

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

TINTA DEL DERROCHE: LA PLURALIDAD OPERATIVA EN LA *METAFÍSICA DE LA FÁBULA*, DE  
HERNÁN LAVÍN CERDA

**TESIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**  
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA  
SAMUEL ESTEBAN CORTÉS HAMDAN

ASESOR  
MTRO. JORGE ANTONIO AGUILERA LÓPEZ

CIUDAD DE MÉXICO

2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSALIDAD DEL ROCE

*La universalidad del roce,  
del frotamiento, del coito de la lluvia  
y sus menudas preguntas sobre la tierra.  
¡Qué engendros para una nueva raza!  
¡Qué nueva descendencia del hombre y de la piedra!  
Una caja de fósforos esparcida  
sobre los cabellos que comienzan  
agitándose como fragmentos que se unen  
en un gusano lleno de plumillas.  
La tijera cortando las aspas del ventilador  
y el marco de una ventana que se cae  
sobre un jarro de leche.  
El anverso y el reverso  
en el borde de la hoja.  
Acaricio el nuevo monstruo,  
después, ya me acostumbro,  
y lo veo caminar  
hacia el oeste del abismo con pinares.  
Entrechocado,  
frotándose los pies  
con la llave maestra del pato secreto  
que asciende en el elevador.  
Precipitándose sobre una cascada congelada  
la rotación convertida en un coito universal,  
de la abeja con la respiración,  
del sombrero con los siete anillos de Saturno.  
¿Qué hijos darían que siguiesen  
conversando cuando soplan la lluvia?  
El gato copulando con la marta  
no pare un gato  
de piel shakesperiana y estrellada,  
ni una marta de ojos fosforescentes.  
Engendran el gato volante.*

José Lezama Lima

*—Sólo creo en las matemáticas divinas  
aunque a veces me retracto:  
¿cuántas moscas  
son tres dioses?*

Hernán Lavín Cerda. *Ceremonias de Afaf*

*Detesto el pedantismo y la jerga. A veces, he llorado de risa al leer ciertos artículos de los 'Cahiers du Cinéma'. En México, nombrado presidente honorario del Centro de Capacitación Cinematográfica, escuela superior de cine, soy invitado un día a visitar las instalaciones. Me presentan a cuatro o cinco profesores. Entre ellos, un joven correctamente vestido y que enrojece de timidez. Le pregunto qué enseña. Me responde: 'La semiología en la imagen clónica'. Lo hubiera asesinado. El pedantismo de las jergas, fenómeno típicamente parisiense, causa tristes estragos en los países subdesarrollados. Es un signo perfectamente claro de la colonización cultural.*

Luis Buñuel

*El conejo anda de noche,  
anda en busca de fortuna,  
el conejo anda de noche.*

*Con la tinta del derroche  
logró pintarse en la luna,  
con la tinta del derroche.*

Los Cojolites. *El Conejo*

## agradecimientos

- a Rosa Hamdan, la persona con el mayor amor del universo que he conocido.
- a Esteban Cortés, en cuya biblioteca comenzó todo esto.
- a Hazel Eunice, a quien amo lentamente.
- a Ximenita, barquito.
- a Mari Lira.
- al Chanco Castañeda, mi único lector desde el siglo XVI.
- a Jaime Woolrich, en cuya hecatombe yace, quizá, su mejor porción.
- a Yadir Pérez, que camina para siempre en mi memoria con sus botas azules (eran moradas).
- a Andrea González, cuyo ensayo sobre Pablo Neruda y César Vallejo leí en secreto y me enseñó el maravilloso talento de pensar, emocionarse, y escribir.
- a Atenas Rebattú, mi desafiante primer amiga en esta Facultad desde aquel entonces y para siempre.
- a Burgos, el informal.
- a Agustín Escalante, que un día se transformó en un sujeto sensacional.
- a Jorge Rubio, que me esperó pacientemente a que lo quisiera.
- a Lalo Romero, uno de mis mejores amigos callados.
- a Mar Gámiz, a quien admiro conflictivamente.
- a Emiliano Mora Gutierritos, quien me ayudó a escoger estudiar literatura.
- a Valerie Matus, por su genuina emotividad totalmente inocua.
- a Elisa Herrera, por su risa constante que no es difícil volver a escuchar en la cabeza.
- a Rodolfo, que no he vuelto a ver.
- a Mauro Mendoza, mi honesto monstruo del pantano.
- a Kin Navarro, con quien choqué desde el primer momento y que una vez me pidió que escribiera su biografía.
- a Betito Palomares, por su corazón de oro, aunque la imagen resulte chocante.
- a Brenda Valdivia, que me prestó el libro de que trata esta tesis *desinteresadamente*.

a JuanPi, Toño, Darío, Inés, Diego, Palemón, Noemí.

a David Pérez, aunque no se lo crea.

a José Antonio Muciño Ruiz, el mejor profesor que he conocido en la vida y que en su primer clase nos regaló un lápiz, convidándonos a *pensar la literatura*.

a Federico Álvarez, furioso porque no abríamos nosotros el diálogo.

a Julieta Valdés, que nos permitió desarrollar, lentamente durante dos años, una franca camaradería.

a Dalmacio Rodríguez, por su paciencia proverbial y completamente saludable.

a Aura Canizal, que con una sencillez sorprendente nos hacía la lingüística asequible.

a Luis Antonio Carreño Gallo, que empezaba las clases recitando un poema y nos convocó alguna vez a vestir máscaras.

a Gustavo Cantero, que no nos quiso presumir, mas lo logró, que Lope Blanch le puso diez en filología.

a Rocío Olivares, que ofreció las mejores réplicas que tuve en la carrera.

a Arturo Hernández, por su amistad.

a Israel Ramírez, finalmente cariñoso.

a Mariana Ozuna, por su generosa lucidez y la excelencia específica de su magisterio.

a Hernán Lavín Cerda, cuya escritura sorprendente es casi mejor que su mucosa humanidad de alto vuelo.

a Romeo Tello, excelente orador que me hizo notar los campanarios con forma de campana de la Catedral Metropolitana.

a Jorge Aguilera, por su lectura y guía tolerantes.

a los profesores no tan queridos, que nos invitaron a pensar en otra parte.

al pez plátano, que leí casi el primer día.

a los demás amigos que no enumero porque los quiero distinto.

al oficio de evadir leer, que me enseñó a jugar al dominó decentemente.

a la fabulosa trucha alfa

## INTRODUCCIÓN

América Latina, región de entrecruzamiento y conflicto, de la hinchazón laberíntica y desorientada, es una realidad de suyo irreductible, incomprensible desde un modelo ajeno o impostado que se haya generado en un contexto cultural muy distinto, que quisiera por comodidad insertarse en una región desconocida y lograr una adaptación más o menos solvente. En cambio, la comprensión de su emotividad, mestiza en sentido profundo, requiere de lecturas heteróclitas y arriesgadas de su realidad viviente (en constante proceso de transformación, definición y cambio).

A lo largo de su complejísima y distinguido proceso de configuración, nuestro panorama humano, artístico y cultural ha reclamado, también, el surgimiento de un pensamiento propio, que no desdiga de la alimentación posibilitada por el mundo exterior (presumiblemente, el occidente europeo y el oriente asiático, productores ancestrales de inteligencia, arte e interpretación), pero que tampoco desconozca ni por asomo la necesidad radical de relacionarse con su entorno directo, ambición ya en sí misma serpenteante y multiplicada, en tanto que las naciones que configuran a la región latinoamericana son, todas, dentro de sí mismas, un cúmulo de realidades contradictorias, que, además, se invitan de manera interrumpida a dialogar entre sí, en la búsqueda de la articulación sólida de una identidad continental que permita el libre flujo de pensamiento, sensibilidad, inquietud, creatividad y propuesta.

Dentro este ámbito de reconocimiento reflexivo, la literatura latinoamericana aparece como un discurso fundamental que contribuye al estudio, comprensión, invención y dilatación de nuestra América —para hablar en concordancia con el polígrafo cubano José Martí. La proclividad de este discurso a deformarse, embriagarse, contagiarse y extraviarse da noticia del asunto amplio y particular que nos distingue. Son abundantes los ejemplos de autores que transforman su realidad artística, apoderándose de la inteligencia extranjera, por llamarla de algún modo, hasta convertirla en una motivación para crear esferas particulares de comunicación, que expresan, además, lo específico de su circunstancia y el imaginario naturalmente abigarrado y compartido que las tiñe y circunda. A muchos de ellos la tradición ya bien los clasifica como un paisaje de lumbreras colectivas consolidadas en este arduo proceso de identificación satisfactoria, problematizadora y desafiantemente

permissiva. Es el caso, por ejemplo, de escritores como Bernal Díaz del Castillo, Juan Ruiz de Alarcón, José Joaquín Fernández de Lizardi, José Martí, Alfonso Reyes, Rubén Darío, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez o Fernando del Paso. Sin embargo, a pesar de la importancia de su labor estética, muchísimos otros no cuentan con el reconocimiento correspondiente a la dilatación interrogativa y experimental de su obra, a mi ver, en equiparable contribución durante el proceso de construcción de nuestro universo al mismo tiempo escapista<sup>1</sup> y definitorio. Sin embargo, la solvencia, profundidad y mixtura de su obra nos permite considerar que contribuyen con tenacidad cambiante a este proceso de efervescencia permanente e indómita que distingue a nuestra identidad continental. Basta un asomo a su trabajo persistido para notar en él la constancia de un afán de transformación, en diálogo con el pasado y el futuro, desde el clasicismo y desde la varia invención, en atenta escucha a la raigambre indígena, cosmogónica, de los pueblos originales, pero también a la plasticidad irreal del vanguardismo moderno, por ejemplo, así como al crujir angustioso del fracaso global del proyecto de ilustración mecanicista, por ejemplo.

Es el caso, me parece, de Hernán Lavín Cerda.

Fabricador persistente de una voz completamente autónoma y singular (cuyo desenvolvimiento abarca casi cincuenta años de trabajo creador), el poeta chileno, en la variabilidad de su oficio, directa e indirectamente —pues desde sus orígenes ha fomentado la confusión de identidades cosmogónicas y teatrales— contribuye al engrosamiento de esta difícil identidad latinoamericana. Heredero de una firme tradición de la ruptura y el ensanchamiento, con evidente afinidad por el descubrimiento y la metamorfosis, su escritura posibilita el continuum de esta proclividad, abanderándose en inéditas teselaciones del vestido simbólico, y reventando la posibilidad del verso, la imaginación, la metáfora y la enunciación literaria al modo de su antojo específico. Sin temor a equivocarse, con mayor o menor resultado,<sup>2</sup> puede decirse que toda su obra se fundamenta en este perpetuo ejercicio de intercambio y riesgo. El ridículo, la pequeñez anecdótica, el vanguardismo costumbrista, la contradicción floreciente, la convicción espiritualista, la visitación perpetua de la inocencia infantil, la sencillez despreciada por el grosor anquilosado de lo solemne, el

---

<sup>1</sup> Restándole cualquier posibilidad peyorativa al término.

<sup>2</sup> Signo de una obra desigual, que no rehúye con obsesión infinita el pavor de la irrealización.



humor erótico y el de raigambre más sencilla —como en el delirio de la borrachera, que anexa lo lejano—, son valores frecuentes dentro de su obra, que incluso cuando ha desacelerado el procedimiento de la experimentación, sigue confiando en las declaraciones de la audacia imaginativa y el trazo de una geografía ilocalizable, pero comunicativa, que quiere, desde su cresta despelucada y su tesón repleto, “reconstruir el alma de la lengua.” (Salinas, 224)

Operador de transiciones al interior de su propia bibliografía —de esperarse en una carrera literaria tan extensa y productiva— como describo más adelante con mayor especificidad, considero que el periodo más arriesgado y desestabilizador en Lavín Cerda se empata cronológicamente, con más o menos precisión, con las décadas de 1970 y 1980. Dentro de este contexto histórico de la intensidad, a mi ver, *Metafísica de la fábula* es un representante mayor de varios de los valores centrales de su literatura. Al mismo tiempo obra de tránsito entre un modo de abordar la creatividad y otro, y cúspide de una abundancia posible por la invención inusitada, este libro bien podría ser considerado la síntesis declaratoria de toda una visión del mundo literario entendido como posibilidad, fijeza, raíz, rama y elevación sin destino definido; podría considerarse la declaración de un sistema de creencias estético, conjuntamente desde su escritura a manera de programa y desde su realización equívoca al interior del texto: cirugía y exhibición, rodaje e inspiración estática. El arte poética que desea el chileno, aquí se describe y se realiza entre una página y otra: ensayo y aplicación simultáneos. Heterogeneidad inaugural, parpadeo arquitectónico, sinuosidad declaratoria.

El Lavín experimental parece abarcar su mayor cantidad de posibilidades estilísticas en *Metafísica de la fábula*: si bien el mismo tono enloquecido aparecerá en varios de sus libros de la época, en ninguno es tan amplia la cantidad de recursos y transversalidades fomentadas; no hay un texto donde la elección del desborde se exprese con tal insistencia y fascinación. Cúspide en ese sentido, realización satisfecha y declaración de principios.

El siguiente Lavín, más matizado, con un tono de reflexividad más explícito y de reposo, sin embargo, mantiene muchos de los rasgos de multiplicación de bubones imaginativos cultivados durante el periodo del desbocamiento y la saturación. Es decir que, pese a sus diferencias, la totalidad del nuevo modo de escritura que hace patente el autor no sería posible sin las conquistas y pérdidas organizadas durante el pasado. Cúspide también,

en ese sentido, *Metafísica de la fábula* mira más allá de sí misma, amplificando el panorama, pero también desde la posibilidad de abandonar su griterío apabullante (sin cancelarlo, felizmente y por supuesto).

El asomo diligente y el ánimo de comprensión de las rarezas mejor logradas de América Latina es un ejercicio fundamental en el proceso de asumir su identidad irreductible y abundada —nunca sintética o funcional en beneficio de una lectura superficial y veloz. Las declaraciones de los excéntricos son pulsaciones clarísimas (aunque su tono sea ambiciosamente oscuro) del trazado de un mapa jocoso por la variedad y hondura de sus relieves. *Metafísica de la fábula* se presencia, pues, como uno de esos libros imposibles que requieren la transformación de un sistema de escritura, asimilación y lectura para que se haga más o menos real su ambiciosa capacidad de acercamiento. Además, por su ambigüedad procurada y generatriz, seguirán dando oportunidad a nuevas voluntades comprensivas, igualmente legítimas, sin importar sus diferencias radicales, mientras exista el afán de observar dentro de su entramado de entrañas emplumadas y órganos indiferenciados, como en un plasma vivo, continuo y en expansión, la persuasión de su vitalidad cambiante.

Permitirnos leer *Metafísica de la fábula* es como comentar, desde el punto neurálgico del sistema, la variabilidad acústica de una obra que, a fuerza de presionar, ha deformado de manera insistente al paradigma.

## CAPÍTULO I

### ***QUIEN HUYE DEL MAL GUSTO CAE EN EL HIELO (CONTEMPLANDO EL PANORAMA)***

#### **I.1 Breves apuntes biográficos**

Iniciada su carrera en 1962 con la publicación del poemario *La altura desprendida*, Hernán Lavín Cerda es tradicionalmente ubicado dentro de la Generación Literaria de 1960, conformada por escritores como Waldo Rojas o Manuel Silva Acevedo, y heredera inmediata de la generación anterior, conocida como de la década de 1950, y formada por autores como Armando Uribe, Jorge Teillier y Enrique Lihn. Es, por supuesto y naturalmente, también un recreador, comentarista y resultante proteico de la gran tradición escritural chilena del siglo XX, cuyo signo es la transformación, y su mayor riqueza el hecho constatable de que, todavía no bien consolidada una evolución radical del lenguaje poético, se vislumbra el surgimiento de un nuevo fenómeno paralelo, también intensamente transformador. Estoy hablando, claro, de la genealogía de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Gonzalo Rojas y Nicanor Parra, básicamente, todos generadores de aperturas de distinto rango y aliento cuya nutrición alcanzará a dismantelar y energizar la totalidad de la escritura en español a partir de entonces.

Si bien resulta útil la localización de Lavín dentro de la Generación Literaria de 1960, tampoco aclara demasiado. Un autor anómalo, interminable, personalísimo, es por supuesto su origen, pero también su continuidad. Uno de los rasgos esenciales de la obra de nuestro escritor es su continuidad tanto en la labor transformadora, como en la generación de material nuevo.

Otro punto nodal en la biografía de él y muchos otros autores afectados es, sin duda, la crisis política del país sudamericano derivada del golpe de estado perpetrado en 1973 por el general Augusto Pinochet y la inteligencia secreta de los Estados Unidos, irreconciliables en aquellos años con la posibilidad de que un gobierno popular de inclinación socialista, después de Cuba, se irguiera en el panorama latinoamericano. En octubre de ese mismo año, Lavín Cerda parte hacia México, donde, con apoyo de las políticas solidarias del estado mexicano, su vocación artística y profesional son acogidas y respaldadas,

otorgándole una plaza en la Universidad Nacional Autónoma de México, y en el Instituto Nacional de Bellas Artes, como tallerista literario.

Desde entonces, Lavín ha encabezado una cátedra de literatura chilena en la licenciatura de letras hispánicas de la UNAM; a su vez, ha sido un permanente difusor de la misma en nuestro país. Como ejemplo, quepa destacar que es él antologador y prologuista de un puñado significativo de textos correspondientes editados por la colección Material de Lectura, de la universidad.<sup>3</sup>

A partir del exilio, si bien no es tan claramente rastreable la influencia explícita en su escritura, la producción de Lavín comienza a alimentarse temáticamente de la mayor variedad posible de temas mexicanos, desde el abordaje de escritores como Juan Rulfo y Jaime Sabines, personajes como Pedro Vargas y José Alfredo Jiménez, hasta la discusión de paisajes y mitologías mexicanas, como Coatlicue, el volcán Popocatepetl, la ciudad de Morelia, el rito funerario zapoteca, etcétera. Ya desde sus inicios, mostró interés por el inmenso panorama temático de la América indígena y sus cosmovisiones, como lo remarca, por ejemplo, el poemario *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968), abundante en voces paraguayas, ecuatorianas y peruanas, sin embargo, reelaboradas desde una visión personal: el pasado fundacional y el origen son, pues, no una impostura intelectual, sino un estímulo poderoso de creatividad.

Además de esta proclividad evidente hacia lo mexicano, que de ningún modo frustra o neutraliza la verdadera convulsión sanguínea de Lavín, su vínculo con la tradición poética chilena, otro factor centralísimo lo convierte en un autor mexicano, criterio por el cual fue incluido en los años recientes en el *Diccionario mexicano de escritores*, elaborado por la UNAM; me refiero a que más de la mitad de su producción ha sido publicada en nuestro país, por casas editoriales mexicanas.

Entonces, de origen, estirpe y caudal chileno, se puede y debe considerar a Lavín Cerda a la vez como un autor mexicano, tanto debido a la coyuntura histórica que lo atrajo hacia nuestro país —donde aspectos importantes de su desarrollo artístico se vinculan al sector cultural mexicano, trabando amistad con Rubén Bonifaz Nuño, colaborando en publicaciones como *Sábado*, de *Unomásuno*, formando a varias generaciones de escritores mexicanos—, como al contenido y circunstancia de producción de su obra.

---

<sup>3</sup> Específicamente, los títulos de Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Jorge Teillier.

## I.2 Comentario bibliográfico general

A continuación, haremos un repaso general de los conceptos con que la crítica ha abordado la escritura de Hernán Lavín Cerda, tanto en reconocimiento a singulares ejercicios de lectura, cuya carga histórica y prestigiosa es ineludible, como apoyándonos en ello para delinear una imagen general de su poética, siempre en términos provisionales, y cediendo la labor del análisis profundo a los capítulos dos y tres de la presente tesis.

Es necesario, primero, anotar las condiciones a las que se ha enfrentado esa crítica: Hernán Lavín Cerda es un escritor itinerante, errático. ¿En qué sentido? El primero es el de la escritura misma: estamos hablando de una obra cuya producción se desdobra a lo largo de más de cinco décadas ininterrumpidas, donde pese a la regularidad de publicación, no hay tampoco un sistema de la misma. Las entregas van sucediéndose con carácter esporádico e irregular, por decirlo así, en un ejercicio de improvisación mayor.

Segundo, son muy pocos los títulos del escritor chileno que han alcanzado segundas ediciones. En realidad, nosotros sólo estamos seguros de que *El pálido pie de Lulú* fue reorganizado en una segunda edición por la casa Premia. El soporte material confirma esta condición equívoca que intuíamos. Además, habla de una relación de escasez frente al mercado: si toda la poesía publicada en México carece de ventas y de un público constante y mayor que contribuya al desdoblamiento y amplitud de un flujo cultural y económico, la escritura de Lavín Cerda pertenece sin duda a una región marginal, de lectores esporádicos, irregulares e imposibles de rastrear. Una condición sumamente llamativa como significado cultural, más si se comprende esto a la luz de su lugar social en la familia artística de la literatura latinoamericana. Quiero decir que las amistades del escritor chileno con varias de las figuras centrales de nuestra literatura continental no le han permitido acceder, sin embargo, al círculo de la fama respaldada por premios y difusiones extraterritoriales. ¿Por qué? Algunos de los actores de la escritura con que Lavín se ha vinculado a lo largo de su carrera son Pablo Neruda (él en particular fue quien auspició moralmente la publicación de sus primeros poemas, en aquel Chile de la década de 1960), Raúl Zurita, Roberto Bolaño, Ángel Rama, Juan Rulfo, Rubén Bonifaz Nuño, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Antonio Skármeta, Saúl Yurkiévich, entre otros. Presumiblemente, también, muchos de los más importantes escritores mexicanos de los últimos decenios del siglo XX han iniciado su

formación en la cátedra y el taller poético que Lavín como profesor mantiene en la UNAM desde 1974. Como ejemplo únicamente, baste mencionar a Eduardo Casar, Vicente Quirarte y Marco Antonio Campos. Destacamos, de cualquier modo, que ni esta pertenencia directa a lo que, no sin saña, llamaríamos *el medio*, ha asegurado al escritor chileno una movilidad mucho más versátil, quizás correspondiente con la calidad de sus ejercicios estéticos.

Otro rasgo distintivo es la condición itinerante a nivel editorial. No hay una sola casa editora que abrace el proyecto del escritor chileno y lo fortalezca en un confiado ejercicio de continuidad, desde el inicio. Por el contrario, se trata de un movimiento oscilatorio: el autor ha publicado en: UNAM, UAM, Premia, Joaquín Mortiz, Seix Barral, Fondo de Cultura Económica, Plaza y Janés, Aldus, Praxis, Tintanueva, Leega Literaria, Siglo XXI, Eón, etcétera. La UNAM es probablemente quien mayor número de títulos alberga; aun así, no alcanza a dibujar un plano estable, mucho menos a conformar una plana mayor. A nivel bibliotecario, a pesar de que seguramente son los recintos universitarios donde mayor cantidad de obras del escritor chileno pueden consultarse, abarcando al menos una muestra sumamente significativa del espectro, no existe tan poco un albergue sistémico de los títulos; más bien, parecemos encontrarnos ante una acumulación irregular y desenfadada. Esto sin mencionar el periodo chileno de producción, cuyas obras tienen que ser rastreadas en aquel país para que, por ejemplo, un investigador mexicano tenga acceso a ellas. Crisis común de la escritura en América Latina, las publicaciones no logran disolver el carácter local, y sin el auspicio de la fama y su consecuente resonancia económica, es muy difícil que la distribución se lleve a cabo con eficacia y elasticidad.

Por último, un rasgo principal de esta obra es que muchos de los textos poéticos aparecen una y otra vez en nuevos títulos: aparentemente, el autor selecciona de nuevo algunos de sus poemas para incluirlos entre material de reciente producción. La unidad artística, pues, no está determinada por los volúmenes, sino que es un plasma general que recorre toda la obra. El mismo autor diluye la posibilidad de una concentración específica al interior de un mismo título. Existen, por supuesto, algunas piezas de carácter único y bien diferenciado, sin duda, como las *Ceremonias de Afaf* (1979), *El que a hierro mata* (1974), o la que nos ocupa, *Metafísica de la fábula* (1979).

Es en este marco de irregularidades y abundancia, de barroquismo latinoamericanista incluso en el ámbito extraliterario, donde surgen las atenciones críticas a la obra de Lavín Cerda. Autor apreciado por sus lectores cercanos, cuya cercanía abunda en rutas internacionales, es decir, trasciende el mero núcleo de lo local, no parece contar tampoco con la atención ameritada. Los apuntes críticos de su obra no acusan estudios de profundidad analítica y de paciente desenvolvimiento de análisis a lo largo de variedad de páginas. Son, más bien, textos que pertenecen a la reseña, el prólogo, el artículo periodístico, la entrevista, el ensayo breve, el comentario y la carta personal. Sin duda, ya en ellos vemos una atención sumamente importante: en muchos, la precisión es invaluable, la ponderación abarca el juego de las variedades de la obra del chileno con justicia y exquisitez creativa. No quiero menospreciar esta área. Sí, en cambio, apuntar que sus luces no son suficientes. Estamos ante un escritor que, por su personal visión y su transformadora concepción íntima y desbordada de los alcances de la poesía, probablemente merece una localización más lograda y reconocible. ¿En manos de quién está conseguir esta distribución? Por supuesto, aspiramos a contribuir con la presente investigación.

Los rasgos esenciales que encuentra la crítica son el desbordamiento, la tendencia al derroche, la aceptación de influencias cruzadas, la resolución poética de los opuestos aparentes, la fuerte voluntad humorística, que no es un accidente del aspecto como una esencia de la posición artística de Lavín, cierta clase de malditismo deliberadamente irregular: lo amorfo es la sustancia de la vida, la concepción romántica del poeta —una resultante del vínculo con las fuerzas cosmogónicas, un transmisor del asombro, como él mismo devela:

La poesía [...] es un oficio infructuoso; más que un oficio, un terrible, tierno y noble destino. A veces una comedia. Una trágica farsa. A veces un inocente juego de niños que no quisiéramos olvidar. [...] Y esa escritura te convierte en un animal comunicante homo faber, homo ludens, homo sapiens, homo religiosus, homo ritualis. Criatura sensible que tienes el poder [...] de transmitir la conmoción del sentimiento a través de un lenguaje articulado. Sensorialidad e inteligencia. Sensorialidad y análisis reflexivo. Conscientemente o no, escritura como forma del conocimiento, aun cuando llegues a la conclusión de que es más largo el camino del desconocimiento. Mientras virtualmente más descubres, mayor es, por debajo de la felicidad, el desasogiego. Abres una ventana y otra se cierra: el ritual, entonces, no tiene fin. (Lavín, *Ensayos* 417)

Romanticismo revisitado: el poeta es un oficiante de la comunicación permanente del universo: todo es significativo, todo es excitación, todo es éxtasis, todo sucede palpitando y repartiéndose en círculos concéntricos para ser registrado en cada pliegue del mundo por el enérgico mundo atento de la sensibilidad.

También palpita otra certeza: la totalidad incluye también a los mundos negativos. No hay una imagen de la integración posible si no se incluye a las enfermedades, los temores, los sufrimientos radicales y desproporcionados, las neurosis que aquejan, turban, agobian y desprecian, las persecuciones constantes al interior de la intimidad, las pasiones del asco, las deformidades del erotismo, las pústulas de Venus y las salivas infectadas de Apolo. Muchos de los mejores cuadros de su obra son las víctimas del nerviosismo, la ceguera, la completa ausencia de ternura y el mutuo odio expandido. La complejidad está en entender que este desperdicio vital es también espíritu: es decir, metafísica, integración de un mosaico sin censores ni mala mojjigatería. Lo derretido es otra forma de lo completo. Lo bajo es el correlato de lo triunfal. El contraste, la operación de la continuidad. “En sus poemas, que revelan la continuidad de esto que llamamos el bautismo de fuego, Lavín nos enseña a batir sobre la cama una vejiga llena de sangre, a dispararla, cargarla, vaciarla.” (Alegoría 10-11)

Señala Vicente Quirarte:

Pocos discursos, como el de Hernán Lavín Cerda, tan juguetones y nómadas. Como si recuperara para el poeta de este fin de siglo el papel de juglar o cómico de la lengua, nos convida a su prodigiosa caravana de criaturas fantásticas, a sus itinerarios a través del tiempo y el espacio, sus viajes al corazón de las aventuras cinematográficas o las odiseas plásticas. No es la cultura al servicio de la exhibición personal, sino el conocimiento del mundo como una invitación al viaje del espíritu y la carne. (18)

Carnestolendas, antropofagia donde cualquier recurso humano y mundano, al quemar el borde con gestos grasos, es preciso: de Federico Fellini y Andrei Tarkovsky a José Alfredo Jiménez y Pedro Vargas: disolución de los límites tradicionales del discurso olímpico de la poesía —en franco agradecimiento nutritivo a la antipoesía secular de Nicanor Parra, que es puerta al drama del cine mexicano, al bolero, a la canción ranchera, etcétera. Oleaje dionisiaco proveniente de Pablo De Rokha y sus agrupaciones textuales



siempre espesas, deliberadamente repetitivas, obsesivas y calurosas. Como señala Donoso Pareja en el prólogo a *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego* (1979):

Lejanamente y muy bien digeridos, dos poetas están presentes en Lavín. Pablo de Rokha (el desafuero y la grandilocuencia) y Nicanor Parra (el escepticismo, el humor y lo coloquial). Narrador también (excelente), las fronteras de sus textos se borran, y lo narrativo de sus poemas [...] comparten lo metonímico y lo metafórico, lo integrativo y lo distribucional, buena síntesis en que lo emocional sigue viviente, lo cual los hace transcurrir, continuar, moverse, no por la amargura y la agresión que da vida al estatismo de Beltrán Morales, sino por su inmersión en la historia (de la poesía y del hombre de su país). (31-32)

Ajeno a la dicotomía, a la absorción taxonómica, definitivamente en Lavín espíritu es carne, y a la inversa, y también es religiosa la certeza de la ausencia del alma. Su religiosidad no es privativa, ni un modo de asepsia colindando con el desprecio. Prefiere constantemente las sustancias en descomposición, los agentes transmisores de bacterias, que no son una imagen del ridículo y de la lejanía, separados evidentemente del hombre ilustrado y su significación rectilínea, su razón como un filo de luz que penetra, para disectarlos, los misterios; su imagen es la de la tensión vital, la de la energía que se descompone porque abunda. “Vibración y reverberación en las profundidades del lenguaje desde donde es posible la transfiguración o la epifanía: el comunitario fenómeno de la palabra poética.” (Lavín, *Ensayos* 424) La voluntad colectiva es siempre una creación: no hay una jerarquía entre rapsodas y público: lo que sucede, tal cual como sucede, es la sustancia de la tragedia. Esa energía busca representarse en el entramado de la composición verbal:

#### EL CANTO DEL ZANATE

Es muy posible que Dios, si existe,  
no sea una guacamaya  
ni una ninfa gris  
—otro tipo de guacamaya vespertina—,  
sino más bien un zanate gigantesco  
de plumas casi azules por lo profundas  
y ojos de velocidad amarilla, de ambigüedad  
simulada.

Dios podría ser ese silbido de cristal

que se astilla como la luz, silbido agudo  
como gusano de luz en la garganta  
de los pájaros negros.

Dios podría o no podría, que para el caso es lo mismo.  
Su voz de granate se estrella en el cristal  
de esta pluma que quisiera dibujarlo  
pero el esplendor del mar con sus tortugas  
nos deja ciegos como la guacamaya vespertina. (*Adiós* 324)

Fiesta de la comprensión sentimental, de la permanencia en la variabilidad gozosa. Continuum del discurso integrador de lo religioso: siendo o no siendo el mismo, nos contiene, y lo celebramos por la vía de la visitación espiritual. La indeterminación no es un riesgo, ni una pesadumbre, ni un hartazgo, ni una ruptura, sino la condición natural de un ser siempre cambiante, anómalo, no por ello desconocido ni asumido desde la articulación del disfrute. Sonidos guturales, fabricación de una vuelta ritual a lo primitivo, anterior al concepto y a la distribución ilustrada (Nietzsche diría “socrática”) del mundo. Se es también desde la ignorancia, pues la mente, finalmente humana, sanguínea y celular, renuncia absorberlo todo en viñetas de intercambio, acepta que el fenómeno, el ser y el cambio lo contienen y no a la inversa, son incluso más grandes, más inaprehensibles, más irreductibles, que la voluntad. “La carcajada prelógica. La proteica risa como prehistoria de los signos humanos.” (Lavín, *Ensayos* 419) Lo que nos conduce a otro asunto central: el humor.

el Hernanismo tiene fórmula y sus ingredientes son, en desorden riguroso:  
palabras domadas hasta que entreguen todo, un sentido del humor dulce y  
amargo, como las instrucciones para mascar vidrios sin sangre. El  
Hernanismo daña. El Hernanismo muerde. Igual que Sofia Loren, los  
vampiros y la gloria. (Quirarte, 20)

Su risa, a veces trágica, seca, tragicómica, siempre lo acompaña, empezando por el esfuerzo de revertir la aceptada posibilidad de unión entre conceptos: se va de la muerte a la desnudez del loco, del espanto pesadillesco al comentario familiar que se le opone, despreocupado.

En vinculación con el respeto de Pablo Neruda por las cosas pequeñas y los registros despreciados, y con la antipoesía excéntrica de Nicanor Parra, Lavín Cerda hará

de cualquier minucia un motivo escritural, mezclando en un mismo tono plástico a los santos de la tradición católica con los enseres y cansancios de la pesada y sudorosa vida común, a veces solamente fosilizada por hastío. ¿De qué manera esto es humor? En la apetencia de no reducir el marco del discurso a ninguna prescripción, en el gesto despreocupado de no estar entrando a ningún palacio de maneras y vestigios mientras se escribe: en suma, desde la certeza de que la ambigüedad y la fractura son siempre vitales. Admiración caótica, febril.

“El gas agudiza las percepciones, confunde las aristas, enriquece los colores, da hambre, induce a luchar. No así la luz, que solamente enceguece.” (Alegría 9) No habrá sólo música de santidad, sino depresiones y retorcimientos interminables. Se lee en la cuarta de forros de *Los tormentos del hijo* (1977): “Nocturno aquelarre goyesco”, “conjuros, guillotinas, hogueras, sillas de ruedas, arrepentimientos, mordeduras, tangos, triciclos, báculos”, juntura significativa, desproporción procurada. La fervorosa voluntad de estilo de Lavín Cerda como una respuesta compleja a la complejidad y la anomalía del estímulo: se es poeta porque la totalidad de la vida, su sardónica presencia trágica y su clamor, su tendencia a la pereza fundacional y al despojo orgánico, asaltan al sensible y lo transforman cotidianamente. Milagro cotidiano. En el mapa del milagro cotidiano, las interrupciones no son un bostezo, sino la pura vértebra compleja del surgimiento vital. “En sus poemas, que revelan la continuidad de esto que llamamos el bautismo de fuego, Lavín nos enseña a batir sobre la cama una vejiga llena de sangre, a dispararla, cargarla, vaciarla.” (Alegría 10-11). No hay descanso, se trata de una obra vertiginosa, desordenada, sin la iluminada posibilidad de una peña o un mismo asidero.

Señala Carlos Montemayor en su comentario inicial a *El pálido pie de Lulú* (1979):

A lo largo del libro hay que escuchar esta risa grotesca y pura del paganismo que no duerme, que posee la carcajada vital y pura con que el sexo describe una de las posibles rutas para encontrarnos a solas ante el mundo, ante la vida y la muerte, ante lo estéril y lo fecundo, ante el Otro, ante el Desconocido que se acerca sabedor de la euforia de los sexos que indiscriminadamente nos dan al mundo —pero que también nos dan el mundo. (13-14)

De nuevo el reconocimiento efervescente del otro, la amalgama volátil, dispersa, la revestida canción del detritus como un orgasmo de la materia: nada puede ser ignorado, en

tanto que es continente y expresión de una intensidad siempre intercambiada. Suma, conglomerado, fundición ritual sin oficiantes prudentes: hasta la división prudencial delira, es decir, vuelve a perderse cuando busca la seriedad que exige la producción. Lo desconocido ya se conoce, por urgencia vital, aunque describirlo fuese una inexactitud y una traición, un oficio completamente ajeno a esta escritura; se intuye, y se relata el procedimiento delgado de esa intuición.

Apunta Rubén Bonifaz Nuño a propósito del libro *La felicidad y otras complicaciones* (1988):

Todo lo que es posible está en este libro. Y están en él también muchas cosas imposibles. Aquí las arañas y los caballos y las serpientes y los fantasmas y las cucarachas y los hombres, en traje de amos o esclavos, de víctimas o victimarios, representan incesantemente sus papeles sin sentido, y aman y matan y comen y se disuelven. Camiones y calles, alas y barcos, intercambian señales incomprensibles. Y las edades, y las miserias obscenas, y las cópulas tristes, ilustran las historias de la ciencia y el arte y la filosofía. (5)

Desaforado pase de lista. No hay inteligencia cabal sin admiración, sin el asombro. “Profundidad, como escondida, de escritura pirógena.” (Cardoza, 16) Voluntad de corrosión, de apertura por gestualidad ácida. No hay descanso en un territorio de invasiones y equivocaciones. Insiste Cardoza y Aragón, ministro mayor del surrealismo guatemalteco, es decir, de la combinatoria electrificada entre la tradición experimental europea y la profunda raigambre milenaria de los pueblos americanos, siempre en vínculo con el pensamiento cosmogónico y la interpretación del mundo como una habitación interminable de revelaciones: “Su poesía pensativa avanza lúcidamente con asociaciones inesperadas que producen accidentes que son felicidad. En su apariencia de juego, en su juego de apariencias, nunca falta lo insólito y el sobresalto ante el mundo” (17).

