibilidad de trascendencia, como un cambio a otro estadio de lo humano y de lo temporal: “viaja uno para cambiar de condición o para recuperar una condición feliz, perdida *in ilo tempore*. Dicho con exactitud, siempre viajamos hacia el paraíso” (286) En otro párrafo de la misma entrada Gaitán Durán continúa:

Con el viaje concluye una iniciación. Antes de emprenderlo nos comportamos extrañamente, como el futuro chamán profiere gritos inesperados o da saltos frenéticos, huye a la selva y se vuelve como una bestia. El vulgo dice parece otro, hemos comenzado a cambiar de ser. (286)

Hay entonces una transformación producida en el interior, que altera la mirada del escritor. Después de cada viaje, el autor cambia y la gente -los otros- notan ese cambio. Esta cita se vuelve más reveladora pues nos habla también probablemente de su búsqueda como escritor de poesía. Para Gaitán Durán, la idea del viaje está ligada al ascenso o retorno a algún lugar ideal y hay por lo tanto una trascendencia en cada travesía. En otro párrafo de la misma entrada del diario, Gaitán continúa con su reflexión sobre los viajes aéreos:

No sé si se haya advertido el simbolismo del avión, volamos, nos hemos desprendido de nuestra condición terrestre y ascendemos en busca de una nueva condición a la vez nueva y antiquísima como el chaman sube al cielo montado en su tamborín para restaurar la comunicación original-luego olvidada-entre el hombre y los dioses.(287)

El año de 1959 justo antes de regresar a Europa y en donde Gaitán registra su

ultima visión de América. Se encuentra en el avión, quizá sentado en la ventanilla cerca del ala. Observa la pista, su silueta reflejada en el cristal. Es el momento donde se produce esa extraña soledad tan particular de los aviones y que tiene lugar en ese instante justo antes del despegue. Gaitán Durán tal vez saca del bolsillo una libreta y bajo la luz amarilla y tenue de la bombilla mientras observa la pista escribe: “Última noche en América [...] En el aeropuerto, bajo el cielo estrellado de las Antillas, un grupo de monjitas negras con hábitos blancos.” (288) Se recupera al final de este escrito el fragmento de una entrada citada anteriormente “el definitivo ademán de la muerte” (289) Pero: ¿Qué es un ademán? ¿es un gesto? ¿una señal? ¿un signo?, o tal vez una coordenada más en la cartografía del viaje de una vida.

Hay una fotografía de Gaitán Durán junto con sus padres, sombrero, ruana, el atuendo criollo contrasta con el más europeo y posterior, ya en Europa, usando un trench coat, que haría celebre Humphrey Bogart y Albert Camus. Suele criticarse la mirada europeizante, de muchos intelectuales latinoamericanos que después de haber pasado una temporada en Europa, desean al regresar implantar su mirada cambiada, en sus lugares de origen, la crítica más frecuente es su intención de adjudicar a otros contextos una realidad distinta. Sin embargo este no es el caso de Durán. Su lucidez estaba fuertemente anclada en la realidad latinoamericana, sin embargo la brevedad de su existencia, hizo que no alcanzara a llegar más lejos con sus proyectos. Podía vislumbrarse una participación mayor de Gaitán en la política colombiana, era por sus características una personalidad bisagra que articulaba la tradición cultural de sus predecesores, pero mucho más preparado para lidiar con temas coyunturales del

momento. En todo caso hacer cábalas sobre lo que hubiera sido de la vida de Duran de haber sido más extensa queda para el espacio no tanto de lo incierto, y la ficción sino de lo inútil, pero nos sirve si, para pensar algo que durante los últimos se años se ha vuelto más fenómeno de marketing, que de tradición cultural y que se desarrollará más detenidamente en la conclusión de este proyecto. Se trata de la lectura o elección de ciertos autores, muchas veces más por la pose, o por su ausencia, de esta, por lo que sin leerlos se ha vuelto común considerarse nocivo u obsoleto, que por la obra misma. Para que no ocurra, lo que ya Durán nos había advertido que podía ocurrir al referirse a la forma como se leía a Sade. Entonces se hace importante reflexionar sobre el canon, también con Durán, pues su obra dialoga, con sus predecesores, con su tiempo, y porque aun es vigente. Su calidad literaria, a mi juicio. (Siempre, se dijo en la introducción, los cánones llevan una gran carga de subjetividad, siempre existe un canon personal) uno de los mejores prosistas latinoamericanos.



#### IV. EL PENSADOR EX-CENTRICO: NICOLÁS GÓMEZ DÁVILA (ESCOLIOS Y FRAGMENTOS)

*El futuro próximo traerá probablemente extravagantes catástrofes, pero lo que más seguramente amenaza al mundo no es la violencia de las muchedumbres famélicas, sino el hartazgo de las masas tediosas.*

*Nicolás Gómez Dávila.*

La emergencia de ciertas presencias y pensamientos, a veces, en una primera instancia resulta desconcertante, parecen depositadas en sus contextos de forma abrupta, como si viajaran en el tiempo y fueran arrojadas en ellos por una especie de lluvia imprevista de la historia. Así, emergen con singularidad y extrañamiento seres tales como el desolado Kaspar Hauser<sup>49</sup>, o un introvertido Kant que piensa el universo entero desde su reducido espacio en Konnisberg, o Vincent Van Gogh intentando doblegar -usando la idea de Gaitán Durán- la luz espiritual y la material en la pintura, mientras se derrumbaba emocionalmente.-, o Nietzsche, que en el momento extremo de su lucidez abraza a un caballo en Turín y se interna en la locura, es decir, en esa especie de desaparición que parece conformar el caos, pero que a la vez es fuente del origen del pensamiento, o un nervioso Robert Walser, escritor que se autorecluye en un manicomio y cuya felicidad se

---

<sup>49</sup> La comparación entre estos personajes, algunos en buen grado disimiles no es gratuita, pues funciona para pensar en la configuración de universos a través de lo singular o marginal, Kaspar Hauser el más distante no produce un aporte en términos contenido intelectual sino de inquietud, y vibración en su entorno. Una vez abandona la marginalidad léase reclusión o bosque- e intenta ensamblarse dentro de los márgenes, forma y estructura entran en conflicto, produciéndose flujos de extrañamiento, fascinación y muerte. La imagen o flujo del que se compone la idea de Kaspar Hauser va intensificándose con el tiempo, volviéndose memorable y referencial. En cierto modo cumpliendo un movimiento análogo a los procesos de canonización en las artes y las letras.

encuentra en sus extensos paseos desde el sanatorio<sup>50</sup>. Nicolás Gómez Dávila, (Bogotá Colombia 1913-1994), es también una singularidad, que si bien no llevó consigo una vida extrema ni fue el poseedor de un final trágico, sí pertenece a este orden de inteligencias que en buena medida parecen salir de la nada. Difícil de ubicar en su tradición, más que por contigüidad, y mas difícil aun de ubicar dentro de los cánones, a no ser por un hallazgo genérico; Nicolás Gómez Dávila fue un pensador desconocido más allá de ciertos ámbitos intelectuales, quién llevó recluido en su casa, una vida serena y longeva -quizá en el orden de Kant- y rodeado de miles de libros. Similar en este sentido a José Lezama Lima, otro sedentario físico pero viajero literario.

Nicolás Gómez Dávila, Don Nicolás, o Colacho, como lo llamaban conocidos y los seres más cercanos a él, escribió a lo largo de su vida cientos de fragmentos que bajo la forma o apariencia del aforismo, se desplazan entre filosofía, literatura, estética, religión, política, amor, erotismo, artes e historia tanto de Occidente como de Oriente. Esta clasificación, claro, se queda corta, pues la pluralidad de temas y matices desplegados en los Escolios tejen una compleja red de contenidos-flujos que se conectan e interactúan entre sí y con los referentes (texto implícito como él lo llama y sobre el que nos detendremos más adelante), desde los cuales se producen. Los Escolios, y el resto de la escritura del colombiano en muchos sentidos llevan su propia lengua –El Español- a existir en una dimensión distinta. Álvaro Mutis quien prologó una edición de

---

<sup>50</sup> Robert Walser muere de un infarto durante uno de sus paseos.

una selección de los Escolios<sup>51</sup>, apunta sobre esta dimensión del español alcanzada por la escritura de Gómez Dávila:

No conozco antecedente en castellano de una más transparente y hermosa eficacia de estilo. Cada palabra da plenamente en el blanco y no pocas veces un humilde sustantivo, un verbo servicial o un adjetivo irremplazable, soportan con natural elegancia el peso abrumador de un luminoso hallazgo del pensamiento. (10)

Una dimensión literaria, filosófica y estilística emparentada con su tradición en español solo medianamente, más hermanada que heredera. Pues su herencia viene como se verá también de otras latitudes y épocas. De alguna manera por vía de ese pensar-ser reaccionario del que Dávila se considera portador y por lo tanto custodio. Así, la escritura de Nicolás Gómez Dávila, dialoga directamente con el más elevado pensamiento francés, y alemán, hecho por sí solo suficiente, mas de ningún modo único ni el más importante, para observar los *Escolios* y el resto de su obra con detenimiento.

El presente capítulo se desarrolla, principalmente a partir de los *Escolios a un Texto implícito* del pensador colombiano Nicolás Gómez Dávila, un escritor cuya obra se desplaza paralela y subterráneamente a su tiempo y contexto; en este caso la segunda mitad del siglo del XX colombiano. A diferencia de los autores trabajados en los capítulos precedentes en los cuales su relación con la realidad nacional de cada uno es más evidente y fundamental, el caso de Nicolás Gómez Dávila es, en buena medida, de un orden más íntimo. Su escritura surge de la existencia fundamentalmente entre la lectura, su exilio, si se puede llamar de este modo cuando la reclusión-exclusión es

---

<sup>51</sup> Gómez, Dávila Nicolás, Álvaro Mutis, and Portella J. Ruiz. *Sucesivos Escolios a Un Texto Implícito*. Barcelona: Ediciones Áltera, 2002. Print.

voluntaria y cotidiana y se constituye más en un autoexilio, de quién vive recluso en su hogar, entre su biblioteca y la producción de su obra, que surge al margen de la existencia del presente, hecho que le permite por lo tanto observar con extremada lucidez.

Los Escolios, a pesar de haber sido publicados en vida del autor, (quien como regalo a sus amigos más cercanos realizó con algunos de ellos una corta edición privada en los años cincuenta,) y posteriormente en 1977 una selección de ellos editados por el Ministerio de Cultura en Colombia,<sup>52</sup> los *Escolios* permanecieron durante este tiempo prácticamente desconocidos. No fue sino hasta finales de los años noventa, ya fallecido el escritor, que los *Escolios* llamaron la atención más allá de los círculos estrechos en los que se encontraban confinados y Nicolás Gómez Dávila comenzó a ser traducido por filósofos y ensayistas, alemanes e italianos. Fue precisamente gracias al recientemente fallecido filósofo italiano Franco Volpi<sup>53</sup>, que el nombre Nicolás Gómez Dávila empezó a oírse de nuevo en los círculos intelectuales colombianos. La editorial Villegas

---

<sup>52</sup> Esta edición se realizó bajo la dirección del Ministerio Colombiano de Cultura -en un proyecto que cobijaba a diferentes autores colombianos,- una edición en dos volúmenes más amplia.

<sup>53</sup> Franco Volpi fue catedrático de la universidad de Padua, y enseñó en la universidad de Witten/Herdefke en Alemania. Fue galardonado entre otros con los premios Circeo en 1997 y Nietzsche en el 2000. Autor de estudios que van desde la filosofía antigua y contemporánea. En la revista cultural electrónica Ñ Se publicó una nota obituarial sobre Volpi resaltándose algunas de sus actividades y vida académica: En 1989 ganó el Premio Montecchio para la traducción literaria; en 1997, el Premio Capo Circeo d'Oro, y en 2000, el Premio Nietzsche. Era socio ordinario de la Academia Olímpica, socio corresponsal del Instituto Veneto de Ciencias, Letras y Artes, miembro del comité científico del Instituto Trentino de Cultura y del Instituto Banfi, así como de la consulta científica en algunas revistas de prestigio. En español se han traducido y publicado obras *Los titanes venideros. Ideario último de Ernst Jünger*, con Antonio Gnoli (Península, 1998); "Enciclopedia de obras de filosofía", 3 vols. (Herder, 2005), y "El solitario de Dios" (Villegas, 2005). "El nihilismo" (Siruela, 2007); *El Dios de los ácidos. Conversaciones con Albert Hofmann*, con Antonio Gnoli (Siruela, 2008); Nicolás Gómez Dávila, *Obra completa*, 5 vols. (Villegas Editores, 2005), y Nicolás Gómez Dávila, *El solitario de Dios* (Villegas Editores, 2005).

Editores, publicó en el 2001 con un prólogo Mario Laserna, amigo de Gómez Dávila<sup>54</sup>, y con un epílogo de Franco Volpi, una selección de los *Escolios* en un volumen titulado *Escolios a un texto implícito*, Esta misma editorial en el 2002 publicó *Textos I*<sup>55</sup>, un libro mucho más breve, y de carácter más ensayístico pero aun fragmentario, donde se extiende en su idea de Dios y el hombre, y cuya primera edición también fue realizada por el mismo Dávila en 1959, sin ningún carácter comercial. En el 2003, es publicado por la misma editorial, con un prólogo de Franco Volpi, *Notas*; un volumen con fragmentos mucho más extensos, cercanos al ensayo, y el que algunos ven como la preparación para la escritura de los Escolios.<sup>56</sup> Durante ese periodo Dávila comienza a hacerse un poco más visible.<sup>57</sup>

El escritor Hernán Darío Caro en un artículo titulado “La apoteosis alemana de Nicolás Gómez Dávila. El buen odioso”, sitúa el renacimiento del interés por Dávila en el año 1987. Dice al respecto: “Pero solo a partir de 1987, año en que aparece la primera antología alemana, Gómez Dávila comenzó a ser reconocido, primero en Europa, después en Colombia, como un pensador relevante.” (43) En el 2009, -año en que fallece

---

<sup>54</sup> Mario Laserna, fue junto con el viajero y académico colombiano Mauricio Obregón el fundador de la Universidad de Los Andes en Colombia. Respecto a la participación de Gómez Dávila en el proceso, Mauricio Obregón dice en su libro *Cóndores y Sirenas*: “contamos con el sabio consejo de Nicolás Gómez Dávila”. Dávila a su vez aparece como uno de los firmantes en el acta de fundación de la universidad.

<sup>55</sup> *Textos I* (Aunque titulado así, nunca se conoció un segundo volumen de Textos), tiende hacia el ensayo. Sin embargo mantiene la estructura de fragmento. Estos ensayos-fragmentos carecen de título, y en ellos las reflexiones giran en torno a los territorios de la religión, la biología y la antropología. Gran parte de estas ideas se verterán en su mayoría depuradas en los Escolios.

<sup>56</sup> *Notas* había sido también publicado por Dávila en México en 1959 en una edición no comercial.

<sup>57</sup> Gómez Dávila se va haciendo más visible, de un modo similar a como ocurrió en las últimas décadas con la obra de Lorenzo García Vega dentro de las letras cubanas.

Franco Volpi<sup>58</sup>-, se publicaron en una edición de lujo de cinco volúmenes con todos los Escolios, bajo el nombre de *Escolios a un texto implícito-Obra Completa*, aquí se reúnen los volúmenes: *Escolios I*, *Escolios II*, *Escolios nuevos I*, *Escolios Nuevos II* y *Escolios Sucesivos*. Esta vez la colección contiene como un tomo adicional el libro titulado *Nicolás Gómez Dávila, El solitario de Dios* escrito por Franco Volpi que incluye el prólogo y el epílogo publicados anteriormente para *Notas y Escolios* respectivamente, así como otros textos sobre el colombiano. Previamente a la compilación de la Obra Completa, la misma editorial había publicado otros dos libros –no incluidos allí– titulados: *Notas*, y *Textos I*. Estos libros y un par de artículos. Uno llamado “De Lure”, y el artículo llamado el “Reaccionario autentico”<sup>59</sup> publicados ambos en unas revistas universitarias de Colombia, es todo lo que se conoce de este autor.

La presencia de Nicolás Gómez Dávila en este estudio sobre *Escrituras del margen*, obedece no sólo a la naturaleza fragmentaria de sus escritos, sino también a la expresa voluntad del escritor de mantenerse en los márgenes, lugar que forma parte de una decisión de vida, de una filosofía de la existencia. En un esolio Dávila nos dice: “Limitar nuestro auditorio limita nuestras claudicaciones. La soledad es el único arbitro insobornable” (15) y ya a finales de los años 50, en una selección de Escolios

---

<sup>58</sup> El filósofo muere después de ser golpeado por un automóvil, cuando iba en su bicicleta. José Pablo Feimann en una nota para la página electrónica Pagina12 en una nota obituarial dice lo siguiente: “Bastó que una mañana montara en su bicicleta y saliera a dar un paseo por su solar natal, Vicenza, donde había nacido en 1952. Chocó con un automóvil y perdió la vida. Importa poco –o acaso no tan poco– que las autoridades averigüen si el conductor del vehículo pasó un semáforo en rojo. Están en eso. Pero nada salvará a Franco de pasar a integrar la lista de “filósofos distraídos”. Como Barthes, que no vio un semáforo y lo atropelló un camión de lavandería.”

