

JAVIER L. MORA

Matar al gato ruso y otros ensayos



Edición: Pablo de Cuba Soria
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña
© Ilustración de cubierta: Zulema Gutiérrez

Primera edición: Letras Cubanas, 2018
Segunda edición: Casa Vacía, 2022

© Javier L. Mora, 2018
Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2024

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798301788819

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

OPENING¹

LA CRÍTICA, tal y como lo indica Northrop Frye, tiene la obligación de articular un discurso esclarecedor “allí donde las artes son mudas”. Consciente de la perentoriedad de dicho mandato, Javier L. Mora ha decidido efectuar sus cartografías en los territorios más abruptos de la literatura contemporánea: escrituras de transición, poéticas fronterizas, discursos gobernados por armazones formales que no se dejan reconocer con facilidad. Es en estas zonas de peligro donde “se registra un entramado textual en el que ya no crece la hierba de lo lírico” (p. 110).

Matar al gato ruso y otros ensayos es una declaración de guerra contra sentimentalismos, pirotecnias verbales, retóricas preciosistas, “buenas praxis” y otras materias en descomposición que conforman el sustrato donde germina y crece la “hierba de lo lírico”. Estamos ante un crítico que no pierde tiempo en desmontar artefactos poéticos averiados u obsoletos. Sus instrumentos verifican el trabajo de máquinas textuales que funcionan al máximo de la capacidad nominal. Cada uno de los ensayos que componen este libro constituye un abordaje que, más que rendir cuenta de la eficacia

¹ Prólogo a la segunda edición (N. del E.).

de los procesos sometidos a estudio, plantea preguntas que abren nuevas posibilidades de comprensión.

Las obras analizadas son, en mayor o menor medida, el resultado de perversiones escriturales, anomalías del lenguaje. En todas se manifiesta cierto grado de monstruosidad. Nos encontramos ante autores que se expresan desde aquel “inmenso y razonado desarreglo de los sentidos” propuesto por Rimbaud como único camino hacia la videncia.

Estos ensayos nos harán zapatear el *fox-trot* de un E. E. Cummings que “quiso explicar la condición desintegrada no solo de la sociedad, sino del interior del hombre” (p. 19) mediante una escritura cuya inteligibilidad no puede rastrearse en otro sitio que no sea el placer del signifiante, “el goce de ver pasar las imágenes en fila india” (p. 13). Nos acercaremos a la poesía de Juan Carlos Flores como quien atisba “el juguete de un niño pobre y marginal que ha sido construido con fragmentos de otros juguetes” (p. 62); escucharemos los *Cantos de concentración* de Pablo de Cuba Soria, a sabiendas de que “no existe aquí una densidad tropológica [...] sino superposición continua de ideas. Ensamblajes más bien, verso a verso, de una línea a la otra y la siguiente, como las distintas capas de luz que se buscan en una fotografía bañada en plata salina en un laboratorio” (p. 73); nos abismaremos en *Helsinki*, una saga posmoderna donde “las palabras giran sin reposo, como objetos arrastrados alrededor de un vórtice en una enorme masa de agua” (p. 93). (Muestro solo pequeñas secuencias a manera de *trailers*, esquivarlas en rotación, para motivar la curiosidad de los

lectores que gustan de empezar a leer por la primera página...).

Las indagaciones críticas de Javier L. Mora son de una pertinencia indiscutible. Vivimos en un tiempo donde mediocridad y corrupción han adquirido el rango de categoría filosófica. Cada día es más necesario realizar tajos que separen lo auténtico de lo adulterado. La multitud de premios y publicaciones que generan falsas jerarquías ha convertido el campo literario en un campo minado. Lamentablemente, no son muchos los espacios que propicien y promuevan un verdadero ejercicio crítico. Dificultar o interferir el trabajo de la crítica artística es un crimen de lesa cultura. Nadie lo ha dicho mejor que el viejo Northrop: “La única manera de impedir la labor de la crítica es mediante la censura, que tiene con la crítica la misma relación que el linchamiento con la justicia”.