Concretando, observamos que los apuntes sueltos que la crítica ha generado en torno a la escritura de nuestro poeta chileno develan un pasaje contiguo, coincidente, en algunos rasgos esenciales: el humorismo vital, la despreocupación organizada en escritura barroca, la búsqueda permanente de un estilo contaminado, cuya gracia y apuesta por la vida sea precisamente la colección de manchas, desnutriciones e interrupciones

imaginativas, donde no hay el crecimiento de un cuerpo hierático sin la comezón pulsante de su aparato digestivo.

Revisitados muchos de estos aspectos en los apartados posteriores, este dibujo general nos permite seguir adelante en la argumentación de nuestra tesis.

### **I.3 Rasgos**

En este apartado queremos tanto trazar un mapa general y sucinto de la desenvoltura de publicaciones de nuestro autor, como distinguir dos grandes periodos estilísticos, panorama de toda la obra, a nuestro parecer.

Como remarcamos arriba, la carrera artística de Hernán Lavín Cerda da inicio con la publicación de *La altura desprendida* (1962). Una década provechosa, que se completa con *Poemas para una casa en el cosmos* (1963), *Nuestro mundo* (1964), *Neuropoemas* (1966), *Cambiar de religión* (1967), *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968). Todos libros de versos, hacia la década de 1970 iniciará la producción en prosa de nuestro autor, región que todos sus comentaristas coinciden en señalar como sumamente emparentada con la producción poética. Sería indispensable afirmar, por tanto, que no existe ni importa que exista una división relevante en la escritura en prosa o verso: se trata de un mismo pulso creativo, donde los elementos singulares, las “notas distintivas de su universo verbal” (Quirarte 16) permanecen, se recrean, se descubren, se desdobl原因en y mantienen en tensión una única apetencia experimental y creativa. Signo éste sumamente importante para la argumentación de nuestra tesis, donde *Metafísica de la fábula* (1979) aparece como el sùmmum de ese desbocamiento aposta de linderos genéricos y estilísticos. Hablamos, pues, de que “su insaciable curiosidad lo ha llevado a explorar todos los géneros, modalidades y subterfugios de esa fuerza elemental que llamamos poesía” (16): se trata de una obra donde, más que distinciones de género, existe la poesía no como una clasificación, sino como un mismo éter productivo, que, naturalmente, en tanto que totalidad, se desdobra en variedad de distingos escriturales, en un berenjenal operativo por convivencia de tonos y contradicciones.

Decíamos, de cualquier modo, que los cuentos y las prosas profanas comienzan a aparecer en la década de 1970. Son tres los principales libros en este tenor: *La cruji*

*la viuda* (1971), editada por cierto en México, en la casa editorial Siglo XXI; *El que a hierro mata* (1974), primer texto aparecido luego de la experiencia del exilio del 73, y uno de los pocos del autor editados en España (por Seix Barral); y *Los tormentos del hijo* (1977), ya realización de una algarabía textual al mismo tiempo cultista y despreocupada, donde el significado es una operación mayor de la inteligencia, o la resultante de un abandono a la música verbal y conceptual sin la urgencia estresada de la comprensión; también, acercamiento a una estética de lo neurótico destructivo, de la feria incomprensible de la vitalidad, cuya expresión no es puramente un elogio de los círculos de la ternura y sus puntas romas, sino también una crónica aérea de la circunstancialidad nerviosa, del agobio desarticulado y la autodestrucción permanente de sus personajes.

Luego, sin que pierda su lugar la composición de versos, aparece la novela, con títulos como *Aquellas máscaras de gesto permanente* (1989), *Memorias casi póstumas del Cadáver Valdivia* (1996), *Historia de aquel verano en Valparaíso* (1997), *Los sueños de la Ninfálida* (2001).

Finalmente, se encuentra la obra ensayística, quizás la menos endemoniada de sus escrituras, aunque sin duda participe de un magma metafórico común, donde importa mucho la imagen, la asociación insólita, el personalismo acendrado, que no se disculpa por el empleo de sus intimidades más particulares, y, finalmente, la escritura sentimental, en el mejor sentido del término<sup>4</sup>.

Cabe destacar que este apunte de la bibliografía general no elabora un índice exhaustivo, es apenas una panorámica en la que, más que agotar cada título, nos interesa destacar un comentario crítico distintivo.

Queremos distinguir en la totalidad de la obra de Lavín Cerda la conformación de dos grandes grupos textuales, la existencia de dos grandes periodos de producción, destacando a su vez los puntos en común. El primero, correspondiente a la escritura joven, a la primera mitad de la carrera artística, se distingue por el barroquismo y la exacerbación, por una composición efervescente donde la complicidad es resultado de la complicación. Raigambre en la “risa grotesca del paganismo que no duerme” (Montemayor 13), ectoplasma, escafandra, esparadrapo fibroso y cultura de la fiebre, organismos que “aceptan

---

<sup>4</sup> Quiero decir, entendiendo a la sentimentalidad no como un agobio desproporcionado del ánimo, sino la voluntad de percibir y experimentar el mundo desde el reconocimiento explícito y mágico de las emociones, es decir, en la confianza total de sus capacidades expansivas, asociativas, electivas y rientes.

todo aquello con que la fuerza del sexo juega desenfadadamente en todas las soledades: lo triste, la vejez, lo puro, la lujuria, el onanismo, la risa, el hastío, el edipismo, los vellos de la amante que quedaron abandonados en la cama y el sometimiento al amor que llega tarde y sin proeza.” (15) Procedimiento por enumeración caótica, por atropellamientos, por borbotones, por complicaciones verbales donde el sonido es una nudosidad, lo mismo que la frase. Sin saber con precisión en qué momento esta postura estilística cede a la segunda, que en seguida señalaremos, el mismo Lavín Cerda declara esta metamorfosis. En su ensayo “La aguja en el corazón: viaje alrededor de uno mismo”, incluido en el libro *Ensayos casi ficticios* (1995), tras comentar un poema del libro *La calavera de cristal*, apunta:

Ya lo dijiste: fue una época de mi vida, una persistencia del sueño. Casi todo lo real se te entregaba a través de la metáfora englobadora de los insectos. Años de posesión obsesiva. [...] Pero un día las cosas cambiaron, velozmente, y las moscas o las mariposas, como en otro túnel, se perdieron hacia el pasado. Aquel espía llamado Lavín Cerda tal vez ya no existe. (423)

Sin cambios de fondo en lo que entendemos como los rasgos esenciales de la obra lavínica, viene, pues, el segundo gran periodo escritural de nuestro autor, más tendente hacia el reposo, la suavidad de maneras, la meditación pausada y sin urgencias aullantes y malditismos desesperados: perviven la antisolemnidad, la comprensión ritual, cósmica, vinculatoria del mundo, el descanso y la confianza en una totalidad que, aunque destruya, incluye (como el tigre del “Salmo del tigre” de Ted Hudghes); sin embargo, el serpentismo estilístico ya no es necesario. Se inaugura la meditación. En suma, una segunda etapa de madurez, de retiro, describiríamos.

Quisiéramos ver sobre la pauta del ejemplo lo recién descrito. Por ejemplo, a continuación un poema de la era temprana del poeta, incluido en la antología mexicana del periodo chileno *Ciegamente los ojos* (1977):

#### EL TRIGO

Hasta los veinte años  
tu cabellera fue como una mínima aldea  
de trigo negro, aplastada por el viento  
y por mis manos.

Hasta los veinte años  
la aldea estuvo siempre inclinada.

Fue la edad en que el trigo oscuro  
crecía al fondo de mis ojos.

Cuando el tiempo, antes de seguir  
su camino, detenía sus caballos y sus nubes  
y se iba a caminar: —Esta noche  
traeré lluvia: está muy inclinado el trigo (7)

Escritura inicial, juvenil, de primer asomo, en el poema anterior ni vemos el serpentismo característico de la obra de Lavín Cerda, ni la tranquilidad madura de la segunda etapa. Por eso, precisamente, lo destacamos. Estamos ante el asomo de una voluntad de estilo, donde ya destaca la singularidad creativa (“la aldea estuvo siempre inclinada”), la construcción de un espacio heteróclito de imaginación de hormiguelo mitológico (“Fue la edad en que el trigo oscuro / crecía al fondo de mis ojos”), si bien la potencia de los materiales está por desarrollarse.

Pasamos, luego, a una voluntad más arriesgada, hirviente, licuada, signo de nuestro clasificado primer periodo, proveniente de *La calavera de cristal* (1983):

#### DEL TRAPECIO Y LA TÓRTOLA

Eres pusilánime y transversa como lo columpiable  
Del perro al revés: presiento, gallardo,  
Desde el imperio del bulbo,  
Que eres el trapecista, la tórtola,  
Antibiótica Lulú en tu desesperanza.  
¿Se desenmaraña en ti el coto de la mente?  
No lo sabríamos, barro en el barro  
Nunca lo sabríamos: solitaria  
En tus ingles, patógena  
En los escolios de tu dulzura.

Culillo en ti, carmín, nostalgia del prepuciable negocio:  
Pasta y audacia, eso es, pasto y audacia.  
Te riego por los siglos, tabletero, atroz, uvas  
Del encubierto racimo de la muerte.  
Cuerpo que en su odio se atrofia, ocioso cuerpo,  
O qué sé yo de qué burdel ajeno.

Te amo, te amaría como el columpiable revés  
De la calcedonia a su cristal más exquisito:



Te amaría pero muero por verte, por mentirte viéndote  
Pasar con las culas del cuello y tu sexo atómico.

Dígase que yo soy el refractómetro, y estará bien dicho:  
O más bien dígame que yo soy la manivela  
Que manipula el diablo.  
Todo estará bien dicho, trabajosamente urdido. (51)

Región de lo impreciso exquisito, entrañable, libérrimo y entrecruzado: es decir, una mixtura por oficio de la autonomía verbal, se otorga la conciencia de un relajamiento del orden restrictivo, en virtud de la creativa alucinación poética que podría abordar cualquier aspecto antojadizo. Cabal representación de un Lavín Cerda oblicuo, deliberadamente oscuro y mestizo, que destaca las imágenes de la alteridad espiritual (“el columpiable revés / de la calcedonia”), de la inexactitud que genera otra región de certeza (“Pasta y audacia, eso es, pasto y audacia”), sin la obsesión de lo preciso. Fundación imperfecta y permanente, es decir, sin aplomo, sin la solemnidad del gesto que se quiere histórico, de una mitología personal, de una carga de significado personalísima que sólo ocurre al interior del imaginario lavínico, aunque bien, como le es propio, conectado con intuiciones de totalidad, capaces de partir en todas direcciones, hacia cualquier ámbito del plasma posible del homo ritualis, operaciones “Desde el imperio del bulbo”: ¿una pura proclividad a la estética, el dominio de la línea curva y la hinchazón, la estética convertida en certeza política? Más que cualquiera de estas preguntas, se consolida el basamento de una conjunción derivativa, la obsesión gozosa de una apertura sin límite, sin claridades que sean evasión, simulacro de tranquilidad: “Uno se pierde en la desviación de la inteligencia: esa trampa de virtualidades” (Lavín, *Ensayos* 421). Luego, se prefiere otra clase de extravío, que convoque a las lides del juego. Lid en tanto que propuesta vitalista, en oposición a la apariencia del estado de la cuestión del mundo.

Atendamos ahora un ejemplo en prosa, proveniente de *Los tormentos del hijo* (1977):

#### EL HUÉRFANO

Te seguí por las costas de Mitilene hasta el Golfo de Antalya, y recuerdo que ibas agitando tu instinto de un modo meridional. Todo esto me produjo el síndrome del canguro exiliado. ¿Cómo era posible que Afaf, mi novia nacida en cuna de mimbre lacustre, moviese su espíritu al estilo convulso de los vitivinícolas?

Todavía creo en el desequilibrio del carácter, pero no en los cambios del instinto. La genética es un río demasiado oscuro, la fisiología es la purga del instinto. Sin embargo es bueno mantenerse puro, indócil, vacilante. ¿Dónde se ha ido tu audacia turca, tus labios disímiles, y tu sangre de murciélago que hacía verte como la mujer más flaca del mundo?

Como el nieto de Hesíodo, te busco, calvo, vestido de buzo, pero el Egeo no me devuelve tu cuerpo: cuando aparezcas, ven sin tus labios, sin tus ojos, sin tus rodillas en relieve. No podría ver cómo te vas muriendo.

A menudo vuelve el ruido y recuerdo que jugabas con un corazón cuando te vi por última vez. (48)

Se resuelve una conjura y exhibición de variedades, la voluntad inclusiva cuya exageración es también esencial, virtud de una polémica creciente porque aumenta su intensidad y porque permite crecer al ser. El genio libérrimo se ejerce por el lugar que se concede a la ignorancia, a la efervescencia de materiales no siempre entendidos, sin ponderación, en placentero desequilibrio de fundamentos: es decir, sin la neurosis de la explicación, acudimos a un deambulatorio interrogante. Gloria de la ebriedad, pues es potencia, carnavalización sin foco, es decir, irradiada, extravagante. Pura venialidad venérea, conglomerado sensual, derroche de ambigüedad, baile de máscaras en derretimiento: la identidad es intercambiable, pierde importancia, se despereza como código fijo y se abre como una gratuidad juguetona de las formas: máscara es arquitectura, es decir, tacto. Astucia por grumo: su inteligencia radica en una aglomeración procurada, que se permite empates y contradicciones demostrativos de una intensidad creadora. Panorama y simulacro de totalidad, en tanto que la aborda desde la sugerencia tangencial de la diversión estética. Fragua de una tonalidad de colectividades individuales: la cumbre del aspecto es la representación precisa de la esencia, es decir, la unión mágica, reverencial, de todas las cosas. Pulso universal en tanto que evoca una general corredera de sangre, como depositar la relevancia en lo vivo. Confianza desaforada en la acústica, en la elegancia del derroche y del desequilibrio desde la frase: el autor parece enamorarse de su propia escritura y componer desde ese embeleso permisivo; dice incluso Lavín, a través de una cita a Humberto Díaz-Casanueva insertada en *Metafísica de la fábula*:

El desvarío es un abandono, un método pasivo que relaja la facultad consciente. Advierto entonces mi complacencia por lo imaginativo, lo insólito, lo maravilloso y hasta lo absurdo. Intuyo extrañas analogías y me

extravían presentimientos oscuros. Quiero en tal caso encaminar la espontaneidad caótica hacia zonas lúcidas. Trato de respetar la lógica recóndita que puede haber en el azar del espíritu y, al mismo tiempo, transmutar esa abundancia, esas imágenes espasmódicas en sentido y en significación. Rechazo la imagen gratuita y busco el símbolo que asocie la emoción y el pensamiento. (139)

El proyecto vanguardista de la literatura de Lavín no está tanto en la creación de lo nuevo y el desprecio de lo viejo, como en la apetencia de una articulación saturada y compleja, en la consumación de una expresividad desbordada de recursos y referencialidades, es decir, de líneas cruzadas: sí comparte la obsesión por la libertad: la escritura poética todo lo puede, empezando por abandonar el ámbito purificado de la poesía (afirmación central que recuperaremos en su justa medida más adelante).

Por último, corresponde la caracterización del segundo periodo creativo de Lavín Cerda, al que hemos llamado de madurez por su renuncia al cosquilleo estilístico y su empoderamiento de voces cadenciosas, unificadas bajo el tono de la observación reflexiva. Insistimos en que todo esto no significa una transformación más que aspectual de su escritura, en tanto que ambas etapas conviven de manera continua y evidente, y las arterias de fondo e intención siguen irrigando las mismas capacidades electivas. A continuación, un texto de *Visita de Woody Allen a Venecia* (2008):

#### EPITAFIO CASI ASTROLÓGICO

Aquí yace desde siempre, dicen, don Hernán Lavín Cerda:  
lúcido trovador de pie quebradizo, un poco lento en el aire  
de sus reflejos múltiples, con esguince  
de lengua y muy hechicero, qué Drácula  
el Sabidillo, el muy muy, qué vampiro  
tan celestial, blasfemo  
de ficción y santísimamente visionario,  
qué vicioso y virtuoso el muy mamón, tan clásico y elegante.

Bajo el azul de esta lápida, bajo el firmamento  
de esta lápida siempre feliz y casi nunca mortuoria,  
no descansa, respira, descansa bufonesco, no respira  
y seguirá descansando por los siglos  
Lavín Cerdus, Numa Pompilio, Hernán Rodrigo Lavín Cerdus,  
Cayo Pompilio Lavín Cerdus,

futuro arzobispo de la República de Chile, yo respiro,  
futuro presidente de la ciudad de México, yo respiro,  
futuro rey de las Naciones Unidas, yo respiro.

No hay bien, dicen, que por bien no venga. (79)

Cede aquí la desesperación estilística a un registro mucho más conversacional, alimentado del lenguaje popular y el coloquialismo. Desaparece la urgencia de una penetración en lo demónico, lo desorganizado, las presencias telúricas y su representación verbal; no así la antisolemnidad, el latigazo contra la estupidez del hieratismo difundido y aceptado masivamente, el enrevesamiento que descubre el mundo como posibilidad y asombro, por la pura voluntad de invertirlo y, desde el ridículo, desarmar sus apariencias, ejes de hierro, para volverlo genuino, punzante por orgánico: una pura paz de pertenecer. El “muy muy” es el primero en entender, con Nicanor Parra, que todo es poesía, excepto la poesía. En suma, participan las mismas energías elementales en este periodo maduro, ocurre el mismo tipo de poeta vinculado con la trascendencia por el ritual, y con el desprecio al monolito de la costumbre prestigiosa por el abandono a los ardores de la risa, que desarticula y mata para hacer nacer. Simplemente, no existe ya la obsesión verbal en el mismo sentido, el caudal de pelajes, si bien se siguen aceptando todas las influencias: las prestigiosas y las despreciadas.

Avancemos hacia otro ejemplo, ahora proveniente de *La música del pensamiento* (2009):

#### EL OMBLIGO DE PENÉLOPE

Pablo acaba de cumplir 7 años, vive desde que nació en Isla Negra, y es el hijo que jamás tuvo Pablo Neruda. Te felicito por los 7 años, le digo cuando lo descubro mirando aquella multiplicación de las olas convulsas en el océano Pacífico. 7 años es una cifra clave, simbólica, muy importante a lo largo de nuestra vida: a mí me ilusiona y me deslumbra el número 7. Yo nací en el amanecer de un 7, de un día 7 durante la primavera, ¿cuál primavera? Será mejor que no me preguntes cómo pasa o no pasa el tiempo. No lo sé. Dicen que mañana puede ser otro día, pero quién sabe. Sospecho que nadie lo sabrá nunca. ¿No vas a la escuela?

Claro que voy, dice Pablo y sonrío con júbilo. Mi escuela es excelente porque los niños llevan su ombligo propio que funciona muy bien: lo tienen guardado en el lugar que le corresponde al ombligo. En mi escuela no hay nadie que no tenga ombligo. La señorita profesora se llama Penélope de la Cruz y también tiene su ombligo, aunque el suyo es muy nervioso y más negro que el alma de Judas. A pesar de todo, Penélope es muy simpática y tan buena como mi abuelita Matilde. Con ombligo o sin ombligo, por muy negro que sea, yo la quiero con toda el alma. (296-297)

Confirmación de un color más piadoso, más nostálgico, donde la ironía, en vez de hiriente, rabiosa, envuelve, dulcifica, se abandona en un bostezo cariñoso sin la

desesperación del pleito venal. Ahora el poeta es un observatorio reposado, pervive en la gruta amorfa de la profundidad de la vida, pero su asombro es un goteo y no un desgarramiento. “La vida es el reino de lo amorfo” (Ortiz, *Lo amorfo...* 320), y su descripción y recreación intuitivas se dan ya en la forma derretida y recargada, o en la matemática de la espera, la cumbre disciplinada de la contemplación.

Esta transición, que describimos de manera un tanto abrupta, fue organizándose por supuesto a lo largo de los años, precisamente en los libros que articulan el puente interior entre el vanguardismo y la serenidad, surgidos básicamente en la década de 1990. El modelo de esta diferenciación sería el libro de cuentos *Historia de Beppo el Inmóvil* (1990), que combina el enloquecimiento de la posibilidad dramática (un cadáver escribe sus memorias, profundamente reflexivo, sin embargo) con una visión más tradicional de la cuentística, hacia la epifanía final, que cautiva al lector al derrumbar su credibilidad hasta entonces concedida. Caliginosa unión de puntos de vista, los cuentos oscilan entre la brevedad de la estampa poética y la extensión de la novela breve. Domina, sin duda, la relajación de las posibilidades enunciativas: el vanguardismo desesperado de las primeras décadas ha cedido a una organización más ponderada; sin embargo, persiste su obsesiva singularidad. Sobre todo, las convicciones hechas son orilladas al placer de la interrogación:

Ahora me observan de reojo y se quedan mudos, sordomudos; así lo creo porque ni siquiera mueven lentamente sus cabezas. No me parece que hayan sido decapitados, sus cuellos no son débiles, y sin embargo se quedan inmóviles como si fuesen cadáveres muy antiguos, casi arcaicos, con rostros que no podría descifrar. Hay difuntos muy complejos. Yo no quiero ser uno de ellos y no tengo ambiciones políticas, como ustedes ya lo saben: la Historia Universal participa de la lógica del cadáver exquisito, y eso es para mí como aprender chino por correspondencia y en menos de tres meses. Qué rollo el de la Historia que a todos nos disuelve bajo esta tumba o sobre ella, paso a paso, a veces sin que podamos advertirlo. (Lavín, *Historia* 134)

Aun dentro de la clasificación tradicional de su obra general, debida casi siempre a solapas de libros, a la recopilación a que invita cada publicación nueva, *Metafísica de la fábula* aparece como un híbrido, un libro de extraña naturaleza y, por tanto, de problemática clasificación. Es, sin lugar a dudas, el ornitorrinco del panorama, paralelamente agrupado en la categoría de ensayo, de memoria, de ficción, de varia

invención, o de poesía. Se dice, por ejemplo, en la cuarta de forros de *La calavera de cristal* que *Metafísica de la fábula* es “una obra de estética-ficción”, ¿es decir?, ¿un banco de imágenes?, ¿un vaciado de divertimentos donde, menos que en ningún otro título, importa la taxonomía, la naturaleza específica, la correcta ponderación del texto? Sin desear ahora contestar estas preguntas, anotamos ya en su carga singular tendencias hacia una organización y comprensión complejas del texto: mosaico, laboratorio, página abierta, obra única dentro del unquismo esencial de la obra de Lavín Cerda.

La observación de los rasgos operacionales del libro es lo que nos permite construir la argumentación de nuestra tesis.

## CAPÍTULO II

### *UNAS ROSAS RE RARAS, OH*

Dice Fernando Alegría en su prólogo breve a *El pálido pie de Lulú* (1979): “Estrechemos las garras de Parra, Arrabal, Cardenal y Jodorowsky.” (10) ¿Entre qué genealogía ubica la escritura de Lavín Cerda? En el talante de los hispánicos delirantes: generadores de un cosmos peculiar donde toda simbología es admitida, donde toda consagración no permitida será realizada, y donde toda visión sagrada tendrá que relativizarse. Del movimiento pánico de Arrabal y Jodorowsky, a la antipoesía fundamental de Nicanor Parra, con el conversatorio mayor, místico y revolucionario de Ernesto Cardenal en medio.

Escrita con el placer emocional de un prólogo, la nota de Alegría, más que orientarnos de acuerdo a la precisión, nos ubica en una tonalidad general, en una temperatura integradora, que es a la que pertenece Lavín Cerda: la calidez de una excentricidad propositiva y determinada a ser un núcleo de transformación literaria. ¿Cómo opera este valor en *Metafísica de la fábula* (1979)? Por medio de la aglomeración, la pluralidad, el intercambio enrevesado e ininterrumpido de posibilidades estéticas, suma de escuelas, estilos, tonalidades, alcances, desperdicios y equivocaciones.

Es indispensable, antes que nada, destacar su naturaleza de *rara avis* en el propio universo productivo del autor chileno. Queremos decir que, si de antemano es éste un autor de clasificación anómala, relacionado, como veíamos arriba, con la tradición de la deformidad y la extravagancia, *Metafísica de la fábula* aparece como el cuadro más agudo y polémico de toda esa clasificación, de toda esa vocación por la mixtura. La organización de este título específico en el panorama general de la obra es siempre problemática: en las solapas de sus libros, se le destaca como libro de ensayo, de varia invención o de poesía, siempre en el terreno de la imprecisión: cuerpo amalgamado. En la cuarta de forros de *La calavera de cristal* (1983)<sup>5</sup> se le nombra “una obra de estética-ficción”. Algunos de los

---

<sup>5</sup> Cabe adelantar aquí que existe una relación especial entre *Metafísica de la fábula* y *La calavera de cristal*, debido también a que el segundo es quien sucede inmediatamente en la cronología de publicación al primero; pero, principalmente, a que los últimos textos de *Metafísica de la fábula* llevan ya por título “La calavera de cristal”, como cerrando su discurso en una vinculación con lo que vendrá: dándole a la obra un explícito carácter de apertura, de provisionalidad, de encabalgamiento entre un libro y otro; por ende, entre una realidad y otra: discurso en transición.

títulos recientes publicados en Praxis<sup>6</sup> no dudan en identificarlo como un libro de ensayo literario; aunque parcialmente eficaz, este procedimiento ignora que se trata de un texto muy ajeno en propósitos y alcances a los libros de ensayo tradicional entregados por el autor a la imprenta<sup>7</sup>. Finalmente, es el mismo Lavín Cerda quien emprende la labor taxonómica, cuando en una de las prosas de *Historia de Beppo el Inmóvil* (1990), concretamente en el cuento “Crónica de Luis Abundio Martínez (Una especie de obituario)”, la nombra, a través de un diálogo ejecutado presumiblemente consigo mismo, de la siguiente manera:

—Tan retórico y solemne como algunos poetas del sur; me refiero a los telúricos y cósmicos que tratan de sobrevivir a través de una lírica de medianoche. Ellos hablan de nebulosas, de lo airoso del mármol y lo lujoso de la turquesa, de la fecunda y magnética esclava, de nuestro silencio enamorado, del opio de tu piel hasta lo ebúrneo de otra pureza. Te oyera aullar, la fuera mordiendo hasta las últimas amapolas. Absorta, pálida doliente, así situada contra las viejas hélices del crepúsculo que en torno a ti da vueltas.

—Qué horror —grito después de morderme los labios—. Telurismo sentimentaloido bajo un Eros trasnochado. Pura chatarra.

—No exageres —dice—, no es para tanto. Además te fuiste con la finta porque lo telúrico brilla por su ausencia, como dijo el amnésico en *Metafísica de la fábula*, su primer manual de antropología. (156)

Recupero una porción mayor del texto para de una vez asomarnos a la tendencia autorreferencial en el autor: es él, desde la ficción, el comentarista y recreador de su propia obra, cuya visión no es siempre un elogio, sino también una renuncia, una parodia, la reconstrucción caricaturesca de lo dicho. También, me concentro en las palabras descriptivas: “su primer manual de antropología”.

¿Aviso de un afán de totalidad?, ¿constancia de un interés perceptivo que va más allá de lo literario?, ¿condición ancilar de todo un texto? Sí, definitivamente. Manual de antropología aparece aquí como la imagen de un instructivo jovial para acercarse al hombre, que es toda su retahíla de negaciones y de embriagadas concepciones agudas de sí mismo: mapa totalizante, donde la antropología es la ciencia, la comprensión de lo humano. Ni en el vínculo racional más obvio deja Lavín Cerda la posibilidad de la metáfora,

---

<sup>6</sup> Cfr. *La sublime comedia* (2006); *Visita de Woody Allen a Venecia* (2008).

<sup>7</sup> Cfr. *Ensayos casi ficticios: De lo lúcido y lo lúdico: Literatura hispanoamericana* (1995).



convencido de que la imagen piensa y la respiración asocia: es decir, que hay toda una operatividad significativa en el ejercicio de la creación artística, aunque esta última no ocurra dentro de una programación estricta, propia del ámbito de la comprobación y de la física —cancelación histórica de la persuasión del mundo de lo oculto. La imagen piensa desde su plasticidad, su reunión de formas, temperaturas y colores. La respiración asocia, en el gesto único de ser vida, perteneciente al rumbo milenar de la historia natural.

Retomando lo comentado ya, diríamos que si la obra de Lavín Cerda es de por sí un espacio de aglomeraciones caóticas, donde la rareza imaginativa es una voluntad, sin duda *Metafísica de la fábula* operará como un *súmmum* de estas preocupaciones afirmativas, llevando al extremo de la posibilidad expresiva estos recursos. Se trata de un libro de miscelánea creativa, un abanico de afirmaciones retóricas que funde una teoría, una genealogía y una experimentación. Teoría en tanto que no en pocas ocasiones se toma el discurso racionalista de análisis ensayístico para proponer una visión de la estética y la literatura: explícitamente, entramos a la mente del autor y sus deseos intelectuales de cumplimiento, al trazado de un programa espiritual donde, dice, importa más la sentimentalidad radical, incomprensible del hombre, que las relaciones de causa y efecto, los diagramas de flujo, las prescripciones artísticas similares a la propaganda del realismo socialista, por ejemplo, etcétera. Esto porque el hombre es siempre una oscuridad dinámica, su propia voluntad ritual y —principalmente— su multiplicación, lo que quiere decir que el ser es mayor que la mente, que los eventos efectivos siempre desbordarán a su cuadro sinóptico, a su resumen conceptual, pues lo vivo está siendo constantemente, previo a la comprensión, átono, amorfo. Luego, genealogía<sup>8</sup> porque Lavín Cerda, que siempre es un escritor de segundas nupcias (abiertamente vinculado con la textura fundamental del mal gusto<sup>9</sup> que consagrara la poesía cotidiana de Pablo Neruda, o la antipoesía de Nicanor Parra), sin temor a la influencia o, mejor, a la contaminación, hace explícita su pertenencia a cierta tradición literaria de orden periférico, o que al menos desde su profunda calidad, su sincero compromiso con el discurso literario, ha extendido los límites de su continente. Finalmente, experimentación en tanto que todo el libro va desperdigando asomos de su voluntad de estilo —que busca redondear con especulación intelectual, por medio de citas y

---

<sup>8</sup> Más adelante insistiremos sobre este aspecto fundamental de la obra.

<sup>9</sup> “Quien huye del mal gusto cae en el hielo.” (Neruda 5)

discusiones. Es teoría y praxis, suposiciones realizadas en lo inmediatamente continuo. Cuaderno de escritura donde la interrogación es contestada de inmediato con una hilera de proyectos quizás inconclusos, con el andamiaje expuesto. Composición perpetua donde la tramoya es un actor central. Nunca se abandona el tono de gratuidad, la sensación de que todo sucede arbitrariamente, sin la ansiosa necesidad del entendimiento, en una pura satisfacción interminable: “El ojo del caimán de los muertos derrumbándose hacia el ojo del pudridero de los vivos” (48), apunta Lavín, por ejemplo; o bien: “Que yo, por ti, soy yo, todas tus veces. / ¿Quién de nosotros lo comprendería?” (127); o bien: “Llenar las palabras de uno mismo, como en un túnel donde nuestra sombra nos muerde los tobillos. Quién sabe: todo túnel es un tobillo que busca su gemelo, pero siempre hay una vaca que se opone” (21). Por supuesto, hay todo que decir al respecto de este fraseo sólo aparentemente incomprensible (no es el momento de acometer esa tarea). Lo apuntamos aquí como ejemplo de esa efervescencia del enunciado que quiere realizarse, que pugna por su surgimiento contra toda programática, toda hipotética autocensura, todo abanderamiento en razón de una idea peregrina de equilibrio.

Es la propia *Metafísica de la fábula* la que empieza describiéndose a sí misma, apuntando desde la ficción narrativa su naturaleza:

#### ADVERTENCIA

Estos manuscritos pertenecieron al ecólogo y hombre de letras don Ángel Castillo Betivier, que nació en 1896 y fue a morir el 25 de septiembre de 1968 en la hacienda de La Palma de San Felipe, provincia de Aconcagua, Chile.

Durante el otoño de 1971, doña Inés de la Cuadra, viuda del corredor de propiedades don Ricardo Agustín Cerda, me visitó en mi casa de Asunción 221 con el fin de obsequiarme los manuscritos que iban dentro de una carpeta amarilla. Recuerdo que ese jueves estaba lloviendo, y no me atreví a desordenarlos ni a leerlos. Mi tío los había recibido de su amigo íntimo, don Ángel Castillo Betivier, como quien recibe una papaya en el desierto de Atacama. Espero que a pesar de su aparente dispersión, sea visible la unidad contradictoria en estos fragmentos. En ellos, y en contrapunto ostensible, se ofrece la visión de un librepensador atormentado por su propia sombra. Todas las dudas que aquí se exponen pertenecen a su puño y letra; pero, felizmente, no le son privativas. (9)

Aparecen los primeros paradigmas: fragmentación, desequilibrio, contradicción finalmente comprensible, unificada, oposición aparente, volatilidad, desnudez genérica. En

síntesis, una atadura de oposiciones, donde operan varios niveles, como el de la metaficción. El autor crea al autor y se crea a sí mismo, también —aunque no solamente— en su calidad de autor: aceptación del accidente como fuerza generatriz. Esta escritura, no localizada en un rango específico de propiedad, se permite entonces alcances inusitados, una escapatoria propositiva a la vigilancia de la autocensura y el buen procedimiento respetable. O no. Lo interesante es notar la voluntad hacia un desliz anómalo. El texto, antes de iniciar, ya está descomponiéndose a sí mismo, articulándose en un ámbito de juego, de desviación, de confusión volitiva. A la vez, empieza a comprenderse como problema de totalidad dislocada, como juntura en la teselación, en la continuidad. Únicamente en esta presentación, si la desgranáramos con lentitud, veríamos ya los rasgos de una pluralidad operativa.<sup>10</sup>

Ahora, le corresponde a este capítulo observar varios de estos elementos retóricos (tecnología verbal), receptivos (intuición ilustrativa) e intelectuales (pensamiento, ideología, asunción a un parnaso conceptual tradicional y definido) en acción, para luego conjurarlos en una misma noción creativa hacia nuestro capítulo número tres.

Aparición eficaz de la girándula: estos pliegues, estos elementos desperdigados, frases de un fuego entrecruzado, articulan un todo que, aspectual y esencialmente, construyen la imagen fundamental del libro: la de la totalidad que es simultáneamente trágica y cómica, cuyo sentido delirante es el desborde de las comprensiones dualistas y las dicotomías eficaces: una representación del plasma, de cierto caos operativo y orgánico, de sucesión ininterrumpida de fenómenos que son, en su partícula, la corporeidad del ser. Por requisito de la comprensión, dividiremos estas herramientas retóricas y de contenido en dos grandes apartados; el primero, correspondiente a la forma, a la asimilación esquelética del libro entendido como un ramaje, una estructura, una colaboración de serpientes y escaleras donde la sinuosidad permite el extravío y la generación espontánea de nuevas lecturas, siempre en la aceptación no problemática del equívoco; el segundo, al fondo, donde las ideas centrales dan noticia de la intención final e inicial del texto, nos revelan su propósito unitario, su contenido siempre entregado en clave de embriaguez o de fascinación, de

---

<sup>10</sup> Queremos apuntar, al margen, el siguiente fenómeno: el libro está registrado en el catálogo de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM como una obra de Ángel Castillo. Lo que, más allá de una crítica al esfuerzo bibliotecario de la universidad, es un ejemplo de que el desprendimiento ficcional actúa y ejerce cierto influjo sobre la realidad.

inaugural perplejidad no sólo mental, que sin embargo crea un solo cuerpo, una misma masa móvil, sanguínea en tanto que versátil, donde, en realidad, la parcelación comprensiva es sólo útil para el análisis, pero jamás el sentido de la obra, que declara: “—Solamente creo en la pluralidad trágica, humorística, cursi, religiosa del tejido: su perpetuo entrelazamiento.” (45)

## II.1 LA PLURALIDAD FORMAL

Es indispensable, para iniciar esta parte de nuestra argumentación, relacionarnos con la naturaleza física de *Metafísica de la fábula*. Como lo indica la cita anterior, en principio los textos que conforman la miscelánea del libro son atribuidos por el propio autor a un tal Ángel Castillo. Metaficción: la literatura en la literatura. Lejanía fantasiosa: estos apuntes son responsabilidad de otra persona, de alguien más, de una imaginación desconocida. Procedimientos de una estética de vanguardia latinoamericana (con lo que arrojamos nuestra primera definición importante):

En lo que corresponde a la tradición romántica, observaremos aquí la hibridación de géneros, el florecimiento del manifiesto y su ficcionalización con imágenes y personajes, la exaltación de la juventud y el utopismo, entre otros. En tanto que, como propuesta propia, encontramos rasgos vanguardistas tales como la autorreferencialidad, la construcción del doble lector o la metanarrativa. (Haddaty, 384)

Dobles lectores, metanarrativas, autorreferencialidad, al menos, aparecen de lleno en el inicio del libro: son su procedimiento de presentación, el origen de su presencia. Haddaty, aunque describe lo anterior como correspondencias con la tradición romántica, lo hace en el marco mayor de sus “apuntes para una poética de la prosa vanguardista en Hispanoamérica”, toda, como es bien reconocido por la crítica y la tradición, heredera del romanticismo. Esta noción de autoría doble, distanciada, impregna todo el libro. Incluso, muy en el principio se da la siguiente noticia bibliográfica (completamente ficticia): “Ángel Castillo Betivier, *Conversaciones con Ángel Castillo*, Editorial Renovación, Santiago de Chile, 1951. En lo sucesivo, al referirnos a esta obra, vendrá a continuación de la cita, y entre paréntesis, el nombre del interlocutor y la página correspondiente.” (12) Juego

múltiple, que refuerza la noción por nosotros apuntada, y que le sirve al autor para introducir citas textuales de diferentes artistas, so pretexto de suceder como conversaciones personales, recogidas luego en libro, celebradas con Ángel Castillo: va desdoblándose el biombo de las significaciones, va entrecruzándose el juego de las inteligencias, en busca de una misma línea de intensidad expresiva. De esta manera, bajo este artificio, aparecen Roland Barthes, Gonzalo Rojas, José Revueltas, Jorge Luis Borges, Juan Emar, Pablo Neruda, Macedonio Fernández, Roman Ingarden, José Donoso y José Lezama Lima.

