

Es la frase de un amante herido que confiesa la dificultad que tiene para olvidar tras haber sido abandonado. Ella ya no está, pero sigue presente en sus pensamientos. La metáfora manejada es la de esos castillos abandonados y habitados por fantasmas, propios de las novelas góticas, proyecciones de los más obstinados terrores del subconsciente. El movimiento de dentro hacia afuera («la mujer que amé») y de fuera hacia adentro («Yo soy el lugar de las apariciones») resulta claramente *palindromático*.

La lectura de las minificciones de *Palíndroma*, de acuerdo con las interpretaciones propuestas, muestra que se trata de un juego de variaciones serias y humorísticas a la vez sobre el tema amoroso, un *Ars amatoria* en que, poniendo a prueba sus conocimientos de retórica, y, naturalmente los de sus lectores, Arreola trabaja intertextualmente con algunos de sus autores y textos favoritos, se los apropia y los modifica para imponerles su propia cosmovisión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA, Francisco: *Poesías castellanas completas*. Edición de José Lara Garrido. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1985.
- ARREOLA, Juan José: *Palíndroma*. México: Joaquín Mortiz, 1980 (4ª ed.).
- CARBALLO, Emmanuel: *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965.
- CLAUDEL, Paul: *Le soulier de satin*. Paris: Éditions Gallimard, 1953.
- DONNE, John: *Canciones y sonetos*. Edición bilingüe de Purificación Ribes. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1996.
- JOLLES, André: *Formes Simples*. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- LAUSBERG, Heinrich: *Manual de retórica literaria*. Vols. I, II, III. Madrid: Editorial Gredos, 1983 (2ª reimp.) 1984 (2ª reimp.), 1980 (1ª reimp.).
- LE TARGAT, François: *Marc Chagall*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1985.
- MC MULLEN, Roy y BIDERMANAS, Iris: *The world of Marc Chagall*. London: Aldus Books Limited, 1968.
- PASO, Fernando del: *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid, Editorial Gredos, 1997.
- TEÓN, HERMÓGENES, ANTONIO: *Ejercicios de retórica*. Introducción, traducción y notas de Mª Dolores Reche Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1991.
- TOMASSINI, Gabriela y COLOMBO, Stella Maris: Aproximación al minicuento hispanoamericano: Juan José Arreola y Enrique Anderson Imbert. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1993, 43 (4), pp. 641-648.

Fronteras umbrías

FRANCISCA NOGUEROL

Universidad de Salamanca (España)

«La gota por el diluvio. La parte por el todo»

Rafael Courtoisie: «Los objetos fractales»¹

¿CUÁLES SON LAS FRONTERAS QUE SEPARAN la minificción de la poesía? ¿Podemos distinguir un poema en prosa de un microrrelato? Éstas son dos de las preguntas más debatidas por los estudiosos de la brevedad, que han cobrado especial relevancia en los últimos años por la enorme cantidad de textos que muestran unas fronteras difusas entre lírica y narrativa².

En las siguientes páginas intentaré responder estas interrogantes a través del análisis de *Umbría* (1999), del uruguayo Rafael Courtoisie. El librito, de tan sólo 44 páginas de extensión y compuesto por textos hiperbreves, fue publicado bajo el marbete «poesía» por la editorial Eclepsidra³. Sin embargo, en el presente análisis sostengo la tesis de que se trata de un conjunto de minificciones integradas, textos fractales —según la clásica definición de

¹ COURTOISIE, Rafael: *Cambio de estado*. Montevideo, Arca, 1990, p. 42.

² Así lo comenté en mi artículo «Evolución del micro-relato hispanoamericano (1960-1990)», *Estudios*, Caracas, 1996, n° 8, pp. 191-208 (206).

³ Los editores tuvieron el buen tino de publicar el texto en una colección donde se aprecia la dificultad de encuadrarlo genéricamente. Se trata de «Vitrales de Alejandría», llamada así porque, como reza en la portada, «asume la convivencia armoniosa de las diversas estéticas tal como asume el vitral los muchos colores o las arenas múltiples la clepsidra, con respeto y aceptación de todas las formas poéticas» (*Umbría*. Montevideo, Eclepsidra, 1999). Citaré los textos a partir de esta edición.

