
BOLETÍN

DE LA ACADEMIA
PUERTORRIQUEÑA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA



BOLETÍN

DE LA **ACADEMIA**
PUERTORRIQUEÑA
DE LA
LÉNGUA ESPAÑOLA



San Juan
2021

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

CUARTA ÉPOCA • VOL. 7 • 2021

- Directora:* María Inés Castro Ferrer, secretaria académica
Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Universidad de Puerto Rico
- Editora invitada:* Beatriz Cruz Sotomayor
Universidad Ana G. Méndez
- Consejo de Redacción:* José Luis Vega, director
Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Luce López-Baralt, vicedirectora
Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Edgardo Rodríguez Juliá
Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Carmen Dolores Hernández
Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
- Consejo Editorial:* Fernando Iwasaki • Universidad Loyola Andalucía •
columnista de *El País*, *Diario 16*, *El Mercurio* y *ABC*
Francisco Moreno Fernández • Academia Norteamericana
de la Lengua Española • Universität Heidelberg/Universidad
de Alcalá
Leonardo Padura • Academia Cubana de la Lengua •
Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015
Sergio Ramírez • Academia Nicaragüense de la Lengua •
Premio Cervantes 2017
José Romera Castillo • Academia de las Artes Escénicas de
España • Universidad Nacional de Educación a Distancia
Bruno Rosario Candelier • director, Academia Dominicana de
la Lengua
Antonio Skármeta • Academia Chilena de la Lengua •
Embajador de Chile en Alemania (2000-2003)
Mario Vargas Llosa • Real Academia Española •
Premio Nobel 2010
- Corrección de pruebas
y estilo:* Landy Omar Negrón Aponte

Este proyecto ha sido posible gracias a una alianza colaborativa con la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades y al apoyo del National Endowment for the Humanities.

© 2021 Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Catalogación de la Biblioteca del Congreso:
Edición impresa: ISSN 0252-8916
Edición en línea: ISSN 2766-3450
Correspondencia y pedidos: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Apartado Postal 36-4008
San Juan, Puerto Rico 00936-4008
Tel. (787) 721-6070
www.academiapr.org / baple@academia.org / mi.castro@academiapr.org

ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

D. José Luis Vega
DIRECTOR

D.^a Luce López-Baralt
VICEDIRECTORA

D.^a María Inés Castro Ferrer
SECRETARIA

D. Gervasio Luis García
TESORERO

D. Humberto López Morales	D. Antonio Martorell
D. ^a Amparo Morales	D. Luis E. González Vales
D. José Ramón de la Torre	D. Carmelo Delgado Cintrón
D. Eduardo Forastieri Braschi	D. Francisco José Ramos
D. Edgardo Rodríguez Juliá	D. José Jaime Rivera Rodríguez
D. ^a Mercedes López-Baralt	D. ^a Magali García Ramis
D. Eduardo A. Santiago Delpín	D. Dennis Alicea
D. ^a Carmen Dolores Hernández	D. ^a Maia Sherwood Droz
D. Ramón Luis Acevedo	D. ^a María Concepción Hernández García
D. Arturo Echavarría, † 2020	D. Rafael Trelles

ACADÉMICOS HONORARIOS

D. Julio Ortega	D. ^a Ana Lydia Vega
D. Luis Rafael Sánchez	D. Arcadio Díaz Quiñones

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

D. Bruno Rosario Candelier
D. Sergio Ramírez
D. Antonio Skármeta
D. Leonardo Padura Fuentes
D. José Romera Castillo
D. Fernando Iwasaki
D. Mario Vargas Llosa
D. Efraín Barradas



Arturo Echavarría Ferrari

BOLETÍN
DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA
HOMENAJE A ARTURO ECHAVARRÍA FERRARI

CUARTA ÉPOCA · VOL. 7 · 2021

ÍNDICE

Mensajes

JOSÉ LUIS VEGA	13
MARGARITA BENÍTEZ	15
AGNES M. BOSCH IRIZARRY	17

Presentación

MARÍA INÉS CASTRO FERRER Y BEATRIZ CRUZ SOTOMAYOR	19
---	----

Entrevista

CARMEN DOLORES HERNÁNDEZ	
Arturo Echavarría: variaciones sobre los temas de una vida	23

Arturo, crítico

KLAUS MEYER-MINNE MANN	
Prefacio a la segunda edición de <i>Lengua y literatura de Borges</i>	33
DENNIS ALICEA	
La llama viva	43
ADOLFO CASTAÑÓN	
Echavarría: un crítico y narrador mordido por la serpiente de la perfección	55
PRISCILLA ROSARIO MEDINA	
Los asedios críticos de Arturo Echavarría Ferrari	59

Arturo, escritor

ERNESTO CARDENAL	Apostilla a <i>Como el aire de abril</i>	79
ARTURO ECHAVARRÍA	<i>Como el aire de abril</i> , capítulo 1	81
HORTENSIA R. MORELL	Puentes, pasajes, crímenes y poesía en <i>Como el aire de abril</i>	87
CARMEN IVETTE PÉREZ MARÍN	<i>Como el aire de abril</i> : los placeres de la relectura	109
MARÍA CABALLERO WAGÜEMERT	En Puerto Rico con Arturo Echavarría: « <i>Como el aire de abril</i> »	127
JANETTE BECERRA	Intertextualidad y lectura detectivesca en <i>Como el aire de abril</i> , de Arturo Echavarría	141
JEANNETTE L. CLARIOND	La esencia como absoluto en <i>Como el aire de abril</i> de Arturo Echavarría	167
SERGIO RAMÍREZ	Apostilla a <i>La isla en el horizonte</i>	185
ANDREW HURLEY	«The Call» (Traducción de «El llamado», de Arturo Echavarría)	187
PAOLO VALESIO	«L'isola all'orizzonte» (Traducción de «La isla en el horizonte», de Arturo Echavarría)	197

- JANETTE BECERRA
 Presentación de *La isla en el horizonte*, de Arturo
 Echavarría 213
- ÁNGEL GARCÍA GALIANO
 Unicornio en la isla (Elementos míticos en *La isla en el
 horizonte*) 223
- CARMEN DOLORES HERNÁNDEZ
 Luz que ciega (*La isla en el horizonte*, Arturo Echavarría,
 Vaso Roto, 2016) 245

Arturo, académico de número

- ARTURO ECHAVARRÍA
 Discurso de incorporación a la Academia Puertorriqueña 251
 de la Lengua Española
 Borges ante la espiritualidad judía en tiempos de
 crisis: la cábala y el hasidismo puestos al revés
- EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ
 Respuesta al discurso de incorporación de Arturo Echavarría 267
 Un Borges policial y hebreo

Arturo, maestro, colega, amigo

- JAVIER APARICIO MAYDEU
 Arturo y yo 275
- JAVIER ÁVILA
 Arturo, maestro 277
- LEO CABRANES
 Las convocatorias del Maestro 281
- JORGE LUIS CASTILLO
 Arturo Echavarría, maestro y amigo 283

ANÍBAL GONZÁLEZ PÉREZ	
Arturo Echavarría: el viaje de la amistad	285
FERNANDO IWASAKI CAUTI	
Arturo, porque eras tú, porque era yo	287
LUCE LÓPEZ-BARALT	
Las doce en el reloj	289
MERCEDES LÓPEZ-BARALT	
Arturo y sus nombres	293
AGNES LUGO ORTIZ	
Arturo Echavarría, maestro	295
PRISCILLA MELÉNDEZ	
A mi maestro, amigo del alma y hermano, Arturo Echavarría Ferrari	297
MARÍA TERESA NARVÁEZ CÓRDOVA	
Arturo, mi hermano entrañable	299
RAFAEL OLEA FRANCO	
Homenaje a Arturo Echavarría	300
JULIO ORTEGA	
Tributo para Arturo	303
NÉSTOR E. RODRÍGUEZ	
El llamado	305
MARIO VARGAS LLOSA	307



MENSAJES

Cuando la Dra. Margarita Benítez, directora ejecutiva de la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, me comunicó su interés en rendir un homenaje a la memoria de Arturo Echavarría Ferrari, al que también se uniera la Universidad de Puerto Rico, propusimos que el *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* acogiera un conjunto de testimonios sobre la vida y la obra del insigne académico. No es este, no quiere ser, sin embargo, un número necrológico de nuestro *Boletín* —que no lo acostumbra—, sino uno que procura celebrar la vida culta, afable, creativa y comprometida de un académico modelo, un profesor ejemplar y un escritor de temple.

Además de su recuerdo, que deseamos contribuir a perpetuar con esta publicación, nos quedan de Arturo sus libros, sus cuentos, armados con suma maestría, y su novela *Como el aire de abril*, cuyas sucesivas reescrituras dan fe de un sueño de perfección. Quedan también sus clases magistrales en la memoria de sus alumnos, la resonancia de sus conferencias y sus enjundiosos ensayos, particularmente los dedicados a Jorge Luis Borges, a quien Arturo estudió con tanta devoción.

En ocasión de sus exequias, quise hermanarlos, a Arturo y a Borges, en los versos de un poema en cuyas referencias ambos se confunden, al menos en mi admiración y afecto. Aquel poema ya no existe, se ha transformado en otro, como suele ocurrir, pero lo cito aquí para que quede, a manera de un palimpsesto, en honor a Arturo:

A Arturo Echavarría Ferrari, in memoriam

Condúcelo, Señor, a una secreta librería,
libre del tiempo de la mercancía,
que sea circular y jeroglífica,
con luz de geometrías infinitas.
Un sonoro lugar de estanterías
donde un único libro, sin eco ni autoría,
en tu Nombre, al azar, se multiplica.

Bien sé que no es un cielo ni un infierno
esta imagen que vio Borges en sueños,
sino un signo, uno más, de un universo,
de cábala, milongas y luceros
que a su alma sirvieron de consuelo.
Él fue agnóstico, místico, ecuménico,
y en el párrafo doce fue sincero.

Si en un mundo intermedio las metáforas
existen, y perdura, brillando sobre el agua
de la imaginación, la isla de Ítaca,
también su Biblioteca, que de Babel calcara,
escrita desde siempre, existirá.
Condúcelo al lugar de su palabra
y líbralo, Señor, de todo mal.

Agradezco las aportaciones de todos los colaboradores a este número celebratorio de la vida y la obra de Arturo Echavarría Ferrari, y muy particularmente a Beatriz Cruz Sotomayor y a María Inés Castro Ferrer, por hacerlo posible.

José Luis Vega
Director

Academia Puertorriqueña de la Lengua Española

La partida de Arturo Echavarría, acaecida en diciembre de 2020, impactó a sus colegas, discípulos y amigos del quehacer académico e intelectual a través del mundo. Así lo testimonia la colección de escritos recogidos en este número especial del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, de la que Arturo fue miembro distinguido.

La Fundación Puertorriqueña de las Humanidades también se honró en reconocer a Arturo como Humanista del Año 2003, y en celebrarlo, junto a su esposa Luce y su cuñada Mercedes López-Baralt, como estrellas brillantes en nuestro firmamento literario. Ser tan puertorriqueños y tan universales a la vez; acometer con tal gracia y aplomo investigaciones e interpretaciones de temas y de autores abstrusos, unos muy conocidos, como Jorge Luis Borges, otros anónimos o poco conocidos: todo esto es parte de la magia especial de Arturo, Luce y Merce. Somos afortunados cuantos los hemos encontrado en nuestros caminos.

De esta convocatoria de estudiosos no podía estar ausente la Universidad de Puerto Rico, sede del principal centro docente del país, donde Arturo dictó cátedra por muchos años. Nuestras tres entidades culturales —la Academia, la Universidad y la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades— se honran en rendir homenaje a Arturo mediante una serie de actividades de las que esta publicación es la primera.

Que perdure el ejemplo y la obra de Arturo entre nosotros y sea constante inspiración para nuestro quehacer. Gracias, Arturo.

Margarita Benítez
Directora ejecutiva
Fundación Puertorriqueña de las Humanidades

La Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras agradece y celebra la iniciativa de la Fundación Puertorriqueña de la Humanidades y de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española por este merecido reconocimiento al Dr. Arturo Echavarría Ferrari, tan importante figura para las letras puertorriqueñas. Este volumen póstumo en homenaje a la figura del destacado profesor, crítico literario y escritor puertorriqueño, recoge su trayectoria y la presenta a través del lente de otros reconocidos miembros de la comunidad académica local e internacional.

Como claustral del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, el Dr. Echavarría Ferrari tuvo una prolífica carrera académica y de servicio. Profesor Emérito del Departamento de Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades y reconocido miembro de nuestra comunidad universitaria, el doctor Echavarría marcó incontables generaciones de estudiantes a través de su quehacer académico y creativo, evidenciado sobre todo en su amor por la literatura, que concebía como una experiencia intelectual y una manera de pensar.

El doctor Echavarría encarna los valores humanísticos de verdad, bondad y belleza que nuestra Facultad se honra en reconocer: por su trayectoria académica e intelectual, de todos conocida, que le mereció el reconocimiento de Humanista del Año por la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades; por su obra, su dedicación en las aulas y su actividad creadora; pero también, por sus cualidades humanas y personales, que le valieron el aprecio y respeto de colegas, alumnos y amigos,

y generaron tantas expresiones de solidaridad y cariño ante su partida.

En nombre mío y como decana de la Facultad de Humanidades del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, me honra participar de este diálogo entre Arturo y sus contemporáneos, discípulos y allegados, un diálogo como el que sin duda tendría lugar en las aulas y pasillos de nuestra Facultad, a la que tan bien y por tanto tiempo sirvió.

Agnes M. Bosch Irizarry
Decana, Facultad de Humanidades
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras



PRESENTACIÓN

En abril de 2007 la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española abrió sus puertas para recibir a D. Arturo Echavarría Ferrari como académico numerario de la corporación. Hoy dedica con gran afecto esta edición del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* a su memoria.

Egresado de la Universidad de Harvard, Arturo ingresó a la cátedra universitaria en el Programa de Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, para devolver a su país su pasión por la docencia, la investigación y la escritura. Mientras tanto, mantuvo un fuerte vínculo con otras instituciones en carácter de profesor invitado y conferenciante; entre estas, la Universidad Nacional Autónoma de México, las universidades de Harvard, Brown y Yale, la Universidad Estatal de Michigan, la del Estado de Pensilvania, el Colegio de España en Salamanca, la Universidad Menéndez Pelayo en Santander, la Universidad de Málaga y la Universidad de Oxford, entre otras. Ocupó la Cátedra Dámaso Alonso en el CSIC en Madrid (2002), la Cátedra Julio Cortázar de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Guadalajara (2010) y la Cátedra Carlos Fuentes en la Universidad Veracruzana (2012). Recibió, además, otras importantes distin-

ciones por su producción académica y literaria, entre las que se destacan la de Humanista del Año en 2003, otorgada por la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, el Gran Premio Feria en la Feria Internacional del Libro de Puerto Rico en 2011, y su nombramiento como Profesor Emérito de la Universidad de Puerto Rico en 2009.

Sus libros, *Lengua y literatura de Borges* (Ariel, 1983 / Iberoamericana-Vervuert, 2006) y *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios* (Iberoamericana-Vervuert, 2006), así como sus artículos académicos han marcado la crítica hispanoamericanista, con especial repercusión en los estudios borgianos. Si bien en sus ensayos abordó la literatura hispanoamericana, también puso su atención con un particular interés sobre la literatura puertorriqueña, sumando a su bibliografía una serie de ensayos críticos y la edición del libro colectivo *Visiones de ultramar: Cómo se percibe la literatura puertorriqueña en el extranjero* (Editorial Lea-Ateneo, 2009). Su novela *Como el aire de abril* (Editorial de la UPR, 1994 / Vaso Roto Ediciones, 2019) y su colección de cuentos *La isla en el horizonte* (Vaso Roto Ediciones, 2016) pusieron, además, al descubierto su talento creativo y continúan generando el interés crítico, como lo atestiguan las páginas de este número-homenaje.

Así, Arturo Echavarría continuó su proyección desde Puerto Rico y más allá de sus costas, desarrollando una amplia trayectoria académica y, sobre todo, una robusta red de discípulos, colegas y amigos. Las páginas que siguen dan testimonio de la valía de un intelectual que dejó una huella profunda y que queremos honrar a la luz de su partida en diciembre de 2020. Con su ejemplo dignificó la cátedra universitaria, el sillón académico, la creación, la crítica literaria y la amistad.

Agradecemos a la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades y a su directora ejecutiva, la Dra. Margarita Be-

nítez, la invitación y el apoyo para la publicación de este número, y al director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, D. José Luis Vega, por la entusiasta recepción de la iniciativa. Se integran así dos instituciones que, sumadas a la Universidad de Puerto Rico, fueron centrales para la vida y la trayectoria académica de D. Arturo Echavarría.

Va nuestra gratitud a las voces de la comunidad académica nacional e internacional que se unen en este número celebratorio. Sus colaboraciones encarnan lo que fue en vida, y lo que sigue siendo, a través de su legado académico y humano, nuestro querido Arturo Echavarría Ferrari: Arturo crítico, escritor, académico de número, maestro, colega y amigo.

María Inés Castro Ferrer
Directora del *BAPLE*

Beatriz Cruz Sotomayor
Editora invitada



Arturo Echavarría en la época en que debutó como concertista en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico (c. 1944).



CARMEN DOLORES HERNÁNDEZ
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ARTURO ECHAVARRÍA: VARIACIONES SOBRE LOS TEMAS DE UNA VIDA¹

La música me ha acompañado toda mi vida y me seguirá acompañando hasta que me mude al otro barrio. Es parte de mi vida, como los libros, o como sentarme a escribir.

Arturo Echavarría Ferrari

Parecería que fue ayer, y han pasado más de 10 años. Una tarde de marzo del año 2007 entrevisté al amigo Arturo Echavarría en aquel apartamento de la calle Emajagua que parecía avanzar, como un velero, entre dos mares. Pensaba que hablaríamos de Borges, de la literatura hispanoamericana, de la enseñanza universitaria... compartíamos esas aficiones. Y, sin embargo, en aquella tarde soleada conocí a otro Arturo: el amante de la música, el virtuoso del piano, el estudioso no ya de la literatura sino de la vida. Estaba en ese momento de madurez plena en que una suave melancolía matiza las aristas del esfuerzo profesio-

¹ Una versión abreviada de esta entrevista se publicó en el periódico *El Nuevo Día* en marzo de 2007. Añadimos aquí algunos segmentos de la entrevista que por razones de espacio no se incluyeron en la publicación original.

nal, imponiendo cierta distancia emocional respecto a los grandes logros profesionales. Las viejas obsesiones — las viejas pasiones — vuelven entonces a reclamar su lugar en la vida.

La pasión de su juventud había sido el piano. Allí estaba el suyo, en medio de la sala, con la tapa — vela al viento — levantada. Era el mismo que había dejado de tocar hacía 28 años, rescatado ahora del tiempo y el olvido. La música había regresado a su vida al tiempo que la sordera lo sorprendería. Tal «magnífica ironía» lo acercó vitalmente a Jorge Luis Borges, escritor a cuya obra dedicó Arturo la suya como crítico: también el argentino, viéndose ciego entre los libros de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires, reconoció que Dios le «dio a la vez los libros y la noche».

«Me alejé del piano a los 14 años», me dijo entonces Arturo con algo de melancolía. «A esa edad fui a estudiar a Estados Unidos, a Culver Academy en Indiana. Luego estuve en Johns Hopkins, donde estudié ciencias biológicas, especializándome en bioquímica. Cuando estaba en mi segundo año, retomé el piano de forma más sistemática y entré al Peabody Conservatory de Baltimore, que ahora es parte de aquella universidad. Estudié con Leon Fleischer, el extraordinario pianista que perdió el uso de la mano derecha y tocó durante años con la izquierda».

Las exigencias de la universidad chocaban con las del piano, que a esas alturas debía practicar durante 6 o 7 horas al día. Ante la encrucijada, el joven Arturo optó por la academia. «Decidí que lo que fuera a hacer con mi vida, quería hacerlo bien. Dejé el piano, me dediqué a la universidad y de vez en cuando tocaba algo en unos pianos que había en las salas de recreo, pero no estudié más ni practiqué de forma consistente».

En Johns Hopkins Arturo hizo una maestría y siguió a estudiar un doctorado en Harvard. El piano de cola, regalo de su abuelo materno, quedó en casa de su madre. Cuando ella

murió, el instrumento estuvo en casa de su suegra en Hato Rey durante catorce años. «Cuando quise recuperarlo, pensé que no se podría salvar, pero Ángel Vidal III, hijo y nieto de afinadores, lo reconstruyó».

Aquel instrumento formidable llegó por fin al apartamento rodeado de mar de la calle Emajagua. «Hacía 28 años que no tocaba», recordó Arturo. «Pensé que se me había olvidado todo. Pero cuando puse las manos sobre el teclado, me di cuenta de que los dedos recordaban». Él habría abandonado el piano, pero este nunca lo abandonó a él. En ese momento de la entrevista, Arturo se sentó ante el instrumento y tocó —con emoción, con brío— un vals de Chopin. Las notas puras, nítidas, llenaron de música el espacio. El momento se colmó de belleza.

«Ese vals lo aprendí cuando tenía 12 años», me dijo. «No había vuelto a mirar la partitura desde entonces y tengo 68 ahora. El sistema neuromuscular lo recordó por sí solo, sin que yo tuviera una conciencia clara de lo que estaba haciendo: los músculos actuaron por su cuenta».

Una gran especialista en Bach, Angela Hewitt, ha explicado el fenómeno. Arturo reconocía lo certero de la explicación: «Un ejecutante tiene que buscar la forma de que la partitura se inserte en el sistema neuromuscular no consciente de tal manera que el consciente, al momento de ejecutarla, intervenga mínimamente. Lo que se requiere es la unión de la emoción y el recuerdo, pero no de las notas sino del momento de la emoción. Se supone que las notas ya estén tan internalizadas en el sistema neuromuscular que en el momento de la interpretación lo que trascienda sea tu comunicación con ese texto. Así se logra, según ella, la unión entre lo emocional, lo espiritual y lo musical sin que tú estés pendiente de los dedos».

La teoría es hermosa: la inmanencia de la belleza en el cerebro trasciende la consciencia: «Es la unión del ejecutante

con la música», explicó Arturo. Hablaba con pasión. «Esas impresiones estuvieron archivadas en mi cerebro por años. Yo no sabía que estaban allí; no ocupaban espacio. Mientras tanto, hice y estudié muchísimas cosas más. Pero toda esa música —como 10 o 15 partituras— me ha vuelto, incluso algunas que recuerdo por partes y que tengo que reconstruir».

«La ejecución es un acto temporal irrevocable. No hay ‘second chances’. Es terrible. La noche en que sales al escenario, lo que das es para siempre y lo que no das ya no lo puedes dar. Es un momento, una noche, un instante, porque si te sale mal, te sale mal para siempre. No se le puede dar ‘rewind’, ni tachar, ni volver atrás, ni repetir. La música es un arte exclusivamente temporal; una secuencia temporal que no puedes alterar». Lo que cambia «es la técnica. Recuperé la unidad del ejecutante con la música —me siento al piano casi todos los días y toco alguna cosa de Chopin, de Bach, de los españoles— pero ya no tengo la técnica de antes. Por eso todavía siento una tensión».

La tensión reflejaba la incomodidad que —paradójicamente— el escritor sintió siempre como ejecutante. «Ser pianista de niño fue muy difícil aquí. En Puerto Rico no había conservatorio, ni orquesta sinfónica. Lo único que había era Pro Arte, que hizo una labor fabulosa. Por eso también me incliné hacia otra carrera».

Su primer amor, sin embargo, volvió para quedarse: «La música me ha acompañado toda mi vida y me seguirá acompañando hasta que me mude al otro barrio. Es parte de mi vida, como los libros, o como sentarme a escribir. Me da enorme placer: cada vez más, incluso más ahora que antes. No es verbal; lo verbal siempre empobrece. Como las matemáticas, la música es una forma de comunicación que no depende del lenguaje. Es otro tipo de código, es misteriosa: tiene la facultad, en los momentos más espectaculares de un concierto o de un recital, de que algún oyente puede de re-

rente captar o reproducir la intuición del ejecutante. Esos dos espíritus o intelectos entran en comunicación».

La reconciliación gozosa de Arturo Echavarría con la música vino después de una larga carrera en que se convirtió en un estudioso reconocido y respetado y en un admirado profesor de literatura de la Universidad de Puerto Rico. Allí enseñó durante 33 años. Se especializó en estudiar la obra de Borges, sobre la que escribió dos libros fundamentales, *Lengua y literatura de Borges* y *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*, además de numerosos artículos. Pero ese camino, elegido en su juventud, tampoco le fue fácil.

«Tras la crisis del piano en Johns Hopkins, me di cuenta de que las ciencias tampoco eran mi camino. Empecé a tomar cursos en un programa graduado para escritores jóvenes que ofrecía una maestría en ‘English Writing’. Me sentía satisfecho, muchísimo más que con la ciencia». Pero sobrevino otra crisis: «Me di cuenta de que no podía seguir escribiendo en inglés porque no era mi lengua; no podía experimentar en una lengua que no era la mía. Tenía que insertarme en la tradición de la literatura en español. No la conocía; había estudiado fuera desde muy joven. Tuve que ‘rehispanizarme’. Hice el viaje al revés: empecé a escribir en inglés y tuve que reaprender mi tradición literaria, mi lengua. Entonces fui a Harvard a estudiar el doctorado en literatura española e hispanoamericana».

Allí enfrentó otra disyuntiva: erudición o creación. «Seguimos con las escisiones». En aquella universidad le hicieron saber que «un estudioso no podía aspirar a hacer las dos cosas a la vez; si quería estudiar allí tenía que hacerlo a tiempo completo. Mi vida está marcada por cosas que he querido hacer y que me doy cuenta de que no las puedo hacer bien o que no las estoy haciendo como yo quisiera hacerlas y entonces tengo que recoger velas».

Sus estudios literarios, sin embargo, le proporcionaron un sitio innegable en el mundo intelectual, tanto en Puerto Rico como en Hispanoamérica. Fue ese el camino que definió, en último término, la melodía dominante de su vida.

«En Harvard conocí a Luce [López-Baralt], me casé y regresé a enseñar en la Universidad de Puerto Rico». Ese regreso marcó «aun otro proceso de aculturación: formarme como universitario puertorriqueño, aprender a tomarle el pulso al país, integrarme a las actividades, a las preocupaciones de aquí».

No cesaron, con ese traslado, las variaciones en la dirección asumida por su vida. Retomó la escritura creativa. En 1994 publicó *Como el aire de abril*, novela de corte detectivesco a la que precedió la publicación de varios cuentos en revistas literarias como *Caribán*. En 2019 publicó una refundición de esa novela y, en 2016, un libro extraordinario de cuentos, *La isla en el horizonte*, escritos a lo largo de años. «Quería terminar los libros sobre Borges para cerrar un ciclo de estudio de muchos años y volver a la ficción. Ahora me siento cómodo con la escritura porque en buena medida tengo herramientas con qué trabajar».

«Espero que me dé tiempo», añadió. «Todo me llegó tarde en la vida». Nunca lo es, sin embargo, para el género novelesco, una exploración que se le da bien a quien tiene cierta edad. «Los poetas florecen jóvenes», dijo; «los novelistas necesitan vivir: ver más, pensar más. Pueden aspirar a escribir obras que valgan la pena a los 50 o 60 años, como lo hicieron Dostoyevsky, Tolstoy, Pérez Galdós, Proust y otros. *A la recherche du temps perdu*, por ejemplo, no se refiere solo al tiempo pasado, sino también al perdido, al tiempo malgastado. En la madurez uno tiene la visión —es una epifanía— de la importancia del tiempo que se malgastó y que hay, por lo tanto, que redimir. Yo podría decir, como Borges en «Los conjurados»: ‘Sé que he perdido tantas cosas que no

podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío . . . No hay otros paraísos que los paraísos perdidos'».

Arturo Echavarría no perdió, realmente, nada. Ganó madurez para escribir su obra, que perdura; ganó sensibilidad para recuperar la música, que alegró sus últimos años; ganó afectos y amigos que siguen llorando su partida. Como el mar de verano que nos rodeaba aquella tarde maravillosa de marzo cuando lo entrevisté, el oleaje del tiempo se ha calmado para dejar ver los arrecifes inmemoriales que protegen la playa y que desaparecen en invierno bajo las olas embravecidas. Su tiempo sobre esta tierra ha pasado; quedan las aristas de una vida que perdura en el recuerdo como una grata melodía.



ARTURO, CRÍTICO



Arturo Echavarría presenta a Jorge Luis Borges en el teatro de la UPR (1981).



KLAUS-MEYER MINNEMANN
UNIVERSIDAD DE HAMBURGO

PREFACIO A *LENGUA Y
LITERATURA DE BORGES*¹

La publicación en 1983 del breve volumen *Lengua y literatura de Borges* de Arturo Echavarría marcó un hito en la ya ingente bibliografía borgeana de aquel entonces. Vino a confirmar el desplazamiento del interés dominante de la crítica desde los problemas metafísicos en los escritos de Borges hacia su concepción del lenguaje y la literatura. Partiendo del escepticismo de Borges con respecto a la capacidad del lenguaje de comunicar lo que parece ser la realidad, se planteó la cuestión de la concepción borgeana de la lengua y de ahí la de la literatura como artefacto constituido por el lenguaje. Si a juicio de Borges el lenguaje se revelaba incapaz de mediar entre el hombre y el mundo, entonces resultaría vana la idea de ver en su obra algo como una reflexión filosófica, si bien hecha con medios diferentes de la discursividad expositiva, no por ello menos dirigida hacia la demostración y, en el mejor de los ca-

¹ Nota de las editoras: Este ensayo fue el prefacio a la segunda edición de *Lengua y literatura de Borges*, bajo el sello editorial Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 9-15. Se publica aquí con la autorización de su autor. Adaptamos el formato a las normas editoriales del *BAPLE*.

sos, la solución de problemas metafísicos. Habría, en cambio, que tomar la obra del argentino como una tentativa de deslindar las posibilidades cognoscitivas del lenguaje como punto de partida para la creación de un «hecho estético» capaz de suscitar en el lector un *thrill*, es decir, algo como «la inminencia de una revelación que no se produce», como advierte Echavarría, sirviéndose de una idea de Borges expresada al final del ensayo «La muralla y los libros» (*Otras inquisiciones* II, 13).

Uno de los grandes méritos del libro de Echavarría consiste en haber emprendido la ardua labor de reconstruir el pensamiento de Borges acerca del lenguaje y la literatura. Y eso porque el argentino en ningún lugar de su densa y vasta obra ofrece una reflexión sistematizada sobre la naturaleza de la lengua en general, la lengua como modo de expresión literaria en particular y su resultado, la literatura. Es así como Echavarría tuvo que tomar en consideración la casi totalidad de su obra, en especial los ensayos y prólogos —pero también las entrevistas—, para llegar a una visión coherente de la concepción de la lengua y la literatura en Borges. Tuvo la suerte de disponer para su trabajo de reconstrucción de textos como *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), o *El idioma de los argentinos* (1928), de los que Borges en un momento posterior se había desentendido como autor y que, cuando Echavarría llevó a cabo su investigación, eran prácticamente inasequibles. El resultado de este trabajo de reconstrucción vino a ser una visión sincrónica de lo que se desprende de la obra borgeana con respecto a su concepción del lenguaje y la literatura, una visión que al mismo tiempo comprendía una dimensión diacrónica en tanto la reconstrucción del pensamiento de Borges, en el estudio de Echavarría, según la pauta de la evolución temporal de sus reflexiones.