Volveremos, con más profundidad e insistencia, sobre este punto: el vanguardismo de *Metafísica de la fábula*. Lo mencionamos aquí porque lo exige la “Advertencia” del autor chileno, la cual, más bien, nos subraya el primer punto que trataremos: el de la fragmentación.

### **II.1.1 Fragmentación**

La fragmentación es el aspecto formal más visible del libro. No nada más lo anuncia la advertencia inicial explícitamente —“Espero que a pesar de su aparente dispersión, sea visible la unidad contradictoria en estos fragmentos.” (9)—, sino que bastaría un paseo general por el texto para visualizarlo: todo está compuesto de líneas breves, divididas entre sí por tres asteriscos centrados. Por supuesto, más que carga editorial, que organización únicamente, este acuerdo anuncia una estrategia poética, un interés por lo desperdigado, despelucado, desorganizado y, aun así, significativo, expresivo, intenso. Todo *Metafísica de la fábula* se compone de la misma manera; es más, parecería actuar como un programa de ambiciones creativas, un desafío de procedimientos estéticos, como la comprobación de que todo el discurso unitario de una obra (de 173 páginas) puede formarse de esa manera, esto en resonancia con la tradición, pues, como señala Wilfrido H. Corral, “en Hispanoamérica el fragmento no es siempre un texto casual, de ocasión.” (453). Es una fuerza importante de la literatura de nuestra región cultural, principalmente albergada por las vanguardias de la década de 1920. Sin embargo, su potestad permanece en el continuo de la historia literaria, baste pensar que el libro que nos ocupa se publicó en 1979, varios años después que obras capitales de la transformación poética panhispánica, como *Los*

*gemidos* (1922), *Trilce* (1922), *Altazor* (1931), *Residencia en la tierra* (1935), *Poeta en Nueva York* (1940), o *En la masmédula* (1954).<sup>11</sup>

El fragmento, pues, es tradición hispanoamericana. Pero no solamente, es también desafío contra la recepción y la comprensión unilateral de la literatura, en tanto que escritura, y en tanto que mensaje. Dice Saúl Yurkiévich en su ensayo breve «Estética de lo discontinuo y fragmentario: “el *collage*”»:

Acumulación caótica, adicta a la estética de la profusión, ejerce la potencia implicativa; crea una dinámica anexionista, dinámica adhesiva, capaz de involucrar a la agitada disparidad de lo real. A partir de efectos diferenciales y efectos de conmutación, combina, en agrupamientos de integración parcial, componentes heterogéneos que, al no perder su alteridad, siguen remitiendo al contexto de origen. (123)

Aunque apuntes sobre la técnica concreta del *collage*, se coordinan con nuestra argumentación en tanto que aquel emplea la estrategia del **pegoste**, de la unión amorfa de las partes.

La dinámica disparidad de lo real encuentra su canal de comunicación artística: el fragmento. Lo real es autónomo, heteróclito, suelto, permanente en su movilidad, en su obsesión transformadora. Lo real es difuso, inaprehensible, lúdico, rebosado, simultáneo, misceláneo. La realidad agrieta siempre el programa, por su intensidad de contrarios, su mestizaje de suyo, su confusión paradigmática. Estas operaciones del sentido saturado las favorece el fragmento, imagen de una totalidad inacabada, compromiso verbal con el flujo alrevesado, recargado del tiempo.

Lavín no parece ejercer la superposición hipermoderna de aquella técnica definida: su afán es, más bien, el de pertenecer a lo simultáneo, el de rondar con rizo y embriaguez la correlación con el mayor número posible de referentes artísticos y humanos. El deambulatorio propuesto es un encuentro con estetas y estéticas de aspiraciones comunes, vinculadas por una visión sentimental —si no exclusivamente latinoamericana, sí favorecida por su historia de derrota colonial y llanto colectivo— del hombre: un

---

<sup>11</sup> Sin exagerado rigor, también la continuidad de los libros mencionados da cuenta de la persistencia de las estrategias vanguardistas en la poesía de nuestra lengua. Un flujo que alcanza a desdoblarse, de uno u otro modo, en lo que pensaríamos como una vanguardia tardía, manifiesta, por ejemplo, en años posteriores a los de la prosa experimental de Julio Cortázar, Fernando del Paso y Reinaldo Arenas, casi entrando a la década de 1980.

apasionado perpetuo, debatido entre la apariencia de la actualidad y la razón, y la fusión orgánica y creadora del origen. Un romántico de la urbe sobreactuada.

Los temas se suceden con inclemencia. Las imágenes parten en todas direcciones, por apetito. Se dice, por ejemplo: “Miércoles 17 de marzo: —Esta noche encontré el colmillo de una niña en un hueco de la pared del baño.” (127) E inmediatamente: “—¿Qué derecho tiene esta cabeza mía de llamarse Yo?” (127) Analicemos ambas citas. En vísperas de la entrada de la primavera, la primera pretende el desconcierto, la anomalía emocional: es una interrogación sin sus signos. ¿Por qué está ahí el colmillo de la niña, cómo se sabe —sin contar con la claridad experta de la medicina forense— que se trata de la pieza de una niña, qué operación animal o brujería, o mera casualidad, se ha articulado para que el objeto descansa ahí? El proceso narrativo nos da cuenta de un descubrimiento: primero la nota en la cronología: diecisiete de marzo. Ocurre una búsqueda, intencionada o no, quizás azarosa, y un registro detectivesco del encuentro. El ánimo dislocado por la sorpresa se vuelve asunto central. Ahora, en el segundo fragmento, ocurre la parodia del pensamiento, el arrinconamiento contra la jactancia tradicional del peso de la mente, de la lucidez de la razón cuya metáfora es la luz, que atraviesa lo espeso para configurarlo, que avanza con agudeza penetrante para diluir las tinieblas, que revisa y define. Sin embargo, aquí se ejerce el derecho a la desconfianza, la burla iconoclasta. ¿Y si el prestigio de la cabeza fuera menos potente que una mera convención? Además, el yo mayúsculo, así escrito en el fragmento, parece ser una región más compleja que sus porciones, una dimensión más desdoblada que lo sugieren sus clasificaciones tolerables, sus comprensiones directas y aceptadas, sus imágenes que evocan y respetan al pensamiento como operario central, como facilitador de la movilidad del todo. El cerebro alberga el prestigio de articular las funciones del resto del cuerpo. Sin embargo, el elogio de su capacidad proviene de la visión mecanicista de la ciencia, cuando la modernidad sustituye al pensamiento mágico y la carga ritual, por la certeza de la operatividad metodológica, donde el cuerpo, junto con el mundo y el cosmos, pasa a ser un engranaje cuyas herramientas y partículas pueden ser sustituidas, en virtud del funcionamiento, como las de cualquier otra máquina. En ese cromo, el cerebro es líder. Sin embargo, interrogado poéticamente, su prestigio ya no denota solución: ¿qué derecho tiene de llamarse Yo?

Dos declaraciones ajenas entre sí, divagantes: travesura de la enunciación literaria. Y del mismo modo, durante todas sus páginas, procede *Metafísica de la fábula*, por aglomeración expresiva y contradictoria. Declaración de confianza en la robustez del discurso estético, cuyo proyecto es la imbricación y el aliento nervioso, la pluralidad y el derroche. El fragmento no sólo la favorece, sino que es esta imbricación consagrada, prestigiosa por su desafío, su tensión hacia la apertura. “Lo que se confronta en el fragmento es otredad, diferencia, arbitrariedad, fin del contrato mimético tradicional; y sobre todo la autonomía del texto.” (Corral, 463).

En el fragmento, la realidad aparece desmontada, particular, sucesiva, la fractura resulta proposicional, quiere mirar el mundo desde el ojo roto, que abre la imagen en mosaicos, en telarañas, en flujos constantes aunque quebradizos. Todo un proyecto literario se ejerce de esta manera, bajo estas búsquedas y problematizaciones.

Al dismantelar la imagen de punto de mira fijo, al desquiciar las sucesiones cronológicas y topológicas, al desmembrar la figuración armonicoextensiva, el *collage* reorganiza la visión, ocasiona una migración figurativa que redundante en transmigración conceptual, propone otro esquema simbólico para representar el mundo. (Yurkiévich, 123)

Aunque Saúl Yurkiévich escribe estas líneas con la imagen concreta del collage en mente, nosotros interpretamos la fragmentariedad de Lavín Cerda como un espacio de evidente cercanía con tal técnica artística, proveniente del dadaísmo y las vanguardias occidentales de principios del siglo XX. Hacemos esto por la paridad, encontramos también en esas líneas aglomeradas la obsesión por desquiciar sucesiones tipificadas, hacia la propuesta de un universo teselado, de cercanías inusuales.

Un aspecto fundamental del fragmento es su lectura. Es decir, mucha de su significación literaria ocurre enfocada en la percepción. En principio, una estructura fragmentaria permite cualquier clase de asomo. La obra empieza y termina en cualquier parte, facilita y fomenta el capricho en la visita lectora, abre un marco derivado y múltiple de interrelaciones, a establecerse a voluntad, lúdicamente, según el antojo de cada situación, de cada instante receptivo. Domina el azar en esta propuesta de acercamiento, pues, si bien *Metafísica de la fábula* puede leerse de principio a fin, en el sentido tradicional, de izquierda a derecha, ello no encarna ninguna certeza en la intelección del



significado, no es garantía de una mejor lectura ni de una más eficiente elaboración interna en la sensibilidad del interesado. Antes bien, la variabilidad es el signo permanente. Se presenta, entonces, una obra desdoblada, permisiva con cualquier atadura, ligera de ánimo receptivo, pues frente a ellos, “antes de traducirlos debemos traducirnos a lo que dice un fragmento, a lo que está pensando.” (Corral, 457). La literatura fragmentaria, entonces, requiere de un lector fragmentario, interrumpido, caótico, siempre cayendo hacia cualquier región de la comprensión o la ignorancia, siempre felizmente, sin negarse nada. “Los fragmentos ofrecen la posibilidad de que se los arregle y seleccione de tal forma que cualquier organización sea válida, pero ninguna represente el orden “correcto”. El fragmento suscita una lectura al azar, y *desde él*.” (463) Es la acción de lo impreciso, la articulación de una movilidad a ultranza.

El fragmento es interno y externo, como se acusaba arriba. Es externo en tanto que visible, obvio a simple vista, breve en un sentido material. Pero es también interno, pues interrumpe su propia enunciación, la desprecia, la ridiculiza, la consagra, la agobia y la seduce en movimientos paralelos y entrecruzados, en oleajes donde lo que pervive es el fervor creativo, pues temas, palabras, tonos, recursos e ideas viajarán en diversidad de direcciones, contradiciéndose. “La prosa del fragmento está llena de yuxtaposiciones y extravagancias; es cabalística, huidiza.” (Corral, 464).

En este contexto de las conjunciones rápidas, aparece la duda como el alimento perpetuo de este atrevimiento irónico. La duda deslocaliza y fragmenta al sistema de pensamiento, cuya respuesta esperada y exigida es la aceptación, el cierre. Lavín Cerda, en uno de sus aforismos imprecisos, propone, por ejemplo: “—A veces pienso que opera la transubstanciación, el fabuloso ritmo de la ósmosis. ¿Quién habla?” (117) Confianza en la desconfianza; aunque chocante, esta aseveración nos parece justa. Por la duda, el yo poético se separa de sus propias afirmaciones, abriendo la frase hacia el intercambio fragmentario de posibilidades. Transubstanciación: todo subyace en todo, explícitamente. Cada espacio es una asociación y sus estampas. Sin embargo, esa certeza es relativizada inmediatamente: ¿quién produce tal sentencia?, ¿llega al enunciante por contagio, por la misma ósmosis que intuye? ¿O bien es un secreto, una invasión dictada desde una región oscura? Confirmación ambivalente de lo supuesto: todo es transubstanciación, incluida su declaratoria, donde la

voz no se emite desde una misma región unívoca, sino que es una interrupción, un colapso, una duda, una indeterminación. Señala Corral:

[el fragmento] aborrece cualquier escritura que sea estilística o temáticamente estática, completa, redonda. Dicho con otras palabras: la meta del fragmento no es tanto dirigirse hacia una conclusión como mantener una tensión suelta, a pesar de que titular sea consagrar. Esta postura oximorónica es su presencia; es esencial para el texto, se construye en él y se siente en la lectura, tal vez porque el fragmento es frecuentemente una escritura tautológica en prosa refinada, lo cual no se puede argüir para cualquier texto corto. Por otro lado, se tendría que considerar que para cualquier definición, los fragmentos tendrán que superar el espinoso asunto de la oposición prosa-poesía. (467)

Abolición de las falsas oposiciones entre regiones mayores de la literatura, lo que da lugar a nuestro siguiente aspecto a considerar, la hibridación. El fragmento es, por sí solo, propuesta de hibridación, de elusión dinámica del género, su velocidad e intermitencia son el espacio corriente donde se dejan entrever espacios ajenos, desperdigados, que en otra circunstancia se hallarían divididos por el tratamiento cuidadoso y la espesura solemne, en el caso de proyectos de género cerrado, unívocos en su realidad clasificatoria. Destaca, entonces, su contraste con la realidad copulativa, paralela, del fragmento, que, en cambio:

la fragmentariedad constituye un rasgo supragenérico propiciado por el agitado y cambiadizo trasfondo del “espíritu nuevo”. Ese solo rasgo pone a prueba cualquier adscripción genérica estable, al par que tiende, como denominador común de todo ese conjunto textual, una indiferenciación entre los diversos componentes del mismo. (Sánchez, 601)<sup>12</sup>

## II.1.2 Hibridación

“Pronto la obra de arte se abrirá por completo, figurada y literalmente, a la extrema diversidad del mundo circundante.” (Yurkiévich, *Estética...*, 124). Y la hibridación es uno de los procedimientos para articular esta ambición. Por supuesto, el concepto de hibridación se refiere al mestizaje abierto entre géneros literarios: la poesía ensaya como un estudio personal del hombre, el ensayo narra y requiere personajes, el aforismo —en vez de

---

<sup>12</sup> Asumimos que el espíritu nuevo al que alude la cita es el que impulsaron las vanguardias latinoamericanas, persuadidas de su propio proyecto de profunda renovación artística.

sentenciar con autosuficiencia— todo lo supone, imaginariamente, en extravío onírico sin resultados, y así, de continuo.

Es necesario afirmar, inicialmente, que la hibridación genérica es un aspecto común a toda la literatura. De entrada, no existen los géneros puros, hasta la estructura literaria más cerrada, más fija, en tanto que visión de mundo, incluye varios tipos de doblez, modos de transición provenientes de regiones distintas:

Un género se alimenta de otros, es verdad. No hay, entonces, uno solo puro; todos son producto de la hibridación porque se alimentan de formas, tipos, modalidades discursivas de muy diversa naturaleza. Lo que esto implica es que los géneros literarios no sólo se alimentan de literatura sino también de otros géneros discursivos extraliterarios. Si bien la lírica se ha nutrido de la prosa y viceversa, también ambas se han contaminado de enunciaciones de diferente rango: del periodismo, del folletín, del bolero, del tango, de las formas familiares de la conversación, etcétera. (Munguía, 843)

Sin embargo, existen casos, donde esta relación se vuelve una configuración deliberada: donde, provechosamente, el deseo creativo apunta a la dilatación de las esferas establecidas, hacia una imagen telarañosa de la escritura como posibilidad de asociación. La asociación se vuelve artificiosamente más amplia. Además, no sólo compromete las intenciones autorales, sino que exige una lectura también móvil, a un receptor disponible para el esfuerzo de la transformación de tonos y propósitos en la misma página. La apertura, entonces, sucede en distintos niveles, con la experiencia literaria aumentada como consecuencia:

Si el género ha funcionado como un pacto que atendía en parte el horizonte de expectativas del lector, éste ha debido ensancharse con el enfrentamiento de obras que han atentado contra lo fijo, contra lo canónico y la hibridación ha sido el motor principal de esta incesante transformación de los perfiles genéricos. El caso de la lírica y la narrativa es elocuente: no se puede dudar de la fuerte tendencia a la narrativización de la lírica, mientras que el lirismo atraviesa innumerables textos narrativos del siglo XX y este cruce ha provocado un cambio en la estabilidad genérica. (Munguía, 844)

Las concepciones tradicionales de un género y otro se intercambian, dando lugar al robo de voces y su consecuente generación de impresiones inesperadas, de la sensación de que todo se habita y sucede, no sin erotismo efervescente, al mismo tiempo. El texto es

región excitante, de desafío plural. Además, hay una inversión de valores: el discurso épico y el ramplón se suceden, satisfactoriamente. No hay más una estricta correspondencia entre el propósito y su forma, como con Aristóteles. Por el contrario, cualquier modo del discurso es óptimo para acercarse a cualquier tema. Inclusive, quizás la hibridación contribuye a amplificar el radio de acción de la literatura, pues ella misma alcanza nuevos linderos, se permite zonas que antes fueran consideradas poco adecuadas para la enunciación artística. “Seguramente más interesante —y menos atendido—, en esta cuestión, resulta considerar al género ya no como categoría de clasificación, sino como material actuante en la conformación misma del texto; esto significa que el género es un medio de productividad textual: posee una capacidad dinamizadora.” (Sánchez, 601). El afán de ruptura dará lugar a nuevas criaturas de forma inédita. La previa concepción del género, y el deseo de relajar su abrazo, se convierte en un modo de creatividad, es combustible de espontaneidades y propuestas.

Este proyecto de mixtura radical, donde todas las posibilidades de la literatura son, al menos, aludidas, es uno de los rasgos más visibles y significativos en *Metafísica de la fábula*, cuyo proyecto de ambivalencia y permisión, de colección arbitraria y placentera, encuentra una raigambre de realización muy importante en este suceso de entrecruzamientos, armado, por supuesto, con inteligencia, pero también como configuración de las lides del juego; de nuevo en él conviven el modo y el significado. Las hibridaciones, más que operación de la exigencia creativa, aparecen como una libertad intensa de la enunciación, como una voluntad inclusiva, que va aglomerando en el mismo cuaderno una imagen de la variedad de los discursos que la familia literaria que al autor chileno le interesan ha enarbolado a lo largo de su desempeño. Los elementos de la hibridación, podríamos decir, aparecen como “hechos de juego que la mayoría de las veces revisten el aspecto de la transgresión, pero sobre todo de la astucia. Esa astucia que, en todo conglomerado humano de cierta importancia, permite a los individuos “invertir” para su propia conveniencia el carácter imprescriptible de las reglas” (Duvignaud, 21). Suma de ligerezas expresivas, todas invertidas, donde lo que se espera —por ejemplo, la implícita noción de la seriedad en la poesía, reveladora de esencias de acuerdo con el perfil romántico— no es nunca lo que se da —pues, como veremos, esa misma pretensión de apertura del mundo sucede sin que la risa le sea privativa—, y donde el texto adquiere su

condición más volátil, pues bien podría tender hacia una u otra genealogía de producción, o bien, caer simultáneamente en varios agujeros, o bien, terminar por no pertenecer a ninguno, pero aludirlos a todos, en una operación alegre del deseo literario de abarcar.

Rumbo a la hibridación “es evidente la irreverencia hacia la morfología genérica canónica, así como la inobservancia de fronteras —sobre todo si rígidas— entre los componentes del sistema actualizado” (Sánchez, 600). Hay un propósito explícito de transgresión de límites procurados por la prudencia retórica. Esto es algo que afirmaremos constantemente a lo largo de la presente tesis, y de distintas maneras: la unidad sucede aquí como proliferación que deambula, no como sujeción a un mismo hilo central; o bien, dicho hilo en este caso es un actante abstracto, invisible, cuya conformación sólo es posible en la deformidad, la efectiva lejanía, la separación anómala, la suma de antípodas crecientes.

Abonando a la noción de que Lavín escribe un libro de vanguardia tardía hispanoamericana, apuntamos que: “Otra vez en la senda del romanticismo, la hibridación caracteriza a la vanguardia. Hibridación de géneros o su parodia, entre manifiesto ficcionalizado y narración metaliteraria, las fronteras de la prosa vanguardista se desvanecen.” (Haddaty, 389-390)

Ahora bien, ¿cómo se ejecuta de suyo esta hibridación en *Metafísica de la fábula*? En mi opinión, los géneros literarios más importantes ocurren al interior del libro, interrumpidos ellos mismos por la imagen de su contracara, o bien, por su parodia saturada. Facilidad que le otorga su condición de columna de breves textos pausados:

Tal vez el fragmento pueda considerarse parte de estos géneros nacidos de la hibridez en la medida en que es alternativo, capaz de albergar todas las formas expresivas posibles, pues aloja múltiples discursos, acepta la modulación lírica y la filosófica, la narrativa y el aforismo, el ensayo y la imagen. (Munguía, 848)

En el híbrido, es cabal posibilidad de su condición el asomo en variedades genéricas. La primera forma desbordada, probablemente la más constante, sea la aforística. Sin embargo, dicha sentencia breve, en Lavín, no tiene nada de sentencioso, carece de la

racionalidad con que usualmente se acomete el género.<sup>13</sup> Por el contrario, actúa como un extravío imprecisable. Dice *Metafísica de la fábula*, por ejemplo: “La pequeña mutilación del iniciado: —Tocar las amígdalas del escarabajo peludo con espinas de rosa.” (52) Nada se asienta, todo se supone, se sugiere, se toca transversal, tangencialmente. Por supuesto, la asociación intelectual está ahí: el pensamiento opera, vertiginosamente. No podríamos tampoco descalificar la labor mental del autor chileno; sin embargo, la tradicional sentencia aforística se deja contaminar de lleno, alrevesadamente, por una más que nada fascinación poética ante el mundo. Predomina la imagen y su embriaguez, la cadencia de un mundo perceptivo, intuitivo y sensual —sin desprestigio de la forma a la que alude. Hay, además, una reminiscencia al poema de Rubén Darío, “Filosofía”<sup>14</sup>. Aunque esto se integra mucho mejor y más bien con la siguiente sección, la del palimpsesto, no deja de interesar, en tanto que expresa también un modo de hibridación: la poesía se prosifica.

Otro ejemplo: “Perversa muerte del hedonista que tiembla con un brillo nauseabundo: curvatura del espíritu animal: placer del que no puede escribir porque su cuerpo es el desborde inefable.” (30) Existe, por supuesto, en el sustrato, la sentencia: la categorización de un mundo hipotético que desea habitarse, o al que se busca pertenecer. Sin embargo, está amarrada a una ondulación imaginaria. Descripción detenida en sus maneras, en su credibilidad supuesta.

Aunque son dominantes estas formas aforísticas a lo largo de todo *Metafísica de la fábula*, no son exclusivas. El siguiente aspecto que consideraremos es el narrativo. Presente siempre de modo difuso, parcial, en simulaciones de narración, el transcurso cronológico y la acción de personajes entrecruzados aparece constantemente. Lo primero es la presencia

---

<sup>13</sup> En manos, por ejemplo, de Friedrich Nietzsche en su *Crepúsculo de los ídolos*; o de E. M. Cioran y sus *Silogismos de la amargura*. Aunque apetitosamente estéticos, imaginativos y oblicuos, estos aforismos, sin embargo, no abandonan nunca la vocación intelectual: son una propuesta de ideas, en ocasiones golpes secos con dirección determinada.

<sup>14</sup> FILOSOFÍA

Saluda al sol, araña, no seas rencorosa.  
Da tus gracias a Dios, oh sapo, pues que eres.  
El peludo cangrejo tiene espinas de rosa  
y los moluscos reminiscencias de mujeres.  
Sabed ser lo que sois, enigmas siendo formas;  
deja la responsabilidad a las Normas,  
que a su vez la enviarán al Todopoderoso...  
(Toca, grillo, a la luz de la luna; y dance el oso.) (Darío 70)

de uno de los personajes más constantes en el universo literario de Lavín Cerda: Jack Livi, especie de alter ego, de contraparte dialógica, que cumple todas las funciones: es filósofo, trotamundos, mercenario, nodo de amistad, interventor, árbitro, comentarista, observador, etcétera. Su presencia, sea como fuere, es narrativa. Existen también, para el caso específico de la obra que nos ocupa —pues, al contrario de Jack Livi, no reaparecen en otros libros del chileno—, dos personajes constantes: Ceferino y Segismundo Armendáriz. El primero aparece muy inicialmente: “Jack Livi jura que el doctor Ceferino Armendáriz cambiaría su bisturí atómico por la delicadeza de un elefante que se arrodilla para recoger los restos de un maní” (11), y su presencia se repite de manera desperdigada.

Consolidemos esta aseveración en torno a los aspectos narrativos del texto, mirando la siguiente cita

Ya sin lengua, sonriente, Nardo Palmer regresa a su trapecio y, desde el cielo, espía el paso de la araña —espía su vientre de abeja— por el tallo de la flor y de la lámpara, hasta desaparecer con su pasta encerrada en el estuche. Ella besa a Nardo Palmer en los ojos y él la escupe, nupcial, y recita lentamente:

*Araña, peine, llave: todo  
Agoniza entre tus vellos (56)*

A pesar de su brevedad, este fragmento muestra dos cosas: la presencia de la pulsión narrativa —pues da anuncio de personajes activándose y despreciándose, feria de la vida—, y la voluntad de mezcolanza, pues, aun tratándose de tal esmero, el mismo se ve interrumpido por la recitación, la poesía versal. Mixtura en la mixtura.

Otra presencia sumamente importante y obvia es la del ensayo literario. Es tan fuerte su existencia dentro del libro que se tiende a clasificar *Metafísica de la fábula* como un libro de ensayos. Lo es, por supuesto, pero declararlo de manera cerrada sería ignorar la inmensa totalidad que, además, como agregados a los agregados, propone.<sup>15</sup> Ahora, traigamos un ejemplo de esta relación ensayística al interior del texto:

---

<sup>15</sup>Es interesante la relación interna que se establece entre lo ensayado y el resto del texto, pues, por lo regular, los aforismos y las ensoñaciones serán ejecución de los preceptos alimentados en las regiones ensayísticas. Por eso decíamos que el libro opera como teoría y práctica de sí mismo: digamos que, en su discurso racional, destaca ciertos valores sinuosos del pensamiento literario, para, inmediatamente, realizarlos en un borboteo de ejemplos siempre desorbitados. Con mayor atención, comentaremos esto más adelante.

¿Por qué Gustave Flaubert impacta tan obsesivamente al novelista peruano? Vargas Llosa lo explica: “La primera razón es, seguramente, esa propensión que me ha hecho preferir desde niño las historias construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y con fin, que se cierran sobre sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado, sobre aquellas, abiertas, que deliberadamente sugieren lo indeterminado, lo vago, lo en proceso, lo a medio hacer.”

De cualquier modo, dos posibilidades: la de un libro clausurado, un libro-círculo, y la de un libro que también puede ser circular, aunque sea un círculo abriéndose.

Aquel mundo simétrico que Mario Vargas Llosa estudia en Flaubert ¿no podría conducirnos hacia un equilibrio falsamente infantil? Maniqueísmo de la simetría. Supongamos que, en general, la infancia es el triunfo de la desmesura (de lo cual no estoy absolutamente seguro). ¿Intento de abolir, tal vez, los orígenes o consecuencias del maniqueísmo, pero abriendo, en el fondo, las puertas de una visión maniquea mucho más sutil? ¿Rigurosidad de un orden cerrado? De acuerdo en que la novela es forma, todo es forma, ¿pero exclusivamente forma de la madurez o madurez entendida siempre como forma en proceso? ¿De qué forma se trata? ¿De aquella que, en el más venial de los casos, debilita las fuerzas dionisiacas del hombre, cierra el círculo, y lo claustra antes de haber vivido, o de aquella otra que aparece excedida por su caos? (118-119)

Visiblemente, el tono asumido es el de quien discute con sus fuentes, con evidencia. Es decir, nos enfrentamos al tono del ensayista cuya indagación es, esta vez, fría, resultante, lógica, concatenada.<sup>16</sup> Se opone Lavín Cerda a los propósitos de alcance y rigor de Mario Vargas Llosa, si en el resto del texto esta tendencia a la contradicción se mueve desde la festividad y la flotación, desde la oscilación y la musicalidad, aquí se arguyen razones, se interroga, se acorrala y se rechaza: desprendimiento, deslinde estructurado.

En la totalidad de los casos, eso sí, las discusiones ensayísticas al interior de *Metafísica de la fábula* avanzarán en torno a la literatura y sus alcances, sus posibilidades, sus obligaciones, sus modos y exigencias. El ensayo, de por sí ancilar, articula sus facultades aquí a cabalidad, tomando polos diversos, reconciliando, enriqueciéndose con participaciones provenientes de cualquier parte: la literatura que proyecta Lavín aspira a redondear el mundo, a simularlo, a perfeccionarlo: no es una zona de privilegio definido, sino una búsqueda por la injerencia directa, satisfactoria y utópica en la realidad.

---

<sup>16</sup> En oposición al resto de las indagaciones del libro, desbordadas y nubladas por su propio goce, sin la obsesión de resultado alguno.



Porciones así, de esta naturaleza y propósito tonal, aparecen constantemente. Lo cual, como veremos a continuación, no es motivación suficiente para interrumpir la efervescencia lírica —nada lo es, pues interrumpir ese lirismo sería aniquilar el núcleo irradiador del proyecto general:

Tanto Flaubert como Mario Vargas Llosa comulgan del mismo cuerpo donde la luz del endoscopio irá consumiéndose, sumisamente, en el júbilo de la epifanía. Todo reside en una quimera realizable. Existe el desafío impuesto antes de nacer, para aquellos que, de algún modo, hubiesen querido vivir en un mundo mejor. Sin embargo los obstáculos parecen sobrehumanos ¿Qué fuerza maravillosa podría —como lo soñó Antonio Porchia— hacer que los hombres conserven su cabeza de niño, a fin de que el universo conserve su cabeza? La tentativa es infinita pero es finito el que la emprende. Más que eso: es frágil, se traiciona y al traicionarse traiciona a los demás; y tampoco posee la paciente sabiduría de la culebra mordeándose la cola y su sombra y estableciendo, así, el primer círculo, la primera célula, el primer protoplasma.

Entonces, el desengañado se margina y desde allí apunta con su ballesta hasta flechar el corazón del círculo y vengase de aquellos que, consciente o inconscientemente, impidieron el desarrollo de su cabeza de niño. No hay otra espada —no disponemos, los no afortunados, del rayo de Abbadón, el Ángel del Exterminio— sino la palabra con todo su poderío explícito o tácito: aquella zona de la fisura crítica o aquel envolvente territorio del *inconnu*. (117)

Abundancia de una estilística de la discusión; con, sin embargo, deslices hacia el placer del enunciado irreverente, visual. O sea, ensayo intervenido él mismo.

Predominantemente escrita en estilo poético —por el vigor de sus ensoñaciones, su libertad metafórica omnisciente y su imaginación interminable. Todavía más fuerte esto sí se considera que “la lírica, en su sueño de esencialidad, está también arraigada en lo temporal, en lo fortuito, en lo casual.” (Munguía, 849), pues lo cotidiano, lo vulgar, lo roto y lo neurótico nutren también de manera franca e hinchada el boqueo de la escritura poética — *Metafísica de la fábula*, además, contiene también muchas expresiones de poesía versal. Por su constancia, es indispensable que tratemos el asunto en este apartado de la hibridación radical. Entre las páginas 161 y 171, suceden varios poemas breves bajo el subtítulo de “La calavera de cristal”. Apenas se vuelve a la forma aforística, hacia el final, para cerrar el libro. Tomemos algunos ejemplos (más que para analizarlos, para reforzar la noción de su presencia):

- 1) Estética del Ocio: pasión  
irreductible:

deleite de brujos  
vacilando (162)

2) Cada figura de barro  
es  
un placer  
añadido: cada piedra  
es  
el fulgor del soplo:  
lo numinoso,  
lo oculto,  
lo huidizo del gusano (163)

3) Con esta oreja de goma,  
lastimosamente,  
soy el hijo del Murciélago  
y desciendo de la torre  
para bailar  
la conga  
del corazón  
ambiguo (166)

Si se los lee con atención, estos fragmentos dicen mucho ya de la fascinación del autor por cierto abandono romántico, cierta renuncia sin embargo fecundante —aunque, más bien, ahora nos interesan como confirmación de un plano de encabalgamientos e imbricaciones. Cabe señalar que las páginas finales del libro no son la única región donde puede encontrarse la poesía versal, pues nada está confinado a ninguna parte estricta, no hay exclusividades, restricciones, cajas sólidas. Por el contrario, todo opera como una plástica del asomo. Con lo que la irrupción de la poesía versal es constante. Destaca también que no todos los fragmentos de poesía versal que se incluyen corresponden a Lavín Cerda. Hay, bien identificados, al menos, un caso de poesía versal prosificada, de Gonzalo Rojas, uno más de Jorge Luis Borges (en la página 83), Armando Uribe (página 93), Fenelón Arce (páginas 99 y 100), Eduardo Anguita (en la página 131), y otros de Rosamel del Valle (páginas de la 85 a la 86; y de la 95 a la 96), integrados a veces a porciones de párrafo que los comentan ficcionalmente.

El siguiente género que se recrea, recorta y licua es el texto dramático. El teatro, así, hace acto de presencia de mano de tres autores primordiales: Samuel Beckett, Ramón María del Valle-Inclán y Alfonso Sastre. Me parece que, en este caso, la inclusión sucede únicamente desde la cita directa —no vemos que el propio Lavín, bajo la máscara de Ángel

Castillo, proponga su propio diálogo teatral. Sin embargo, su mera presencia es significativa: subraya el esfuerzo de la obra por abarcarlo todo, aludiendo a las principales partículas del discurso literario entendido como totalidad.

Se recoge una cita de Alfonso Sastre como comentarista teórico del teatro: entonces el género es comprendido como obra y como espacio de pensamiento, susceptible de crítica, exigencia y teoría. Es decir, como entidad móvil. Esa movilidad es recreada, aunque brevemente, recogiendo unos diálogos de Vladimir y Estragón, protagonistas de *Esperando a Godot*, que Sastre emplea para ilustrar su argumento; y, en el caso de Valle-Inclán, un brevísimo asomo a su obra *Luces de bohemia*, donde el derrotado escritor Max Estrella plantea las capacidades alambicadas del esperpento —propuesta central del dramaturgo español.

Opera la mixtura por la inclusión de estos recortes en *Metafísica de la fábula*, pero, a su vez, llama la atención que los recortes mismos son híbridos: teatro ensayístico y ensayo con apartados dramáticos: “Donde existe un estilo, existe un género. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo.” (Bajtín, *Estética...*, 254) Esta destrucción y renovación no sólo se ejecuta constantemente, en sobreabundancia de ejemplos deformadores, sino que busca integrarse a una noción de genealogía: Lavín traza su familiaridad con otros renovadores radicales, encomiadores de lo despreciado, lo deforme, lo vencido y lo doloroso —en este caso concreto, Becket y Valle-Inclán.

Las siguientes cuatro ramas genéricas que consideraremos pertenecen a cierta dimensión periférica de lo que tradicionalmente se entiende como género literario. No sería incorrecto entenderlos como géneros menores (que no simples<sup>17</sup>), sin embargo, preponderantes, dinámicos, constantes y frecuentes en el universo total del discurso literario. Me refiero a la reseña, las memorias, la epístola y el comentario pictórico. Antes de avanzar, hay que decir que, de una u otra forma, su presencia dentro del libro que nos ocupa ocurre siempre desde la deformidad, la parodia, el forzamiento hacia la

---

<sup>17</sup> La enorme mayoría de los géneros literarios son géneros secundarios y complejos que se conforman a los géneros primarios transformados de las maneras más variadas (réplicas de diálogo, narraciones cotidianas, cartas, diarios, protocolos, etc.). Los géneros secundarios de la comunicación discursiva suelen *representar* diferentes formas de la comunicación discursiva primaria.” (Bajtín, *Estética...*, 289).

extravagancia de sus rasgos definitorios, etcétera. Ninguno de los casos ocurre como una manifestación canónica, sino que se encuentran transmutados en operaciones lúdicas. Por ejemplo, el comentario a la obra plástica. Se incluye esta parte porque dos grandes regiones del libro (inicial y final) aparecen como comentarios, la primera, a una exposición indeterminada del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo de Oaxaca; y, la segunda, al concepto general de la obra de la artista inglesa, también exiliada en México tras la ocupación nazi de territorio francés, Leonora Carrington. En concreto, estas porciones se extienden de la página 32 a la 43, y de la 92 a la 116, respectivamente. Además, se rompe la aglomeración de aforismos hasta entonces establecida, clasificándolos en esta ocasión con números romanos. Aunque esencialmente indistinguibles estos apartados del resto del libro, la estructura denota su diferencia, su particularidad: quiere entenderlos ella misma como cosa aparte.