<sup>59</sup> “De Lure” publicado en la *Revista del Colegio mayor del Rosario* en 1988 y “El reaccionario Autentico”, publicado en la *Revista de la universidad de Antioquia* en 1995.

publicados en la naciente revista "Mito", dirigida por Jorge Gaitán Durán, Hernando Téllez, presenta los Escolios, resaltando tanto su singular calidad literaria, como su carácter marginal:

MITO tiene el privilegio de publicar en esta edición algunos fragmentos inéditos del segundo volumen de "Notas". Obra del escritor colombiano Nicolás Gómez Dávila, de la cual el primer volumen se imprimió en México hace poco tiempo en edición privada. La presencia discretísima, casi clandestina, en nuestro medio, de un tan grande escritor, fue revelada así a través de ese mensaje confidencial. El libro de Gómez Dávila descubrió para sus pocos lectores, una imprevista y espléndida sucesión de la regia familia de los moralistas franceses del XVII y del XVIII, en idioma español. El hallazgo valía la pena de ser contado públicamente, aun violando la obvia consigna de silencio que se desprendía del carácter privado de la edición y de la actitud de sencilla reserva guardada por el autor. Desde las páginas Literarias de "El Tiempo", un lector de Gómez Dávila se atrevió a dar la buena nueva: La Literatura en español adquiriría un escritor cuya profundidad y riqueza de pensamiento, y cuyo estilo, lo situaban en un plano extra nacional de primera categoría. (209)<sup>60</sup>

Ya en el 2002, cuando Dávila empezaba finalmente a ser reconocido en su propia tierra, Juan Gustavo Cobo Borda, intelectual colombiano y uno de sus primeros editores de los Escolios, escribe una semblanza sobre Gómez Dávila para la revista Letras Libres, allí habla un poco sobre su cotidianidad, y hace también relación a ese estilo único, valorado primero en los círculos intelectuales europeos:

Picoteo aquí y allá. Dice *Il Tempo*: "Sea por el estilo, sea por la inteligencia, Gómez Dávila se impone como uno de los grandes maestros del pensamiento fragmentario, como fueron Pascal, La Rochefoucauld, Rivarol, Krause, Cioran, delante de los cuales no aparece de ningún modo disminuido." Añade el *Secolo d'Italia*: "La sabiduría y grandeza del pensamiento de Gómez Dávila, por tantos años releídos en su biblioteca de Babel, ha observado en profundidad el *ethos* del Universo." Se asombran todos de que un bogotano, hijo de un comerciante en telas,

---

<sup>60</sup> Téllez, Hernando. "La Obra De Nicolás Gómez Dávila." Mito: Revista Bimestral De Cultura (Bogotá). 1.4 (1955): 209-210. Print

educado por los benedictinos en París, y quien jamás pasó por la Universidad, se haya refugiado en su casa Tudor de la calle 75, rodeado de treinta mil volúmenes. Desdeñó las embajadas de París y Londres, y se limitó aparentemente a leer, pensar y escribir, dentro de un reducido círculo de muy fieles amigos: "Vivir con lucidez una vida sencilla, callada, discreta, entre libros inteligentes, amando a unos pocos seres." Tal su ideal. Pero detrás de esta existencia afable y sosegada iba a estallar un volcán arrasador en contra de todas las mentiras que nos paralizan. Aquella, por ejemplo, de producir, acumular y consumir dentro de la lógica perversa de un progreso aparente que ensucia lo sagrado, arruina la naturaleza y cree, estúpido, que las catedrales han sido construidas para incrementar el turismo. Cómo se reiría, irónico, travieso, con su puro en la mano, Nicolás Gómez Dávila al saber que *L'Unità* le agradece por "su desesperación, por su honesta filosofía". Primero fue en Alemania. Ahora Italia. España, en las ediciones Altera de Barcelona, lo recoge también. Síntesis de esos *Escolios a un texto implícito* (1977) y *Sucesivos Escolios a un texto implícito* (1992), cuyas pruebas le llevaba feliz después de las nueve de la noche, para conversar, ahí sí, de lo divino y lo humano, mientras el silencio se ahondaba en humanidad afable y civilizada. "Tache, tache, don Juan Gustavo, que uno escribe tantas boberías." (Cobo Borda 2002)

Desafortunadamente hoy día los ensayos y textos sobre este autor en español son todavía escasos. Hecho que hace más evidente aun la posición marginal de la obra.

#### **IV.1 Escolios y no aforismos - el Texto Implícito**

A simple vista los Escolios parecen aforismos, son pequeños fragmentos cortos de escritura, textos de pocas líneas, que plantean una idea concreta. Sin embargo poseen una naturaleza diferente, que si bien puede incluir al aforismo en su sentido estricto y formal, es también en cierta medida rizomática y pictórica. Por esta razón, la primera reacción que surge después de abordarlos sea clasificarlos, tratar de agruparlos por cantidades y temas pero Gómez Dávila como veremos sugiere otra forma de lectura. Sus Escolios y los fragmentos son a su vez un comentario a la condición humana, unas



coordinadas de orientación sobre un plano horizontal constituidos de presentes múltiples en donde los eventos ya ocurridos son un fragmento más y la historia solo una herramienta que los ordena. De hecho el mismo Dávila aclara que no se trata del genero aforístico, sino justamente de una forma escritural que apunta a una mayor complejidad. En la primera pagina de los Escolios, uno de ellos nos entrega una de las coordenadas para su lectura que permiten entender su naturaleza: “El lector no encontrará aforismos en estas páginas. Mis breves frases son los toques cromáticos de una composición pointilliste”. (25). Pero ¿qué son los Escolios? Franco Volpi los define como:

“Escolio” del griego Scholion, comentario –indica una nota en los manuscritos antiguos y en los incunables, añadida por el “escoliaista” en interlinea o al margen para explicar los pasajes oscuros del texto desde el punto de vista gramatical, estilístico, exegetico. (26)

Dicho comentario al margen se conecta con el título que Dávila le dio a su obra, *Escolios a un texto implícito*. Este texto implícito es para el pensador la obra humana misma; la literatura, filosofía, la música, el arte, la arquitectura, su devenir histórico y el hombre como productor y receptor de esta. Volpi también precisa que este texto implícito es una obra perfecta ya que como comentario impulsa al lector a conectarse con los referentes desde los que emerge. Dice Volpi: “Entonces el “implícito” al que aluden los Escolios es la obra ideal, perfecta, tan sólo imaginada en la que se cumplen las proposiciones de Don Nicolás. El autor espolea al lector, a fin de que active su imaginación. Sin este esfuerzo los Escolios no hablan. (33).

Se dijo atrás que los Escolios ofrecen una idea concreta pero su lectura no siempre fluye con facilidad en una propuesta concreta. Por el contrario a veces ese corto circuito desconcierta, confunde. Hay en los *Escolios* una estructura y una sonoridad

distintas, que sin ser cripticas, hacen por un momento tropezar, pero la sonoridad de algunos de ellos, en eso tropiezo/remezón produce un quiebre una especie de corto circuito. O al menos invitan a la relectura “El azar siempre regirá la historia porque no es posible organizar el estado de manera que no importe quien mande.” (33) o como menciona Volpi “espolean” al lector, para que ponga en acción su imaginación, Escribe por ejemplo Dávila: “el placer es el relámpago irrisorio del contacto entre el deseo y la nostalgia” (34) o “El alma crece hacia adentro”(35). Los Escolios además, y como se verá más adelante, demandan del lector un acervo, la necesidad de que este posea un patrimonio cultural para que se produzca una interlocución. Es decir exigen una cierta familiaridad al menos en grados con ese Texto Implícito.

En los Escolios, la escritura se produce desde una especie de resonancia poética, pero también, a partir del pensamiento filosófico. Son fragmentos de escritura donde forma y estructura se conjugan y despliegan como en un lienzo. La comparación con la pintura puntillista no es gratuita, es el conjunto de fragmentos que van, articulados a desplegar una filosofía. Los Escolios funcionan no tanto por contigüidad, como por emanación. Constituidos por una naturaleza fluida y subterránea que brota articulada. Cada Escolio es la manifestación plástica del pensamiento de Dávila, que recorre todo el texto creando una vibración que se despliega en erupciones simultaneas. Los vasos comunicantes están bajo la superficie del texto y en el texto implícito. “*Si las palabras no reemplazan nada, sólo ellas completan todo*” (47). Es por esta razón, aunque su forma lo sugiere, no son aforismos. Son piezas de escritura que actúan como portales y focos de emanación de un pensamiento forjado por la lectura. Su disposición dentro de

este lienzo, no demerita sin embargo la potencia intrínseca de cada uno.

#### **IV. 2 Vida, biblioteca, y escritura**

Este proyecto se encuentra fundamentado sobre la idea de que cierto tipo de escrituras han sido sistemáticamente excluidas de los cánones hispanoamericanos en el siglo XX, dicha exclusión es el resultado de una serie de variables que tienen que ver, además del tipo de género cultivado o la forma de la escritura, con la voluntad del autor de mantenerse y de mantener hasta cierto grado su obra en los márgenes. Voluntad que en el caso de Nicolás Gómez Dávila, se manifiesta también en su filosofía de vida. Esta apreciación de la vida en el texto implícito empieza a configurarse tal vez a partir de su viaje en la juventud a Europa y en conjunto del sus innumerables lecturas. Del dialogo establecido con ellas, va a surgir su obra. Partamos antes, para luego desgajarla de esta micro-cronografía de la vida de Gómez Dávila que, Franco Volpi escribió dentro del artículo *La filosofía como ácida provocación* publicado en la versión electrónica el diario argentino “El Clarín”. El filósofo italiano dice lo siguiente:

En cuanto a la biografía de Nicolás Gómez Dávila, puede resumirse en tres palabras: "Leyó, escribió y murió". Nacido en Bogotá el 18 de mayo de 1913, a los seis años se trasladó con su familia a París, beneficiándose así de una formación humanística de primer orden, aprendiendo las lenguas antiguas y modernas y adquiriendo familiaridad con los clásicos. Tras regresar a su patria a los 23 años, se retiró a una vida apartada, dedicándose a la escritura y a la lectura, o mejor, a la que era para él la única cura contra el tedio de la existencia: la biblioterapia. En una gran sala de su casa de estilo Tudor, en el barrio Nogal de Bogotá, se ubicaba la imponente biblioteca con la literatura y el pensamiento de la vieja Europa. Allí, Colacho –así lo llamaban sus amigos– se entretenía hasta lo más profundo de la noche, leyendo, meditando y anotando en lápiz sobre cuadernos verdes sus propios Escolios, pensando en un libro ideal,

"implicito", que sólo se sentía capaz de imaginar. Murió en Bogotá el 17 de mayo de 1994. (Volpi 2008)

En este resumen de Volpi encontramos sin embargo casi todos los nodos fundamentales de la existencia del colombiano. Su viaje de juventud a Europa, el aprendizaje de las lenguas clásicas y modernas, la reclusión en su casa, la lectura y la escritura. Se salta Volpi, sin embargo, la enfermedad pulmonar en la infancia que justamente fue la que incidió en que su aprendizaje fuera sobre todo con tutores en la casa, enfermedad de juventud similar, a la de Proust.

El debate sobre la vida de los autores y la relación con su obra es inacabable. En algunos casos la anécdota adquiere tal protagonismo que ensombrece su obra, y de igual forma el afán por parte de la crítica en encontrar claves ocultas de la obra literaria en la vida del autor ensombrece paradójicamente tanto la vida como la misma obra. Esta es entonces en la mayoría de los casos una labor, no sólo bizantina y estéril, sino destructiva en la que tanto vida como obra pierden. A relación entre la vida y el resultado de la obra de un creador o pensador no necesariamente deben corresponderse. De hecho el mismo Gómez Dávila señala que la crítica se equivoca al indignarse porque: “la vida y la obra de un autor discrepan entre sí. Lo acusan de ironía, de duplicidad [...] la obra no revela la vida ni la vida es sustancia de la obra. La crítica biográfica vale como simple aproximación (Notas 73). Sin embargo en el caso de Gómez Dávila si existe una evidente continuidad entre su modo de vida y la forma de la obra que produce, pues es claro que de sus lecturas va emergiendo una mirada única que se vuelca en el texto y que sus fragmentos remiten incesantemente a esas páginas leídas por el autor previamente, que van labrando, y descubriendo la materia prima de una mirada. Se

hablará por ahora de una continuidad o correspondencia entre vida y obra, porque en el caso de Gómez Dávila, sus innumerables lecturas, son posibles gracias a la forma de vida que eligió y pudo vivir: En la misma página de *Notas*, Gómez Dávila redondea su idea sobre separación y vinculación entre vida y obra:

Obra y vida son manifestaciones de una tercera realidad, y es esa realidad la que cada una traduce, siguiendo exigencias propias y frecuentemente inconmensurables las unas a las otras. Obra y vida no se oponen, luego, sino se integran, y aspiran a simbolizar sistemáticamente la esencia del ser. Intelectualmente los frutos no permiten inducir el árbol, ni el árbol deducir los frutos; árbol y frutos cumplen, cada uno según su diversa naturaleza, su deber de realizar un secreto poder que los trasciende. (73)

Nicolás Gómez Dávila proviene de una familia de clase alta bogotana, descendiente de esas familias burguesas que conformaron las ciudades capitales de Latinoamérica durante el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Dentro de este contexto varios factores influenciaron de manera importante a su formación: uno de ellos fue su estadía en Europa durante la juventud, donde padeció una enfermedad pulmonar que lo tuvo en cama por un largo periodo, tiempo durante el cual fue instruido por tutores privados de los que aprendió el alemán, el griego, el latín y el francés, y por otra parte de manera contundente, la enorme cantidad de lecturas efectuadas a lo largo de la vida.

Justamente los textos que con mayor frecuencia se encuentran en español sobre Gómez Dávila son semblanzas sobre su vida y su mítica biblioteca, compuesta por más de 40.000 volúmenes, muchos de ellos primeras ediciones que el autor leyó en su lengua original. Claro está que la presencia de la biblioteca es fundamental para comprender los orígenes del pensamiento y de su obra. Dice Nicolás Gómez Dávila: “El tránsito de un

libro a otro se hace a través de la vida” (49). Se abren pasajes con cada libro, pasajes que conducen al interior de un territorio que se construye y crece sobre la marcha. Así, cada recorrido se emprende una vez se abre la tapa y se inicia la lectura, y conecta con esa especie de matriz en permanente crecimiento que es la mente de un lector.

Halim BaduI-Quesada En el ensayo titulado “Apuntes para una biblioteca imaginaria: valor patrimonial y situación legal de las bibliotecas de Bernardo Mendel y Nicolás Gómez Dávila”, dice sobre biblioteca de este último:

Nicolás Gómez Dávila se encerró en su biblioteca desde los 23 años. A ella consagró su tiempo, su mente y su fortuna. Estaba ubicada en el lugar más privilegiado de su casa al norte de Bogotá (diseñada por el arquitecto Pablo de la Cruz) y por ella es recordado casi unívocamente por biógrafos, familiares y amigos, al punto que su biografía estaría incompleta sino se hiciera mención de la misma. Sobre ésta, visitantes extranjeros como el historiador Arnold Toynbee, llegaron a decir que posiblemente se trataba de la *"biblioteca privada más importante del mundo"* (41).

De esta forma su biblioteca se fue volviendo legendaria: allí leía, recibía a sus amigos cercanos pero sobre todo escribía. Mario Laserna, en el prologo de Escolios, habla sobre la estrecha relación de la escritura de Gómez Dávila con la biblioteca:

¿Donde se inician su elucubraciones? Alguna vez me respondió: -Es como si me preguntaras porqué tengo tal tipo de nariz y no otra. No sé...ni me interesa averiguarlo. Una vez que surgen ciertos temas mi mente los elabora de acuerdo con estos señores -señalaba su biblioteca- y es sobre esa materia prima que yo trabajo (Laserna, Gómez, *Escolios* 13).

En las escasas fotografías que se le conocen, Dávila aparece sentado en una silla cómoda, rodeado de cientos de libros. Cada uno a la vez unidad y fragmento de la legendaria biblioteca, donde literalmente lleva a cabo su existencia. La elección de esta forma de vida, pasa también por una concreta decisión de vivir en la tranquilidad que

es a su vez dada por una vida lejana de la ostentación, más cercana a la sencillez. Nos dice: “Vivir con lucidez, una vida sencilla, callada, discreta, entre libros inteligentes, amando a unos pocos seres.” (96) Vidas sencillas y en cierto modo sedentarias, porque la literatura constituye, otro tipo de viaje. Así que se debe recordar que una tranquilidad y una vida sin más ocupaciones o preocupaciones que el espacio destinado a la lectura, no limita a vivir con intensidad en estos horizontes literarios, donde la intensidad se halla en los encuentros con los libros, con los flujos que estos portan. La literatura no es sucedánea de la existencia, por el contrario, la potencia y matiza. En Gómez Dávila también hay demonios, terrores, ansiedades, pasiones y emociones, que se vuelcan sobre la existencia física y que por supuesto no lo excluyen de experimentar las pasiones. No gratuitamente dice Gómez Dávila que: “el excitante más potente es la vida.” (94) o es capaz también de enfrentar al lector a ciertas afirmaciones que pueden sonar incómodas o incluso escandalosas: “Nada más repugnante que lo que el tonto llama una actividad sexual armoniosa y equilibrada. La sexualidad higiénica y metódica es la única perversión que execran tanto los demonios como los ángeles.” (47)

José Lezama Lima, quien compartía con Dávila algunos aspectos de su modo de vivir, notablemente aquellos relacionados con la vida entre libros, nos dice lo siguiente (citado por Reynaldo Gonzales en el ensayo *El Ingenuo Culpable*):

Lo que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yéndose del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías, ¿para que tomar en cuenta los medios de transporte? Pienso en los aviones, dónde los viajeros caminan solo de proa a popa: eso no es viajar. El viaje es apenas un movimiento de la imaginación. El viaje es reconocer, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez. Goethe y Proust, esos hombres de inmensa diversidad no viajaron casi nunca. La imago era su navío. Yo también; casi nunca he salido de La Habana. Admito dos

razones; a cada salida empeoraban mis bronquios; y además en el centro de todo viaje ha flotado siempre el recuerdo de la muerte de mi padre. Gide ha dicho que toda travesía es un pregueto de la muerte, una anticipación del fin. Yo no viajo; por eso resucito”. (21)

Esta sencillez, y holgura, proviene justamente de no tener que ganarse la vida, pero también en donde la calidad de vida está dada por la austeridad: “No hay que olvidar que trabajar es una maldición. Solo vale el ocio voluptuoso y sutil. La vida no tiene más importancia que la de poder prestar su burda trama para que la astucia humana borde en ella los arabescos incomparables del placer y de la inteligencia” (304).