J.L. SERRANO

SOBRE LECTURA Y NECESIDAD: INSTRUCCIONES DE USO PARA LIBRO MECÁNICO²

LA MAYORÍA DE LOS TEXTOS aquí reunidos son el resultado de una admiración: cantidades de horas de trabajo dedicadas a probar el placer del texto (la escritura) como condición acabada del pensar. Lecturas, prólogos, intervenciones, encomiendas y obligaciones de carácter público sirvieron de pie forzado a su redacción, e influyeron en gran medida en la factura y presentación final del objeto: si el análisis de ciertos títulos, poéticas, procesos... se construye —como ocurre en la mayoría de los casos— sobre la base de un inmanentismo ostensible, intemperante, hiperbólico, tal vez deba atribuirlo a la efusión que ejercen en mi sentido de orientación, a la hora del estudio de un texto, esas mismas poéticas y procesos.

Pero, en cualquier modo, no me justifico: intento solo mostrar la idea de una progresión, de una consecución, de un desarrollo.

En mis ratos nocturnos de ocio, cuando los vigilantes cambian turno y los ómnibus citadinos cierran sus horarios de viaje, he sentido, al pasar las páginas de un libro, al repasar (anotando) ideas en combustión,

² Nota a la primera edición (*N. del E.*).

agitaciones mentales que solo pudieron ser escritas de este modo. De esa necesidad, de esa respuesta surgen estos ensayos, y si ponen ahora en el lector las mismas preguntas que me ocuparon (y me ocupan) una y otra vez, tendrán su cometido.

EL AUTOR

PASOS DE ZORRO: PARA LLEGAR A LA POESÍA DE E. E. CUMMINGS

LEER A CUMMINGS es entrar en un salón de baile. No al modo neutro, extraño, del desorientado, sino al modo familiar de quien sabe cómo *zapatear* un *fox-trot*.

Y digo “baile”, porque su poesía (toda su poesía) puede leerse como si se estuviera dando taconazos en una pista: el placer del texto —digamos, su *entlequia*— no es otro que el goce de ver pasar las imágenes en fila india, una detrás de la otra (lo que en Cummings quiere decir una delante/debajo/arriba de-la-otra), como el que —ya de antemano embelesado— observa un paisaje. Porque solo con placer, por el goce del placer, puede entrarse a bailar en la pista-Cummings, a “zapatear” con su poesía.

Edward Estlin Cummings, nacido en Cambridge, Massachusetts, en 1894, comenzó a escribir muy pronto: sus primeros poemas datan de 1904. Pero el gen del artista —alentado por su madre Rebecca Clarke, de quien habría heredado el gusto por la poesía— lo llevó no solo a ejercitarse en la escritura poética, sino también a verterlo en moldes tan diferentes como la pintura, el dibujo, el ensayo y el drama.

Su biografía, a saltos, parece la historia de una dislocación, la historia de un empecinamiento: estudios

en Harvard; un alistamiento en la Cruz Roja francesa en 1917 durante la Primera Guerra Mundial; una acusación de espionaje y posterior reclusión en La Ferté-Macé, cerca de París —experiencia que más tarde describiría en su novela autobiográfica *La habitación enorme* (1922)—; un noviazgo y matrimonio con la esposa de un editor amigo; dos becas de la fundación Guggenheim; otro matrimonio y una última cónyuge; numerosos viajes por Europa, y un legado —y he aquí el empeño final, que cancela inexorablemente todo lo anterior— de más de veinte títulos, sin los que es imposible hoy pensar el desarrollo de la poesía norteamericana del siglo XX: en el momento de su muerte en North Conway, New Hampshire, en 1962, poco antes de cumplir sesenta y ocho años, era el segundo poeta más leído en los Estados Unidos, solo detrás de Robert Frost.

La poesía de Cummings es azarosa, tanto como su propia biografía. Su interés por el modernismo anglosajón y las formas *avant-garde* de la época, inauguradas por Gertrude Stein, T. S. Eliot, William Carlos Williams o Ezra Pound (con quien coincidió en París y cuya impronta en E. E. C. puede llamarse decisiva), lo llevaron a trasladar sus versos de los modelos clásicos victorianos y decimonónicos a las innovaciones formales que constituyen, en esencia, su escritura.