Clasifico estos aforismos como comentario pictórico en tanto que declaran el trabajo plástico como su motivación. La deformidad opera porque no hay ninguna correlación precisa; las consecuencias de este estímulo son, también, oníricas, delirantes, surreales, saturadas, caóticas, ruidosas. Lo que se hace presente son los motivos originales de las obras aludidas. Por ejemplo, en la porción de comentarios a la obra del Museo Tamayo, divididos además por salas, en correspondencia con el museo<sup>18</sup>, leemos: “Si Tlazolteotl muerde el árbol de la goma salvaje y bastarda, olvidará cómo se ponen los huevos, verá cómo crece la cresta en su frente y acabará subiéndose sobre el culo de la gallina, antes de degollarla.” (37) O bien: “Boca como un Ojo sin el pudor del iris.” (32) O bien, por último:

Pedestal desnudo con máscara de coyote: ¿quién pudo hacer de esta olla un animal bicéfalo? Hombre desnudo que no responde y se abanica. Una mujer encinta se sonríe y me mira con la sensualidad totonaca de Veracruz: perversión —fetiche— de otra mujer encinta con un cuenco en la mano, mientras el hombre desnudo se abanica. Más allá de los silbatos y las flautas y el sahumero soportado por un perro. (33)

Pasando a la porción dedicada a Leonora Carrington<sup>19</sup>, agregamos los siguientes ejemplos: “Como el mandril de la mandinga, la niña de los ciervos huye hacia el sótano de su casa en Crookhey Hall y, oculta, como escorpina, rubescente, o como bajo los efectos

---

<sup>18</sup> A saber: Sala Rosa, Sala Azul, Sala Violeta, Sala Verde, Sala Naranja.

<sup>19</sup> Cuyo título global es “LOS SIGNOS DE LEONORA CARRINGTON”.

del ruibarbo, lee a Rosamel del Valle:” (95); “The birdmen of Burnley: ¿Quién degolló al colibrí?” (102).

El comentario se tensa tanto que termina por no serlo, por ceder a la seducción general dominante en la obra. Por esta difusa relación extremada, precisamente, es que nos encontramos ante un híbrido literario: la apropiación es tal que acaba por desnaturalizar el origen de lo que se recubre, y la transfusión de sangre es completa.

En el caso de la reseña, la misma apropiación de estilo, enredadera modificadora, domina el panorama. Se comenta, por ejemplo, al Ernesto Sábato de *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, en los siguientes términos: “Hace ya varios años que Ernesto Sábato —al reflexionar sobre la realidad— abrió las puertas de lo desconocido, advirtiéndonos que era fatuo y vano nuestro intento de querer tocar el fondo, aquella *cándida pretensión del realismo*.” (70-71), para redondear luego con una cita del argentino. El siguiente y último caso de reseña que, a mi ver, aparece, son las transfiguraciones a la novela de Doris Lessing *Briefing for a descent into hell*<sup>20</sup>, que ocurren como sigue:

alegoría uterina, viaje hacia el microcosmos: toda una propuesta lárca. La casa de la mente. La Casa Usher de la mente. El mar de la casa perdida en el Árbol de la Memoria. Habremos de cruzar del cielo al infierno hasta que la novela aparezca en aquella red del espacio interior, pues nunca hay otro lugar adonde ir más que hacia dentro. (28)

O bien, en el siguiente comentario:

¿Sufrió Charles Watkins<sup>21</sup> algún trastorno en una de las circunvalaciones de su lóbulo temporal, bajo la cisura de Sylvio y sobre la base del cráneo? Tal vez durante toda su lucha junto a los partisanos y yugoeslavos, donde conoció y se enamoró de Konstantina Ribar, la guerrillera que dio su vida por la humanidad y, *por supuesto, por mí*. La neuroanatomía confirma que las circunvoluciones temporales ejercen una influencia decisiva en aquellos procesos neurofuncionales donde se organiza la percepción de la realidad, la memoria y el recuerdo. Cualquier estímulo de los lóbulos temporal y occipital puede desencadenar una serie de alteraciones en el campo perceptivo del hombre. Las variantes en la intensidad de los estímulos originan distintos niveles de aproximación a los recuerdos del pasado, así como la inmovilidad —luego de su avance al presente— del recuerdo visto como una inmanencia que es capaz de abolir la

---

<sup>20</sup> Traducida al español como *Instrucciones para un descenso al infierno*.

<sup>21</sup> Protagonista de la novela de Doris Lessing.

realidad temporal y espacial. el desajuste no se detiene aquí, en algunos casos se llega hasta la alucinación. (29)

Las cartas refuerzan la presencia de Ángel Castillo, figura al mismo tiempo ubicua y difuminada en las páginas del libro, junto con la de otros personajes, ficticios, como los doctores Ceferino Armendáriz y Juan Rico; o bien, reales, como José Luis Cuevas. Apertura de la dinámica de fingimientos, nuevamente. En ellas lo mismo se habla sobre el cuerpo como dolencia: “Desde hace algún tiempo, vivo en acecho de mi enfermedad. Mantengo una observación constante sobre mi estado de salud: me tomo el pulso, observo con detenimiento mi piel en busca de dolores o inflamaciones” (84) —obsesión de la física; por lo tanto, pasión (atribuida a Cuevas)—, que se da lugar a las preponderantes tonalidades inflamadas, donde la escritura desatada se reconoce delirando: “¿La plasmación del sentimiento en constante mutación? Por supuesto que sí: pero esa materialidad surgirá de aquello que podamos o sepamos hacer con el pensamiento.” (64)

Para finalizar, las memorias. Creo que este estímulo de género aparece en una sola ocasión, con la remembranza que hace Pablo Neruda —por supuesto, en conversación con Ángel Castillo— sobre el olvidado narrador chileno Juan Emar. Nunca es estática la inclusión de aspectos en la obra que analizamos. En el caso específico del fragmento recogido de Neruda en torno a Emar, encontramos un placer de enunciación en torno a ciertos valores literarios destacados por el poeta chileno. Placer, además, que haya su hermandad en el propio Lavín: hay la satisfacción de desear pertenecer al mismo rango de carácter artístico: “Fue un gran ocioso que trabajó toda su vida. Andaba de país en país, sin entusiasmo, sin orgullo ni rebelión, desterrándose por sus propios decretos. Ahora se trata de descubrir a nuestro apátrida y otorgarle lo que no tuvo: la nacionalidad del amor”; “No tenía mercado propio: se vistió hasta el fin de su vida de transeúnte”; “Y sépase que este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealidad siempre inseparable de lo más duradero.” (53)

A manera de conclusión de este apartado, nos permitimos exponer la siguiente cita de Bajtín, proveniente de su “El problema de los géneros discursivos”, donde quisiéramos entender su *enunciado* en tanto que *género*; o bien, entender al género como una cristalización más o menos estable históricamente de enunciados de tendencia similar:

Las fronteras mismas del enunciado se fijan por el cambio de los sujetos discursivos. Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que “saben” uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos no son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como *respuesta* a los enunciados anteriores de una esfera dada (el discurso como respuesta es tratado aquí en un sentido muy amplio): los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera. El enunciado, pues, ocupa una *determinada* posición en la esfera dada de la comunicación discursiva, en un problema, en un asunto, etc. Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros. Por eso cada enunciado está lleno de reacciones —respuestas de toda clase dirigidas hacia otros enunciados de la esfera determinada de la comunicación discursiva. Estas reacciones tienen diferentes formas: enunciados ajenos pueden ser introducidos directamente al contexto de un enunciado, o pueden introducirse sólo palabras y oraciones aisladas que en este caso representan los enunciados enteros, y tanto enunciados enteros como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena, pero también pueden sufrir un cambio de acento (ironía, indignación, veneración, etc.). (281)

### II.1.3 Palimpsesto

Dice Gérard Genette, muy inicialmente, en su libro *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*: “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). De su estructura teórica más rigurosa, pasa el francés a entender al palimpsesto, hacia el final del texto, como una relación erótica, de franco placer intercambiado:

Así se cumple la utopía borgiana de una Literatura en transfusión perpetua —perfusión transtextual— constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esa incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena. (497)

El palimpsesto es, pues, la escritura erguida, asumida desde la escritura misma, en su dimensión de cosa ajena, tradicional, histórica. Es la constante apropiación lúdica por la cual el mismo texto vuelve a escribirse infinitamente, insuflándole circulación no sólo al

texto propio y extraño, sino a la literatura misma y su afán último de comunicación humana en cierto sentido trascendental —más allá de las épocas, los bloques ideológicos y los individuos, es decir.

Esta relación *palimpsestosa*<sup>22</sup> —que incluye, por cercanía sonora, a la vinculación incestuosa— ocurre de manera obsesiva en *Metafísica de la fábula*. No es una exageración decir que es uno de los eventos literarios más importantes y reiterados a lo largo de todo el libro. No sólo son frecuentes las citas explícitas, transfiguradas en todo lo que se quiera (la prosa se versifica, el verso se prosifica, etcétera), comentadas de manera libre y arbitraria, sino también los ecos, las apropiaciones ejecutadas sin aviso, los diálogos imaginados, las declaraciones imposibles, y demás. Es común la cita sin comillas, o el poema que se convierte, por obra de la ficción, en un diálogo reposado entre Gonzalo Rojas y Ángel Castillo<sup>23</sup>.

Para iniciar, baste decir que encontramos mención explícita a las siguientes figuras del mundo del cine, la plástica, la música y la literatura, básicamente (organizadas, más o menos, por orden de aparición): William Burroughs, Roland Barthes, José Revueltas, Gonzalo Millán, Nicanor Parra, Rubén Darío, Gonzalo Rojas, Doris Lessing, José De la Colina, Jaime Reyes, Juan Emar, Pablo Neruda, H. A. Murena, Víctor Jara, Macedonio Fernández, Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno, Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Pablo Palacio, Horacio Ferrer, Roman Jakobson, Scalabrini Ortiz, Alfonso Reyes, Ernesto Mejía Sánchez, Julio Cortázar, Witold Gombrowicz, Ernesto Sábato, John Keats, T.S. Eliot, Levy-Bruhl, George Steiner, Novalis, Jaime Valdivieso, Roger Caillois, Alfredo Martínez Howard, El Greco, Johann Wolfgang Goethe, Alfonso Sastre, Samuel Beckett, James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Luigi Pirandello, Charles Chaplin, José Gorostiza, José Luis Cuevas, Octavio Paz, William Carlos Williams, Ezra Pound, Astor Piazzolla, Pablo Picasso, Roman Ingarden, Ignacio Zuloaga, Wallace Stevens, W. H. Auden, Alfred Prufrock, Isabel Fraire, Rosamel del Valle, Joan Miró, Eduardo Lizalde, Max Ernst, Emerico Weisz, Pier Paolo Pasolini, Armando Uribe, Fenelón Arce, Humberto Díaz Casanueva, Rogier van der Weyden, Giordano Bruno, Juan Bañuelos, Paul Klee, César Moro, José Carlos Becerra, Juan Carlos Onetti, Antonio Porchia, Gustave

---

<sup>22</sup> Acusa Genette a Philippe Lejeune de la invención de tan marcado adjetivo.

<sup>23</sup> En la página 81 se reescribe, en prosa, el poema de Gonzalo Rojas “Culebra, o mordedura de pestañas quemadas”.



Flaubert, Roman Polanski, Salvador Dalí, Clara Arezzo, Eduardo Anguita, Alberto Rubio, Tomás Eloy Martínez, William Blake, Luis Buñuel, William Wordsworth, Ángel Cruchaga Santa María, Roberto Matta, José Lezama Lima, Carlos Castaneda, Don Juan, Juan Tovar<sup>24</sup>, Epicuro, Heráclito, Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Marco Bellochio, y Pitágoras.

Provenientes no sólo de disciplinas sino de épocas distintas, he aquí la primera declaración: la influencia, preferiblemente fecundada sin rastro, puede venir de cualquier parte, con cualquier modo, tenacidad y preocupación febril. Así, Giordano Bruno y Augusto Monterroso, con naturalidad, se pertenecen. Mientras que, además, representan el flujo de la constancia, la transformación estable de ideas comunes: poesía es sentido variante, intercambio, sagacidad soez, reciprocidad, arrebató mutuo.

Genealogía, declaración de principios, de heredad literaria. Con esta obsesión por el palimpsesto, Lavín también remarca su voluntad hilarante, su proyecto de dinamismo juguetón:

Pero el placer del hipertexto es también un *juego*. La porosidad de los tabiques entre los regímenes tiende sobre todo a la fuerza del contagio, en este aspecto de la producción literaria, del régimen lúdico. En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reemplazo de estructuras existentes: en el fondo, el bricolage, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de manera imprevista, no programada, y por tanto «indebida» —el verdadero juego implica siempre una parte de perversión—. Por lo mismo, tratar y utilizar un (hipo)texto con fines ajenos a su programa inicial es una manera de jugar con él y de jugársela. La actitud lúdica manifiesta de la parodia o del pastiche, por ejemplo, contamina las prácticas en principio menos puramente lúdicas del travestimiento, de la imitación satírica, de la imitación seria, de la transposición, y esa contaminación constituye una buena parte de su valor. (Genette, 496)

Apropiación caprichosa y difusa de ajenos decálogos de escritura, de proyectos generales de arte. Andamiaje cuyos cimientos son lo mismo Humberto Díaz Casanueva, Macedonio Fernández y Pablo de Rokha, como el indio yaqui Don Juan, recreado o inventado por el antropólogo y escritor chicano Carlos Castaneda. Integrados por cualquier voluntad formal, la presencia de estos textos en otro tampoco acusa una constancia

---

<sup>24</sup> Novelista y traductor de Carlos Castaneda.

estructural: su signo, nuevamente, es la informalidad, el equívoco en el procedimiento de integración, la aspiración cuyo fundamento no es especificado.

Filosofar paralelo al de Macedonio Fernández:

La palabra no es necesaria al denominado pensamiento. Este o la Inteligencia nada añade al fenomenismo del ser, y por tanto nada es más que un registro de lo que llamamos el pasado. El Ser, el fenomenismo, no tiene ley. No existen ni leyes ni principios lógicos, de razón, etcétera; nada fuerza al ser. Lo mismo que acabo de aseverar de que la palabra es signo suscitador, etcétera, puede cesar de ocurrir, aunque sea una comprobación invariable en el pasado, y puedo, por tanto, estar escribiendo en vano, para mí solamente. Como yo no puedo hablar sino del pasado, cuando digo que el ser no tiene leyes, es porque he visto muchas veces que las llamadas leyes han caducado. (142)

O bien teoría de historia del arte de la mano de Pablo de Rokha, coordinada, además, por su vínculo con el ficticio y ubicuo Jack Livi —“Pablo de Rokha a Jack Livi (invierno de 1949)”:

Enderezamos el estilo a la conquista de lo clásico, en función de que lo clásico, que adopta todas las formas que fijaron las épocas en la historia, por lo cual es heterogéneo en su morfología, posee la homegeneidad y la durabilidad de la estatua de un siglo y de un ciclo histórico; buscamos lo clásico en lo contemporáneo porque lo clásico entraña la victoria de la forma exacta sobre la forma desviada; buscamos lo clásico triunfador, glorioso, genitor, viviente y orgánico, viviente y dinámico como la vida, porque lo clásico, que no es premonitorio, incluye todos los modos de ser del arte anticipando la sublimación histórica de las épocas a las épocas y fijando definitivamente sus rasgos totales; buscamos lo clásico porque lo clásico que posee los equipos morfológicos más diferentes y más disidentes es eternamente el descubrimiento general de la belleza, contra lo académico subordinado al andamiaje que desechó lo clásico, al utilaje y al recetaje técnico que despreció lo clásico, cuando lo clásico superó todas las técnicas al alcanzar el fenómeno estético que expresa toda contienda social de los pueblos. (145)

Pero no nada más se da este fervor palimpsestuoso en una rítmica evidente y más o menos bien clasificada. Ocurre también la apropiación transformadora, cuyo comentario es una deformidad, una proclama y un pastiche. Caso en el que “yo puedo producir un pastiche declarándolo como tal, pero sin precisar el modelo, cuya identificación quedará a

cargo del lector: pastiche-enigma” (Genette, 157). Sátira oculta, carga que se traslada a otros linderos.

Considero que el caso más evidente de esta operación es el del verso alejandrino de Rubén Darío, proveniente del poema “Filosofía”, y que ya hemos citado más arriba: “El peludo cangrejo tiene espinas de rosa”.

Dice Lavín, sin advertencias: “El pensamiento se repliega ante la luz: —Frente a mi ventana se arrastra el peludo cangrejo con espinas de rosa.” (45) Ningún sistema de citación es aquí empleado, más que uno solo, por demás invisible: la alusión. Pastiche-enigma, como señala Genette, donde la labor de desciframiento es sumamente equívoca, puede no ocurrir, y la figura palimpsestuosa podría realizarse completamente, sin registro avisado de ningún lector: la apropiación haríase, entonces, total.

Concentrémonos en el anterior ejemplo, buscando entender que palimpsesto es, por supuesto, ludismo irreverente, pero también articulación de ideas: no sólo un llenado inteligente de espacio, sino la nueva dinamización de un elemento ya estabilizado por la tradición cultural (en este caso, la poesía de Darío, al mismo tiempo vitalidad insuperable y código fijo de prestigio y tradición). El pensamiento se repliega ante la luz: la afirmación antepuesta resignifica todo el avanzar del cangrejo con espinas de rosa. Mientras que en Darío es apetencia por las correspondencias cósmicas, en Lavín se transforma en una declarativa irracionalista, en oposición al logos castrador y sus orgullos esquematizados. Pretende decir que, ahí donde lo prodigioso ocurre, la inteligencia carece de importancia, y cede su dominio a la liviandad de la belleza.

La vinculación palimpsestuosa se complica, páginas adelante: “La pequeña mutilación del iniciado: —Tocar las amígdalas del escarabajo con espinas de rosa.” (52) Esta vez, la intervención es más radical, abandona la mera estabilidad casi ligera del comentario al margen, para derivar el texto original. Esta vez el cangrejo se convierte en escarabajo, se destacan no sus espinas de rosa, sino sus amígdalas, y el comentario inicial se encripta. Palimpsesto embrollado. Apropiación libérrima, donde la conservación del modelo es tan relevante como la lejanía. Pero, principalmente, continuidad de la imagen, donde se comprueba su vivencia todavía expresiva: “No estoy seguro, y ya lo he dicho, de que el pastiche (en general) sea un asunto puramente «estilístico» en el sentido habitual del término: nada impide imitar también el «contenido», es decir, la temática propia del

modelo” (Genette, 128). Y es que difícilmente podría satisfacernos pensar en el palimpsesto como una fría oportunidad del conocimiento culto de lucirse a sí mismo: se trata más bien de una relación integral, donde el objetivo es la nueva significación comunicativa, la satisfacción de un nuevo oído, en diálogo constante.

Lo vemos suceder de diferentes formas. La cita, la alusión, se integran a una nueva narrativa abarcadora, que, por supuesto, deforma, hacia nuevos linderos de expresividad literaria. Pensaríamos en la cita como una mitología que es trasladada a nuevas relaciones mitológicas. Así, una nostalgia original puede convertirse en un relato impreciso, donde la nostalgia apenas reluce, y la emotividad general es otra muy distinta. Ocurre lo siguiente, por ejemplo, con el poema “A estas horas aquí”, del chiapaneco Jaime Sabines:<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> A ESTAS HORAS AQUÍ

Habría que bailar ese danzón que tocan en el cabaret de abajo,  
dejar mi cuarto encerrado  
y bajar a bailar entre borrachos.  
Uno es un tonto en una cama acostado,  
sin mujer, aburrido, pensando,  
sólo pensando.  
No tengo “hambre de amor”, pero no quiero  
pasar todas las noches embrocado  
mirándome los brazos,  
o, apagada la luz, trazando líneas con la luz del cigarro.  
Leer, o recordar,  
o sentirme tufos de literato,  
o esperar algo.  
Habría que bajar a una calle desierta  
y con las manos en las bolsas, despacio,  
caminar con mis pies e irles diciendo:  
uno, dos, tres, cuatro...  
Este cielo de México es oscuro,  
lleno de gatos,  
con estrellas miedosas  
y con el aire apretado.  
(Anoche, sin embargo, había llovido  
y era fresco, amoroso, delgado.)  
Hoy habría que pasármela llorando  
en una acera húmeda, al pie de un árbol,  
o esperar un tranvía escandaloso  
para gritar con fuerzas, bien alto.  
Si yo tuviera un perro podría acariciarlo.  
Si yo tuviera un hijo le enseñaría mi retrato  
o le diría un cuento  
que no dijera nada, pero que fuera largo.  
Yo ya no quiero, no, yo ya no quiero  
seguir todas las noches vigilando  
cuándo voy a dormirme, cuándo.  
Yo lo que quiero es que pase algo,

¿Dónde estará la mujer barbuda?

La busco en la noche de los rábanos, me subo al trapecio, hago el doble salto mortal con la vista ciega, pienso: ¿habría que bailar aquel danzón que tocan allá abajo? me muerdo la punta de la lengua y sólo veo cenizas, una pierna de puerco, y hay una sombra que huye sólo en tres pies. (64)

Entremezcla de recetas estéticas. Sugerencias sobrepuestas, donde la consejería de Sabines se ejercita al obligarse a participar de una región desconocida, de una problemática originalmente inesperada. No hay, tampoco, una fidelidad formal con el modelo; no es necesario, con la mera alusión se destapan ya las posibilidades del juego.

Modo distinto del palimpsesto es la parodia que opera sobre un modelo ficticio, un origen imaginario. Aunque estrictamente diferenciado, participa de la misma querencia: “Jack Livi cierra el *Libro de las preguntas*, se sube al caballo y dice: —No hay nada más tonto en la vida que llamarse Pablo Neruda.” (49) Y es que:

En principio y hablando propiamente, el pastiche imaginario, al carecer de modelo real, no es un verdadero pastiche: el autor forja con todas las piezas un idiolecto hasta entonces desconocido, que no procede de ningún texto preexistente y que, por lo tanto, no mediatiza ninguna relación transtextual. (Genette, 159)

Sin embargo, el pulso lúdico es el mismo. Aquí, por decirlo así, ocurre un simulacro de pastiche, su fingimiento —que insiste en su carácter de figura móvil, de técnica curiosa, de voluntad de rebasamiento.

---

que me muera de veras  
o que de veras esté fastidiado,  
o cuando menos que se caiga el techo  
de mi casa un rato.

La jaula que me cuente sus amores con el canario.  
La pobre luna, a la que todavía le cantan los gitanos,  
y la dulce luna de mi armario,  
que me digan algo,  
que me hablen en metáforas, como dicen que hablan,  
este vino amargo,  
bajo la lengua tengo un escarabajo.

¡Qué bueno que se quedara mi cuarto  
toda la noche solo,  
hecho un tonto, mirando! (73-74)

Otro modo de relación palimpsestuosa en *Metafísica de la fábula* es convertir a los autores en personajes. Así, el imaginario que abren sus obras, los carga de cierto sentido particular, el cual se ve reflejado en la dinámica lúdica del autor chileno. Parodia sobre una base inestable, pero más o menos definida. Diálogo textual metamorfoseado de discusión entre individuos, entre personas inexistentes, estéticas, puramente borboteos en el círculo del arte:

Arrastrándose llegó al consultorio médico: esta muela es el túnel donde otra muela me muerde, cariñosa, con envidia. Avanzo y me hundo y anudo mi corbata verde: cierro la nuez y la dejo caer sobre la tumba. Alguien me lleva de la mano y me canta la canción del pudridero.  
—Estás loco —le digo. Y él me responde:  
—No sigas, quieto, toda obviedad es literaria.  
¿Vive el indeciso sol de lenguas? Hemos de levantar el torreón destruido. Gonzalo Millán agonía sobre la nieve y alguien viene una vez más, cariñoso, a cantarme la canción del pudridero. (49)

Aunque Genette no se permite considerar a la cita textual como una relación palimpsestuosa —“La cita directa, o el préstamo, no tienen sitio en el pastiche” (96)—, de alguna manera funciona así para Lavín. No tanto por la obsesión de recrear un texto, como por un apoderamiento, aunque ocurra solamente a nivel intelectual, de las labores y propósitos de otro autor. De este modo, se va configurando una organización de relaciones, donde la escritura inaugural es siempre reescritura, adscripción a los maestros, rechazo, deslinde, cosmos genealógico. Sin importar cuán movedizos sean, Lavín está siempre reconociendo sus cimientos, quebrándolos, rebasándolos o, francamente, oponiéndose a ellos (en el caso, más que nada —y sin duda excepcional en relación con la totalidad del texto— de los comentarios de Mario Vargas Llosa sobre la literatura realista).

#### **II.1.4 Artificialidad**

Para este apartado, extraemos el concepto de artificialidad artística del ensayo de José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Es indispensable avanzar con mucho cuidado en este sentido. Básicamente porque Ortega parece declarar que el arte deshumanizado renuncia a toda enunciación de la esencia, del valor espiritual del mundo, de las correspondencias ocultas, para consagrar la virtud plástica, retórica, formal, aspectual del ejercicio artístico, en un nuevo arrebatado de energía expresiva. El ensayo fue

originalmente escrito y publicado en la década de 1920, es decir, en plena euforia de las vanguardias literarias (muchas de ellas concentradas en el esfuerzo de destruir al arte como institución sagrada, para refundar su sentido objetual, material, físico, laboral). De ahí que sus intenciones no puedan emparejarse perfectamente con lo que propone un libro de miscelánea literaria escrito hacia finales del siglo XX (como sabemos, en el año específico de 1979), que —latinoamericanista, además— no pelea con las ideas románticas del mundo, célebres por gozar el encuentro del todo en el todo y por disfrutar de traducir lo visible al lenguaje de lo invisible, en plena confianza del discurso de santos y brujas. También, es necesario entender, con Ortega, que este destacar lo plástico no implica renunciar a lo continuo emocional, a lo vital. Con una deliciosa paradoja —propósito de la literatura, que abre al mundo—, la deshumanización del arte es una humanización, finalmente: se trata, simplemente, de despreciar el modo en que se ha hecho hasta entonces.

Vemos en *Metafísica de la fábula* un afán por develar sus procedimientos, por dar a entender de manera explícita al lector, siempre, que se encuentra frente a una obra de arte; es decir, frente a una broma, un teatro guiñol del mundo, un espacio de interacción arbitraria y caprichosa, una celebración del sinsentido y la confusión, una voluntad de mestizaje de participantes lejanos, una colaboración difícil de contrarios alarmantes. No encontramos, eso sí, y en cambio, la renuncia a los discursos trascendentales: como veremos más adelante, a nivel temático, las preocupaciones del libro son siempre pasiones del alma: quieren la liberación de la sensibilidad, básicamente.

Comencemos por definir lo que Ortega y Gasset entiende como deshumanización del arte. Vemos un alejamiento de lo vivencial, un énfasis en el artificio comunicante, cuyo propósito es, finalmente y sin embargo, lo humano: el aspecto sensible y espiritual de la experiencia; una estética resumada. Pero este alejamiento de lo vivencial corresponde a un desprecio del modelo. Se huye de la imitación servil a la naturaleza, por preferencia de lo artificioso, lo exagerado, lo deforme —todos ellos proveedores de una cinemática inédita. Se prefiere develar al arte como mecanismo, como textura, como revés de la trama. La búsqueda es, de propósito, la misma: alimentar el cosmos humano, eterno retorno del placer contemplativo y participativo, de la apertura de las cuencas mayores de la vida intensa. La deshumanización yace, explícitamente, en el procedimiento: “estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de

deshumanizar que estilizar.” (Ortega 177) Crítica profunda a un entendimiento normado y naturalizado de la capacidad vital del hombre. Deformidad para volver a la llaneza, a la simple enunciación significativa. Deshumanizar es un proyecto rebuscado, riente, exagerado, de humanización, que, sin embargo, desprecia, aturde, acorrala. “¿Qué significa ese asco a lo humano en el arte? ¿Es, por ventura, asco a lo humano, a la realidad, a la vida, o es más bien todo lo contrario: respeto a la vida y una repugnancia a verla confundida con el arte, con una cosa tan subalterna como es el arte?” (180) El hambre final es quitarle sus ademanes al arte, tornándolo praxis vital, presencia furiosa en el hombre trascendental, ascético, pero también en el común, forzado al esfuerzo repetitivo, llagado, pero nunca apartado de su pertenencia radical al todo expresivo, a la noción del globo, a la persuasión respiratoria de ser en conjunción con el ser. Y es que, para argumentar con Nicanor Parra, de interminables ecos en toda la poesía de Lavín, y, por supuesto, en el marco específico de *Metafísica de la fábula*, todo es poesía, excepto la poesía.<sup>26</sup> La deshumanización es un vitalismo que rehúye del enclaustramiento de la forma, volviéndola explícita. Y es que la vida no es su continente, su apariencia exquisita, su recipiente simulado, sino el apasionamiento de la expresión, el apego y fundición en el pulso cambiante de la vitalidad. Deshumanización: inversión, derretimiento de consolidaciones, destronamiento, defenestración, decapitación, vida folclórica donde sólo hay riqueza de salón; vida absurdamente elegante en la composición más pedestre. Risa confrontada, pleito de alcances. Y es que “la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica.” (193) El cansancio del arte nuevo con respecto al pasado tiene que ver con repudiar el hieratismo evangelizador y mesiánico de este último: se trata de buscar un arte del equívoco, del rizoma, de la minucia, de la simultaneidad incurable, caótica; en oposición al absolutismo redentor, esclarecido y serio del tradicionalismo. Amor a la vida en tanto que elasticidad, pulso, plástica fascinación que se derrite a bocanadas, con gusto por el goteo de lo que fue cuerpo y ahora es cera. “Pero el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. Porque en esto radica la comicidad de esta inspiración. En vez de reírse de alguien o de algo determinado —sin

---

<sup>26</sup> TODO...

TODO  
ES POESÍA

...menos la poesía.



víctima no hay comedia—, el arte nuevo ridiculiza el arte.” (193) Espacio franco, donde el humor desestabiliza tanto como la declaración metafórica más arriesgada. Jovialidad en contrapeso a un mundo envejecido, cerrado, escolar y obligado a su tarea heredada de ser convincente, respetuoso. Saturación irrisoria y simpleza provocativa.

Deshumanización es, en suma, un nuevo modo de tratar el problema de la comunicación artística, con énfasis en la novedad, la ruptura, el distanciamiento. Artificialidad porque se desprecia el hieratismo innecesario del pasado, y se prefiere la plasticidad intrascendente. Artificialidad porque se quiere una lejanía radical frente a la noción de un organismo artístico capaz de orar. Artificialidad porque la obra se devela como obra dentro de sí misma, toda atravesada de procedimientos, de cadenas de metáforas, de antiguas ingenuidades que permitan respiros desprendidos.

A un artista de hoy sospecho que le aterrará verse ungido con tan enorme misión y obligado, en consecuencia, a tratar en su obra materias de tamañas repercusiones. Precisamente le empieza a saber algo a fruto artístico cuando empieza a notar que el aire pierde seriedad y las cosas comienzan a brincar livianamente, libres de toda formalidad. Ese pirueteo universal es para él el signo auténtico de que las musas existen. Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia. Vuelve a ser símbolo del arte la flauta mágica de Pan, que hace danzar los chivos en la linde del bosque. (195)

Artificialidad donde el propósito sigue siendo la esencia, no la apariencia. Apariencia radical que quiere despojar a la obra de pesos históricos despreciables, y que la devuelve a un flujo ritual vinculado con lo amoroso, lo extático, lo meramente placentero, lo meramente siendo: ser en ignorancia de sí mismo, sin aspaviento.

Ahora bien, concretamente, ¿cómo convive este concepto de deshumanización con la materia presente de *Metafísica de la fábula*? Veamos.

Dice Ortega: “es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real.” (165) Esta irrealidad atraviesa toda nuestra miscelánea. Incluso cuando el contacto con un concepto natural de la vida es evidente, profuso, pesa demasiado la intensidad de lo rizado, lo artificiosamente conmovido, lo saturado y en interminable fornicio. Placer en el flujo pesado de la corriente expresiva:

Forma: estructura que se manifiesta físicamente: estructura que se manifiesta metafísicamente. Witold Gombrowicz: de la Gran Inmadurez a la Forma y de la Forma a la Gran Inmadurez. Forma que surge de la Ley de Participación. Yo soy lo que observo, yo soy lo que canto. Relación simpática. Todo texto es posesión, autoposición. Dinamita: fiesta de las leyes de la causalidad. Carnaval del desenmascarado enmascarándose: todo perro corriéndose la cola, cualquier virus turco persiguiendo a Julio Cortázar hasta encasillarlo en el cielo de una casilla inexistente. Levy—Bruhl. Keats. Sábado: “lo que Gombrowicz llama la Inmadurez no es otra cosa que el espíritu dionisiaco, la potencia oscura, que desde abajo, como fuerza interior (en el sentido psíquico y hasta teológico del vocablo, no en el sentido ético) presiona y a menudo rompe la máscara, es decir la *persona*, la Forma que la convivencia y la sociedad nos obliga a adoptar (una y otra vez, porque nos es imposible sobrevivir sino mediante máscaras o formas). Y así como la Inmadurez es la vida (y por lo tanto la adolescencia, el circo, el absurdo, el romanticismo, la desmesura y lo barroco), la Forma es la Madurez, pero también la fosilización, la retórica y en definitiva la muerte; una muerte (curiosa dialéctica de la existencia) que nos es imprescindible para vivir y entendernos”. (Lavín, *Metafísica...* 60)

Adscripción en todos los niveles, pero también declaración de principios: La literatura necesita dinamitarse. Ánimo por la inmadurez, modo honesto de la vitalidad, y es que deshumanización es vitalidad. Pero queríamos concentrarnos en el artificio. Las enormes cadenas de aforismos que conforman nuestra obra son, ante todo, artificiales: adjetivación saturada, imposible, personificación ilocalizable, drama sin direcciones, sin aplomo, sin estructura, sin resultados: faramalla, machincuepa, orgullo por el desorden. “Perder identidad: lujo fruitivo del poeta. Desvertebrar la cornucopia: volver a la espléndida, ingenua infamia del infante.” (61) O bien: “Umbría: lubricidad del snob exquisito. Frenesí. Locura y peste. Juego de manos en el pozo de la cremosa ornamentación. *Alegría pura entre las palabras y los conceptos más diversos: estar aquí y estar allá al mismo tiempo, desviar con gracia*<sup>27</sup>.” (60-61) O bien:

Ramona Lagos se ha vuelto loca. No hay margarina que pueda sustituir a la mantequilla. Mi adorada es oclusiva, fricativa, organizativa, líquida, deíctica, áfona y sorda. Ella persigue la agonía de la *u* bajo los vellos gloriosos de la *a*, y hunde sus tobillos en la estructura del té que se nos muere. Ramona es Jacobson con la lengua partida al medio. (90)

---

<sup>27</sup> El subrayado pertenece al autor.

Parodia del discurso lingüístico y su afán de alcances. Cientificismo revisitado, transformado en una imagen del desafío poético. La lengua del profesional, partida al medio, ¿qué voces filtraría? O bien, se dice también: “—Soy el valetudinario, el musulmán de los pies sin uñas.” (129)

Irrigación interminable de anécdotas quebradizas, de declaraciones imposibles, colección incansable de absurdos sin localidad. Lejanía creativa: ¿a dónde pertenecen estos aforismos, estas mitologías, esta historia decadente? Por supuesto, tal artificio, tal apego a la abundancia se vuelve cansino, chocante, con el riesgo mayúsculo de perder la atención del lector. La irrupción es una interrupción. Subrayado, radicalización del artificio: se le consagra incluso en contrapeso a otros valores de la experiencia artística, incluso si ello implica frustrar otras adecuaciones, como la de la continuidad, la coherencia del relato, la interna familiaridad estilística. Encontramos, por supuesto, una familiaridad interna, pero extremada en sus posibilidades y aristas: siempre poliédrica, deliberadamente ríspida. Ruptura, pues, con el aliciente común de la lectura: el de la satisfacción inmediata, el de la absorción de un único resultado compartido, transferible, de acceso directo. Y es que artificialidad deshumanizadora es también quiebre:

Resulta, pues, que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Y nos ocurre preguntarnos: ¿cuál de esas múltiples realidades es la verdadera, la auténtica? Cualquiera decisión que tomemos será arbitraria. Nuestra preferencia por una u otra sólo puede fundarse en capricho. (Ortega, 169)

Relatividad para la que el quiebre es fundamento. Artificio en tanto que multiplicación de la mirada, bullicio de los criterios y sus realizaciones. Cada fragmento en Lavín es, al mismo tiempo, unitario y dependiente: lo uno, porque se cierra dentro de sí mismo, realizándose en su instantánea de la expresión; lo otro, porque se inscribe en un concepto orgánico de totalidad, como más adelante argumentaremos. Todo un libro compuesto sobre esta dinámica de intercambios radicales. La extremosidad es un aspecto definitorio del artificio o deshumanización. De acuerdo con Ortega:

Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual, vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada

previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No faltan en ella sentimientos y pasiones. Pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan estos ultraobjetos. Son sentimientos específicamente estéticos. (174)

En mucho, *Metafísica de la fábula* es consagración de cierta flora psíquica en contracorriente. También, mezcla de los ultraobjetos que Ortega y Gasset describe. Novela ultraobjetual, quizás, presencia selvática de esa flora psíquica incierta, desconocida, inesperada, completamente fuera del rango de lo cotidiano, de lo usualmente convencido de sí y del exterior. Se abandona la creatividad a otro temblor, uno abierto de manera desconocida. Y es que evasión de la realidad es entrada en una profunda realidad, porque la aceptación cotidiana de aquella inicial es un adormecimiento, la recreación infinita de formas vacías por su normatividad implícita, por su ensordecimiento derivado de la repetición sin expresividad, sin nueva energía quebradora, riente, destructiva e inaugural. En cambio, lo inaugural aparece con una intención como de eterno retorno: es vuelta a la intensidad de la vida. Inauguración que implica un vanguardismo, el de oponerse a la rijosidad circundante, a la normalización. “Todo lo que quiera ser espiritual y no mecánico habrá de poseer este carácter perspicaz, inteligente y motivado.” (Ortega, 179) Salida opuesta, avance que desbarata. Aspecto que termina siendo núcleo, obviamente. La forma conduce al espíritu.