Lauro Zavala— que pueden ser leídos independientemente, pero que cobran total significación cuando se vinculan en una estructura cerrada. Pocas tareas más hermosas que leer estas creaciones, en las que a la intensidad de cada página se le añade la tensión provocada por el conjunto.

UNA POÉTICA DISCONFORME

Rafael Courtoisie es autor de una extensa nómina de títulos en los que aborda con igual naturalidad la poesía, el cuento, el poema en prosa, la miscelánea o la novela⁴. *Umbría*, premiada como casi todas sus creaciones —en este caso por el Ministerio de Educación y Cultura uruguayo—, ocupa el último lugar entre los títulos que reúnen poemas en prosa y microrrelatos —*Orden de cosas* (1986), *Cambio de estado* (1990), *Textura* (1992) y *Estado sólido* (1996)— y que han sido publicados siempre como poemarios.

A través de sus textos, Courtoisie testimonia las perplejidades de nuestro mundo, donde las voces fragmentadas y los discursos superpuestos dan idea del caos que nos rodea⁵. Esta condición, descrita por Hugo Achugar como «mutante» y aplicada a los escritores latinoamericanos que han desarrollado su escritura a partir de los años ochenta del siglo pasado, lo define como «humanista»: «Humanismo versus barbarie de las certezas [...]. Un humanismo que erosiona sutilmente el universo de los poderosos y de los seguros de sí mismos o de sus instrumentos. Un humanismo que pretende introducir la sospecha como arma contra la tonta sabiduría de los dómines»⁶.

El libro es entendido como ejercicio de provocación. Así lo comentó el autor en una entrevista —«Creo que si un libro no desacomoda algo, no sirve»⁷— y así se aprecia en muchos de sus textos. El sujeto de su escri-

⁴ Entre sus títulos destacan *Contrabando de auroras* (1977), *Tiro de gracia* (1981), *Tarea* (1982), *Orden de cosas* (1986), el misceláneo *Cambio de estado* (1990), la trilogía de cuentos conformada por *El mar interior* (1990), *El mar rojo* (1991) y *El mar de la tranquilidad* (1995), *Las jaulas de la paciencia* (1995); *Textura* (1992), *Poemas para microprocesador* (1992), *Poetry is crime* (1994), la antología aparecida en Colombia *Instrucciones para leer ceniza* (1994), *El constructor de sirenas* (1995), *Estado Sólido* (1996), *Umbría* (1999), *Cadáveres Exquisitos* (1996), *Vida de Perro* (1997), *Agua Imposible* (1998), *Tajos* (1999) y *Caras Extrañas* (2001).

⁵ Fernando Aínsa ofrece una estupenda visión de su poética en relación con la de otros autores uruguayos contemporáneos en el artículo «La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo», en la revista *El Cuento en red* (otoño 2001), n° 4 (www.cuentoenred.org).

⁶ «La generación de los mutantes», *Brecha*, 2 de septiembre de 1994, p. 22.

⁷ COURTOISIE, Rafael: «Si un libro no desacomoda no sirve», en www.oei.org.co/sii/entregas/art5.htm, p. 2 (26/7/2002).

tura presenta únicamente la «certeza del que duda»: «La verdad es la forma más cruel de la embriaguez, sus humores desatan la codicia, el chancro. Ah, los que ya lo saben, los que están ciertos»⁸. Por ello, en *Estado sólido* señala que una cosa creíble es:

Rolling stone, piedra cantada, duda sólida.
Es piedra aquello que se cree, fundamental, angular, filosofal.
Es nada pura, pero fuerte.
Hay un jugo en Cioran, que la disuelve⁹.

El estrecho vínculo entre lírica y narrativa en la cosmovisión de Courtoisie se aprecia en las propias palabras del autor, quien, a pesar de haber publicado libros de relatos y novelas, se considera ante todo poeta. Al preguntársele con relación a *Música para sordos* —su poemario más reciente y ganador del Premio Jaime Sabines 2002— si era un poeta con ropajes de narrador, consideró la lírica como núcleo esencial de su obra, aseverando que ninguna ficción funciona sin poesía. Con ello explicó la elección de su contradictorio título: «En este inicio de milenio, donde hay tantos estruendos, la gente no quiere escuchar, no sólo la música, sino también la poesía. De algún modo el trabajo poético, sugerente con la palabra, es una música para sordos. Parece que nadie la quiere escuchar, pero finalmente escuchan. Entonces el título apela al rescate de la estética, a la fraternidad y a la magia del lenguaje en un mundo de varios decibelios de estruendo»¹⁰.