Son numerosos los Escolios donde él mismo reflexiona sobre el papel de la riqueza, la cual aunque valora, al mismo tiempo le desagrade por la actitud que produce: “los ricos desacreditan la riqueza” (419). De igual manera también es crítico con la actitud del pobre. “Más seguramente que la riqueza hay una pobreza maldita: la del que no sufre de ser pobre sino de no ser rico; la del que tolera satisfecho todo infortunio compartido; la del que no anhela abolirla, sino abolir el bien que envidia” (25). Si bien es cierto que Gómez Dávila pertenecía a esta clase social que compone La Ciudad Letrada de la que nos hablaba Ángel Rama, para el filósofo era claro que esta distancia no era sólo económica, la verdadera distancia, y tal vez la más importante era una distancia intelectual que se construía a partir de la lectura. Se refería a una distancia en términos pensamiento, una aristocracia del pensamiento. Hay un esolio sobre literatura que presenta esta idea: “La literatura, como toda riqueza, huele mejor en manos de herederos (283). Gómez Dávila concibe la lectura como un componente fundamental de un modo de vida austero pero auspiciado por la riqueza. En *Notas* hay un fragmento donde la relación entre modo de vida y trabajo están vinculados:



Ciertamente no creo que para pensar, meditar o soñar, sea siempre necesario escribir. Hay quien puede pasearse por la vida los ojos bien abiertos, calladamente. Hay espíritus suficiente solitarios para comunicare a sí mismos en su silencio interior, el fruto de sus experiencias. Mas yo no pertenezco a ese orden de inteligencias tan abruptas; requiero del discurso que acompaña el ruido tenue del lápiz, resbalando sobre la hoja intacta. (Notas 49)

La vida de Gómez Dávila, austera y aristocrática es entonces determinante tanto de la producción de su obra como de su marginalidad. Solo dejaba su casa para ir Jockey Club en el centro de la ciudad una vez por semana. Caminaba hasta allí y de paso visitaba algunos de los almacenes de telas que su familia poseía en la ciudad<sup>61</sup>. Amante de las rutinas, escribe: “Una civilización sin rutinas es una alma sin cuerpo” (305). Cabe señalar el club constituía junto con su casa, en el único lugar donde el filósofo compartía con otras personas y donde les irradiaba su presencia, pues aunque siempre se mantuvo lejos de la academia - jamás dictó clases a nivel universitario – llegó en convertirse en asesor de sus amigos Mario Laserna y Mauricio Obregón en la formación de uno de los proyectos educativos privados más importantes de Colombia: La Universidad de los Andes. Incluso su firma aparece en el acta de fundación<sup>62</sup>. José Luis

---

<sup>61</sup> Habría que llamar la atención no sólo sobre el sedentarismo productivo de Lezama, sino también el de Immanuel Kant, quien se mencionó al comienzo de este ensayo, sedentarismo matizado por paseos puntuales, y rutinas concretas. El filósofo francés Jean Baptiste Botul en su singular libro: *La vida sexual de Immanuel Kant*, dice lo siguiente de la vida del filósofo de Königsberg: Kant tenía sus hábitos [...] Después de haber comido, caminaba hasta la fortaleza de Friedrich, siguiendo siempre el mismo camino, que fue bautizado por los habitantes del lugar como “el paseo del filósofo”. Era posible saber la hora sin necesidad del reloj, pues el filósofo pasaba siempre a la misma hora.(28)

<sup>62</sup> Mauricio Obregón, tal vez uno de los historiadores más interesantes de Colombia, pues no solo se dedicó al estudio de la historia y la enseñanza, sino que fue un viajero y aventurero incansable. Realizó, por ejemplo, en embarcaciones similares a las originales los viajes de Cristóbal Colon, con tal de constatar la veracidad de la historia oficial. En un libro titulado *De cóndores y sirenas*, donde se reunieron sus columnas escritas para el diario colombiano El Tiempo. Obregón nos habla de la participación de Nicolás Gómez Dávila en la fundación de la universidad de los Andes: “Mario Laserna está convencido de que Colombia necesita una universidad privada, cuya enseñanza se base más en el estudio que en las

Romero en el libro *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, (1976) expresa esta característica de los clubes para las clases altas de las ciudades latinoamericanas:

Un día en cierto número de ciudades latinoamericanas aparecieron los clubes de estilo inglés. Clubes con salones para estar, amueblados con cómodos sillones, salas de lectura con pocos libros y en cambio muchos periódicos y revistas -la *Revue des deux mondes*, sobre todo-. (Romero 285)

Más adelante Romero continua reflexionando sobre la intención de estas clases decerrarse en torno a estos clubes:

Centro de un grupo relativamente cerrado, el club reflejaba el designio de mantenerlo lo más cerrado posible. Sólo la fortuna rompía el cerco. Eran en eso un exponente claro de la tendencia de las nuevas burguesías, en constituirse cuanto antes en estrechas oligarquías. (286)

Esta vida elitista, tiene una dimensión que el filósofo Jorge Volpi, llama en el texto *Un ángel cautivo en el tiempo*, publicado dentro “Escolios a un texto implícito, Obra Completa” llamará a esta distancia en términos del pensamiento: Aristocracia de la inteligencia. Su conciencia de la posición social que ocupa, se expresa también en la necesidad de excluirse de la normalidad del pensamiento, para conversar entre iguales. Volpi cita varios Escolios donde Dávila establece también esa distancia necesaria, para que se produzca un pensamiento inteligente, para que este se proteja de la vulgaridad.

Por otra parte en la medida en que su escritura surge como una replica o

---

conferencias tradicionales. Recién graduados los dos, me convence de su idea en Nueva York y lo acompaño a ver si interesamos a Dwight D, Eisenhower, quien todavía es presidente de la universidad de Columbia, pero va para presidente de los Estados Unidos. Otros milagros ya ha hecho Mario: ya consiguió que lo escuchara Einstein. Subimos las grandes escalinatas de la universidad de Columbia y el presidente no sólo nos escucha sino que nos tiene una hora contestando preguntas. A la salida vemos que, mirando su reloj, hace antesala Cabot Lodge, el jefe de la campaña presidencial. De regreso a Colombia la idea echa raíces y se forma un grupo de fundadores realmente extraordinario [...] y contamos con el buen concejo de Nicolás Gómez Dávila”. (87)

continuación de su selecta tradición, separada no solo de su contemporaneidad y su contexto, sino como un quiebre dentro de su propia lengua. Escritura sin precedentes en español, fragmentaria, filosófica y muchas veces poética. La literatura de Nicolás Gómez Dávila también podría considerarse como dice el filósofo Gilles Deleuze una especie de literatura menor, concepto que se debe precisar, pues el término literatura menor se ha vuelto manido, se usa para todo tipo de lecturas que muchas veces, sus críticos o comentaristas quieren llevar a una estancia de singularidad, en tanto que esta otorga un status, pero siguiendo más puntualmente la idea de Deleuze, una literatura menor, es aquella que balbucea dentro del lenguaje en el que es escrita, aquella que lleva al lenguaje mismo a otro tipo de existencia a partir de una especie de ruptura de este. Y que, claro, emerge dentro de un contexto completamente localizado en términos geográficos, pero a la vez desterritorializada en términos de influencia y de alcance. Además, una de las características que Deleuze considera fundamentales en lo que él llama: literatura menor, es que ésta siempre es política. Por lo tanto se encuentra demarcada o delimitada en su relación con su contexto, incluso en el acto mismo de separarse de este. En el libro *Kafka por una literatura menor*, Gilles Deleuze dice al respecto: “en ellas todo es político [...] su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política.” (29) Así, aunque Dávila escribe ajeno a las intenciones de publicación masiva, pues lo hace para el mismo y para sus amigos más cercanos, su escritura deriva incesantemente hacia lo político, y es en este sentido, un flujo constante, que también lo ubica en los márgenes, se trata de esa nominación que el autor hace de sí mismo al llamarse reaccionario.

### IV.3 La insularidad, lo rizomático, la dificultad, lo fragmentario

*“Desconfío del sistema que el pensamiento deliberadamente construye, confío en el que resulta de la constelación de sus huellas” (314)*

Hay un texto de Gilles Deleuze, llamado “Causas y Razones de las Islas desiertas” que se encuentra en el libro *La Isla Desierta Y Otros Textos: Textos Y Entrevistas (1953-1974)*. (2005) y del que me sirvo, junto con el concepto de Rizoma, también de Deleuze, para desarrollar la idea de la fragmentariedad en Dávila. En el texto sobre las islas, el filósofo francés distingue entre dos clases de islas, aquellas que llama continentales y que son una emanación del bloque continental y las islas oceánicas, aquellas originales, en buen modo independientes:

Los geógrafos dicen que hay dos clases de islas. Se trata de una valiosa indicación para la imaginación porque ésta encuentra en ella una confirmación de lo que, por otra parte, ya sabía. Este no es el único caso en el que la ciencia hace la mitología más material, y la mitología hace la ciencia más animada. Las islas continentales son islas accidentales, islas derivadas: separadas de un continente, nacidas de una desarticulación, de una erosión, de una fractura, sobreviven al hundimiento de lo que las retenía. Las islas oceánicas son islas originarias, esenciales: unas veces están constituidas de corales, presentándonos un verdadero organismo; otras veces surgen de erupciones submarinas, trayendo al aire libre un movimiento de las profundidades; algunas emergen lentamente, otras en cambio desaparecen y vuelven a aparecer, no hay tiempo de anexarlas. Estas dos clases de islas, originarias y continentales, atestiguan una profunda oposición entre el océano y la tierra. Unas nos recuerdan que el mar está sobre la tierra, aprovechando el menor hundimiento de las estructuras más elevadas; otras nos recuerdan que la tierra aún está allí, bajo el mar, reuniendo sus fuerzas para romper la superficie [...] Nunca dejará de asombrarnos que Inglaterra esté poblada; el hombre no puede vivir en una isla más que olvidando lo que ella representa. Las islas están antes que el hombre, y después. [...] Hay islas derivadas, pero la isla es también aquello hacia lo que se deriva, y hay islas originarias, pero la isla es también el origen, el origen radical y absoluto (24)

Según Deleuze, estas dos clases de islas tienen en común su reticencia a ser habitadas, al no haber en principio una noción de contigüidad evidente. Al ser este aislamiento lo que las hace singulares y extrañas, a la vez flotan sobre un océano, su singularidad las hace llamativas y a la vez herméticas. En gran medida este es efecto que producen en una primera instancia o ante una primera lectura la escritura de Gómez Dávila. Los Escolios son fragmentos, a veces fascinantes, a veces extraños, a veces demasiado simples y claros, que flotan sin una aparente conexión en el libro que los reúne. Operan en todo caso de los dos modos, como islas oceánicas, conectadas a ese continente que es el texto implícito, pero también como islas puras, o fragmentos independientes cada uno a la vez portador de un sentido, o sentidos despendiendo de las dimensiones o conexiones de la que es capaz cada lector. Dice Dávila “Las frases son piedrecillas que el escritor arroja en el alma del lector. El diámetro de las ondas concéntricas que desplazan depende de las dimensiones del estanque” (11). Estos fragmentos, islas, revelarán su naturaleza según la familiaridad, conocimiento que tenga el lector con el Texto Implícito. Mapa que en cada lector tendrá unas dimensiones y fronteras diferentes. En algunos casos sin embargo el estanque puede no existir o estar completamente seco: “Con quien ignora determinados libros no hay discusión posible” (154).

Es éste otro factor de la marginalidad de los Escolios y las demás escrituras de Gómez Dávila, siempre rodeadas de un océano más o menos visible o navegable y que suscita una idea interesante. ¿Marginalidad en tanto qué? Se trata también de fronteras e intersticios entre territorios, a veces los Escolios de Gómez Dávila, muestran otra

posibilidad del margen en donde, los lectores son quienes se hallan marginados. Esta marginalidad está dada no por que no exista una claridad en cada escolio, ni mucho menos por una necesidad del escritor de hacer hermética su escritura, nada más lejano de eso, está dada (cuando ocurre), por una falta de familiaridad con su ritmo o concisión, por que el lector suele estar habituado a un exceso de palabras que muchas veces no nos dicen nada: “La prolijidad no es exceso de palabras sino escases de ideas (40).

Cuando por el contrario para Dávila la claridad debe ser la arcilla de toda escritura: “El escritor que no tortura al lenguaje, tortura al lector” (102), “Los tontos no se preocupan sino de las ortografías y olvidan la sintaxis” (210) o “La oscuridad de un texto no es generalmente sino una exagerada confianza en la inteligencia del lector” (301) “La claridad es la buena educación del escritor” (Notas 301), Para el pensador colombiano la escritura debe ser tanto una fuente de claridad como una fuente de pensamiento y goce estético. La que nos pone al margen, reside entonces en nosotros como lectores. Así, aproximarse a ellos, supone es en principio una frontera, pero también un reto. Entonces este tipo de marginalidad es también, en gran medida la forma de la escritura que el filoso elige, no sólo por gusto, sino por afinidad. Esté es el rasgo de su estilo, un estilo dado tanto por una búsqueda como por un resultado. Una sintaxis extremadamente cuidadosa y un contenido atravesado por una actividad mental intensa. Recordemos lo que dice George Steiner en su célebre ensayo “Sobre la dificultad”:

El poeta intenta anclar la palabra particular en el modelo dinámico de su propia historia, enriqueciendo el núcleo actual con el eco y la aleación del uso previo [...] la resistencia lexicográfica es la armadura del significado, protegiendo el poema de lo inevitablemente común de la prosa (42)

El uso del lenguaje en Gómez Dávila es cuidadoso, meticuloso, busca darle a las palabras su peso y dimensión más justa para que haga justicia a sus necesidades expresivas, la dificultad estriba en el lector, no en el texto. Dice Gómez Dávila: “Hay un analfabetismo del alma que ningún diploma cura” (262), y también nos dice: “El escritor debe saber que pocos lo verán por muchos que lo miren” (327).

Uno de los aspectos más interesantes de trabajar con los Escolios y los fragmentos del colombiano, es que ellos mismos van revelando su estructura, van dando tanto las coordenadas para transitar por el universo del Texto Implícito, como para transitar por los propios Escolios. A continuación se cita un fragmento capital para comprender el modo de escritura del colombiano, fragmento extenso, presente en *Notas*, donde los fragmentos-islas, son más extensos:

Suelo pensar que no hay sino dos maneras tolerables de escribir: Una manera lenta y minuciosa, una corta y elíptica. Escribir de la primera manera es hundirse con delicia en el tema, penetrar en él deliberadamente, abandonarse sin resistencia a sus meandros y renunciar a adueñarse para que el tema bien nos posea. Aquí convienen la lentitud y la calma; aquí conviene morar en cada idea, durar en la contemplación de cada principio, instalarse perezosamente en cada consecuencia. Las transiciones son, aquí, de una soberana importancia, pues es éste ante todo un arte del contexto de la idea, de sus orígenes, sus penumbras, sus nexos y sus silenciosos remansos. Así escriben Péguy o Proust, así sería posible una gran meditación metafísica. Escribir de la segunda manera es asir el tema en su forma más abstracta, cuando apenas nace, o cuando muere dejando un puro esquema. La idea es aquí un centro ardiente, un foco de seca luz. (Notas 56)

Existe en la escritura fragmentaria una especie de insularidad y de nomadismo, algo hasta cierto punto pasajero. Pero también una posibilidad de establecer a partir de ella conexiones y despliegues múltiples, en la manera elegida por Dávila, esta segunda

manera es ese foco de “seca luz”<sup>63</sup>. En este sentido cada isla sería en principio un contrasentido de lo interconectado de lo rizomático, este último, otro concepto que Gilles Deleuze y Félix Guattari extrajeron de la biología para llevarlo a la filosofía. En biología el término rizoma, se usa para designar los tallos de algunas plantas, estos crecen bajo la tierra de forma horizontal y producen nódulos con raicillas que se extienden horizontalmente, sin alimentar un tronco base, es decir no poseen una estructura típicamente arborescente. Deleuze y Guattari extienden la definición a ciertos comportamientos animales, para después volcarla al universo en general. Dicen los filósofos franceses:

Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren unas por encima de otras. (12)

La existencia de conexiones infinitas sobre un plano de consistencia, a diferencia de una escritura arborescente donde todo conduce a un centro o tronco, es una característica fundamental de los Escolios. Estos, al igual que los rizomas se despliegan sin un centro específico sobre un plano. Lo que se producen son nudos, en diferentes lugares de este plano, nudos o cortes donde se encuentran los flujos, que viajan a través de los rizomas. Afriman también Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*:

---

<sup>63</sup> El tema de analogía de los Escolios con la pintura se retomará en un apartado posterior.



El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciando por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. [...] Una de las características más importantes del rizoma, quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat (18).

Para ilustrar como aparecen los Escolios, a continuación se citan dos páginas escogidas al azar del libro, la pagina 57 y la 389:

-Las realidades espirituales conmueven con su presencia, las sensuales con su ausencia.

-La crítica decrece en interés mientras mas rigurosamente se fijen sus funciones. La obligación de ocuparse solo de la literatura, solo del arte, la esteriliza. Un gran crítico es un moralista que se pasea entre libros.

-¿Quién no compadece el dolor de quien se siente repudiado?-¿pero quién medita sobre la angustia del que se teme elegido? (57)

-La evolución de las obras de arte en objetos de arte y de los objetos de arte en bienes de inversión o en artículos de consumo es fenómeno moderno. Proceso que no patentiza una difusión de lo estético, sino la culminación del economismo contemporáneo.

-Comprender es finalmente hacer coincidir hecho tras hecho con nuestro propio misterio.

-En las agrupaciones humanas sólo se suman los defectos de los que se agrupan.

- Los museos son el castigo del turista.

-Después de cierta edad no debemos mirarnos los unos a los otros sino a media luz.

-El peor irresponsable es el que asume cualquier responsabilidad sin ser constreñido (389)

La elección de este tipo de escritura contiene también otros aspectos, ya que se debe tanto a una elección estética y como de contenido, pero también a la forma de escribir que es afín y resultante de la forma como se lee, y en este sentido en el modo como la lectura se decanta y transforma posteriormente en escritura. Lo que se produce

como un rizoma (que es como se dijo múltiples bifurcaciones que toman poder en algún momento) es básicamente pluralista, y por lo tanto no se impone sobre un sentido, es mutante. Los Escolios, son fragmentarios, y minoritarios.

La escritura de Gómez Dávila, desde que funciona/opera a base de Escolios, no posee principio ni fin, se puede acceder a ella desde cualquier parte y en este sentido quiebra toda la lógica del sentido aristotélico. Situándose más en una cartografía en donde se presentan nodos, tomas de poder, mesetas, cortes de flujo, no un centro o destinos, sino centros y destinos.