“El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente.” (Ortega, 182) Nuevas posibilidades de la habitación<sup>28</sup>, de la pertenencia: luego entonces, de la vitalidad.

En suma, y ya lindando con el terreno de las cargas temáticas de *Metafísica de la fábula*, lo que nos conduce a nuestro siguiente apartado, la deshumanización o artificio es un procedimiento corriente en la obra de nuestro interés. Tráfico de posibilidades imaginarias y metafóricas, en la persuasión de habitar de modo distinto no sólo la fauna de la literatura, sino la geografía de la vida misma. Congreso de imágenes y personajes improcedentes, donde todos conviven y se devoran, a la búsqueda de lo mayor expresivo,

---

<sup>28</sup> Buena oportunidad de recordar el título de uno de los principales libros de Pablo Neruda, figura fundamental en la biografía y la bibliografía de Hernán Lavín Cerda: *Residencia en la tierra*.

de lo interminable alusivo. Satisfacción en lo desconocido, en lo irreconciliable reconciliado, en lo irreductible caricaturizado. Libre paseo de la metáfora, ya que:

La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia [...] Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es. Lo más que podemos hacer es sumar o restar unas cosas de otras. Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas. (Ortega, 183)

No es extraño que se le dé tanta carta abierta, un empleo tan felizmente despreocupado en la obra de Lavín Cerda, pues la metáfora sobrepone un objeto a otro, no tanto por destacar al uno, como por huir del otro. Huir de la realidad es un supremo acto electivo, una sustancia de placer, una revolución bucal maciza donde vive lo preferido, el deseo y su satisfacción nerviosa.

Concluimos así nuestra discusión de los aspectos formales del libro, para avocarnos a sus categorías temáticas.

## II.2 LA PLURALIDAD TEMÁTICA

Es en el manejo de inteligencias filosóficas y visiones del mundo donde *Metafísica de la fábula* da sus mejores porciones. Por supuesto, la condensación de recursos formales es uno de sus principales propósitos y destinos, que le permite fundamentar los alcances y disfrutes de su proyecto literario. Sin embargo, esta intencionalidad, su afán abarcador, no estaría entendido completamente si no pensamos el pensamiento que refleja, traduce, crea y diluye.

En una relación continua con la diversidad propuesta a nivel formal, son varias las maneras de inteligencia artística y vital que ocurren al interior del libro. Hemos identificado varias de ellas, con el propósito de desarrollarlas, nuevamente buscando dar una imagen del juego de intercambios y abundancia que son la finalidad total del libro —nuevamente, también, sin la obsesión de agotarlas o encuadrarlas, “perfectamente”, a todas ellas.

Instancias temáticas que suceden como esbozo, como sustento relevante y continuo, como simulación, como vínculo con una tradición de la escritura de minorías y la literatura latinoamericana, en diferentes tonos e intensidades. Plasmas ideológicos que suceden en un

mismo fragmento, por un estorbo operativo, dinámico, o con ejercicio de exclusividad. Toda la obra va tejiéndose como un complejo constelado, un mosaico, cuya obsesión, sin embargo, sea, probablemente, siempre, la unidad.

El tratamiento de los temas ocurre desde cierta generosidad libérrima, dando elasticidad a las ideas en tanto que no operan como prescripciones, sino como voluntades de apropiación y estímulos experimentales.

## II.2.1 Mística

Michel De Certeau, en su libro *La fábula mística*, construye una relación del proceso de surgimiento, transformación, consolidación y difusión del concepto de lo místico en la sociedad moderna occidental, rastreando su origen en el siglo XIII —en consonancia con la poesía amorosa de los trovadores. Inicialmente, búsqueda de un Dios perdido, acallado, deseo de un reencuentro denso con la luminosidad vaporosa del milagro, permanente búsqueda de la unidad perdida, el concepto de lo místico va abriendo su campo semántico, e incluye luego la noción de lo oculto (que, siempre en tanto que oculto, busca ser revelado), todavía en la rama de la espiritualidad eclesiástica, para, finalmente, insertarse en la sociedad moderna y contemporánea como una relación del lenguaje, un procedimiento literario de imaginación cuya conjunción más relevante es la unidad del ser, imaginariamente, como propuesta estética.

Resultaría de una tensión ajena a esta tesis identificar cada uno de los modos en que este concepto de lo místico se describe a sí mismo y, luego, aparece en el concreto del cuerpo de *Metafísica de la fábula*. Queremos más redondear una generalidad definitoria, para observarla después en sus rasgos y apariciones. Es fundamental la noción de lo místico como una ardorosa búsqueda de la reincorporación con el Uno, visión, instancia y víscera del todo, donde no hay oposición, desvanecimiento ni neurosis: sólo reposo, sólo pertenencia. Fuerza íntima, secreta, frutiva: ““Estado místico”, reino “interior” silencioso y vivo cuya realidad escapa tanto a la inteligencia como a la vista.” (De Certeau, 118). Y es que, ya desde su proceso histórico en la Europa medieval y moderna, la mística es un asunto del estilo y la literatura: “La multiplicación del adjetivo “místico” asignado a los nombres produciría en y por la lengua un equivalente artificial de la interpretación que

hasta entonces descifraba las voluntades divinas en el secreto de las cosas. El aparato hermenéutico funcionaría todavía, y aun se desarrollaría, pero en un campo verbal o “literario.” (De Certeau, 120). La obsesión del espíritu por descubrirse en una flotación familiar podría ocurrir sin un Dios, y más bien como un eco de su apertura de significado, sensibilidad y relaciones, como una obsesión constante de la literatura, cuyo rango de acción en la realidad es específico, particular.

Entonces, mística es vocación de la unidad, de la integración, lenta recuperación de lo perdido —la unidad genésica: aparición del todo como un conjunto inocente—, propósito de encuentro, amor de la restauración.

Recuperación del origen, aunque sea soñado. Certeza invisible de que lo silencioso siempre habla, de que lo que se comprende con una visión inmediata no contempla el revés vital de la cosa, del evento humano o cósmico. Correspondencia con una totalidad jugosa, plagada de pasiones por fe, de pasiones por fervor del cuerpo, por convencimiento de la singularidad sagaz del espíritu. Descubrimiento perpetuo de triangulaciones donde se veía simpleza: “Es *místico* el tercero *ausente que une dos términos separados*; tercero el que exige la construcción de una serie temporal.” (De Certeau, 101). Aquel evento donde la participación de un agente armonizador desconocido es patente, podría calificarse de místico.

Finalmente, la mística es una disposición verbal, una voluntad de la lengua de encontrar lo desconocido, de identificar lo lejano con ánimo de trascendencia, de sentir intensamente lo que se registra, toda vez que “la ciencia nueva se recorta como un lenguaje, pues es ante todo una práctica de la lengua.” (De Certeau, 139) Vocación, ésta última, principal en la obra del escritor chileno que nos ocupa.

Dice, pues, por ejemplo, *Metafísica de la fábula*:

Tocaremos la musiquilla inaudible, toda vez que se arrebate el silbato bajo tu muslo escondido. Prométemelo, cándida, hipertónica hasta permitir que cada célula viaje hacia el circuito invisible. Ninguno de nosotros sabría nunca por qué razón canta el labio que ha estado ausente. Tango, quizás, de otra sangre en lo mismo, o señal de un sol enloqueciéndose. (112)

Sensualidad de la sinrazón: canto sin motivación identificable, sin carne cierta: entrada en un universo coherente, consagrado, donde sin embargo la lucidez de la

inteligencia es irrelevante, pues se requieren otros modos de apropiación, otras tentativas de pertenencia. Llamativamente espirituales, por supuesto. Tradición del pensamiento sanguíneo, sensible, interior, en intercambio fuera de lo esquemático. Luego, la siguiente manera atractiva es la musiquilla inaudible: ¿lenguaje cifrado?, ¿relato para iniciados, de oído oculto?, ¿paradigmas de una conducta delirante, excéntrica, irreductible?, ¿parodia desestabilizadora del acto común, entendido de ejercitar música audible?, ¿conquista de lo inútil?, ¿consagración de la obra sin objeto, de la contradicción inaugural?, ¿confianza ubérrima en el signo inasequible, o cuya adquisición es irrelevante para la tenacidad del discurso imperativo del orden? “El Universo sería un tejido de ritmos, una armonía incorpórea.” (Zambrano, *El hombre...* 80). Musiquilla inaudible: canto inexplorado, confianza en otras maniobras de la membrana receptiva; no entera racionalidad; cognición inédita. Mística, conjunción con el pensamiento mágico del mundo, con la inteligencia pitagórica, que quiere relacionar por debajo la manifestación de lo viviente:

La magia persistente de los números y del canto. Las fórmulas matemáticas conservarán siempre las huellas de su origen mágico, operante, activo. Los números sagrados que conservaron plenamente los pitagóricos eran como las fórmulas de la física moderna desintegradora del átomo, operantes, instrumentos de dominio y de acción oculta, no razonable enteramente. (Zambrano, *El hombre...* 84)

La unidad perdida que el místico busca perpetuamente integrar con la rendición de su propio cuerpo, se intuye en la enunciación de las variantes de la expresión, siempre íntimamente ligadas, configuraciones de un todo como lienzo:

Leonora huyendo entre las tapicerías de Ica: aves con sus plumas al revés —el tiempo que debajo del océano nos mira—, receptáculos con ojos desmayándose por el oro del agujero, ritmo de rojas pipas animales: caballo con alas de águila, con alas de paloma, con alas de murciélago, con alas de avestruz, caballo con escamas y cola de tritón. ¿Leonora o Paul Klee huyendo hacia el Valle de Chancay entre los tejidos tubulares, los bordados, las gasas, los encajes y los tejidos de plumas? (Lavín, *Metafísica...* 109-110)

Encuentro del todo en el todo: la unidad perdida está siempre manifestándose, busca la comprensión de su eco, del que son testigos las formas variantes, pero coordinadas. Y es que la mística es también una obsesión de descubrimiento, que De Certeau atina incluso a comparar con la novela policiaca, con la revelación e integración de inconexiones en una



coherencia generosa: “Cada término connotado como “místico” se convierte en una novela policiaca en miniatura, en un enigma; obliga a buscar algo distinto de lo que dice; induce mil detalles que tienen valor de indicios.” (120) El caballo de escamas acusa la unción del todo en el todo, la consagración del imposible expresivo, revelador de una instancia desconocida, pero abierta para la intuición, donde las vías son infinitamente sinuosas y efectivas. Obsesión interminable, labor sin límites, la de la develación:

La araña nos estuvo observando con su melancolía insultante: habíamos perdido no solamente el habla sino también el sueño en el juego prevaricador de las transfiguraciones, y ya no era posible hablar de tus pequeñas manchas rojas en la frente. Nadie envejece, no tengas miedo, aunque todo tiempo sea como el trapecio desde donde el bufón solloza para distraer la atención de lo imposible.

Pero todo es sencillo: el cuervo se desencuentra en el ángel, la mangosta en el murciélago, la metafísica en el ojo de la ardilla, el hipogrifo en el domador de cuello blanco, el domador, rampante, graciosísimo, en el hipogeo de basalto donde la mano se desencuentra de sus dedos y la cigüeña deja caer sus uñas desde el aire. (Lavín, *Metafísica...* 114-115)

¿Qué extravío, que desgarre puede consolidarse donde todo es contacto, vaivén celular de biología abierta, expresión ultrabiológica?: El cuervo se hace ángel. La pertenencia es la constante, la única realidad trascendental.

Por último, puede entenderse cada rasgo de distanciamiento en la enunciación de Lavín Cerda como una voluntad mística, puesto que “el distanciamiento de todos los contenidos posibles establece la “interioridad” que se abrirá camino a través de las positivities históricas o lingüísticas.” (De Certeau, 211). Distanciamiento de hecho, que se traduce en un distanciamiento en la organización del mensaje. Distanciarse para percibir, para reconocer en novedad. *Metafísica de la fábula*, por su rareza, su entendimiento tan íntimo, su expresión personalizada, es una emisión distanciada, una pausa de casi doscientas páginas, una lejanía del mundo sin la obsesión de cautivar al receptor en beneficio de la edificación prestigiosa de la figura del autor. En cambio, es una meditación alejada, un pensamiento personal.

Resulta atractivo, además, vincular el concepto de mística con el de metafísica, anunciado en el título de la obra, aunque nunca se le defina con clara especificidad. Aunque claramente diferenciados en la tradición, también se encuentran familiarizados dentro de la misma. La mística lavínica es una tentativa de hombre infinito: la búsqueda de la unión con

un más allá nunca referenciado con especificidad. La intuición gozosa de la posibilidad unitaria que palpita en todo. Actitud de retiro observador, meditación prolongada que, sin embargo, se divierte entre las distracciones de la anomalía y el goteo desasosegado, ancho, de la realidad candente. ¿Mística como metafísica? Quizás sí, en tanto que apertura del ánimo hacia un universo irreconocible desde la normalidad del pensamiento y los sentidos; toda la parafernalia antisolemne de una inauguración del ánimo en virtud del reconocimiento de lo intocable. La fábula, reveladora no de una moraleja aleccionadora, sino de un fibroso sistema de relaciones, de nervaduras inflamadas por la fascinación, el placer, el profundo sentido de pertenencia y la cariñosa eficacia del silencio, que no aplasta con comprensión a aquello con lo que convive, sino que se abandona a la imprecisión de su experiencia. Si la mística es el tránsito reservado hacia el interior, donde además conviven y se dilatan todas las instancias potenciadas del mundo, ¿no estaríamos hablando de un procedimiento metafísico, más allá de la certeza de la visibilidad?

“Arrastrándome llego a beber la leche de la perra, pero no hay nadie. La imagen de la perra ha hecho que la leche se derrame sobre la perra y su vacío. Todo lenguaje, al fin, se retira de la historia, y el escenario —la caricatura— es el objeto que viene después de la imagen.” (90) Lenguaje que se retira de la historia, sin la obsesión de la notoriedad: apartamiento, flotación por encima del mundo en la búsqueda de la otra inteligencia, del otro pensamiento desconocido, perpetuamente ajeno, perpetuamente único, propio. Además de su consagración específica, pues, la mística, su actitud sensible, reveladora, es un atravesado en toda la obra miscelánea de Lavín.

## **II.2.2 Erótica**

La mística engloba una erótica —el cuerpo es la instancia donde se experimenta la elevación hacia Dios; el espíritu seduce, excita, provoca el éxtasis. La erótica, también, es una forma de convencer al cuerpo de su intensidad, entregarlo a un placer relacionado, comunicativo. Es más:

Al mismo tiempo que la mística se desarrolla y después decae en la Europa moderna, aparece una erótica. No se trata de una simple coincidencia. Las dos se refieren a la “nostalgia” que responde a la desaparición progresiva de Dios como

único objeto de amor. También son los efectos de una separación. A pesar de todos los inventos y conquistas que han marcado a este Occidente de lo Único (la caída del antiguo Sol del universo estableció al Occidente moderno), a pesar de la multiplicación de artes que permiten jugar con presencias que ya desaparecen, a pesar del reemplazo del Faltante por una serie indefinida de producciones efímeras, el fantasma de lo único regresa siempre. Las posesiones mismas se apoyan sobre algo *perdido*. (De Certeau, 14)

Sin embargo, más allá de esta evidencia de familiaridad, queremos entender la erótica del texto de Lavín como el ánimo de su textura acariciante: toda una obsesión por volver presente el trabajo verbal abarca el libro. Obsesión que es una seducción: la travesura satisfactoria de la lectura en voz alta, del detenimiento en un vocablo inesperado, de la metáfora atosigada, pero alcanzada como un triunfo de la libertad expresiva. El erotismo en *Metafísica de la fábula* es la eterna visibilidad de sus recursos poéticos, el incansable empleo de la estética, la belleza que se manifiesta incluso en el hastío, en el horror, incluso cuando la materia descrita es apabullante, horrenda, degradada y viciosa. Y es que sus criaturas se golpean, se devoran, se exilian, se asfixian, se dejan morir. Son, pues, completamente cuerpo. Un cuerpo que no se opone a la espiritualidad, al convencimiento por la visión, al arte de la levitación imaginaria; pero que tampoco sale nunca del dolor de sus meniscos.

Dice Lavín:

Toda obra de arte es reproducción y producción: expresa y crea la realidad. Juego doble. La obra no es sólo imagen de un mundo, sino, también, estructura de ese mundo. He ahí la riqueza de una obra artística: la simultaneidad de su carácter. Registro y proyecto de una realidad que no existe fuera de la obra o antes de ella. Todo conocimiento, toda belleza es praxis. (91)

Belleza como praxis. Si toda belleza es erótica, la seducción aparece como una voluntad de vivir el mundo, de transcurrir activamente.

Además, la voluntad de vivir el texto placenteramente, es también oficio del lector, propuesta de recepción. La condición permanentemente abierta de la *Metafísica de la fábula* le concede al lector cualquier posibilidad de acercamiento. Todas las continuidades, todas las asociaciones, todos los rechazos e interiorizaciones son posibles en la lectura de un texto sin principio ni final, que puede ser abordado desde cualquier parte, abandonado, reescrito, contrapuesto. Su variedad, además, invita a emitir variaciones propias, a solventar

contradicciones. Con lo que estaríamos en una perpetua relación textual de placer —es decir, erótica:

Ficción de un individuo [...] que aboliría en sí mismo las barreras, las clases, las exclusiones no por sincretismo sino por simple desembarazo de ese viejo espectro: *la contradicción lógica*; que mezclaría todos los lenguajes aunque fuesen considerados incompatibles, que soportaría mudo todas las acusaciones de ilogicismo, de infidelidad; que permanecería impasible delante de la ironía socrática (obligar al otro al supremo oprobio: *contradecirse*) y el terror legal (¡cuántas pruebas penales fundadas en una psicología de la unidad!). [...] Sin embargo este contra-héroe existe: es el lector del texto en el momento en que toma su placer. (Barthes, 12)

El placer como un ejercicio de libertad, donde el deseo de ser receptivo, devorador, sensible, y su cumplimiento, configuran una habitación satisfactoria, un modo de leer. E insiste Barthes: “Si leo con placer esta frase esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor).” (13) Así, aun en la descripción de lo chocante, subyace o trasciende el ánimo erótico: un convencimiento de lo glandular. La queja es también una voluntad de placer, o se acompaña de ella. La escritura nunca renuncia a su ambivalencia: al mismo tiempo que exuda el dolor venenoso de la experiencia, se satisface en redondearse como objeto, en encontrarse como frase bien compuesta. No sólo trascendencia de la pesadumbre por medio del placer: la queja es en sí misma placer, o puede invocarlo. La escritura, para Barthes, es siempre placer, seducción, deseo, modos de la voluntad erótica. También, hay algo profundamente humano en recrearse en la emoción, en fijarla:

el hombre emotivo que sufre, se prende a su sufrimiento, lo recrea, lo provoca para hacerlo más real, perderse en él y en cierta manera alcanzar una liberación paradójica entregándose sin medida a la emoción. No es otro el sentido del poder liberador y apaciguador de las lágrimas y demás expresiones violentas del dolor. De la misma manera, la risa quiere condensarse infinitamente, quiere hacerse “risa en sí”, goce infinitamente denso (Portilla, 48)

Primacía de la emoción, ¿es erotismo? Quizás, en tanto que reconocimiento del ser corporal propio, que excreta (semen, flujo vaginal, lágrimas, derretimiento) cuando vive, cuando se confirma.

Si no todo placer es erótico, sí consideramos como tal a toda voluntad de goce: a toda tendencia al abandono en la satisfacción íntima. Un reconocimiento autónomo por el

goce. De manera más radical, la tendencia a *perderse* en el placer, a olvidarse en tanto que todo es puramente sensación, es sin duda erótica. Y esa posibilidad de anulación lamida es generada desde la exacerbación de recursos y cánticos en la *Metafísica de la fábula*. Roland Barthes, en *El placer del texto*, describe de la siguiente manera la novela del cubano Severo Sarduy, *Cobra*:

La lengua se reconstruye en *otra parte* por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje. ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras. Es verdaderamente un texto paradisiaco, utópico (sin lugar), una heterología por plenitud: todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad; el autor (el lector) parece decirles: *os amo a todos* (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan); una especie de franciscanismo convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprochado, o peor todavía, “permitido”. Es la apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso el placer verbal sofoca y balancea en el goce. (16-17)

Una descripción que bien podríamos ajustar a Lavín Cerda, guardando proporciones. Predominio del lenguaje en tanto que lenguaje, es decir, canto, expresión, habitación del mundo, músculo, movimiento, saliva, imaginación: pulsos simultáneos de la mente soñadora y del cuerpo soñado. Escritura que busca preñarse de sí misma, multiplicando sus comicidades, sus cadencias, sus colores y su peso. Un peso específico, el del juego acariciante. Desnudez por medio del revestimiento. La lengua decorándose consigo misma, en necio estado de embriaguez, de pestilencia borracha —que nunca abandona al libro. Por ejemplo: “El sudor, como el pánico, proviene de la misma estética: dejarse llevar por el arrebató de la escritura como si estuviéramos abriendo las puertas que nos permiten el paso a la recámara blanca donde se perpetra el incesto inevitable.” (12) Persuasión de ser arrastrado por lo que se intuye orgásmico, que, además, resultará forzosamente revelador: placer es conocimiento. Además, conjura del “incesto inevitable”: ¿qué mestizaje se pretende descubrir tras la consagración del erotismo como actitud artística fundamental? El erotismo es una manda sin sujeto, parece decir Lavín. Una manda cuyo acto es el fornicio. Literatura del coito constante, que está penetrándose y envolviéndose a sí misma sin cansancio.

Dominio del gusto y las emotividades, frente a la cultura fijada y los modos de la inteligencia: “Sólo en la poesía el hombre habla solo. La mujer lo mira, se ríe, lo pellizca y lo escupe.” (54) Soliloquio como pesadez, como ensimismamiento acrítico, frente a la elocuencia de lo femenino, que es aquí convocatoria de vitalidad: lo femenino menstrua, resguarda, percibe, intuye, enamora, se embaraza y pare. Se encuentra en un ininterrumpido contacto con lo cósmico. Ante lo cósmico, la ternura repartida, el cultivo de las apariencias es inanidad, surco baladí —aunque esas apariencias se concedan tufo de importancia. Entonces, lo femenino manda a callar a la presunción, integrándola en un círculo cardíaco constante y milenario.

Opera, también, por supuesto, una deformidad del erotismo, una parodia de la feminidad que acabamos de reconocer elogiosamente. Una parodia, me parece, que resalta la condición humana de lo femenino, su eterno modo de cuerpo —no, pues, que desprecie su erotismo intrínseco, sino que lo encuentre aun en la imposibilidad, en la rareza: “—Sólo me gustan las mujeres que respiran ruidosamente— estornuda Segismundo Armendáriz, corre, se detiene, se muerde las uñas y sigue bailando desnudo bajo la luna.” (55) Pensamiento fisiológico, resultado ritual. Tras declararse, Segismundo Armendáriz se convierte todo en baile, en entrega, en disposición abierta frente a lo cósmico: en cuerpo.

Pero, insistimos, en Lavín, no sólo lo narrado es erótico en tanto que enunciación de hechos del cuerpo —sudor, cansancio, uñas, saliva, mordisco. El mismo amor por la profusión verbal pretende la seducción del lector, una completa experiencia de éxtasis. Fiebre expectante, fervor retrasado: no hay imagen colmada, sino el perpetuo aviso de su colmo. “El *brío* del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su *voluntad de goce*: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos —que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas—.” (Barthes, 21) Ánimo de derroche, la prudencia ha sido, desde el inicio, desechada. En cambio, todo ramaje, todo desvío es convocado:

Ten piedad, putilla, fatua mía: arrodíllate y dime por dónde comienzo, qué hago para lavarme la lengua, este dolor de poeta en celo, esta nariz, este instrumento peligroso. Fatuidad de la poesía en el infierno: pretencioso, ebrio, rito del impúber que hubiera deseado morir antes de tiempo. Búscame en la cerveza donde el suicida lega el todo a nadie, por detrás del espíritu y su escándalo, bajo los puentes, y antes de que yo borre las pirámides y el reverso del laberinto donde nos amaríamos, enanos, fieramente, como la rata blanca a su círculo, o

como el zorro que soy, cornivuelto, emplumado, seré barbudo de ojos celestes: *Who art thou, White face?* Toda cola de caballo con alas de alabanza, hambriento, sobre las manzanas del Árbol de la Memoria, y yo me arrodillo y escucho el llanto de las ranas y observo la candidez del espectáculo: melancólico, obeso, bombo, cucarro, te busco en las escalinatas de la pirámide desde donde el hipogrifo vuela hacia el ombligo de la luna. En esta historia tú eres la humilde musa de percal, el viejo fruto inmaduro, la irredenta, aquella que rodea al poema con su lengua cortada. Soy tu perro, tu hiena, tu bailarín de rumba con suspensores elásticos: creo haber sido el cuerno del caballo galante, seré el hijo de la yegua. Ayúdame, diabla, endiablándome los entuertos hasta volverme puro: dirá la historia que fui tu pusilánime, tu redimido perezoso, el último de los embolismáticos. Desde el Torreón de las Abejas te veo correr hacia el bosque de los abedules: destapo esta cerveza, hundo mi cuerno en ella y te grito: —¿Dónde está el Árbol del Agua en que la luz se pudre?

—Bestia —me besas—: lengua del Árbol en que la luz te ciega, pajarraco, ruido, jaula. Es tiempo ya de imitarte. (54-55)

Enunciación sobre la enunciación. Aglomeraciones caóticas por el placer de la aglomeración y el del caos, visitación de cualquier identidad; entre más alejada, mejor. Relación sexual también enclavada en el nerviosismo, en la necesidad, en el reconocimiento de que el dominio de sí no existe, sino la premura del cuerpo, la desproporción del ánimo y del alma, el desarreglo de los sentidos. Recorrido esperpéntico y serpenteado por la forma animal y frutal. Contundencia del beso, que es un silencio, un llamado al cierre, una desviación de lo que viene fluyendo, una firma, energía que se vuelca en toda una nueva dirección. Ideas del cuerpo. El cuerpo erótico es el del significado enramado de placer: no el visible y digestivo, sino el móvil, orgásmico; el del enredo: asimilación de diversidades. Cuerpo sin frontera, en una experimentación constante de sus posibilidades de cuerpo. “El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.” (Barthes, 26) Cuerpo autónomo, heteróclito, en fuga.

Erotismo, también, en tanto que divergencia, modo suelto:

El placer del texto no es forzosamente un placer de tipo triunfante, heroico, musculoso. Ninguna necesidad de arquearse. Mi placer puede tomar muy bien la forma de una deriva. La deriva adviene cada vez que *no respeto el todo*, y que a fuerza de parecer arrastrado aquí y allá al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones de lenguaje como un corcho sobre una ola, permanezco inmóvil haciendo eje sobre el goce *intratable* que me liga al texto (al mundo). Hay deriva cada vez que el lenguaje social, el sociolecto, me *abandona* (como se

dice: *me abandonan las fuerzas*). Por eso otro nombre de la deriva sería lo *Intratable*, o incluso la Necedad. (Barthes, 29)

Lenguaje en abandono, sin compromiso con la claridad o el efecto, libre de propósitos lineales; lenguaje sustentado en sí mismo y sus eyecciones, en su constante mitología recién inaugurada (no hay localidad para el Torreón de las Abejas, más que en el ánimo de la aceptación suelta, por ejemplo). También Barthes: “Estar con quien se ama y pensar en otra cosa: es de esta manera como tengo los mejores pensamientos, como invento lo mejor y más adecuado para mi trabajo. Ocurre lo mismo con el texto: produce en mí el mejor placer si llega a hacerse escuchar indirectamente, si leyéndolo me siento llevado a levantar la cabeza a menudo, a escuchar otra cosa.” (36) Manifestación que convoca a un exterior, a una salida, a una renuncia. Manifestación de variedad, impulsada por la tangencialidad, lo descubierto por roce, indirectamente. Erotismo como negación del procedimiento, en virtud de la espontaneidad.

Erotismo, también, entre géneros, en tanto que los ámbitos de la distinción literaria se desdibujan en virtud del roce: hay una corporeidad entre poesía y ensayo, entre aforismo y cita, que renuncia a la frigidez de la separación; en cambio, se abandona a la satisfacción de relaciones placenteras en movilidad sumamente vinculada con el agua (ámbito primigenio, líquido amniótico: inicial conciencia del cuerpo y sus sensaciones; útero simbólico): un tacto recalcitrante, un juego de sugerencias por sombras, como en el teatro de la seducción. Así, *Metafísica de la fábula* es toda, en cada avance y desviación (abandono a la sugerencia de la curva), un espacio de roce de las pieles, verbales, genéricas, imaginativas, etcétera: La puesta en práctica del juego de los cuerpos —óseos o simbólicos, según se lo requiera—, adormecidos por la satisfacción voluptuosa del deseo. Lo que el libro tiene de ensayo, simultáneamente, lo tiene también de realización de ambiciones excéntricas, dislocadas: es posible el programa diseñado por el chispazo —siempre fogoso, con energía espontánea e inaugural, como avanzada de placer por vez primera; incluso cuando su maduración implique un proceso de lentitud en el movimiento del gran cuerpo tradicional de la literatura conformándose por sobre las épocas, las lenguas y los países— caprichoso que hace andar a toda la maquinaria sensible del texto, gozosa en su dibujo de artrópodos metafísicos flotando en el irregular balance del juego.



### II.2.3 Carnavalización

La carnavalización, en general, es un procedimiento literario que emula los valores de reversión e irreverencia del carnaval, entendido como la fiesta cristiana medieval que prepara el ánimo para la Cuaresma, temporada de ayuno, meditación, ascesis, en ánimo de recibir a la Semana Santa, la pasión y muerte de Cristo. En contrapunto, el carnaval permite desatar las fuerzas de la rebelión, el placer, la debilidad y el rechazo del poder como institución: es una oportunidad de anteponer la carne al espíritu, para hacer más llevadera luego la primacía del aliento disciplinado.

La carnavalización, por otro lado, es la adopción, transformación y extensión de esa energía desestabilizadora en el ámbito de la literatura y el arte. En su irreverencia, su despreocupación, en su juguetería profunda, encontramos que la carnavalización es un aspecto fundamental de *Metafísica de la fábula*, texto sin la obsesión por lo unilateral, lo pomposo, por el aplomo y la serenidad de la trascendencia oficial.

“Llamaremos *literatura carnavalizada* a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclor carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura.” (Bajtín, *Problemas* 157-158) O, todavía más específicamente: “Llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura.” (Bajtín, 179)

¿Y cuáles son las expresiones contundentes de ese folclor de la fiesta? El ámbito de lo heterogéneo, de lo vulgar, de lo irrespetuoso, en cuya blasfemia descarga la tenacidad de su oposición a la pesadumbre del oficialismo castrador, a la linealidad ahogadamente definida del pensamiento monárquico —en su imaginación, en la descripción de sí mismo: inequívoco, absoluto, monolítico, avasallador, nítido, gobernante; el ámbito de lo quebradizo, de lo alcoholizado, de lo estúpido (*festi stultorum*), de la inteligencia sin reverencia, sin hálito, sin nimbo. Es una comunidad de intercambio propositivo, para el que funciona simultáneamente la solemnidad del sacerdocio y el delirio del vagabundo: “La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica.” (Bajtín, 161)

Además, por supuesto, la literatura carnavalizada encuentra su mecanismo de enunciación en la operatividad participante y deliberadamente mal embonada, pues, como señala Bajtín:

La tercera particularidad [de los géneros cómico-serios] es una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces que caracteriza todos estos géneros. Niegan la unidad de estilo (estrictamente, la unicidad estilística) de la epopeya, la tragedia, la alta retórica, la lírica. Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (en la literatura romana aparece ya un bilingüismo directo), aparecen diversas máscaras para el autor. Junto con la palabra que representa, aparece la palabra *representada*: en algunos géneros, el papel principal le pertenece al discurso bivocal. Consiguientemente, aquí aparece también una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto que material de la literatura. (159)

Por sí sola, casi, la cita anterior nos sirve a cabalidad como justificación para categorizar la carnavalización en *Metafísica de la fábula*, una ¿novela? sustentada en todos los rasgos de enunciación periférica enlistados arriba. Texto obsesivamente excéntrico, donde lo excéntrico es lo fuera de lugar, frente al lugar como una normativa, una seriedad por imposición, la simulación extensiva de una eficacia propagandística. Espacio, como hemos ido demostrando, de diferentes modos de cruce, de contradicción, a nivel ideológico y tonal. Perpetuo ceremonial sin sujeto definido, donde la emotividad ritual parece ser el único centro común, el único pulso compartido: “¿Te atreverás, oscura, a enterrar mi ombligo en tu jardín?” (Lavín, *Metafísica* 137) O bien: “—Aun tus días son restos de enormes muebles viejos. Sin embargo, no tienes olor a tumba.” (143) Permanente apertura del significado, donde la verdad no es una hechura que se comparte en un gesto de verticalidad amable, sino todavía una región por construirse, entre la lectura y la escritura, un signo dialógico, un compartimiento. La carnavalización renuncia a un modo fijo de comprender la verdad, es más bien el retrato de su accidente formativo y disolutivo. Permanente estado de improvisación, de generosidad en la enunciación, donde se permite cualquier desvío, cualquier oscuridad, cualquier mordisco verbal que perturbe o excite a la

lectura, “todo es inesperado, fuera de lugar, incompatible e impermisible en el curso normal de la vida.” (Bajtín, 214)

Existe, también, la confianza intuita y sensible en la profunda unidad de todas las cosas, como una manifestación misma de la vida, que se pertenece porque se desborda, y que en cada uno de sus filones, sigue siendo ella misma. Como señala Bajtín:

El carnaval representa la gran cosmovisión *universal* del pueblo durante los milenios pasados. Es una percepción del mundo que libera del miedo, que acerca el mundo al hombre, al hombre, a otro hombre (todo se concentra en la zona de libre contacto familiar); es una percepción del mundo basada en la alegría del cambio y su jocosa relatividad que se opone a la seriedad unilateral y ceñuda generada por el miedo —seriedad dogmática, hostil a la generación y cambio, que pretende petrificar una sola fase de desarrollo de la vida y la sociedad—. (235)

Y también:

Todas estas categorías carnalescas no son ideas *abstractas* sobre la igualdad y la libertad, sobre la relación universal entre todas las cosas, sobre la unidad de contrarios, etc. Se trata de “pensamientos” sensoriales concretos vividos como la vida misma, que se fueron constituyendo y existiendo durante milenios en las masas más amplias de la humanidad europea. Precisamente por eso pudieron ejercer una influencia tan profunda en la *formación del género* en la literatura. (180)

Cercanía, familiaridad no sólo de individuos y elementos, sino ante la constancia del movimiento: lo proteico es el signo de las energías vitales (que son también las de la muerte), y, por lo tanto, lo es también de la literatura carnalesca. Pensamiento sensible, a la altura de la menstruación y las glándulas, de las articulaciones y la migraña; sin falsedad en su elevación, sin soberanía tonal.

Las eyecciones de lo zafio, enfermizo y decadente tienen un lugar privilegiado en el texto de Lavín Cerda; pero también lo tienen sus contrarios, las convicciones instaladas en la ternura, en la simpleza de la emotividad infantil, en la gratuidad del cariño repartido por una noción envolvente de unidad. Es más, estos valores en ocasiones ocurren al interior del mismo fragmento: luz y sombra:

Escucha la retórica divina: — ¿No sientes miedo, no tienes hambre? Eres un universo de convexos: el desconcierto de los conversos, el conservatorio de los conservadores ululantes. ¿Estornudemos juntos? Paso al patio de los pitagóricos, los amadísimos cultores de la agonía universal, celeste y propia. Seremos, perla y perla, urna sencillamente y, además, prodigio, rumba, escalofrío taciturno, nieve, conversatorio ambulante, ambulancia para todo aquel que atraviesa impertérrito y se tuerce el tobillo. (171)

Divinidad con miedo, con hambre: la mayor conciencia de posibilidad unificada se interrumpe, se abre, cargada de cansancio e incertidumbre humana. Apertura sin conclusiones, sin resultados. Extensión infinita de las interrogaciones, sin solidez. Proclama de la desnudez esencial de lo humano, que existe en tanto que padece, que alcanza trascendencia porque habrá de perecer, descompuesto como materia orgánica endurecida al sol, a la mera corrosión imparable de la intemperie, aun cuando el revestimiento de la cultura —como modo de prestigio— se apetezca a sí mismo absoluto: “El carnaval es funcional y no substancial. No absolutiza nada, sino que proclama la alegre relatividad de todo.” (Bajtín, 182)

Burla, quiebre, separación que deviene creatividad, una inmensa voluntad de proclamación estética.