Sus textos pueden ser comparados con visiones. Cargados de sensualidad a partir de imágenes lindantes con el irracionalismo, no renuncian, sin embargo, a indagar en las esencias. Dotados de una gran carga simbólica, reflejan una pluralidad de voces que nunca llegan a la síntesis. Todo ello, a través de un lenguaje que se hace cada vez más ácido y en el que predominan las frases concisas y tajantes: nada mejor que la brevedad para resignificar los discursos y para construir paradojas y antítesis, claves de su poética¹¹.

LA ORIGINALIDAD DE UMBRÍA

Este hecho explica la originalidad de *Umbría*, marcada por la sorpresa en cada una de sus páginas. Constituida por textos fronterizos en todos

⁸ *Textura*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994, p. 13.

⁹ *Estado sólido*, Madrid, Visor, 1996, p. 8.

¹⁰ LARRE BORGES, Ana Inés: «Música para sordos», *Brecha*, 25/10/2002, p. 34.

¹¹ Mario Benedetti ya percibió este rasgo en «Instrucciones para escuchar paredes»: «Esa ardua comunicación de los contrarios es uno de los rasgos más originales de la poesía de Courtoisie» *El País*, 17/8/ 1996, p. 56.

los sentidos —genérico, temático y formal—, la oscuridad que anuncia su título se va difuminando con la lectura secuenciada de sus componentes. Las «fronteras umbrías» se pierden para darnos a conocer un universo marcado por la lucha de contrarios.

En el conjunto, el silencio cobra tanta importancia como el lenguaje. Así se explica el primer epígrafe de la obra, tomado de César Vallejo: «Oye a tu desnudez, dueña del sueño». Como señala la magnífica definición de Juan Gelman colocada en la contraportada, «*Umbría* es el intento —afortunado y exacto— de mostrar el envés de la palabra, ese vacío lleno de rostros que tiemblan en los claros silencios»

En este universo indeterminado impera la narratividad: se cuentan historias diferentes con trazos breves y precisos, lo que explica que consideremos cada entrada como un microrrelato independiente. Se desarrollan tramas extrañas, fascinantes y concisas, pequeñas bombas de relojería que estallan en la frase final. En ella, los personajes aparecen denominados a través de iniciales —Q, N, A—, colores —Oscuros, Grises, Claros— o partes del cuerpo —Ojos, Bocas, Orejas—.

El título del volumen, bastante críptico, parece remitir al Uruguay desde el punto de vista fónico, pero ahí quedan las coincidencias¹²: el universo de *Umbría*, marcado por la hipocresía del lenguaje, la sofocación del placer y la violencia, puede detectarse en cada uno de nosotros. La indeterminación de este mundo complejo y simbólico explica que el segundo epígrafe elegido por Courtoisie para iniciar su obra sea el poema de Emily Dickinson que acaba con el verso «Things are not what they are»¹³.

La estructura del libro presenta minificciones marcadas por la antítesis. Así, la primera desarrolla el tema de la muerte —«Una mujer ha muerto»— y la última el de la fiesta, describiendo una «Parranda» en la que los habitantes de *Umbría* pierden la conciencia. Y si la muerte adquiere un matiz positivo porque establece secretas correspondencias en la naturaleza —«... Una mujer ha muerto en algún sitio. Q sale a cielo

¹² El autor llamó *Las fronteras de Umbría* a una reciente antología de sus textos (Montevideo, Linardi y Risso, 2002), hermoso título que homenajeo en estas páginas.

¹³ Este poema ya había sido utilizado por el autor en una composición de *Orden de cosas* que concluye con los siguientes versos:

[...] Para comprender
hay que ignorar por completo
(Fraguar una distracción
mirar para otro lado)
Se sabe:
las cosas no son lo que son
(*Orden de cosas*, Montevideo, Arca, 1986, p. 54).

descubierto, apoya el oído en tierra y escucha cómo las orugas despedazan un castillo subterráneo»¹⁴ (U, 7)—, el griterío de la bacanal —«el mundo de varios decibelios de estruendo» del que hablaba el autor más arriba— refleja la ignorancia en la que viven sumidos los hombres. Sólo una lluvia redentora final, de caracteres apocalípticos, podría redimir al pueblo de *Umbría* de su frivolidad:

Toda *Umbría* es un arrabal sin centro, una perdida Atlántida en donde las olas de la superficie ocultan el quehacer de las profundidades, el ajeteo del Continente Perdido.