Echavarría pudo demostrar cómo Borges subordina los problemas metafísicos que concitaban sus escritos a una finalidad estética, es decir, al texto convertido en literatura. Pero este

texto no puede existir por sí, sino que llega a cobrar vida solo gracias a la interacción entre escritor y lector. Esta idea, que encuentra su expresión literaria cabal, como se sabe, en «Pierre Menard, autor del Quijote» (Borges, *Ficciones* 444-49), anticipa con gran ingeniosidad lo que más tarde va a llamarse la teoría de la recepción². Sin embargo, el lenguaje, debido a la arbitrariedad del signo lingüístico entre significante y significado, tiende a imponer grandes y graves limitaciones a quien se dispone a usarlo como medio de expresión, en particular con fines comunicativos, en el marco de la literatura, ya que resulta opaco con respecto a lo que a través del hecho estético el escritor se propone comunicar. Esta idea de Borges, puesta de relieve con gran agudeza por Echavarría, sería más tarde el punto de partida de más de una lectura derrideana de la obra del argentino.

Para superar las limitaciones del lenguaje, Borges establece en sus escritos, según Echavarría, una complicada red de alusiones «externas» e «internas». Esto significa que el escritor argentino «va densificando las palabras comunes, haciendo que sus designaciones se multipliquen, en unos casos aludiendo a otros escritos (alusión “externa”) y en otros, aludiendo a otros escritos suyos o al mismo texto que el lector está en vías de descifrar (alusión “interna”)» (Echavarría, *Lengua y literatura* 219 [1983]). Desde las alusiones a lo que Gérard Genette ha llamado, en sus dimensiones más amplias, la transtextualidad³,

² En un trabajo entre perspicaz y divertido, «Borges total, paralelo y plural, ¿precursor de Borges?: un muestrario esperanzado y ecuánime de lecturas modernas y posmodernas», Emil Volek ha recordado oportunamente que cuando Borges escribió su famoso cuento, «el fenomenólogo Roman Ingarden y los estructuralistas praguenses Jan Mukařovský y Felix Vodičkova acababan de vislumbrar las primeras implicaciones de la “estética de la recepción” para el arte de la interpretación que van encaminadas en la misma dirección señalada por el porteño» (108).

³ En varios lugares de su libro, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Genette se sirve de ejemplos procedentes de los cuentos de Borges, en especial «Pierre Menard, autor del Quijote».

e identificarla con respecto a su forma externa e interna con las nociones respectivas de intertextualización más reciente⁴. El análisis de la superación de las limitaciones del lenguaje mediante la técnica de las alusiones permite a Echavarría plantear un tipo de lectura de los escritos de Borges que abre nuevas vías de entendimiento. Estas vías de entendimiento se aprovechan en los capítulos segundo y tercero de su libro, en los cuales analiza, después de una aguda reflexión sobre el concepto de la metáfora implícito en la obra de Borges⁵, algunos de sus poemas y los cuentos «Tlön, Uqbar. Orbis Tertius», «El acercamiento a Almotasim», «Los teólogos» e «Historia del guerrero y de la cautiva». Es sobre todo el brillante análisis de «Tlön, Uqbar. Orbis Tertius» el que ha proporcionado a la crítica posterior un gran acopio de argumentos para su interpretación y entendimiento.

Una de las consecuencias de las limitaciones del lenguaje y su transformación en hecho estético, vale decir literatura, que Echavarría ha destacado en el pensamiento de Borges es que la noción de autor se diluye en la indispensable comunicación entre autor y lector que precisa la obra literaria para cobrar existencia. En efecto: en tanto el texto literario —un poema, un cuento, una nota ensayística o ensayo— solo llega a concretarse como sentido al ser comunicado y recibido en un proceso continuo de interacción, se vuelve borrosa y hasta inocua la concepción misma del autor como instancia última para su entendimiento. Es así como la idea del autor como creador privilegiado del artefacto, cuya autoridad es preciso recurrir para descifrar el sentido, se desvanece a favor de una disponibilidad intencionadamente abierta del texto, en la cual

⁴ Véase el libro de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*.

⁵ No está de más recordar en este contexto el valioso artículo de Marta Lilia Tenorio: «Más inquisiciones. Borges y su concepto de la metáfora», pp. 20-37.

ya no hay lugar para el autor como punto de convergencia de las posibles asignaciones de sentido. Esta consecuencia muestra una asombrosa semejanza con la idea tan debatida de la muerte del autor, proclamada por Roland Barthes en un famoso artículo de finales de los años sesenta y repetida después por muchos teóricos (491-95)⁶.

Es obvio que tanto el escepticismo lingüístico de Borges como las consecuencias que de él se derivan muestran grandes coincidencias con las propuestas básicas del estructuralismo, propuestas que, arrancando de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, se desarrollaron posteriormente a la reflexión de Borges acerca de la naturaleza del lenguaje y la literatura. David William Foster ha examinado en un trabajo concienzudo las posibles influencias de Saussure, cuyo *Cours de linguistique générale* ya se había publicado en 1916, sobre el pensamiento de Borges (341-52). Puesto que el argentino no menciona a Saussure en ninguna parte de su obra, Foster llegó a la conclusión de que el ideario de Borges y el estructuralismo evolucionaron de forma independiente, teniendo en común, sin embargo, algo como una preocupación intelectual idéntica por una serie de problemas gnoseológicos, a cuya discusión por el pensamiento estructuralista se había adelantado Borges con su obra ya a partir de los años treinta. Echavarría, comentando la aportación de Foster, ha podido no obstante demostrar que el escepticismo de Borges acerca de la insuficiencia cognoscitiva del lenguaje no se inspira en una vaga preocupación intelectual de su época por algunos problemas gnoseológicos relacionados con la filosofía del lenguaje, sino muy concretamente en el pensamiento de Fritz Mauthner, a quien, a diferencia de Saussure,

⁶ Últimamente, sin embargo, van en aumento las voces que reivindiccan una vuelta de la instancia del autor; véase el libro *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, editado por Fotis Jannidis et al., Niemeyer, 1999.

sí menciona varias veces a lo largo de su obra —llegando incluso a afirmar en un momento bastante temprano que el *Wörterbuch der Philosophie* de Mauthner forma parte de los libros que más ha releído y abrumado de notas manuscritas (Borges, *Discusión, Obras Completas I*, 276)⁷.

Cuando su libro ya estaba en prensa, llegó al conocimiento de Echavarría el estudio de Gabriela Massuh sobre Borges y las posibilidades de transgresión de las limitaciones del lenguaje⁸. En una nota a pie de página del prólogo a su libro trata algo apresuradamente de comentar este estudio sin llegar a hacer plena justicia. No obstante, en una apreciación posterior re-

⁷ Echavarría se apoya para su análisis de Mauthner en la monografía de Gershom Weiler, *Mauthner's Critique of Language* (Cambridge UP, 1970). Para una apreciación más reciente de la crítica del lenguaje (*Sprachkritik*) de Mauthner véase también el libro de Hermann J. Cloeren, *Language and Thought: German Approaches to Analytic Philosophy in the 18th and 19th Century* (1988). Cloeren inserta a Mauthner en la tradición de la crítica del lenguaje a partir de la filosofía de Hamann y Lichtenberg. También de Cloeren es el artículo «Sprachkritik», *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (1995). Con motivo de los 150 años del nacimiento de Mauthner se organizó en 1999 un simposio sobre los aspectos múltiples de su variopinta obra; véase Helmut Henne (ed.), *Fritz Mauthner – Sprache, Literatur, Kritik: Festakt und Symposium zu seinem 150. Geburtstag* (2000). Por lo demás es válida la observación de Foster de que existía en la época de la formación del pensamiento de Borges una preocupación generalizada por las deficiencias cognoscitivas del lenguaje. Entre muchos ejemplos, véase la advertencia de Ernst Cassirer en *Philosophie der symbolischen Formen* vol. t. I: *Die Sprache* (1923), p.136, donde también se hace referencia a la crítica del lenguaje de Mauthner. Esta preocupación por el lenguaje tuvo su punto de partida en el neokantismo de la segunda mitad del siglo XIX, el cual se había propuesto extender la búsqueda de Kant por las condiciones de posibilidad del conocimiento hacia un examen trascendental de la interdependencia entre el lenguaje y pensamiento. En literatura, como es sabido, el escepticismo lingüístico tomó cuerpo en la poética hermética de Mallarmé, quien lo transmitiría a Valéry, ambos familiares a Borges.

⁸ Se trata de la versión española de una tesis de doctorado presentada en la Universidad de Erlangen y publicada originalmente en alemán bajo el título de *Borges: eine Ästhetik des Schweigens*. Palm & Enke, 1979.

conoce generosamente la importancia del libro de Massuh en relación al tema de la lengua y literatura de Borges, que ambos habían estudiado en paralelo⁹. Allí Echavarría destaca que tanto en su libro como en la investigación de Gabriela Massuh se plantea «la noción de que algunos temas de índole metafísica son, en rigor, exploraciones de la naturaleza, posibilidades y límites del lenguaje mismo y de su empleo en contextos literarios» (26). Y afirma con respecto a la argumentación de Massuh: «Ambos también vemos a Fritz Mauthner como una de las fuentes importantes de las que se nutre el pensamiento de Borges al respecto» (26). En su trabajo, en efecto, la autora se refiere al manifiesto interés de Borges por la crítica del lenguaje de Mauthner como algo más que una curiosidad superficial, aunque advierte que el argentino seguramente habría rechazado el tono patético del escritor de Praga (Massuh 179)¹⁰. Posteriormente, como observa Echavarría, la presencia de Mauthner en Borges fue estudiada de manera detallada por Silvia G. Dapía en una tesis de doctorado defendida en la Universidad de Colonia y desarrollada luego en dos artículos sobre el ensayismo de Borges y «Pierre Menard, autor del *Quijote*»¹¹. Echavarría, por otra parte, insiste también en que su libro fue más allá de la mera (re)construcción de una estética del silencio, entendida por Massuh «como el punto de ruptura que hará posible un máximo de representaciones a partir de la palabra no dicha o que quedó por decir» (Echavarría, «Borges en la historia» 26). Propuso, al contrario, que Borges para superar las

⁹ Nos referimos al ensayo de Arturo Echavarría, «Borges en la historia de la crítica contemporánea» (1999).

¹⁰ El estilo hipertrófico de Mauthner contrasta efectivamente de un modo fundamental con la parquedad lingüística de Borges.

¹¹ Estos son: *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges* (1993); «La presencia de Fritz Mauthner en el ensayismo de Borges» (1995); y «Fritz Mauthner's Critique of Language: A context for *Pierre Menard, Author of the Quijote*» (1995).

limitaciones del lenguaje, fue «creando una suerte de criptografía personal a través de una lúcida práctica intertextual. Y es en el enriquecimiento de la palabra por la cual la imagen adquiere la condición de alucinante» (26). Es de celebrar, pues, que con la reimpresión del libro de Arturo Echavarría su trazado cuidadoso del proceso de creación de la criptografía borgeana vuelva a ser asequible.

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Alianza, 1961.
- . «La muralla y los libros». *Otras inquisiciones*, Alianza, 1997.
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen* vol. t. I: *Die Sprache* (1923). Darmstadt 1994.
- Cloeren, Hermann J. *Language and Thought: German Approaches to Analytic Philosophy in the 18th and 19th Century*. Walter de Gruyter, 1988.
- . «Sprachkritik». *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. IX, Darmstadt, 1995, pp. 1508-514.
- Dapía, Silvia G. *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*. Böhlau Verlag, 1993.
- . «Fritz Mauthner's Critique of Language: A context for *Pierre Menard, Author of the Quijote*». *Siglo xx/20th Century. Critique and Cultural Discourse* 15, 1995, pp. 75-94.
- . «La presencia de Fritz Mauthner en el ensayismo de Borges». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 21, 1995, pp.189-206.
- Echavarría, Arturo. «Borges en la historia de la crítica contemporánea». *El siglo de Borges*, t. I: *Retrospectiva-Presente-Futuro. Homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, edición de Alfonso de Toro et al., Vervuert, 1999, pp. 17-31.
- . *Lengua y literatura de Borges*. Ariel, 1983.
- . *Lengua y literatura de Borges*. Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Foster, William David. «Borges and Structuralism: Toward an Implied Poetics». *Modern Fiction Studies*, vol. 19, núm. 3, 1973, pp. 341-52.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Éditions du Seuil, 1982.

- Henne, Helmut, editor. *Fritz Mauthner – Sprache, Literatur, Kritik: Festakt und Symposium zu seinem 150. Geburtstag*, Niemeyer, 2000.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Cátedra, 2001.
- Massuh, Gabriela. *Borges: eine Ästhetik des Schweigens*. Palm & Enke, 1979. [*Borges: una estética del silencio*. Editorial de Belgrano, 1980].
- Volek, Emil. «Borges total, paralelo y plural, ¿precursor de Borges?: un muestrario esperanzado y ecuaníme de lecturas modernas y posmodernas». *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 27, núm. 1, 1998, pp. 103-22.



DENNIS ALICEA
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

LA LLAMA VIVA

El mundo y sus cosas, a veces, nos hacen el inmenso favor de ser como decimos que son. Mientras releo algunas de las imbricadas críticas literarias del maestro Arturo Echavarría sobre el mítico Borges, no dejo de pensar en aquella idea de Walter Benjamin sobre el crítico alquimista que escudriña «la llama viva» (125-26): esa verdad incandescente de una obra que se oculta pero pervive, y que solo el tiempo da testimonio de su trascendencia. La llama viva es lo que queda de una obra que sigue ardiendo; el depósito inconcluso que a pausas se revela, o se descubre, o se imagina. Inquieta y volátil, esa llama viva nos hace el favor de ser como decimos que es.

Nunca le pregunté sobre el origen de su pasión por Borges; cuándo comenzó esa comunión que lo llevaría, hasta el final de sus días, por los sinuosos tejidos de una escritura signada. Sabía, por su iniciática formación científica y vasta cultura literaria, que la obra de ese Borges universal tenía que serle peculiarmente sugestiva: era cerebral, erudita, metafísica, poblada de signos y acertijos. Exhibía Borges aquellas cualidades afines al crítico curtido que había en Echavarría: universalista, enciclopédico y atento al detalle fino que procura la densidad se-

mántica. Tal vez, como en una suerte de espejo hegeliano (no borgiano, por cierto), una fenomenología del espíritu en que el sujeto se objetiva y se enajena en el objeto para auto-conocerse, la prosa crítica de Arturo Echavarría no solo descubría a Borges, sino, en un sentido profundo, a sí mismo. Para recordarlo, me interesa mirar la forma de su crítica, su estilo pormenorizado con un lenguaje intacto, su modo particular de leer y sus atributos de crítico literario, porque sospecho que es ahí donde yace imperecedera su llama viva.

1

La unidad del escritor y el lector, tan presente en Borges como atestiguan sus críticos, rescata la figura decisiva del decodificador de signos que incorpora su peculiar contexto para iluminar la pieza; rescata al lector activo que «genera texto» en su reflexividad y al texto infinito del autor que no sospechaba su inmortalidad. En sus obras críticas, *Lengua y literatura de Borges* y *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*, aparece y reaparece la unidad que se desdobra (escritor/lector) en el «hecho estético» del fenómeno literario¹, y que conduce a Echavarría a escrutar la naturaleza y función del lenguaje. La literatura como hecho lingüístico transfigurado en el hecho imaginativo exige una peculiar estética de la recepción para apropiarse de sus cualidades. La experiencia hermenéutica de todo arte parte del «modo de ser de la obra de arte» y su ontología singular, para dar paso a un «vaivén» que, como movimiento lúdico, descubre y redescubre la obra, la crea y la recrea (Gadamer 21, 143 y ss.). La desdoblada unidad del escritor y el lector es, pues, la misma unidad de la creación y su crítica. ¿Cuánto de la lectura de una obra, cuando afirmo convencido ‘esto es lo

¹ En su análisis de varios ejemplos de la obra narrativa de Borges, Echavarría recalca que «la problemática relación entre lectura y escritura constituye el fundamento del disfrute estético» (*Lengua y literatura* 134).

importante' o 'esto es lo que hay que mirar', está en la pieza, pero también en mi teoría y mi visión de la literatura? ¿Acaso no es un reconocimiento que ocurre en virtud de mis distintivos anteojos teóricos? ¿Cuánto de lo que se escribe no es sino el resultado de una intensa conversación con nuestros autores preferidos o nuestros imaginarios lectores? El crítico fija un orden y lo justifica en el espacio lógico de sus razones, conociendo de antemano que no es el único posible; tan solo es su experiencia del orden. Pero, ahí está la obra imponente, que le devuelve su respuesta guiñada. El entendimiento imaginativo descubre y crea lo visible y lo invisible de la pieza; se apropia a su manera de la riqueza que despliega, pero la obra fija sus límites, a veces borrosos, y pone resistencias: digamos, nombra a sus interlocutores reales, o provee el contexto histórico de su origen, o enmarca sus intencionalidades, o bien transmite sus conexiones intertextuales; en fin, teje su propia coherencia como referente ambiguo, lo que no impide gestar nuevos «proyectos de sentido», tomando a préstamo la certera frase de Heidegger.

La tradición humanística ha denominado este intercambio fructífero e inevitable como un «círculo hermenéutico»; un movimiento de enriquecimiento fluido, pero tenso: cerrado como el círculo y abierto como la imaginación. En su versión original, el círculo presupone dos subjetividades separadas (digamos el autor y el lector) y una proyección del lector en el texto, lo que nos deja con una suerte de circularidad trunca. Pero la apropiación no parece ser una experiencia ajena ni solo proyección del lector en el texto, pensaba Paul Ricoeur, sino también una manera en que el texto se proyecta en el lector, lo que hace que este «se entienda a sí mismo frente al texto, frente al mundo de la obra» (Ricoeur 178). El imprescindible lector y su autor entablan, pues, una intensa conversación lúdica: uno deja atrás pistas y huellas, intencionales o descuidadas, que el otro detectivescamente halla por virtud de la lógica de su teoría, teoría que podrá romperse o reiterarse por la aparición

de nuevas ambivalencias y giros que algún otro insospechado lector descubre.

La exploración reflexiva del maestro Arturo Echavarría sobre la paradójica obra de Borges muestra un primer movimiento de crítica inmanente, de descomposición química, que captura la inestabilidad del texto. Guiada por un ancho andamiaje de erudición, su crítica conjetural despliega una estructura decodificadora con modelos opcionales de interpretación provistos por su comprensiva formación literaria. Lo estructural, la intertextualidad, la historicidad del contexto, el simbolismo, entre otras, se conjugan en una sola voz sobria. De forma puntillosa y granular, el primer momento de su crítica, en la que no escapan detalles y gestos, revela aquella inclinación científicista inicial que no olvida que toda teoría debe tener su piedra de toque en los hechos, aunque bien sepa que esos hechos lo son por la teoría que los alumbró (Echavarría, *Lengua y literatura*, cap. 1). De temperamento reflexivo y sosegado, Echavarría «navegaba imperturbable» por las tensiones de una escritura aporética y seductivamente contradictoria, como la de Borges, procurando, si posible, la claridad y la distinción cartesiana. Y es que Echavarría era, ante todo, un gran maestro que guiaba con profundidad por los misterios de las obras. Respetuoso del texto ante sí y reverente ante la enorme responsabilidad de las palabras, fundamentaba con rigor curtido sus hipótesis de la lectura, casi como disculpándose con el lector cuando no alcanzaba la rigurosidad que se exigía a sí mismo. Era una expresión crítica marcada por el reconocimiento a lo indecible, a las perplejidades de los enigmas y al significado plural de las contradicciones². Al

² «Sin pensar que sea posible agotar las posibilidades de las contradicciones en los relatos de Borges, y con la clara conciencia de que muchas de esas contradicciones están allí, como las de Unamuno, para quedarse y que, justamente por ello, *significan*. . .» (Echavarría, «Pierre Menard, Unamuno y los simbolistas» en *El arte de la jardinería china* 107).

desentrañar esa textura paradójica —tal vez necesaria, tal vez deliberada, pero siempre umbrosa e irresoluta como la realidad misma— Echavarría le imprime un primer nivel de coherencia a la obra, como el que comienza a detectar un desdibujado diseño arquitectónico.

Ya en el segundo movimiento de la forma de su crítica aparecen los múltiples conectores, los enlaces intertextuales y contextuales que densifican la obra y descubren al lector. Aquí la mirada del crítico está puesta, en un primer plano, sobre las referencias y alusiones que el mismo autor (Borges) realiza en tanto que lector. Es el creador/lector que atrapa y seduce por su imaginativa lectura de textos clásicos, exóticos o desconocidos. Echavarría penetra la inconmensurable intertextualidad de la obra borgiana, prolífica en remisiones, saturada de memoria cultural. Borges el escritor, Borges el lector, Borges el crítico, Borges el personaje, son él mismo y son distintos. Allí se explora su argentinidad³, allá su universalismo enciclopédico; allí al teórico de la literatura y allá a la celebridad que busca encontrarse en su propio laberinto⁴. Echavarría como crítico saca a la superficie a los interlocutores de Borges que reafirman su apropiación de la amplia cultura occidental: figuras clásicas que lo marcan, desde Homero, Séneca, Dante y Plotino; poetas con los que convive fuera del tiempo como Whitman, Valéry y Mallarmé; y filósofos que lo interrogan como Berkeley, Schopenhauer, Spinoza y Unamuno. Encontrará la impronta de Lugones, Quevedo y Cervantes; también la de Shakespeare,

³ La última conferencia de Echavarría en la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española fue sobre la argentinidad de Borges, en ocasión de la presentación del libro de la RAE, *Borges esencial* (Echavarría, *Boletín* 295-307).

⁴ Echavarría examina la literatura que distingue al Borges crítico del teórico de la literatura. Sostiene que hay un concepto coherente de la literatura en Borges que se transcribe no solo a través de sus relatos y ensayos literarios, sino también en sus inquisiciones metafísicas (Echavarría, *Lengua y literatura* 31-35).

Henry James y Flaubert. Se trata de una inmensa tradición de sabios interlocutores que la literatura de Borges junta con sincrético asombro en el «hecho estético».

Más allá de las alusiones internas y externas dentro de la obra, el crítico echa mano, en un segundo plano, de cartas, entrevistas y conferencias que amplían y contextualizan la obra. Ante la monumental literatura crítica sobre Borges, cabe destacar el prurito de Echavarría por reconocer lo que otros críticos postulan y cómo se diferencia de lo que él mismo sostiene, siempre con la seriedad intelectual y generosidad del que pone todas sus cartas sobre la mesa. Su forma de la crítica está guiada por la ética del intelectual que bien sabe los caudales de buena tinta derramada sobre el genio literario del argentino; una ética libre de soberbia y escrupulosamente fiel a la idea de una comunidad de investigadores. El círculo hermenéutico se ensancha por esa comunidad de intérpretes. Ya en sus notas al calce, ya en el cuerpo del texto, Echavarría va tejiendo la absorbente intertextualidad que él y los especialistas han ido hilvanando por décadas sobre el autor de *El Aleph*. La influencia de la estética simbolista de los franceses del siglo XIX, el peculiar estructuralismo «*avant la lettre*» de Borges, el peso de la filosofía del lenguaje de Fritz Mauthner, el escepticismo literaturizado sobre los límites comunicativos del lenguaje, son solo algunos de los temas articulados por él en una sola voz coherente (*El arte de la jardinería* 151-72). Reconoce con sabiduría histórica, de este modo, que el desarrollo de ciertas ideas que iluminan una obra raramente pertenece a individuos aislados y singulares, sino más bien a una comunidad hermenéutica que madura, a unos lectores/autores que, como él, van creando y recreando la infinita obra de Borges.

2

Decía Sylvia Molloy que la imprecisión y la selección le sirvieron de juego a Borges para «postular la realidad» (62-66, 77 y ss.); una realidad con fisonomía de simulacro, una realidad lite-

ría donde la verdad o falsedad de las proposiciones era irrelevante. «La ausencia de mimesis realista confunde a los críticos», decía, ante la imposibilidad de vincular lo fijado en la escritura con la «vaga realidad extratextual» (Molloy 7). Pero Echavarría no se encuentra entre los críticos confundidos; por el contrario, creo que la premisa de su libro *Lengua y literatura de Borges* es el lenguaje como un sistema nominal y arbitrario de símbolos incapaz de ser espejo. El lenguaje captura la presunta realidad, solo fragmentaria e indirectamente. Su naturaleza comunitaria e impersonal le imprime propiedades plásticas que permiten la apropiación personal, *sui generis* como la de Borges, en la que el autor transmite su personalidad y «tiempo íntimo» (*Lengua y literatura* 55, 85). Borges crea una nueva criptografía, sostiene Echavarría, y redimensiona palabras comunes, densificándolas con sus recursos literarios, culturales y su práctica intertextual saturada de alusiones (*Lengua y literatura* 106-109, 120). De tal forma, Borges transforma el laberinto en una cosmovisión, y al silencio en el revelador de las limitaciones del lenguaje; los sueños para él adquieren su propia «álgebra» singular y secreta, y «mis noches» son la ceguera de Borges o la fuente de las imágenes poéticas o las imágenes mismas. No es un imposible lenguaje privado lo que Borges crea, sino el mismo que todos compartimos, cotidiano pero redimensionado.

Borges ha regresado a las «herramientas extrañas», a las meras palabras que no son de por sí ni prosaicas ni poéticas, pero con la intención de densificarlas, de ampliar sus significados, multiplicar sus respectivas designaciones, y así llegar hasta un nuevo concepto de la metáfora y de la poesía, y, por tanto, de la literatura. (*Lengua y literatura* 107)

Borges parece habitar en una ontología de la literatura; no en la ontología de la realidad extralingüística, independiente y autosuficiente. De ahí que subordine sus preocupaciones metafísicas —leídas por ciertos intérpretes como enunciados

filosóficos taxativos— a sus finalidades estéticas⁵. Afirmar la subordinación de lo real (físico o metafísico) a lo literario y a lo estético es su modo de significar; no es devaluar esa realidad huidiza, sino reconocer la imposibilidad de su captación directa y totalizante. En la imagen y en la metáfora, en la paráfrasis y en la aproximación conjetural, en el lenguaje literario fragmentario de lo particular, nos acercamos oblicuamente a lo universal y al ser. Los misterios cosmológicos, la temporalidad del ser, el panteísmo o la divinidad con sus atributos, y tantos otros, son la prueba de ácido de los límites del lenguaje. Visibilizar lo invisible mediante palabras es el arrojito mayor de una estética literaria que explora medios alternos de acercarse a lo insondable. La idea borgiana del lenguaje como un «modo de sentir la realidad» y palpar sus entresijos, anuncia el rol epistémico del lenguaje literario, en donde el modo de representación de esa realidad no es réplica literal sino rodeo metafórico; mas no deja de ser denotativa con amplia referencialidad para comprender sus complejidades, tensiones, contradicciones y expandir su entendimiento. Sostiene Echavarría con razón que Borges articula una «visión coherente» sobre la naturaleza del lenguaje y sus límites que, a su vez, regula su teoría de la literatura, lo que no impide la enunciación cognitiva⁶. Pero ¿cómo sabemos que no estamos condenados a las redes tupidas del lenguaje; cómo sabemos que una realidad extratextual es comprendida a través de nuestro sistema de símbolos? Desde la perspectiva de Borges no lo sabemos, al menos con certeza apodíctica. Tampoco lo sabemos con tal certidumbre desde la ciencia ni

⁵ «Borges no es un teólogo ni, ciertamente, un metafísico, ni es su interés hacer metafísica en el sentido estricto de la palabra: es ante todo un literato y busca explorar la naturaleza y confines de la literatura» (Echavarría, *Lengua y literatura* 31).

⁶ Reconociendo la limitación de examinar el lenguaje como un sistema cerrado de signos, Echavarría amplía su exploración a las dimensiones históricas y culturales que todo lenguaje incorpora (*Lengua y literatura* 22).

la filosofía; solo sinuosamente, diría Borges, mediante la captación subjetiva que «siente» la realidad. Tal vez, la coherencia de ese lenguaje literario, pese a estar poblado de signos paradójicos y ambiguos, ilumina una realidad igualmente coherente con esas mismas propiedades. Algo común tiene que haber, pensaba Wittgenstein, entre un mundo imaginado y uno real; algo que comparten porque —qué duda cabe pese a los tropiezos— estamos en él y nos guiamos en él. Acaso participan de una misma estructura lógica, una forma de las conexiones que constituyen la relación estructural (Wittgenstein §2.022). La ciencia demuestra esto con evidencias, la filosofía lo demuestra con argumentos justificados, y la literatura no lo demuestra, sino que lo presenta.

El idealismo escéptico de Borges, que el maestro Echavarría y otros conciben, pienso que es la necesidad lógica de quien reconoce la imposibilidad de trascender al sujeto cognoscente para convertirse en el «Ojo de Dios». No es una propuesta filosófica articulada, lo dice bien el crítico; es la literatura misma borgiana que no puede ser pensada sino desde ese *locus*. Su creación literaria juega con esas ideas que, luego, son nombradas (denominadas) para designar los rasgos intelectuales de esa literatura. La historia de la filosofía occidental registra numerosas variedades de idealismos y escepticismos, de modo que cuando los críticos aluden a esos atributos de la obra borgiana no desean ni es preciso marcar las distinciones. Pese a sus coincidencias con Berkeley, pienso que el idealismo acentuado que es premisa de la literatura de Borges podría definirse mejor por su opuesto: no es un realista, no es un materialista, no es un empirista. La legendaria frase de Berkeley, «*esse est percipi*» («ser es ser percibido»), destaca cuán dependientes del pensamiento son las cosas y las sustancias; cuán trabados están los objetos con las ideas y, exhibiendo un realismo ingenuo, se aceptan como dados. En ese idealismo ‘general’ que subyace a

la obra de Borges, no solo es natural que florezcan las formas del irrealismo, sino el escepticismo peculiar como lo entendieron los griegos: *skeptikos*, quienes están dispuestos a investigar, a explorar los opuestos, sin adjudicar prematuramente. Era más una disposición filosófica, pensaba Sexto Empírico, una habilidad para sopesar oposiciones que, por la fuerza y validez de los argumentos que las sostenían, obligaba a suspender el juicio sobre la creencia en disputa. De ahí parece surgir aquella sensación de la «inminencia de una revelación que no se produce», el «thrill» constitutivo del hecho estético, como lo define Borges (Echavarría, *Lengua y literatura* 43; *El arte de la jardinería* 146). Ese secreto a punto de revelarse que nunca se revela, parece la secuela natural de la incerteza escéptica que nos deja ayunos de respuestas, a donde nos conduce con necesidad lógica la disposición para el juicio reservado. Todo parece entreverado en una literatura reticular, en donde los relatos, los ensayos y las poesías se juntan. Al final de toda metafísica hallaremos siempre una epistemología y viceversa, de toda epistemología una estética y viceversa, y así, sucesivamente, como los jardines que se bifurcan.