Los Escolios son escrituras epigramáticas que se multiplican, en fragmentos, en donde lo que menos interesa es la imposición de una máxima, característica que los distancia del aforismo y la máxima. Un escolio es apunte al margen sin ánimos de hacerse ver, de hacer notar, sino todo lo contrario, un fragmento con ánimos transcurrir discretamente pero a la vez prologando el mismo Texto Implícito. Esta prolongación se hace posible porque opera como lo hacen las obras de arte, generando nuevas formas de sentido, nuevos horizontes sobre los que reflexionar las mismas ideas que siempre han acompañado a la humanidad. En un escolio dice: “Los hombres cambian menos de ideas que las ideas de disfraz. En el transcurso de los siglos las mismas voces dialogan.” (25)<sup>64</sup>. Pero un escolio insistimos, es una anotación al margen, ¿existe una escritura más

---

<sup>64</sup> Ese disfraz de las ideas, también nos habla de otro dialogo, este dialogo entre los autores de diferentes tiempos y contextos, pero habla no solo de esta conversación entre pensadores y creadores preocupados por las mismas ideas que harían contemporánea toda literatura, como dice el mismo Dávila en un escolio, pero también nos habla de una exclusión en términos de quienes logran participar en este dialogo.

marginal que ésta?. Estos ensayo-fragmento, carecen de título, y en ellos las reflexiones están cerca al territorio de la religión, la biología y la antropología. Nuevamente estas ideas se verterán en su mayoría depuradas en los Escolios.

Los Escolios, son nuevas consideraciones de ciertas ideas en cuestión, anotaciones que abren espacios a nuevos territorios, que los despliega y tienen la potencia de desdoblarlos en otros tantos. En este orden de ideas, contienen la política de lo minoritario de la que habla Deleuze, dándose a modo contextual, situacional, llevando al pensamiento hacia nuevas atmósferas más que hacia disertaciones dialécticas. Dávila nos dice que hay que transmitir un contexto, no un texto, sugerir más que convencer, generar una sensación que permita a los lectores, -a los que Dávila consideraría buenos lectores-, situarse incluso al margen del tiempo. Dice Dávila: “la literatura toda es contemporánea de aquel que sabe leer.” (39)

Las reflexiones sobre la relación entre escritura y lectura abundan en los Escolios, pero a continuación se hará una pausa sobre algunos de los que hablan de este modo de escribir fragmentario, de cómo Gómez Dávila concibe el fragmento como su modo ideal de expresión: “El discurso tiende a ocultar las rupturas del ser, el fragmento es la expresión del pensamiento honrado” (78). O el siguiente donde vemos cómo el fragmento es un efecto, el resultado y prolongación de ese universo poblado de libros – también a su vez fragmentos- en el que él vive. Nos dice: “El fragmento es el medio de expresión del que aprendió que el hombre vive entre fragmentos” (89). Se refiere así no solamente a una idea de la condición serial e inmanente de la vida, sino al discurrir de su vida misma en la biblioteca. Resuena este escolio con estas afirmaciones Maurice

Blanchot a propósito de lo fragmentario en dos textos unos sobre Rene Char y el otro sobre Nietzsche:

...al igual que la visión es siempre visión del conjunto: Según esta comprensión sería preciso decir que allí donde hay fragmento hubiera designación sobreentendida de algo entero que anteriormente fue... o posteriormente lo será-el dedo cortado remite a la mano, como el átomo primero prefigura y contiene al universo (Blanchot 421).

El esolio como anotación y fragmento entonces siempre remitirá al interior del margen, el esolio siempre estará en el margen, o en el borde, pues es resultado de la lectura de otros fragmentos –en forma de libros, pinturas, piezas musicales, historia; se prefigura en él la existencia del universo, del que también forma parte. En el texto sobre Nietzsche, Blanchot lanza otra idea que también sirve para entender el caso Dávila y su escritura fragmentaria:

El habla del fragmento ignora la suficiencia, no basta, no se dice en miras a sí misma, no tiene por sentido su contenido. Pero tampoco entra a componerse con otros fragmentos para formar un pensamiento más completo, un conocimiento de conjunto. Lo fragmentario no precede al todo sino que se dice fuera del todo y después de él. Cuando Nietzsche afirma: “Nada existe por fuera del todo”, aunque pretenda aligerarnos de nuestra particularidad culpable y al mismo tiempo recusar el juicio, la medida, la negación (“pues no se puede juzgar al todo, ni medirlo, ni compararlo, ni sobre todo negarlo”), el hecho es que también afirma a la cuestión del todo como la única dotada de validez, y restaura la idea de totalidad. (43)

El filósofo colombiano Pablo García Arias, en una magnífica reseña del libro *Notas*, y titulada como uno de sus Esolios: “Los grandes nos hacen grandes con toda la generosidad de su grandeza” llama la atención sobre esta porosidad y pluralidad de la escritura de Gómez Dávila:

Múltiples vías de acceso se abren para la inmersión en los libros (abiertos, perforados) de Gómez Dávila; breves anotaciones (que singularmente en

el libro Notas se extienden un poco más -a párrafos casi-, y eso por ser este libro el material que luego se puliría un poco más, por el propio autor, para liberar, en cuanto tal, los Escolios posteriores) que pueden leerse desde cualquier página, en cualquier dirección, pues la formación de consistencias sonoro-conceptuales invade por todas las vías creando una orquestación de fuerza profunda: la breve frase gomezdaviliana lleva a su extremo, a su lucidez más clara, la efectuación plasmada en *El crepúsculo de los ídolos*. Dice Nietzsche: decir en unas líneas lo que otros autores sólo logran hacerlo en uno o más libros; despejar en pocas líneas -de lo excesivo- lo que otros no alcanzan ni a decir en varios libros. No se trata de que Gómez Dávila imite al Crepúsculo, o a Aurora, o a *La Gaya Ciencia*. No. La vasta cultura de Dávila, lector de cada autor en su idioma original (así a Virgilio, a Diógenes Laercio, a Kant y Goethe, a Aulus Gellius, a Proust, etc, -dada la necesidad de palpar un pensamiento en la misma habitación que lo produce-), lleva a nuestro autor a superar las imitaciones, las reproducciones, para situarse en el nivel donde se hace posible pensar, crear. Alemán, Francés, Latín, Griego, lenguas que, en Notas, o en la obra de Dávila en general, son arrastradas hacia el español mismo, para elevarlo hacia sus niveles más depurados: el Español a la altura de la más alta prosa italiana, latina, griega, francesa, etc. Viaje *in situ*. (García 2012)

Se ha orbitado sobre la idea de lo fragmentario en la escritura del autor colombiano, intentando emular o seguir el concejo de Dávila hace en sus Escolios. Pero, hay también, en términos de la forma de su escritura consideraciones de estilo e incluso confesiones de una incapacidad de escribir de otro modo, incapacidad claro, hecha virtud. Además de la cita extensa menciona arriba sobre los modos de escribir y el que se elige, en algunos de ellos, Dávila, confiesa lo que sería un temor, o una debilidad de su parte, pero también un profundo conocimiento de su propio estilo: “escribir, corto para concluir antes de hastiar” (36). A continuación se realizara un rastreo de Nicolás Gómez Dávila dentro lo que sería su tradición ya en términos hispanos, principalmente su relación con Miguel de Unamuno.

#### **IV.4 Dávila en la tradición, la trascendencia, pensamiento y acción**

Cuando se piensa en la tradición filosófica de occidente la mirada inevitablemente se dirige a Europa, y con ella a las lenguas francesa y alemana, en las que gran parte de esta tradición ha sido escrita. Y es que aun en el caso del español los filósofos que tienen un nivel de importancia y de reconocimiento provienen de Europa, tal como ocurre con los pensadores Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset y María Zambrano, todos españoles. Sin embargo los filósofos de origen americano y particularmente de Centro y Suramérica son prácticamente desconocidos, no sólo en Europa sino al interior de sus mismas geografías. Nicolás Gómez Dávila llama sus santos patronos a Miguel Montaigne, y Jacob Burckhardt, el uno, padre del ensayo y divagador de lo concreto, escritor fragmentario por excelencia el otro, historiador y lector del mundo a través del arte y a través de Burckhardt llegar a Nietzsche, en este sentido es factible hallar un rastreo justamente entre los intersticios. Las lecturas de Dávila llegan hasta comienzos del siglo XX: lo más contemporáneo para él deja en buena medida de tener valor.

Es en el momento de ocuparse por el rastreo de una tradición filosófica hispanoamericana un pensador como Gómez Dávila adquiere toda su importancia. No sólo porque como se mencionó anteriormente, su obra esté llamando la atención de los filósofos europeos contemporáneos, o porque no haya escrito piezas de ficción que lo ubicarían dentro de la tradición literaria, sino precisamente porque su obra alcanza simultáneamente un alto nivel de complejidad filosófica y un impecable manejo del lenguaje. Estos elementos permiten ubicarlo no sólo al nivel de los grandes pensadores de la tradición occidental sino que a su vez elevan el lenguaje español a un nivel de

producción filosófica y literaria sin precedentes. El mismo Dávila dice en Notas:

Toda filosofía está pensada en la sustancia misma de un idioma; se engendra en una materia verbal. Traducir una filosofía es cosa imposible, ya que destruimos su sentido al suprimir el orden lingüístico a que pertenece y al cual se refieren para alcanzar su valor los conceptos aun más abstractos (69).

Gómez Dávila se alimenta de la tradición pero a la vez produce en ella un quiebre y la redimensiona, pues pertenecer a una tradición obedece no tanto a una validación externa de la obra, por parte de críticos y lectores, como a una conciencia de esta pertenencia por parte del escritor. A propósito de este tema Boris Groys en el libro *Política de la inmortalidad*, dice que la pertenencia a la tradición obliga a una especie de movimiento ambiguo y simultaneo de pertenencia y ruptura:

Quien escribe se encuentra siempre en una tradición de lo que ya está escrito y por cierto en una tradición que le exige diferenciarse de esa tradición. Encontrarse en la tradición no significa continuar la tradición sino distanciarse de esa tradición...como agente de la tradición estoy obligado a practicar la innovación y así hacer historia (201)

En la misma línea de pensamiento, para Gómez Dávila la tradición es un método para producir una ruptura:

Una tradición no es un supuesto catálogo de virtudes que se enfrenta a un catálogo de errores, sino un estilo de resolver problemas. La tradición no es solución petrificada, sino método flexible (331).

Esta ruptura en Gómez Dávila está dada en muchos niveles pues precisamente hay una simultaneidad de estos dados por la fragmentación que se mencionó anteriormente. Pero hay rupturas también en términos de la aproximación a la comprensión de los temas y preocupaciones constantes del ser humano, por eso en el siguiente escolio puede notarse cómo está presente su conciencia de pertenencia a la tradición y la preocupación por

participar activamente en ella: “La continuidad de Occidente se quebró desde que el libro viejo dejó de contener enseñanzas para volverse documento” (116) o en estos otros dos Escolios donde se observa cómo plantea la ambigüedad de la inevitabilidad y levedad de la tradición en estos Escolios: “La tradición pesa sobre el espíritu como el aire sobre las alas del avión” (154), “En el imperio del espíritu nadie conquista sino el reino que hereda (41).

La tradición filosófica hispanoamericana es impensable sin ella, más exactamente sin la idea de la trascendencia. Aunque el rastro viene de mucho más atrás, siguiendo en el tiempo, para efectos de este trabajo iremos a Miguel de Unamuno pues es precisamente él quien articula y sirve de bisagra en un contexto entre el pasado y la modernidad, entre la religión y el uso del mundo. Es por esto que en el libro *Del Sentimiento Trágico de la Vida* (1980) Miguel de Unamuno problematiza la noción de trascendencia en su contexto: El comienzo del siglo XX que atraviesa por uno de los picos de la modernidad, dados gracias a la aparición de diversos procesos técnicos y tecnológicos que ponen al hombre frente a una versión fin diferente de sí mismo. La idea de la serialidad que había iniciado siglos atrás con Gutenberg y su imprenta por fin - gracias con los avances tecnológicos- se hace masiva y dueña del mundo.

El hombre de comienzos del siglo XX requiere de una diferente noción de sí mismo. Así, Unamuno va a partir del deseo innato de inmortalidad del hombre, para problematizar e intentar conceptualizar esta nueva noción del ser humano que está en gestación. Por eso lo que hasta antes de él era un hecho dado, -la existencia de la vida después de la muerte- se vuelve ahora un elemento que debe ser justificado, de allí que



en un capítulo de su libro, Unamuno se detenga y haga un recuento de la tradición religiosa que cubre -La judía y la helénica- Es decir la ley o la doctrina y la estética. Pero Unamuno –contemporáneo y lector del pragmatista William James- requiere para su justificación de una posibilidad de abordar el problema dentro de un orden pragmático. Es por eso que recurre a la idea de sustancia y citando a James:

... La noción de sustancia irrumpe, pues, en la vida con terrible efecto si admitís que las sustancias pueden separarse de sus accidentes y cambiar estos últimos. Y es esta la única aplicación pragmática de la idea de sustancia de que tenga yo conocimiento, y es obvio que sólo puede ser tratada en serio por los que creen en la presencia real por fundamentos independientes. (88).

Esta idea de James abre para Unamuno el sendero que le permite poner un pie dentro de la idea de la aplicación pragmática de la religión, lo cual es un esfuerzo por conciliar de una forma a su vez pragmática la inevitable existencia de la religión como elemento de la filosofía con el contexto del mundo que se vive en sus días y que exige a su vez ser conceptualizado. De allí surge la contradicción que Unamuno trata de conjurar, o en otras palabras surge la fisura que intenta subsanar. Por eso más adelante dice:

W James, cuya filosofía toda no tiende sino a establecer racionalmente esa creencia, no hubiera echado de ver que la aplicación pragmática del concepto de sustancia a la doctrina de la transustanciación eucarística no es sino una consecuencia de su aplicación anterior a la doctrina de la inmortalidad del alma. Como en el anterior capítulo expuse, el sacramento de la Eucaristía no es sino el reflejo de la creencia en la inmortalidad; es, para el creyente, la prueba experimental mística de que es inmortal el alma y gozará eternamente de Dios...Por sentirme sustancia, es decir, permanente en medio de mis cambios, es por lo que atribuyo sustancialmente a la gente que fuera de mí, en medio de sus cambios, permanece. Del mismo modo que el concepto de fuerza, en cuanto distinto del movimiento, nace de mi sensación de esfuerzo personal al poner en movimiento algo” (89).

Esta contradicción entre la trascendencia y la inmanencia, que únicamente se sella con la fe o la creencia, es a su vez uno de los fundamentos de la filosofía de Gómez Dávila. A lo largo de toda su obra del autor colombiano esboza su pensamiento frente a la religión y la condición humana y vuelve repetidamente sobre nuestra singular diferencia en el mundo y nuestra existencia a partir de lo ambiguo y contradictorio. Dice Dávila: “el hombre aparece cuando Dios nace, en el momento en que nace y porque Dios ha nacido.” (48) El nacimiento del hombre despliega alrededor de él las potencias y los canales con los que se conecta con el resto del universo. Entre esas potencias la habilidad de la percepción estética y de lo sagrado que en él coexisten:

En el silencio de los bosques, en el murmullo de una fuente, en la erguida soledad de un árbol, en la extravagancia de un peñasco, el hombre descubre la presencia de una interrogación que lo confunde, Dios nace en el misterio de las cosas (Textos1 48).

Ortega y Gasset, otro de los exponentes de la tradición filosófica Hispanoamericana “Unas lecciones de metafísica” propone la metafísica como un conocimiento que se elabora y que funciona pragmáticamente como una herramienta de orientación:

La Metafísica es algo que el hombre hace y ese hacer metafísico consiste en que el hombre busca una orientación radical en su situación. Esto parece implicar que la situación del hombre es una radical desorientación, o lo que es lo mismo, que a la esencia del hombre, a su verdadero ser no pertenece como uno de los atributos constituyentes el estar orientado sino que, al revés, es propio de la esencia humana estar el hombre radicalmente desorientado.” (31)

Para Ortega la metafísica a su vez crea el mundo. El filósofo español propone a un hombre creador de sus realidades en tanto que simultáneamente las interpreta y las

produce, es como un demiurgo creador de sus propias circunstancias.

La Metafísica no es una ciencia; es construcción del Mundo, y eso, construir mundo con la circunstancia, en la vida humana. El Mundo, el Universo, no es dado al hombre: le es dada la circunstancia con su innumerable contenido. Pero la circunstancia y todo en ella es, por sí, puro problema. Ahora bien, no se puede estar en un puro problema. El puro problema es como un temblor de tierra o como el mar, algo en que no se puede estar. En el temblor de tierra no estamos, nos caemos. En el mar, nos hundimos. El puro problema es la absoluta inseguridad que nos obliga a fabricarnos una seguridad. La interpretación que damos a la circunstancia, en la medida que nos convence, que la creemos, nos hace estar seguros, nos salva. Y como el mundo o universo no es sino esa interpretación, tendremos que el mundo es la seguridad en que el hombre logra estar. Mundo es aquello de que estamos seguros. (73).

Pero Gómez Dávila a diferencia de Ortega, tal vez un poco más en comunión con Unamuno, no plantea a un hombre cuya principal habilidad sea la interpretación creadora, o la interpretación que lo salva y que le da la seguridad de hallar un lugar en el mundo, Dávila entiende al hombre como un ser cuya responsabilidad recae justamente en la habilidad de aumentar su dimensión en el mundo, de hacer que sus instantes sean de alguna forma más intensos. Hecho que se logra no con la interpretación únicamente, sino con su participación en el mundo. Su mirada se orienta hacia la responsabilidad del hombre de crear su trascendencia, no su realidad. Donde Ortega ve “puro problema”, Dávila ve tedio.

Llama la atención entonces la opinión que tiene Dávila de Ortega: “Leyendo a Ortega y Gasset rara vez tengo la impresión de hallarme ante un pensamiento maduro y meditado. Me parece una inteligencia fecunda, pero sin espontaneidad. Rica de astucias, mas bien que henchida de meditaciones” (280). ¿Son las astucias a las que se refiere Dávila herramientas que producen un efecto que confunde al lector, haciéndolo creer que

se encuentra ante nuevos horizontes, cuando en realidad solo hacen eco a lo que ya conoce? Confiesa que se trata de una impresión, y aunque reconoce la inteligencia del filósofo español, no ve el trabajo de un pensamiento que se traduzca en una obra profunda, sino en el efecto que produce una prosa bien elaborada. Nuevamente, lo que hace Dávila es invitar a leer o releer con detenimiento, recordando al lector que los lugares comunes deber ser visitados una y otra vez.

Si hay un pragmatismo en Dávila, está principalmente dado por su llamado constante a la importancia de la acción humana como engendradora de procesos e instantes, pero lo que mueve, lo que opera esa dinámica de los instantes es la mirada reaccionaria, el lugar donde esta mecánica esta siempre en movimiento. Ya se trate de acciones encaminadas a lo afectivo, lo estético o lo político, siempre la posición que asumamos, las decisiones que tomamos. Dice un escolio: “no rechazar sino preferir” (254) van a producir una sofisticación o una especie de elevación del hombre sobre sí mismo y sobre el tedio que lo acosa. Nos hallamos entonces también ante una singularidad, un pensador que no cesa de llamarse reaccionario, pero que a la vez plantea una actitud constante, o una conciencia constante del presente como plano de acción.