[...] Sólo una oportuna lluvia redimiría a *Umbría* de la Hecatombe, del sacrificio de mil corderos y mil cerdos, del ofertorio de cabezas de ternero cuyos cuerpos se disponen sobre las brasas. Sólo una oportuna lluvia evitaría ese sonido hecho de hebras gruesas, ese sonido de tiempo acumulado, de fecha soltada de golpe como una yegua joven sin domar. Sólo una oportuna lluvia mitigaría en algo el sonido de sus cascos duros, retumbando con brío sobre los tiempos inmóviles (U, 50).

En este marco de acción, el lector tendrá la oportunidad de oír las voces de *Umbría*, a veces identificadas con un personaje —«Voces de N», «El discurso de Q», «Q lee un poema», «Q habla del Edén»— y otras anónimas. La estructura en *ritornello*, de visos claramente poemáticos, se refleja en secuencias que aúnan entradas homónimas: «Mujeres», «Criaturas de U», «Los traductores en *Umbría*» o «Cruelles». De este modo, se presentan diferentes aspectos en los contenidos que vertebran el volumen y que examino a continuación.

EL LENGUAJE

Courtoisie siempre se ha mostrado preocupado por la mentira que encierra el lenguaje. Su objetivo de hablar con palabras verdaderas queda claro en una entrevista con Rosario Peyrou:

Fue muy temprano el descubrimiento de la palabra como instrumento de conocimiento sensible y el temor al lenguaje desbordado de los senti-

¹⁴ En «El resplandor», el texto más surrealista del conjunto y deudor del mejor Neruda residenciario, se aprecia la imposibilidad de morir completamente:

La muerte de O provoca un río en la muerte, una cavidad de luz. La gente tapa las bocas de los pozos, y cubre los aljibes, mira hacia arriba para no encandilarse. Pero de noche nadie puede dormir, porque por las juntas de las tablas del piso, y aun de entre las caries de los mármoles de los palacios, sale jugosa luz de O que nadie ignora. En algún sitio de una inmensa pradera negra, relinchan osamentas de caballo, y fosforecen furiosas las hormigas.

Rielan los huesos de O toda la noche (U, 28).

mientos. En el momento en que uno puede decir la realidad, la está descubriendo y la está haciendo. [...] Por eso la retórica de la afectividad me parece ocultadora en vez de ser descubridora o verdaderamente expresiva. Hay que encontrar dentro del lenguaje una distancia para nombrar las cosas de otra manera¹⁵.

Así se explica la aparente frialdad de sus textos, el carácter distante que confiere a sus páginas y con el que pretende nombrar de un modo insólito la realidad. Tras el reconocimiento de que «Una palabra es causa de muchos objetos, los sostiene sobre un abismo de indefinición, los suspende sobre materias brumosas» (U, 10), el sujeto de su escritura pretende perpetuarse a través de un lenguaje verdadero: «Un hijo de palabras, hecho de coágulos, hecho de fragmentos de cosas que dije o que no dije (...); Un hijo hecho de coágulos entre la maravilla de la música, en los oboes, en las guitarras, en la palabra *piano* con sus dientes flojos, y una luna de trapos enjuga los sonidos» (U, 23).

Una de las mayores corrupciones de Umbría viene dada, precisamente, por la falsedad de su lengua. En «Voces» leemos: «Un idioma de polvo se escucha en las calles» (U, 11), y cuando un accidente provoca la muerte de una niña, «nadie alcanzó a advertir el peligro, nadie gritó a tiempo. Comienza a lloviznar. Las bocas están llenas de polvo» (U, 11). En «Otra fiesta» se refleja de nuevo este hecho:

OTRA FIESTA

La aldea de los asesinos está siempre demasiado cerca. En la aldea de los asesinos crecen palabras. Palabras que no pueden decirse aquí, palabras cuya sal es de negrura inmensa. Los asesinos tienen el ojo mudo, la boca ciega, y las vocales sordas. Los asesinos dicen «mamá», dicen «hijo», dicen «múcura» y reparten un agua tenebrosa.