En efecto: lo primero que se advierte en la obra de Cummings es su ojo moderno, aquello que lo hizo mover el texto en una dirección contraria a lo que corrientemente se entendió como “poesía”. Si bien no abandonó estructuras clásicas como el soneto —que

siguió practicando toda su vida, aun después de su descubrimiento de la veta vanguardista—, sus “experimentos” (textos marcados por un espíritu de innovación procaz) estaban llamados a sacudir la conciencia del “lector promedio” de poesía, a interpelar su saber poético. Una estrategia cubista que, sintetizando estilísticamente todas las formas, destruía un concepto preconcebido del poema para introducir uno nuevo, más elaborado y más audaz.

El propio gesto es, por supuesto, *avant-garde*, y el interés por la renovación de las formas le ganó, ya en vida, detractores y críticos que no supieron cómo enfrentarse a su propuesta. Así, ante la aparente uniformidad de su estilo desde su libro inaugural *Tulipanes y chimeneas* (1923) hasta *73 poemas* (1963) —volumen que recoge el material con el que Cummings trabajaba justo antes de su muerte—, muchos hallaron una debilidad y una falta de desarrollo intelectual del autor. Algunos creyeron entender el espíritu de su escritura sin atribuirle valor duradero alguno más allá de ciertas innovaciones técnicas, y aun otros (quizás por el uso vago y amañado de su lenguaje) cuestionaron sus conceptos sobre la poesía o la aparente falta de ellos.

Pero si bien es cierto que el trabajo de Cummings, al menos en el plano formal, parece haber cambiado poco desde la década de los 20 hasta su última etapa, no caben dudas de que su valor real está en lo que proponía como nuevo, en el manoteo de unos versos que obligan a la lectura oblicua, transversal: una lectura que *vea* más allá de las sinuosidades del texto.

En el prólogo que escribió a petición de sus editores para su colección *is 5* (1926), destinado a explicar

al público sus nociones sobre la escritura y su propia práctica textual, introdujo el concepto de que la poesía (la suya al menos) habría que verla más como un “proceso” que como un “producto” preelaborado. Tal introducción revelaría, además, no solo el porqué de tan enigmático título, sino el numen que caracteriza toda su poética:

La obsesión ineluctable con El Verbo da una ventaja de un valor incalculable a un poeta: mientras que los no-hacedores deben contentarse con el hecho simplemente innegable de que dos y dos son cuatro, se regocija con una verdad simplemente irresistible (que se encontrará, de forma abreviada, en la cubierta del presente libro)

señalando el hecho de que, a diferencia de la mayoría que acepta como axioma el dato de que dos y dos son cuatro, el poeta en cambio es capaz de afirmar que dos y dos *son* (que pueden ser también) cinco, porque este ve al mundo de otro modo, porque lo deconstruye y unifica en la escritura, y somete a examen cualquier valor preestablecido de la literatura misma o de la realidad.

Su lenguaje entonces será su marca mayor: puntuación dislocada o ausente, uso arbitrario e indistinto de mayúsculas y minúsculas, interrupciones abruptas del discurso, juegos de palabras, grafismos y una fraseología inusual, todo ello en función de una estructura y una idea del texto que rompe con lo tradicional para hacer del poema un móvil de utilería versátil, una pieza capaz de *decir* más allá del mero terreno de la

lengua. Insertar el poema en un campo desconocido donde lindara con lo visual, donde el cuerpo de la palabra colonizara por mitosis el espacio en blanco, fue su propósito, y el resultado es un ejercicio de libertad textual que muchas veces exige del lector no ya la relectura *da capo* del poema, sino su obligatorio consumo... en alta voz...

intemporal

*mente este
(meramente y cuyas
no*

numerales hojas se

*ca
e
n) él*

EstÁ

*alza
ndo contra el
chirriante*

cielo tal uni

*ciudad que
con
funde*

todos los vientos creadores de esto

Para Cummings, un poema es una estructura libre, y esa libertad incluía no solo la invención de un lenguaje nuevo —llegaría incluso a inventarse palabras o a asignarle nuevos significados a otras ya existentes—: también de un espacio de creación diferente ajeno a los atavismos históricos del verso y su disposición visual. Ese espacio no podía ser otro que el de la conquista de la resignificación del lenguaje poético —digamos, su práctica textual y visiva a la vez—; un espacio que suponía la investidura de un *ethos* enfebreado de modernidad, que debía actuar siempre contra la norma, contra la lógica del lenguaje, contra la convención y sus formas derivadas de contención moral y escritural:

Si el poeta es alguien, es alguien a quien las cosas hechas le importan muy poco —alguien que está obsesionado por Hacer. Como todas las obsesiones, la obsesión de Hacer tiene desventajas; por ejemplo, mi único interés en hacer dinero sería hacerlo. Afortunadamente, sin embargo, debería preferir hacer casi cualquier otra cosa, incluyendo locomotoras y rosas.