#### **IV.5 Reacción e inmanencia**

“Ser reaccionario no es creer en determinadas soluciones, sino tener un sentido de la solución de los problemas.” (195)

Nicolás Gómez Dávila se autodenomina una y otra vez reaccionario. ¿Pero es reaccionario en tanto que? Indudablemente y, el tema de la reacción es fundamental en la filosofía del colombiano y aunque tradicionalmente el término reaccionario, está

cargado negativamente; asociado no solo al anquilosamiento y en contraposición a la idea de progreso, (este último generalmente que en principio y, desde la Revolución Francesa ha sido asociado con lo positivo y benéfico) sino también asociado a las ideas de extrema derecha y en algunos religiosidad también extrema. Sin embargo en el caso de Gómez Dávila el termino reaccionario se redimensiona, y deja de asociarse con una mirada anquilosada y sobre todo empecinada en evitar el cambio per-sé, para, por el contrario vincularse y convertirse en un agente de denuncia y cambio, en un motor del pensamiento.

Lo reaccionario en Gómez Dávila, opera como una luz, una linterna de doble vía que puede tanto iluminar el presente y en esa medida ayudar a transformarlo, y como luz hacia un pasado estático que vela por el presente. Walter Benjamin en el libro *La dialéctica del suspenso, fragmentos sobre historia*, refiriéndose a la historia, paradójicamente vista desde la perspectiva del Materialismo Histórico, hace esta relación con el pasado como una luz que se proyecta sobre el presente:

La lucha de clases que el historiador educado en Marx tiene siempre ante sus ojos, es una por las cosas rudas y materiales, sin las cuales no hay las finas y espirituales. No obstante, estas últimas están presentes en la lucha de otro modo que como la (mera) representación de un botín que le cae en suerte al vencedor. Están vivas en esta lucha como confianza, valentía, humor, astucia, empedernimiento, y ejercen su eficacia remontándose a lo remoto del tiempo. Una y otra vez pondrán en cuestión cada victoria que logren los dominadores. Tal como las flores vuelven su corola hacia el sol, así en virtud de un heliotropismo de secreta especie tiende a volverse lo sido hacia el sol que empieza a despuntar en el cielo de la historia. De esta, la más inaparente de todas las transformaciones, tiene que estar enterado el materialista histórico. ( Benjamin 50)

Pero antes de regresar sobre cómo se manifiesta el pensamiento reaccionario en la obra del autor colombiano, veamos algunas aproximaciones de otros escritores al

fenómeno de la reacción: El escritor Ernesto Hernández Busto, en el libro de ensayo *Perfiles Derechos, Fisionomía del escritor reaccionario* (2004) entrega unas coordenadas de cómo se suele percibir al pensador reaccionario:

Llama la atención que en casi todas las cartografías culturales de nuestra época, el intelectual “de derechas” ocupe un lugar incomodo. No quiero decir que se le ignore (aunque a veces ocurra) o que se le censure (lo cual también sucede). [...] Después de la revolución francesa el pensamiento reaccionario ha navegado contra el espíritu de la época [...] el Gran Reaccionario padece siempre del sabor amargo de una derrota que se le figura no exenta de nobleza [...] En comparación a la izquierda paradigmática, a lo que le concede el privilegio de la casuística, el pensamiento reaccionario arrastra consigo una gravosa historia de olvidos y menosprecios. (11)

Por su parte el filósofo Emile Cioran en su ensayo sobre el pensamiento reaccionario a propósito del Joseph Maistre, define al reaccionario como un ser capaz de llegar a extremos tales donde escepticismo y fe forman parte de la misma creencia. Dávila encaja en esta definición:

El reaccionario, ese conservador que se ha quitado la máscara, adoptará siempre lo peor y lo más profundo de las sabidurías: la concepción de lo irreparable, la visión estática del mundo. Toda sabiduría y, con mayor motivo, toda metafísica, son reaccionarias, como conviene a toda forma de pensamiento que, a la búsqueda de constantes, se emancipe de la superstición de lo diverso y de lo posible. Hablar de un sabio o de un metafísico revolucionario es incurrir en una contradicción terminológica. La historia, e incluso el hombre, dejan de interesar a quien haya llegado a un cierto grado de desapego y clarividencia: romper con las apariencias es triunfar sobre la acción y sobre las ilusiones que de ella se derivan. Quien reflexiona profundamente sobre la miseria esencial de los seres no se detiene en la que resulta de las desigualdades sociales, ni intenta remediarla. (24)

En este sentido Dávila es un reaccionario moderno, a partir de su propia, antimodernidad. Justamente en el libro *Los antimodernos*, (2007) el catedrático francés, Antoine Compagnon, señala que quizá los más modernistas de todos, son aquellos que

llevan en el seno de su mirada una inconformidad con la modernidad, su lucidez los hace sospechar de ella. Sobre los antimodernos, Compagnon afirma:

Baudelaire es el prototipo, su modernidad -él fue quien inventó la noción- es inseparable de su resistencia al mundo moderno [...] Los antimodernos, -no los tradicionalistas, por tanto, sino los antimodernos auténticos- no serían más que los modernos, los verdaderos modernos, que no se dejan engañar por lo moderno, que están siempre alertas. Uno imagina en principio que deberían ser diferentes, pero pronto nos damos cuenta de que son los mismos, los mismos vistos desde un ángulo distinto, o los mejores entre ellos [...] poniendo el acento sobre la antimodernidad de los antimodernos demostraremos su real y perdurable modernidad. (12)

Allí es donde se puede encontrar una de las aristas fundamentales del pensamiento de Gómez Dávila. Finalmente es en gran medida un hombre del siglo XX, lo anterior se afirma siguiendo la idea de los flujos que lo atraviesan, es también un hombre de otras épocas; atravesado por las lecturas de otros periodos, lenguas y latitudes diferentes a la suya, pero aun así, sujeto a su contexto. El mismo nos advierte incesantemente sobre esta trampa: “El hombre moderno teme la capacidad de destrucción de la técnica, cuando es su capacidad de destrucción lo que lo amenaza” (Escolios 144). Es decir, hay una resignación hacia el presente, pero el reaccionario es también un custodio del pasado, es allí donde encuentra el valor o los valores de las civilizaciones. Así también Gómez Dávila formula reflexiones como: “El reaccionario de hoy, tiene una satisfacción que ignoró el de ayer: ver los programas modernos terminar no sólo en catástrofe sino en ridículo.” (358) o está aun más contundente: “Buscar la “verdad fuera del tiempo”. Es la manera de encontrar la “verdad de nuestro tiempo”. El que busca la verdad de su tiempo encuentra los tópicos del día.” (191)

Es así como Gómez Dávila despliega su filosofía de la reacción, sus “toques cromáticos” acerca de ésta en sus Escolios y otros textos. Destaca uno de los pocos ensayos completos que escribió Dávila y que es justamente sobre el pensamiento reaccionario, titulado “El reaccionario autentico” y en el que –de nuevo fiel a su estilo de sugerencia, más que de explicación indica lo que el reaccionario hace y lo que no es:

El reaccionario escapa a la servidumbre de la historia, porque persigue en la selva humana la huella de pasos divinos. Los hombres y los hechos son, para el reaccionario, una carne servil y mortal que alientan soplos tramontanos. Ser reaccionario es defender causas que no ruedan sobre el tablero de la historia, causas que no importa perder. Ser reaccionario es saber que sólo descubrimos lo que creemos inventar; es admitir que nuestra imaginación no crea, sino desnuda blandos cuerpos. Ser reaccionario no es abrazar determinadas causas, ni abogar por determinados fines, sino someter nuestra voluntad a la necesidad que no constriñe, rendir nuestra libertad a la exigencia que no compele; es encontrar las evidencias que nos guían adormecidas a la orilla de estanques milenarios. El reaccionario no es el soñador nostálgico de pasados abolidos, sino el cazador de sombras sagradas sobre las colinas eternas. (8)

Es posible vislumbrar en toda su escritura una especie de filosofía de la reacción que va más allá de los rasgos generales de aquel conservador sin máscara del que hablaba Cioran, (estos más en la línea no solo de Joseph Maistre, también de León Bloy). En Gómez Dávila los destellos del pensamiento reaccionario pueblan, junto con las reflexiones sobre estética, política y literatura muchos de los Escolios, y fragmentos de *Notas* y de *Textos I*. Como por ejemplo “La sabiduría se reduce en no enseñarle a Dios como se deben hacer las cosas” (39), o “Los lectores del escritor reaccionario jamás saben si aplaudirlo con entusiasmo o patearlo con rabia” (322). Sin embargo se produce la paradoja pues al mismo tiempo su obra entera parecería también ser una negación de la trascendencia. No sólo por la estructura rizomática y múltiple, de su escritura, sino



también por las ideas que una y otra vez emergen, es posible percibir una mirada cercana a la inmanencia, una concepción del hombre a partir de lo serial y del momento, sin una continuidad más allá de la situación temporal: “morar en cada idea un instante” (86) parece ser su realidad única. Desarrolla de esta manera una mirada pragmática, orientada a la acción permanente y a la existencia de múltiples presentes: “Solo hay instantes” (138). No hay una conciliación en todo caso mas allá de la declaración de la fe y la creencia en esa esfera inicial previa e inamovible de la que emanan Dios y el Hombre, pues para el autor colombiano la existencia del ser humano es posible únicamente como producto de una esfera estática divina o sagrada constituida de rangos y jerarquías. “Hay vicios de ángel caído y vicios de simple plebe infernal.” (144) o cuando dice “Basta que unas alas nos rocen para que miedos ancestrales nos resuciten”, (38). Para el filósofo la presencia de Dios, abarca todo y obra en todo. Su presencia es absolutamente indiscutible, presente tanto en las obras humanas (“La poesía es la huella dactilar de Dios en la arcilla humana” (46)) como, en el mundo natural, veamos lo que nos dice en *Textos*: “En el silencio de los bosques, en el murmullo de una fuente, en la erguida soledad de un árbol, en la extravagancia de un peñasco, el hombre descubre la presencia de una interrogación que lo confunde. Dios nace en el misterio de las cosas” (48). Y se observa también en este otro fragmento de *Textos*, cuando describe la aparición del hombre debido a un vértigo, a un terror, aparición dada no solo en un sentido evolutivo-biológico, sino ante una revelación:

La inteligencia prolonga potencias biológicas, y sólo traspasa la frontera del recinto animal cuando presencias axiológicas desquilitan sus metas naturales y la someten a esa noble servidumbre donde la razón se engendra. Los animales ingeniosos y triunfantes no son los auténticos

precursores del hombre, sino los perros que aullan en las sombras. El hombre aparece cuando el terror que invade toda vida ante la incertidumbre o la amenaza la sustituye el horror sagrado. Una inexplicable en la homogénea sustancia de las cosas revela una presencia ajena al mundo y distinta de las presencias terrestres. El hombre es un animal poseedor de una insólita evidencia. (47)

El hombre al ser poseedor de dicha evidencia, inicia su deambular por la historia, siempre mirando a ella, buscando en ella, a través de su intelecto, su continuidad, pareciera que de allí surge la cultura, el Texto Implícito, tarea que produce al hombre, pero a la vez tragedia, pues esta evidencia que no le es dada a conocer más que como revelación. Hecho que por lo tanto no requiere explicación, sino aceptación. También Walter Benjamin en *La dialéctica del suspenso, fragmentos sobre historia*, no hace sino conciliar su misma tradición judía –mística- con el fin material de la historia. Al hacerlo sin embargo hace ver como la unión inevitable. No hay manera de ver la historia si un pasado que la cobija dice también Benjamin;

...El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención ¿acaso no nos roza un hálito de aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso las mujeres que cortejamos no tienen hermanas que jamás pudieron conocer? Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces hemos sido esperados en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho. No es fácil atender a esta reclamación. El materialista histórico lo sabe. (48)

Ya sea desde un pasado remoto, a una edad previa a la modernidad, siempre la jerarquía viene de atrás, obtiene su peso del tiempo y el presente más que progreso, es el espacio donde puede actuar impunemente la degradación, pues sus beneficios adjuntos, paz, felicidad, son utópicos. Ante eso Dávila opone el instante, “solo hay instantes.” (138) y se distancia de cualquier proyección. ¿Progreso?, ¿paz?, ¿bajo qué discursos?

Pensar al margen del tiempo, es su método: “No debemos pensar para nuestro tiempo, o contra nuestro tiempo sino fuera de nuestro tiempo. Y que esto sea una imposible ¿qué importa?, pues es ante todo una exigencia de principio y una regla de método” (86). Advierte desde su resignación reaccionaria sobre los peligros del presente, aunque sepa que su voz, debe estar allí, como un eco, una resonancia, dirigida a otras almas similares: “Visitar un museo o leer un clásico son, para las muchedumbres contemporáneas, simples comportamientos éticos” (149) pero aun así permanece consciente, como buen antimoderno, de que la batalla de darse debe darse en la soledad: “La lucha contra el mundo moderno. Tiene que ser solitaria. Donde haya dos hay traición.” (260). El alcance de los comentarios reaccionarios tiene siempre un fin práctico. Posee gracias a su lucidez la capacidad de diagnosticar y denunciar, siempre desde una perspectiva más que sentenciosa resignada, como se dijo, un eco, una letanía: “la tarea ya secular de democratizar la cultura no ha conseguido que más gente admire, verbigracia, a Shakespeare o a Racine, sino que más gente crea admirarlo” (142).

Cuando Gómez Dávila como reaccionario se desplaza a buscar ese encuentro entre inmanencia y eternidad es cuando su escritura se hace más interesante, pues concilia los dos horizontes, el cambio dado como una constante referencia a lo estático. Es decir una especie de plano sobre el cual se desplazan flujos que produce agenciamientos. Llámese acciones, pero también historia. Lo que debe combatirse para Dávila, es por el contrario el tedio, lugar donde el hombre sin fe, pero también sin acción puede perecer pues el hombre a su vez es un fragmento que flota en un océano de tedio, lo único que lo activa es precisamente la acción y la existencia momentánea, incluso el

conocimiento que debe poseer un fin práctico y tangible, una aplicación sensorial y pragmática dentro de los instantes: “Todo conocimiento tiene su sabor, su peso y su olor; cuando lo despojamos de ellos no persiste sino un reflejo ineficaz y frágil” (73). El conocimiento, si se acepta que es posible la existencia de un presente o presentes sin continuidad y a la vez de una trascendencia, se podría ver como una herramienta para empalmar en el momento de su encuentro los diversos presentes que conforman el mundo humano a la vez que lo van aniquilando. Dice Dávila en *Textos I*:

Si el presente puro, en fin, es aquello que muere en el mismo instante en que nace; si nuestro presente concreto es sólo un nudo de previsiones, y recuerdos, si la estameña del tiempo tiene, así, por urdimbre lo extinto, y por trama lo virtual; entonces el tiempo en la abolición incesante del presente, cumple el acto en que la plenitud se ahueca, en que la permanencia impermanece, en que la existencia inexiste. (26)

Redimensionando la mirada de la circunstancia de Ortega, Dávila propone un universo llenos de flujos del más variado orden e intensidad que en su fluir, sus choques, encuentros, y articulaciones producen las circunstancias: “La obra de arte no preexiste en el espíritu, el choque con la materia lo engendra.”(305) “En filosofía probar es perder un tiempo que podríamos consagrar a pensar.”(305). De hecho el pensamiento daviliano remite constantemente a pensadores post-estructuralistas como Deleuze y Guattari, que entienden el universo como planos y mesetas compuestos de líneas y flujos de diferentes velocidades e intensidades, que se articulan y decodifican, y que en su movimiento constante atraviesan y constituyen al hombre y a la naturaleza. Relación además relevante en tanto que Deleuze realiza parte de su trabajo a partir del pensamiento de Bergson, que a su vez fue influencia para los pragmatistas americanos a comienzos del siglo XX. Dice Dávila por ejemplo: “Sobre nuestra vida influyen

exclusivamente las verdades pequeñas, las iluminaciones minúsculas”. (51) En un contexto ya local, cabría preguntarse de qué modo, un pensador despreocupado por el presente puede esperar respuestas en el cambio. Es precisamente esta filosofía vitalista que diagnostica el presente con su lucidez.

En el ensayo titulado “Don Nicolás Gómez Dávila pensador en español y reaccionario auténtico” el investigador colombiano Guillermo Hoyos Vásquez, señala esta lucidez de Dávila y su acierto al diagnosticar una situación: la del pensamiento latinoamericano de los años posteriores a la segunda guerra mundial y cuando las ideologías de izquierda empezaban a flotar masivamente sobre este pensamiento:

Lo que los filósofos latinoamericanistas de la postguerra en su fervor revolucionario hubieran podido aprender de Gómez Dávila, aceptando su mismo consejo, sería sin tener que seguirlo en todo, si compartir su diagnóstico: De él surgen preguntas que logran acertar en el corazón mismo de nuestras democracias liberales: Su doble moral que permite calificarlas como democracias “fetiche”, (Boron 2007) son consciencia falsa por su miopía consciente frente a la sociedad de consumo, su indiferencia ante la pobreza absoluta, su transmutación de la ética en competitividad, su conformidad con formas de negación de la libertad en una sociedad globalizada determinada solo por los valores del mercado (Steininger 2003). En todo esto el reaccionario acierta con la crítica. Y también acierta cuando prende las alertas, previendo el triunfalismo dogmático de revolucionarios autoritarios. (1097)

Dice por ejemplo Gómez Dávila: “La causa de las estupideces democráticas es la confianza en el ciudadano anónimo y la causa de su crímenes es la confianza del ciudadano anónimo en sí mismo.” (43)

El reaccionario es el marginal en estado puro que se aleja resignado a veces repugnado por su propio tiempo, porque quizá posee certezas que le han sido dadas conocer: “La edad viril del pensamiento no la dan la experiencia ni los años, sino el

encuentro con determinadas filosofías.” (86) Si bien no desconoce que en el corazón humano habita tanto el potencial para la grandeza, como lo más sencillo, entiendo como en las acciones humanas las dos divergencias se pueden integrar: “A través de mil nobles cosas perseguimos a veces solamente el eco de una trivial emoción perdida ¿morará mi corazón eternamente bajo la sombra de la viña, cerca de la toca mesa, frente al esplendor del mar.” (47) Y por esto a pesar de que hay un inconformismo claro con la simplicidad y la rapidez, una certeza que si bien no se empeña en promulgar, se conforma con enunciar, lanzando un llamado a otros que puedan si lo desean establecer desde los márgenes, incluso del tiempo, un dialogo. Siempre nos dice en todo caso en donde mora: “La inteligencia es una patria.”(68) y también nos recuerda que: “Aun en contra del idioma intelectual de un tiempo no se puede escribir sino en él.” (337)

#### **IV.6 ¿Una cartografía del Texto Implícito?**

*“La obra de arte no tiene propiamente significado sino poder. Su presunto significado es la forma histórica de su poder sobre el espectador transitorio”*  
*Nicolás Gómez Dávila.*

El filme del 2009 “The Mill and the Cross”, del director polaco Lech Majewski, es la adaptación del libro homónimo del escritor, Michael Francis Gibson. Libro y película están basados en la pintura de Peter Bruegel el Viejo: “El camino al calvario” datada alrededor de 1565 es una obra con más de 100 personajes, donde cada uno constituye con sus gestos y localización, aquel universo que se va desplegando en la pintura, que poblada de tal modo es de un enorme impacto visual. La película va desplegando una historia con los personajes de la pintura, con instantes previos a lo pintado, con

movimientos posteriores y aun así, sigue haciéndole justicia a la imagen total, a pesar de que abre nuevos espacios en ella, la deja incólume, la pintura en sí es muy poderosa, pero la película y el libro recuerdan cómo mirar. En este sentido libro y película constituyen una suerte ejercicio ecfrástico inverso, (si se entiende que la película pasa siempre por un guión) ya que más allá de señalar “qué ver” en la pintura, llama la atención sobre el ejercicio de la mirada, y sobre la forma cómo los espectadores o lectores se acercan (o creen hacerlo) a las obras de arte y los libros.