El sabor les pudre el alma, la lengua del alma con la que después hablan en las Conferencias Internacionales (U, 17).

De ahí que se defienda el poder cauterizador de la sal —y, a través de ella, se explique la poética de Courtoisie— en «El discurso de Q»:

Q sabe que el demonio de la sal está presente en todas las frutas, en el agua y en el aire y en la saliva de los poemas de N.

Q sabe que la sal es una fruta blanca que mata las babosas, disolviéndolas, y que puesta sobre la lengua tiene el poder de curar las infecciones de la noche del lenguaje: palabras quietas, mórbidas, tullidas, sílabas hueras, de una blanda mucosidad que agobia.

¹⁵ «La violencia está en nosotros», *El País Cultural*, 1996, VII, 324, p. 2.

Por eso, antes de decir, antes de mentir o jurar, antes de invocar, Q se pone un puñado de sal en la boca.

Luego, cuando habla, tiene el modo del mar, la misma fuerza (U, 8).

La traducción se entiende como ejercicio de libertad. En «Traductores de Umbría I» aparecen las palabras extranjeras como medio de liberar un mundo asfixiado por las normas: «[...] El producto de traducción, lo traducido, introduce una distorsión en la realidad de Umbría que la modifica en forma irreversible. [...] Quienes espontáneamente traducen a lengua de Umbría cualquier texto sin autorización, son ejecutados [...]. Cualquier traducción, cualquier vertido de un vocablo extraño, se considera una traición porque altera el Orden de Umbría, que es su universo» (U, 24). Siguiendo esta línea, «Los traductores en Umbría II» explica cómo, cuando se introduce la palabra «hueso» en el idioma, los habitantes de Umbría, de los que se dice que «Todos son amorfos y gelatinosos» (U, 40), cambian¹⁶.

El texto más significativo sobre la imposibilidad de la comunicación se encuentra en el irónico título «Q habla del Edén», donde este personaje, preocupado en todas sus apariciones por la mentira que encierra el lenguaje, refleja el fracaso de su tarea como creador:

«Un pez de hule envuelve la comida diaria. Las escamas de nylon se deshacen pero no logran pudrirse en la boca del desierto: bolsas, jirones y retazos de plástico, trozos de cármica y latas como joyas oxidadas. Cada cosa es un tesoro y tiende a la aridez. Las raíces de los vegetales esperan entre vidrios y coronas de caucho, los óxidos de plomo y el agua del cadmio entre los dientes de un cero gordo, el mar envenenado de sulfito en la gran concha del mar, en la raja del mar, en el coño del mar, en la vira del mar con aguavivas.

Un temblor de hilo en las vocales: n-a-d-a.

Estos son los huesos de Dios. Las ramas despojadas por el viento enfurecido, los ojos cubiertos por los labios de los ojos, la Mosca Reina con su séquito de sexo.

Chatarra, chatarra y más chatarra. *Junk*.

La savia retrocede en las palabras cuando voy a hablar del árbol. Un sarcoma voraz seca la rama. El aire me respira y se envenena.

Lo que amo se vuelve arena» (U 48).

LA DEFENSA DEL PLACER

Uno de los temas fundamentales en la poética de Rafael Courtoisie es el de la defensa del placer. Así lo ha comentado el autor en relación con la

¹⁶ Es conocida la pasión de Courtoisie por la materia compacta y dura, que reflejó tanto en el título como en los contenidos de *Estado sólido*.

literatura —«No hay lectura posible sin placer. La cuestión es saber cómo lograr placer al lector a partir de elementos oscuros que están en la realidad y comparecen en la ficción»¹⁷— y así se aprecia fehacientemente en su cuento «Sodoma y Gomorra», incluido en *Tajos*: el pecado de Sodoma tuvo su opuesto en el error de Gomorra, que fue evitar cualquier tipo de gozo¹⁸.

De acuerdo con esta visión del mundo vitalista y sensual, se explica que el tacto sea un instrumento de conocimiento y supere al sentido de la vista: «Una religión del tacto supera la religión de la mirada. Las parejas se vendan los ojos y se tocan. Las casas sudan música» (U, 10)¹⁹. Desde este punto de vista, se aprecia en toda su magnitud la intensidad de la denuncia que encierra «Las piedras de amar», uno de los mejores microrrelatos de *Umbría*:

LAS PIEDRAS DE AMAR

Los hijos de los Grises le arrebatan el gozo a las mujeres, justo en el último momento, justo cuando están por acabar. Los hijos de los Grises, en el último instante, se llevan esa gema invisible del sexo de las mujeres y hacen un collar de maravilla.