3

«Siempre he escrito para mis antiguos maestros», decía Arturo Echavarría en gesto de profunda lealtad (*El arte de la jardinería* 8). Al escoger sus destinatarios escogía la tradición literaria a la que pertenecía: una tradición de crítica seria, inmanente, atenta a los detalles corpusculares del texto; que destila conexiones y respeta las aporías a donde nos lleva el lenguaje literario; una tradición que reconoce que no existe una sola manera de leer a un autor y exuda reverencia por la palabra escrita. El mundo de Borges era el mundo del libro; el mundo de Arturo Echavarría fue siempre ese mismo mundo. Nunca le pregunté sobre el origen de su pasión por la obra de Borges,

pero podía imaginar su respuesta. Allí había un espejo en el que deseaba mirarse. Se convirtió en el lector/escritor decodificador del mensaje extraviado.

Decía Ricardo Piglia con agudeza que «uno enseña lo que hace» y en literatura será siempre ese peculiar «modo de leer» (111). He dicho antes que no todos los maestros son maestros; que los auténticos dejan huellas que seguir porque surcan la conciencia, y dejan acumulado un sedimento que queda como sabiduría y reserva moral, cuando la información se ha desvanecido. Ese sedimento para la memoria es la «llama viva» de la que hablaba Benjamin. El maestro Arturo Echavarría nos dejó con las manos llenas. Una llama de cualidades intangibles y dignas de ser emuladas se quedan con nosotros: la imagen de la honestidad intelectual en donde mirarse, representada en la forma de su crítica inteligente; aquel estilo sobrio, respetuoso, sin aspavientos, del que sabe que no existen respuestas dadas, acabadas ni últimas; la estampa del interlocutor que estimula el diálogo ilustrado como precepto ético. Sabía del poder simbólico del lenguaje y, por eso, nos dejó obras valiosas que seguiremos leyendo con admiración. Por esa «llama viva» he podido releer a Borges con la misma pasión del que lo encuentra por primera vez.

OBRAS CITADAS

- Benjamin, Walter. “Las afinidades electivas’ de Goethe”. *Obras*, libro 1, vol.1. Abada, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Borges esencial*. Edición Conmemorativa, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, Random House, 2017.
- Echavarría, Arturo. *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*. Iberoamericana, 2006.
- . «En torno a Borges esencial». *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, vol. 5, 2019, pp. 295-307.
- . *Lengua y literatura de Borges*. Iberoamericana, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme, 2003.
- Molloy, Sylvia. *Signs of Borges*. Duke UP, 1994.
- Piglia, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Editado por Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas, Editorial U de Talca, 2015.
- Ricoeur, Paul. *Hermeneutics and the Human Science*. Cambridge UP, 2006.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 1922. German-English edition, Barnes and Noble, 2003.



ADOLFO CASTAÑÓN
ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA

ECHAVARRÍA: UN CRÍTICO Y NARRADOR
MORDIDO POR LA SERPIENTE
DE LA PERFECCIÓN¹

—Pienso —al fin dijo Juan, levantando la voz en aquella noche de Corea.

Como el aire de abril, capítulo XVII.

I

Los autores de novelas y de cuentos no suelen ser, como los Poetas, de la raza de los perfeccionistas.

Borges hizo numerosas versiones, cinco o seis por lo menos, de su poema *Fervor de Buenos Aires* (1923). Arturo Echavarría, quien falleció el 8 de diciembre de este fatídico 2020, era uno de los conocedores más profundos de la obra de Jorge Luis Borges, autor de dos libros definitivos *Lengua y literatura de Borges* (1983, 2006) y *El arte de la jardinería china en Borges y*

¹ Nota de las editoras: En 2020 Adolfo Castañón recibió el Premio Nacional de Artes en el campo de Literatura y Lingüística. Además, es Creador Emérito del SNCA - Sistema Nacional de Creadores y Artistas. Este ensayo se publicó en *Letras Libres*, el 11 de diciembre de 2020.

otros estudios (2006). No solo era un gran crítico sino también un narrador mordido por la serpiente de la perfección artística anhelada. De esa mordedura es prenda la novela *Como el aire de abril*, publicada originalmente en 1994, y revisada, retocada y parcialmente reescrita en 2019, es decir, cinco lustros después. La herida de la mordedura ha tardado mucho en cerrar. En el plazo de esos 25 años, el autor publicó *La isla en el horizonte* (2016), un libro de cuentos donde la realidad de la isla llamada Puerto Rico es recreada por la pluma incisiva de un narrador que tiene la rara virtud de hacer vivir a sus personajes en la mente de sus lectores. *Como el aire de abril* es, para citar las palabras del poeta Ernesto Cardenal, una obra «llena de sorpresas».

II

«Abril es el mes más cruel», dice el primer verso de *The waste land* de T.S. Eliot, y William Shakespeare habla de «la incierta gloria de un día de abril» en *Los dos caballeros de Verona*. El título de la novela de Arturo Echavarría remite a una cita de Cristóbal Colón en su primer viaje y a la sensación de dulzura que recuerda la atmósfera de Sevilla y de su río: «Tuvieron la mar como el río de Sevilla. “Gracias a Dios”, dice el Almirante. Los aires muy dulces, como en abril en Sevilla, que es placer estar a ellos, tan olorosos son».

Esa sensación de suavidad, piensa el lector, ha guiado al músico de la fábula que era Arturo Echavarría cuyas tramas y voces fluyen como en un sueño hacia un Delta donde las aguas de la realidad del lector se mezclan con las de los otros lectores, en tramas paralelas y convergentes que se desarrollan al derecho y al revés y que producen una novela entre policiaca y detectivesca.

III

Leí la novela justo antes de salir de viaje hacia Sevilla el año pasado. La novela no solo me gustó. La leí de un tirón y hasta estuve a punto de perder el vuelo en la sala de espera del avión que me llevaría a España. La idea del misterioso desaparecido evoluciona de una manera eficaz y sorprendente. Mientras la leía volví a encontrar en ella ciertos aires de esa isla llamada Puerto Rico o, al menos, del Puerto Rico presente como una obsesión en los cuentos de *La isla en el horizonte*. Al regresar a México quedé capturado por la magia espejeante de la novela que leí y releí en las dos versiones escritas y reescritas a lo largo de los lustros.

IV

Empecé a leer la novela en una sala de espera y me transporté fuera del espacio y la leí atolondrado saboreando esa mezcla peculiar de sensualidad, sensitiva nostalgia, inteligencia narrativa y sabia administración del tiempo suspendido que va creando la narración que participa de la novela policiaca o aun de las de espionaje como las de Eric Ambler, autor que he leído mucho y cuya imaginación atraída por lo grotesco-plausible compartía Echavarría junto con la vertiente costumbrista y fantástica. Este autor, Eric Ambler (1909-1998), además de ser leído por los personajes de esta novela, quién sabe si se adentraron en el *Epitafio para un espía* (1938) y *La máscara de Dimitrios* (1939), fue también leído a mediados del siglo XX por escritores como Carlos Fuentes y Jaime García Terrés y politólogos como Rafael Segovia, el hermano del poeta Tomás. Los personajes que crea Echavarría no parecen inventados. Se diría que le han sido impuestos al autor de su fábula, tan necesarios e inolvidables son. Cumplen en el tablero de la narración que transcurre entre San Juan, Sevilla, Madrid y París una función precisa en el ajedrez de la fábula donde conviven, entre el narrador y lo narrado, El Rey, la Reina, la Torre, el Caballo, El Alfil y el Peón,

el presente de la isla, su pasado inmediato, su inscripción en el Atlas de la política internacional y, antes en el horizonte del tiempo en personajes como ese misterioso médico y botánico Nicolás Monardes (1493-1588) nacido y muerto en Sevilla y que solo había yo oído mencionar a historiadores como Miguel León-Portilla o estudiosos de las historias de la medicina como Carlos Viesca. Hay no pocos puntos de contacto entre los cuentos de *La isla en el horizonte* y la novela *Como el aire de abril* en sus dos inquietantes versiones. Esas versiones me hacen fantasear en una especie de palimpsesto o códice en cuyas escrituras magnéticas se desdobra la misma palabra narrativa. De todo esto depende una visión desolada y a la par deslumbrante e inquietante como si estuviese cautiva en una caja de cristal. No viene al caso comparar ni hacer una lectura genética del texto de 1994 con el de 2019. En ambos subsiste un exceso de realidad, una carga excesiva de historia hecha sueño, vuelta pesadilla y vértigo. Todo esto traduce una amorosa fidelidad al oficio de la ficción que hace de esta novela capaz de hacer perder el vuelo al incauto lector que se ponga a leerla en la sala de espera de un aeropuerto. El horizonte de la novela es la guerra de Corea y la extraña participación en

. . . aventuras militares de índole neocolonial (donde) miles de puertorriqueños fueron reclutados, por las disposiciones del Servicio Militar Obligatorio, para servir en las filas del ejército de la nación norteamericana. El Servicio Militar Obligatorio aplicaba tanto en los Estados Unidos continentales como en sus «territorios» (que es otro modo de decir 'colonia'), uno de los cuales era, y sigue siendo, Puerto Rico.

V

Como el aire de abril seduce y conmueve por su sentido del ritmo y por esa forma peculiar en que se van entrelazando los puntos de vista en el tablero de la narración como si fuese un ajedrez.



PRISCILLA ROSARIO MEDINA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, ARECIBO

LOS ASEDIOS CRÍTICOS DE ARTURO ECHAVARRÍA FERRARI¹

El más alto estadio del oficio crítico es el de la creación, para el que, hay que decirlo, son necesarias dotes singulares. . .

Juan Marinello, *Creación y revolución*.

Hablar sobre Arturo Echavarría Ferrari es pensar en el «borgista», como lo han llamado sus colegas, amigos, escritores y conocidos. Otros, lo han llamado, y con sobradísima razón, «el intelectual cabal», imagen abarcadora, sin orillas delimitantes, pues este investigador y crítico es también pianista, profesor universitario, escritor, traductor, viajero incansable y conversador genial con una avidez de saber nunca saciada. Para Echavarría los actos y las lecturas trascienden, porque solo así se logra alcanzar el antídoto contra el vacío, la caducidad y la nada. De igual manera, considera el acto de la creación un proceso irremediamente solitario que exige buscar estrate-

¹ Nota de las editoras: Este artículo se publicó en la revista *La Torre*, Tercera época, año. 12, núm. 44-45, abr.-sept. 2007, pp. 463-78. Se ha adaptado a las normas de estilo del *BAPLE*.

gias para mitigar esa soledad. La literatura es un componente inalienable de la soledad y escribir es la gran aventura que requiere un avizor anhelo de aislamiento. Como crítico es extremadamente riguroso, escrutador e incisivo. Está convencido de la imposibilidad del ejercicio de la crítica sin una formación filosófica lingüística, histórica, filológica y, por supuesto, estética. Apunta que para que una obra literaria nueva pueda entenderse, se precisa que se inserte en un orden preestablecido y que configure una red de relaciones con ese orden. En el proceso de la investigación es consciente siempre del complejo mundo de la exploración, la diversidad de los caminos y el arduo peregrinaje alumbrado de entrega y servicio incansables.

Los numerosos estudios de Arturo Echavarría sobre Jorge Luis Borges son valiosísimos para comprender al escritor porteño con su destino tan singular y glorioso. Hace varios años trabó amistad con los textos de Borges y esa amistad continúa tan fresca y consoladora, como el primer día y lo acompañará por siempre. En ese primer encuentro comenzó a estudiarlo «como orbe cerrado de lenguaje». Hoy, por hoy, se siente más cercano de las posiciones que interpretan a un Borges contextualizado en una realidad geográfica y cultural. Traza Echavarría las corrientes del discurso crítico que han dilucidado aspectos fundamentales de la obra borgiana y analiza minuciosamente el estado de la crítica contemporánea en cuestión: «Las coordenadas teóricas que han servido de marco a estas investigaciones y que han posibilitado una lectura de los textos borgianos que rebasa las categorías de excentricidad y curiosidad literarias, a las que en un principio fueron adjudicados, han ido cambiando con el transcurrir de los años. . .» (Echavarría, «Borges en la historia»).

Apunta además que todos los que han dedicado largo tiempo al estudio de la historia de la crítica borgiana, María Luisa Bastos, Julio Ortega, Gabriela Massuh, Nicolás Rosa, entre otros, son conscientes de la diversidad de presupuestos teóricos

que han servido de fundamento a los exámenes a que se ha sometido el discurso de Borges.

En el libro *Lengua y literatura de Borges* Echavarría trabaja la obra del escritor argentino a la luz de la visión coherente de la naturaleza del lenguaje y sus límites. Desde las notas preliminares nos anticipa que esta visión se desplaza en el contexto de su obra a la literatura; y al hacerlo, se constituye en el fundamento de toda una teoría literaria. Este libro es una exploración del pensamiento borgiano en torno a la identidad, el tiempo y la percepción de la realidad. El crítico observa que este crea una especie de criptografía personal por medio de una lúcida y genial práctica intertextual. Analiza, de igual modo y con suma pulcritud, la evolución del pensamiento de Borges sobre la metáfora. Recordemos que una de las primeras «obsesiones» analíticas de Borges fue la investigación histórica y funcional de la metáfora. Echavarría ha seguido sigilosamente los pasos a estos asedios borgianos sobre esta estructura poética y los juicios que Borges va desgranando. Le interesa, en particular, en qué medida los conceptos de metáfora y poesía han sufrido cambios y modificaciones y cómo estos esclarecen sus poemas de madurez. Desde los poemas de *Fervor de Buenos Aires*, el crítico puertorriqueño nos lleva de la mano para subrayar cómo a través del tiempo el concepto de la metáfora ha sufrido modificaciones en el pensamiento de Borges. Parejamente, la fe que el joven poeta depositaba en combinaciones de palabras y su capacidad para reflejar el mundo de las apariencias ha atravesado un proceso de debilitamiento hasta llegar a un mesurado escepticismo.

Una de las grandes aportaciones de este acercamiento de Echavarría es que, basándose en este nuevo concepto de la metáfora en Borges, «las tardes maniatadas, la arboleda que se que se olvida del paisaje y las casas miedosas y humilladas de *Fervor de Buenos Aires* dejan de ser «poesía» para transformarse en «objetos verbales». «El concepto de poesía exige ahora un intercambio entre el texto poético y el lector; su

fin no debe ser el asombro, sino la comunión emocional» (Echavarría, «Borges en la historia» 133). Para Arturo Echavarría, a la luz de los atisbos anteriores, Jorge Luis Borges «parece» que ha recobrado la fe en las palabras, en las capacidades alusivas de estas, en la posibilidad de intuir en ellas, múltiples designaciones simultáneas.

En fin, el crítico borgiano nos ha dejado una obra valiosa y el lector recibe con agrado un discurso iluminado y erudito: la exposición sistemática del pensamiento teórico de Borges respecto del lenguaje, la literatura y el escritor, y el examen riguroso de los modos en que el discurso poético y el narrativo ilustran el pensamiento teórico. Explora cómo el creador de *El Aleph*, desde las primeras páginas de *Fervor de Buenos Aires* y de *Inquisiciones*, ha tramado su extraordinario discurso literario: «Esta literatura pasó de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito. . . las incursiones apuntan a la trama del texto mismo, a los modos en que se hace posible originar una urdimbre de palabras, sus modos de existir en el tiempo, sus posibilidades y límites» (Echavarría, «Borges en la historia» 221).

En *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios* Echavarría recoge los estudios redactados en el transcurso de varios años en torno a distintos aspectos de la obra de Borges. «Borges en la historia de la crítica contemporánea» es el ensayo que cierra su estudio. En este repasa y revisa el estado de la cuestión crítica sobre Borges. Una nota aclaratoria de entrada al estudio mantiene alertado al lector del proceso que justifica la selección. Esta nos advierte que se fundamenta en los principios de lo que él estima útil para esclarecer ciertos aspectos que le parecen definitorios de la obra de Borges. Justifica su exclusión de los estudios monográficos que no ha podido atender por la especificidad de los asuntos tratados y de los otros que rebasan el esquema general crítico que él ha trazado.

Sus reflexiones en este ensayo son sobre el comentario crítico en torno a la obra de Borges durante los años cincuenta, se-

setenta, setenta, ochenta y noventa. Comienza desde estudio pionero de Ana María Barrenechea, con su concepción de la obra de Borges como un todo unitario, los lazos firmes entre la especulación y la concepción, y la práctica literaria en Borges. De igual manera resume las contribuciones de Jaime Alazraki en su lúcido y magistral estudio *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (1968). Subraya de este estudio que: «Alazraki no se mantiene en una sola perspectiva crítica, sino que va atemperando su análisis a las corrientes teóricas según estas van cambiando, y con el cambio viabilizan nuevos modos de apreciación y de entendimiento del texto literario. . .» («Borges en la historia» 156). Resalta Echavarría dos logros, que a juicio suyo, «aportan de modo especial a la percepción crítica que habrán de generar los textos de Borges en el futuro»: por un lado, la relación entre ficción y «realidad»: por otro lado, la integración de lo «esencial argentino». Sabemos que, en un principio, lo «argentino», o más bien, su escandalosa ausencia hacía las veces de un valor negativo en lo relativo a la apreciación crítica temprana de sus obras. Sabemos, de igual modo, que en muchos estudios serios que se están realizando en la actualidad la ubicación de Borges en un contexto geográfico y cultural determinado ha adquirido una importancia de gran envergadura» (157).

Sylvia Molloy, al filo de la década de los ochenta, publica *Las letras de Borges*. En este estudio nos apunta Echavarría que la escritora propone una lectura crítica de marcada originalidad. «La exposición se lleva a cabo mediante una serie de observaciones, reflexiones especulativas y señalamientos, que con frecuencia iluminan súbitamente recodos ocultos de los textos y nos dejan la impresión de que la distancia entre texto y lector crítico se ha reducido drásticamente . . . Las observaciones se van engarzando en un discurso cuya coherencia radica en los textos del escritor objeto del comentario. . .» (159).

Arturo Echavarría se adentró, sin titubeos, en la enjundiosa obra de Borges. No agotó ni saturó sus planteamientos. Todos

sus estudios demuestran su largo e intenso asedio, estudios medulares, de innegable erudición, los cuales con el paso de los años continuarán, una y otra vez, despertando atenciones reflexivas.

Arturo Echavarría, de igual manera y con el mismo rigor crítico, ha trabajado la narrativa de Carlos Fuentes. Uno de sus ensayos sobre la novela *Una familia lejana* (1980) es, a juicio nuestro, uno de los acercamientos más lúcidos que se han publicado sobre esa obra. El ensayo de Echavarría «Presencias y reconocimientos de América y Europa en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes» se publicó en la revista *La Torre* en 1995. Explora el crítico puertorriqueño la presencia de Europa en América y cómo la novela busca otros modos de insinuar esa presencia europea y sus efectos:

Cuando hablamos de la presencia de Europa en el contexto de la literatura, y muy en especial de la narrativa contemporánea hispanoamericana, solemos pensar, en primera instancia y con algunas excepciones notables, en el influjo de la cultura y de las instituciones europeas en el mundo de la América Hispana, en la consistencia y peso . . . de una presencia trasatlántica que podemos observar inalterada o transformada en las riberas de ese lado del mar. (383)

Terra Nostra (1975) es el punto de partida para el análisis de *Una familia lejana* (1980) porque las dos narraciones tienen su centro en Europa: «Ambas atraen a su órbita el mundo distante de América».

Terra Nostra relata profundamente los memoriales fúnebres del reinado de Felipe II, y la intrusión de América en ese «mundo cerrado y luctuoso peninsular cuyo centro es El Escorial». *Una familia lejana*, por otro lado, trata sobre, «la fortuna, o infortunios, de un grupo de personajes latinoamericanos, mexicanos unos, antillanos y europeos otros . . . Ambos relatos desplazan la mirada desde un centro, el suyo, el europeo, hacia los márgenes, hacia lo joven o lo nuevo em-

plazado al otro lado del océano» (Echavarría, «Presencias y reconocimientos» 384).

Las concepciones que Carlos Fuentes ha desarrollado en *Terra Nostra* en torno a la historia y la cultura de Europa y América tienen para Echavarría un peso decisivo y esclarecedor en la lectura de *Una familia lejana*. En *Terra Nostra* se establecen los parámetros que le servirán al crítico para interpretar algunos aspectos significativos de la compleja interrelación del Viejo y del Nuevo Mundo. Sin embargo, «por razón del marco temporal en el que se desarrolla esa novela, la red de relaciones e interdependencias está orientada hacia el futuro» (Echavarría, «Presencias y reconocimientos» 392). Ahora bien, nos alerta Echavarría que en el caso de *Una familia lejana* los parámetros no se orientan hacia el futuro sino hacia el pasado. Señala que en una entrevista con el crítico Julio Ortega, Carlos Fuentes afirma que: «Nosotros fuimos la utopía de Europa en el siglo XVI, en el siglo XIX les devolvimos el favor y convertimos a Europa en la utopía de América Latina» (Ortega 642). El comentario de Fuentes le sirve a Echavarría para subrayar que: «Hablar de familias lejanas, para uno nacido de este lado del Atlántico, aludía con demasiada frecuencia a esa parte europea, mayormente española o francesa, que lo había desterrado, por negligencia o maldad, de su centro vital («Presencias y reconocimientos» 392).

Existe otra faceta en el trabajo intelectual de Arturo Echavarría. Se trata del oficio narrativo. Su primer cuento «Un weekend en Santomas» apareció publicado en la revista *Caribán* en 1987. El cuento lleva por epígrafe unos versos del poeta inglés Robert Graves: «Counting the beast / counting the slow heart beats». El autor nos ha dejado una narración lograda. El lector, de inmediato, se topará con un mundo narrativo que despierta la extrañeza. La poca dispersión y el vagabundeo narrativo dan paso a la intensidad y al misterio: «Eduardo trató de adivinar con impaciencia cuánto tardará en desaparecer el tinte violá-

ceo que aún iluminaba el cielo para dar paso a la noche . . . mientras sentía el frío del vaso helado contra su mano, pensó en verificar con Prinair por teléfono la llegada del vuelo pero luego se dijo que no había por qué precipitarse» («Un weekend» 22).

Notable es en «Un weekend en Santomas» la conciencia técnica que luego elaborará en su novela *Como el aire de abril*: el suspenso y el poderío de la observación. La armazón del cuento, la que lo sostiene, es la espera para el encuentro entre Sara y Eduardo. Estos habían elaborado el proyecto de pasar un fin de semana en San Tomas cuidadosamente en pasillos y plazoletas de la Universidad, en ocasiones quedándose, ya pasada la hora de clase, en los bancos sombreados por laureles de la India. El plan había surgido entre el calor de los cuerpos una noche de agosto en un carro estacionado cerca de la plaza San José. Eduardo aguardará en la habitación que había reservado en el Hotel en San Tomas. Esperaría la ansiada llamada desde el aeropuerto. Evocar ese momento le provocaba «una ligera alteración del pulso y la sangre que se agolpaba en el pecho para, desde ahí, irradiar a todas sus extremidades». La ausencia de una trama nos obliga a volver a leerlo para la búsqueda de las claves.

La trama se construye a partir de la interacción entre la espera de Eduardo y el encuentro con una mujer de unos sesenta años que:

. . . miraba con una atención reconcentrada, como si quisiera intervenir en la conversación . . . Eduardo la había visto originariamente de perfil y en esa ocasión notó algo raro en su rostro, algo que desentonaba y que de algún modo introducía un elemento levemente desorganizador en el conjunto del pelo y de la piel . . . pudo percatarse de que lo que había llamado su atención eran unos espejuelos de marco mayor de lo común y cristales demasiados gruesos. («Un weekend» 23)

Esta mujer, de nombre Natalia, no tenía nada más notable que unos ojos agrandados por los lentes espesos. Esta acertada descripción adquiere dimensiones simbólicas, pues recoge la mirada hiperbolizada que ve más allá de los cuerpos. Más allá de «los lentes espesos, que parecían estar suspendidos en vacío, como si hubieran quedado desarticulados del resto de la cara para quedar inscritos en la superficie acuosa del cristal. Es toda ojos. . .»

Siete años más tarde cuando publica su primera novela, *Como el aire del abril*, inserta reflexiones sobre el género novelesco, en particular lo relacionado con la trama novelesca: «Están ahí, circulan bajo las palabras, pero en general uno no se las hace, salvo en algunos casos muy especiales . . . No hay trama —continuó ella—. Por lo menos no en el sentido habitual de preguntas y respuestas. Hay muchas experiencias que no se prestan a eso de preguntas y respuestas» (*Como el aire de abril* 94-95).

La impresión final del cuento nos golpea con sorpresa y nos obliga a releerlo. Sara no acudió al encuentro, su nerviosismo la llevó a cancelar el viaje a San Tomás. Natalia, sentada de espaldas al comedor, cara al mar: «Canturreaba con un vaivén insistente una canción cuya tonada al principio le recordó la que le había salido al paso la noche anterior» («Un weekend» 23). Natalia es la mujer más cercana a Sara: es la mujer inaprensible. Se percató Eduardo que lo que escucha ahora es un «canto fragmentado y sin palabras que parecía atentar contra la atmósfera, opacar el aire y trastornar el equilibrio de la mañana» (23). Natalia ejecuta una canción, su canción sin palabras que lo descubre todo con un ruido extraño, bajo y ronco, cual «sonido amorfo». La descripción de este canto es un sonido identificado a medias. «Natalia, con su voz atravesada, no se parece a nadie en particular y sus palabras se enristraban como si pensara atropelladamente en alta voz» (23): esta es la mujer, inaprensible, más cercana a Sara, la novia que nunca llegó a la cita.

El cuento «Un weekend en Santomas» obliga al lector a permanecer más tiempo de lo acostumbrado en el nivel literal. Produce lo que Emil Volek ha señalado de Borges como una escritura que juega con las facetas del signo, del discurso de la lengua. Echavarría ha construido «sus mundos alternativos a partir del juego de la realidad de la palabra» (124).

Una novela es la culminación de las obsesiones en la vida de un escritor. El novelista español Luis Mateo Diez, apunta que la obsesión es un mecanismo mental que concita todas nuestras posibilidades hacia ese único fin de escribir la novela. Arturo Echavarría publica en 1994 su primera y anhelada novela, *Como el aire de abril*. La obra recibió merecidísimas loas de José Luis González y de Bryce Echenique. El primero, sobrecogido por la lectura señala, en términos generales, que uno de los elementos novedosos que aporta Echavarría es la revelación de un Puerto Rico sombrío. Echenique la considera una «metanovela y una reflexión sobre el género mismo» (*Como el aire de abril, solapa*)².

Apunta Carmen Dolores Hernández que *Como el aire de abril*,

. . . descrita como thriller lo es, ciertamente por varias razones. La acción primera utiliza elementos que son moneda común en el género: un desaparecido, una pesquisa (aunque no «oficial»), un enigma en el pasado. Las revelaciones se suceden con cierta regularidad, acumulando circunstancias que pueden o no resultar significativos para el caso y acrecentando, en la mente del lector acostumbrado a descifrar las claves del género, el número de posibles explicaciones para la desaparición. (20)

² El propio Echavarría nos comenta que este proyecto era de gran importancia y por eso decidió dedicarle todo el tiempo que fuera posible. Tardó siete años en escribirla porque para él fue todo un proceso de aprendizaje.

El entusiasmo del lector en esta narración consiste en el interés por lo novelesco y por la técnica adoptada. Se requiere un ritual diferente de lectura por la obra y por la metanovela. Esta —la metanovela— no se anticipa y tenemos que esperar hasta el final donde presenciamos un examen de relato dentro de la novela misma.

Gerónimo Miguel Chaves, un profesor de la Universidad, desaparece misteriosamente. Nora, la esposa de este profesor acude desesperadamente a Juan González, antiguo alumno y amigo, para que le ayude a esclarecer el misterio de la desaparición de su esposo. La encomienda para Juan González no es fácil. Penetrar en la vida pasada de Chaves es todo un sorprendente descubrimiento: tendría que iniciar encuentros con desconocidos que le provocarían, no solamente curiosidad, sino aprensión; los antiguos amores, los amigos, los compañeros y las grandes interrogantes relacionadas con la guerra de Corea en la que participó junto a Raúl Núñez, abogado, amigo y compañero en la Universidad y Memo Herrero, también sobreviviente de la guerra. Juan González es el hombre que andará, a partir de la llamada Nora, detrás de la verdad: «. . . Cuán propio era, en realidad, aquella empresa a la que sin más se había entregado. Quién le daba derecho a hurgar en la intimidad de otros a quienes apenas conocía» (*Como el aire* 74).

Gerónimo Miguel estaba lleno de planes. Quería escribir de todo, cuentos, teatro. Vivía entregado para la lectura. Junto con Amelia Sánchez comentaban lo leído del día anterior y se entregaban desordenadamente a la lectura: «Porque devorábamos libros muy disímiles lo último que nos llegaba de Hispanoamérica, de Estados Unidos, novelas como las de Chandler y Ambler, que a él le gustaban mucho más que a mí . . .» (77). Más doloroso aún era tratar de integrar la imagen que tuvo por tantos años del profesor y amigo universitario, con la errática, indecisa e incumplidora que no compaginaba con el intelectual aplomado que había conocido.

La obra consta de XVII capítulos relativamente breves y un epílogo. A veces, en los primeros, se observan pausas explicativas y en ocasiones las escenas se aglomeran y el lector comienza a cuestionarse el enlace con la acción primera. «Esta primera vía genera una cierta dosis de *suspense* imprescindible del todo dentro de los parámetros del *thriller*» (Hernández 20). Sin embargo, una segunda línea argumental que se presenta, en la mayoría de las veces a partir del capítulo II en capítulos alternos, suscita interrogantes de parte del lector y se cuestiona cuánta luz arrojan sobre el caso de la desaparición del profesor Gerónimo Miguel Chaves. El lector, de inmediato, comienza a formular sus variadísimas interrogantes. Esta andadura demorada, tan particular en el arte fabulador de Echavarría, va tanteando así la narración y traza los límites del espacio para el novelar. El lector se encuentra ante una novela policíaca hilvanada correctamente, y lo que ocurre nos mantiene interesados a lo largo de toda la estructura narrativa y la anécdota. Sin embargo, todo lo que acontece trasciende la mera historia del *thriller*: los estereotipos concebidos desde el principio. Juan González es el anti-estereotipo, como Mario Conde en las novelas de Leonardo Padura Fuentes³. La voz autorial en *Como el aire de abril* va tratando de encontrar detalles en todos y cada uno de los personajes que crea.