En el centro de la pintura aparece un Cristo cargando su cruz, pero es un Cristo borroso, fundido entre la multitud, y que a pesar de estar en el medio, no se hace presente de inmediato, hay otros elementos más contundentes en primeros planos: una enorme roca, un molino que la corona, unas mujeres orando y llorando, el cielo, unos cuervos, etc. Todo el espectro visual reclama otro orden, donde el caos, se constituye en una especie de *miss en abismme* de la mirada. Refiriéndose a la presencia del Cristo en medio de la pintura Gibson dice: “How long will it take you to find him? The question is not as pointless as it may seem, since it suggest Bruegel took considerable pains to conceal his central figure. Why? This is something we shall discover in due course” (Gibson 11). El hecho de que el Cristo sea la figura central del centro no implica una salida o llegada de ella, implica más bien un reclamo a que lo importante se encuentra desplegado en todo el lienzo, y lo que es minúsculo o un poco opaco, no tiene menor importancia que el tema total. Una reflexión similar es útil para pensar en la aproximación a la obra de Nicolás Gómez Dávila. Partiendo de que, como hemos dicho antes, el mismo pensador nos sugiere una aproximación pictórica, proponemos ecfrástica

inversa de sus Escolios, donde se requiere distancia y tiempo de lectura entre los fragmentos, entre las líneas: “El arte nunca hastía porque cada obra es una aventura que ningún éxito previo garantiza” (44).

De la constelación de épocas, temas e ideas, se producen los toques cromáticos de esa perspectiva, pasar de las ideas a la imagen, convertir las ideas contiguas y comunicadas por esos espacios de blanco entre las líneas en una sola representación. Se debe recordar el fragmento donde se refiere a su manera de escribir: “Escribir de la segunda manera es asir el tema en su forma más abstracta, cuando apenas nace, o cuando muere dejando un puro esquema. La idea es aquí un centro ardiente, un foco de seca luz” (Notas 56). De nuevo está presente la alusión cromática, la analogía con la materia prima de la pintura, el despliegue del pensamiento sobre un lienzo, pero también la interconexión, ese instante de captura de la idea en su nacimiento o muerte, es decir en el momento en que se manifiesta dentro la fugacidad. La propuesta del autor es clara: contemplar su obra como un lienzo, ya que una pintura implica distancia para ver el conjunto. El esteta Giulio Carlo Argan en su libro *El arte moderno* (1991), señala lo siguiente respecto a la pintura puntillista de Seurat:

Este nuevo espacio tienes sus proporciones que, sin embargo se expresan en relaciones de luz y color y no de magnitudes o distancias. La tonalidad general, aunque el motivo sea paisaje fluvial bajo el sol de una tarde de verano, no es brillante: La pintura no debe producir el esplendor de la luz absoluta (que llevaría al blanco puro), sino encontrar la armonía universal de la luz absoluta a un menor nivel de intensidad, con el fin de que sea posible distinguir las tonalidades de los colores. Lo que Seurat llevó a cabo es por tanto, una proporcionalidad, cromático-luminosa, es decir un equilibrio, una espacialidad o una arquitectura interna de la percepción global que ninguna investigación científica podía lograr; en efecto a Seurat no le interesa tanto la física de los colores o la fisiología del ojo cuanto la economía racional de la visión (115).



Este comportamiento, de Seurat en su pintura, recuerda mucho el comportamiento de los Escolios; éstos no intentan obtener un esplendor propio, son, recordemos, un comentario. La luz absoluta surge del Texto Implícito, la armonía la menor intensidad, la facilitan, -parafraseando a Argan-, los Escolios, sus fragmentos van dándole matices al texto implícito, que con cierta distancia de ellos, se hace entonces visible. Esta ecfrosis de retorno a una forma de imagen de ese texto implícito, es lo que propone en su totalidad Gómez Dávila.

La tendencia ante las primeras lecturas de los Escolios, y en general de los fragmentos de su escritura, es clasificarlos, separarlos en listas, agruparlos por cantidades y temas y desde allí trabajarlos. No pienso que esta sea una labor inútil, de hecho puede ser gran utilidad en el momento de diseccionar o categorizar con un fin específico, e incluso en este texto, para resaltar algunas ideas. Sin embargo, la clasificación y separación no es este el tipo de lectura que se propone para los Escolios, sino por el contrario su lectura como un todo; hacerla una experiencia tanto filosófica, y literaria como estética. Observar el arte, escuchar música y leer no debe ser una cuestión de prisas. Nos dice en *Notas*: “Leer sin comprometerse no es más que una futilidad laboriosa. Todo libro debe tener para nosotros la faz indeterminada de un destino y toda lectura debe dejarnos más ricos o más pobres, más dichosos o más tristes, más seguros o más inciertos, pero nunca intactos.” (93) Con Gómez Dávila estamos ante una lectura que pide detenimiento y paciencia, pero también exige la participación que pide integrarse a ella, realizar no sólo una lectura que pretenda encontrar resultados aplicables

a una circunstancia específica. Lo cual podrían en algún momento sugerir los Escolios, justamente por la claridad con que se van desplegando.

Se precisa entonces, no realizar únicamente una lectura de su obra abriéndola eventualmente al azar buscando la cita precisa, sino permitir que abran al lector su ritmo intrínseco. Por esta razón los Escolios requieren una lectura lenta, y sobre todo relecturas, para desde allí entrar en su multiplicidad y en la medida de lo posible rastrear sus lecturas para llegar a sus escritores preferidos, a sus influencias, y sobre todo tratando de articular los contenidos dentro de un sentido mayor: “Un libro de Proust es la lectura perfecta de un libro de Joyce.” (300) En los Escolios resuenan las voces los demás, pensadores y creadores amalgamadas. En *Notas* dice: “Las cosas son “distintas”, pero no “separadas” (326), porque en Gómez Dávila resuenan todas las voces de sus influencias, y algunos que a primera vista podrían parecer parecer pretenciosos o incluso obedecer a cierta pedantería del autor, en realidad además de contener claras referencias a sus lecturas lo que hacen es invitar al lector a crear su propio criterio y a dialogar con los autores y multiplicidades que habitan la obra del filósofo; y ver ahora sí, cual es el Texto Implícito y el canon y transitarlo con la propia cartografía. A continuación se citan algunos de los tantos Escolios donde se abre el portal para ingresar en otros pensamientos: “Entre Descartes y Hegel existe la misma relación que entre Racine y Hugo, distinta de la que existe entre Lamark y Morgan”. (311) o este otro “Solo los modernos italianos y franceses han sabido ver a la mujer como conviene.” (355), o este en *Notas*: “La prosa de Colette logra el más noble equilibrio clásico, pues expresa la voluptuosidad más evidente por medio de la inteligencia más lúcida.” (226) No se trata

en todo caso de leer a Dávila al azar buscando el Escolio preciso, sino justamente mediante relecturas: “Un libro de Proust es la lectura perfecta de un libro de Joyce” (134) rastrear cuál es la génesis de sus comentarios, e intentar articular, como se ha mencionado antes, los contenidos dentro de un sentido mayor.

El autor de los Escolios ejerce un movimiento doble, con cada fragmento patenta su estilo, deja su marca, para a la vez, con la mayor modestia diluirse entre todos sus fragmentos, entre las líneas y sus vacíos. Los Escolios mutan cada vez que se leen. En ellos opera el descentramiento, (operar puntillista y barroco): No existe un centro, cada uno sería un centro, y su escritura una política de descentramiento total y que simultáneamente orbita un móvil, (el Texto Implícito), pero éste es multiplicidad y continúa alterando su localización y creciendo, se desvanece y puebla todo, como el Cristo de Bruegel. Pues la proliferación y las relaciones, y conexiones entre los Escolios son múltiples, múltiples entradas, salidas, desplazamientos, y sobre todo creación de pensamiento nuevo a partir de la lectura. Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* habían llamado ya la atención sobre el poder aglutinador y de despliegue de los libros: “En un libro como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación segmentariedad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación” (10).

Más aun cuando el colombiano propone la multiplicidad como materia de su escritura, cuando dice, como se citó arriba: “elaboro mis ideas de acuerdo con estos señores”, y señala su biblioteca, está aceptando que no solo es él quien escribe, sino que son multiplicidades las que operan en él, de igual manera que Deleuze y Guattari

dicen: “ El Antiedipo lo escribimos a duo. Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos. Aquí hemos actualizado lo que nos unía, desde lo más próximo a los más lejano” (9). Gómez Dávila es un escritor de este orden, habitado por muchos, multiplicidades que resultan transferidos a los Escolios. Así, también escribe: “Prolongar en tesis filosóficas el universo que pintan Velasquez, Chardin, y Vuillard”. (Notas 225)

#### **IV.7 Desplazamientos El tedio y La sensualidad y del escritor**

“Un cuerpo desnudo resuelve todos los problemas del universo.” (57)

A lo largo de este ensayo se han desarrollado algunos de los temas fundamentales que enmarcan el pensamiento de Gómez Dávila: Su idea de Dios, y en consecuencia su filosofía de la reacción, sus ideas sobre la escritura, y la forma de proyectar su obras, -no son, insistimos, los únicos temas que proliferan en los Escolios. Asimismo la política, la estética, y la historia impregnan toda la escritura. Existen además otros dos flujos recurrentes en el pensamiento del colombiano y que son también claves para aproximarse a su obra: se trata del tedio, y la sensualidad. Ambos, conectados intrínsecamente a todo contenido, también determinan su forma y su filosofía, uno en cuanto a peligro que acecha al hombre constantemente y el otro en tanto reflexión y aproximación estética.

¿Qué es el tedio para Gómez Dávila?, ¿por qué es importante el tedio en su obra? Esa sensación de abatimiento, desolación que todos conocemos en algún momento de nuestras vidas, donde lo que nos rodea produce un hastío que ni siquiera sale de nuestro propio cuerpo, -sensación que produce la angustia- parece una opción, por que el

tedio es un flujo que impregna todo. El tedio es una sensación que solo logra manifestarse a través de otros sustantivos: melancolía, hastío, desasosiego, desazón, impotencia, o a través de alegorías o descripciones. Esta una sensación de aburrimiento extremo; de tener que tolerar y que soportar lo que se rechaza naturalmente. Pero también puede ser un pesar una tristeza que se transforma en hastío, mutándose en insoportable. Gómez Dávila habla del tedio como una realidad que avanza, rodea al hombre y lo acecha. “Todo hombre vive su vida como un animal sitiado” (Textos 36). El tedio para Dávila parecer ser la nada, el vacío entre los instantes donde el hombre finalmente habita y de los que el hombre debe protegerse. “Los libros no son herramientas de perfección sino barricadas contra el tedio.” (Escolios 180). Leer a Gómez Dávila es en muchos sentidos internarse en los siglos XVIII y XIX, de allí proviene gran parte de su visión del tedio. Manifestación romántica de la conciencia de la impotencia del hombre frente al universo. En un ensayo de Eduardo Berty titulado *Breve Historia del Spleen* publicado en la edición digital de la revista *El malpensante*, Berty cita a su vez al historiador francés Philippe Joutard, quien describe esta sensación como producto del romanticismo:

De Chateaubriand a Baudelaire, el *ennui*, el *spleen*, el desgano ante la vida, el sentimiento de irremediable decadencia se habían hallado entre las constantes del romanticismo, sólo que el positivismo y el realismo parecían haber eliminado sus ‘miasmas’ y el autor de *Las flores del mal* aparecía como un sobreviviente, testigo de “una época felizmente abolida”, dice Joutard. No obstante, es apenas el comienzo. El *fin de siècle* marcará el auge del idealismo irracional por sobre el realismo positivo, del mismo modo que éste había reaccionado contra el romanticismo (Joutard-Berti 2008)

En este sentido el tedio es el “ennui” también el “spleen”<sup>65</sup> de Baudelaire, que se traduce alternativamente como melancolía y desasosiego, producidos por el hartazgo o por su búsqueda, para no hacer nada, allí el hombre se estrella consigo mismo. Dice Emil Cioran en su libro *Sobre Francia* (2011):

El siglo más francés, es el siglo XVIII, es el salón convertido en universo, es el siglo de la inteligencia con encajes, de la finura pura, de la artificialidad agradable y hermosa. Es también el siglo que más se aburrió que dispuso de demasiado tiempo, que sólo trabajó para pasar el tiempo.(20)

Y citamos de nuevo a Emile Cioran, -un gran aburrido- describiendo en el ensayo titulado *Supremacía del Hastío* a propósito de Leopardi su experiencia con el hastío:

Durante toda mi vida he sido víctima del hastío; la primera experiencia *consciente* que tuve de él se remonta a una tarde de mi infancia en que sentí con una intensidad insuperable una presencia a la vez interior y exterior: la presencia del tiempo que se hallaba en mí y fuera de mí, y en los dos casos como un desgarramiento como una fulgurante exclusión del paraíso y sobre todo como una impresión de vacuidad propiamente inagotable (impresión paradójica que es la definición misma del hastío), experiencia que más tarde habría de experimentar tan a menudo.(219)

---

<sup>65</sup> Veamos este verso del “Spleen de Paris” de Charles Baudelaire:

nada iguala en longitud a las cojas jornadas,  
cuando bajo los pesados flecos de las nevadas épocas  
el hastío, fruto de la melancólica incuria,  
adquiere las proporciones de la inmortalidad.  
-desde ya tú no eres más, ¡oh, materia viviente!  
que una peña rodeada de un vago espanto,  
adormecida en el fondo de un Sahara brumoso;  
una vieja esfinge ignorada del mundo indiferente,  
olvidada sobre el mapa, y cuyo humor huraño  
no canta más que a los rayos del sol poniente.(93)

Entonces para Gómez evitar el tedio será tanto una decisión, como una posibilidad y la conciencia del estado del individuo en un contexto, la urgencia: “El hombre actual no vive en el espacio y en el tiempo. Sino en la geometría y los cronómetros.” (38) Quizá entonces, por una parte la ausencia de transiciones explícitas entre los Escolios sea resultado del reconocimiento del tedio como el vacío en el que se producen y desvanecen los instantes o los múltiples presentes que generan las circunstancias; pero por otra parte - tal vez tengan la intención de funcionar como coordenadas que se levantan en los diferentes lugares del mapa de la condición humana. El tedio es el resultado de un hartazgo, todo lo que implique una acción que mueva al hombre hacia fines altos lo protegerá del tedio. Por eso es enfático en recordarnos que es la acción la que nos salva de esta especie de veneno, no la evasión. “Huir no protege contra el tedio. Hay que domesticar, para salvarnos, esa bestia fofa y lerda. En el tedio asumido las más nobles cosas germinan” (109). Domesticar el tedio, se convierte para Dávila en una acción de ennoblecimiento, y en esta medida de acercamiento a Dios. Lo otro es el adormecimiento donde germina lo que destruye al hombre, lo que permite que los flujos del tedio lo atraviesen. Una forma de hacerlo será para Dávila siempre la lectura. Veamos lo que dice en Notas:

En verdad lo que adormece las actividades del espíritu y lentamente lo induce a vivir como un autómatas, lo que le hace perder el sabor y el sentido de la vida inmediata, lo que lo conduce a un vano palacio de conceptos vulgares y de costumbres tontas, es la vida de todos los días con sus quehaceres habituales, sus necesidades ordinarias, su actividad superficial, su intensidad ficticia. Al contrario lo que despierta de ese sueño dogmático del vivir común, lo que lo arroja al mar ignoto de los pensamientos propios, de los sentimientos originales, es la lectura (59)

No es que Gómez Dávila esté en contra de una vida con rutinas, pero advierte de

los peligros de abandonarse a ellas sin intervenir conscientemente en ellas y solo olvidarnos de nosotros mismos, quedándonos en carne viva y vulnerables, permitiendo que lo que nos puede destruir, o dañar se vuelva cotidiano, por eso también dice “La mayor astucia del mal es su mudanza en dios doméstico y discreto, cuya hogareña presencia reconforta.” (36) Veamos esta reflexión del Fernando Pessoa sobre el tedio, en *El libro del Desasosiego*, (2002) allí vemos como el autor al ser atravesado por el tedio, el malestar físico se torna también en impotencia, puede conocerse la solución pero no se puede acceder a ella<sup>66</sup>:

A veces, cuando levanto la cabeza aturdida de los libros en que escribo las cuentas ajenas y la ausencia de la propia vida, siento una náusea física, que puede ser de inclinarme, pero que trasciende a los números y a la desilusión. La vida me disgusta como una medicina inútil. Y es entonces cuando siento con visiones claras lo fácil que sería alejarse de este tedio si tuviese la simple fuerza de querer alejarlo de verdad. (23)

Sin embargo se debe recordar que Gómez Dávila, como reaccionario es un escéptico que desea convencer, pero que está resignado a la utopía de este empeño. Hay dos Escolios que a mi modo de ver representan con contundencia a lo que puede conllevar una existencia tediosa, ese aburrimiento que ya habían experimentado,