En las noches cálidas, el collar hecho con los guijarros del gozo humedecido, palpita en la penumbra inmóvil, sin que nadie se adueñe del temblor. Los Grises ponen esos collares en las vitrinas de los museos, y quedan tontamente alegres por haberles quitado el gozo a las mujeres.

Las perlas, algunas oscuras y otras claras, producen un latido inmóvil y concéntrico, un espasmo translúcido que se pierde en el espacio silencioso. Pero las mujeres de los hijos de los Grises van, cada vez que pueden, a la aldea vecina, donde los hombres saben desprenderles del vientre esos cantos rodados, esas perlas opalinas y latientes, y las dejan flotando en la entrepierna, húmedas y tibias todo el tiempo, durante la eternidad que dura el acto (U, 14).

La defensa de la sensualidad frente a los fundamentalismos eróticos lleva a un final absolutamente efectivo, marcado por la antítesis temporal

¹⁷ COUTOISIE, Rafael: «No hay lectura sin placer», en www.geocities.com/Paris/Café/8457/rcourtoisie.html, p. 2 (30/9/2002).

¹⁸ El texto acaba con una frase que define esta clave de su escritura: «En los atardeceres del mundo se escucha todavía el lamento, la eterna queja por no haber disfrutado». *Tajos*. Montevideo, Uruguay, 1999, p. 122.

¹⁹ Así lo había señalado anteriormente en *Estado sólido*: «Pensar también es tocar y por eso no hay pensamiento lineal, el pensamiento jamás es una línea sino una encrucijada, el pensamiento es una red. Su tela persuasiva es antes sensitiva, para convencer se extiende en varias direcciones explorando, cubriendo, palpando. [...] Entender es tocar (*Estado sólido*, op. cit., pp. 24-25). He analizado este aspecto de su escritura en mi artículo «Rafael Courtoisie, con los cinco sentidos», *Actas del V Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. (2002). La Coruña, Universidad (en prensa).

en el orgasmo —«la eternidad que dura el acto»— y por la materialización del gozo a partir de las piedras. La visión poética queda plasmada en un texto marcado por su conclusión epifánica, de contenido muy similar al que presentan otros títulos como «Arqueros» o «Mujeres»²⁰.

Frente a ellos, la censura se abate sobre Umbría en los diversos episodios narrados bajo la entrada «Crueles»: «Una mujer deja cebos envenenados en los árboles inmediatos a su casa, para que los gatos que de noche la despiertan con sus maullidos de amor y las gatas servidas no la mortifiquen con sus gritos de goce gatuno y le recuerden, de madrugada, su propia falta de placer» (U, 42). El mejor ejemplo de este motivo se encuentra en la castración simbólica de las estatuas que llevan a cabo Oscuros y Claros:

CRUELES

Oscuros y Claros cercenan por las noches los penes de bronce o mármol de las estatuas masculinas.

Los Oscuros no pueden tolerar el sexo, ni siquiera cuando es de piedra, y los Claros se irritan a la vista de las tetas de alabastro que las venus ostentan ominosas.

A mordidas de hierro, los Oscuros dejan ciegos los bustos, vacían de un golpe los ojos de los pezones que los miran, estragan el bronce erecto de los vientres.

Después, en la oscuridad, contemplan las piezas cobradas, los botones sexuales que cortaron, y las muestran a otros con soberbia.

Trofeos, dedos índice, muñones calvos de sevicia (U, 43).

LA VIOLENCIA

Como se puede inferir a partir de estos últimos textos, el universo de Umbría está ante todo marcado por la violencia, tema fundamental en la

²⁰ Transcribo los dos por su significación:

ARQUEROS

Los dioses crecen entre las ingles de las mujeres un instante, una eternidad rígida que se anuda y se empeña, y se explota para volver a cesar. Son divinidades intermitentes, rojas, que se aventuran en la profundidad para vivir despacio, húmedamente, su siglo brevísimo.

La herida se abre como un templo.

Al dar en el blanco, los varones se ahorcan con el nervio de los arcos.

Pero la muerte dura sólo un momento (U, 12).