También, el carácter de lo carnavalesco es siempre abierto, inconcluso. Su modo es la perpetua transición. “Hay que señalar que la percepción carnavalesca del mundo tampoco conoce punto final y es hostil a toda *conclusión definitiva*: aquí todo final representa tan sólo un nuevo principio, las imágenes carnavalescas vuelven a renacer.” (243-244) Una realidad perenne en el libro de Lavín Cerda, donde no sólo la última línea carece del peso de un cierre, y más bien parece la continuidad de una broma, sino donde su extrema apertura, del mismo modo que permite todas las cercanías y acercamientos, tolera cualquier lejanía y rechazo, es consciente de que genera repudio, hastío, distanciamiento. Como si cualquier modo de lectura estuviera contemplado en su horizonte de posibilidad. El cierre, la última línea, es una parodia de cierre, que también arremete contra la totalidad del texto: “—Cuando ya no tengo miedo, salto, doy un grito y me aburro.” (173) Risa contra la trascendencia. Desprecio de la noción de conquista: la suma satisfactoria de este trabajo podría no serlo, podría sólo producir un gesto cansino, una incomodidad. También, nada es tan importante, incluido el propio esfuerzo, la misma mampara de resultados

vestidos de gloria. Convicción en torno a la apertura de los finales: luego de la victoria, queda la plena conciencia de la incompletud, hará falta la apelación a la continuidad, la renuncia, que devenga en transformación. Conclusión es, siempre, apertura, novedad. La muerte reposa, embarazada.

El siguiente rasgo de la carnavalización que tenemos que señalar es el de la risa:

La risa es una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica; es decir, es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género. La ambivalente risa carnalesca poseía una enorme fuerza creadora y formadora del género. La risa solía abarcar e indagar un fenómeno en su proceso de cambio y transición, fijando en él ambos polos de la generación en su carácter permanente, edificante y renovador; en la muerte se prevé el nacimiento, en éste a aquélla, en el triunfo se percibe la derrota y en la coronación el desmoronamiento, etc. La risa carnalesca no permite que ninguno de estos instantes del cambio se vuelvan absolutos y se petrifiquen para siempre en su seriedad unilateral. (Bajtín, 241)

Así, el humor, la risa permiten las asociaciones prohibidas, el absurdo de las preguntas inimaginadas por los círculos cerrados de la seriedad y el respeto a la temperatura elevada del discurso convincente, conmovedor. El humor opera en *Metafísica de la fábula* como un infantilismo permisivo, sin la escuadra de la elegancia forzada. Se posibilita, luego entonces, cierto ánimo embarrado, cierto deambular fronterizo que lo mismo habla de lobos apasionados que de lenguas mudas y mujeres barbudas. Humor, porque no hay hieratismo al cual responder, porque no hay prohibiciones en virtud de una noción de poesía; por el contrario, la noción de poesía aquí admite y fomenta la mayor cantidad de contaminaciones posibles. Humor porque no hay unilateralidad. Humor porque las marcas se exageran y los instantes de cambio son el núcleo creativo por excelencia. Así, desde la risa que se declara como miedo se inaugura la colección de fragmentos de *Metafísica de la fábula*:

Tengo miedo:

—¿Es lícito que un hombre calvo lleve corbata?

Aún no soy un desdentado, una figura ecuestre, pero tengo miedo.

¿Qué sucederá, al fin, con el cabello negro del caballero andante? Por ahora tengo barba y uso corbata australiana con un galeón al medio. A pesar de todo cultivo el susto — ¿o la envidia?— del notario sin muelas y sin dientes. Odio al doctor Ceferino Armendáriz por ser, además de

proctólogo, el prototipo del calvo a medias y el último especialista en la historia del batiscafo y en la respiración de la araña de los rincones. A menudo él se deja infiltrar por los encantos de la disciplina de la lengua doble, diserta sobre los orígenes del beriberi, se hunde, locuaz, en el Baile del Ojo, y compra corbatas de color ratón:

—¿Llegaremos, invictos, al invierno que viene? (11)

La irrisión ocurre desde la imposibilidad de declarar con plena certeza que se entiende aquello de lo que se está hablando: fragmento que boya hacia todas partes, al mismo tiempo mitológico y neurótico, medicinal y mágico, narrativo y poético, cómico y elevado. No hay una misma localidad, se confía en la musculatura de las modificaciones.

## II.2.4 Romanticismo

El romanticismo es tradicionalmente entendido como una corriente literaria surgida entre los siglos XVIII y XIX, como respuesta sensorial y vinculatoria a los paradigmas ilustrados de la sociedad moderna, que, además de consagrar a la máquina y al progreso, amenazaban con cancelar cierta percepción intuitiva y mágica de la realidad. Por su poderío expresivo y la tenacidad de su propuesta, además de la conservación de la voracidad del proyecto racionalista, extendido hasta nuestros días en una inmensa variedad de formas (tribunales, universidades, hospitales, tecnología), el romanticismo es una realidad estética aún viva entre nosotros, que, bajo nuevas apariencias y escuelas artísticas, relacionado con otras posiciones inaugurales o tradicionalistas, mantiene viva la quejumbre de su posición, así como el amor por una muy distinta posibilidad de realización humana. Como ejemplo, baste decir que la gran mayoría de las vanguardias clásicas de principios del siglo XX — surrealismo, cubismo, futurismo, dadaísmo— tienen una fuerte estructura orgánica romántica: todas quieren un contacto diferente con la naturaleza, una crítica blasfema a las operatividades de la sociedad funcional, un coronamiento de la exaltación, de lo vomitivo y lo dilatado, una recuperación de la deformidad prohibida, una comunicación multidimensional, simultánea, legendaria e inexplicable, pero sumamente proclive a la transfusión, a la excitación de los pulmones básicos del individuo, el grupo y la sociedad.

Por su vínculo genealógico con la vanguardia, por su afán de descubrimiento de las relaciones ocultas del mundo, por su confianza en una interconexión múltiple, por su afán sensible ante las resonancias, por su antiintelectualismo recalcitrante y su consagración de

las fuerzas mágicas e intuitivas, rituales y musicales, *Metafísica de la fábula* participa directamente de la filosofía romántica, donde nada quiere ser abandonado, donde cualquier figura minúscula participa de la palpitación universal, en el ánimo caliginoso y articulado de las correspondencias (la célula es galáctica; la ignorancia, reveladora). Filosofía porque el romanticismo pugna por declarar a la sensibilidad como un modo de conocimiento, justamente actante ahí donde la clasificación anula oquedades, por conveniencia y ajuste a su sistema de creencias comprobadas, en beneficio de un criterio de linealidades identificables, funcionales:

Algunos de los que sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua, no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja y otra agua más verdaderas. No, no todos fueron por el camino de la verdad trabajosa y quedaron aferrados a lo presente e inmediato, a lo que regala su presencia y dona su figura, a lo que tiembla de tan cercano; ellos no sintieron violencia alguna o quizá no sintieron esa forma de violencia, no se lanzaron a buscar el trasunto ideal, ni se dispusieron a subir con esfuerzo el camino que lleva del simple encuentro con lo inmediato hasta aquello permanente, idéntico, Idea. Fieles a las cosas, fieles a su primitiva admiración extática, no se decidieron jamás a desgarrarla; no pudieron, porque la cosa misma se había fijado ya en ellos, estaba impresa en su interior. Lo que el filósofo perseguía lo tenía ya dentro de sí en cierto modo, el poeta; sí, de qué diferente manera. (Zambrano, *Filosofía* 18)

El romanticismo no renuncia a pensar, sino que lo hace sin abandonar el cuerpo, sin la obsesión racionalista de ser únicamente mente, abstracción pura, aislada, en la eficacia matemática desprovista del equívoco bullente de la emoción. Furioso con la modernidad, es una manifestación plena de modernismo: afina su potencia en cuanto que se concibe cosmopolita, participante del exotismo más lejano y de la conflagración cósmica, de la sumatoria derivada de la velocidad de la época, del viaje intercontinental y la pluralidad de códigos, incluidos los lingüísticos. Además, el sujeto necesitado de romanticismo no es el antiguo, uno cotidianamente abierto al campo, a los ciclos de la vida, relacionado sin tabúes con la muerte, todavía identificado con el movimiento de las estrellas y los rumores de las hormigas. En cambio, romántico se torna quien ha sido violentamente arrebatado del seno del eterno retorno y de la concepción maternal de la tierra, y colocado, por azares económicos y demás, en una dinámica neurótica de trabajo, explotación, competitividad, calles saturadas, violencia normalizada y velada, etcétera. El romanticismo, entonces, es un

grito de desesperación libertario, que, en medio del ruido y la ceguera de la modernidad, le reclama a ésta misma no que se disuelva, sino que entre en contacto con otros modos de respiración, más esponjosos.

En oposición a la época empírica que les precede y a la científica que les seguirá, no dan crédito sino a las intuiciones que van reforzadas por algún choque afectivo. El lugar de las certidumbres se desplaza de la evidencia lógica hacia la adhesión apasionada. La rebeldía titánica y la humildad mística, como siempre, van a la par. Las ambiciones prometeicas del romanticismo y el culto del genio, asimilado a Dios, están más cercanos a la sumisión religiosa y a la adoración que esa inercia de alma característica de la ciencia experimental. De una actitud estrictamente psicológica, se pasa de nuevo a una experiencia interior, lo bastante profunda y lo bastante audaz para que renazca una era metafísica. El romanticismo correrá la aventura con todos sus riesgos, con todos sus naufragios y también con todas sus oportunidades.

Y resucitará algunos grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número soberano; y creará otros: la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico. (Béguin, 77)

En *Metafísica de la fábula* se manifiesta como convicción reverencial frente a la otra realidad, placer por lo espiritual profundo, el convencimiento de que existe lo que no se ve, y comunica desesperadamente, con orgullo unificador.

Lavín Cerda, además, en el grueso de su obra, es un poeta en contacto con lo divino, con el convencimiento de que la tierra es comunicante, no estática, nunca puramente económica, histórica, fáctica, social. Siempre aparece un dinamismo de operaciones emocionales, deseantes, una confusión del placer y un placer de la confusión. Un ámbito de multiplicación de los modos de la embriaguez. Y su expresión es la poesía moderna, mixta, miscelánea, puesta en el ritmo intercambiado del mundo, con eterno encabalgamiento, intermitente pero fundacional, inestable pero significativa, siempre en vaivén. El romanticismo socava, invierte, vulgariza, perpetra. En su desgaste de los linderos establecidos, pretende la revolución no sólo literaria sino del ánimo y el espíritu del hombre: quiere una imaginación indómita, capaz de la interrupción, la contaminación, el pluralismo, la carcajada.



Las imágenes y los ritmos que suscitan el despertar de nuestros gérmenes subterráneos y el estremecimiento de inexplicables ecos interiores podrán ser para nosotros síntomas de deplorables relajamientos de las facultades, o bien signos de un movimiento de concentración y de retorno a lo mejor de nosotros mismos. Pensaremos que esos choques, peligrosas sirenas o maravillosos intercesores, nos invitan a penetrar en los abismos de la inconsciencia o en el santuario de las grandes revelaciones. (Béguin, 13)

El desciframiento de lo cifrado, con ánimo creciente, es uno de los modos centrales del romanticismo. Apertura de la inconsciencia, censurada por la razón. Apertura de las grandes revelaciones, pertenecientes a la humanidad por derecho completo, por franco contacto familiar, como señalaba Bajtín desde la carnavalización. Luego, dice Lavín:

Todo lo veo como un combate, como un movimiento perpetuo contra la definición. En tal sentido, me es casi imposible concebir a la literatura, horacianamente, como el triunfo de aquel equilibrio. Tal vez este pánico podría ejemplificarse con la siguiente imagen: *el último de los hombres mordiendo la cola al perro*. Quisiera escribir como los niños, aunque, a veces, los pesarios del sociologismo y del científicismo tratan de ponerme piedras mentales en el camino, y entonces nos embarazamos con las certezas del topo. Quisiera reiterar que ayer vi frente a mi ventana el galope de un caballo de color caballo. O decir, por último, como el nieto de Juan José Arreola —tiene sólo tres años— viajando en automóvil: *Pienso que yo no debería ser como soy*. Y, al fin, escribir como los ángeles, ya sin teofobia, y con el corazón sumergido democráticamente en el barro. (13)

La definición es un cansancio intelectual, al menos aquí. Se prefiere la manifestación imprevista, incluso al nivel del significado: un meditar el lenguaje desde adentro, modificándolo. También, se desprecia la prescripción de los mandatos estéticos: rebelión es también romanticismo, más si opera contra la obligatoriedad del científicismo y el sociologismo, pretensiones literarias que imaginan a la escritura de una sola manera, en función de ciertos valores de revelación ya especificados. En cambio, fascinan las certezas del topo: la lucidez de quien no ve, o de quien cava profundamente, de quien conoce la textura de la sima porque la habita y la recorre: tibieza de la hondura, frialdad del hueco; en fin, conocimiento por hondura, por experimentación en propia piel. El intelectual es, felizmente, superado por el niño, desprovisto de la necesidad de la eficacia. Tras tal recorrido de desprecios y adscripciones, queda la pureza radical, la que incluye a lo enfermizo, sin concebirse superior, y desde ahí se expresa: desde la inclusión, desde la

suciedad profundamente humana, desde la convicción de que se vive el mundo con humanidad profunda.

Hay un reproche contra las certezas de pensamiento establecido, desde la forma misma de *Metafísica de la fábula*, cuya sustancia y esqueleto escurridizos reclaman ya un lector versátil, también escurridizo, profuso en interrupciones, distracciones y cesión de licencias arbitrarias y extravagantes. Y el reproche es también explícito, notado: “—Ciencia que me haces ver todo lo verde en cada vientre de burro. Hoguera seas, signo, cenizas, higuera infernal.” (140) Repudio del conocimiento, que genera una necesidad nerviosa de abrirlo en canales arabescos y recorrerlo de nuevas formas desconocidas. Una totalidad (todo está en todo) que en cambio repudie a la totalidad enciclopédica, lexicográfica —cada forma del mundo tiene una explicación fija—. Un repudio además teatral, ritual y exagerado, apelando al aplomo de las ceremonias arcaicas. Revítese también el uso de la palabra “signo”, cargado de ironía. Sistema de maldiciones donde el *signo* es una pesadez, un malditismo, la negación de una posibilidad ondulada, el establecimiento de una relación unívoca con el mundo. Univocidad frente al escándalo que el romanticismo prefiere, frente a su embriaguez, su excitación, su agonía.

Una respuesta que alegue al cansancio, espontaneidad, puede entenderse como romanticismo: “Oh hernia mía: —El secreto reside en ir abriendo puertas adentro de la casa.” (105) La hernia, asociada popularmente con un esfuerzo físico excesivo inducido por el trabajo, sólo solicita relajación y apertura para liberarse. Ante la conducta ilustrada del trabajo, símbolo de la carrera fáustica, se opone la liberación de una potencia desconocida: el libre flujo de corrientes, sin resultado previsto.

Hay un antiintelectualismo explícito en *Metafísica de la fábula*. A la intelectualidad se le opone la absorción absorta de la realidad, la discusión arrebatada de las manifestaciones del asombro, además de la confianza velada en el registro comunicante de las formas y los actores del mundo. “El pensamiento se repliega ante la luz: —Frente a mi ventana se arrastra el peludo cangrejo con espinas de rosa.” (45) Se desarticula, en beneficio de la sorpresa, la autopromoción de lo racional, se critica la celebrada funcionalidad de lo discursivo. Hay una consagración de lo roto. Además de una declaración contundente: el pensamiento se repliega ante la luz: frente al travestismo orgánico del cangrejo —tornado paulatinamente en todo lo demás, en cualquier otro

registro del universo; en este caso, las espinas de rosa—, no tiene nada que decir. No hay aportación posible. En cambio, se vuelve animal, y se repliega. Se organiza en una nueva posibilidad: “...podemos decir que el romántico no hace gesto alguno ni experimenta pasión alguna en que no estén interesadas todas las regiones de su ser; y más allá de su ser, los destinos universales, los abismos cósmicos y los esplendores celestes aparecen como el origen o el término de todo acto, de toda afirmación y del menor accidente.” (Béguin, 19)

Rechazar la inteligencia es inaugurar otras convocatorias. Por supuesto, se trata de un gesto de inteligencia, pero que reclama para sí la legitimidad que la institucionalización de la claridad ha pretendido arrebatarse. Pensamiento subversivo que lleva consigo el anhelo del mejoramiento de la vida: “La dislocación de la estructura tradicional, aquella en que nacimos y que la educación o la vida tratan de reproducir por nuestro conducto, ya no permite establecer los innumerables círculos viciosos en que se basa la existencia acostumbrada.” (Duvignaud, 126) Y es que la organización prudente es también una atadura. Aquí, en cambio, la escritura es elogiada, desde adentro de sí misma, como problema ilocalizable; como descubrimiento —ir hacia partes desconocidas, sin resultado, sin victoria—; como ironía, la voz del pensamiento cansado de sí mismo, convencido de que la realidad se le escapa y que él mismo, pese a su elasticidad, no es suficiente, ni contenedor; como maraña, una abundancia de raíces donde cualquiera de ellas conduce a la médula; como sutileza, inauguración, experimento. Hay una entrega a la imprecisión, al desfase, a la crisis, hervores emocionales significativos para el alma romántica, que quiere un paradigma tropezado, nunca una versión definitiva del mundo.

Todo un espíritu trascendental fundamenta y articula a *Metafísica de la fábula*. Es una de sus nudosidades más fuertes y definitivas.

—Con el ojo del ciego iluminar el pozo —dice Jack Livi: se hinca y se derrumba festivamente, con la angustia y el humor de los caballeros elegantes. Ahora mismo me retiro sin aspavientos, burlón, cursi, lúdico, desgarrado y colifino. Díganme que fui el mago mental y metafórico: digan que tuve el corazón amarillo: ¿hay vestido para morir? Se necesita una armadura de cristal, se necesita que alguien nos muestre la comicidad del agujero. (51)

Nuevas tareas para un cuerpo y una personalidad recién fundadas, sin temor ante las contradicciones connaturales al flujo de la apetencia cósmica. Y es que lo cósmico, por su

naturaleza desmedida, tiene que rebosar las explicaciones. Entonces, el ojo ciego es el que ilumina, la armadura de cristal reconstruye las posibilidades de la tecnología, desde un ludismo paladeante, y el agujero mantiene su misterio, pero abierto a la comedia: no sólo desde el aplomo de lo terrible, ni desde la espera de lo fantástico.

Eterna tensión entre la caída y la ascunción, ambas resonantes. Todo lo que sucede ejerce la unidad, en tanto que unidad continua, perseverante, expresada de antemano, posterior, intrínsecamente, etcétera. La interrupción es también unitaria, cada dinamismo bullicioso expresa al alma, en sus perpetuas maneras de cambio: “Sueños y entusiasmos diversos, accidentes del lenguaje y chispas poéticas, creaciones de la demencia e imaginaciones de la niñez, son los vestigios preciosos de nuestra consonancia original con la vida de la Naturaleza y, al mismo tiempo, gérmenes de nuestro retorno final al seno de la armonía primitiva.” (Béguin, 188)

En fin, aunque alejada por la temporalidad y la historia, aunque revestida de otras posibilidades heredadas de movimientos literarios y concepciones filosóficas posteriores, aunque basada en el móvil de la fragmentación, la *Metafísica de la fábula* conserva su ánimo de participación en la amplitud de lo universal, y lo repite constantemente. Además, concibe al poeta como ese receptor absoluto que no renuncia a nada, que no quiere organizar ninguna división, aunque ella cargara la promesa de liberarlo. “Y al igual que la vida, esa admiración es infinita, insaciable y no quiere decretar su propia muerte.” (Zambrano, *Filosofía* 17)

## II.2.5 Barroquismo

El barroco del siglo XX latinoamericano dista en mucho del que se practicara en Europa durante el siglo XVII como vehículo de transmisión de las ideas contrarreformistas, luego de que la Iglesia Católica regular adquiriera consigo misma la obligación de endurecer sus preceptos teológicos y de prácticas religiosas para diferenciarse del nacimiento del culto luterano. Sin embargo, por supuesto, no es casual que se adopte el mismo nombre: se trata del resurgimiento contemporáneo de algunos de los intereses artísticos de aquel entonces.

El barroco latinoamericanista aparece como un signo de identidad, que pretende entender al continente en su exuberancia, y convertirla en un símbolo de resistencia, de

creatividad, de profusión, de interminable energía siempre mestiza, resultante de la unión de las culturas del mundo (no hay que olvidar que en la América Latina conviven el Asia, el África, la Europa, la anglofilia del norte del continente, y la inmensidad plural de las culturas indígenas originales).

Así, es barroco porque vuelve a confiar en el revestimiento radical de la forma artística, pero también porque expresa un cansancio frente a la promesa de la modernidad, pretendiendo restablecer otros procedimientos e intensidades de vida desde la utopía simbólica del arte:

La actualidad de lo barroco no está, sin duda, en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista que se debate actualmente en una crisis profunda; ella reside en cambio en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa. El *ethos* barroco, como los otros *ethe* modernos, consiste en una estrategia para hacer “vivable” algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad. Si hay algo que lo distingue y lo vuelve fascinante en nuestros días, cuando la caducidad de esa actualización es cada vez más inocultable, es su negativa a consentir el sacrificio de la “forma natural” de la vida y su mundo o a idealizarlo como lo contrario, su afirmación de la posibilidad de restaurarla incluso como “forma natural” de la vida reprimida, explotada, derrotada. (Echeverría, 15-16)

A la vez, no se tiene un programa definido de sus aspiraciones. Tampoco, un canon bien estable de sus actores fundacionales, si bien siempre se reconocen algunos nombres como barroquistas contemporáneos<sup>29</sup>. En cambio:

Si con la perspectiva del tiempo, el primer barroco nos aparece hoy como algo inmediatamente descifrable y sus figuras se revelan inteligibles a tal punto que podemos situar entre ellas y las que las precedieron —por ejemplo entre la elipse y el círculo— líneas divisorias, fracturas, todo un drama de las formas, el barroco de hoy no nos remite, en lo que de él se dice, más que a imágenes difusas, sin emisor aparente ni destinatario: no sabemos de qué esas sobras, con su carácter propio de residuo o de exceso

---

<sup>29</sup> Pensar, por ejemplo, en Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, Gabriel García Márquez y Severo Sarduy.

opaco, son el emblema confuso, la *retombée*<sup>30</sup>, ni si de algo lo son.  
(Sarduy, 35)<sup>31</sup>

De orden y origen difuso, de alcances siempre experimentales y sin consenso, en general se acepta a cierta literatura latinoamericana del siglo XX como perteneciente al deforme auge cultural y productivo del barroco, por su abierta tendencia a la complicación saturada, a la embriaguez excesiva de la forma, a la recuperación en un ambiente moderno y fabricado, crisol artístico, de la mitología y cosmovisión indígenas resonantes en el continente, cuya inclusión es siempre interpretativa, transformadora; en cierto sentido, inaugural. Se trata también, por supuesto, de una oposición marginal al avance avasallador del capitalismo anglosajón; en cambio, a la eficacia de su ritmo industrial se le propone, por contraste deliberado, un detenimiento descomunal, exorbitante, un apasionamiento por el detalle, el lento placer de deformar la fuente hasta volverla irreconocible, sin embargo, comunicadora de un nuevo lenguaje de afirmaciones exageradas, periféricas. “Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo.” (Echeverría, 40)

Reto imaginario, proposición profusa, invención animada de una gramática personal, transferible sólo desde el esfuerzo y la gula de la empatía. Fascinación por un lenguaje inaprehensible, demoledor en su derroche y colección infernal de diferencias usualmente respetadas, consideradas sólo desde su esfera particular. Fundación simbólica de la realidad antojadiza de una nueva organización, presumiblemente caótica. Creación de un mundo, más que creación del mundo.

---

<sup>30</sup> A decir de Sarduy, se trata de aquella relación equívoca entre la causa y su efecto: un vínculo genealógico que sin embargo se sucede acrónicamente. También, del descubrimiento de la analogía entre dos eventos lejanos, contradictorios, aparentemente irreconciliables.

<sup>31</sup> Es indispensable distinguir los conceptos “barroco” y “neobarroco”. Mientras que el primero alude al periodo artístico enmarcado en el siglo XVII —con Góngora y Calderón de la Barca como conspicuos exponentes—, el segundo, en la interpretación de Sarduy, acusa el resurgimiento de ciertos procedimientos de saturación estilística, necesaria, a su vez, para la descripción y conformación del imaginario estético de una región tan abigarrada e irreductible como América Latina. El primero obedece a la programación contrarreformista de la Iglesia Católica de aquel siglo, entre otros afanes; el segundo, en cambio, liberado de esa necesidad de difusión propagandística, dignifica con nuevo sentido la posibilidad de la exuberancia, topicalizándola como un fenómeno definitivo en la corporeidad del continente y sus características nunca definitivamente identificadas. Sarduy, al hablar del “barroco de hoy” alude a esta segunda idea: todo un impulso de creatividad renovada.

Combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad, respeto al ser y al mismo tiempo conato nadificante, el comportamiento barroco encierra una reafirmación del fundamento de toda la consistencia del mundo, pero una reafirmación que, paradójicamente, al cumplirse, se descubre fundante de ese fundamento, es decir, fundada y sin embargo confirmada en su propia inconsistencia. (Echeverría, 46)

Y es que la edad moderna, a pesar del proyecto homogeneizante de la iglesia cristiana (donde sólo su relato de salvación quisiera ser la realidad), es un espacio de intercambio contradictorio, el territorio óptimo para la expresión heterogénea, si bien ésta nunca va a manifestarse en términos de igualdad, sino como resultado de un proceso de explotación y sometimiento, de vasallaje, de estructuras binarias entre dominados y dominadores. Sin embargo, a pesar de esta organización poco flexible, monolítica, el conquistado también conquista, lo vencido seduce, invade, modifica y termina por definir al invasor. El intercambio no tiene final. Modernidad es, pues, mestizaje profundo. Y el barroco, la propuesta artística vigorosa de ese cruce entintado.

Hay que contrastar lo anterior con la noción de que el moderno está despojado de la noción arcaica de la vida. Apela a ella como simulacro, como cercanía, como inteligencia o como repudio; nunca en una consagrada identidad que transcurre. Por supuesto, aspira a hacerse de una integración trascendental, sin embargo, ella ya ocurre con el tamiz inaplazable de la civilización. Sin embargo, esta lejanía permite también posibilidades de acercamiento —aunque organizadas ya desde el símbolo, no podría de ser de otra manera, si la apetencia no es destruir a la cultura y devolverse literalmente a la animalidad. “Al mismo tiempo que la característica del desarraigo, la vida moderna presenta otra, de diferente orden y contrapuesta a ella, que parece estar ahí para compensarla y superarla arrolladoramente: la de traer consigo una revolución de las formas.” (Echeverría, 158) Barroco es, entonces, arte vitalista, viaje imaginario hacia la consagración de la primacía del origen.

Considero que esta atención efervescente a las variedades de la existencia, y su conjura como una convicción artística y vital, es una de las bases fundamentales de un texto de composición heterogénea y excéntrica como *Metafísica de la fábula*.

El propio Lavín Cerda da indicios de considerar a su estética como barroca. Desde la elasticidad enunciativa de su libro, mira hacia atrás y comenta de la siguiente manera su libro de cuentos *El que a hierro mata*, editado por Seix Barral en 1974: “*El que a hierro*

*mata*: ¿Barroco sepulcral? ¿Erotismo hermenéutico?” (Lavín, *Metafísica* 13) Aunque menos obsesionado con el escapismo mental y la imaginería imposible, el cuentario también participa de la temperatura verbal lavínica: es decir, aquella que experimenta un inmenso placer por enunciar, que se detiene en el sonido irreductible de variedad de palabras, que pretende la metaforización imposible y la perpetua saturación del tono. Se acusa, además, un adjetivo: sepulcral. Hablamos de un libro de cuentos donde se suceden las neurosis, las violaciones domésticas, los abusos, las indignidades, las abyecciones, los ascos, los cansancios, los sometimientos: caricatura de una sociedad abrumada; cuya expresión artística, sin embargo, no abandona nunca las maneras del rebosamiento.

Ahora bien, toda la apariencia de *Metafísica de la fábula* es barroca, de forma y de fondo. En el fondo, confía en el embelesamiento radical de la inteligencia estética: “¿Estética: jaula: o el fluido hipnótico del ritmo encantatorio? Tal vez reunirlo verbalmente todo, como si todo estuviese a punto de morir. Novelista: caballero derrotado y resurrecto en la estrategia de la cara de palo: posibilidad y asco de conferir verosimilitud al vértigo invisible.” (12) Reunión del todo, como convicción de oficio, como posición ética ante el derrumbamiento de la hermosura del mundo, en beneficio de la funcionalidad ahorrativa y la claridad transferible.

Confianza de fondo, porque atestiguamos una abundancia buscada, casi sofocante, siempre con propósito. Abundancia, además, que se quiere mágica, abridora de ámbitos. Nunca se abandona el tono cosmológico, la certeza de que lo dicho se vincula con cualquier otra cosa, en el flujo incesante de la piel del mundo. Barroquismo ritual, diríamos. Apuesta por la revelación de la intensidad, que es un espejo de la vida fortalecida, identificada. Porque el arte, junto con el juego y el ritual, a decir de Bolívar Echeverría, abre espacios habitables inéditos. “El rasgo común de todos ellos, a partir del cual comienza su diferenciación, consiste en la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y reconstrucción de la “naturalidad” de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente.” (189) Una operación que, incluso, se radicaliza, hasta quererse sustitución, mejoría, nacimiento experimental:

El arte barroco muestra claramente una intención de representar el mundo; sólo que, al hacerlo, radicaliza la significación del concepto “representar”.



La obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una “sustitución”, un simulacro del mundo. (Echeverría, 213)

Ritual, juego y arte barrocos —consagraciones de una fiebre festiva— ocurren simultáneamente en *Metafísica de la fábula*, que opera siempre como la risa del vocablo y de la abundancia. “Carnecita, carnuda, carnicilla: voz del ciempiés que goza en la encrucijada. El estilo del ciempiés nunca existió: no importan las palabras que haya usado. Nadie posee el estilo que persigue, pero el ciempiés es poseído por el vértigo carnal de la encrucijada. Nadie viene a ver los desmayos del sintáctico: es estilo es el triunfo de la carne respirando.” (48) Conexiones por placer con la arquitectura desafiante, como la del ciempiés, que además se apega al vértigo y al estilo a voluntad, por adscripción, por placer. Elige la complicación, intuyendo que en ella hace lo vivo. El estilo, consagración de la furia y la pasión de la carne: siempre un asunto de los órganos, de la sudoración y el sangrado. La misma línea narrativa se complica hasta el desmayo, todo sucede con abundancia ambivalente:

Tigrillo fui: el otro extremo del agónico ondulante, el agónico incandescente, indeciso, superfluo, ritual hasta la concupiscencia. Quién sabe si fui el oscuro de la levita verde y el labio leporino: melancolía del comensal que se asusta de su propia levita verde y no se atreve a morder los tobillos de la hija del Minotauro. Seré el tigrillo que fui o el santo con la nariz de palo. Por hoy, de noche, entre un merengue y otro, alegre, compongo un alejandrino lamentable y escribo villancicos de Navidad. ¿Dónde estuvo el tigrillo respirando arena movediza a la que se mezclara, poco a poco, la sangre? Miento sólo por bondad, tal vez porque me tengo miedo: dolor de que yo sea mi propia hermana, magnolias que yo alimento como la zorra al zorro. Qué bestias tan cariñosas, y éramos tan felices —corbata de pajarita, colmillo de leche, hormigas en el empeine del zapato— regresando al baile de los Tabernáculos. Celoso Dios: de los tigres que fuimos, de su audacia, sólo queda la inocencia de este emputecimiento cariñoso. (101)

La anécdota, la línea narrativa se deforman hasta perderse debajo de una figuración sin esquema. Se prefiere la mitología sin localidad, sin una liturgia definida. Generosidad de la declaración: todo lo que pueda decirse, es. Las líneas se confunden con círculos, con caricaturas, con espantos: “dolor de que yo sea mi propia hermana”. Complejo juego de movilidad sin lesiones de prohibición: “lo sustancial es sustituible por lo accidental, lo

central por lo ornamental, lo esencial por lo apariencial, lo auténtico por lo impostado, lo luminoso por lo tenebroso, lo virtuoso por lo pecaminoso, lo maldito por lo bendito, lo eterno por lo efímero, lo diabólico por lo divino.” (Echeverría, 216-217)

La confianza en la forma barroca es también una certeza en el texto de nuestro interés. Desde las primeras páginas se anuncia un vocabulario difícil, un uso recargado de la lengua —ilustración de una esencial confianza en la órbita perdida. El barroquismo aquí es el derroche, la pluralidad del aspecto, de la estructura, de los recursos de construcción: un mosaico de ladrillos irregulares, lúdicos, sin prisa por representar, por servir:

—¿Sarcomatoso o sardónico?

Y yo pienso: especie de ranúnculo cuyo jugo venenoso produce la contracción de los músculos de la cara.

—¡Sardanapalesco! (11-12)

La textura es un fenómeno fundamental para *Metafísica de la fábula*; siempre rugosa, satisfecha en su suma de pliegues, la obra es también su propio paraíso verbal. La aliteración, las cadencias, el neologismo, la plástica notoria del texto construyen su confianza en lo exuberante aspectual, de persistente dominio:

Bienloco de mí:

—sensato, saturno, santo.

Caballísimo de mí, ¡conejo!

Yo soy el que perdió las babas por su tigra.

Diarreico, antidiarreico salto

y salto y me asusto:

—¿A lo mejor yo soy el Inmortal?

Culo. Culillo: — ¿Quién,

no, si escucho el ruido de tu sangre

entre las piedras? (131)

Barroquismo formal, pues, que se confirma en el empleo libérrimo del lenguaje. Toda sonoridad, la solmene y la ridícula, es bien admitida. Vocabulario extensivo, desenfadado. Persuasión de la relación irracional del mundo, sardónica:

Mamón de la tórtola tornadiza, eso fui, como la fascinación del ocio. Nadie destierre al cielo de su asco, nadie baile con el antifaz del pubis cubriendo sus ojos: ya habrá tiempo para la serpiente blanca y el carnero maldito, ya sabremos que no sólo bien del vientre la voz del paraíso. Los cuerpos se acostumbran a no distinguir la mancha alrededor del Ojo,

aunque el espíritu, como el cornete, sude caballerosamente. Todo es aquí como la hija del Minotauro con el ombligo interdicto, y nadie sería capaz de redimir a nadie, gloriosos, falsamente, mesmerianos, cuando la arena todavía está tibia. (116)

Así, *Metafísica de la fábula* incluso se reconoce y se agradece barroca, canal de oportunidad:

Heces y orina, eso fuimos:  
—Gracias,  
Dios mío,  
Por este barroco juego  
Del equívoco. (169)

Es barroca la disposición general del texto en que todos sus recursos estilísticos e ideológicos acuden simultáneamente. No existen porciones bien repartidas entre sucesos, sino una sumatoria incansable, una carga siempre completa, buscando que la interrogación, la anulación de la respuesta, el vacío silencioso de la mística y la excitación impulsiva, sin prudencia, actúen al mismo tiempo; es más, que, en conjunción, en la conformación activa de un plasma, hagan el sentido único de *Metafísica de la fábula*: pluralidad operativa.

Así, el lector accede a la maraña de los procedimientos, propósitos, alcances y contradicciones que la obra pretende. El barroco, como veíamos de la mano de Echeverría, no es sólo una técnica de entrelazamiento de voces discursivas, sino, más bien, una opinión del mundo, la renuncia a un sistema estratificado y de maneras definidas por criterios de operatividad ilustrada, en beneficio de una entrega a la noción siempre escurridiza de totalidad. Escurridiza porque se acepta su condición perpetua de cambio. Escurridiza, porque su modo es la modificación.

El barroquismo, que impregna cada región del texto, además, nos conduce al concepto final de esta tesis, el de pluralidad operativa, cuya discusión se reserva al capítulo siguiente.

## CAPÍTULO III

### *LA POESÍA MORIRÁ SI NO SE LA OFENDE*

#### III.1 Metafísica lavínica

La noción de metafísica en Lavín no parecer ser una gran preocupación acotada en términos conceptuales, sino la organización colectiva de una variedad de pulsos intuitivos en torno a una imagen común: el ser. La relación del chileno con esta idea, de nuevo, es menos filosófica que poética, artística; envuelta desde la elasticidad libérrima de la asociación metafórica y de la afirmación abigarrada, en el completo ritmo del desenfado. Incluso en las regiones donde el libro adquiere la estricta seriedad del pensamiento y la tensión aclarativa del discurso ensayístico, el autor está más cerca del círculo de la ascesis, la inspiración, la iluminación y el asombro, que del de la separación estricta de la taxonomía racionalista, aquella que recomienda a la definición anular toda ambigüedad en beneficio de una comunicación unidimensional, eficaz. Todavía con mayor insistencia, la operación pensante ocurre en sentido contrario: se utiliza la claridad de la lógica argumentativa para defender y postular la intensidad humanizada y necesaria del discurso de libre asociación, fundamentado y alimentado, siempre, del follaje irregular y amplificador de la estética. Se valida a los sentidos, a la imaginación, a la certeza de experimentar lo imposible, por sobre las restricciones de la comprobación y el ingreso lineal en la gran habitación del mundo. Se defiende la sagacidad de las operaciones imaginarias, cuyo cuerpo es una certeza dentro de las declaraciones frenéticas del libro. En se sentido, nos gustaría desatar lo que entendemos que declara de sí mismo el libro desde su título: *Metafísica de la fábula*.