Semejante proyecto tiene un objetivo específico en el lector: destrozarse el basamento sobre el que reposan nuestras convicciones, y esta es, tal vez, la sustancia que mueve toda su maquinaria versal.

Tal accionar va aparejado a los problemas temáticos que Cummings se propuso enfrentar en la escritura. Ignorando con frecuencia las reglas de la sintaxis y la gramática, quiso explicar (y explicarse a sí mis-

mo) la condición desintegrada no solo de la sociedad, sino del interior del hombre. Sus composiciones sobre prostitutas y borrachos, su antibelicismo y sus sátiras sociales y políticas hicieron que, junto a sus experimentos grafemáticos y expresivos, le valieran los sobrenombres de “aristócrata de Nueva Inglaterra” y “rebelde de Greenwich Village”. En su poesía se suceden e intercalan escenas urbanas con el paisaje natural y, asimismo, la reflexión y la risa cínica de quien observa el mundo circundante como desde un púlpito: es decir, en actitud admonitoria, aleccionadora. De ahí que también fuera llamado “el gran satírico de su época”.

Pero sin dudas su gran tema es el amor. En 1952 Cummings fue invitado a dar un ciclo de seis conferencias sobre poesía en la Universidad de Harvard que más tarde se publicarían bajo el título de *i: six non-lectures* (1953). Y allí dijo: “Soy una persona que con orgullo y humildad afirma que el amor es el misterio-de-los misterios”, revelando lo que viene a ser el sentido de toda su producción poética: el amor, en su amplio contexto de comprensión, de percepción del otro, y no solo aquel conyugal, corporal, físico, del que también (y tan bien) escribió. “*Amor es la voz bajo todo silencio*”, dirá en uno de sus textos, y escucharemos las pulsaciones de madurez de un sentimiento y una creencia casi religiosa, trascendental; una espiritualidad matérica de las cosas.

Solo que ese escuchar nuestro sería un escuchar excéntrico, denotado, teatral; puesto el oído en atención a la fonética versal, puesto el ojo en el capricho (con)textual de las palabras: debajo estaría sonando

siempre, sin apenas percatarnos de ello, una orquesta. Se trata de la musicalidad de la lengua-Cummings, del balanceo de un lenguaje “hecho” para ser expresado en voz alta.

Y esa musicalidad, ese “taconeo” que se siente detrás de su poesía, es su mayor logro: poner a taconear a la lengua inglesa, torcerla hasta la arbitrariedad del signo, hasta que las palabras sugieran la frase, el sentido de la frase con la ligereza de un silbido.

De manera que solo nos queda saltar como ante los compases de un *fox-trot*. Supongo que Cummings lo haya “zapateado” en Joy Farm, New Hampshire, tal vez de la mano de su madre, en los días de su juventud.

Nosotros lo hacemos leyéndolo a él.

ÍNDICE

Opening / 7

Sobre lectura y necesidad: instrucciones de uso
para libro mecánico / 11

Pasos de zorro: para llegar a la poesía
de E. E. Cummings / 13

Matar al gato ruso: las pertinencias de la locura / 21

¿Alguien sabe qué ensaya un manual de televisión? / 41

Pisar cadáveres / 46

Página de clasificados I / 57

El monje, el contragolpe y el juguete circular / 59

Breve ensayo para un largo adiós / 63

De cantos, *lieder* y ensamblajes / 70

Un dolmen, un desierto / 78

Página de clasificados II / 89

Helsinki: la nueva homérica / 91

Estética del poliedro / 97

Chupar la piedra: cuatro movimientos y coda / 104

En valle del *far west*: la biografía / 109

Página de clasificados III / 121

DOS SOBRE TRADUCCIÓN

En *El corazón mediterráneo*, de Omar Pérez / 125

El oficio del traductor frente al oficio del poeta:
apuntes a una traducción de Eugenio Montale / 131

Bibliografía (catálogo mínimo) / 137