Para la escritora Mayra Santos Febres, en Puerto Rico «la tradición de la novela detectivesca es casi inexistente». Asegura que entre las muchas corrientes de narrativa que se han prac-

³ A partir de la década de los setenta, cobra auge el género policial en Cuba, también en México, Argentina y Uruguay. Se invierte en estas novelas la estructura clásica de la novela norteamericana de detectives. En Cuba, por ejemplo, se recoge el tema de la adhesión o delación política. En otros países el discurso se concentra en parodiar la historia nacional y continental de América Latina. Véase: Eugenia Revueltas, «La novela policíaca en México y en Cuba» (1987), y José M. Fernández Pequeño, «Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria» (1988).

ticado en el país durante el pasado siglo XX, una de las menos exploradas ha sido la del relato detectivesco. Considera que quizás la razón de la resistencia «la ofrezcan las convenciones más notables que definen a la novela detectivesca» (180-81).

G. K. Chesterton señala que existen ideales para cualquier actividad digna de llevarse a cabo. Comenta también que la mayoría de los malos cuentos policíacos son malos porque fracasan, porque «los escritores tienen la extraña idea de que su trabajo consiste en confundir a sus lectores que, mientras los mantengan confusos, no importa si les decepcionan» (Chesterton).

Arturo Echavarría no se circunscribe a todas las reglas fundamentales para la escritura de un relato detectivesco. Busca las grietas necesarias para expandirse: la situación política de la Isla, la guerra, la experiencia catastrófica en la vida del puer-torriqueño, que ha dejado, irremediabilmente, sus profundas ramificaciones, la frustración, el mundo universitario, la literatura y el oficio de escritor, la vaciedad existencial, la soledad, la exploración de la realidad tanto en su dimensión social como cultural y las reflexiones sobre el género narrativo. No desea nadar de la mano solamente con el *thriller* y abre algunos resquicios de libertad individual en personajes para denunciar, protestar. Así, por ejemplo: Alfredo Herrero, conocido como Memo, a pesar de los estragos que marcaron su vida en la guerra; o Miguel Ángel, el hijo del profesor desaparecido, joven que soñaba con brillar con un brillo momentáneo y rápido y murió de un tiro en la nuca en una playa en las afueras de Fajardo. Alfredo Herrero (Memo), Raúl Núñez, Miguel Ángel Chaves son personajes que cruzan en sus vagabundeos mentales las galerías del pasado. Memo, por ejemplo le cuenta su pasado a Juan González desde un hoy situado en Corea. Son frecuentes estas incursiones en el hombre de frondoso pelo gris que se mantenía inmóvil en una silla de ruedas. Las cosas viejas para él no debieran importar, sin embargo: «. . . Aquellas peleas de

monte en monte, el frío que nos tocó, el fango, el olor a mierda en el campo y hasta en los pueblos, los amigos que caían ahí al lado de uno, bien jodidos, heridos o muertos . . .» (115). La guerra convirtió en un caos el orden cotidiano de su vida. María Herrera, su mujer, siempre con la cabeza baja, exhausta, entregada a la contemplación de sus manos, una apretada sobre la otra, es a su vez, una víctima de la angustia que mina a su marido. El principio rector que rige su conducta es la insatisfacción, el desaliento y el pasado que, cual fardo inamovible, pudre su organismo ya devastado:

. . . inclinado un poco hacia un costado y con los ojos entrecerrados, rozaba una y otra vez con los dedos de la mano izquierda los rayos de la silla de ruedas y, al hacerlo, generaba un ruido sordo, seco, metálico, en cuyas variantes de tono se podían apenas distinguir las diferencias de una escala musical que subía y bajaba con impaciencia. (121)

La voz autorial no explota con la prédica sobre los motivos políticos de la guerra. La Isla sufre en esta guerra de Corea el absurdo de la nada cultural, como en la guerra de Vietnam años más tarde⁴.

Por otro lado, la presencia del paisaje, lo cotidiano, la visión del mundo, la realidad puertorriqueña y la entrega amorosa son incisivos vastísimos que se abren de múltiples maneras. Todo parece revestido de utilidad y de evocación nostálgica:

Cantó un pájaro, el plateado del yagrumo se hizo más intenso, casi verde, y confundiéndose entre las hojas, él súbitamente se sintió, como si se encontrara en un lugar dedicado a la magia y al rito, eje y punto de convergencia de

⁴ Subraya Antonio Gaztambide Géigel que «Las bajas psicológicas fueron incontables y las cicatrices existenciales quedaron como marcas en el tiempo» (158). Según Gaztambide Géigel, Puerto Rico experimentaba, durante el transcurso del conflicto bélico, el proceso más intenso de luchas sociales desde la década del treinta.

caminos cuyos orígenes no le era dado en esos momentos conocer plenamente sino sólo de modo parcial y fragmentario y cuyas direcciones no podría trazar sino a tientas en la imaginación . . . (*Como el aire* 197)

El paisaje no es un simple escenario, crea una atmósfera en justa (precisa) correspondencia con la fábula. El narrador, no solamente contempla, ve el paisaje, lo penetra, y descubre su afinidad con los personajes:

Ahora mientras el carro atravesaba penosamente aquel camino de arenilla gris cubierto de hoyos en dirección del promontorio que era a la vez punto de mira y extremo de la tierra, sendero rodeado de matorrales y yerbajos que, cada vez más escasos, daban paso a unas salinas cuyas superficies veteadas de cristales, yodo y arena, relumbraban rezumando un vapor delicado y deformante en el sol de la tarde, y de algún modo, el aire hecho agua, recordaban un fondo submarino, ahora sólo se mecía en la memoria, colmando sin dejar resquicio todo el campo de visión de ese ojo ausente, en un vaivén que correspondía a las curvas y a las inesperadas subidas y descensos de la carretera, el telón verde-azul que tanto había impresionado a Frances de los montes que rodeaban a Sabana Grande. No sólo a ella sino a él también impresionó aquella pared vegetal que actualizaba en su memoria los viajes de infancia de un extremo de la isla al otro y que ahora veía como barrera protectora y a la vez amenazante, como si fuera un obstáculo último que habrían de superar antes de acercarse a aquella espuela de tierra y de piedra en la costa occidental de la isla. (130)

Notable es lo abundante, prosa lírica. Los adjetivos, por ejemplo, se enhebran para crear efectos rítmicos con una finalidad emocional, a veces melancólica:

Nunca. Nunca otra vez. Nunca pensé que te iba a encontrar, dijo ella, como si te hubiera perdido antes, desde tan

lejos, déjame contarte, déjame hablarte de eso porque primero fue entre unas paredes de piedra, de una piedra fría carcomida de humedad, una piedra helada y áspera que quemaba las manos, con sólo el calor de tu rostro y por qué nos dejaron solos y por qué yo me sonreí con sólo el calor de tu rostro y tus ojos puestos en mí porque ya nos habíamos olvidado de aquellas páginas protegidas por las tapas de cuero arrugado y de lo que había entre ellas y sólo la luz de tus ojos que me sostenía como si me dieran la vida porque yo había puesto la mano para marcar el papel pero el papel ya no importaba con la luz de tus ojos y por qué nos dejaron solos y yo no podía sino sonreír cómo no sonreír cómo no sonreírte porque era para ti la sonrisa para la luz de tus ojos y tú me habías de besar yo lo sabía tembloroso tú temblorosa tu boca antes de que cerraras los párpados y yo como si ya sintiera el vendaval y ya lo oyera silbar mano en mano tú y yo como espuma en el viento. . . (129-30)

De igual manera, lo cotidiano se rodea en esta novela de Echavarría de un aura sorprendente. Las palabras, a su vez, son realidades convincentes que el narrador despliega ante el lector para alimentar su espacio y ajustarlo al argumento:

Al subir los cuatro escalones que llegaban al balcón, Juan notó que las hojas de la puerta que daban a la sala estaban abiertas de par en par. Al fondo, un televisor prendido y frente a él, de espaldas a la calle, un hombre de frondoso pelo gris se mantenía inmóvil en una silla de ruedas frente al tumulto de imágenes cambiantes en colores. Él tocó en el marco de la puerta pero la voz agitada del presentador en la pantalla efectivamente encubrió el ruido de su puño contra la madera. Llamó con fuerza y vio que una mujer se acercaba, secándose las manos en un paño de cocina, por el largo pasillo que se extendía desde el fondo de la casa en dirección de la sala. Al ver al joven, tiró con un movimiento rápido la tela por unas de las puertas laterales al pasillo

y con discreción se frotó las palmas de la mano en la falda. Al pasar junto al hombre en la silla de ruedas le dio un toque en el hombro con la punta de los dedos de la mano derecha, pero él no se dio por aludido. (103)

Como bien observa Carmen Dolores Hernández, Arturo Echavarría:

. . . ha logrado dentro de un género tan estructurado, darle otra vuelta a la tuerca de lo imprevisible, no desde el punto de vista de la trama, pero sí de la construcción. Si en *El nombre de la rosa* Umberto Eco lograba que las apariencias subrayaran la ficción de una lógica secuencial, aquí Echavarría —de manera menos espectacular, bien es cierto— juega con vincular las más diversas circunstancias por un lado y separar, por el otro, las que parecían más evidentemente conectadas. (20)

¿Ha propuesto Echavarría en *Como el aire de abril* un nuevo modelo para la novela policíaca en la literatura puertorriqueña?

Para Chesterton el valor esencial primario de las historias detectivescas es que son la única y más temprana forma de literatura popular en la cual de algún modo se expresa la poesía de la vida moderna. Y las palabras que dan la clave para echar luz al misterio son «poesía de la vida moderna». Han pasado doce años desde la aparición de *Como el aire de abril* y, sin embargo, tenemos que volver a ella por varias razones. Una de estas es el auscultamiento que hace el novelista del género detectivesco. Separemos, pues: el grano de la paja. Echavarría no presenta el modelo de la novela detectivesca triunfalista de corte tradicional. El lector aparentemente está leyendo una obra policíaca y, sin embargo, todo lo que ocurre —el secuestro del profesor universitario Gerónimo Miguel— trasciende la historia de esta búsqueda. Este incidente, a primera vista gratuito, se nos revela como necesario y significativo. Estamos ante lo que Borges

llamó «la primacía de las tramas». Tenemos que detenernos en otro escudriñamiento: el pretexto del novelista para penetrar en la convulsa y cambiante realidad puertorriqueña contemporánea. Arturo Echavarría se proyecta con paso firme hacia el provenir de nuestra realidad nacional. Con un acendrado aliento existencial es «voz ambulante que recorre los limbos procurando poblarlos». Así reclama un espacio como creador, y permanecerá en vigilia dentro del laberinto de la identidad puertorriqueña.

Queda en manos de los lectores la propuesta de releer *Como el aire de abril* y rescatarla. Urge abrir brechas aventureras a otros acercamientos críticos que develen nuevos horizontes de discusión.

OBRAS CITADAS

- Chesterton, G. K. «Cómo escribir un cuento policiaco». *Ciudad Seva*, <https://ciudadseva.com/texto/como-escribir-un-cuento-policiaco/>
- Echavarría, Arturo. *El arte y la jardinería china en Borges y otros estudios*. Iberoamericana, 2006.
- . «Borges en la historia de la crítica contemporánea». *El siglo de Borges, vol. I: Retrospectiva- Presente-Futuro, Homenaje a Jorge Luis Borges en su centenario*, Iberoamericana Verduert, 1999, pp. 17-31.
- . *Como el aire de abril*. Editorial de la Universidad, 1994.
- . *Lengua y literatura de Borges*. Ariel, 1983.
- . «Presencias y reconocimientos de América y Europa en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes». *La Torre*, año 9, núm. 35, julio-sept. 1995, pp. 383-405.
- . «Un weekend en Santomas». *Caribán*, 1987.
- Fernández Pequeño, José M. «Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria». *La Palabra y el Hombre*, núm. 66, abril-junio 1988, pp. 93-101.
- Gaztambide Géigel, Antonio. «Historias vivas». *Historiografía puertorriqueña contemporánea*, Postdata, 1996.
- Hernández, Carmen Dolores. Reseña: *Como el aire de abril*. *El Nuevo Día*, En Grande, 24 de abril de 1994.
- Ortega, Julio. «Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha. Entrevista». *Revista Iberoamericana*, vol. 55, núm. 148-149, julio-dic. 1989, pp. 637-54.
- Revueltas, Eugenia. «La novela policiaca en México y en Cuba». *Cuadernos Americanos*, vol. 1, núm. 1, 1987, pp. 102-120.
- Santos-Febres, Mayra. *Sobre piel y papel*. Ediciones Callejón, 2005.
- Volek, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*. Gredos, 1984.



ARTURO, ESCRITOR¹

ERNESTO CARDENAL

APOSTILLA A *COMO EL AIRE DE ABRIL*

Llena de sorpresas. También espeluznante. La he vivido intensamente, con el encanto de los paisajes, la presencia constante del mar, un libro tan lleno de Puerto Rico. Es una novela puertorriqueña que entra ahora a la lista de la gran novela latinoamericana.



Luis Rafael Sánchez, Luce López-Baralt y Arturo Echavarría comparten en Veracruz, México, con motivo de la cátedra Carlos Fuentes (2012).

¹ Nota de las editoras: Este comentario apareció publicado en la contratapa de la segunda edición de *Como el aire de abril*, a cargo de Vaso Roto Ediciones, 2019. Se publica aquí con la autorización de Vaso Roto Ediciones.



ARTURO ECHAVARRÍA

COMO EL AIRE DE ABRIL¹

Capítulo I

La proa apuntaba a la masa oscura que, en la distancia, se confundía con el mar. Había salido a cubierta y, apoyado en la baranda en la parte delantera del ferry que transportaba pasajeros y carga de las islas pequeñas —Culebra o Vieques— a la isla grande, Puerto Rico, el joven repasaba con la vista la costa, cada vez más cercana, tratando de adivinar a qué pueblos pertenecían los focos azules que se iban extinguiendo, uno por uno o en grupos, frente a la claridad que comenzaba a iluminar las nubes desde el este. A la derecha, el pueblo de Fajardo; más hacia el centro, acaso Ceiba o Naguabo; muy a la izquierda, la larga sombra de la isla de Vieques. Cerró los ojos. Quiso pensar la isla grande intacta e inocente, llena de formas sin nombre. Quiso pensarla sin presencias identificables, un torbellino verde y húmedo, luz sin olor, antes de que nadie la mirara y del Yunque ser El Yunque y de que aquello fuera Hespéride o Antilla. Pretendió verla, con el cerco blanco de los arrecifes, poblada de formas híbridas e inquietas, el cuerpo de un cuadrúpedo deslizándose por el follaje, el ruido seco de la hoja

¹ Nota de las editoras: Reproducimos este capítulo con la autorización, y siguiendo la versión, de Vaso Roto Ediciones (2019).

del yagrumo como una larga voz bajo su peso, deteniéndose un instante para mirar a lo alto de las ramas, alerta y tenso, listo para la fuga. La quiso así, sólo imagen en un despacioso y antiguo gravitar de agua. La quiso cercada de silencio, fabulosa, casi impenetrable y ajena a la palabra.

Abrió los ojos. Sólo quedaban unas pocas luces hacia el extremo sur. Juan González recordó la llamada telefónica que recibió la noche anterior en el cuartito de hotel donde pernoctaba. Era la voz de Nora, pero hacía tantos años que no hablaba con ella —tres o cuatro, ya no recordaba— que de momento no la reconoció. Al descolgar el auricular, le extrañó aquel tono inusitado donde se entreveraban la urgencia y la cautela. Le extrañó aún más que supiera que él estaba en la isla de Culebra, a unos kilómetros de la isla grande.

—Hace años que no sabemos de ti.

Junto a la urgencia le pareció oír la insinuación de un reproche.

—Sabía que estabas en Puerto Rico —continuó ella—. Nos lo dijeron Marta y Manolo, pero me ha sido muy difícil encontrarte.

—Hace ya mucho tiempo que regresé —dijo él y luego hizo una pausa brevísima—. ¿Todo bien por allá?

Ella no contestó de inmediato.

—¿Don Miguel, bien? —volvió a preguntar él.

Hablaban de Gerónimo Miguel Chaves, y aunque siempre firmaba Gerónimo Chaves los más allegados lo llamaban Miguel.

—Sobre eso te llamo, Juan.

Él notó en el tono de la voz de vacilación y un ligero dejo de cansancio.

—¿Le ha pasado algo?

Mientras aguardaba la respuesta, Juan González se sintió acosado por un leve remordimiento, tanto por la despedida

malhumorada como por el silencio que luego se instaló entre él y el maestro y que, con la tácita aceptación de ambos, había durado todos esos años.

—No sabemos. Hace tres días que no regresa a casa.

—¿Es la primera vez que pasa algo parecido?

—Nunca, Juan, nunca. Tú sabes lo metódico que es. Nunca se había ausentado por tanto tiempo sin dejar dicho dónde estaba. Y hoy me llegó una nota, la encontré en el buzón, a la puerta de entrada de la casa.

Hubo una pausa. La voz se había ido adelgazando y las últimas sílabas comenzaron a disgregarse unas de otras hasta asumir cada una peso propio.

—¿Suya?

—Francamente, no creo.

—¿Y qué dice...?

—Sólo dice que Miguel está vivo y en sitio seguro. Dice eso, que está a salvo.

—¿A salvo de qué?

—No sé. Quiero pensar que no le ha pasado nada. Tengo miedo.

—¿Y quién la manda?

—No tiene firma.

La voz amenazaba con quebrarse. Juan sintió un leve malestar en la garganta.

—¿Pero por qué me llama usted a mí? ¿No ha llamado a la policía?

—La carta amenaza con hacer daño si llamo a la policía.

Todo aquello le pareció haberlo oído o leído antes, refiriéndose a otras personas, a otras circunstancias. Pero el que esas palabras le llegaran allí, en aquel momento preciso, no dejó de provocar en él una incómoda sensación de extrañeza, de sentirse transportado a otra dimensión de tiempo.

—¿Pero, por qué me llama a mí? —repitió el joven.

—Miguel siempre ha confiado mucho en ti.

—¿Y Miguel Ángel?

—Y yo también, siempre...

—¿Y qué pasa con Miguel Ángel? —volvió a insistir aludiendo al único hijo de la pareja.

—No sé dónde está. Siempre metido en problemas. Con él nunca se ha podido contar.

Esperó a volver a oír el ruido del mar en el corredor de la pequeña casa de huéspedes donde había logrado conseguir una habitación a última hora en Culebra. Esperó también, pero en vano, que algún tipo de orden se asentara en su cabeza. Por unos instantes ambos callaron. En la línea telefónica que por el momento quedó abierta, le pareció oír un leve zumbido electrónico, y, en la interferencia electrónica, una multitud apagada de voces que simultáneamente se saludaban, se despedían, daban noticias y formulaban preguntas, se requerían o se imprecaban sin que nadie se detuviera un instante a escuchar lo que el otro decía. Entendió que no iba a tener otro remedio que preguntar una vez más.

—¿Y qué quiere usted que yo haga?

Ella no contestó de inmediato. El torbellino lejano de voces volvió a ocupar la línea.

—Ven y veremos a ver qué hacemos —por fin dijo.

—No sé qué decirle. Llevo cuatro días aquí y pensaba quedarme una semana.

—¿Entonces, no vas a venir? —interrumpió Nora.

—Si usted quiere y lo cree necesario, iré. Déjeme ver cómo arreglo las cosas aquí. Deme una hora y la vuelvo a llamar.

—¿Tienes nuestro número?

—Démelo.

Nora le dictó el número y colgó. Juan González se encontraba de pie frente a un pequeño mostrador en el pasillo que hacía las veces de vestíbulo de la casa de huéspedes. Había venido, con sus lápices y papeles, a trabajar en un relato largo,

quizá una novela, mientras Isabel asistía a una reunión en Adjuntas, a la que él hubiera preferido que no fuera, y que la mantendría aislada por espacio de varios días. Ahora pensó, en la casi penumbra de una bombilla de veinticinco vatios, que eran muchos los cambios que le salían al paso. Examinó los cartelitos y anuncios pillados bajo el cristal del mostrador. Encontró el horario de las lanchas de la isleta de Culebra a la isla grande de Puerto Rico. Casi por impulso descolgó el auricular y marcó el número que había anotado en un papel suelto. Apenas si dejó que la otra saludara.

—No podré irme en avión porque dejé el carro en Fajardo. Así que tendré que volver en lancha. Sale a las seis de la mañana. Podría estar en San Juan a mediodía.

—Te espero —dijo Nora.

—Trate de tranquilizarse. Hasta mañana.

Colgó. Las seis de la mañana, pensó. Para esta época del año a esa hora estaría empezando a clarear.

Tiraron las amarras y aseguraron la embarcación al muelle de cemento. Juan atravesó la pasarela bamboleante y caminó en dirección de la casita rosada con tejas y diseño vagamente andaluz que en otros tiempos fue un puesto de aduana. En el *parking* de la derecha, encontró el carro caldeado por el sol de media mañana. Lo inspeccionó. No faltaba nada. Prendió el motor y, a la altura del muelle, viró a la derecha para empalmar con la carretera que lo llevaría hasta San Juan.



HORTENSIA R. MORELL
TEMPLE UNIVERSITY

PUENTES, PASAJES, CRÍMENES
Y POESÍA EN *COMO EL AIRE DE ABRIL*¹

Reconocido por su labor docente y sus trabajos críticos sobre la obra de Jorge Luis Borges, Arturo Echavarría sorprende al ámbito literario puertorriqueño con la publicación de la novela *Como el aire de abril* en 1994². José Rosado Rodríguez la incluye entre las novelas de crimen y delito que evidencian la disfunción del sistema legal y la corrupción del poder en Puerto Rico, mientras que Benjamín Torres Caballero y Janette Becerra se refieren respectivamente a ella como *thriller* (27) y «novela negra» (184). Becerra ilumina la intertextualidad en la novela, las relaciones de sus personajes Pablo y Frances con sus parónimos dantescos recreados por Borges en

¹ Una versión de este ensayo basada en la primera edición de la novela (1994) se publicó bajo el título «Puentes y pasajes textuales en *Como el aire en abril* de Arturo Echavarría». Aquí me sirvo de la segunda edición (2019) para mi análisis.

² Echavarría publicó dos largos estudios exegéticos sobre Borges, y más recientemente la premiada colección de relatos *La isla en el horizonte*. Janette Becerra ha señalado las coincidencias entre el personaje de Gerónimo Miguel Chaves —profesor universitario autor de una novela dentro de *Como el aire de abril*— y Echavarría mismo.

su poema «Inferno, V, 129» y comentados en su ensayo «El verdugo piadoso»³. Becerra muestra cómo Frances y Pablo, cuyos antecedentes históricos enlazan Dante y Borges en su lectura de Ginebra y Lanzarote, se conectan en *Como el aire de abril* en su lectura de las novelas de detección *A Coffin for Dimitrios* de Eric Ambler y *The Thin Man* de Dashell Hammet.

Efectivamente, Echavarría construye su novela alrededor de varios crímenes y su detección. El profesor universitario puertorriqueño Gerónimo Miguel Chaves —testigo de un crimen durante la Guerra de Corea—, resulta víctima de secuestro y asesinato por las indiscreciones de su hijo Miguel Ángel. Su ex alumno de posgrado Juan González —investigador incidental del secuestro—, establece con sus entrevistas la identidad y el móvil de los criminales solamente para terminar también secuestrado. Entiendo, sin embargo, que la estructuración de la novela la acerca más al ‘suspense’, género detectivesco al mismo tiempo prospectivo y retrospectivo donde Tzvetan Todorov reconoce la recombinación de la novela enigma con la exploración del entorno violento de la serie negra (44-51). Precedida de dos epígrafes, *Como el aire de abril* consta de diecisiete capítulos y un epílogo seguidos de una nota aclaratoria alusiva a sus contextos puertorriqueños⁴. Echavarría alterna en la novela la

³ Borges comienza el poema en el momento del traspíe moral de los cuñados: «Dejan caer el libro, porque ya saben / que son los personajes del libro», para explicarnos luego mediante sus regresos infinitos: «Son Paolo y Francesca / y también la reina y su amante / y todos los amantes que han sido / desde aquel Adán y su Eva en el pasto del Paraíso» (1: 513). Echavarría incluye en los varios niveles de su novela la mención de un libro abierto que comparte una pareja.

⁴ El primer epígrafe proviene de *Los cuatro viajes de Colón*, específicamente del lunes 8 de octubre del Primer viaje, y reza: «Tuvieron la mar como el río de Sevilla. “Gracias a Dios”, dize el Almirante. Los aires muy dulces, como en abril en Sevilla, que es placer estar a ellos, tan olorosos son». El segundo epígrafe recoge parte de los versos finales del poema «Unicornio en la isla», de Tomás Blanco: «el unicornio en la manigua alzado / listo para la

labor de detección de Juan González en el presente (los capítulos nones) con el manuscrito de una lírica novela escrita por el profesor Chaves (los capítulos pares del II al XII). El título del manuscrito —*Como el aire de abril en Sevilla*— le hace eco al título de la novela de Echavarría, pero no se revela junto con su génesis y autoría, sino hasta los capítulos finales. En el epílogo dialogan dos personajes ajenos al caso confirmando la desaparición y la muerte de Chaves, las de su hijo Miguel Ángel y las de los matones a cargo del secuestro —Luis y Luisito Morales—, pero dejando abierta la desaparición de Juan: «de ése no se sabe el paradero» (223).

Teniendo ya clara la presencia de Borges en *Como el aire de abril*, me interesa mostrar aquí cómo Echavarría utiliza en su construcción los mismos resortes que él demuestra operantes en la ficción borgeana. En su ensayo crítico «Espacio textual y el arte de la jardinería china: “El jardín de senderos que se bifurcan”», Echavarría se guía por el modelo de Aburawi Elmajdoub y Mary Miller para adentrarse en el policial de Borges⁵.

fuga, alerta [sic] y tenso» (16-17). La primera edición de la novela incluía un solo epígrafe, su dedicatoria: «*Pone me ut signaculum super cor tuum... / quia fortis est ut mors dilectio*». Si bien los versos del *Cantar de los cantares* podrían leerse solo como constancia del amor del autor por su esposa —«A LUCE»—, la cita del poeta bíblico establecía ya el amor y su alcance como pautas en la narración. El equipo de la *Biblia de Jerusalén* traduce: «Ponme cual sello en tu corazón, / como un sello en tu brazo. / Porque es fuerte el amor, como la Muerte, / implacable como el sol de la pasión» (*Cantar de los cantares* 8.6). Desclée De Brouwer explica: «En ninguna parte del *Cantar* se había dado la definición del amor. La novia la da aquí en los más fuertes términos, expresando su poder invencible, su carácter ineluctable, su valor sin igual» (923). La segunda edición incluye una dedicatoria más sucinta: «A Luce, siempre».

⁵ En el Prólogo a *Ficciones*, Borges apunta sobre el relato: «*[E]s policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo*» (*Obras Completas* 1: 829, bastardillas en el original).

Estos críticos proponen que Borges explora en sus obras las maquinaciones humanas en tanto remedios contra la impotencia (249), y Echavarría se enfoca en las estrategias verbales —las fabricaciones de escritura o lectura— de un personaje desvalido, incapaz de bregar de otro modo dentro de sus contextos político culturales o histórico sociales, para internarse en «El jardín». Se trata de Yu Tsun, encargado de comunicar a los alemanes el lugar de la guarnición británica en la ciudad de Albert a través del asesinato del sinólogo Stephen Albert. Echavarría esclarece el crimen, aparentemente insensato, mediante el riguroso análisis de las intervenciones británicas en China, incluyendo la arrasa y quema del jardín imperial creado por el antepasado de Yu Tsun, Tsui Pen. El protagonista del relato se siente menos denigrado actuando como espía para los alemanes y convierte, a través de la escritura, el nombre del sinólogo en topografía. Echavarría puntualiza: «La confección o reconfiguración de estas “obras secretas” parece ser uno de los escasos recursos de acción que aún quedan a disposición de quienes carecen de acceso a las fuentes e instrumentos de un poder que los limita, los disminuye, y en muchos casos, los oprime» («Espacio textual» 12). Por eso, Echavarría insiste en la necesidad de aclarar tanto el trasfondo al que nos remite el relato —«los datos históricos que fundamentan y, en cierto modo, explican las relaciones de poder y sujeción»—, así como las estrategias que articulan esos «artefactos auto-conscientes y auto-reflexivos» («Espacio textual» 13, 16).

Me interesa entonces esclarecer aquí tanto los contextos culturales de la novela como los puentes y pasajes textuales —inclusive las «obras secretas»— que sus personajes tienden para superarlos. Como en el maestro Borges, se trata de un estratégico proyecto de escritura y de lectura de personajes impotentes o desvalidos por sus circunstancias, respectivamente Gerónimo Miguel Chaves y Juan González. Desde un presente impreciso, a fines de los años setenta del siglo pasado, *Como*

el aire de abril se retrotrae a la década del cincuenta, uno de los momentos más álgidos dentro de la conflictiva realidad puertorriqueña iniciada por la ocupación norteamericana de la isla durante la Guerra Hispano-estadounidense de 1898⁶. Según observa minuciosamente Ivonne Acosta en *La mordaza*, el Puerto Rico de los cincuenta responde a la política norteamericana de la posguerra que culmina en la guerra fría y el florecimiento del macartismo: «Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos de América declararon una política tanto internacional como nacional dirigida a contener el comunismo en el mundo y la subversión en ese país» (21). Esa política, la Doctrina Truman, conduce a la Marina de los Estados Unidos a la compra de la isla de Culebra en ciento diez mil dólares y a la toma de la isla de Vieques (ambas parte integral del territorio nacional puertorriqueño), justificándose en una necesidad estratégica de defensa, con la consecuente expulsión de la población nativa y las protestas desde la isla grande. Culebra se convierte para la Marina en campo de práctica para la guerra de Corea (1950-53), en la que se obliga a participar a los puertorriqueños en 1948, «por proclama de Truman» (Acosta 127)⁷.

La Doctrina Truman también conduce a la aprobación en 1948 en Puerto Rico del proyecto legislativo que culmina en la Ley 53, la Ley de la mordaza, una réplica insular de la cláusula antiseditiosa de la Ley Smith de

⁶ Si bien el presente del manuscrito se precisa alrededor de 1953 o 1954, el presente de la novela resulta más difícil de determinar. El auge de programas como la escuela de crecimiento e integración universal a la que asiste Isabel a fines de los sesenta, así como la posibilidad de Juan González de realizar un proyecto de escritura en la isla de Culebra—ocupada por la Marina de los Estados Unidos hasta el 1975—me inclinan a ubicarlo a fines de los setenta. Como indico arriba, la segunda edición de la novela incluye una breve aclaración de sus contextos políticos (225).

⁷ Véase Figueroa Soulet sobre los puertorriqueños en Corea.