La metafísica es aquí, entonces, el ser: la tenacidad integrada de lo real, que no es un resultado de laboratorio, sino la experiencia total de las sensaciones, angustias, recodos y fracturas del mundo. Es también, en una apropiación obvia del vocablo, el juego del más allá: las vinculadas declaraciones invisibles fuera del centro de la normatividad; la potestad dinámica de la explosividad heterogénea, de las regiones excéntricas donde también sucede la vida. La fábula, en cambio, opera como el concepto integrador de la noción de literatura: no tanto el relato moral concluyente, la especificidad de un género, sino la imagen permisiva de la poesía como ámbito general: el arte de la palabra, en repetidas palabras del

propio Lavín Cerda, el insistente espacio de la imaginación y la arquitectura verbal. Luego, en suma, la metafísica de la fábula sería algo parecido al ingreso en la otredad lejana por la vía de la comunicación poética: la intensidad de la revelación desde la poesía, el ingreso al mundo del ser desde la conjunción y el mestizaje posible en el relato literario, narración anómala del mundo, apropiación estética, transformación asociativa, consagración ritual de los opuestos aparentes —aparentes porque en la variedad absoluta, final, la separación es sólo de aspecto, un gozo de la mirada, pero nunca una dislocación de la esencia: conjunción trascendental.

Es muy significativo, por ejemplo, que, incluso tratándose de un libro inicial en la experiencia del exilio en la diversa bibliografía del autor chileno, se rechace el abordaje del asunto político como un problema esencial de la condición humana. Por el contrario, se desprecia a la programática de la llamada literatura combativa, del mismo modo que a las restricciones dictatoriales del pensamiento oficial y sus productos convenientes. No sólo se arremete contra estas singularidades de la experiencia histórica de la literatura, sino que se renuncia a discutir el asunto político, en la convicción de que el asunto poético —la salud de las emociones expansivas, la hipérbole del retruécano imaginativo, los frutos imposibles de la ternura creativa, el irracionalismo descubridor, la fija variabilidad tonal, cuya anchura de su abrazo refleja y produce al mundo— es más importante: el verdaderamente humano, inaugural y concluyente, de apertura permanente, de flujo sólo recortado por fascinación frente a la complejidad. Persistente pugna comprobada, en cambio, en opuesta singularidad, articulada en beneficio de la liberación de la mentalidad censurada, de la vigilancia prudencial de no se sabe qué ojo introyectado y restrictivo.

Metafísica de la fábula, pues, para retomar el juego de identificación articulado por el propio Lavín: tratado sobre la antropología del ensueño fascinado, sistema de la ambición del dislocamiento que permite el trazo de corrientes inesperadas, de comportamiento irregular, consagración del vigor expresivo de la embriaguez —legítima en tanto que profundamente humana, significativa en tanto que en perpetuo reconocimiento (asociado) de la realidad viviente. La metafísica de la fábula sería aquella revelación esencial permitida por el discurso de la satisfacción ficcional de la literatura: el compromiso con el ser articulado desde la sagacidad, el accidente y la palpitación del universo poético, que, desde la tradición a la que Lavín con orgullo se asocia, es

primordialmente verbal. Entonces, disciplina poética que habrá de ingresar al desnudamiento de las grandes transparencias<sup>32</sup>, certeza de la sinceridad emocional de lo imperceptible y lo despreciado por la tradición del organismo de lo comprobable. Ante el mecanicismo, retorno autoproclamado al espacio de la mistificación mágica, de la brujería, lo inapresable, la infabilidad declaratoria, sustancial.

### III.2 La pluralidad operativa

Entramos, finalmente, en el desarrollo de nuestro concepto central: la pluralidad operativa. En el desglose del capítulo anterior lo que quisimos fue identificar, pormenorizándola en alguna medida, la variedad de recursos de contenido y de estructura que emplea *Metafísica de la fábula* para su composición, como un ejemplo de que en toda la suma se persigue una voluntad de variación, de excentricidad, de abundancia interrelacionada y compleja. Sin embargo, al siguiente desarrollo le corresponde su reintegración, su síntesis en un todo significativo.

Es decir, el libro de Lavín Cerda puede organizarse en visiones aisladas para su comprensión, sin embargo, su propósito de origen y de consecuencia es la unidad absoluta de sus divergencias, la confirmación de un mismo pulso precisamente efervescente, problemático, delirante, neurótico, abrumador, múltiple y sagaz, que nunca opera por separado. Su sentido es la confluencia permanente de contrarios. Con simultaneidad, ocurren la erótica y la mística, el barroco y el romanticismo, la hibridación y la fragmentación, etcétera. El texto mismo hace explícita esta solicitud de comprensión interactiva, relacionada: “Espero que a pesar de su aparente dispersión, sea visible la unidad contradictoria en estos fragmentos. En ellos, y en contrapunto ostensible, se ofrece la visión de un librepensador atormentado por su propia sombra. Todas las dudas que aquí se exponen pertenecen a su puño y a su letra; pero, felizmente, no le son privativas.” (9)

Se describe a la ¿novela? de la siguiente manera en la cuarta de forros:

---

<sup>32</sup> Concepto éste, común en la literatura de Lavín Cerda, tomado a partir de la desperdigada *Ars poética* del pintor, también chileno, Roberto Matta: una religiosidad insólita, personalísima: gran aliento del deambulaje vinculatorio. Desperdigada porque, a mi entender, no se organiza como tal, sino que se reparte en entrevistas y comentarios, al margen, siempre, por supuesto, de su labor plástica de revuelo cósmico.

Este libro es una suma de espectáculos. ¿Podría tratarse de una novela poliédrica, o más bien se trata de un texto compuesto por una materia verbal que siempre está desviándose y retornando al simulacro, dentro del campo de batalla —espacio poético— donde el ritmo infinitamente se comienza? Locura ontológica, revés del revés, tensión a lo largo del túnel en cuyo interior se estremecen y sobreviven estas sombras aún vitales: Jack Livi, Inés de la Cuadra, Ceferino y Segismundo Armendáriz, Ángel y Genoveva Castillo, entre tantas otras.

Estrategia del carrusel y pérdida del entro; de este modo, lo excéntrico se vuelve fundamental. Poesía en verso y prosa, riesgo visionario ensayo, tentativa de una estética desbordándose hacia la ficción: pura estética-ficción. Mestizaje absoluto. He aquí una obra en rotación y pulso intermitente. Avidéz y abismo filosófico entre cada imagen, entre cada palabra. Escritura de los límites; energía centrífuga (¿la unidad se ha roto?: su visión es fragmentaria) y capacidad expansiva como sucedió, sucede y sucederá con la música del cosmos.

Estrategias clasificatorias, las anteriormente abordadas, que sólo son posibles con afanes de observación; que, sin embargo, traicionan el proyecto fundamental de *Metafísica*: la continuidad singular de sus modos de percepción y conocimiento.

Empecemos definiendo el concepto de pluralidad operativa. Primero, hay que decir que lo extrapolamos del ensayo “Leopoldo Lugones o la pluralidad operativa”, escrito por Saúl Yurkiévich y reunido en su libro *Celebración del modernismo* (1976). Enfocado en comprender los recursos de aquella poesía inaugural del discurso literario hispanoamericano, sin embargo, algunas de sus observaciones nos parecen óptimas para el ejercicio de descripción del oficio del escritor chileno. Éstas, siempre, de cualquier modo, deben hacerse desde la reserva cronológica; es decir, entendiendo que refieren un momento muy concreto de la historia poética hispanoamericana; también, es necesario articular la analogía con generosidad, aquella que pretende Severo Sarduy en sus ensayos sobre el barroco, quien, bajo el concepto de la *retombée*, confía en la posibilidad de que las causas se extiendan por encima de la obvia visibilidad, así como en la de vincular lo aparentemente desvinculado, con desenfado intelectual, bajo la premisa de que, barroca y cósmicamente, todo está en todo, todo proviene del todo y, de una u otra forma, lo expresa, lo confirma, lo extiende y lo conduce a la evolución.

La pluralidad operativa, básicamente, consiste en un ejercicio mayor de las voluntades y recursos de la poesía, donde cada uno de sus aspectos entra en colaboración rizomática con el resto. Pluralidad como totalización, que es recorrido recreándose en las

diversidades de la posibilidad, fascinándose en ellas y quebrándolas. Operatividad, porque la dinámica es versátil, hay una movilidad siempre dispuesta entre el sentido y la forma, entre el comienzo, la medianía y el cierre del texto: cualquier entrada es posible, cualquier escapismo inteligente, cualquier renuncia, cualquier vinculación interior y exterior.

El texto se vuelve móvil, polivalente; multiplica sus asociaciones libérrimas que desbaratan la previsibilidad y proyectan al lector fuera de las orientaciones habituales. Las escalas de referencia se diversifican, los materiales convocados tienden al máximo de heterogeneidad. El poema se convierte en estructura abierta, establece conexiones equívocas, una indeterminación que multiplica los niveles semánticos, que torna plural la lectura. El poema acrecienta su función inventiva, su incitación fermentadora, su embate provocador (Yurkiévich, “Leopoldo...” 60)

Se admite la contaminación y la interdisciplinariedad, la ruptura persistente del tono, que termina por consolidar otro de desgarre continuo —cacofónico, aunque no exclusivamente. El apetito fundamental de la obra descansa y hierve en la sumatoria, transcurso de divergencias comunicantes.

El lenguaje deja de ser el neutro mediador entre emisor y receptor del poema. La representación resulta interferida por la presencia material, por la opulencia fónica, por el poder magnético de la palabra que monta su propio teatro. Una irradiación semántica, emancipada, se dispara en múltiples sentidos a consecuencia de la diversificación, los altibajos, la movilidad verbales; el chisporroteo de estímulos evocadores hace oscilar, desdibuja la visión, altera el mensaje abrumado por el sobresalto de la carga imaginativa. (Yurkiévich, “Leopoldo...” 45)

Intervención de la materia, que abulta las gestualidades sensoriales de la experiencia literaria. El texto salta, se encarama, colapsa y se embriaga a la vista de quien lee, no solamente invitado a la misma conjunción experiencial de procedimientos. Se privilegia la prosecución estética de la voluptuosidad, cuyo radical, evidentemente, no puede ser exclusivamente literario: tiene que apuntar a una focalización anómala de todas sus potencias y apetitos —se realiza, me parece, aunque se trate de un lance utópico, convidando a participar en la vida del mundo, más allá del arte: “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida” (Nietzsche, 28) Hay en todas las de Lavín una excitación, una consumición inaudita, cuyo significado es el paseo grumoso y caído de sus



fuerzas; es decir, la integración difícil y asequible de sus fragmentos que se conducen a varias partes en una misma pulsión simultánea.

Caos que es una apropiación del ritmo desastroso de la vida. Caos artificial, por supuesto, en tanto que organizado en libro: discurso que se derrota a sí mismo como diversión y también como opinión de la experiencia humana: hasta la belleza se cansa, se interrumpe. Enunciación mutante para una realidad mutante. Una totalidad donde conviven la pacificación armónica y la neurosis destructiva: gajos de una misma concepción humana. Si todo es vaivén, la meditación se autodestruye; la inconsciencia se embaraza y reparte vida. Curso perverso, ensuciado de sí mismo. Exageración propositiva, naciente, caricaturismo, irrisión propagadora, disonancia de distribuciones. “Fantasía convulsiva que tiende a amplificarse, a la desmesura y a lo cósmico, explosión del lenguaje, turbulencia expansiva que arrebatara los significados en un torbellino revelador.” (Yurkiévich, “Leopoldo...” 50) Idilio interrumpido, relatos espasmódicos del dolor del exilio, personajes encimándose, reduciéndose a una violencia cotidiana o fugaz, espontánea. “Todo se degrada como si fuese presa de una imaginación miasmática que se complace en repugnar.” (Yurkiévich, “Leopoldo...” 58) También, como hemos visto, todo se propone significativo, flotante en un marasmo religioso, trascendental. No hay, pues, una renuncia al feísmo, a sus categorías de herraje chamuscado, a sus configuraciones de frutos frustrados, también imágenes de la pesadumbre —doble de la totalidad de la existencia.

Se quiere una textura de completudes, una concepción basada en imágenes interminables, cuyo grosor es resonancia del grosor inaprehensible, irreductible de la verdadera experiencia, en conjunción con el *Rizoma* de Deleuze y Guattari: “Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes, desde el momento que se atribuye el libro a un sujeto, se descuida ese trabajo de las materias y de la exterioridad de sus relaciones.” (8)

Se comenta en el siguiente tenor, por ejemplo, la experiencia del exilio<sup>33</sup> (lo que, ocurre, además, en la porción del libro reservada a Leonora Carrington<sup>34</sup>):

---

<sup>33</sup> Imprecisable si se alude a la experiencia específica de la específica diáspora chilena de 1973. Imaginable, por supuesto; pero no privativo, sobre todo en tanto que su ficcionalización es radical: es decir, su ámbito de significación se dilata, ambiciosamente.

<sup>34</sup> Otra exiliada emblemática de la cultura artística del siglo XX: de origen inglés, fue arrestada en Francia por los nazis, país en el que se aisló de la fuerte manda familiar, apoyada por el pintor alemán Max Ernst; viajó

¿Qué hacen estos cuervos, estas jirafas mongoloides, estas cabrillas rojas custodiando el Arca Evanesciente? Noé, de codo en cabestrillo, cabestrísimo, se ha puesto a bailar la conga del ombligo póstumo entre palomas y puercoespines. Eva lo mira en ayunas y al fin jura que lo envidia.

—La viudez me hace daño —grita Eva desde el rincón de las iguanas.

—Acuéstate, no te agites —le digo muriéndome—. Yo bailaré para ti durante todo el exilio. (106)

El cosmos parece aquí una incomodidad. Y es que pensamiento universal no es nunca lisura y formas perfumadas. Al mismo tiempo, en un episodio brevísimo, se alude a la política, a la angustia matrimonial, al origen cosmológico del hombre en la cultura cristiana, al uso libérrimo de la lengua literaria, enriquecida con su neologismo despreocupado, a la mitología flexibilizada (arca evanescente), a la violación de los límites definidos de la tradición —Eva y Noé no coinciden en la historia bíblica—; con apetito de juego, lo que no significa, unívocamente, felicidad.

Describe así Yurkiévich la labor de Rubén Darío y Leopoldo Lugones —lo que ejemplifica, por supuesto, indiscutible potestad de la literatura, que sus descubrimientos no les son exclusivos, sino que inauguran una dinámica abierta a cualquier apropiación experimental legítima:

Polifónicos, instauran la pluralidad operativa. Polivalentes, provocan una ampliación integral. No sólo ensanchan el campo de posibilidades técnicas, no sólo acrecientan la elección formal o léxica, también dilatan el ámbito temático y destraban la imaginación de toda atadura. Así despejan a la vanguardia el camino para una liberación más radical. (62)

Vecindad del círculo y del poliedro, de la santidad y de la prostitución, del contrario explícito y velado, de la familiaridad insólita. Vecindad del pensamiento racional, que en su ensayo cancela el desperdicio y la fiebre; y del aforismo riente sin especificidad, sin resolución. Acomodo simultáneo de la cita directa y la disfrazada en juego de falsa autoría. Ensayo de proporciones estéticas, jocoso en su significación, descarado en su reparto de criterios. Petición de deformidad:

---

luego a los Estados Unidos, donde se casó con Renato Leduc, para residir, de manera involuntariamente definitiva, en México.

—Estoy de acuerdo —sonríe Jack Livi—: viva el destierro de la línea recta. Toda evasión es profundidad, ruptura de la agobiante ley del equilibrio. Escultura de todo lo extraescultural: el agua, el humo, las irisaciones de la pretuberculosis y de la polución nocturna, la mujer-flor-piel-joyas-nube-llama-mariposa-espejo. Automatismo ornamental. Esterotipia. Neologismo. Realización de los deseos solidificados. Presencia de los elementos oníricos característicos: condensación, desplazamiento. Coprofagia ornamental flagrante. Todo juego es inexplicable. Advertencia: cuidado con el veneno del repudio de lo cursi. Elevar lo cursi al arte es lo que hace la gran obra de Arte. (26)

Anunciación de un orgasmo planificado que estará realizándose constantemente durante el libro. Proyecto y laboratorio. Establecimiento y práctica de una inteligencia desparramada, de una poética. El ensayo y error, consejo de los profesores de escritura, es la materia de nuestro texto, el asunto de una obra literaria como ésta, su mapa de elaboraciones de la inquietud y el desenfado.

*Metafísica de la fábula* se entrevera también como testimonio de una vanguardia tardía, que recupera las preocupaciones de sus pilares fundacionales, ligando nuevas aperturas de experimentación. Pero, digamos, su punto de partida es la enriquecida tradición de la ruptura latinoamericana, tanto que casi coinciden sus obsesiones de estilo con las del vanguardismo clásico de las primeras décadas del siglo XX: “la mayor característica de las vanguardias: el arte —que no pretende ser mimético desde hace mucho tiempo— se desgaja del todo de su “molde”. La autonomía de la actividad intelectual no necesita ya de la anuencia ni del justificativo para mostrar abiertamente sus propias reglas.” (Haddaty, 386-387) Tardía, por su periodo de aparición, 1979. Vanguardista, sin embargo, por su afán de totalidad liberadora, por sus rasgos de movilidad compositiva, por su atención directa a la praxis vital<sup>35</sup>:

Un rasgo característico de los movimientos históricos de vanguardia consiste, precisamente, en que no han desarrollado ningún estilo; no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. Estos movimientos han acabado más bien con la posibilidad de un estilo de la época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas. Sólo la disponibilidad universal hace general la categoría de medio artístico. (Bürger, 56)

---

<sup>35</sup> Concepto acuñado por Peter Bürger.

¿Iconoclastia? Sí, pero no beligerante: sin malditismo. ¿Parricidio? No; se pertenece orgánicamente a la genealogía de los esperpénticos, los experimentales, los desbocados, los herejes, los amorfos, los desbordados, periféricos por su voluntad escapista, en oposición (los raros de Rubén Darío, actualizados): Doris Lessing, Ramón del Valle Inclán, Pablo Palacios, William Burroughs, José Revueltas, Roland Barthes, Gonzalo Rojas, Roberto Matta. Persuasión de participar en un movimiento inaugural, por adscripción a las figuras de apertura del apetito: “El arte es el deseo de lo que no existe: —Deberíamos cambiarnos de planeta.” (Lavín, *Metafísica* 16)

Juego del juego, que vuelve explícitas las herramientas mientras las deforma bajo tensiones de calor. “La revisión de un *corpus* [...] habla de un perfil ecléctico, heredero tanto del romanticismo como de las vanguardias europeas, de las hispanoamericanas, que trasciende plenamente la rigidez del programa y sus preceptos, para perfilarse, híbrido, genuino, y con textos logrados.” (Haddaty, 398) Logro del embarazo amorfo, que es una expresión poética de vitalidad:

Algo amorfo, el fondo en movimiento, permanece invariable en la vida y en la naturaleza cambiantes. Por esto las formas no son definitivamente estables y el genio creador, en el artista, busca nuevas o distintas formas que en realidad no son más que combinaciones nuevas de formas ya existentes. Sólo el genio crea, a veces, formas de lo amorfo del alma humana. (Ortiz, *Lo amorfo...* 319)

La historicidad de la forma desprendida y anómalamente organizada es uno de los aspectos centrales de la comprensión del vanguardismo literario. Lo es también, sin embargo, y con mayor preponderancia, su lanzamiento espiritual, que redundo, como decíamos, en el ejercicio de una praxis vital: volver sensibles todos los registros, temas, movimientos, carcajadas y recovecos de la composición artística. Que todo, apasionadamente, participe de cierta gravitación significativa, de cierta pulsión que quiere atiborrar de significado cariñoso al mundo. Confianza interpretativa en la energía poética, pues, desde su naturaleza:

La poesía libera de la sujeción al sentido recto, al sentido común o al sentido único. La poesía es la reveladora, la provocadora de la polifemia y polisemia latentes en toda escritura. La poesía es la conciencia y la memoria de la lengua, el instrumento más apto para explorar/explotar

todos los recursos de expresión, de selección, de composición, toda la capacidad de transformación, toda la creatividad posible de una lengua. (Yurkiévich, “La confabulación...” 594)

Escritura cuyo signo es el mestizaje cultural, la apropiación despreocupada, el desvío del interés centrado en la figura prestigiosa del receptor. No existe un público para este autor, separado artísticamente de la comprensión, del cumplimiento de un programa. Es, por el contrario, una fábrica de espacios específicos de lectura y apropiación, cuyo signo es la anomalía, la particularidad extremada, el azar, la pasión de la lectura periférica.

La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su «pureza»; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. (Bürger, 62)

Es interesante la relación establecida desde *Metafísica de la fábula* con el universo político, que, además, adquiere un peso muy concreto si se la entiende como una obra del exilio, uno de los primeros libros publicados por Lavín fuera de Chile, una vez que hubiera de huir del país latinoamericano, en oposición a la dictadura militar establecida por Augusto Pinochet desde el golpe de estado perpetrado el 11 de septiembre de 1973. *Metafísica de la fábula* fue publicado, como hemos dicho varias veces ya, en 1979, apenas seis años después del conflicto, y a tan sólo cinco del establecimiento como profesional del escritor en nuestro país<sup>36</sup>. Sin embargo, el texto desprecia al discurso político y a su programa de obligaciones, por su recorte y sesgo de la especificidad irreductible del espíritu humano, siempre mayor que el programa de una ideología, que la concreción de tareas específicas, de pronto asumidas a sí mismas como universales. En conjunción con Bürger, pues, Lavín refuerza la poca operatividad social de su poesía, aspirando a

---

<sup>36</sup> Todas las noticias biográficas sobre Lavín coinciden en anunciar que éste formó parte de la Facultad de Filosofía y Letras y del INBA desde 1974, como profesor y coordinador de talleres de creación poética, además de la labor de difusión editorial de la poesía chilena, aspecto que comentamos ya en el capítulo uno de la presente tesis.

convertirla, más bien, en el lenguaje impreciso de los iluminados, donde la funcionalidad es más que secundaria.

Política: ¿gobierno de los Estados? Si así lo entendiéramos, naturalmente que la literatura nada tendría que ver con esto. Pienso en la literatura como una creación artística. Pienso en el escritor como un artista y no como un “correcto escritor”. Nada más lejos uno del otro. Los escribientes, los “escritores” nunca podrán decir algo que valga la pena. Los pragmatismos del ejercicio de la politikê encauzarán los canales mentales bajo la “lógica inspiración” de que estamos en los terrenos del arte cuando decimos que *un perro acaba de morder a un hombre*. Esto puede ser triste, sobre todo si pensamos en la espantosa falta de comunicación, no sólo entre los hombres, sino también entre los perros y los hombres, lo cual es, incluso, más dramático. Sin embargo, y aunque con la mejor fe lo registremos, estaríamos al otro lado del abismo — preferible confesar que hundidos hasta las pezuñas en este ciego lado—, en los desiertos de la más absoluta falta de imaginación. La literatura es el reverso del calcetín, es la urca observada, con la imaginería de los buzos radiantes, desde el fondo de los corales oceánicos: la literatura es Maximiliano escupiendo sobre el cadáver de Eugenia de Montijo, y Napoleón III huyendo de las lepras carnales de la emperatriz Carlota, en medio de un mar de besos preciosos, como cantaría el poeta que pudimos haber sido. En una palabra: la literatura *es un hombre que acaba de morder los tobillos del perro*. ¿Hay algo más impolítico que este maravilloso acto de intercanjeabilidad temperamental? Pobres de aquello que solamente alcanzan a ver el agua en el río; pobre del que habla utilizando las estratagemas del cristiano cariñoso; pobre del que esto escribe. Todo es irracional, mis queridos hermanos, aunque siempre hay un equilibrio y los patos acaban por comportarse como patos. Estoy consciente de la debilidad del juicio como de la imagen natatoria que empleé para apoyarlo.” (22)

Reiteración de la pérdida como una necesidad estilística, como un acierto creativo: tinta del derroche. Afinación selvática: vínculo con una noción de vida sin recortar, sin la prudencia del ahorro o la planificación. Renuncia, también, a la comprensión unidimensional, prescrita:

Ver qué hay detrás del cuento: he ahí mi mayor angustia, mi mayor felicidad. El punto de confluencia entre la tragedia y la comedia: la comiquísima sangre que nos sube y que nos baja. Bailar, como un buzo ciego, mientras jugamos nuestro más hermoso partido de tenis. El encuentro de la obiedad se da en el festín de la búsqueda: todo lo que se busca es pérdida. La esencia de la milanese depende de la densificación verbal, la atmósfera de que habló Alfonso Reyes. Pienso que un cuento jamás debería limitarse a contarnos el drama de su texto. Hoy por hoy,

arbitrariamente, sólo me emocionan las delicias del pretexto, aun cuando reconozco que la filosofía se oculta entre el pretexto y el postexto. Probablemente, estoy inválido como el caballero derrotado de León Felipe. La invalidez, de cualquier modo, es un impulso emulsor, una dicha subterránea. Volvamos a lo mismo: hay magníficos cuentos que operan por un proceso de des-cuento: sólo persigo la crujidera de aquellos cuentos que no han sido todavía: el júbilo del ritmo totémico que es capaz de fundar una nueva rumba. El placer, la epifanía del descubrimiento, la nueva/antigua cifra: la apuesta de un júbilo perpetuo. Quisiéramos potenciar el residuo de una gran carencia. Soy aprendiz de deísta: controlo y descontrolo mi propia brujería: placer verbal que sofoca por su propio exceso. ¿Revelación? Creo que el culto no debiera ser extremo. Sólo el filo visible en el cuchillo invisible. Debo confesarme: en ciertas ocasiones el camino será recorrido en parla inversa. Es decir: regresando y partiendo por el mismo camino: partiendo y regresando de los encuentros hasta desencontrarlos y así volver a bailar la rumba del buzo ciego. (13-14)

Estética de la pulsión novedosa, de las bambalinas; literatura tramoyista. Revés del revés: lo oculto en lo oculto, lo obvio en lo obvio, lo notable de lo híper difundido, la autoridad de lo despreciado.

Aterrizando, la vanguardia es una reacción pasional contra la institución artística. Se deslinda de la posibilidad o compromisos de la funcionalidad social del arte; en cambio, critica su solidificación dentro del diálogo consigo mismo como ámbito general, humano, significativo para sí, etcétera. Quiere devolverle improvisación, anomalía, totalidad por su inclusión de rasgos despreciados:

La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata sólo de la renuncia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un *status* distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que *son* realidad. (Bürger, 142)

Animosidad confusa, en el entendido de que lo que escapa de lo racional es profundo y significativo, de que el programa de la intensidad multiplicada permite siempre la ruptura de fronteras, la ebriedad en la sorpresa. “Metáfora de la destrucción: *perros como ratas como monos*. Miento: metáfora del Paraíso.” (Lavín, *Metafísica* 28) Lo horrendo podría invertirse y convertirse en una dinámica de construcción, de permisiones activas entre energías sin terminación, sin canalizaciones bien estructuradas. “Lo que queda es el carácter enigmático del producto, su resistencia contra el intento de captar su sentido.”

(Bürger, 147) Una sinuosidad inaugural, pues es exploración, develamiento y apropiación juguetona de lo ignoto: “La enumeración más que el enunciado. La irrupción del humor negro y la ironía, la presencia de lo extraño [...] hablan de esta voluntad autónoma y lúdica del arte de vanguardia.” (Haddaty, 389)

Distinguimos, también, la apetencia de totalidad como un signo de respiración de las fuerzas dionisiacas, paraíso nervado donde el fundamento es la continuidad de la sexualidad y la sangre, la elasticidad definitiva y envolvente del espíritu. Lo dionisiaco: la aventura de la vida, el enardecimiento de los receptores intuitivos, la demencia, la flotación artística e irresponsable, derrochadora; la excitación fuera de toda moral, ciega de inflamación, de sangre, de paroxismo, de sensualidad y clamor. El mundo como una eminente, irrefrenable y atronadora manifestación estética. El artista como un dios: creador y redentor; anímico, pasional, capaz del equilibrio y del placer fuera de la moral, de la embriaguez fuera de la lógica y lo utilitario. Expulsar la perspectiva, el subjetivismo, el error, el engaño, la afectación artística, es despreciar a la vida misma: ella también fingimiento, forma, danza, tribu, praxis ritual, comprensión intuitiva y confusión ruidosa.

La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado. [...] y de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias (Nietzsche, 81)

Lavín participa de esta carnalidad, de esta sobreabundancia: preferibles a la categoría, la distribución. “Cultivemos la sensibilidad del ornitorrinco: su exuberante orgullo semántico.” (74) Ceremonial exorbitante. Depósito en la vida intensa. Todo es convicción estimulante. “Todo constituye una summa poética. La metáfora —nadie ha vuelto de Ixtlán— y su vértigo móvil: la fabuladora certeza de que la Utopía es alcanzable y surge cuando somos capaces de ver más allá del frágil mito —Logos derrumbándose— de nuestra prodigiosa nariz.” (156) Se pretende, se persigue el desprendimiento dador de visiones, de intensidad sanguínea y de vida. “Trágico, fantástico parto de la belleza. Comicidad irrefrenable. Arte de la levitación: pérdida gloriosa de la gravedad, carcajada



como en los días del furor diabólico. Por medio de una intuición entrenada podremos, alguna vez, llegar a las orillas de la infrarrealidad, cuando el Ojo se deslice hacia nosotros desde la orilla de la visión.” (154) Existencia en las orillas, en los espacios últimos de las cosas, en los bordes de la ignorancia. Escritura del llenado de minucias, como travesura proveedora de significados equívocos, sensuales. De nuevo, fundición en el estómago de Dioniso. Unión ininterrumpida: “La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida.” (Nietzsche, 84)

Repetido afán de tejer lo separado. *Metafísica de la fábula* se perpetra como un conjuro de unidad problemática, para el que se apela al dios de las variedades estética, del gusto por la concupiscencia de la forma: “el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras”. (Nietzsche, 97) Y es que lo cardíaco y o dancístico hablan a la integración en la médula de lo subyacente:

La desventura que hace en la esencia de las cosas —que el meditativo ario no está inclinado a eliminar con artificiosas interpretaciones—, la contradicción que mora en el corazón del mundo revélansese como un entresamiento de mundos diferentes, de un mundo divino y de un mundo humano, por ejemplo, cada uno de los cuales, como individuo, tiene razón, pero, como mundo individual al lado de otro diferente, ha de sufrir por su individuación. (Nietzsche, 93)

Espiritualidad, que es el toque sensorial de los bordes antes escindidos. Sentimientos siempre rituales, radicales en tanto que persiguen nuevos modos de mundo, al mismo tiempo que llevan a la pirotecnia las afirmaciones literarias del texto. Elegancia de la divagación, de la diversificación. “Subversión mágica: disolución de los límites. Relevo del conocimiento lógico, de la verticalidad analítica, por la práctica creativa: situarse frente al mundo como si recién estuviera naciendo de sí mismo, porque todo se vuelve vertiginosamente nuevo bajo el sol, y de la perennidad es el reino.” (Lavín, 156)

Asumimos, pues, la tarea de interpretar el brincoteo de recursos y aspiraciones temáticas de *Metafísica de la fábula*, su apego a las circunvoluciones, como un eco de la intensidad vital dionisiaca, donde la tradición de la pertenencia vive no a modo de los documentos y la arqueología, sino como una relación tensa y conmovedora con el mundo,

una oposición permanente que intuye que de algo se pierde el discurso solamente organizado: “al místico grito jubiloso de Dioniso, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas.” (Nietzsche, 132) El ser, la oportunidad de toda mayúscula, donde lo perdido y lo bajo son también preponderantes, constancias de una circulación de átomos y de sus mordidas. Hay una pertenencia por gozo metafísico, intuición de la versatilidad que yace en el todo, articulándolo. La poesía aparece, entonces, como una respiración aspirante, una propuesta:

un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir: la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécenos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indescrutibilidad y eternidad de ese placer. A pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo *único* viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos. (Nietzsche, 138-139)

### III.3 Tendencia rizomática

El otro aspecto concluyente de *Metafísica de la fábula* es su tendencia al rizoma. Necesitamos afirmar esto con delicadeza, en tanto que el rizoma propuesto por Deleuze y Guattari atiende una visión posmoderna de la literatura: disolución de los grandes sistemas, crisis de fe de todos los ámbitos, renuncia a la hondura. Mientras que Lavín, por su genealogía latinoamericanista, procede en el sentido contrario: aunque irónico, es un romántico; aunque desencantado y en renuncia, persiste en él la confianza en el sistema de identidad del continente tercermundista, en la expresividad capacitada, mestiza e hiperbólica de la región olvidada no sólo chilena; y así, etcétera:

Al dar una mirada a la composición del discurso literario de nuestro continente y a la diferenciación de sus sistemas, lo primero que salta a la

vista es la diversidad de ritmos temporales en que ellos se mueven. Efectivamente, se trata de literaturas en donde por ejemplo coexisten sistemas literarios de temporalidades distintas, como es el caso de la coexistencia del sistema literario indígena y el sistema literario erudito. En el ámbito de la temporalidad es posible también observar otro fenómeno: la existencia de líneas de presencia permanente en cuyas modulaciones surge un determinado momento de mayor fuerza. [...] No se puede decir, por ejemplo, en dónde comienza y en dónde termina el Barroco, que está en el siglo XVI y que hoy encontramos en Alejo Carpentier. Lo mismo podría decirse del nativismo en sus diferentes proposiciones. Son permanencias, es un continuo que coexiste con otras líneas de desarrollo literario. (Pizarro, 43)

Además, como hemos procurado declarar anteriormente, *Metafísica de la fábula* y la generalidad de Lavín Cerda como poeta confían en la rotación del mundo y en sus vinculaciones trascendentales con cierta noción del todo, llámese lo divino, lo sentimental, lo espiritual, el eterno retorno, la primacía del aliento poético, etcétera. Hay, desde la decepción, sin embargo, un angelismo, un deseo de comunidad mágica propio de la tradición latinoamericana, como deja ver Saúl Yurkiévich en su prólogo a la antología *Premio Casa de las Américas. Diez años de poesía*<sup>37</sup>:

Todos ostentan conciencias desgarradas, una apetencia fáctica, operativa que no puede ser satisfecha por la actividad textual. Casi todos son cosmopolitas, irreverentes, rebeldes, agresivos. Todos han descendido del reino celestial al terrestre y quieren decirlo íntegramente, en sus excelsitudes y sordideces, en sus deslumbres y oscuridades, en sus dignidades y bajezas, sin dejar de anhelar el vuelo liberador, el remonte enaltecedor, la plenitud edénica que imaginativamente los descieñe de la atadura concreta y cotidiana, de la restricción de lo real. (37)

Deleuze y Guattari se alejan de esta convicción, para ellos el libro actual “no es una bella totalidad orgánica, no es tampoco una unidad de sentido.” (59) Cuando la unidad de sentido, a pesar de su fragmentariedad, es declarada como persuasión integral por Lavín desde el inicio de su novela poética, de su libro de miscelánea creativa.

Otro problema entre la visión rizomática y *Metafísica...* es que la primera se propone como un desborde al criterio de la raíz original, de la procedencia inequívoca de un

---

<sup>37</sup> Aunque Hernán Lavín Cerda no figura en dicha antología, el temperamento de la crítica de Yurkiévich ejercida en el prólogo bien podría aludirlo, no tanto porque sí se incluyan a figuras directamente relacionadas con él, como Enrique Lihn, sino en la convicción de que hay un aliento integrado, aunque contradictorio, en el panorama de la literatura latinoamericana de aquellos años, fundamentales, experimentales, de ruptura, pero también de fundación, de continuidad, críticos y embelesados, etcétera.

procedimiento o convicción estética, mientras que para Lavín la noción de genealogía es fundamental. De cualquier modo, esta contradicción es sólo aparente. En principio, Deleuze y Guattari no reniegan de la procedencia de los productos culturales, sino que permiten admitir multiplicidad de canales óptimos para discernirla. El rizoma opera como la convicción de que todo desmontaje e inyección es significativo, creador, desmenuzado, expresivo y eficaz. A su vez, lo genealógico en Lavín, precisamente, opera desde la radicalidad de lo deforme: es una apropiación desobligada, con modos de hurto, de fagocitosis, de maquillaje. En fin, estaríamos hablando, justo, de un desborde e hinchazón de la genealogía: origen parodiado, destruido, homenajado, rechazado y mitificado. Gestos, puntualmente, de la obsesión rizomática.