MUJERES

Algunas mujeres se consuelan con dedos que arrancan de las estatuas.

Un lago tibio les crece entre las piernas y en el fondo del lago colea pececillos y se escurre en lo profundo su rojez partida en dos. El pulpo, como una estrella blanda sumergida, recibe al anular y provoca una estampida de puntas de peces y arenas del temblor que desmoronan.

Las mujeres acaban exhaustas y en los lúbricos dedos de mármol, brillantes de humedad del lago, se entibian y boquean, hasta morir, algunos pececillos adheridos (U, 20).

escritura de Courtoisie y especialmente evidente en sus creaciones más recientes. Las fronteras separan a los hombres por culpa de silencios y malentendidos, hecho que queda simbolizado a través de los labios de una mujer muda:

LAS FRONTERAS

En una aldea están todos los Ojos y en otra todas las Orejas y en otra todas las Bocas. Cuando las aldeas se reúnen hacen una sola Cabeza que mira y escucha y habla, pero cuando las aldeas están separadas un gusano les devora el pensamiento, les muerde la carne de quererse y estar juntas.

La aldea de los Ojos batalla contra la aldea de las Orejas, y la aldea de las Bocas escupe contra las dos una llama de hielo, un beso de vacío, una saliva seca y su promesa.

Temblores tumban casas y hombres.

Una efigie de espanto le crece a las moradas. Llueven ranas y perros, y la pelambre del río aumenta, raspa la tierra y la lleva. En la aldea de las Bocas, una mujer es muda.

Las fronteras, sus labios (U, 9).

En este mundo de secretas correspondencias, cortar una acelga puede llevar al asesinato:

SUFRIMIENTO EN U

En Umbría, desollar una naranja o cercenar una acelga significa producir una considerable cantidad de dolor que se acumula en otra parte. Cada cosecha de trigo da alimento a muchas personas o riqueza a los especuladores, pero con cada cosecha, con cada tallo cortado se genera una corriente continua de dolor que forma un anillo alrededor de los seres. Los niños se ponen agrios y crecen molestos por el tedio. Las niñas maduran por sus glándulas pero con una gota de leche negra dentro de los pechos, que después pasan a sus hijos nacidos o hacen crecer dentro del vientre hinchado e infinito de los que no nacen. Así, al envejecer, se acuestan a desgano con la muerte.

La mutilación de vegetales produce en Umbría guerras y homicidios, luchas constantes y rencores.

Una sola pluma arrancada a un ave imaginaria provoca grandes inundaciones. Las lluvias no paran de caer cuando en Umbría se derrama una gota de aceite.

Cantidades de dolor real, compacto, grumos de sólido dolor, se distribuyen y se muerden como panes, después, en el planeta (U, 13)²¹.

²¹ El protagonista de la *nouvelle* «Tajos», un chico adolescente que manifiesta su rabia contra el mundo reventando con su navaja bolsas de los más diversos productos de supermercado, se encuentra muy cercano a la experiencia que leemos en «Sufrimiento en U».

La podredumbre del universo de Umbría, marcado por la falta de libertad y la dictadura, se deja ver en un hiperbreve que recurre a *Macbeth* como hipotexto literario:

VOCES

Las tres brujas y el caldero de Umbría:
«FAIR IS FOUL, AND FOUL IS FAIR».

El gobierno eyacula los decretos.

Un niño colgado en la copa de un árbol de arena, un hijo podrido en cada objeto. En cada libro hay carne y saliva de moscas. Se va y se viene, se trafica. Umbría disminuye entre los débiles, pero aumenta el otro mundo:

«HOVER THROUGH THE FOG AND FILTHY AIR» (U, 32).

La resistencia viene encarnada por el personaje de N, quien denuncia los pecados de Umbría en textos más cercanos al aforismo que al microrelato²². Como un profeta actual, N se muestra tremendamente pesimista con su mundo, nueva Sodoma que en la «Parranda» de la conclusión se desea purificada a través de un diluvio de resonancias bíblicas. Las palabras de este personaje, siempre diferenciadas del resto por la negrita y la cursiva, funcionan como piedras de toque en la conciencia de los lectores²³: «Umbría: eres mi patria muerta, consuelo del cuervo./ Amargo vaso de mi Umbría, ya no siento la sed./ Por beberte murieron mis espadas» (U, 31); «Imperio de tu llaga, madre Umbría» (U, 33). «[...] No hay manjar, ni mujer, ni dicha, en Umbría» (U, 33); «Umbría: por ti he peleado y me devuelves miasmas./ En Umbría los laureles puestos sobre la piel producen fiebre húmeda y consunción./La urticaria es el trofeo de los puros» (U, 38). Y el definitivo: «En mi patria gobiernan estropicios y mandan los reptiles. La oposición está hecha de cangrejos comandados por un mago venenoso. Y los disidentes, como monos una vez que pasa el sol, se trepan a las terrazas del poder, para lamer la misma fruta podrida» (U, 38).