1940⁸. Explica Acosta que la Ley 53 “[v]enía acompañada por un aparato represivo que constituía, en efecto, una limitación a la libertad de palabra, de prensa y de reunión en asamblea” (122). La ‘mordaza’ socava en la isla los derechos civiles con un régimen de silencio que penaliza toda actividad considerada sediciosa por distinta de la sujeción incondicional a los Estados Unidos: la adhesión a los partidos nacionalista, independentista o comunista conlleva el arresto y la prisión. Encarcelados los líderes independentistas por implementación de la Ley 53, triunfa electoralmente en Puerto Rico el partido que lleva a la instalación en 1952 del Estado Libre Asociado, o de ‘asociación permanente’ con los Estados Unidos. Dada la encerrona lógica de la ‘mordaza’, y luego de las represalias a la huelga universitaria de 1948, el partido nacionalista promueve la violencia como única alternativa de liberación nacional, en su ataque en 1950 a las residencias del gobernador en San Juan y del presidente Truman en Washington, además de las revueltas de 1951 y del ataque al Congreso en 1954.

Echavarría conecta los setenta y esos álgidos cincuenta en *Como el aire de abril* mediante los personajes de Chaves y González. La novela observa en el presente la tarea detectivesca de González en las entrevistas que él conduce para aclarar el

⁸ La revista *Time* incluye entre los arrestados en 1954 por violación de la Ley Smith a Ramón Mirabal Carrión, secretario general del Partido Comunista en Puerto Rico (arrestado en Texas) y al periodista, escritor y activista César Andreu Iglesias y su esposa Jane Speed (arrestados en Nueva York). Georg Fromm aclara que Andreu Iglesias fue arrestado en 1950 y en 1954 (121). La Ley McCarren Walter de 1952 restringe la inmigración a los Estados Unidos prohibiendo la entrada a «potenciales subversivos» y autorizando «la deportación de inmigrantes o ciudadanos envueltos en “actividades subversivas”», de «miembros o antiguos miembros del Partido Comunista, o a cualquier persona que exprese una visión alternativa al capitalismo estadounidense» (Golinger). Pablo Neruda se encuentra entre los escritores excluidos por la Ley McCarren-Walter (Golinger).

paradero de su profesor secuestrado. Estas entrevistas le revelan a un Chaves envuelto en su juventud universitaria de la posguerra en el activismo político del Comité por la Paz y en una tórrida relación amorosa con Amelia Sánchez⁹. Chaves termina sus estudios de doctorado en Nueva York, pero rompe su relación con Amelia antes de partir a España y Francia para completar su disertación. Juan descubre que, una vez doctorado, Chaves participa en el conflicto de Corea y allí atestigua un crimen que él es incapaz de denunciar: el teniente Raúl Núñez, su superior, el mismo poderoso abogado que le ayudara con los arrestos de sus amigos por sus actividades del Comité por la Paz, le da muerte a un prisionero de guerra indefenso¹⁰. Mientras confirma cómo se desintegra su propia relación con Isabel, González verifica la disfuncionalidad del matrimonio de Chaves y su esposa Nora, e identifica al abogado Núñez, temeroso de ser delatado y de perder un puesto importante en

⁹ Por su relevancia en la caracterización de Chaves y de su personaje Pablo, conviene aclarar el tratamiento que recibieron organizaciones internacionales como el Consejo Mundial por la Paz (World Peace Council) —creado en 1949-50 para promover la paz y el desarme nuclear, la protección de los derechos humanos y de la cultura. Era solidario con las luchas de liberación nacional y la soberanía e integridad de los países contra el imperialismo, y por ello sus actividades contrarias a los intereses de los Estados Unidos. Wilfredo Mattos Cintrón comenta: «En *Pueblo* [periódico del Partido Comunista de Puerto Rico] aparecen a menudo comunicados e información del Consejo Puertorriqueño de la Paz, o del Consejo Mundial, lo que es natural habida cuenta de que se trataba de una organización impulsada por el Partido Comunista».

¹⁰ En este aspecto, *Como el aire en abril* evoca la novela *El derrumbe* (1960), de César Andreu Iglesias. Allí José Dolores (Lolo) Pietri Crespo es incapaz de superar la herencia de corrupción y paternalismo de la hacienda La Dolores luego de cometer un crimen durante su servicio militar en Corea: Lolo le dispara por la espalda y le da muerte a un prisionero de guerra bajo su custodia. La poética de *El derrumbe*, sin embargo, es la de la novela decimonónica, según se advierte en su epígrafe de Stendhal alusivo a la «novela espejo». La poética de Echavarría cuestiona a Stendhal y propone las estéticas contemporáneas que Umberto Eco indaga en *Obra abierta*.

Washington, como el responsable de arreglar el secuestro y el eventual asesinato.

Alternadamente a las investigaciones de Juan González en *Como el aire de abril*, Echavarría nos permite leer en el manuscrito inédito de Chaves —*Como el aire de abril en Sevilla*— la forma en que el profesor compensa su impotencia, el fracaso de su relación amorosa con Amelia, y el terrible desamor de su matrimonio con Nora, refractándose especularmente en su protagonista, su *alter ego* Pablo. Como Chaves, Pablo también ejerce la docencia universitaria después de doctorarse en Nueva York con estadías en España y Francia para completar su disertación. Pero Pablo realiza acciones de las cuales Chaves es incapaz: casi va preso por sus actividades políticas en el Comité por la Paz, evade participar en la guerra, se divorcia cuando su matrimonio no funciona, se solidariza con los nacionalistas envueltos en las revueltas de 1951 y los comunistas víctimas en 1953 y 1954 de la Ley Smith y la Ley McCarren-Walter, y por fin se embarca en una aventura adúltera con Frances, arrebatado de amor. Chaves modela a Pablo, y su relación con Frances, en la biografía y la poesía amorosa de Pablo Neruda, su homónimo, al mismo tiempo que construye puentes textuales dentro del manuscrito mediante la literatura de detección que él leía con Amelia Sánchez (Ambler; Hammett) (83), además de «las literaturas francesa y rusa. Balzac, Flaubert, Tolstoi. *Ana Karenina* era una de sus novelas favoritas» (82).

La selección de Neruda como ideal compensatorio de Chaves responde al incansable activismo político y el intenso historial amoroso del poeta marxista chileno, inseparables ambos de sus versos¹¹. Obligado a expatriarse en 1949, Neruda asiste ese

¹¹ Interesa puntualizar que Pablo Neruda era fanático del policial, según se observa en sus declaraciones cuando se encierra en Isla Negra, en espera del anuncio oficial del Nobel: «Agregué algunas novelas policiales a estas perspectivas de enclaustramiento» (*Obras completas* 3: 111). Neruda se

año al Primer Congreso Mundial de la Paz, y como miembro del Consejo viaja a México, donde conoce a Matilde Urrutia estando casado con Delia del Carril. Siempre como integrante del Consejo, Neruda viaja internacionalmente en 1950 y comparte ese año el Premio Internacional de la Paz con Pablo Picasso y otros artistas. De gira por Italia en 1951, es expulsado del país por su política, pero la expulsión se revoca por el reclamo público de artistas, escritores e intelectuales italianos. Todavía casado con del Carril, Neruda se instala con Urrutia en la Isla de Capri a vivir su arrebato amoroso y compone dos libros importantes, *Las uvas y el viento* y *Los versos del capitán*¹². El primero incluye su protesta en contra de la guerra de Corea en un largo poema titulado «La flor de seda» cuya segunda parte —«Los invasores»— debía resonar en Chaves luego de su experiencia en esa guerra: «Vinieron. / Los que arrasaron antes

refiere a *La piedra lunar* de Wilkie Collins, que tradujera al español Borges, como «ese maravilloso libro de literatura policial» (*Obras completas* 5: 723). Hernán Loyola relaciona el seudónimo del poeta con la primera novela de Arthur Conan Doyle, *A Study in Scarlet* (1887), donde Holmes se propone escuchar un concierto por Norman Neruda (Wilson 15). Julio Cortázar añade que, en la agonía de Neruda por el cáncer, las «novelas policiales, que tanto le gustaban, eran mejor sedante que las inyecciones cada vez más necesarias» (20).

¹² Para la cronología nerudiana, véase el portal de la Universidad de Chile, Bottiglieri y Rodríguez. Alan Sicard escribe: «La redacción de *Los versos del capitán* es contemporánea de *Las uvas y el viento*, publicada dos años después. De todos los libros de Neruda, *Las uvas y el viento* es, sin duda, el más decididamente, el más sistemáticamente optimista. Desterrando las tinieblas del pasado, saluda a la luz que se alza sobre las ruinas que dejó la guerra: canta la construcción del socialismo» (516). Nicola Bottiglieri describe *Las uvas* como «construzione di una Europa della mente, una *Europa personale*, nerudiana, vista del poeta cileno» (énfasis de Bottiglieri), y explica la peregrinación de Neruda como la empresa de un caballero andante: «Questo viaggio può essere anche paragonato a quello di un cavaliere errante che inizia il suo viaggio dalle Ande, arriva a Firenze, porta d'ingresso in Europa, e arriva, sino ai confini del mondo, ossia in Asia, sapende comunque che la sua dama l'aspetta in un'isola a Capri» (203).

Nicaragua. / Los que robaron Texas. / Los que humillaron a Valparaíso. / Los que con garras sucias / aprietan la garganta / de Puerto Rico. / A Corea llegaron» (*Obras completas* 856).

Si Chaves replica en Pablo el activismo político de Neruda, también hace germinar el arrebato del poeta por Urrutia (celebrado en sus múltiples dimensiones de éxtasis y angustia en *Los versos del capitán*) en el embeleso —«conmoción», «turbación», «arrebato» (18, 19, 22)— de la relación amorosa entre Pablo y Frances. Cuando primero se reúnen solos, Pablo le recita a Frances «La rama robada», poema de la colección que sintetiza la entonces escandalosa situación de Neruda y Urrutia en Capri¹³. La devoción de Chaves por Neruda también alcanza sus *Cien sonetos de amor* (1959), compuesto en Isla Negra, y atraviesa el lenguaje lírico de su manuscrito¹⁴. La primera imagen de Frances, «Levantó los ojos color ámbar del libro abierto y los detuvo en él» (17), evoca no solo la de Amelia Sánchez, con los «ojos almendrados, color miel» (78), sino también las imágenes de Urrutia en el Soneto VIII, que incluye versos como: «Si no fuera porque tus ojos tienen color de luna», y «si no fuera porque eres una semana de ámbar» (18). Al internarse en los bosques de mangle o explorar el faro de la costa suroeste de Puerto Rico (Lajas, Sabana Grande, Cabo Rojo), la compene-

¹³ Dada esa situación, *Los versos del capitán* se publican originalmente de forma anónima y por suscripción, junto con una carta firmada por Rosario de la Cerda, realmente Matilde Rosario Urrutia de la Cerda. Giuseppe Bellini sostiene: «Sabemos que el encuentro con Matilde Urrutia fue para Neruda el encuentro con un gran amor, según documentan *Los versos del capitán*, *Estravagario*, y los *Cien sonetos de amor*, libros poéticos que tienen su fundamento común en la plenitud del sentimiento amoroso» (68).

¹⁴ Bellini añade que el encuentro con Urrutia propicia la comunión con la naturaleza en Capri y con el mundo natal del poeta en Isla Negra: «En Matilde, Neruda encuentra su complemento necesario y a través del amor ve abrirse la comunicación con el universo»; «[m]ujer y enamorado se funden y se confunden, dentro del panteísmo nerudiano con los hilos de las hierbas; el cuerpo de la mujer amada confina con el cielo y con la tierra» (68, 69).

tración de los amantes con el mundo natural (135-136) evoca el recorrido de la pareja chilena en Isla Negra recordado en la dedicatoria de los *Cien sonetos*: «Tú y yo caminando por bosques y arenales, por lagos perdidos, por cienientas latitudes, recogimos fragmentos de palo duro, de maderos sometidos al vaivén del agua y la intemperie» (7).

Entre los saqueos de Chaves a Neruda, importa recordar el diálogo del poeta con el autor de la *Divina commedia* en el temprano *Crepusculario* (1923). En el poema «Ivresse», Neruda (o su hablante lírico) se identifica con Paolo Malatesta y les rinde homenaje a él y a su cuñada Francesca di Polenta, amantes adúlteros colocados por Dante en el abrazo eterno del segundo círculo del *Inferno* (el Canto V)¹⁵. Pablo (el personaje de Chaves) se dibuja así no solo como avatar de Neruda, sino de Malatesta mismo. Dado que Frances, como Francesca, «había nacido en Italia, al borde del Adriático, en Rimini» (41), ella y Pablo son también avatares de los más notorios amantes del segundo círculo, y a través de ellos de Lanzarote y Ginebra. Los primeros dos versos de «Ivresse» establecen ya la borrachera o arrebató amoroso del título —«Hoy que danza en mi cuerpo la pasión de Pablo / y ebrio de un sueño alegre mi corazón se agita»— para terminar en la embriaguez incierta del último verso: «oh Francesca, hacia dónde te llevarán mis alas» (*Obras completas* 44). Así también, Chaves dispone el viaje de sus amantes durante las vacaciones de Pablo en abril: «A dónde me llevas, dijo ella . . . A dónde me arrastras, susurró él . . .» (131). Pablo y Frances anticipan la caída infernal de sus avatares en la *Com-*

¹⁵ Como ya indico arriba, varios críticos han investigado el origen del seudónimo que Ricardo Eliecer Neftalí Reyes adopta en 1919. Jason Wilson nos recuerda que Emil Rodríguez Monegal sugería en 'Pablo' un homenaje a Paul Verlaine (18). En cambio, Wilson mismo observa una identificación con Malatesta y su personificación del amor ilícito, un amor alcanzable solo fuera de las convenciones, según se observa en «Ivresse» (19-20).

media: «y por qué nos dejaron solos», «y yo como si ya sintiera el torbellino y lo oyera silbar» (133)¹⁶.

En su fuga, los amantes se adentran en un tiempo sin tiempo, el tiempo de la música, que les permite cruzar el umbral a otro mundo¹⁷. Este orbe se define en el entretreído de las memorias de Chaves de la Francia de la posguerra y la España franquista, y especialmente las de su servicio militar en Corea —sus infiernos privados— y los fragmentos de novelas de adulterio, posiblemente *Madame Bovary* y *Ana Karenina*. En el conductor del vehículo que arrastra a sus protagonistas, el profesor recrea, o a su compañero de Corea Pepe Ruiz o al prisio-

¹⁶ *Crepusculario* incluye el largo poema «Pelleas y Melisanda» (sic), también basado en la historia de Paolo y Francesca. Siguiendo las correspondencias borgeanas que establece Becerra con la pareja, cabe señalar que Edwin Williamson afirma que «Inferno, V, 129» responde a la situación personal de Borges, quien, alienado por sus parientes y amigos por su relación con María Kodama, se identifica con los amantes de la *Commedia* (438). En el ensayo «*La divina comedia*» de *Siete noches* Borges nombra la *Commedia* como «el ápice de la literatura y de las literaturas», y confiesa que «ningún libro me ha deparado emociones tan intensas» (*Obras completas* 3: 362).

¹⁷ Echavarría utiliza el Quinteto para clarinete y cuerdas de Brahms (1891) como enlace emotivo de los amantes y vehículo de transporte a diferentes tiempos y espacios. Frances y Pablo escuchan el primer movimiento en un momento furtivo en la cena en casa de él (72-73) y el segundo movimiento en el viaje en automóvil que los transporta eventualmente a Sevilla (134). Colin Lawson explica que parte de la magia y la belleza del quinteto, razón de su lugar prominente dentro de la obra del compositor, reside en su intensidad lírica, y en su patetismo y nostalgia. Lawson esclarece la razón del uso del segundo movimiento en el viaje de los amantes cuando escribe: «While the Quintet's nostalgic elements have tended to be emphasized in performance, there are darker and more vigorous aspects of the material, including the fantastic gypsy music in the Adagio» (47). El mismo crítico aduce la calidad cíclica de la composición como parte de sus aciertos estructurales (48), y esa calidad se presta al tiempo del manuscrito de Chaves. En su ensayo sobre el desarrollo de Pro Arte Musical en Puerto Rico, Echavarría sostiene que «el tiempo de la obra musical . . . es la experiencia más cercana al llamado tiempo absoluto que nos es dado experimentar a los seres humanos» («Pro Arte» 299).

nero a quien Núñez le da muerte¹⁸. El capítulo XII de la novela rememora la seducción y viaje en coche de Emma y León en el primer capítulo de la tercera parte de la novela de Flaubert, e incluye ecos de la estación de trenes del primer encuentro de Ana y Vronsky, y del eventual suicidio de ella, en la de Tolstoy.

Pablo y Frances persiguen, como Neruda y Urrutia en Capri y en Isla Negra, un refugio en la naturaleza que ambos conocen, pero se ven trasladados a otro *locus* pre infernal más: el patio paraíso del Jardín de Monardes en la Sevilla apestada del 1649, peligrosamente localizada en la calle de la Sierpe¹⁹. Allí disfrutaron brevemente de la promesa del título del manuscrito, «El aire es muy dulce y suave. . . en la luz de una tarde límpida de abril» (151)²⁰. Pero Chaves los devuelve allí al mangle puertorriqueño y a su transubstanciación permanente en él: «vamos dejando la ropa mientras los labios se buscan y los cuerpos se alargan . . . y los brazos se entrelazan y adquieren la tenue rugosidad de la corteza de un árbol y los pies que abandonan su

¹⁸ Entre los testigos que Juan entrevista, don Alfredo (Memo) Herrero relata cómo a Pepito Ruiz «lo cogió una bala de mortero y lo dejó hecho un chinchorro . . . él tratando de hablar y casi no se le entendía porque ya no se sabía dónde tenía la boca» (119); y Pedro Miranda revela que el prisionero de Guerra, después de despeñarse, «se destrozó la boca», y recibe de Núñez «patadas en el rostro herido» y «un tiro en la cabeza» (216). Por su parte, Pablo y Frances (quien con su familia abandona Francia por Puerto Rico durante la guerra) (41) observan París como una «ciudad llena de fantasmas de recuerdos» (150), y Pablo advierte en el conductor que los lleva al Hotel de l'Est, «una boca deforme como si hubiera sufrido un grave accidente. . . Yo no sé ni cómo puede hablar», «no lo mires con esa boca horrible» (148).

¹⁹ Becerra esclarece la dislocación de la pareja a Sevilla en tanto transmigración (193-195). El Jardín de Monardes incluía una selección de la flora americana, flora que traslada a los amantes entre espacios.

²⁰ Importa recordar el epígrafe de la edición de 2019, del Primer Viaje de Cristóbal Colón: «Tuvieron la mar como el río de Sevilla. . . Los aires muy dulces, como en abril en Sevilla, que es placer dar con ellos, tan olorosos son». El epígrafe parece apuntar a las equivalencias entre la paradójica utopía realizada en la escritura del diario y la del manuscrito de Chaves.

dependencia de la superficie y echan hilos aquí en el mangle como si fueran raíces aéreas» (152-153)²¹. Encarnan también el último de los *Cien sonetos de amor* de Neruda —“fundaremos un traje que resista / la eternidad de un beso victorioso” (118).

Para concluir, recordemos cómo Echavarría construye en el personaje desvalido de Juan González la salvación por la lectura y la posibilidad de relatar la historia escapando con el manuscrito. González ha dejado incompletos sus estudios de posgrado al involucrarse en un proyecto de escritura de un relato largo o novela que lo aleja de la academia y lo lleva a Culebra. Ha perdido a su hermano Enrique (misteriosamente muerto en Venezuela) y se encuentra distanciado de su compañera Isabel. Posiblemente por su deuda con Chaves en la repatriación del cadáver de su hermano, González posterga su proyecto, responde al llamado de la esposa de su profesor, e inicia las entrevistas que le permiten reconstruir el pasado y el presente de Chaves pero le colocan en las garras de Núñez, su secuestrador. González recibe entonces de Núñez, y lee, el manuscrito de *Como el aire de abril en Sevilla*, donde el abogado busca inútilmente la denuncia de su propia conducta criminal en Corea. Núñez no advierte que las novelas de detección que lee Frances, *A Coffin for Dimitrios* (1939) de Eric Ambler y *The Thin Man* (1934) de Dashell Hammett, refractan oblicuamente su propia culpa y corrupción²².

Si Echavarría se apropia de la poesía de Neruda a través de su recreación por Chaves, en relación con Juan González

²¹ Compárese con la transformación de Dafne en el laurel de Apolo en el Libro Primero, IV, de *Las metamorfosis* de Ovidio: «Apenas terminó su ruego, fue acometida por un espasmo. Su cuerpo se cubre de corteza. Sus pies, hechos raíces, se ahondan en el suelo. Sus brazos y sus cabellos son ramas cubiertas de hojarasca» (29).

²² En *A Coffin for Dimitrios*, el profesor de economía y escritor de novelas detectivescas Charles Latimer se envuelve en una investigación que le descubre las alianzas que llevan a la Segunda Guerra Mundial. El Coronel

echa mano del poema «Unicornio en la isla» de Tomás Blanco. El poeta erige allí a Puerto Rico como mágica «isla de amor y mar enamorado», «Isla de amor marino y mar embelesado», cuya fauna y flora parecen regirse por Afrodiseo (versos 4, 12, 10), en contraste con los fracasos sentimentales de Chaves y Juan²³. Parte de sus últimos dos versos constituyen el epígrafe a la novela, «el unicornio en la manigua alzado / listo para la fuga, alerta [sic] y tenso» (16-17), y el poema se recrea en el viaje inicial de Juan de Culebra a Fajardo, que él retrotrae en su recuerdo final. Así observamos que Juan, con los ojos cerrados, contempla desde el ferry o lancha «el cuerpo de un cuadrúpedo deslizándose por el follaje . . . , deteniéndose un instante para mirar a lo alto de las ramas, alerta y tenso, listo para la fuga» (11), y vendado en el carro de los matones percibe «la mirada del cuadrúpedo en fuga, mirada inquieta que se eleva al alto entramado de las ramas» (219). Mediante los versos de Blanco, Echavarría unifica así el tiempo en la novela y anticipa, a la vez que deja en suspenso, la suerte de Juan González. Enredado en la maraña de su investigación del secuestro, Juan se apresta, como el unicornio de Blanco, «a fraguar el intricado engranaje

Hakí, inspector criminal y lector de sus novelas, le explica a Latimer: «The important thing to know about an assassination or an attempted assassination is not who fired the shot, but who paid for the bullet» (18). Con ello, ilumina también el secuestro de Chaves por Núñez. En *The Thin Man*, el investigador Nick Charles identifica precisamente al abogado Herbert Macaulay como el asesino de Rhoda Stewart (alias Julia Wolf), y la clave a su identidad es su pésima puntería: Nick ha tenido que salvarle la vida cuando fueron compañeros durante la guerra. En imitación de Hammett, Echavarría hace de su capítulo XVII un sumario donde Juan, vendado, y creyéndose acompañado de su profesor, ‘relata’ el caso Chaves.

²³ Aunque no se cita directamente en *Como el aire de abril en Sevilla*, el poema de Blanco parece evocarse constantemente en los líricos paisajes que Echavarría recrea en el manuscrito a través de Chaves. Es posible que también se evoque su realización gráfica por Lorenzo Homar, *Unicornio en la isla*, así como la pintura *Mangle* de Myrna Báez.

de su huida», y a salvar el manuscrito de Chaves al final del capítulo XVII (219).

Después de analizar el armazón conceptual de *Como el aire de abril* no cabe duda del aprendizaje y maestría de su autor en Borges. Echavarría construye en su 'suspense' una compleja novela autorreflexiva que le rinde homenaje al amor a través de la poesía —la de Neruda, la de Borges, la de Dante, la de Blanco— mientras plasma las terribles manifestaciones de la Guerra Fría en Puerto Rico. Echavarría intercala el manuscrito compensatorio, *Como el aire de abril en Sevilla*, fabricación que le permite a su personaje escritor sobreponer su impotencia en ese medio hostil. Superando el silencio prescrito por el Puerto Rico de la 'mordaza', Chaves por fin se permite hablar. Al mismo tiempo, Echavarría le ofrece a Juan González la salvación por la lectura en una doble conjunción, la que él realiza del manuscrito de Chaves, y la que el lector de Echavarría realiza de *Como el aire de abril*.

OBRAS CITADAS

- Acosta, Ivonne. *La mordaza: Puerto Rico 1948-1957*. 4ª ed. ampliada y revisada, Edil, 1998.
- Agosín, Marjorie. *Pablo Neruda*. Traducción de Lorraine Roses, Twayne, 1986.
- Ambler, Eric. *A Coffin for Dimitrios, Journey into Fear, The Light of Day*. Quality Paperback Book Club, 1999.
- Andreu Iglesias, César. *El derrumbe*. 1960. Huracán, 1981.
- Báez, Myrna. *Mangle*. 1977. Acrílico y óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Ponce.
- Becerra, Janette. «Intertextualidad y lectura detectivesca en *Como el aire de abril*, de Arturo Echavarría». *Nuestra América*, no.8, 2010, pp.183-204. <[bdigital.ufp.pt](http://digital.ufp.pt)>.
- Bellini, Giuseppe. *Viaje al corazón de Neruda*. Edición digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Edición a partir de la de Bulgoni Editore, 2000. <[http://cervantes virtual.com](http://cervantes.virtual.com)>.
- Blanco, Tomás. «Unicornio en la isla». *Literatura puertorriqueña del siglo XX. Antología*, editada por Mercedes López-Baralt, Editorial de la U de Puerto Rico, 2004, p. 811.
- Borges, Jorge Luis. “El verdugo piadoso”. *Obras completas*, vol. 3, pp. 589-91.
- . “*Inferno*, V, 129”. *Obras completas*, vol. 3, p. 513.
- . “*La divina comedia*”. *Obras completas*, vol. 3, pp. 353-64.
- . “La muerte y la brújula”. *Obras completas*, vol. 1, pp. 892-99.
- . *Obras completas*. Edición crítica de Rolando Costa Picazo e Irma Zangara, Emecé, 2011. 3 tomos.
- Bottiglieri, Nicola. «Neruda a Roma». *Il Veltro*, vol. 44, no. 1-2, 2000, pp. 199-206.

- Brahms, Johannes, compositor. *Quinteto para clarinete y cuerdas en si menor, opus 115*.
- Canfield, Martha L. «Pablo Neruda: El capitán enamorado de Capri». *INTI*, no. 54, 2001, pp. 161-65.
- «Carrión vs González». 10 nov. 1954, www.courtlistener.com/opinion/1410810/carrion-v-gonzalez/?
- «Communists: The Roundup». *Time*, 1 nov. 1954, content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,823639,00.html.
- Conan Doyle, Arthur. *A Study in Scarlet*. 1887. eBook, Free Books Unlimited.
- «Consejo Mundial por la Paz». <www.wpc-in.org>.
- Cortázar, Julio. «Neruda entre nosotros». *Des avant-gardes à l'engagement: Residencia en la tierra, Canto general de Pablo Neruda*. Edición de Christiane Tarrow y Jean Franco, ETILAL Collection Etudes Américaines, Université Paul Valéry, 2000, pp.13-21.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. 2ª ed., traducción de Roser Berdagué, Ariel, 1979.
- Echavarría, Arturo. *Como el aire de abril*. Editorial de la U de Puerto Rico, 1994. Vaso Roto, 2019.
- . «Espacio textual y el arte de la jardinería china: “El jardín de senderos que se bifurcan”». *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*, por Echavarría, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 11-46.
- . *La isla en el horizonte*. Vaso Roto, 2016.
- . *Lengua y literatura de Borges*. Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- . «Pro Arte Musical en el contexto del desarrollo de la cultura artística en Puerto Rico». *La Torre*, vol. 14, nos. 51-52, enero-junio 2009, pp. 289-300.
- Elmajdoub, Aburawi A. y Mary K. Miller. «The “Eternal Now” in Borges’ “The Garden of the Forking Paths” and “Pierre

- Menard, Author of *Don Quixote*». *The Durham University Journal*, no. 83, 1991, pp. 249-51.
- Figueroa Soulet, Noemí. *The Borinqueneers: A documentary on the All-Puerto Rican 65th Infantry Regiment*. El Pozo Productions, 2007.
- Fromm, Georg H. *César Andreu Iglesias*. Huracán, 1997.
- Golinger, Eva. «Ley McCarren Walter». 28 mayo 2009. <www.aporrea.org>.
- Guerra, Francisco. *Nicolás Bautista Monardes: Su vida y su obra (ca. 1493-1588)*. Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, 1961.
- Hammett, Dashiell. *Complete Novels: Red Harvest, The Dain Curse, The Maltese Falcon, The Glass Key, The Thin Man*. Library of America, 1999.
- Homar, Lorenzo. *Unicornio en la isla*. 1965-1966. Grabado en madera. Princeton University Graphic Arts Collection, Firestone Library, //graphicarts.princeton.edu/.
- Hughet-Termes, Teresa. «New World Materia Medica in Spanish Renaissance Medicine: From Scholarly Reception to Practical Impact». *Medical History*, no. 45, 2001, pp. 359-76.
- Kristeva, Julia. «La palabra, el diálogo y la novela». *Semiótica*, 2ª ed., traducción de José Martín Arancibia, Fundamentos, 1981, pp. 187-221.
- Lawson, Colin. *Brahms: Clarinet Quintet*. Cambridge Music Handbooks, Cambridge UP, 1998.
- Mansour, George P. «The Poetization of Experience: An Explication of “Rima XXIX”». *Hispanic Journal*, vol. 2, no.2, 1981, pp. 95-101.
- Mattos Cintrón, Wilfredo. «Asunto: Consejo de la Paz». Comunicación electrónica a Hortensia Morell. 12 de agosto de 2012.

- Morell, Hortensia R. «Puentes y pasajes textuales en *Como el aire en abril*, de Arturo Echavarría». *Revista de Estudios Hispánicos*, U de Puerto Rico, vol.2, no.1, 2015, pp. 49-64.
- Murillo, Louis. «Three Stories». *Jorge Luis Borges: Modern Critical Views*, edición de Harold Bloom, Chelsea House, 1986, pp. 29-48.
- Nasón, Publio Ovidio. *Las metamorfosis*. 3ª ed., traducción de Federico Carlos Sainz de Robles, Austral, 1977.
- Neruda, Pablo. *Cien sonetos de amor*. 1959. Seix Barral, 1977.
- . «La flor de seda». *Obras completas*, pp. 855-59.
- . «La rama robada». *Obras completas*, pp. 952-53.
- . *Obras completas*. 3ª ed. aumentada, edición de Margarita Aguirre, Alfonso Escudero y Hernán Loyola, Losada, 1967.
- . *Obras completas*. Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola, Galaxia Gutenberg, 2002. 5 tomos.
- . «Pelleas y Melisanda». *Obras completas*, pp. 77-83.
- «Pablo Neruda». Universidad de Chile. <www.neruda.uchile.cl>.
- Rodríguez, María Elia. «*Los versos del capitán* a la luz de la referencialidad biográfica de sus protagonistas». *Kánina*, vol. 19, no. 1, 1995, pp. 39-50.
- Rosado Rodríguez, José A. «El género policial en Puerto Rico: El periodismo investigativo, el encubrimiento y el enigma histórico». *Revista de Estudios Hispánicos*, U de Puerto Rico, vol. 27, no. 2, 2001, pp. 351-62.
- Sicard, Alan. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Traducción de Pilar Ruiz Va, Gredos, 1981.
- Smith Act of 1940*. <www.bc.edu>.
- Todorov, Tzvetan. «The Typology of Detective Fiction». *The Poetics of Prose*, por Todorov, traducción de Richard Howard, Cornell UP, 1977, pp. 42-52.