---

<sup>66</sup> Un estado análogo lo podemos encontrar en el grabado de Dürero *La melancolía*, donde a pesar de tener a su lado los instrumentos de la creación el ángel se encuentra desolado. Veamos lo que nos dice E. Panofsky a l respecto: “...Su mente está preocupada por visiones interiores. de suerte que afanarse con herramientas prácticas le parece carente de sentido [...] El gesto del puño cerrado, que hasta aquí era un mero síntoma de enfermedad ahora simboliza la concentración fanática de una mente que ha sido verdaderamente un problema, pero que en el mismo momento se siente tan incapaz de resolverlo como de desecharlo [...] La mirada vuelta a una lejanía vacía [...] Los ojos de Melancolía miran al reino de lo invisible con la misma intensidad con que su mano ase lo impalpable [...] Rodeada de los instrumentos del trabajo creador pero cavilando tristemente con la sensación de no llegar a nada [...] Un genio con alas que no va a desplegar, con una llave que no usará para abrir, con laureles en la frente pero sin sonrisa de victoria.” (309)



Chateaubriand, Baudelaire, Oscar Wilde, Emil Cioran, Pessoa, todos visionarios, pero además proclives a él. El tedio puede conducir a la catástrofe. Uno de estos Escolios es el que usé como epígrafe para este capítulo y que me parece de una contundencia devastadora: “El futuro próximo traerá probablemente extravagantes catástrofes, pero lo que más seguramente amenaza al mundo no es la violencia de las muchedumbres famélicas, sino el hartazgo de las masas tediosas” (49). Me pregunto qué tan distantes nos encontramos de esta realidad prevista por Gómez Dávila, donde todo abunda, donde todo es exceso, vivimos en sociedades obesas y grupos que combaten con fervor religioso, la obesidad. Vemos en las redes sociales que han facilitado las tecnologías informáticas, una superficialidad de las relaciones, una desaparición paulatina de la nostalgia, y una pérdida progresiva de una noción de valor que es reemplazada, por un valor de cambio. No es un problema del sistema capitalista, es un problema individual, de la falta de acción y de conciencia, un alejamiento de lo que nos hace humanos y nos puede proteger del tedio. De tal modo nos dice: “Una educación sin humanidades prepara sólo para los oficios serviles” (79). Serviles al tedio y hartazgo. Tampoco es una solución que provenga de los movimientos de izquierda: “la tragedia de la izquierda? diagnosticar la enfermedad correctamente, pero agravarla con su terapéutica” (141). La ironía con que Gómez Dávila observa el presente, nos previene también del desenfreno del progreso que la humanidad considera como ascenso, esta palabra que se encuentra justamente entrecomillada en el siguiente escolio: “Cuando termine su “ascenso” la humanidad encontrará al tedio esperándola en la más alta silla.”(426).

La protección contra el tedio, tiene además otra faceta: la belleza. Que se opone

al tedio como caos, como lo que desarmoniza aquel proceso de enaltecimiento al que el hombre debe apuntar. En los Escolios vemos el valor que Gómez Dávila le da a la belleza: “La gracia imprevisible de una sonrisa inteligente basta para volar los estratos del tedio que depositan los días.” (83) y este otro: “Basta que la hermosura roce nuestro tedio para que nuestro corazón se rasgue como seda entre las manos de la vida.” (61). También separa a la belleza de cualquier categoría cuantificable, la pone del lado de la moralidad. :“La historia del arte es historia de sus materiales, sus técnicas, sus temas, sus condiciones sociales, sus motivos psicológicos, o su problemática intelectual, pero nunca historia de la belleza. El valor no tiene historia.”(113). No solo con la acción de la inteligencia, con la lectura, con la búsqueda de enaltecimiento, el motor son la inteligencia y la sensualidad. Valores que Gómez Dávila opone al tedio. Así nos dice: “La idea inteligente produce placer sensual” (34). En *Notas* propone un método:

Opongamos a la noción de un universo transparente y fluido, de un universo reducible a la unidad y a la sencillez plomiza de un solo principio, la noción de un solo universo resistente y rebelde, de un universo de carne, de estremecimiento y de angustia. A un universo científico un universo estético, un universo total. (319)

El conocimiento para Gómez Dávila es de carácter sensorial. También en *Notas* encontramos esta afirmación: “Todo conocimiento tiene su sabor, su peso y su olor; cuando lo despojamos de ellos no persiste sino un reflejo ineficaz y frágil (73). Y este que nos habla del placer que puede producir abandonarse al pensamiento: “Hay cierta belleza, cierta madurez de la inteligencia que aparecen sólo cuando el espíritu se abandona a su propio movimiento, cuando el esfuerzo se desvanece en una condescendencia perezosa, cuando el pensamiento se engendra en su mismo fluir.” (57)

Esta sensualidad, o sensualismo que Gómez Dávila la proyecta por supuesto al tema sexual y amoroso, en los Escolios: “Solo una cosa no es vana: la perfección sensual del instante.” (37) Encontramos, eso sí en todos ellos su carácter positivo y vitalista, un llamado a repensarse en la dimensión individual y la forma como se percibe a los otros, y al propio despliegue emocional: “La gracia imprevisible de una sonrisa inteligente basta para volar los estratos del tedio que depositan los días.” (83), “Quisiéramos no acariciar el cuerpo que amamos sino ser la caricia.” (58), “De los seres que amamos su existencia nos basta” (46). También poseen la lucidez para capturar certezas de nuestra naturaleza afectiva hacia los otros: “Las perfecciones de quien amamos no son ficciones del amor. Amar es, al contrario, el privilegio de advertir una perfección invisible a otros ojos” (31). Gómez Dávila también habla de la imposibilidad de evitar ciertos comportamientos, pero a la vez revela en ellos su esencia: “Amar es rondar sin descanso en torno a la impenetrabilidad de un ser” (38). No deja en todo caso, en todos ellos de establecer el vínculo con Dios, para él ineludible: “Amar es comprender la razón que tuvo Dios, para crear lo que amamos.” (77). O estos: “todo fin diferente de Dios nos deshonorra” (26), “Para Dios no hay sino individuos” (26). Este capítulo debe al concluir quedar abierto. Servir como una más de las múltiples entradas posibles a la obra de Nicolás Gómez Dávila. Por esta razón quizá lo más justo sea concluir con algunos de los Escolios del filósofo:

“De los seres que amamos su existencia nos basta.”(45)

“El amor es esencialmente la adhesión del espíritu a otro cuerpo desnudo.” (78)

“Los libros buenos no instruyen sino interpelan.” 98

“envejecer con dignidad es tarea de todo instante” (62)

“Toda vejez nos venga de nuestra vejez, menos la vejez de los que amamos”. (46)

“Para las circunstancias conmovedoras sólo sirven lugares comunes. Una canción imbécil expresa mejor un gran dolor que un noble verso. La inteligencia es actividad de seres impasibles.” (34)

“el mal no vence como seducción, sino como vértigo.” (69)

“El mal, como los ojos, no se ve a sí mismos. Que tiemble el que se vea inocente.” (69)

“El infierno es lugar identificable solo desde el paraíso.” (69)

“El comunista odia al capitalismo con el complejo de Edipo. El reaccionario lo mira solo con xenofobia.”(69)

“¿Quién no teme que el más trivial de sus momentos presentes parezca un paraíso perdido a sus años venideros?” (42)

“Elegancia, dignidad, nobleza, son los únicos valores que la vida no logra irrespetar la vejez.”(42)

“Escribir sería fácil si la misma frase no pareciera alternativamente, según el día y la hora mediocre y excelente.” (44)

“Ninguna ciudad revela su belleza mientras su torrente diurno lo recorre, La ausencia del hombre es la condición última de la perfección de toda cosa.” (45)

“Envejecer es catástrofe del cuerpo, que nuestra cobardía convierte en catástrofe del alma.” (48)

“El hombre se arrastra a través de las desilusiones apoyado en pequeños éxitos triviales.” (49)

“La crítica decrece en interés mientras más rigurosamente le fijen sus funciones. La obligación de ocuparse solo de literatura solo de arte la esteriliza. Un gran crítico es un moralista que se pasea entre libros.” (52)

“El pueblo no elige a quien lo cura sino a quien lo droga” (53)

“Quien trata de educar y no de explotar, tanto a un pueblo como a un niño, no les habla imitando a media lengua un lenguaje infantil.” (53)

“Una sociedad justa carecería de interés. La discrepancia entre el individuo y el sitio que ocupa vuelve la historia interesante.”(112)

“Civilización es lo que logran salvar los viejos de la embestida de los idealistas jóvenes.” (41)

“Admito muy bien que desdeñemos todo lector, que el placer cuando escribimos sea nuestro fin y que no aspiremos a nada distinto de nuestra satisfacción más solitaria; pero lo que no puedo soportar es nuestra indiferente resignación a la mediocridad de nuestras ideas.” (Notas 45)

“Lo que despierta el espíritu de ese sueño dogmático del vivir común, lo que arroja la mar ignota de los sentimientos originales, es la lectura”. (*Notas 59*)

## V. NOTAS FINALES

Tres autores que habitan en los márgenes, en todos ellos hay un nomadismo intrínseco, un movimiento de alejamiento de los territorios canónicos. Donde el alejamiento se manifiesta intrínsecamente unido a la vida que cada uno llevó. En donde también marca un estilo único en cada caso. Incluso de Gaitán Durán cuya muerte prematura, impidió ver que rumbo tomarían en el futuro sus publicaciones y por lo tanto también quizá el destino de sus escrituras, en sus diarios manifiesta el esfuerzo por conciliar en las entradas, poesía, estética, reflexión política. O una escritura en la edad tardía como sucede con García Vega, donde surge esa narración de la memoria desde la memoria que hace tan singulares sus memorias, o una escritura de la vida vivida en la lectura como ocurre con Gómez Dávila, que se convierte en un modo de aproximación a los capitales culturales y en un foco de producción de pensamiento. Cada autor posee unos rasgos de estilo que contribuyen a su rareza y singularidad. El estilo entendido de este modo, se refiere sobre todo a un modo crear, escribir y vivir de una manera que toma distancia. No es necesariamente un avance, sino una redimensión del arte que se practica, haciendo que se produzca la marginalidad. Siguiendo con esta línea de pensamiento las obras de estos estilistas se constituyen en obras valiosas no sólo en términos de su contenido, sino en términos de las instancias a las que llevan el tipo de escritura que practican. Entonces, sus escrituras marginales y/o marginadas, abren también la luz, cuando se accede a ellas, a esos territorios del margen, muchas veces ignotos o vírgenes. La importancia de analizar estas obras reside también en este sentido en recobrar y reconocer lo que tal vez infortunadamente se ha soslayado. En términos

académicos por ejemplo, recordar que lo marginal no debe ser sinónimo de invisibilidad, sino lugar para repensar y redimensionar el estudio de las humanidades. Más en estos tiempos en donde la tecnología al permitir articular soportes y saberes como nunca antes presenta la oportunidad idónea para visitar y/o indagar por este tipo de escrituras y obras, pero también para recordar que la vertiginosidad de la tecnología propicia más fácilmente el olvido, de obras y autores, algunas como se propone en este estudio, se deben considerar de importancia dentro de la tradición literaria latinoamericana.

### **V.1 Lorenzo García Vega**

La obra total de Lorenzo de García Vega, es una obra sobre el tiempo, pero su escritura jamás lineal o encasillada en ningún género, es en esta medida, un hecho sin precedentes en la escritura hispanoamericana, más acá (depende de donde estemos observando, o siendo arrastrados por los brazos de nuestra propia espiral) de Proust, o Joyce, de Dante, cada uno gran estilista en su respectiva lengua, estamos con García Vega, frente a una manifestación plástica, y estética casi palpable de el Tiempo. Sus memorias son un viaje por ese laberinto espiralado, que el autor erige durante sus últimos años con una mente lucida y potente, en su casa de Playa Albina. Una escritura tardía, producida desde la vejez, y siempre marginal. Sin embargo, en términos canónicos, como se ha mencionado repetidamente, los límites siempre son provisionales y solo el mismo tiempo, decidirá el lugar del escritor cubano en el canon hispanoamericano.

## V.2 Jorge Gaitán Durán

La dimensión de la obra no siempre es correspondiente a la edad. (Kafka muere a los 41 años, Proust a los 44. Pavesse a los 42, Pizarnik a los 37), sino a la permanencia de la obra y su potencial de brillo. En este sentido es comprensible la fugacidad que cada cierto tiempo adquieren algunos autores, que han sido como se mencionó en la introducción marginados, pero que como los cometas regresan cada cierto número de años, ya sea por un re-descubrimiento, un encuentro, o un legado, a veces estos dos últimos los más afortunados o gracias a sus aniversarios póstumos, permite revistarlos nuevamente. La obra del colombiano. merece y merecerá sin duda relecturas. Su presencia marginal en las últimas décadas, es de alguna forma también la garantía de su lozanía y vigencia. Sus textos, poemas, ensayos, diarios, elaborados, claro, desde un tiempo, que permiten hacer diagnósticos, comprender mejor, precisamente por estos los tiempos que se habitan, pero que a la vez, existen al margen de dichos tiempos, pues en el caso de Durán, esteta, poeta, escritor, político, alimentado en términos de lecturas con ese texto implícito al que Dávila le dedica sus centenares de escolios, comenta también por el pasado. Se trata entonces de la manifestación de la dimensión política de la escritura, no de una militancia política de lo literario. Condiciones que con frecuencia se confunden y traslapan. Después de 50 años de su muerte el mundo no es necesariamente mejor, pero sus problemas no son tampoco, necesariamente otros. Por lo tanto en medio de esta realidad, pensamientos como el de Gaitán Durán traen un aire de frescura cada vez que se leen. La figura de Gaitán Durán es la del intelectual, que desde sus dominios



contribuye a la reflexión de y sobre las épocas. De allí la importancia de regresar a él, de regresar a su *Diario de viaje*.

### **V.3 Nicolás Gómez Dávila**

Es la figura del humanista por excelencia, distante por principio, fiel a la creencia de que el conocimiento debe ser digno de ser ganado, de que requiere y merece tiempo, para algunos, como es su caso, la vida entera. Gómez Dávila fue consiente de la utopía de su condición de reaccionario pero también de que la utopía es la que jalona y mantiene vivo el espíritu de búsqueda del ser humano. De nuevo en estas épocas de gran velocidad, donde la obsolescencia y el afán por lo nuevo parece determinar el destino de las sociedades, y donde los ritmos de vida no dejan tiempo el reposo y la meditación, y mucho menos para la lectura sosegada y depurada, los *Escolios*, del escritor colombiano se constituyen en una especie de faro. Faro que se mantiene encendido, para quienes los lean, pero a su vez para recordar que la marginalidad de ciertas obras garantiza a veces, su perduración, y qué, como es también el caso específico de los *Escolios*, pueden ser una llave o un portal para acceder al Texto Implícito y para recordar que: “Una educación sin humanidades prepara sólo para los oficios serviles” (79).

## BIBLIOGRAFIA

### Obras primarias y textos citados:

- Alea Gutiérrez Tomás and Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. La Habana: Vídeo ICAIC, 2000.
- Aguilera Carlos. *La Devastación. Conversación con Lorenzo García Vega* Web.2001.  
<http://www.revista.agulha.nom.br/bh10vega.htm>
- Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal, 1992. Print.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca: Autobiografía*. Barcelona: Tusquets, 1992. Print.
- Ayarza, Luis C. *El tiempo ralentizado*. Inactual .Web.2009.  
<http://www.inactual.com/2009/12/el-tiempo-ralentizado-luis-carlos.html>
- Barthes, Roland. *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1997. Print.
- Bataille, Georges, and Alberto Drazul. *Breve historia del erotismo*. Buenos Aires: Caden, 1976. Print.
- Baudelaire, Charle, and Margarita Michelena. *El Spleen de París*. México: FCE, 2000. Print.
- Baudelaire, Charles and Rafael Alberti. *Diarios íntimos*. Buenos Aires: Editorial "Bajel", 1943. Print.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno, 1989. Print.
- Berti, Eduardo. *Breve historia del spleen*. El Malpensante Web.2008.  
[http://elmalpensante.com/index.php?doc=display\\_contenido&id=218&pag=2&si](http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=218&pag=2&si)  
[Z](#)
- Bethell, Leslie. *Historia de América Latina*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990. Print
- Benjamin, Walter and R P. Oyarzún. *La Dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia*. Santiago, Chile: ARCIS-LOM, 1996. Print
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*, Barcelona: Casiopea, 1998. Print.

- Bianco, José. *Diarios de escritores y otros ensayos*. La Habana: Casa, 2007. Print.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969. Print.
- . *La ausencia del libro: Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Caldén, 1973. Print.
- Borchmeyer, Florian. *Habana –el arte nuevo de hacer ruinas*. 2006. Print
- Bloom, Harold, *El canon occidental*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2001. Print.
- . *La ansiedad de la influencia: Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009. Print.
- Borges, Jorge L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Print.
- Botero, Lotero, Amparo. *Voces: una renovación irreverente*. Amparo Boletín Cultural y Bibliográfico, Web. 1991.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bo127/voces1.htm>
- Boorstin, Daniel J. *The Creators*. New York: Random House, 1992. Print.
- Brown, Joan L. *Confronting Our Canons: Spanish and Latin American Studies in the 21st Century*. Lewisburg [Pa.: Bucknell University Press, 2010. Print.
- Botul, Jean-Baptiste. *La vida sexual de Immanuel Kant*. México, D.F: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2003. Print.
- Palma B. De. *Scarface*. Universal City, CA: Universal Studios Home Videos, 2003.
- Brodsky, Joseph, and Menchu Gutiérrez. *Marca de agua*. Madrid: Siruela, 2005. Print.
- Burckhardt, Jacob. *El Cicerone*. Barcelona: Iberia, 1953. Print.
- . *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961. Print.
- Bushnell, David, and V C. Montilla. Colombia, *Una nación a pesar de sí misma: de los tiempos precolombinos a nuestros días*. Bogotá: Planeta, 1996. Print.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Esplugues de Llobregat. Barcelona: Plaza & Janes, 1982. Print.