A pesar, pues, de este distingo esencial, también vemos la preocupación de *Metafísica de la fábula* como un tejido que admite cualquier contacto interior y dinámico. Hay en todo el libro una excitación, una consumición inaudita, cuyo significado es el paseo grumoso y caído de sus fuerzas, es decir, la integración difícil y asequible de sus fragmentos que se conducen a varias partes en una misma pulsión simultánea. Texto cuyas conducciones son siempre abiertas, flexibles y variantes:

cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe serlo. [...] En un rizoma [...] cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de todas las naturalezas son conectados a formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no solamente regímenes de signos diferentes, sino también estatutos de estados de cosas. (Deleuze 16)

Hay toda una operatividad de saturación en la escritura del chileno, empezando por la estructura más visible del texto. Podría hablarse de un rizoma vuelto obviedad. Dudo mucho que el rizoma se disfrace o se complazca en su ocultamiento, sin embargo es notable la tensión específica con que se muestra en *Metafísica*... La anchura rebasa lo estructural, la sagacidad o torpeza del procedimiento, y se pretende también intelectual. Se lee, por ejemplo: “Instinto, Logos: —Conejo cuya muerte sólo yo devoro.” (81) Antes, inmediatamente: “Placer del queso que se funde gloriosamente.” (80) O bien, con algo más de virulencia:

Definitivo: toda Política es asco. Desde hace tres días sueño con tijeras: me levanto y sueño con tijeras, me siento y sentado sueño, lo creo, con tijeras. Luego me pongo de pie y, aun cuando triste, sueño que debemos soñar siempre con tijeras. Sin igual duelen las uñas, pero yo me subo al níspero y desde aquí, como el ornitómantico, hago las últimas señales de humo. (82)

Colapsos de inteligencia que se desbordan en cualquier sentido, hacia el humor y el ridículo del placer, desenfadado de su desnudez gozosa (queso derritiéndose); o bien, hacia la declarativa compleja y soberbia de quien rechaza el racionalismo castrador; o bien, hacia el dibujo de una pesadilla que, como cualquier otra, se quiere desesperada, generadora y transmisora de una emoción de angustia y hartazgo. Cargas de esta tendencia de visión del mundo: “Y siempre seguir el rizoma por ruptura, extender, prolongar, relevar la línea de fuga, variarla, hasta producir la línea más abstracta y tortuosa con  $n$  dimensiones, con las direcciones rotas.” (Deleuze, 28)

Intelectual o no, propositiva de un proyecto filosófico o no, depositaria de una cosmovisión gustosa o sin ella, *Metafísica de la fábula* sí desea el barullo de esta clase de juego de polivalencia, de este hervor de participación desprendida, de partes tembleques y cambiantes. Es una canción de intercambios y una máquina deseante. El rizoma es el deseo, cuyo pacto abierto y sensorial es irreductible: “El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza, ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social.” (Deleuze, 31)

Mapa abierto, cargado lo mismo de logros que de frustraciones: pasión y su vigilancia neurótica, temor de la historia y olvido sagrado, erótica lejanía. “El punto de referencia no depende aquí de análisis teóricos que impliquen universales, sino de una pragmática que componga las multiplicidades o los conjuntos de intensidades.” (Deleuze, 37) La sistematización se ha despeñado, en virtud de una pura comunicabilidad, desde el éxtasis experimental y desde la interrogación: “¿Quién habla, rabioso, sobre la cuerda inexistente? ¿Coherencia? ¿Solidez filosófica? Toda coherencia pre-poética puede convertirse en una preceptiva paralizante.” (Lavín, *Metafísica* 81-82) Atentado contra el prestigio de la fijeza. Pugna por un ensanchamiento enunciante. Manojos de referencialidades, cuaderno de notas imposibles de escribir y de leer, el propio proyecto de lectura es rizomático.

En el curso de una larga historia el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la trascendencia de la idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto. Pretensión del Estado de ser la imagen interiorizada del orden del mundo, y de enraizar al hombre. Pero la relación de una máquina de guerra con lo exterior no es otro “modelo”, es una composición que hace que el pensamiento mismo se vuelva nómada y el libro una pieza para todas las máquinas móviles, un tallo para un rizoma. (Deleuze 59)

Generación de una energía calórica activada en virtud de una escapatoria: materia que se escurre en los ojos del emisor y del receptor, el texto no puede ser aprehendido, simulado en un organigrama de objetivos cumplidos. Punzante rechazo del pensamiento restrictivo, sea éste un programa político, una prescripción literaria, una apetencia científica o la mera confianza tradicional en el logos y la razón como únicos brazos válidos para entenderse con el mundo, y en él. Desarticulación del panorama, seducida por la persuasión de generar otros, mestizos, simultáneos.

El lector, dicen Deleuze y Guattari, en el rizoma es un actor conveniente: opera según el antojo de su capacidad de penetración y abandono de un mensaje. La disposición general de la obra del chileno convoca a un lector de esta naturaleza: caprichoso, suelto, abandonado, volátil, volitivo. En disposición al salto entre páginas, a la relación abierta y al abandono deliberado y sin enfado, puro testimonio de inquietud. Curioso ante la metáfora irreductible, extraviada, ante la saturación de canales y referentes, dispuesto a su vez a conducir esa potencia a nuevas posibilidades de intimidad estética, así ellas ocurran únicamente en la circunvolución mental del problema individual.

Apetencia nunca pasiva, el rizoma en *Metafísica de la fábula* es la sugerencia permanente de un atentado:

Es preciso alterar el equilibrio aristotélico: abrir, roturar el camino desde la imitación —el reflejo clásico— hacia la transformación. Diríase, huidobrianamente, que todos estamos como naufragos bajo la presión y el desafío de la realidad. O nos quedamos atrás, imitándola, o damos el salto y nos acercamos a la dialéctica interna de la propia realidad. (82)

El mundo es rizomático, por supuesto. Su literatura debe elaborarse de tal modo que alcance la dignidad de un diálogo.

### III.4 Razón poética

Esta visión digna de la realidad como un todo siempre operativo nos conecta con el siguiente concepto central que, a nuestro ver, opera en el texto. Me refiero a la noción de razón poética desarrollada por la filósofa española María Zambrano<sup>38</sup>. Hay que decir, en principio, que dicha noción ensayística y sensible de la discípula de Ortega y Gasset es una contraposición radical a la concepción ilustrada de la inteligencia, a la vez que una diferenciación de fondo entre el modo de conocer del filósofo y el del poeta. En resumen, por supuesto insuficiente, Zambrano sostiene que el filósofo renuncia al mundo para, desde fuera, desde la evaluación, la ponderación y el juicio, conocerlo. Su mayor anhelo es la lucidez de la objetividad. Muy por el contrario, el poeta padece el mismo ardor de conocimiento y pertenencia, sin embargo su manera de alcanzarlos es dejándose devorar por la singularidad asombrosa del aspecto: lo mismo se inflama en las alas del insecto que en la historia de la lengua latina —por ilustrarlo de alguna manera. Razón poética es, pues, este pensar el mundo desde la víscera, desde la peste, desde la bajeza cansina y la tos de los enfermos; siempre en directa participación con lo que se piensa. Es pensar de manera cardíaca y ósea, sin renuncia, con vagido. Como vemos, una apetencia de totalidad: “la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición.” (Zambrano, *Filosofía* 16) Pasión errabunda, hurgando en todas las contaminaciones, es el prestigio del pensamiento y la carnalidad poéticos. Una insistencia irregular en *Metafísica de la fábula*, donde “—Toda concreción es rabiosamente irreflexiva —sonríe Jack Livi sin sombrero, sin cortaplumas—. Absoluto de la autonomía verbal: lo contrario es estupidez espiritualizante. ¿Materialismo lechoso y plúmbeo? ¿Inocencia del rubicundo santón santísimo?” (83)

Zambrano plantea una oposición de origen: “Porque los filósofos no han gobernado aún ninguna república, la razón por ellos establecida ha ejercido un imperio decisivo en el conocimiento, y aquello que no era radicalmente racional, con curiosas alternativas, o ha

---

<sup>38</sup> Transterrada también a México, luego de que Francisco Franco atentara contra la República Española de la década de 1930 y estableciera en aquel país una dictadura que no sucumbiría sino hasta la muerte de aquél, el 20 de noviembre de 1975.

Aunque al margen, siempre es importante pensar en la vinculación del pensamiento del exilio, así como las consecuencias que para la formación de una identidad cultural tuvieron recepciones de tal naturaleza en México.

sufrido su fascinación, o se ha alzado en rebeldía.” (16) Ése es el rango en que la poesía opera: la singularidad de retomar el mundo en un contacto que, al menos simbólicamente, desde la travesura de la enunciación y el deseo imaginario, se quiere virginal, completamente inocente. Es una virulencia contestataria, irónicamente en busca de paz, de plenitud y abandono final, en conjunción contradictoria con que la vida es un continuum. Sosiego perpetuamente por venir, construcción interminable, pero siempre luminosa. La razón poética, en todo lo que enuncia ternura, articula un modo de ser que el imperio de la inteligencia tradicional ha despojado de importancia, y lo propone: es decir, radicaliza su oportunidad de desembrollarse como vida.

La crisis de la razón es su afán de dominio homogéneo, que siempre decreta la nulidad del otro, el gesto pedestre como un punto estéril, prescindible. Luego, la mágica intuición descubre en la razón una impaciencia tan particularmente ufana, y quiere recuperar lo que se ha vuelto invisible:

Si el pensamiento nació de la admiración solamente [...] no se explica con facilidad que fuera tan prontamente a plasmarse en forma de filosofía sistemática; ni tampoco que haya sido una de sus mejores virtudes la de la abstracción, esa idealidad conseguida en la mirada, sí, más un género de mirada que ha dejado de ver las cosas. (Zambrano, *Filosofía* 17)

Toda certeza representa una anulación, la fabricación de un punto ciego. Y más endurecido ha de encontrarse el punto ciego si la certeza ha ido construyéndose durante siglos y por el procedimiento del dominio militar, estructural, cuya figura central es el Estado (generador y aplicador de leyes, sentencias, sistemas carcelarios, dictados de condena, universidades transmisoras de paquetes ideológicos, organismos económicos sin espacio para la alteridad, interpretaciones unívocas de la enfermedad y la salud y diseños específicos de combate contra aquélla, etcétera). Luego, toda declaración de amor que la razón poética pueda ejercitar es una escapatoria de paciente intensidad. Expresarse desde ella implica todo un rechazo del mundo en su condición actual. Implica, por supuesto, también la propuesta de todo un mundo que funciona distinto, en nuevas o inéditas u originales maneras tentaculares y sensibles, a cuya flotación, por develamiento, siempre se pertenece:



Algunos de los que sintieron su vida suspendida, su vista enredada en la hoja o en el agua, no pudieron pasar al segundo momento en que la violencia interior hace cerrar los ojos buscando otra hoja y otra agua más verdaderas. No, no todos fueron por el camino de la verdad trabajosa y quedaron aferrados a lo presente e inmediato, a lo que regala su presencia y dona su figura, a lo que tiembla de tan cercano; ellos no sintieron violencia alguna o quizá no sintieron esa forma de violencia, no se lanzaron a buscar el trasunto ideal, ni se dispusieron a subir con esfuerzo el camino que lleva del simple encuentro con lo inmediato hasta aquello permanente, idéntico, Idea. Fieles a las cosas, fieles a su primitiva admiración extática, no se decidieron jamás a desgarrarla; no pudieron, porque la cosa misma se había fijado ya en ellos, estaba impresa en su interior. Lo que el filósofo perseguía lo tenía ya dentro de sí en cierto modo, el poeta; sí, de que diferente manera. (Zambrano, *Filosofía* 18)

Poesía que es una inteligencia radical, periférica sólo si se antoja dar validez al centralismo homogeneizante del logos castrador. En cambio, medular, central, nuclear, si lo que se revela, lo que se desconoce, lo que acaricia y se intuye es siempre más importante que la realidad solemne, el aplomo de las declaraciones oficiales, la exigencia moderna de crecimiento; por contraste, con la destrucción como combustible. Poesía que insiste en la apertura, en las permisiones, no en vano se habla con comunidad de licencias poéticas: es el espacio de las oportunidades irrigadoras, inaugurales. Pensamiento poético, el gusto de una sólo aparente contradicción esencial, decretada contradictoria por la obsesión de la pureza lógica, no por su ineficacia como una práctica humana en el lento y cíclico conocimiento del mundo. La fijeza aristotélica, distributiva y conceptual, se pretende un rescatar las cosas de su alteridad, de su relación incesante con el todo —como quien discierne, quien separa el grano perfecto del chamuscado. Sin embargo, la literatura, carnalidad de la razón poética, es un retorno, triunfante por chico, a las relaciones de alteridad, al descubrimiento de lo anómalo al interior de cada ser, de cada individuo, de cada imagen mental e imagen retórica. La metáfora, pues, surge como una consagración festiva de la alteridad interior de cada posible participante de la fiesta de las relaciones.

Más importante aún, quien siente el cosmos desde la razón poética, no renuncia a ninguna de sus especificidades, por extraviadas que se encuentren. Participa de una ceremonia local de una humilde gravitación universal, intuida desde la pequeñez de la especulación solitaria —apoyada, sin embargo, por la inmensa tradición total del descubrimiento espiritual del mundo. Pretende la fundición de las aristas en una bocanada de plena tibieza. “Y quien ha alcanzado la unidad ha alcanzado también todas las cosas que

son, pues en cuanto que son participan también de ella o en cuanto que son, son unas.” (Zambrano, *Filosofía* 21) Luego, su extravío es sólo aparente. O bien, ocurre como necesidad profunda, indispensable para que se hable de experiencia poética. No opera la obsesión por el resultado, la aritmética de las consecuencias: el extravío es en sí finalidad y transformación de lo que pudo suponerse previamente como finalidad.

También, dice Zambrano: “La poesía humildemente no se planteó a sí misma, no se estableció a sí misma, no comenzó diciendo que todos los hombres naturalmente necesitan de ella. Y es una y es distinta para cada uno. Su unidad es tan elástica, tan coherente, que puede plegarse, ensancharse y casi desaparecer; desciende hasta su carne y su sangre, hasta su sueño.” (24-25) Unidad en la alteridad, o como fruto del procedimiento tenso de la diferencia. Su identidad es el desprendimiento, el colapso de la rigidez. La miscelánea es la única imagen posible del ser, cuyo pelambre y víscera, ambos, son el cambio, la ondulación violenta. Vida: plenitud permanente de la vida. Poesía: renuncia de la razón, una carencia de entendimiento de la plenitud, cuyo herraje taxonómico es una negación implícita del plasma complejo del ser. Razón poética, pues: un vital desvivirse, un vivir sintiendo desesperadamente. “En la vida, por lo general, las palabras no corresponden a los hechos ni a las intenciones; pero en la poesía las palabras son los hechos y las intenciones.” (Ortiz, *La palabra...* 334)

Esta desesperación, esta voracidad incansable, esta declaración gritona que no renuncia a ninguna especificidad en las astillas de los huesos y en los dobleces de la piel es la certeza invisible sobre la que se construye la declaración insistente y anómala de *Metafísica de la fábula*. “No otra cosa hace el poeta; se mantiene alerta hasta desvivirse, ante los cambios, ante los menudos y tremendos cambios en que nacen y mueren, se consumen las cosas.” (Zambrano, *Filosofía* 35) Crónica de un derretimiento sin localidad fija, nuestro texto. Canción de un cansancio sin embargo expresivo, brillante, naciente y solar:

Teofobias de una naturaleza improbable. Teólogo de mí, sólo los árboles estarán limpios: reflejo o inocencia de un ángel, turbiedad subiéndome al cerezo para tocar la cifra agónica en la trompeta de otro bronce imposible, o, cuando menos, de otro gran improbable.

Hermanidad de la Vida en Común. Primer día de lluvia de 1376. Y Gregorio XII, de giba, de alzacuello áspero manchado por el priorato agitándose, no sabe aún qué es lo mejor:

—¿La lógica o la astucia de una vida que comienza con la caída antes de la caída? (Lavín, *Metafísica* 108)

Toda imaginación, incluso la chocante, es explorada. Toda musicalidad verbal. Todo extravío de la posibilidad narrativa de sus fragmentos, pronto negados dentro de sí mismos a la conjunción apelativa, más bien perdidos en una nueva sugerencia temática y activa. Burla que todo lo interrumpe, o más bien le concede la anulación de su gobierno y le permite la movilidad hacia una zona desconocida: “Senos del tigre creyéndose caballo: madre, yegua mía creyéndose hijo. Y misericordia: ¡aparecidos del hijo creyéndose hijo!” (102) Constancia que se pudre, no sin humor. Cadencia interrumpida para abrumarse en el absurdo. En fin, dinámica problematizada, pero descubridora desde su problema:

Cultivo esta rabiosa originalidad de escribir como todos. Uso el estilo de la escafandra. Todavía no estoy loco. Tal vez estoy tuerto, sonoro, manco. ¿Quién me pica por debajo de la nariz? No está la mosca, mi madre no estuvo. Tal vez estoy solo: abro la caja del violín que nadie abre. Estornudo cuando vengo y digo ¡ya! ¿Derivemos hacia la estética del estornutatorio? Está bien, sea lo que Dios no manda. Bis. (91)

Otro modo de intensidad vinculatoria, pues, la razón poética que permea a todo el texto de Lavín Cerda. Articulación ventrílocua de una fogosidad de la enunciación. El pensamiento de la imagen, radical, intenso, ardiente. El pensamiento y la certeza de la divagación, un pasmo prolongado en el extravío y la extravagancia: toda una visión de la literatura fundada en la desviación, en la crisis, en el debilitamiento de la organización monolítica de la credibilidad y el uso.

Entonces la poesía es huida y busca, requerimiento y espanto; un ir y volver, un llamar para rehuir; una angustia sin límites y un amor extendido. Ni concentrarse puede en los orígenes, porque ya ama el mundo y sus criaturas y no descansará hasta que todo con él se haya reintegrado a los orígenes. Amor de hijo, de amante. Y amor también de hermano. No sólo quiere volver a los soñados orígenes, sino que quiere, necesita, volver con todos, y sólo podrá volver si vuelve acompañado, entre los peregrinos cuyos rostros ha visto de cerca, cuyo aliento ha sentido al lado del suyo, fatigado de la marcha, y cuyos labios reseca de la sed ha querido, sin lograrlo, humedecer. Porque no quiere su singularidad, sino la comunidad, la total reintegración; en definitiva: la pura victoria del amor. (Zambrano, *Filosofía* 96-97)

En suma, el aliento dionisiaco, el vanguardismo tardío, la razón poética, en su densidad, su reconciliación propositiva de contrarios, lo mismo que sus procedimientos intelectuales y retóricos, estudiados en el capítulo anterior, la hibridación, el palimpsesto, la erótica, el barroquismo, etcétera, configuran una totalidad de forma y fondo, de propósito y de origen, cuyo dinamismo es margen de la pluralidad operativa. Como insistía al inicio, su comprensión parcelada es necesaria en tanto que introducción a un asunto; sin embargo, mantener la parcelación es también traicionar la intención de radicalidad mestiza del texto, cuyo código es un continuum, un *súmmum* bullente donde la sudoración y el bostezo angélico importan con la misma tenacidad: “El poema resulta mosaico móvil, montaje de secuencias fragmentadas, estallido en astillas o añicos, ensambladura galáctica de lo diverso y lo disperso.” (Yurkiévich, *Estética* 128) Conjunción humorística, también tribal, de envases irreductibles el uno al otro. Mensura inmensa, pues el temor a equivocarse se trasciende en constantes ejemplos de atropellamiento irónico, en la rebeldía del humor, otra insistencia de libertad —pues toda la pluralidad operativa es, en sí, un gesto de liberación, un estímulo de apertura del ser:

El humor auténtico [...] tiene una intención explícitamente dirigida a la libertad. Su punto de partida es, en general, la negatividad de la existencia, en particular un caso en que esta negatividad se manifieste con fuerza, para de ahí dirigirse hacia la libertad misma. Muestra, así, cómo el hombre está siempre más allá de sí mismo y de su circunstancia; cómo puede encontrarse en las situaciones más adversas y afrontarlas como si fueran hechos externos, ajenos, que no pueden alcanzarlo por completo. El humor es una actitud de estilo estoico que muestra el hecho de que la interioridad del hombre, su subjetividad pura, nunca puede ser alcanzada o cancelada por la situación, por adversa que ésta pueda ser; muestra que el hombre nunca puede ser agotado por su circunstancia. (Portilla, 74-75)

Placer lúdico, pues la pluralidad operativa es también soltura, relajación, sugerencia desinteresada y perdida: una consumición infantil y placentera. Por supuesto, poesía no es únicamente fervor de las buenas intenciones: le pertenece la angustia, el hambre, la melancolía y el agobio. Pero, en cambio, pluralidad operativa sí es una disposición suelta del ánimo creador, posibilidad de las maneras desatadas. “El torrente de imágenes, el descortezamiento del sistema lingüístico son un juego y, sin duda, para aclarar ciertas regiones poco accesibles del ser, es imprescindible que la palabra común resulte violada” (Duvignaud, 33)

Curva fundamental, que es un elogio al ánimo elástico y a la vida desconocida, intensamente intuita, sin embargo, convocada como confianza en el grosor del mundo cósmico. Sucesión y triunfo riante de una materialidad inusitada, crispada, rugosa, explícita. La ruta del universo tradicional ha sido tasajeadada, en virtud de una intensidad ignota:

El texto se vuelve móvil, polivalente; multiplica sus asociaciones libérrimas que desbaratan la previsibilidad y proyectan al lector fuera de las orientaciones habituales. Las escalas de referencia se diversifican, los materiales convocados tienden al máximo de heterogeneidad. El poema se convierte en estructura abierta, establece conexiones equívocas, una indeterminación que multiplica los niveles semánticos, que torna plural la lectura. El poema acrecienta su función inventiva, su incitación fermentadora, su embate provocador (Yurkiévich, *Leopoldo* 60)

Amplificación de paradigmas. Encumbramiento de la sinuosidad constipada por multiplicación de sus manos y la querencia específica de cada una de ellas. Se busca, a lo largo de la completud del texto, consolidar un atentado contra el prestigio de la solemnidad, que no es, de fondo, sino una negación de los ámbitos heterogéneos del mundo, en virtud del simulacro de un sistema unificado y funcional. Se organiza la pulsación de lo que dice luego de ser desplumado: toda vez que la elegancia de la apariencia se ha desvanecido; entonces, se muestra la diversidad abrumadora de la naturaleza expresiva. Se acaricia la posibilidad de llevar al texto fuera de los linderos de la comprensión, de los límites de la unidad estilística, en una sumatoria de girándula en embriaguez de feria: propuesta poética, plan y realización de un cosmos verbal, a la vez que apuesta vital, habitacional: el mundo es lo que se quiere que sea, luego de que se lo ha conocido por imaginación y silencio receptivo.

Dice Duvignaud de la fiesta: “La extrema intensidad de las sensaciones, las emociones, los sentimientos o las ideas que suscita, la poderosa concentración de energía mental e intelectual que desprende son su propia justificación” (55) Pareciera operar el mismo criterio de sostenimiento en *Metafísica de la fábula*: su larga maldición contra el estado artístico del mundo parece ser su más enriquecida, vigorosa finalidad.

Estamos ante la lúdica pantalla que consagra la reconciliación compleja de una variedad grandiosa de contrarios. La razón poética, que permite la vivencia de interacciones

dolorosas y abigarradas, de contradicciones múltiples, es el espíritu integrador del oficio enunciante de Lavín Cerda, quien, al final de su recorrido autorial, es principalmente un poeta: un observador propositivo del mundo que no renuncia a la necesidad de fundición y transformación de aquello que observa. *Metafísica de la fábula* es el solar de esa mixtura integrada, modo y musculatura de una cúspide sardónica, pero también taumatúrgica, donde el hombre es su fracaso y su miseria, pero también su utopía y su permanente dinamismo, aunque sea imaginario, hacia la consagración. Es la gula pacificadora de la disolución de la ilusión en el problema laberíntico (por tanto, estético) de los opuestos aparentes:

    Mi éxtasis consta de dos movimientos, aparentemente opuestos, pero que en realidad integran un solo estado: Se desconocen, primero, los objetos, las formas del mundo; se duda, no intelectualmente, sino con todo el ser, del ritmo del árbol, por ejemplo; se encuentra todo arbitrario: el mundo es una forma vacía y casi inexistente. Es la nada misma adulando al espacio pero sin ninguna realidad trascendente. Luego, uno, iluminado por esa luz esencial que debe de ser muy semejante a la de Dios en víspera de la creación, empieza a definir, a coincidir con los objetos: lo grandioso de ese sentimiento es a coincidencia que uno lleva a cabo, parado, por decirlo así, desde el otro mundo. (146)

De otro modo, lo mismo. Mismidad en tanto que el ser es su continuidad; otredad, en tanto que se expresa la valentía deformadora del mundo en la adopción del detalle. Continuidad en la variación. Satisfacción creativa en el descubrimiento de metáforas ignotas, provocativas y desestabilizadoras. Pero, al final, se apetece un carácter unitario. La exploración y su extravío son modos de un todo discursivo —donde discurso, sin importar si lo produce el silencio de la meditación o la monumentalidad del agua que cae, es siempre poesía. Volver a la realidad permanente con otro erizamiento de las partículas receptoras del sistema de la sensibilidad. Razón poética, pues, inteligencia integradora de quien no renuncia a nada, ni siquiera a la confusión: “El poeta no sabe lo que dice, y sin embargo tiene una conciencia, un género de conciencia.” (Zambrano, *Filosofía* 41) Pura espiritualidad adherente, donde, incluso, la pluralidad operativa como participación física, avanza en un plano subordinado al del mismo concepto entendido como una convocatoria abierta en sentido de la interacción de los planos profundos del hombre: la belleza, la ternura, el hartazgo, la sudoración por angustia, la alternativa minúscula frente al fracaso monumental: el ancho tejido de la vida. Razón poética, donde la contradicción contribuye

al surgimiento de una inteligencia comprensiva más desarrollada, en vez del respeto gélido ante los maridajes aceptados y difundidos de la conciencia no problematizada: Una redondez, digamos, de propósito, que permite la cercanía del rizoma y el barroco, del misticismo y la experimentación lúdica, de la neurosis y el éxtasis de la fascinación erótica, etcétera.

Por profusión de la suma, la poesía, que se permite cualquier entorpecimiento y fractura, así, dibuja la posibilidad de un mundo, de una girándula de la integración.

## CONCLUSIÓN

Dividiendo en segmentos, en beneficio de la claridad, lo que en esencia se entrega como un bloque operativo cuya atomización traicionaría el sentido de un discurso de la simultaneidad invasiva, en los capítulos anteriores hemos tratado de desgranar el funcionamiento de la obra *Metafísica de la fábula*, del autor chileno mexicano Hernán Lavín Cerda, nacido en 1939.

En el primer capítulo, hemos trazado un dibujo general de la obra y desarrollo del poeta, integrando su imagen dentro del contexto productivo de la literatura chilena (como se sabe, una de las más arriesgadas y fundacionales del siglo XX hispanoamericano), describiendo su relación política y artística con su patria putativa, México, y definiendo algunos de sus rasgos estéticos generales, a la luz de la opinión de la crítica, así como según el fundamento de nuestras propias lecturas. Hablamos de la existencia de dos periodos básicos en su producción. Dimos noticia de la aparición cronológica del libro central de nuestra tesis, *Metafísica de la fábula*.

Durante el segundo capítulo, hemos hecho la clasificación y descripción de los que consideramos los rasgos formales y temáticos más distinguidos y definatorios al interior de la novela, observando tanto su definición teórica como su realización oblicua al interior del texto misceláneo de Lavín Cerda.

Por último, en el capítulo tercero hemos dado lugar al apetito de integración de nuestras observaciones críticas, en paridad con el proyecto mayor de simultaneidad que el texto sugiere: declaramos, observando las ambiciones del pensamiento colaborativo, que un libro como *Metafísica de la fábula* no puede ser desmembrando en beneficio de la lectura. Ello sólo contribuiría a una primera dimensión de acercamiento; sin embargo, su verdadera lectura demanda la captación permanente de su sentido de variabilidad paralela e hiperbólica.

Con estos tres grandes trazos hemos querido entender la pluralidad operativa que compone a *Metafísica de la fábula*: un espacio de debate abierto, aunque subjetivado por el temblor de belfos de la apasionada declaración poética; un ámbito de rechazo violento de las configuraciones sólidas de la realidad acrítica, autoproclamada, en beneficio de una experiencia total, afinada con lo consanguíneo, lo efervescente, lo cósmico y lo texturizado; un vínculo de múltiples brazos con las rarezas fundadoras de los vecinos experimentales,



extendidos a lo largo de una tradición artística caprichosamente acotada: lo mismo el cine que la pintura, la novela que el estudio antropológico, la vanguardia clásica que la extensión renacentista, el tango que la filosofía, la lengua española que la catalana, alemana, inglesa, francesa y polaca, el prestigio que el desprecio, la nutrida nuez que la anémica periferia; una confianza en la dignidad minúscula de la conquista de lo inútil,<sup>39</sup> operación sagrada; una insistente entrega al ejercicio espontáneo y programado del derroche, que equivale a una habitación esperpéntica y liberada de las cámaras visibles e invisibles de la tierra; una inscripción en el espíritu de la deformidad reveladora.

Una visión de mundo, en suma.

Ahora ya sabemos que lo nuevo en arte, como lo distinto de la naturaleza, es una combinación original de unos materiales preexistentes, tan certera en su poder sintético que durante mucho tiempo no los reconocemos en la obra recién nacida, aunque no está hecha de otra cosa. La obra valiosa significa que en el mundo hay algo más, un nuevo organismo, poemas o catedral; es un aumento de haber. (Salinas, 247)

Luego del recorrido de nuestra investigación, agradecidos con la posibilidad de cruzarnos en la historia poética y política de la reciente América Latina, de viva mano, pues acudimos como escuchas de la continua conferencia de Hernán Lavín Cerda en su cátedra de la Facultad de Filosofía y Letras, podemos decir que nuestra elección personal, nuestra afinidad electiva, entrega mucho de su energía de selección motorizada a la temperatura artística del ánimo desbocado y de la asociación incómoda, pero sugerente, como hemos aprendido a aprender de mano de algunos de los grandes maestros de la escritura irreverente, vertebrada con pasión y arquitectura insólitas.

Esta tesis, pues, es un modo de agradecimiento a esas enseñanzas, así como una humilde tentativa de defender la convicción de que también en la intensidad escurrida y la elasticidad del griterío existe, se expresa y se desarrolla la intensa voluntad del ser: es decir, la energía imaginaria y corporal de la vida. El pensamiento es tan dinámico que incluso es capaz de pensar fuera del pensamiento; más allá del programa de la recomendación organizativa y de la limpidez en el trazo de estructuras de abordaje argumental. Precisamente, también se articula en el silencio, el cansancio, la mediocridad, la derrota, el

---

<sup>39</sup> A la sombra de Werner Herzog y la filmación de su irrealizable *Fitzcarraldo* (1982).

orgasmo, la alimentación, la recuperación, el sueño, la vaciedad, la confusión y las visiones.

Por su enrevesada figuración ambiental, *Metafísica de la fábula* nos enseñó la posibilidad del diseño de un vuelo interrumpido, tosido, arrugado, pero también, profundamente intenso, vivo y amplificador.

## BIBLIOGRAFÍA

ALEGRÍA, Fernando. “Un nuevo amor” en *El pálido pie de Lulú*. 2ª edición. México: Premia editora. 1979. 9-12 págs.

BAJTÍN. Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. 6ª edición. México: Siglo XXI. 1995. 248-293 págs.

\_\_\_\_\_. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2ª edición. 1ª reimpresión. Traducción de Tatiana Bubnova. México: FCE. 2005. 399 págs.

BARTHES, Roland. “El placer del texto” en *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del College de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. 2ª edición. México: Siglo XXI. 2011. 9-88 págs.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. 3ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica. 1992. 500 págs.

BONIFAZ NUÑO, Rubén. “Lo posible y lo imposible” en *La felicidad y otras complicaciones*. México: UNAM. 1988. pág. 5.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península. 1987. 189 págs.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. “Sabiduría en las visiones de Hernán Lavín Cerda” en *Adiós a las nodrizas o el asombro de vivir: obras casi escogidas*. México: CONACULTA. 1992. 15-17 págs.

CORRAL, Wilfrido H. “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XLIV, núm. 2, 1996, 451-487 págs.

DARÍO, Rubén. *Cuarenta y cinco poemas*. Caracas: Ayacucho. 1994. 105 págs.

DE CERTEAU, Michel. *La fábula mística: Siglos XVI y XVII*. Trad. de Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana. 1993. 353 págs.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Rizoma (introducción)*. Traducción de C. Casillas y U. Navarro. Valencia: Pre-Textos. 1977. 61 págs.

DONOSO PAREJA, Miguel. “Once poetas, seis países: ¿Poesía concreta o poesía en proceso?” en *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego: once jóvenes poetas latinoamericanos*. Compilación de Roberto Bolaño. México: Extemporáneos. 1979. 13-36 págs.

DUVIGNAUD, Jean. *El juego del juego*. México: FCE. 1982. 161 págs.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: ERA/UNAM. 1998. 231 págs.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. 1989. 519 págs.

HADDATY MORA, Yanna. “Manifiesto y narrativa: apuntes para una poética de la prosa vanguardista en Hispanoamérica” en *La dimensión retórica del texto literario*. México: UNAM/IIFL. 2003. 383-399 págs.

LAVÍN CERDA, Hernán. *Adiós a las nodrizas o el asombro de vivir: obras casi escogidas*. México: CONACULTA. 1992. 327 págs.

\_\_\_\_\_. *Ciegamente los ojos: 1962/1976*. México: UNAM. 1977. 302 págs.

\_\_\_\_\_. *El pálido pie de Lulú*. 2ª edición. México: Premia editora. 1979. 160 págs.

\_\_\_\_\_. *El que a hierro mata*. Barcelona: Seix Barral. 1974. 313 págs.

\_\_\_\_\_. *La calavera de cristal*. México: UNAM. 1983. 128 págs.

\_\_\_\_\_. “La aguja en el corazón: Viaje alrededor de uno mismo” en *Ensayos casi ficticios: De lo lúcido y lo lúdico: Literatura hispanoamericana*. México: El Equilibrista. 1995. 417-432 págs.

\_\_\_\_\_. *La felicidad y otras complicaciones*. México: UNAM. 1988. 176 págs.

\_\_\_\_\_. *La música del pensamiento*. México: UNAM. 2009. 300 págs.

\_\_\_\_\_. *Los tormentos del hijo*. México: Joaquín Mortiz. 1977. 120 págs.

\_\_\_\_\_. *Metafísica de la fábula: Manuscritos de Ángel Castillo*. México: Premia. 1979. 173 págs.

\_\_\_\_\_. *Música de fin de siglo*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 1998. 331 págs.

\_\_\_\_\_. *Visita de Woody Allen a Venecia*. México: Praxis. 2008. 140 págs.

MONTEMAYOR, Carlos. “Fuga hacia el rojo” en *El pálido pie de Lulú*. 2ª edición. México: Premia editora. 1979. 13-15 págs.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. “La hibridación genérica en Hispanoamérica” en *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo: IV Congreso internacional de literatura latinoamericana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2006. 841-850 págs.

NERUDA, Pablo. “Sobre una poesía sin purezas”, *Caballo verde para la poesía*, 1, octubre de 1935. pág. 5.

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. 1ª reimpresión. México: Alianza Editorial. 1989. 277 págs.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2005. 198 págs.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. “Lo amorfo y la forma” en *Obras en prosa*. México: UNAM. 1988. 319-320 págs.

\_\_\_\_\_. “La palabra poética” en *Obras en prosa*. México: UNAM. 1988. pág. 334.

PIZARRO, Ana. “Introducción” en VV.AA. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1985. 13-67 págs.

PORTILLA, Jorge. “Fenomenología del relajo” en *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. México: FCE. 1984. 13-95 págs.

QUIRARTE, Vicente. “La música de Hernán Lavín Cerda: Subversión imaginativa, fiesta del intelecto” en *Música de fin de siglo*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 1998. 13-21 págs.

SABINES, Jaime. *Recuento de poemas*. México: UNAM. 1962. 289 págs.

SALINAS, Pedro. “Defensa de la minoría literaria” en *El defensor*. Madrid: Alianza. 1954. 203-258 págs.

SÁNCHEZ AGUILERA, Omar. “Sobre género y vanguardia. Débora de Pablo Palacio” en *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo: IV Congreso internacional de literatura latinoamericana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2006. 599-613 págs.

YURKIÉVICH, Saúl. “Estética de lo discontinuo y fragmentario: El “collage”” en *Suma crítica*. México: FCE. 1997. 123-134 págs.

\_\_\_\_\_. “La confabulación con la palabra” en *Suma crítica*. México: FCE. 1997. 593-596 págs.

\_\_\_\_\_. “Leopoldo Lugones o la pluralidad operativa” en *Suma crítica*. México: FCE. 1997. 45-62 págs.

\_\_\_\_\_. “Premio Casa de las Américas: diez años de poesía” en *Poesía hispanoamericana 1960-1970: antología a través de un certamen continental*. 2ª edición. México: Siglo XXI. 1976. 7-39 págs.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. 5ª edición. México: FCE. 2005. 111 págs.

\_\_\_\_\_. “La condenación aristotélica de los pitagóricos” en *El hombre y lo divino*. 2ª edición. 5ª reimpresión. México: FCE. 2005. 78-124 págs.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I. <i>QUIEN HUYE DEL MAL GUSTO CAE EN EL HIELO</i> .....	10
I.1 Breves apuntes biográficos.....	10
I.2 Comentario bibliográfico general.....	12
I.3 Rasgos.....	20
CAPÍTULO II. <i>UNAS ROSAS RE RARAS, OH</i> .....	30
II.1 La pluralidad formal.....	35
II.1.1 Fragmentación.....	36
II.1.2 Hibridación.....	41
II.1.3 Palimpsesto.....	54
II.1.4 Artificialidad.....	61
II.2 La pluralidad temática.....	68
II.2.1 Mística.....	69
II.2.2 Erótica.....	73
II.2.3 Carnavalización.....	80
II.2.4 Romanticismo.....	85
II.2.5 Barroquismo.....	91
CAPÍTULO III. <i>LA POESÍA MORIRÁ SI NO SE LA OFENDE</i> .....	99
III.1 Metafísica lavínica.....	99
III.2 La pluralidad operativa.....	101
III.3 Tendencia rizomática.....	113
III. 4 Razón poética.....	118
CONCLUSIÓN.....	127
BIBLIOGRAFÍA.....	130