- Torres Caballero, Benjamín. «El género detectivesco en Puerto Rico». *Nuestros detectives: La novela policial iberoamericana*. Número especial de *La Torre* (U de Puerto Rico), vol. 15, no. 55-56, 2010, pp. 11-35.
- Weinman, Sarah. «Startling Spy Story: *A Coffin for Dimitrios* Was Postmodern in 1939». *Wall Street Journal*, 25 May 2009. <<http://online.wsj.com>>.
- Williamson, Edwin. *Borges: A Life*. Penguin, 2004.
- Wilson, Jason. *A Companion to Pablo Neruda: Evaluating Neruda's Poetry*. Tamesis, 2008.



CARMEN IVETTE PÉREZ MARÍN
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RÍO PIEDRAS

COMO EL AIRE DE ABRIL:
LOS PLACERES DE LA RELECTURA

Al Maestro Arturo Echavarría,
in memoriam

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers

Correspondances, Charles Baudelaire

No hay más jardines que los que llevamos dentro.
¿Qué nos espera en la otra orilla?

Cuento de dos jardines, Octavio Paz

En la primera línea del texto, el narrador del relato «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Jorge Luis Borges, consigna el hecho de que debe su descubrimiento del elusivo y falso país de Uqbar a «la conjunción de un espejo y de una enciclopedia» (13). Alentada por esa declaración de principios, considero oportuno declarar que mi actual acercamiento a una novela que leí cuando se publicó inicialmente en 1994, surge de la con-

junción de los epígrafes añadidos a la edición cuidadosamente corregida de 2019 y de un poema de Octavio Paz. Coincidió además con el planteamiento del autor de la obra, Arturo Echavarría, quien, en un ensayo crítico sobre uno de los textos más sugerentes de Borges, «El jardín de senderos que se bifurcan», y cuyas resonancias se descubren en esta novela, resume sucinamente la actividad de la relectura en los siguientes términos:

Es un hecho bien conocido que la relectura de una obra impone, necesariamente, aunque muchas veces de modo implícito, el establecimiento de una serie de relaciones espaciales en el texto. Una vez concluida la primera lectura, una segunda y luego lecturas sucesivas, nos revelan significados figurados de palabras y grupos de palabras que antes no nos habían dicho nada y que ahora cobran un sentido inusitado justamente porque los estamos yuxtaponiendo a la información obtenida al concluir la lectura inicial. Asimismo, la segunda lectura obliga al lector a buscar conectores que (. . .), posibilitan la generación de una sintaxis del texto. (25-26)

En esta ocasión me propongo explorar algunos de los espacios naturales de la novela que, aunque estaban presentes desde la primera lectura, inicialmente se soslayaron en favor de la atención enfocada en el *thriller*. La relectura me conduce a examinar los espacios textuales en la novela sugeridos desde los epígrafes, de la mano de Gaston Bachelard y Maurice Blanchot quienes han teorizado acerca del espacio en la obra literaria. Considero que los espacios naturales en la novela funcionan además como pasadizos o ‘senderos’ que permiten acceder del espacio descrito en texto principal al de la novela intercalada del profesor Gerónimo Miguel Chaves y articulan una lectura total de la obra.

Los epígrafes del *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón y del poema, «Unicornio en la isla» de Tomás Blanco apuntan

en la dirección del entorno físico de la trama y dirigen nuestra mirada al paisaje recreado en la novela¹. Como veremos más adelante, ambos epígrafes reaparecen integrados en las descripciones de los paisajes de la novela y se relacionan con el deseo. Me interesa examinar la vinculación del deseo y el placer con el espacio textual elaborado en la novela. Considero que más que representaciones puntuales de un entorno físico captado mediante un estilo realista, las descripciones constituyen emblemas de una realidad alterna deseada e imaginada. Importa señalar además que, aunque los elementos de las descripciones físicas que han entusiasmado a los críticos están fuertemente enraizados en la geografía puertorriqueña, contribuyen a dibujar la imagen de un deseo que trasciende fronteras.

El primer epígrafe, cuyas variantes dan título tanto a la novela que leemos, firmada por el autor real del texto (*Como el aire de abril*), así como a aquella que se atribuye a la pluma del profesor Gerónimo Chaves (*Como el aire de abril en Sevilla*) cuyos capítulos se intercalan en la trama sobre la investigación del secuestro, forma parte de la relación del primer viaje de Cristóbal Colón. Es un fragmento de la entrada que corresponde

¹ Una reseña de la novela, escrita por Carmen Dolores Hernández, apareció en el periódico *El Nuevo Día* en noviembre de 2019 cuando se publica la segunda edición. En ella se advierte al lector sobre el peligro de caer en la tentación de perderse en la meticulosa descripción del paisaje a expensas de su trama. De acuerdo con la investigadora: «Lo mejor de la novela son las descripciones de personajes y ambientes. (. . .) La ambientación es impecable: sentimos el sonido persistente de las olas, el movimiento desestabilizador (de cuerpos y pensamientos) de una lancha y vemos el sesgo de la luz, el brillo de las hojas. Todo ello ejerce un hechizo sobre el lector. La tentación es concentrar en ello en desdoro de una trama que tarda en definirse y se diluye, precisamente, por la descripción vívida y esmerada de las descripciones». Coincido con la autora cuando plantea que las descripciones del paisaje están muy bien trabajadas, pero considero que son un elemento fundamental en el desarrollo de la trama por lo que privilegio su indagación en este ensayo.

al lunes, 8 de octubre de 1492 y expresa, tanto la anticipación de la llegada a tierra (que el lector sabe que ocurrirá pocos días más tarde) y el providencialismo (da gracias a Dios que apoya su empresa), como la comparación del elemento novedoso (el mar que rodea las tierras a las que lo impele su deseo) con lo conocido (el río de Sevilla) y el sentido del placer que produce la sinestesia de los aires (dulces y olorosos)². En ambos títulos se establece una comparación pero se omite el primer elemento de la misma, mientras que en el epígrafe resulta explícito que se trata del mar³.

El segundo epígrafe pertenece al poema «Unicornio en la isla» de Tomás Blanco que para cualquier persona que conozca el grabado realizado por Lorenzo Homar está indefectiblemente

² El comentario minucioso del texto de Cristóbal Colón rebasaría los límites de este ensayo. No obstante, el valioso estudio de Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, particularmente la primera sección titulada: «Cristóbal Colón y la definición del botín americano», provee algunos contextos importantes para acercarse a esta obra. La investigadora asocia el discurso narrativo de Cristóbal Colón con un proceso de ficcionalización que «tiene como resultado una creación verbal mucho más próxima a la ficción que a la realidad que pretende fielmente representar» (105). Merece la pena destacar que, de acuerdo con Pastor, Cristóbal Colón emplea en sus escritos el recurso de la «verificación descriptiva» que consiste en seleccionar y reducir los elementos de la realidad hallada para identificarlos con sus modelos. Señala que: «Colón miente e inventa, cuando ello es necesario para mantener ese proceso de identificación de América con el modelo imaginario, enumerando y destacando elementos que jamás formaron parte de aquella realidad que el Almirante pretendía estar describiendo fielmente en el *Diario* y las cartas del primer viaje» (67). Para propósitos de este estudio me interesa rescatar la noción de deseo en la descripción del ambiente. Sin descartar el interés comercial que albergaban las descripciones colombinas, estas eran producto de su voluntad más que de la observación del entorno.

³ La presencia constante del mar y de su sonido en la novela ha sido señalada por casi todos los críticos que han comentado la obra. Recuerda además el verso inicial del poema «Galope muerto» de Neruda: «Como cenizas, como mares poblándose». En este verso el lector debe suplir con su imaginación el objeto de la comparación que el poema escamotea.

ligado a su representación visual. Los versos citados recogen un momento de intensidad al final del poema en el que el animal mitológico, situado en medio de una naturaleza voluptuosa, se apresta para la fuga. Las imágenes con las cuales se construye el paisaje que celebran el amor de la isla («isla de amor marino») y el mar («mar enamorado»/«mar embelesado») sugieren el erotismo y el deseo. Vemos que los dulces aires de abril del texto de Cristóbal Colón se transforman en la primera parte del poema de Tomás Blanco en el viento bajo el cual se desordenan las crines de los «caballos azules» y se revela la «desnuda piel» del «torso de las dunas». También contribuye a crear el «afrodisio cinturón de espuma» que rodea la isla. Ya en la segunda parte del poema, bajo el influjo de la luna llena, esos aires se transforman en las «húmedas brisas» que forman parte de ese ambiente nocturno, mágico y secreto en el que se alza el unicornio⁴.

En *La poética del espacio*, el filósofo francés Gaston Bachelard examina algunas imágenes poéticas primordiales presentes en la obra artística. Estas posibilitan la contemplación, transportan al sujeto que contempla a otro lugar y viabilizan la experiencia estética inmediata. Su explicación del concepto que designa como «la inmensidad íntima» resulta particularmente útil para apoyar nuestro acercamiento a la descripción de los espacios naturales de la novela por lo que vale la pena citarla extensamente:

La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata,

⁴ El deseo del personaje de Pablo en su primer encuentro amoroso con Frances se expresa en términos similares a los que emplea Juan al referirse a la isla: «rodearte de silencio (. . .) rodearnos de un aire impenetrable» (100). Se alude además al arrecife y al gravitar del agua. Una lectura del poema y del grabado de Lorenzo Homar que destaca la naturaleza erótica se recoge en el ensayo de José Correa Vigier, «Lectura cuir (queer) para un unicornio» de 2020.

contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva un signo de infinito. Por el simple recuerdo, lejos de las inmensidades del mar y la llanura, podemos en la meditación, renovar en nosotros mismos las resonancias de esta contemplación en la grandeza. (220)

Añade que la inmensidad es un espacio íntimo que toma profundidad en los seres humanos y se amplía por medio de la imaginación:

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo. (221)

El párrafo que abre *Como el aire de abril* presenta una descripción que puede explicarse a partir del concepto propuesto por Bachelard. Comienza con una imagen que recoge la visión de la isla de Puerto Rico desde la proa de una embarcación por parte de un personaje cuyo nombre aún desconocemos, y que se identifica como «el joven». Se distingue por la confusión de la isla con el mar. Aunque se indican nombres de pueblos de Puerto Rico que el personaje intenta ubicar (Ceiba, Naguabo, Fajardo), rápidamente el paisaje contemplado se convierte en un paisaje deseado. El joven, que luego sabremos que se trata de Juan González, cierra los ojos y la descripción que sigue es producto de su deseo. Se estructura como una representación onírica. El verbo 'quiso' se repite en cuatro ocasiones al comienzo de las oraciones y una vez se emplea el verbo 'pretendió' insistiendo en el acto volitivo de imaginar el paisaje. Todas ellas expresan la

voluntad de una isla intacta, natural, paradisíaca, anterior a las imposiciones europeas que la identificaban como ‘Hespéride’ o ‘Antilla’. Su deseo la sitúa en un momento anterior a que fuera vista o nombrada. El Yunque aún no era El Yunque pues la isla deseada es «ajena a la palabra» (11)⁵. La sensación que produce el paisaje imaginado sugiere el ‘ensueño’ al que alude Bachelard cuando se experimenta «la inmensidad del mundo y la profundidad del ser íntimo» (226). Algunos de los elementos con los que se construye esa visión recuerdan a los que recoge el poema de Tomás Blanco que se emplea en el epígrafe. El «cerco blanco de arrecifes» remite al «cinto de bullentes arrecifes» y al «afrodiseo cinturón de espuma». Las «formas híbridas e inquietas» nos hacen pensar en «caballos azules con sus sueltas melenas». El «torbellino verde y húmedo» nos acerca a las «húmedas brisas», a los «secretos matorrales» y a «la manigua». Pero indudablemente la coincidencia más significativa reside en las siguientes imágenes: «el cuerpo de un cuadrúpedo deslizándose por el follaje (. . .) deteniéndose un instante para mirar a lo alto de las ramas, alerta y tenso, listo para la fuga» y «el unicornio en la manigua alzado, listo para la fuga, alerta y tenso»⁶. La visión o el ensueño termina cuando el personaje abre los ojos y regresa a la ‘realidad’. Entonces conocemos su nombre⁷.

⁵ Todas las citas de la novela se refieren a la edición publicada en 2019. Para un estudio de las coincidencias de este pasaje inicial de la novela con el texto de Neruda, *Las uvas y el viento*, así como de la relación de las acciones que Chaves atribuye al personaje de Pablo con la biografía y la poesía de Neruda (a los que se refiere como: «los saqueos de Chaves a Neruda» [57]), debe consultarse el ensayo de Hortensia R. Morell titulado: «Vista de puentes y paisajes textuales en *Como el aire de abril* de Arturo Echavarría», 2015.

⁶ Tomás Blanco, «Unicornio en la isla».

⁷ Como lo ha visto Janette Becerra, el nombre del personaje no es fortuito: «habría que mencionar que ‘Juan González’ era el nombre del intérprete de indígenas que acompañó a Juan Ponce de León en su viaje de colonización a Puerto Rico en 1508, y único sobreviviente de la rebelión taína dirigida por el Cacique Agüeybaná contra el hidalgo Cristóbal de Soto-

De otra parte, la noción de ‘fascinación’ ligada a la imagen propuesta por Maurice Blanchot nos permite acercarnos a esa visión con los ojos cerrados que experimenta Juan González. De acuerdo con este crítico:

Alguien está fascinado, puede decirse que no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no le pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación. Medio por así decirlo, absoluto. La distancia no está allí excluida sino que es exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen (. . .) donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden en su imagen. Ese medio de la fascinación donde lo que se ve se apodera de la vista y la hace interminable, donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve, y que, sin embargo, no deja de ver porque es nuestra propia mirada en espejo, ese medio es por excelencia atrayente, fascinante. (26)

La descripción del ‘viaje’ de los amantes en la novela también obedece a una lógica onírica y alucinada que permite que puedan desplazarse desde la isla de Puerto Rico al jardín de Sevilla de Nicolás Monardes en el siglo XVI aboliendo las categorías de tiempo y espacio que ordenan la realidad. En varias ocasiones en el texto se expresa la posibilidad de que el deseo se convierta en realidad. La primera vez ocurre cuando Pablo y Frances se conocen en Cerro Gordo y, a propósito de una

mayor, en 1511». Su observación resulta muy certera: «el papel de intérprete y superviviente de una emboscada de aquel Juan González está sin duda vinculado al de su homónimo en *Como el aire de abril*, quien opera como *intérprete* de los motivos del secuestro del profesor, de los sentidos del manuscrito inédito y hasta de la significación ulterior de su propia supervivencia tras la emboscada de que fue víctima» (199). Volveremos a examinar la función de Juan González en relación con la lectura y la escritura de la novela que nos ocupa.

conversación sobre los personajes de una obra literaria, él le pregunta si no teme que todo lo que desea se cumpla: «que todo un entramado de deseos se convierta en realidad» (23)⁸. Luego, en el primer encuentro a solas, se retoma la misma pregunta. Cuando él recuerda la pasión por la literatura que compartía con sus compañeros en sus años universitarios y dice que: «llegó a pensar que lo que transcurría por su cabeza, aún cuando estaba dormido, podría de algún modo materializarse, convertirse en realidad concreta» (40), es Frances quien le pregunta si ha vuelto a sentir la inquietud de: «que lo soñado se transformara en realidad» (41). En esa oportunidad Pablo no ofrece una respuesta, pero a medida que ella le hablaba parecía entrever esa posibilidad a través de una serie de imágenes de paisajes diversos: «por encima de la aglomeración de imágenes, grietas cuya existencia él podía intuir pero cuyo acceso *por ahora* le era vedado, espacios que sin saber cómo habría de rellenar acaso *en otro tiempo, más adelante*» (42)⁹.

En medio del viaje hacia Cabo Rojo que comienza en carro, Pablo recuerda la observación de su amiga Marisa Zorzal que le había dicho que tenía algo raro en la mirada y parecía que estaba ‘ido’: «como si estuvieras, qué se yo, más allá de las cosas, como si no estuvieras mirando para afuera» (131). Le advirtió

⁸ Quizás sería más acertado señalar que se ‘reconocen’ ya que, en las varias bifurcaciones de esta relación amorosa, los amantes ya se han conocido en otro(s) tiempo(s) y espacio(s). Por eso, se prometen no volver a separarse ya que sienten que se han perdido «antes, desde tan lejos» (133) y recuerdan a Paolo y Francesca, los personajes de la *Divina comedia* de Dante, en el momento en que se enamoran a través de la lectura.

⁹ El énfasis es nuestro y tiene como propósito destacar el carácter anticipatorio del encuentro que comienza en el capítulo X y culmina en el capítulo XII. El final de este acercamiento entre los amantes promete un nuevo encuentro y en esta ocasión es Pablo, como al comienzo lo hizo Juan, quien cierra los ojos para ver o imaginar un paisaje interior: «cerrando los ojos, creyó ver el diseño de cada ola volverse espuma en el interior de su cabeza» (42).

además que tuviera cuidado de no estar inventándola. A lo que Pablo responde: «Y si la inventara. Y si fuera así» (131)¹⁰. En efecto, en el viaje se confunden los paisajes y «en el sueño o en la imaginación, ya no sabía» (135) la amada emerge desnuda como salida de la bahía fosforescente y su sexo se concibe como «otra isla» (135). Esa primera etapa del viaje cierra cuando ambos cruzan el umbral y surge otro mundo¹¹.

La parte final del viaje los conduce hasta Sevilla por paisajes diversos, pero estos conservan elementos naturales que los conectan con los anteriores, particularmente el viento y el aire¹². Una vez llegan al «oscuro jardín donde crecen las plantas transportadas del otro lado del mar de tan lejos y han echado raíces» (152) los amantes y los elementos de la naturaleza de ambos jardines se entrelazan, se transforman y se funden. Se prescinde entonces de las comparaciones: «el aire es único y no comparable a ninguno», el tiempo y el espacio quedan abolidos: «es ahora, sí ahora» y surge una nueva realidad colmada de posibilidades: «la palabra» (153)¹³.

¹⁰ Recordemos la expresión de don Quijote sobre Dulcinea que constituye una expresión de la libertad de la imaginación y de la voluntad: «píntola en mi imaginación como la deseo» (*El Quijote*, I, cap. XXV, p. 244).

¹¹ Como en el poema «Piedra de sol» de Octavio Paz: «el mundo nace cuando dos se besan» (247) y es el amor erótico lo que conduce a los amantes al 'otro lado' o a 'la otra orilla'.

¹² Al llegar al final del viaje en Sevilla el viento se ha transformado en aire cuyo olor ha cambiado: «El aire es muy dulce y suave y ha de hacer silbar a los álamos y las ramas tan acompasadas moviéndose en la luz de una tarde límpida de abril» (151).

¹³ No se equivoca el personaje de Raúl Núñez, el abogado corrupto y asesino «que se la daba de literato» (90) cuando, fingiendo como espurio crítico literario, al referirse al manuscrito de la novela escrita por don Miguel afirma lo siguiente: «Esa novelita (. . .) que termina, si es que termina, en un patio que a lo mejor está en Sevilla, o a lo mejor está en San Juan o en Mayagüez» (212). Continúa con su apreciación del texto: «la novelita no tiene ni pies ni cabeza. Ciertamente no tiene pies, porque eso no se sabe bien ni cómo ni dónde ni si acaba» (213). En efecto, a pesar del tono despectivo

Esta descripción remite a lo que Octavio Paz en su texto teórico sobre la creación poética, *El arco y la lira*, asocia con la nostalgia de la 'unidad primordial' y el deseo de abrazar la 'otredad'. De acuerdo con el poeta, ello se consigue a través de la experiencia poética, la religiosa y la erótica: «es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regreso a nuestra naturaleza original» (137). Se concibe como un viaje de ida y vuelta al interior del ser humano impulsado por el deseo que se resuelve en la reconciliación y en la unión:

Regreso a lo que fuimos y anticipación de lo que seremos. La nostalgia de la vida anterior es presentimiento de la vida futura. Pero una vida anterior y una vida futura que se resuelven en un instante relampagueante. Esa nostalgia y ese presentimiento son la substancia de todas las empresas humanas, trátase de poemas, mitos religiosos, de utopías sociales o de empresas heroicas. Y quizá el verdadero nombre del hombre, la cifra de su ser sea el Deseo. (136)¹⁴

que emplea en su juicio sobre la obra que le ha costado la vida a su autor, el jardín descrito puede estar en cualquier parte o en ninguna ya que se trata de un paisaje interior producto del deseo. Sobre el carácter abierto de la novela tampoco está errado ya que esta cuenta con un final abierto. El erotismo no escapa a su comentario sobre el texto a pesar de que lo rebaja a: «sentimentalismo del malo», «pornografía» que indique que el autor urde «filigranas románticas» (212). De otra parte, el narrador de la novela también recoge la impresión de Juan González al concluir la lectura del manuscrito que le ha entregado Núñez: «culmina, de un modo abrupto, que al joven le pareció producto de una alucinación, en un jardín andaluz de sueño donde florecen en un suelo extraño plantas y árboles tropicales» (211-12). Recordemos que, al comienzo de la obra, cuando Juan se bajó de la lancha que lo transportó desde Culebra a la Isla grande, y fue a recoger su carro al estacionamiento, «caminó en dirección a la casita rosada con tejas y diseño vagamente andaluz» (15). En la vaguedad de ese diseño podríamos leer una anticipación al paisaje final de la novela de don Miguel.

¹⁴ No es por casualidad que la pareja de amantes se pregunte constantemente lo que pasaría si el deseo se convirtiera en realidad. En este pasaje de la novela el deseo de unirse con el otro se alcanza y la metamorfosis de los cuerpos convertidos en naturaleza se completa concediéndoles la inmortalidad.

El poema de Paz al que aludimos al comienzo de este ensayo y cuya cita incluimos en el epígrafe es «Cuento de los dos jardines», un texto en el que un jardín, el de la infancia del poeta en Mixcoac, se recupera en otro en la India por medio del amor. En él se indica que: «Un jardín no es un lugar:/ Es un tránsito, Una pasión» (*Ladera este* 137) que culmina en una «vertiginosa inmovilidad» (138) y culmina en la abolición de los jardines: «El jardín ha quedado atrás. / ¿Atrás o adelante? (...) / Pasión es tránsito:/ La otra orilla está aquí, / Luz en el aire sin orillas» (139). En el texto de Echavarría, los amantes se desplazan de una orilla del mar a otra por medio de la imaginación y el deseo. Al fundirse los cuerpos y los jardines surge la palabra primordial que asociamos con el nacimiento de la poesía. Es también a través de la palabra que germina el texto mismo que leemos.

La vuelta al paisaje del principio de la novela ocurre en la última ocasión en que aparece Juan González. Este se encuentra en el carro donde lo han montado los secuestradores y tiene los ojos vendados (recordemos que al comienzo de la obra cierra los ojos voluntariamente). En ese momento ve (o imagina) a «un cuadrúpedo en fuga, mirada inquieta que se eleva al alto entramado de las ramas, atenta, azorada» (219) que no es otro que el unicornio del epígrafe y que él ha visto o imaginado deslizándose a través del follaje denso en su visión inicial de la isla: «deteniéndose un instante para mirar a lo alto de las

dad del mito. Las imágenes que se agolpaban en la imaginación de Pablo en su primera cita con Frances y cuyo sentido no alcanzaba a comprender parecen reaparecer en este viaje. En aquel momento temprano se le presentan como una especie de recuerdo del porvenir y le dan la certeza de un nuevo encuentro: «Pablo había ido reuniendo aquellas hebras apretadamente, se insinuaban por la aglomeración de imágenes, grietas cuya existencia él podía intuir pero cuyo acceso por ahora le era vedado, espacios que habría de rellenar acaso en otro tiempo, más adelante» (42). Ese espacio se llena de sentido en el momento de la unión donde los diversos tiempos confluyen.

ramas, alerta y tenso, listo para la fuga» (11). Tiene además el libro abierto, las páginas del manuscrito de la novela de don Miguel y siente una ráfaga de aire. En ese momento se conectan los tiempos y los espacios del manuscrito de la novela que tiene a su lado con los que está viviendo y lo que los une es un elemento de la naturaleza, el aire: «como si fuera del aire al aire» (219). Es el aire de abril lo que liga el epígrafe citado del texto de Cristóbal Colón, la escena de transformación de los amantes en la novela de don Miguel en Sevilla con el momento que vive el personaje. Los abriles se mezclan (219). Por ello es a Juan, quien desenreda los misterios de la trama, a quien también le corresponderá: «hilar por vez primera la continuidad de un relato de una falsa primavera del trópico con principio y fin» (219). Luego de experimentar esta visión de ojos cerrados en la que alcanza un momento de iluminación (que se describe como «unos estallidos de luz, unos fogonazos mudos», 218) y de la que sale dotado de una asombrosa «claridad mental» (219), Juan desata los nudos de la cuerda con la que se amarran sus manos, se arranca la venda de los ojos y como el unicornio de su visión se apresta para la fuga. Juan, quien creía «tener a mano todos los datos que explican esta tramoya» (210) también «tenía una historia que narrar» (302).

Al comienzo de la novela que leemos, Juan González debe abandonar su propuesta de pasar unos días en Culebra para «trabajar en un relato largo, quizá una novela» (11). No obstante, la mayor parte de sus acciones en la obra están encaminadas a descifrar el enigma de la desaparición del profesor y rescatar su manuscrito que ha leído y releído hasta casi memorizarlo. Dice: «[h]e leído sus páginas. Algunas de ellas se me quedan en la imaginación. Puedo repetir de memoria algunas oraciones casi palabra por palabra. No sé si ello ha sido porque las he tenido que leer y releer en circunstancias horribles» (217).

El modo mediante el que Juan González quien, al igual que don Miguel, siempre quiso escribir una novela, ata los hilos de

la historia no dista mucho del proceso que emplea el novelista¹⁵. Una vez investiga los hechos que dan pie a la historia y concibe el relato, elige los incidentes que va a contar y el modo en que lo hará: «narró, acortando y resumiendo como pudo» (210). Emplea la imaginación para suplir los hechos que no conoce. Destaca aquellos incidentes que supone son los más importantes para articular la narración: «[a]hora iba a pasar a lo que consideraba como uno de los ejes centrales y puntos de equilibrio de su historia» (210). Pondera la historia que va a contar: «había pasado muchas horas pensando cómo diría lo que tenía que decir» (203) y finalmente la cuenta como lo tenía «ordenado y dispuesto en su cabeza, hasta las palabras que iba a decir» (202). Llama la atención la presunta relación de contigüidad entre él y su maestro. Se lo imagina cerca de él, en el mismo cuarto, amarrado y amordazado como él: «[l]o pensó en una situación semejante a la suya y le pareció casi inverosímil y hasta irrisoria aquella absurda simetría» (202). Del mismo modo que el narrador en el relato de Borges, «El sur», menciona que «a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos» (179) en esta ocasión la asociación resulta muy significativa. Ambos, el maestro y el maestrillo (de ese modo se refieren a Juan sus secuestradores, 196) han sentido la urgencia de escribir, la han pospuesto y al final ambos consiguen alcanzar su deseo de un modo insólito. Juan se ha propuesto rescatar la novela de su maestro y lo logra: «(. . .) pienso que esas páginas no se deben perder. Pienso que si algún día tengo la oportunidad, yo, que también he querido escribir, quizá podría

¹⁵ Las menciones de hebras, hilos, redes, tramas y entramados a lo largo del texto son múltiples. Inicialmente se menciona que Juan teme romper: «el hilo de palabras que los sujetaba el uno al otro» (19) y en la escena de la fusión de uno con el otro y la transformación en el paisaje que precede el nacimiento de la palabra, los pies de ambos: «echan hilos aquí en el mangle como si fueran raíces aéreas» (153).

encontrar un modo de salvarlas» (217). Tanto él como don Miguel desaparecen. El cadáver de don Miguel se encuentra en el Yunque y del paradero de Juan González no se vuelven a tener noticias en el texto. Pero ambas obras se salvan y los lectores sí tenemos acceso a la novela¹⁶.

La visión con ojos vendados que tiene Juan González y de la cual emerge con una extraordinaria lucidez decidido a huir para cumplir su sueño de salvar la historia al contarla, presupone que existe «un observador lejano» al que alude en medio de su visión, «que será capaz de vincularlos unos con otros» (presumiblemente se trata de los elementos que ligan las historias) «para establecer la red mágica de la continuidad» (218). A mi modo de ver ese observador que posee una óptica privilegiada no es otro que el lector cuya lectura abarca los textos de don Miguel y de Juan González y es capaz de armar el rompecabezas con las piezas que ha ido descubriendo. Tanto don Miguel como Juan González como Pablo, los tres personajes más importantes de la novela consiguen que sus deseos más urgentes se cumplan, que ocurra «la transformación mágica del deseo en realidad» (25) y esto ocurre al inscribirse en la literatura¹⁷.

¹⁶ El hecho de que Juan González, luego de sentir «que algo se agita en su interior» y de tener la historia completa en su cabeza se recogiera «como si fuera a hacer una invocación» parecería transportarnos al ámbito de lo sagrado de la creación. Su texto es el que le cuenta en voz alta a su maestro. Esta técnica recuerda la que emplea Miguel Barnet en la *Canción de Rachel* y que revela en sus palabras iniciales. Indica que la obra habla de la vida del personaje: «tal y como ella me la contó y tal como yo luego se la conté a ella» (8). En el caso de Juan González, su maestro no le cuenta su vida, pero su historia es producto de la investigación que lleva a cabo entrevistando a otros personajes relacionados con don Miguel. Además, cuenta con el manuscrito de la novela cuyo contenido incorpora a su narración.

¹⁷ En varias ocasiones en el texto Pablo alude a que algunos espacios le parecen «*inscritos* en un sueño» (39) y teme romper «algún cerco encantado que él con su presencia, hubiera ayudado a *inscribir*» (25). El énfasis es nuestro y pretende destacar la insistencia en conseguir algún tipo de permanencia o inmortalidad por medio de la inscripción o escritura.

En su relato «El Zahir», un texto en el que se cuestionan los límites de la realidad y el sueño, Borges (personaje) señala que: «según la doctrina idealista, los verbos ‘soñar’ y ‘vivir’ son rigurosamente sinónimos» (113). En la novela que leemos el tránsito de la realidad vivida por los personajes en el texto y sus sueños o deseos se logra a través de la imaginación y se alcanza en la literatura. Las claves textuales que nos permiten percibir este movimiento, en gran medida, las proporcionan las imágenes de la naturaleza¹⁸. Acierta el novelista, Fernando Iwasaki cuando compara a Arturo Echavarría con un maestro de bonsái y lo califica de «jardinero chino de su propia novela»¹⁹. Indudablemente, el autor ha construido un jardín en esta novela. Se trata de un extraordinario jardín de palabras, sabiamente urdido, destinado a que lo descifren los lectores.