Sin embargo, la desesperación y el pesimismo de N no están completamente motivados. Aún existe salvación en este universo marcado por la

²² Así se aprecia, por ejemplo, en su primera intervención en el texto:

«Una mujer de Umbría vale lo que su espejo,
y una de Tebas se mira en una charca.
La de Tebas bebe de sí misma,
la de Umbría muere de sed» (U, 19).

²³ Conocemos la verdad que albergan sus frases por un comentario aparecido en el citado «El discurso de Q»: «Q sabe que el demonio de la sal está presente en todas las frutas, en el agua y en el aire y en la saliva de los poemas de N» (U, 8).

maldad, y ésta se encuentra en las palabras. Así, el personaje que declara su paradójico amor a la patria —«Enfermo de Umbría, por Umbría vivo» (U, 39)— consigue desteñir el poder gracias a la fuerza subversiva de sus textos:

Q LEE UN POEMA

Q lee un poema de N y escupe un agua negra: el gobierno obliga a arrepentirse, a entretener la sangre y mascar grumos conversos. Pero una palabra del poema de N desprendida por la lectura de Q ya corre por sus venas, y por las venas del mundo. Cuando Q suda, al trabajar acarreado agua o amasando pan, la sustancia se descuelga en cada gota, en cada miga, y amarilla la victoria del Poder.

La colma de blandura y la derrota. (U, 36).

Todavía queda una esperanza para Umbría, y con ella para el hombre. Courtoisie revela de este modo el humanismo esencial de su pensamiento. Y todo ello a través de unos textos breves, intensos, que nunca olvidan la poesía pero que mantienen en todo momento su carácter narrativo. Cada uno de ellos se muestra como la gota que puede provocar el diluvio purificador, como la parte que, según leemos en el epígrafe con el que abrí estas páginas, remite al todo. ¿Y no es éste, acaso, el sentido último de todo objeto fractal?

«La gota por el diluvio. La parte por el todo».

José Emilio Pacheco: microtextos en tiempos de penuria

M^a ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ

Universidad de Salamanca (España)

EN SU POEMA «A QUIEN PUEDA INTERESAR», proponía José Emilio Pacheco (1939) que «la poesía anhelada es como un diario/en donde no hay proyecto ni medida»¹. A partir de estos versos, puede destacarse la evidente e imprescindible cercanía a la prosa en el proyecto poético del autor mexicano, inserto en el contexto de la poesía coloquial o conversacional y cuyos recursos han sido señalados, entre otros, por Daniel Torres en *José Emilio Pacheco: Poesía y poética del prosaísmo* (1990)².

Por otra parte, los versos citados permiten a su vez una lectura abarcadora del conjunto de su producción, que, si bien descansa de modo central sobre una ingente labor poética desde hace cinco décadas, no excluye realizaciones muy importantes en el campo de la prosa. Así sus libros de cuentos *La sangre de medusa* (1958), después publicado como *La sangre de medusa y otros cuentos marginales* (1990), *El viento distante y otros relatos* (1963, segunda edición ampliada en 1969) y *El principio del placer* (1972); la novela *Morirás lejos* (1967, segunda edición revisada en 1977), para la que se ha indicado que «centraliza [...] las tendencias dominantes de su escritura»³ y la *nouvelle Las batallas en el desierto* (1981). Resulta así muy

¹ Cito por *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*, publicado por el Fondo de Cultura Económica (México) en el año 2000, donde se recoge toda la obra de Pacheco revisada hasta la fecha. En p. 152.

² TORRES, Daniel: *José Emilio Pacheco: Poesía y poética del prosaísmo*. Madrid: Pliegos, 1990.

³ JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette; MORÁN, Diana y NEGRÍN, Edith: *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México, 1979, p. 26.