- Cabrera, Infante G. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1967. Print.
- Calero Silvia, and Evangelina Folino. *Cronistas De Indias: antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1980. Print
- Calvino, Italo, and Esther Benítez. *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999. Print
- Camus, Albert and Aurora Bernárdez. *El primer hombre*. Barcelona: Tusquets, 1994. Print.
- Canetti, Elías. *La conciencia de las palabras*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1981. Print.
- Caro, Hernán D. *La apoteosis alemana de Nicolás Gómez Dávila. El buen odioso*. Arcadia: Periodismo cultural (Bogotá) (2008):42-43. Print
- Castro Gómez, Santiago y Darío Acevedo Carmona. *Pensamiento colombiano en el siglo XX*. Bogotá: Pontificia Univ. Javeriana, 2007. Print
- Ceronetti, Guido. *Los pensamientos del té*. Barcelona: Muchnik, 1994. Print.
- Ciorán, Emile Michel: *Ejercicios de admiración y otros textos (Ensayos y retratos)*. Marginales de Tusquets, Barcelona, 1993 Print.
- . *Sobre Francia*. Madrid: Siruela, 2011. Print.
- . *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros ensayos*. Barcelona: Montesinos, 2000. Print.
- Cobo, Borda, J. *El solitario de la calle*. Letras libres. Web.2002.  
<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-solitario-de-la-calle>
- Cocteau, Jean. *Opio: diario de una desintoxicación*. Barcelona: Bruguera, 1983. Print.
- Colón, Cristobal, Vilanova, Antonio, Marañón, Gregorio and De las Casas, Bartolomé. *Diario del primer viaje de Colón*. Barcelona: Ediciones Nauta, 1965. Print.
- Compagnon, Antoine. *Los Antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007. Print.
- Connolly, Cyril. *Obra selecta*. Barcelona: Lumen, 2005. Print.
- Coppola, Francis F, Puzo, Mario . *The Godfather: Part II*. Hollywood: Calif: Paramount Home Entertainment, 2008.

- De Cuba Soria, Pablo. *Una suite de pasmosos arlequines*. Web. <http://cubistamagazine.com/a4/040404.html>
- De la Nuez Ivan. *Fantasia Roja*. Debate. U.S.A. 1992 Print.
- . *La Balsa Perpetua*. Barcelona: Casiopea, 1998 Print.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996. Print.
- . *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos, 1995. Print.
- . *Los códigos el capitalismo y otros temas*. Web. [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)
- . *Proust y los signos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995. Print
- . *Causas y razones de las islas desiertas, La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia: Pre-Textos. Print
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 94. Valencia: Pre-Textos, 2002. Print
- . *Kafka, por una literatura menor*. Trad. Aguilar Mora, Jorge. Biblioteca Era. México, D.F.: Ediciones Era, 1978. Print
- Deleuze, Gilles, and Claire Parnet. *Diálogos*. Valencia: Pretextos, 1980. Print.
- Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Print.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid [etc.: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.
- Espina, Eduardo. *Julio Herrera Y Reissig: prohibida la entrada a los uruguayos*. Montevideo: Planeta, 2010. Print.
- Eliot, T S. *La Aventura sin fin*. Barcelona: Lumen, 2011. Print.
- Hernández, Busto E. *Perfiles derechos: fisonomías del escritor reaccionario*. Barcelona: Ediciones Península, 2004. Print.
- Fernández Fe Gerardo *Cuerpo a Diario*. Argentina. Tse Tsé, 2007. Print
- Fernández, Retamar R. *Antología personal*. México, D.F: Siglo XXI Editores, 2007. Print.

- Feiman, José, P. *En memoria de Franco Volpi*. Pagina12. Web 2009.  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-123482-2009-04-19.html3>
- Foucault, Michel, Miguel Morey, and Pujol A. Gabilondo. *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales*. Barcelona [etc.: Paidós, 1999. Print.
- Gaitán, Durán Jorge *La revolución invisible: apuntes sobre la crisis y el desarrollo de Colombia*. Bogotá: Ediciones de la Revista Tierra firme, 1959. Print.
- . *Diario de Ibiza*. Cúcuta: Instituto de Cultura y Bellas Artes, 1973. Print.
- . *Obra Literaria: Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. Print.
- . *Insistencia en la tristeza*. Poemas, Bogotá: Editorial Kelly, 1946. Print.
- . *Bolero de G y otros textos inéditos* El Malpensante. Santa Fe de Bogotá, D.C., Colombia: [s.n.], 1997.No 2. Print.
- Gaitán Durán Jorge, and Hernando Téllez. *Presencia del Hombre*. Bogotá: Ediciones Espiral Colombia, 1947. Print.
- Gaitán Durán, Jorge E. *Las ideas socialistas en Colombia*. Bogotá: Casa del Pueblo, 1963. Print.
- Gache Belén, *De lecturas y escrituras, vidas y sueños*. Inactual. Web 2012  
<http://www.inactual.com/2010/12/>
- García, Arias, P. *Los grandes nos hacen grandes con toda la generosidad de su grandesa*. Periódico de libros. Web 2012.  
<http://www.periodicodelibros.com/2012/03/los-grandes-nos-hacen-grandes-con-toda.html>
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*. La Habana: Unión. 1997. Print.
- García, Márquez G. *Vivir para contarla*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2002. Print.
- García, Vega L. *El oficio de perder*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004. Print
- . *Los años de Orígenes*. Caracas: Monte Avila Editores, 1979. Print.
- . *Vilis*. Angers, France: Deleatur, 1998. Print.

- . *Rostros del reverso*. Caracas: Monte Avila Editores, 1977. Print.
- . *Suite para la espera. Poemas*. La Habana: Ediciones "Orígenes, ", 1948. Print.
- . *Espirales del Cuje*. La Habana: Orígenes, 1951. Print.
- . *El cristal que se desdobra*. Web. 2009  
<http://criticabuap.blogspot.com/2009/03/el-cristal-que-se-desdobra.html>
- Gibson, Michael and Pieter Bruegel. *The Mill and the Cross: Peter Bruegel's "way to Calvary"*. Lausanne: Editions Acatos, 2000. Print
- Groys, Boris, and Graciela Calderón. *Política de la inmortalidad: cuatro conversaciones con Thomas Knoefel*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008. Print
- . *Obra de arte total Stalin: (gesamtkunstwerk Stalin)*. Valencia: Pre-Textos, 2008. Print.
- Gómez Dávila, Nicolás. *De Lure*. Revista del Colegio Nuestra Señora del Rosario. LXXXI No 542 Bogotá. Abril-junio 1988. Print.
- . *Escolios a un texto implícito*. Bogotá. Villegas Editores, 2003. Print.
- . *Notas*. Bogotá: Villegas Editores, 2003. Print.
- . *Textos*. Bogotá: Villegas Editores, 2002. Print.
- Gómez Dávila, Nicolás, Álvaro Mutis. *Sucesivos escolios a un texto implícito*. Barcelona: Ediciones Áltera, 2002. Print.
- González, Reynaldo. *Lezama Lima: el ingenuo culpable*. La Habana: Editorial Letras cubanas. 1998. Print.
- Hoyos, Guillermo. *Don Nicolás Gómez Dávila, pensador español y reaccionario auténtico*. Arbor. 2008. Print.
- Hughes, Howard, *Scarface*. Universal City, CA: Universal Studios Home Entertainment, 2007
- Joyce, James and Subirat J. Salas. *Ulises*. Traducido Por J. Salas Subirat. Buenos Aires: S. Rueda, 1945. Print.
- . *Retrato del artista adolescente*. México: Editorial Origen, 1983. Print

- Kis, Danilo, Luisa F. Garrido and Tihomir Pistelek. *Lección de anatomía*. Barcelona: Acantilado, 2013. Print.
- Klee, Paul *Teoría del arte moderno*, Ed. Cactus, serie Perenne, Buenos Aires, 2007.
- Kandel, Eric R. *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. New York: W.W. Norton & Co, 2006. Print.
- Klibansky, Raymond, Saxl Fritz and Panofsky, Erwin. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza. La religión y el arte*. Madrid: Alianza, 2006. Print.
- Kozer, José. *Una huella destartalada. Diarios*. México, D.F: Editorial Aldus, 2003. Print.
- Lezama Lima, José and Chiampi, Irleamar. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print
- . *Un libro de Lorenzo García Vega. En poesía y poética del grupo Orígenes*, Editorial Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1994. Print
- . *Confluencias*. Letras Cubanas, La Habana, 1988. Print
- . *Paradiso*. Madrid: Cátedra, 1980. Print.
- Lipovetsky, Gilles. *El Imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990. Print
- Machiavelli, Niccoló. *El Príncipe*. Madrid: Edimat Libros, 2004. Print.
- Majewski, Lech. *The Mill & the Cross*. Katowice, Poland: Angelus Silesius, 2011. Print.
- Magris, Claudio, and Joaquín Jordá. *El Danubio*. Barcelona: Anagrama, 1997. Print.
- Matthews, Herbert L. *Cuban Rebel Is Visited In Hideout*. New York Times, 1957 Web. <http://www.nytimes.com/packages/html/books/matthews/matthews022457.pdf>
- Marai, Sandor, Cserhati, Eva and Gaviño A. M. Fuentes. *Diarios*. Barcelona: Salamandra, 2008. Print.
- Marín, Paola. *Ética, estética y erotismo: la reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán*. Revista Iberoamericana. 73, no. 218: 301. 2007. Print.



- Mito. Revista bimestral de cultura.* Bogota: Antares, 1955. Print.
- Miranda, Álvaro. *Jorge Eliécer Gaitán: El Fuego De Una Vida.* Bogotá: Intermedio, 2008. Print.
- Monterroso, Augusto. *Movimiento perpetuo.* Barcelona: Seix Barral, 1981. Print.
- Moreno, Durán. R. *Mito memoria y Legado de una sensibilidad.* Web.  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/boledi3scisiocho/boldiescisiocho1.htm>
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias.* Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974. Print.
- Ortega y Gasset, José. *Unas lecciones de metafísica.* Madrid: El Libro de Bolsillo Alianza Editorial, 1968. Print.
- Omedes, Loris, Bosch, Carles, Trueba, David and Domènech, José María. *Balseros.* [New York]: Docurama, 2005.
- Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo: Franz Kafka ... [et al.].* Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Pavese, Cesare and Crespo, Ángel. *El oficio de vivir, 1935-1950.* México: Planeta, 1999. Print.
- Paz, Octavio. *Puertas al campo.* Barcelona: Seix Barral, 1972. Print.
- Prats, Sariol J. *Lezama Lima, o: el azar concurrente.* España: Confluencias, 2010. Print.
- Pratt, Mary L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* London: Routledge, 1992. Print.
- Praz, Mario. *Mnemosina: paralelo entre la literatura y las artes visuales.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1976. Print.
- Preminger, Alex. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1993
- Proust Marcel. *En busca del tiempo perdido.* Debolsillo, 2010. Print.
- . *Contra Sainte-Beuve: Recuerdos de una mañana.* Barcelona: Tusquets, 2005. Print.

- Pessoa, Fernando, Zenith, Richard and Cuadrado, Perfecto E. *Libro del desasosiego: compuesto por Bernardo Soares, ayudante de tenedor de libros en la ciudad de Lisboa*. Barcelona: Acantilado, 2002. Print.
- Pizarnik, Alejandra and Becció, Ana. *Diarios*. Barcelona: Lumen, 2003. Print.
- Pitol, Sergio. *El viaje*. México, D.F: Ediciones Era, 2000. Print.
- Ponte, Antonio J. *El libro perdido de los origenistas*. México, D.F: Editorial Aldus, 2002. Print.
- . *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2005. Print.
- Quesada Halim Badul. *Apuntes para una biblioteca imaginaria: valor patrimonial y situación legal de las bibliotecas de Bernardo Mendel y Nicolás Gómez Dávila*. Rev. Interam. Bibliot. Medellín. Vol. 30 No. 1 enero-junio de 2007.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover, N.H., U.S.A: Ediciones del Norte, 1984. Print.
- Ranciére, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004. Print.
- . *Política de la literatura*. Editorial Libros Del Zorza, 2011. Print.
- Restrepo, David F. *Conversaciones Desde El Escritorio: Siete Ensayistas Colombianos*.  
*Del Siglo XX*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008. Print.
- Reyes, Alfonso and Guerra, A. Rangel. *Diario: I*. México: FCE, 2010. Print.
- Ribeyro, Julio R. *La tentación del fracaso*. Lima, Perú: J. Campodonico Editor, 1992. Print.
- . *Prosas apátridas*. Barcelona: Tusquets Editor, 1975. Print.
- Romero, José L. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976. Print.
- Roudinesco, Elisabeth. *Nuestro lado oscuro: una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama, 2009.

- Ruskin, John, and Burgos, Carmen. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 1997. Print
- Salles, Walter. *Diarios de motocicleta*. United States: Universal, 2005.
- Steiner, George. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Print.
- Sontag, Susan, and Aurelio Major. *Sobre la marcha*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007. Print.
- Tellez, Hernando. *La obra de Nicolás Gómez Dávila*. Mito. Revista Bimestral de cultura. Bogotá: Antares, 1955. 209-210. Print.
- Torres Duque, Oscar. *Nicolás Gómez Dávila: la pasión del anacronismo*. Web. 1997  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol140/bol140uno.htm>
- Tournier, Michel. *El vuelo del vampiro. Notas de lectura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Print.
- Unamuno, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa Calpe 1980. Print.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1998. Print
- Volpi, franco *La filosofía como ácida provocación*. Revista El Clarín. Web. 2008.  
<http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/05/31/01683714.html>
- Said, Edward W. *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*. Barcelona: Debate, 2009. Print.
- Said, Edward W and Pérez R. García. *Reflexiones sobre el exilio: ensayos literarios y culturales*. Madrid: Debate, 2005. Print.
- Serres, Michel. *El viaje enciclopédico*. Web.  
[http://www.youtube.com/watch?v=dfzAEmksbRo&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=dfzAEmksbRo&feature=player_embedded)
- Sur*: Revista Bimestral. Buenos Aires: Scholarly Resources, 1931. Print.
- Valencia, Goelkel H and Aljure, Sixta. *Textos Sobre Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1990. Print.

Wenders, Wim. *Buena Vista Social Club*. Santa Mónica, Calif: Artisan Home Entertainment, 1999.

Zambrano, María and Arcos, Jorge L. *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Endymión, 1996. Print.

Lecturas complementarias:

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre Arte*. Madrid: Visor, 1996. Print.

Barthes, Roland. *El grado cero de la Escritura. Nuevos Ensayos Críticos*. México: Siglo Veintiuno, 1989. Print.

Benjamin, Walter. *Obras Completas*. Madrid: Abada, 2006. Print.

Benn, Gottfried. *Obras Completas*. Palma de Mallorca: Calima Ediciones, 2006. Print.

Blanchot, Maurice *El diálogo inconcluso*, Monteavila 1996. Print.

Boullosa, Carmen, Kalach, Alberto, López Tedi and Reygadas, Carlos. *Diarios de Juno*. Letras Libres. Web. 2010.  
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/diarios-de-junio>

Bloy, Léon, González Corugedo, Fernando and Serra, Cristóbal. *Diarios (1892-1917)*. Barcelona: Acantilado, 2007.

Benjamin, Walter. *Obras Completas*. Madrid: Abada, 2006. Print.

Calasso, Roberto. *La literatura y los dioses*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. Print.

---. *Los cuarenta y nueve escalones*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994. Print.

Camus, Albert. *Carnets*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1966. Print.

---. *Diarios de viaje*. Buenos Aires: Losada, 1979. Print.

Ceronetti, Guido. *El monóculo melancólico*. Barcelona: Acantilado, 2013. Print.

---. *El silencio del cuerpo*. Barcelona: Acantilado, 2006. Print.

Cheever, John, Cheever, Benjamin, Gottlieb, Robert and Fresán, Rodrigo. *Diarios*. Barcelona: Emecé Editores, 2004.

- Cioran, E. M. *Cuaderno de Talamanca: Ibiza* (31 de julio - 25 de agosto de 1966). Valencia: Pre-Textos, 2002.
- García, Vega L. *Poemas para penúltima vez (1948 – 1989)*. Miami: Saeta Ediciones, 1991. Print.
- De la Nuez, Ivan. *Cuba y el día después*. Barcelona: Mondadori, 2001 Print.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2006. Print.
- . *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007. Print.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1997. Print.
- . *Historia de la Sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores, 1993. Print.
- . *Historia de la Sexualidad 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI Editores, 1993. Print.
- . *Historia de la Sexualidad 3. La inquietud de sí*. México: Siglo XXI Editores, 1993. Print.
- . *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998. Print.
- . *Genealogía del racismo*. Ediciones la piqueta, Madrid, 1992. Print.
- Fowler, Víctor. *De un notario incómodo*. En Revista Encuentro de la Cultura Cubana. Madrid, 21-22, verano /otoño, 2001, pp: 38 – 43.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral, Barcelona, 1974. Print.
- Gide, André. *Páginas de diario*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1943. Print.
- Kafka, Franz, Brod, Max and Formosa, Feliu. *Diarios*. Barcelona: Editorial Lumen, 1975. Print.
- . *Meditaciones*. Edimat Libros, Madrid, 2000. Print.
- Lichtenberg, Georg Christoph and Peérez Varas, Feliciano. *Aforismos*. Madrid: Catedra, 2009. Print.
- Mandelstam, Osip. *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: Acantilado, 2004. Print.

- Morin, Edgar. *El hombre y la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós, 1974. Print.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998. Print
- . *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Seix Barral, Barcelona, 1990. Print.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, and Andrés Sánchez Pascual. *Aforismos*. Barcelona: Edhasa, 1994. Print.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983. Print.
- Reverdy, Pierre: *Antología poética*. Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1985. Print.
- . *Escritos para una poética*. Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1977, Print.
- Rojas Rafael, *Tumbas sin sosiego*. Anagrama, Barcelona, 2006. Print
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004. Print.
- Sáinz, Enrique. *Suite para la espera: la herencia vanguardista*. En Revista Encuentro de la Cultura Cubana, Madrid, 21 – 22, verano/otoño de 2001, pp: 33 – 37. Print.
- Seelig, Carl. *Paseos con Robert Walser*. Madrid: Eds. Siruela, 2000. Print.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. Print.
- . *La poesía del pensamiento*. Madrid: Siruela, 2012. Print.
- . *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2000. Print.
- Walser, Robert, Echte, Bernhard, Morlang, Werner and De Sola Llovet, Juan. *Escrito a lápiz*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005. Print.
- Wittgenstein, Ludwig. *Aforismos, cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. Print.
- . *Diarios secretos*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. Print.
- Woolf, Virginia, Olivier Bell, Anne and De Juan, Maribel. *Diarios*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. Print.