¹⁸ Las claves que sugieren vínculos entre los espacios en la narración son múltiples y no se limitan al ámbito natural. Son muchas las simetrías que se trazan a lo largo del texto que invitan a los lectores a establecer relaciones entre las partes. Por ejemplo, la indicación de que Pablo apoya la sien izquierda en el marco del cristal mientras realiza el viaje al sur (150) reaparece en la escena final en la que Juan «recostó la sien en el metal frío del marco de la ventanilla» (218). Pablo realiza con Frances el viaje a París que don Miguel deseó llevar a cabo con Amelia. La boca deforme del conductor del vehículo que transporta a los amantes al Hotel de l’Est recuerda la boca del coreano (o chino) cuyo asesinato durante la guerra de Corea propicia el secuestro de don Miguel por órdenes de Raúl Núñez. La ‘rama robada’ del poema de Neruda de la narración de Pablo reaparece en la de Juan al final. No se trata de meras repeticiones sino de pistas que sugieren la conjunción de tiempos y espacios en la narración.

¹⁹ Fernando Iwasaki, Obituario: «Arturo Echavarría Ferrari, escritor y autoridad en lenguas románicas», *El país*, 13 de diciembre de 2020.

OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. FCE, 2000.
- Barnet, Miguel. *Canción de Rachel*. Instituto del Libro de La Habana, 1969.
- Becerra, Janette. «Intertextualidad y lectura detectivesca en *Como el aire de abril*, de Arturo Echavarría». *Revista Nueva América*, vol. 8, enero-julio 2010, pp. 183-204.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Paidós, 1992.
- Blanco, Tomás. «Unicornio en la isla». *Letras para música*. Ateneo puertorriqueño, 1964.
- Borges, Jorge Luis. «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «El sur». *Ficciones*, Emecé, 1978.
- . «El Zahir». *El Aleph*, Emecé, 1957.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española, 2004.
- Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes. Testamento*. Editado por Consuelo Varela, Alianza Editorial, 1999.
- Correa Vigier, José. «Lectura cuir (queer) para un unicornio». *Visión/Doble, Revista de crítica e historia del arte*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 19 de noviembre de 2020.
- Echavarría, Arturo. *Como el aire de abril*. Vaso Roto, 2019.
- . *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*. Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Hernández, Carmen Dolores. «Reseña: *Como el aire de abril*». *El Nuevo Día*, 23 de noviembre de 2019.
- Iwasaki, Fernando. «Arturo Echavarría Ferrari, escritor y autoridad en lenguas románicas». *El País*, 13 de diciembre de 2020.
- Morell, Hortensia R. «Vista de puentes y paisajes textuales en *Como el aire de abril* de Arturo Echavarría». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, no. 1, 2015, pp. 49-64.

- Neruda, Pablo. «Galope muerto». *Residencia en la tierra*, Seix Barral, 1976.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. Casa de las Américas, 1983.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. FCE, 1973.
- . «Cuento de dos jardines». *Ladera este*, Joaquín Mortiz, 1975.
- . «Piedra de sol». *Libertad bajo palabra*, FCE, 1970.



MARÍA CABALLERO WANGÜEMERT
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

EN PUERTO RICO CON ARTURO ECHAVARRÍA:
«*COMO EL AIRE DE ABRIL*»

Conocí a Arturo y Luce por intermedio de Claudio Guillén en mi primer viaje a la isla. Arrancaba la década de los noventa del pasado siglo y yo conseguía dar el salto a Puerto Rico sobre cuya literatura desarrollé mi tesis doctoral en torno a la narrativa de René Marqués. Fascinada por el trópico y más aún por la peculiar circunstancia del Estado Libre Asociado y sus implicaciones literarias en este pequeño territorio, estaba ansiosa por empaparme de la naturaleza caribeña, y mucho más por conocer a sus intelectuales. Y Arturo, siempre junto a Luce, fue de una generosidad inusitada en un intelectual de este nivel. Yo no era nadie, estaba empezando mi carrera profesional. Ellos me abrieron su «torre de los panoramas», esa excepcional mansión en Punta de las Marías en la que han vivido felices hasta que la muerte se llevó a nuestro Arturo hace unos meses.

Los años siguientes desarrollamos una amistad intensa. Año tras año y durante la década de los noventa yo aterrizaba en la isla junto a mi marido, el profesor Juan Arana, para impartir una asignatura en el doctorado que la Universidad de Sevilla ofertaba en el Centro de Estudios Avanzados de la calle del Cristo. Ello permitió que cuajara la relación entre los cuatro, en

torno a libros y circunstancias culturales y vitales. Organizaron tertulias y nos presentaron a los principales escritores isleños. Poco a poco también comenzamos a encontrarnos en el Viejo Mundo: 1999 marcó el centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges en el que Arturo era especialista y coincidimos en congresos (Viena, Leipzig . . .) ampliando la amistad a María Kodama, su viuda que, junto a Carlos Fuentes integraban el amplio panel de sus amistades.

Por fin, pudimos invitarlos a Sevilla donde al menos en un par de ocasiones impartieron sendas conferencias y se nos unieron comiendo o cenando en nuestra casa, incluso bailando merengue, cosa que hacían muy bien.

Tengo que agradecer a Arturo que me respetara como lectora e investigadora de Borges, así como que perdonara mi osadía pontificando sobre los escritores puertorriqueños, labor a la que nunca renuncié y que cuajó en una cátedra de universidad, cuatro libros y casi cien artículos. ¡En el país de los ciegos el tuerto es rey! —dice el refrán—. Y desgraciadamente tanto en España como en Europa escaseaban los estudiosos de la literatura isleña. De ahí la pertinencia del congreso que el propio Arturo organizó en el Ateneo bajo el título *Visiones de Ultramar* (2004). El subtítulo era muy gráfico «Cómo se percibe la literatura puertorriqueña en el extranjero». Era un asunto que preocupaba al matrimonio que en sus viajes y vivencias internacionales habían constatado que «Puerto Rico no existe a ese nivel» —como diría después Eduardo Lalo—. El simposio fue un éxito y reunió a lo más granado del puertorriqueñismo en el Viejo Mundo: Wolfgang Binder (Alemania), Carmen Gómez Vázquez y Jacques Joret (Francia), Eugenio Suárez Galván y yo misma de España, así como otros del Nuevo Mundo (Bonnie H. Reynolds, Hugo Gutiérrez Vega o Julio Ortega). Todos estábamos unidos por el interés en la cultura y literatura isleñas en distintas facetas. Todos estábamos también deseosos de su

mayor divulgación. Las actas (2009) son hoy un testimonio de la labor gestora de Arturo, algo que no le gustaba especialmente, pero que era capaz de emprender si las circunstancias lo requerían.

En mis recuerdos se agiganta la publicación de la novela que va a centrar mi trabajo, *Como el aire de abril*, en la Editorial de la Universidad de Puerto Rico en 1994. Arturo nos la hizo llegar enseguida con una cálida dedicatoria. Sabíamos que era un gran lector, pero no de sus pinitos como escritor, por lo que fue una agradable sorpresa. Me pidió un comentario y hablamos largo y tendido sobre el texto, que se leía con el atractivo de la novela policíaca, pero tenía también sus claves escondidas, su metaliteratura y su intertextualidad accesible al lector más culto o enterado de la circunstancia puertorriqueña. Tuvo buenas críticas, pero personalmente creo que su autor se sintió incomprendido. Los intelectuales no suelen producir novelas fáciles, *best-seller* que arrasen en el gran público. Aspiran a más. Arturo siguió escribiendo y la colección de relatos *La isla en el horizonte* (2016) fue su segunda salida narrativa en la editorial Vaso Roto (España). Por fin, esta misma editorial publicó una segunda edición corregida de la novela en 2019. Se presentó en Madrid, y antes, modestamente le invité a hacer lo mismo en Sevilla, en el club de lectura municipal que dirijo en la Casa de las Columnas (XVIII) del popular barrio de Triana. Es un lugar castizo y obligado por las referencias sevillanas, aunque en la novela se centren más en el barrio de Santa Cruz.

La presentación fue un éxito, como no podía dejar de serlo: un catedrático de literatura contemporánea, excelente lector (literatura francesa, norteamericana . . .), conversador, políglota, viajero y, además, especialista en Borges, con quien compartía la discreción, la medida, el pulir un texto una y otra vez para que resulte aparentemente sencillo, la fina ironía de toque inglés . . .

Recojo algunas de las sugerencias de entonces y las entretengo con las actuales en lo que será ya mi tercera lectura del texto, como homenaje a Arturo Echavarría: gran intelectual, excelente persona, buen amigo y todo un caballero.

***Como el aire de abril* (Madrid, Vaso Roto, 2019, 2ª ed. corregida).**

Argumento y estructura

La novela es aparentemente sencilla, de una sencillez engañosa porque en realidad es casi un texto para escritores (referencias intertextuales, relato dentro del relato, metaliteratura . . .). Se trata de un *thriller* policíaco, un relato detectivesco que, con frecuencia, viola las convenciones del género —si nos atenemos a la contraportada—. Según la misma, el argumento es como sigue:

Un profesor de la universidad desaparece de improviso, sin dejar rastro. Los mensajes anónimos enviados a su familia prohíben la intervención de la policía, por lo que se le encomienda a un ex-discípulo rastrear su paradero. La narración de la búsqueda se alterna con otra, una historia de amor ocurrida en los años cincuenta, época crucial para Puerto Rico. El relato de la relación amorosa se transforma en un discurso onírico de creciente intensidad. Según adquiere fuerza, el raudal de palabras nos transporta, de modo regresivo, a otros lugares y tiempos hasta culminar en la Sevilla del siglo XVI, en el huerto de Nicolás Monardes, el médico sevillano que logró trasplantar con éxito plantas traídas de tierras americanas.

El argumento tiene su complejidad y la estructura, aparentemente lineal, también. Son diecisiete capítulos y un epílogo con al menos una estructura doble, aunque no tan a la vista, como por ejemplo, *El pez en el agua*, de Vargas Llosa: se trata

de dos historias. En la principal del relato primero (I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XIV, XV, XVI XVII y el epílogo) y con el suspense propio del *thriller*, Juan González va en busca de su viejo profesor desaparecido, por encargo de su mujer Nora y con las reticencias del hijo, Miguel Ángel. Al hilo de los capítulos impares van apareciendo los personajes: I y III, Nora; V, Miguel Ángel; VII, Amelia Sánchez, antigua novia del profesor; IX, Memo Herrero, uno de sus amigos; XI, Rafael Núñez, otro de ellos . . . El final abierto de esta intriga, en que la guerra de Corea funciona como dato escondido, contradice la novela negra en que está inspirado, dejando al lector con el suspense.

Casi al terminar la lectura, el lector descubrirá que la segunda intriga (II, IV, VI, VIII, X, y XII) amorosa, pero con un claro contenido político (Pablo y Frances-Jeff, Pucó y Gladys, Mendoza, la psicóloga Marisa . . .), es parte de una novela manuscrita que estaba elaborando el desaparecido profesor y que se convierte en el eje de la intriga, objeto de deseo de los protagonistas del relato primero. En este nivel narrativo, contextualizado en los años cuarenta / cincuenta de Puerto Rico, la situación política local (nacionalistas) e internacional (guerra de Corea) son prioritarias; si bien el relato erótico, magistralmente sugerido y descrito, va *in crescendo*. Lirismo, surrealismo, tono visionario, hilos abiertos, todo ello contribuye también al suspense narrativo en este segundo eje de la trama, relato dentro del relato según el consagrado esquema de la caja china. Progresivamente, este incorpora las cursivas despistando al lector que, no sabe cómo, se encuentra en la Sevilla del XVI, en el afamado patio / jardín de Monardes.

Un título polisémico que se mueve entre dos tiempos

Por aquí puede enlazarse con el título, *Como el aire de abril*, que remite al diario de Colón —por cierto este está ausente en la primera edición por fallo del editor y que en la segunda dice

así—: «Lunes, 8 de octubre. Tuvieron la mar como el río de Sevilla. *Gracias a Dios*, dize el Almirante. Los aires muy dulces, como en abril en Sevilla, que es placer estar a ellos, tan olorosos son. Cristóbal Colón (*Primer viaje*)» (10).¹

Por medio de ello, el lector accede a un tercer nivel o segunda caja china, tan sugerente como difícil de interpretar. Y que enlaza con los juegos temporales propios de la novela del *boom*, incluso con textos como *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. En la ficción es posible transitar del siglo XX al XVI. Pero, como sucedía en la excelente novela del cubano, no hay posibilidad de retorno una vez alcanzada la Arcadia originaria. El hombre contemporáneo debe asumir su realidad sociopolítica, mucho menos satisfactoria que el imaginario paraíso original, perdido para siempre. ¿Cuánto tiene que ver este planteamiento con el arranque de la novela?

Cerró los ojos. Quiso pensar la isla grande intacta e inocente, llena de formas sin nombre. Quiso pensarla sin presencias identificables, un torbellino verde y húmedo, luz sin olor, antes de que nadie la mirara y de El Yunque ser El Yunque y de que aquello fuera Hespéride o Antilla. Pretendió verla con el cerco blanco de los arrecifes, poblada de formas híbridas e inquietas, el cuerpo de un cuadrúpedo deslizándose por el follaje, el ruido seco de la hoja del yagrumo como una larga voz bajo su peso, deteniéndose un instante para mirar a lo alto de las ramas, alerta y tenso, listo para la fuga. La quiso así, solo imagen en un despacioso y antiguo gravitar de agua. La quiso cercada de silencio, fabulosa, casi impenetrable y ajena a la palabra. (11)

Es una cita demasiado larga pero que no me resisto a copiar porque pone de manifiesto la plasticidad y finura de las

¹ Estaremos citando de la edición de Vaso Roto, 2019.

descripciones en esta novela, así como lo es también la capacidad de narrar de Arturo, que es indudable. Pero además sitúa el texto narrativo desde la primera página a un nivel iniciático, convirtiendo a Juan González (identificado con el hombre contemporáneo) en un segundo Colón fascinado por el eterno reencarnarse del hombre finito. Pero hay una diferencia: para el hombre contemporáneo, desde el *Altazor* de Huidobro hasta aquí, pensar o imaginar es crear. Como nuevo Demiurgo, redondea la jugada plasmando todo ello en el texto.

El valor de la palabra y la búsqueda de identidad americana: el compromiso del escritor

He hablado mucho con Arturo sobre su novela, pero ahora que se nos ha ido a un mundo mejor pienso que no fue lo suficiente. «Pensar la isla es volver al origen»: este viene a ser el resumen del primer párrafo narrativo, en el que creo que hay que seguir indagando. Porque ¿es posible una nueva colonización, pura, sin tacha, sin arrostrar el pasado? El capítulo XII, en esta segunda edición en cursivas, sitúa a la pareja (Pablo / Frances, aunque no explícito) recién desembarcados en el Arrenal sevillano y en busca de la casa / jardín de Monardes. Es una Sevilla arracimada, abigarrada, llena del tumulto de quienes van a emprender la aventura americana. ¿Por qué dos puertorriqueños de la primera mitad del siglo XX aterrizan en Sevilla, cual retorno de los galeones —diría Henríquez Ureña—? Parecen ir siguiendo la flora americana aclimatada en el Viejo Mundo. ¿Hasta qué punto ellos buscan también aclimatarse? ¿O solamente constatar la pervivencia y adaptación del Nuevo Mundo en el Viejo? Por cierto, que esta segunda edición atornilla el final del capítulo y de esta segunda trama al añadirle algo como cierre: «la palabra», tras un largo párrafo en el que puede entrecerse el mito de Dafne y Apolo, ella convirtiéndose en laurel, mientras él intenta apresarla. Bernini consagró la pareja

mítica en una estatua inolvidable. Arturo lo plasma mediante la palabra que engendra vida. En algún momento comentó que su novela es también una búsqueda del lenguaje, del castellano que en el Nuevo Mundo ya es otra cosa y vuelve a Europa como un viaje de fertilización cruzada.

«Antes de irse a París, decía que quería dejar constancia, que no quería que se perdiera nada», son palabras de Amelia hablando con Juan González y refiriéndose al profesor en su etapa joven (86). Estas casi cierran un fragmento referido a la entusiasta búsqueda de identidad de los jóvenes hispanoamericanos, siempre a caballo entre el Nuevo y el Viejo Mundo, siempre dependientes de este último. Porque el intelectual que fue Arturo no puede —no quiere— escapar a una problemática que cruza la gran narrativa del pasado siglo XX y antes el ensayo en su primera mitad:

Aquel asunto que obsesionó a tantos desde las primeras décadas del siglo pasado: la relación de la literatura con el país, la región, América . . . Pero sobre la expresión de la búsqueda de una expresión nuestra, como dijo Henríquez Ureña, el uso de un español de prestado, dijeron otros, sobre ese asunto en particular nos interesaron algunos escritos de Juan Marinello, el cubano. Marinello, nos parecía, resumía bien el asunto: somos a través de un lenguaje que es nuestro siendo extranjero. (86)

Todo esto podría enlazarse con el capítulo IV, un capítulo de solo cuatro páginas que se mueve en el segundo nivel narrativo. Al hilo del primer encuentro personal de los futuros amantes y en sendos sumarios reconstruye la vida de Pablo, por un lado, y Frances, por otro: él recuerda sus primeros años universitarios cuajados de lecturas y discusiones en torno a la finalidad de la escritura y el compromiso del escritor:

Eran los tiempos de su entrega a la literatura, de las lecturas abundantes y desordenadas, de las polémicas siem-

pre renovadas sobre para qué y para quién se escribe, del compromiso con el presente y el futuro (. . .) Había viajado a Nueva York para hacer su doctorado, y luego, justo después de la guerra mundial, viajó a España y a Francia para terminar su tesis. De regreso a Puerto Rico, la universidad le había ofrecido un puesto de asistente. (40)

Estamos ante un joven puertorriqueño, profesor, que viaja a Francia en la estela del existencialismo. ¿Hasta qué punto sus sueños se convirtieron en realidad? El capítulo VI que continúa la historia con una reunión del grupo de amigos (Frances / Jeff, Pucó / Gladys, M^a Teresa y Jorge Mendieta y Marisa Zorzal) aviva y despliega la conversación política en el segundo nivel narrativo: Puerto Rico ¿es parte de la nación norteamericana? O ¿habría que apoyar el nacionalismo independentista? El compromiso de Pablo, preso por oponerse a la guerra de Corea, en la que los isleños se vieron implicados al no tener capacidad decisoria en su política exterior, tiene un precedente distinto en la participación involuntaria del grupo de amigos (Gerónimo Miguel Chaves, Rafael Núñez, Peyo Miranda y Memo Herro) que marcará sus vidas. El asesinato del preso, narrado por este último en el extenso capítulo IX, especialmente en la página 122 de la edición de 2019, funcionará como dato escondido en este nivel narrativo y será el desencadenante del desenlace.

¿Perfiles autobiográficos?

¿Cuánto de autobiográfico hay en la trayectoria de Pablo? ¿Cuánto en la figura del viejo profesor Gerónimo Miguel Chaves, quien también realizó el ansiado viaje a Francia, pasó por Columbia y tras realizar otros viajes por Europa se convirtió en profesor de literatura en la Universidad de Puerto Rico? Sus lecturas (franceses, hispanoamericanos) pero sobre todo Chandler y Ambler, es decir novela negra norteamericana, están cerca de las de Arturo, quien conocía bien la generación perdida, el realismo sucio de Carver y otros como Updike.

En común también tienen el deseo de escribir una novela en su madurez. Aunque en la trayectoria de nuestro homenajeado amigo, la realidad norteamericana fuera Harvard, el marco cronológico y el contexto nacionalista isleño coinciden y equiparan la aventura del autor con la de su personaje. En este sentido es interesante la conversación de Juan González con Amelia en el capítulo VII, en la que van desarrollando sus recuerdos jóvenes junto al futuro profesor Chaves:

Sentados en el piso, tarde en la tarde, bebíamos algo de *whisky* y comentábamos lo leído durante ese día o el anterior. Y nos entregábamos a eso desordenadamente. Porque devorábamos libros muy disímiles. Lo último que nos llegaba de Hispanoamérica, de Estados Unidos, novelas como las de Chandler o Ambler. Que a él le gustaban mucho más que a mí. Y como ya te dije, lo de Europa, lo francés en particular. Había momentos en que todo parecía revolverse, no solo que los libros amenazaban con meterse unos dentro de otros, sino que el día y la hora quedaban como anulados por aquellas presencias. Eso terminó por darnos un poco de miedo. Por lo menos a mí. Pero él estaba lleno de proyectos. Quería escribir de todo, cuentos, teatro, sobre todo una novela, una novela que diera al traste con convenciones y normas establecidas, con un lenguaje que no fuera cenizas . . . Eso decía. Insistía en el viaje. (83).

La cita resulta excesivamente larga, pero tiene una gran riqueza documental y está llena de guiños al lector medianamente culto. Desde la Colonia existe toda una tradición, la del viaje a Europa del criollo fascinado por la metrópolis que irá derivando hacia la Francia del Siglo de las Luces en adelante: el viaje, el escape baudelairiano, la pasión por los libros, el mimetismo con los ambientes bohemios de los jóvenes de la modernidad. Se trata de la literatura como vehículo de experiencias vicarias que la isla, por su ambiente cultural recortado, no ofrecía, así como

del deseo de escribir la obra, una novela revolucionaria con un lenguaje aprendido en Joyce, Proust y algunos más. Todo ello forma parte del imaginario de los jóvenes de la primera mitad del siglo XX. Y el autor y sus personajes lo comparten casi con seguridad. Es el compromiso, según Sartre, Camus y otros, el relevo posterior de las lecturas: de lo francés a lo norteamericano, en un viraje de la formación de los jóvenes puertorriqueños que tuvo mucho que ver con la condición de Estado Libre Asociado de la isla, y de las perspectivas de trabajo que, quiérase o no, giraban en torno a la nueva metrópoli y al nuevo idioma impuesto en las escuelas durante más de un siglo. Estas son sugerencias intertextuales, pero transparentes para cualquier conocedor de la historia de Puerto Rico durante el siglo pasado.

Lo metaliterario y la crítica contra las abstrusas teorías literarias

Un lector tan exhaustivo como Arturo Echavarría, al convertirse en escritor, aparca toda inocencia y se cuestiona cada línea, cada paso adelante en la trama narrativa, cada apunte en la caracterización de los personajes. También hay mucho de esto, al mismo nivel de interés que los problemas sociopolíticos isleños a lo largo de un siglo (Caballero Wangüemert).

Y lo hay por medio de una vuelta de tuerca: ya en el desenlace y tras encontrar y leer el dichoso manuscrito de la novela del viejo profesor, Raúl Núñez, quien mantiene prisionero a González y descendió al nivel del asesinato creyéndose amenazado por viejos episodios ocurridos en Corea, lo disecciona con ironía y desprecio:

«Esa novelita», dijo con impaciencia, «que termina, si es que termina, en un patio que a lo mejor está en Sevilla, o a lo mejor está en San Juan o Mayagüez». «Todo romántico y sentimental», añadió en un tono despectivo, «puro sentimentalismo del malo, eso sí. Además pornografía, no hay

que darle vueltas. Sin contar las alusiones a eventos políticos del pasado que debían estar relegados al olvido de una vez por todas. Y por si fuera poco, se pone a tejer filigranas románticas en torno a esos criminales Nacionalistas —había subido el tono de voz— agentes de vaya uno a saber qué otras potencias extranjeras . . . » (212)

Fragmentos así tienen al menos una doble lectura: el autor/narrador sale del texto y se distancia para cuestionar su redacción e incluso el interés de los temas tratados en su novela. Pero también es posible que tras «su novelita» critique textos semejantes escritos por colegas puertorriqueños de la generación del cincuenta: Marqués y los nacionalistas, Pedro Juan Soto y la invasión norteamericana, Díaz Valcárcel y las consecuencias psicológicas desquiciantes en quienes participaron en la guerra de Corea y otros. Sabe mofarse de su tremendismo y exagerado romanticismo en su planteamiento maniqueo: los buenos / los malos. Raúl Núñez, oportunista al por mayor, se presenta como un anexionista puro al hablar de «nuestro país» refiriéndose a los Estados Unidos.

También puede otearse una crítica irónica a las teorías narrativas que desde el estructuralismo en adelante acaban obsecionando a los jóvenes, haciéndoles enloquecer incluso. Hay un episodio colateral durante la visita de Juan González a Memo Herrero que lo pone de manifiesto. El joven vecino de enfrente intenta enganchar a la muchacha de turno a base de leerle teoría literaria, por cierto, sin demasiado éxito: «. . . describir el dialogismo inmanente de la palabra denotativa o histórica nos haría falta recurrir al psiquismo de la escritura . . . el psiquismo de la escritura, fíjate . . . fíjate, el siquismo» (117).

Es una novela compleja, con muchos niveles, una novela abierta, cuya interpretación depende de la cultura literaria y sociopolítica del lector, de su conocimiento de la intrahistoria isleña en el marco de la historia y la literatura mundial.

Para terminar, quiero cerrar este escrito con el recuerdo de la persona, entrañable en su aparente distancia, en su categoría profesional, en su torre de los panoramas, siempre acompañado de su mujer, la Luce vital que lo arrastraba por el mundo de congreso en congreso, de conferencia en conferencia, de amigos en amigos, caballero andante, siempre al lado de su dama. Pareja envidiablemente unida y feliz. Arturo, tú que ya has llegado a la otra orilla, espéranos ahí: a tu querida Luce para seguir amándoos, pero también a tus amigos que junto a una buena copa queremos seguir disfrutando de tu amena conversación y tu cariño por toda una eternidad.

OBRAS CITADAS

Caballero Wangüemert, María. *El Caribe en la encrucijada. La narración puertorriqueña*. Ediciones Callejón / Iberoamericana Vervuert, 2014.

Echavarría, Arturo. *Como el aire de abril*. Editorial de la U de Puerto Rico, 1994.

---. *Como el aire de abril*. Vaso Roto, 2019.

---. *La isla en el horizonte (cuentos)*. Vaso Roto, 2016.



JANETTE BECERRA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, CAYEY

INTERTEXTUALIDAD Y LECTURA
DETECTIVESCA EN *COMO EL AIRE DE ABRIL*,
DE ARTURO ECHAVARRÍA¹

En 1994, tras una notoria carrera como catedrático, hispanista y crítico literario de renombre internacional, el puertorriqueño Arturo Echavarría publicó su primer trabajo de ficción: la novela *Como el aire de abril*². Brillante y densa, la narración se inserta en la corriente detectivesca o de novela negra al tejer su trama en torno al secuestro de un profesor de literatura, cuyo paradero intenta rastrear uno de sus antiguos estudiantes. Junto al profesor ha desaparecido un manuscrito inédito de su autoría —precisamente otra novela— y en el potencial peligro de su contenido parece radicar el móvil del crimen, según intuye el joven investigador. Lo que el lector de *Como el aire de abril* no sospecha es que la novela que lee ya incluye la novela hurtada, intercalada en capítulos alternos.

¹ Nota de las editoras: Este ensayo fue publicado en la revista *Nuestra América*, no. 8, 2010, pp. 183-204.

² Echavarría publicó una segunda edición revisada en 2019, bajo el sello editorial Vaso Roto (España). La paginación de este artículo corresponde a la primera edición, de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Esa estructura metanarrativa de cajas chinas es solo la primera de varias pistas que apuntan a lo que este artículo pretende demostrar: que el relato de Echavarría es un rompecabezas intertextual, formado por citas y referentes literarios a modo de claves ocultas que solo un lector detectivesco podrá rearmar. De hecho, la incorporación literal al texto de pasajes enteros de la *Semiótica* de Julia Kristeva, pionera de las teorías de la intertextualidad, parece confirmar la consciente apropiación, casi a modo de guiño paródico, de las prácticas intertextuales³.

La técnica no es ajena a la tradición de la literatura detectivesca: en «La novela policíaca española y el canon occidental», Concepción Bados documenta la incorporación de recursos metaliterarios a la novela negra española y a la norteamericana de los años 30 y 40, la denominada *hard-boiled*, pues ambas exhiben:

[U]na preponderancia de la semiótica detectivesca organizada según una orientación mimética del arte, aunque mediatizada por componentes ficcionales divergentes ajenos a tal tipo de novela: . . . el análisis político, la consideración filosófica general, la reflexión personalizada, y la intertextualidad, lo cual supondría, también, la inscripción de discursos metaficcionales. (145)

Las teorías de la intertextualidad que comienzan a ganar terreno a partir de la década de 1960 posibilitan al crítico ampliar el círculo de conexiones que percibe en los textos, en la medida en que desplazan su esfuerzo exegético de la búsqueda de influencias centradas en el autor, a una red de relaciones textuales más extensas, a veces incluso involuntarias de parte del escritor. Cinco décadas antes, ya T.S. Eliot había reflexionado en torno

³ Los pasajes incorporados textualmente a la novela (pp. 110-13) provienen de las páginas 201 a 203 de la edición de *Semiótica* incluida en las referencias bibliográficas de este artículo.

al fenómeno literario como sistema o red de relaciones, pues toda la literatura «desde Homero en adelante, está dotada de una existencia simultánea y compone un orden simultáneo» (526). En los albores del post-estructuralismo, Philippe Sollers planteaba que: «Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D'une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d'autres textes» (75).

Kristeva, recurriendo a su vez a Bakhtin, definió la literatura como un mosaico de citas, absorción y transformación de otros textos (191). Toda obra literaria se yuxtapone a otras que de cierta forma lee y reescribe, y por ello modifica. En el caso de la novela, según José Enrique Martínez Fernández, la polifonía se acentúa aún más: «[L]a dialogicidad atañe a numerosos aspectos del lenguaje . . . uno de ellos es el de las voces ajenas o voces enmascaradas, es decir, el de la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo texto-*marco*. . . . En estas voces enmascaradas está el origen, sin duda, del concepto de intertextualidad» (54).

Esa red de relaciones puede darse en forma de citas, alusiones, plagios, imitaciones, parodias o montajes (García Malpica). Tanto Gérard Genette como Roland Barthes y Kristeva consideran al texto un cruce de otros textos, «surcado, penetrado por otros textos», y portador de un discurso cuyo sentido, en palabras de Jacques Derrida, se va produciendo en el lector como huella (Comsa). La mayor o menor amplitud del marco cultural del lector es crucial: determina si esa huella aflorará de forma consciente durante el acto de lectura. Como ha afirmado Genette, la lectura es «l'opération la plus délicate et la plus importante de toutes celles qui contribuent à la naissance d'un livre» (citado en Echavarría, *Lengua y literatura* 36, n. 18). Así, el reconocimiento de los intertextos de épocas culturales distantes en un mismo espacio textual deviene «condensación

pancrónica en un mapa contagiado por múltiples conexiones y circulaciones, cuya identidad autoral se torna huidiza» (García Malpica). Al insertarse en el marco de la novela detectivesca que nos ocupa, el recurso intertextual se torna parte integral del ejercicio de lectura, y convierte al lector en detective literario: a este no solo le compete descifrar el enigma del crimen, sino decodificar el vasto andamio textual que se asoma tras el oscuro manuscrito del profesor.

***Como el aire de abril en Sevilla* o el laberinto intertextual**

A pocas páginas de iniciar su lectura —y aún sin saber que está leyendo un texto dentro del texto— el lector atestigua la conversación que sostienen dos personajes, Frances y Pablo, en torno a algunas de las más célebres novelas negras de la literatura norteamericana e inglesa (7). El intercambio de impresiones no es, por supuesto, casual: hay una profunda relación entre los libros discutidos y la trama que el lector está a punto de descubrir. *A Coffin for Dimitrios* (1939), por ejemplo, la novela policial del británico Eric Ambler, gira en torno a la investigación que conduce un profesor universitario, Charles Lattimer, quien se ha dedicado a escribir novelas detectivescas y con ello ha logrado emerger victorioso «from the great army of university professors who write detective stories in their spare time» (10). La relación con el autor mismo de *Como el aire de abril* —un destacado catedrático que publica su primera novela detectivesca— es evidente y hasta humorística. Pero no es la única: otros profesores/novelistas también poblarán las páginas de este relato. El primero es Gerónimo Miguel Chaves, autor de la novela *Como el aire de abril en Sevilla* —ese manuscrito incluido dentro de la novela *Como el aire de abril*— y cuyo secuestro desencadena la trama central de la novela negra externa. El segundo es Juan González: el «maestro joven de Guaynabo» (217) y antiguo discípulo de Chaves, quien «también

ha querido escribir» (212) y finalmente huye de sus captores y publica el manuscrito de su mentor, intercalado con su propia odisea investigativa.

The Thin Man (1934), la segunda obra mencionada en la conversación entre los personajes, es la novela detectivesca de Dashiell Hammett, cuyos protagonistas —Nick y Nora Charles— se involucran en la investigación de la desaparición de un profesor que, al igual que el Chaves de *Como el aire de abril*, se escondía para poder trabajar sin interrupciones en una nueva invención, cuando desaparece. Nick Charles es el exdetective que vuelve a investigar, tanto como Juan González es el exdiscípulo o ex investigador literario convertido en detective, y ambos se ven forzados a inmiscuirse en una peligrosa intriga criminal a instancias de una esposa llamada Nora (propia, en el primer caso, ajena en el segundo). En ambas tramas hay también un abogado corrupto, que mucho tiene que ver con el crimen central.

Raymond Thornton Chandler es también mencionado como uno de los autores que el profesor Chaves leía junto a su antiguo amor, Amelia (77). El norteamericano Chandler tuvo gran influencia en el relato policial de los años 40 y 50. Su detective Philip Marlowe, protagonista de novelas como *The Long Goodbye* y *The Big Sleep*, resuelve intrigas que casi siempre involucran desapariciones y cartas o notas misteriosas como las de *Como el aire de abril*.

Sin embargo, acaso lo más relevante de la incorporación de estas novelas a la trama que nos ocupa sea la crítica que despierta en los personajes que las discuten. Frances resiente que «[sus] personajes son, en general, poco apasionados a pesar de que hay muchas escenas de esas que llaman de dormitorio» (8), y añade que le perturba «lo esquemático de las emociones» (11) porque «son pasiones sin expectativas» (12), o, en sus palabras: «[P]asiones que salen de la nada. . . . Cuando se cumple por fin el arrebato, como tú dices, todo se desenvuelve en un vacío. No hay nada, digamos, que los justifique. Nada *antes*, nada *después*» (énfasis añadido, 13).

Una de las claves principales de lectura de *Como el aire de abril* debe ser, pues, examinarla como el relato detectivesco que procura subsanar esa deficiencia. En esa medida, cobra peculiar relevancia la historia romántica que subyace esta historia: la de Pablo y Frances. Su relación debiera proyectarse como un amor trascendental, *justificado*, que se proyecte hacia un *antes* y un *después*. Y en efecto así es, pero es precisamente su historia la que más se resiste a la exégesis, por ser la más opaca. El lector podrá seguirle los pasos a Juan González en la investigación de la desaparición del profesor Chaves, pero está solo a la hora de descifrar la oscura trama amorosa de Frances y Pablo que ha escrito el profesor, y que se le presenta en capítulos alternos mediante una prosa progresivamente densa y onírica. Para ello se hace indispensable convertirse en «detective literario»: echar mano de aquellas referencias culturales e intertextuales de las que se hablaba al comienzo de este artículo. Y es que la novela de amor escrita por Gerónimo Chaves y titulada *Como el aire de abril en Sevilla* es el corazón de la novela negra titulada *Como el aire de abril*. Contrario a lo que opina uno de sus personajes —el corrupto licenciado Raúl Núñez— el manuscrito de Gerónimo no es mero «porno, indigno de su persona» (208): es una profunda historia de amor que atraviesa siglos y que, como decía Pablo, es «algo así como la proyección de un sentimiento hacia el futuro» (13). Ciertamente es que la prosa de corte realista y fácil lectura con que el narrador comienza a ofrecernos la historia de sus protagonistas dura poco: tras la inclusión de una serie de personajes secundarios que incorporan el tema político y exponen el aparato represivo del estado, lo que acaso dificulta la comprensión de esta crónica amorosa es, como ya se dijo, el creciente grado de opacidad y atmósfera onírica de su prosa poética, que sin duda apunta a significados ulteriores.

Se impone comenzar destacando que los nombres de sus protagonistas son parónimos de dos de los más célebres amantes de la literatura: Paolo y Francesca. En el Canto V de su

Infierno, Dante literaturiza a esta pareja histórica y la ubica entre los condenados al averno por un amor adúltero. El pasaje en el que Francesca explica por qué se enamora de Paolo está a su vez inspirado en otro amor literario: el de Lanzarote y Ginebra.

Cómo el amor a Lanzarote hiriera, / por deleite, leíamos un día: / soledad sin sospechas la nuestra era. / Palidécimos, y nos suspendía / nuestra lectura, a veces, la mirada; / y un pasaje, por fin nos vencería. / Al leer que la risa deseada / besada fue por el fogoso amante, / éste, de quien jamás seré apartada, / la boca me besó todo anhelante. / Galeoto⁴ fue el libro y quien lo hiciera: / no leímos ya más desde ese instante. (*Infierno*. Canto V, versos 127-138)

Las resonancias entre ambas historias comienzan a ser evidentes: ambas contienen la estructura de cajas chinas del relato dentro del relato. El libro y su autor —dice la Francesca de Dante— son celestinos: pociones de amor que despiertan el deseo entre ella y Paolo cuando levantan la mirada del libro para verse a los ojos. Del mismo modo, *Como el aire de abril en Sevilla* se inicia precisamente con esa imagen: Pablo se prenda de Frances cuando ella «levantó los ojos color ámbar del libro abierto y los detuvo en él» (7). Con ello queda también incorporado de un plumazo el vasto tópico de «la mirada transformante» de la que nos hablan Ficino y los teóricos neoplatónicos del amor⁵, y el

⁴ Galeoto es quien, en el libro *Lanzarote del Lago*, patrocina los amores ilegítimos de Lanzarote y Ginebra.

⁵ En la tradición petrarquista y neoplatónica, los ojos sirven de puente para que los amantes se asomen a lo más profundo de su ser: a través de la mirada intercambian sus almas, en un prodigio transformante que tiene matiz y consecuencias claramente ontológicas: «La mirada —ya lo tenemos sabido por Petrarca y Marsilio Ficino— es algo muy serio entre los enamorados porque a través de ella se intercambian las almas» (López-Baralt 44). Es precisamente a través de la mirada que se reconocen las «almas gemelas», como discutiremos más adelante.

inicio del vínculo pasional entre ambos personajes. También, al igual que sus antecesores Francesca y Paolo, cometen adulterio al enamorarse.

Sin embargo, aunque la repercusión de los personajes de Dante en *Como el aire de abril en Sevilla* sea evidente, no basta para entender la intrincada red de referentes que detona. Para explicar ese entramado intertextual es necesario recurrir a otro texto literario, uno de los muchos surgidos como homenaje a la célebre pareja de la *Divina Comedia*, y que Echavarría debe conocer muy bien: se trata del poema «Inferno, V, 129», de Jorge Luis Borges:

Dejan caer el libro, porque ya saben
que son las personas del libro.
(Lo serán de otro, el máximo,
pero eso qué puede importarles.)
Ahora son Paolo y Francesca,
no dos amigos que comparten
el sabor de una fábula.
Se miran con incrédula maravilla.
Las manos no se tocan.
Han descubierto el único tesoro;
han encontrado al otro.
No traicionan a Malatesta,
porque la traición requiere un tercero
y solo existen ellos dos en el mundo.
Son Paolo y Francesca
y también la reina y su amante
y todos los amantes que han sido
desde aquel Adán y su Eva
en el pasto del Paraíso.
Un libro, un sueño les revela
que son formas de un sueño que fue soñado
en tierras de Bretaña.

Otro libro hará que los hombres,
sueños también, los sueñen.
(*La cifra*, 1981; *Obras completas III*)⁶

Que Arturo Echavarría es una reconocida autoridad internacional en el campo de los estudios borgeanos es un dato que se da por descontado⁷. Es por eso poco probable que este poema —que toda la obra de Borges, de hecho, y todo el corpus crítico que Echavarría ha generado sobre esa obra— esté excluido de la red de relaciones intertextuales que entra en operación cuando el autor bautiza a sus personajes Pablo y Frances: el poema de Borges ha alterado para siempre los versos de Dante, que ahora contienen el carácter metonímico y universal que Borges les ha conferido, tanto como (según pretende demostrar este artículo) lo exhiben los personajes del manuscrito de Gerónimo⁸.

Borges iguala las identidades de Francesca y Paolo con las de la reina Ginebra y su amante Lanzarote, con Adán y Eva, y, en fin, con todos los amantes de la historia, basándose en preceptos cabalísticos que están íntimamente vinculados a su lectura de la *Divina Comedia*, según él mismo admitió: «Las nociones de Cábala me llegaron, en primer término, por la versión de la *Divina Comedia* que hizo Longfellow, en la que hay dos o tres páginas sobre la Cábala» (Sosnowski 2-3).

⁶ Borges también les dedicó a Paolo y Francesca el ensayo «El verdugo piadoso», en *Nueve ensayos dantescos*. Otros textos célebres inspirados en el mismo pasaje son la «Rima XXIX» de Bécquer, «On a dream» de John Keats y el comentario de Boccaccio a la *Divina Comedia*, de 1373.

⁷ En adición a un sinnúmero de artículos, Echavarría es el autor de dos libros fundamentales en torno al escritor argentino: *Lengua y literatura de Borges* y *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*.

⁸ «En el contexto de la literatura» —ha dicho Echavarría— «el presente es en efecto capaz de modificar el pasado [recordemos, entre otros, el ensayo “Kafka y sus precursores” y en particular “Pierre Menard, autor del Quijote”]» (*El arte de la jardinería* 130).

Las lecturas esotéricas de *El Zohar* —el libro central de la corriente cabalística que incorpora la metempsicosis o reencarnación de las almas y que Borges conocía muy bien⁹— posibilitan la transmigración de las identidades de los personajes, y Echavarría lo ha comentado: «Literalmente” se puede ser, por instantes, Carriego; literalmente se puede ser Shakespeare, es decir, por medio de las “letras”, y de un modo aún más preciso, de la literatura» (*Lengua y literatura* 77).

De hecho, este mismo análisis se ha aplicado a la obra narrativa del escritor mexicano Carlos Fuentes: «Con la técnica de la *metempsychose* . . . junto con la teoría de Bakhtin y Kristeva sobre la intertextualidad . . . Carlos Fuentes se permitirá superponer y transformar sus personajes. Los prototipos y los actores históricos se fundirán con modelos ficcionales y literarios» (García Malpica).

Es en este contexto que podemos afirmar que Pablo y Frances son Paolo y Francesca, y también Ginebra y su amante y todos los amantes que han sido desde aquel Adán y su Eva: se logra así la representación del amor trascendental, con su *antes* y su *después*, que los personajes echaban de menos en la tradición de la novela detectivesca.

Para bordar la historia de amor de una pareja eterna, será necesario insinuar su encarnación en épocas y espacios diversos. Y en efecto, poco después de iniciado el relato, el lector comienza a intuir que en cuanto a los dos personajes de Echavarría opera una temporalidad anacrónica, ciertamente no lineal:

Mientras ella hablaba una serie de imágenes desfilaron por su cabeza . . . Y sin embargo, pese a que Pablo había ido reuniendo aquellas hebras apretadamente, se insinuaban, por encima de la aglomeración de imágenes, grietas cuya existencia él podía intuir pero cuyo acceso por ahora le era

⁹ Según Gershom Scholem, la metempsicosis o transmigración de las almas aparece en la literatura cabalística por primera vez en el *Sefer ha-Bahir* en Provenza y al parecer por influencia de los cátaros (pp. 242-43).

vedado, espacios que, sin saber cómo, habría de rellenar acaso en otro tiempo, más adelante . . . y casi sintió la espalda lacerada por el continuo golpear contra la pared de piedra que, en el torbellino de viento, se cerraba en círculo y supo que estarían de algún modo de nuevo solos. (31-32)

La «pared de piedra» y «el torbellino de viento» no aparentan tener ninguna relación con la trama de *Como el aire de abril en Sevilla* y, sin embargo, recordemos que en un violento torbellino de viento giran, eternamente abrazados, Francesca y Paolo en el círculo infernal de los lujuriosos de la *Divina comedia* (versos 70-87). Mientras el relato interno avanza, los enamorados Pablo y Frances parecen continuar sucumbiendo a esa misma inexplicable sensación de reconocimiento, que no puede menos que evocar en el lector experimentado —de nuevo en virtud de la intertextualidad— la teoría platónica de las reminiscencias y su conocido repertorio de tópicos amorios¹⁰. Así, mientras están juntos, comienzan a experimentar sensaciones inconexas, como de *flashback*:

. . . en ese gesto [de Frances] él creyó reconocer, sin que hubiera ni un recuerdo ni una experiencia anterior que lo justificara, una conmoción íntima y remota que ahora se hacía presente una vez más. (95)

Nunca pensé que te iba a encontrar, dijo ella, como si te hubiera perdido antes, desde tan lejos, déjame contarte, déjame hablarte de eso porque primero fue entre unas paredes de piedra, de una piedra fría carcomida de humedad, una piedra helada y áspera que quemaba las manos . . . porque ya nos habíamos olvidado de aquellas páginas

¹⁰ En *El banquete* de Platón se narra el mito de que los seres humanos eran originalmente duales, andróginos, y luego escindidos como castigo para eternamente buscar a su otra mitad, «su alma gemela» (39 y ss.). *El Zohar* (1, 55b; 3, 24a) también recoge este precepto, al declarar que el alma no está completa hasta encontrar a su otra mitad del sexo opuesto (Tzadok).

protegidas por las tapas de cuero arrugado y de lo que había entre ellas. (129)¹¹

En varios pasajes los amantes se sienten sustraídos de lo que les rodea y transportados a una realidad alterna, atemporal:

. . . la figura de Frances parecía quedar recortada y aislada de lo que estaba a su alrededor para transformarse en algo autónomo, en pura imagen que hacía girar en torbellino el entorno hasta convertirlo, como sucede, por ejemplo, con lo circundante en esos momentos de entrega total a la lectura, en materia ancilar, en mero fondo ciego. (57)

Mientras los personajes viajan en auto hacia el faro de Cabo Rojo, la emisora radial del gobierno —cuya señal, como apunta más tarde Raúl Núñez, «de seguro en aquella época no llegaba allí» (209)— comienza de forma inexplicable a transmitir la continuación del mismo quinteto para clarinete e instrumentos de cuerdas de Brahms que los enamorados habían empezado a escuchar en una escena previa. Esta pieza musical es clave¹²: al oírla juntos por primera vez, se habían sentido sustraídos del entorno, «al margen de la respiración de los otros, de la casa, del lejano ruido de la ciudad» (65); al escucharla de nuevo en el auto «era como un espejo ciego de la realidad . . . un negativo repleto de imágenes virtuales sumido en la más impenetrable oscuridad» y de la que emerge «la imagen del bosque de mangle» (131)¹³.

¹¹ En esta lectura paralela entre el episodio dantesco y los personajes de Echavarría, cabe incluso especular que «las páginas protegidas por las tapas de cuero arrugado» remitan al libro *Lanzarote del Lago*, que leían Francesca y Paolo.

¹² Debe tratarse del *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en si menor, Opus 115*, compuesto por Johannes Brahms en 1891. La red intertextual no se limita a referentes literarios.

¹³ Hacia el final de la novela, Juan González también imagina a Gerónimo Chaves con «los ojos entrecerrados, como si acabara de experimentar, mediante una *estructura sonora*, un tiempo requerido con obstinación que le hubiera eludido largamente y que al fin había encontrado en *las cuerdas de un pequeño conjunto musical*» (énfasis añadido, 199).

A partir de ese instante, el relato detectivesco que es *Como el aire de abril* se repliega en su seno para inscribirse en el marco del relato fantástico que es *Como el aire de abril en Sevilla*. La pareja protagónica iniciará un viaje *en glissando* hacia el pasado, hacia ciudades y siglos remotos en los que también han convivido.

Ese retroceso temporal se da en la prosa onírica del capítulo XII, que es clímax, abolición y reunión de los tiempos. La pareja aborda un misterioso vehículo cuyo conductor espectral —especie de Caronte dantesco— comienza a transportarlos progresivamente hacia el pasado, primero por diferentes hoteles de París y luego hasta Sevilla, pero siempre en primavera¹⁴. Ciertos detalles nos permiten ubicar también las épocas. Se describen, por ejemplo, escenas que parecen pertenecer a la gran epidemia de peste bubónica que hizo crisis en Sevilla en 1649 y aniquiló a casi la mitad de la población: «ya están las murallas y el gentío cómo se agita allí en aquella explanada junto al río en El Arenal de Sevilla . . . no le temas a esa turba que se acerca con las manos extendidas los dedos encorvados y las llagas y nubes manchando lo que está bajo los párpados haciendo del ojo un hueco blanco y opaco» (148).

Las descripciones que los cronistas de la época nos han legado sobre la plaga la ubican precisamente a partir de abril de ese año, y con ambientes similares a los que describe el narrador de *Como el aire de abril en Sevilla*. Consta, por ejemplo, que en la explanada que discurría entre las murallas árabes y el Hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas (hoy sede del Parlamento de Andalucía) se congregaba una multitud que esperaba cama en

¹⁴ El conductor tiene la boca deforme, como por un accidente (144): parece ser espejo del coreano/chino que quedó con la boca destrozada tras el oscuro incidente que involucra a Chaves y a Raúl Núñez en la trama de la novela externa (211). Representa, pues, a los monstruos del subconsciente que arrastran al *alter-ego* de Chaves, Pablo, en el viaje hacia su interior.

el hospital, tal como se describe en el manuscrito de Chaves recién citado (148)¹⁵.

Los personajes se topan además con un «negro alto con la *s* tatuada en la mejilla y el clavo dibujado también» (148). Se trata de la marca de esclavo, típica de los siglos XVI y XVII:

La forma más común de marcarlos, según lo que se desprende de las descripciones, era señalarles en lugares visibles, preferentemente sobre el rostro, con dos letras, la «S» y la «I», iniciales de «Sine Iure» que se leían «es-clavo», signo inequívoco de su condición. Así, Domingo, mulato amembrillado de unos 20 años, estaba «herrado con *s* y clavo en los carrillos» o Blas de Morales, blanco «con tres señales de hierros de fuego en la frente y el otro es señal de S en la una mejilla y en la otra señal de clavo». (Periáñez Gómez)¹⁶

Pero el retroceso en el tiempo no se detiene ahí: los amantes recorren una suerte de laberinto geográfico y temporal, y podemos seguirlos a través de las calles sevillanas que bordean el Guadalquivir hasta que se internan en el jardín de «la casa de Nicolás de Monardes» (149). Monardes, médico de profesión, vivió en Sevilla durante el siglo XVI (1493-1588). Su libro más importante, *Historia medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales* (1561-74), describe sus experimentos con las plantas que llegaban del Nuevo Mundo al puerto de Sevilla, y que él cultivaba en su huerto. La escena en que Frances

¹⁵ «Fue después de las inundaciones del 4 de abril de 1649, cuando el pueblo de Sevilla comenzó a quejarse de vahídos, náuseas y otros accidentes del estómago» (Ortiz de Zúñiga 397 y ss.). Véase también *Copiosa relación de lo sucedido en el tiempo que duró la Epidemia en la Grande y Augustísima Ciudad de Sevilla, Año 1649*. <https://archive.org/details/HRA0315/mode/2up>.

¹⁶ En una de las notas anónimas de los secuestradores de Chaves, precisamente la que va acompañada de una fotocopia de cierto fragmento del manuscrito robado, añadieron con un bolígrafo de tinta negra la «s» al «has» del recorte de periódico (139). Simbólicamente, el texto se tatuó con la *s* negra de *esclavo* porque él y su autor se han vuelto mercancía prisionera.

y Pablo —o sus *alter ego* en «vidas pasadas»— se internan en el jardín es crucial, y la citaremos por extenso:

las flores abren mudas prendidas a la noche solo eso con las matas de Michoacán y de la Española y el perfume tan suave y penetrante y nunca respirado . . . deja la turba a un lado deja que pase trae tu mano y hurga en el postigo . . . solo a ti te oigo, y el silencioso paso del perfume como si flotáramos en la oscuridad viajamos . . . guarda el silencio que es precioso que tiene el peso de una piedra curativa y nos movemos como si no tocáramos la superficie al patio abierto desde donde se puede ver el fuego antiguo de las constelaciones y el flamboyán y el roble florecido y el tulipán de África y la yerba recién cortada . . . y los pies . . . echan hilos aquí en el mangle como si fueran raíces aéreas . . . y el aire es único y no comparable a ninguno y es otro y es ahora y tiene perfume de mar tibio y reverbera por el camino encendido el aire donde anida la promesa y los oscuros movimientos de la germinación. (149)

Este pasaje enigmático, que cierra el manuscrito titulado *Como el aire de abril en Sevilla*, parece sugerir la ocurrencia de un ritual mágico, acaso inducido por esas exóticas hierbas americanas que pueblan el jardín de Monardes. Pero el tópico del jardín edénico —pues el jardín de Monardes está ubicado significativamente en la Calle de la Sierpe— no escapa a este discurso, y refuerza la identificación de Frances y Pablo con Adán y Eva¹⁷. El «fuego antiguo de las constelaciones» al que alude el pasaje ofrece al lector el marco referencial de un mundo mítico, y se enlaza de inmediato con el paisaje caribeño de la infancia de Pablo (32): el flamboyán, el roble, el tulipán africano, así como con el manglar que recorría en bote con Frances (131). Como se había anticipado, existe un puente entre esa Sevilla de los

¹⁷ La cábala sustenta el argumento: el *Torah* proclama que en el jardín del Edén también aguardan las almas antes de su encarnación (Chanan 236).

siglos XV al XVII (además del mítico Edén) y el paraje natural americano. Si el jardín de Monardes —o jardín edénico donde las almas esperan su encarnación, según la cábala (Chanan 236)— conecta con el jardín isleño, se confirma aún más la hipótesis de que Frances y Pablo han «transmigrado» a través de varias vidas. No en balde cuando a Juan González lo secuestran y lo internan en un paraje similar —naturaleza primitiva, camino al bosque del Yunque— él dice sentir: «como si se encontrara en un lugar dedicado a la magia y al rito, eje y punto de convergencia de caminos cuyos orígenes no le era dado en esos momentos conocer plenamente sino solo de modo parcial y fragmentario y cuyas direcciones no podría trazar sino a tientas en la imaginación» (197).

A esta ya extensa red de referentes intertextuales debe sumarse otro, neurálgico para la interpretación del relato. Se trata de ciertos versos que Pablo dice no poder olvidar: «En la noche entraremos / a robar / una rama florida. / Pasaremos el muro, / en las tinieblas del jardín ajeno, / dos sombras en la sombra . . . » (30). Son los versos de su homónimo Pablo Neruda en «La rama robada», de *Los versos del capitán*. Y lo que no se cita del poema nerudiano es tan importante como lo citado: el final del poema contiene imágenes literalmente incorporadas a la novela de Echavarría como parte del discurso narrativo. Las frases «el silencioso paso del perfume» (149, 213-14) y «la primavera», tan central al poemario de amor de Neruda y a la trama amorosa de Frances y Pablo, tanto como al título de la novela, son parte del poema: «Y sigilosamente, / a nuestra casa, / en la noche y en la sombra, / entrará con tus pasos / *el silencioso paso del perfume* / y con pies estrellados / *el cuerpo claro de la primavera*» (énfasis añadido, Neruda 22). *Los versos del capitán*, publicado por primera vez en 1952 de forma anónima durante el destierro de Neruda en Italia, entabla muchas conexiones con *Como el aire de abril*: presenta la estructura del «manuscrito encontrado» al igual que la novela, y

su misma factura fragmentaria: «[Estos papeles] Están escritos en los sitios más diversos, . . . en pequeños papelitos extraños en los que no hay casi correcciones. Muchos de estos papeles por arrugados y cortados son casi ilegibles, pero creo que he logrado descifrarlos» (Neruda 8).

Pero no solo se dan semejanzas en el andamiaje formal: el poemario está además cargado de imágenes que resuenan literal y temáticamente en la prosa de Echavarría. Así, en los versos de Neruda aparecen tópicos como el de las reminiscencias: «por qué las reconozco / como si entonces antes, / las hubiera tocado» («Tus manos»); la transmigración de las identidades: «Tal vez llegará un día / en que un hombre / y una mujer, iguales / a nosotros, / tocarán este amor y aún tendrá fuerza / para quemar las manos que lo toquen. / Quiénes fuimos? Qué importa?» («La carta en el camino»); las imágenes de «ramas altas» y «raíces», tan emblemáticas de Frances y Pablo (149): «nuestros sueños se unieron / en lo alto o en el fondo, / arriba como ramas que un mismo viento mueve, / abajo como rojas raíces que se tocan» («La noche en la isla»); el paisaje marino frente a la casa, omnipresente en ambos libros, y los tropos de la primavera y la germinación, con los que cierra abruptamente el manuscrito *Como el aire de abril en Sevilla*: eres en mí profunda primavera: / vuelvo a saber en ti cómo germino («Oda y germinaciones»). Quedan de paso aunados en el metatexto los avatares políticos que llevaron a Neruda al destierro en Capri y los que acosan a los personajes de *Como el aire de abril*.

Las referencias intertextuales de este viaje al pasado se extienden incluso más, si se considera uno de los epígrafes de la novela. El año es 1492, y se trata de un fragmento del diario de Cristóbal Colón:

Lunes, 8 de octubre

Tuvieron la mar como el río de Sevilla. «Gracias a Dios», dize el Almirante. Los aires muy dulces, como en

abril en Sevilla, que es plazer estar a ellos, tan olorosos son.

Cristóbal Colón, [Primer viaje]¹⁸

«El aire es muy dulce y suave . . . en la luz de una tarde límpida de abril», se dicen Frances y Pablo cuando en su viaje al pasado arriban a Sevilla. Incorporar al discurso el viaje del Descubrimiento enlaza simétricamente el relato interno con el externo de varias formas. En primer lugar, la novela negra *Como el aire de abril* se inicia con la llegada por mar de Juan González desde la isla-municipio de Culebra hasta la isla grande de Puerto Rico —que él imagina virginal y aún inexplorada— y termina con una imagen especular de ese mismo episodio:

Quiso pensar la isla intacta e inocente, llena de formas sin nombre. Quiso pensarla sin presencias identificables, un torbellino verde y húmedo, luz sin olor, antes de que nadie la mirara . . . y de que aquello fuera Hespéride o Antilla. Pretendió verla, con el cerco blanco de los arrecifes, poblada de formas híbridas e inquietas deslizándose por el follaje, el ruido seco de la hoja del yagrumo como una larga voz bajo su peso, deteniéndose un instante para mirar a lo alto de las ramas, alertas y tensas, listas para la fuga¹⁹. La quiso así, solo imagen en un despacioso y antiguo gravitar de agua. (1)

Luego, aún vendado, incorporó la cabeza. . . . Levantó los ojos del libro abierto y vio la mano que queda casi a ras de una loseta y le llegó el paso silencioso del perfume y una embarcación blanca que se deshace en los destellos de un

¹⁸ Este epígrafe había quedado fuera de la primera edición de la novela por accidente, según me comentó Echavarría. Fue incorporado a la segunda edición.

¹⁹ Esta cita parafrasea un verso del poeta puertorriqueño Tomás Blanco que aparece como epígrafe en la novela de Echavarría: «Y el unicornio en la manigua alzado, / listo para la fuga, alerta y tenso» («Unicornio en la isla»), con lo que se suma otro nexo intertextual. El unicornio figura también en la portada de la primera edición de la novela, diseño de Nivea Ortiz.

mediodía reciente y la mirada de la criatura en fuga, mirada inquieta que se eleva al alto entramado de las ramas, atenta, azorada. (213-14)

En segundo término, habría que mencionar que «Juan González» era el nombre del intérprete de indígenas que acompañó a Juan Ponce de León en su viaje de colonización a Puerto Rico en 1508, y único sobreviviente de la rebelión taína dirigida por el Cacique Agüeybaná contra el hidalgo Cristóbal de Sotomayor, en 1511. Es precisamente González quien pone sobre aviso a Sotomayor de la necesidad de huir, aun cuando eventualmente el hidalgo sucumbió ante los aborígenes (Alegoría 51). El papel de intérprete y superviviente de una emboscada de aquel Juan González está sin duda vinculado al rol del ex estudiante de *Como el aire de abril*, quien opera como *intérprete* de los motivos del secuestro del profesor, de los sentidos del manuscrito inédito y hasta de la significación ulterior de su propia huida de los captores.

Por último, cabe también señalar que la incorporación del episodio del Descubrimiento desvela otro recurso intertextual: Gerónimo Chaves, el autor de *Como el aire de abril en Sevilla*, es homónimo de Jerónimo de Chaves, erudito, historiador y cartógrafo de las Indias, nacido en Sevilla en el siglo XVI y autor de —entre otros— la *Cronología o repertorio de los tiempos*, publicado en múltiples ediciones, una de ellas precisamente en cierta imprenta de la Calle de la Sierpe. Este texto renacentista —que, a la usanza de los «repertorios» de la época, aspiraba a compilar en un solo volumen la historia universal— tiene profundas conexiones con el manuscrito del profesor, que es también una vertiginosa síntesis temporal y espacial; el tema amerita estudio aparte.

Aquellos «oscuros movimientos de la germinación» con que termina el relato interno vinculan, pues, al pequeño jardín de Monardes en medio de la ciudad europea —hacinada, plagada

y maloliente— con la nueva cultura en gestación: la silenciosa y mítica América, poblada de «formas híbridas e inquietas», jardín edénico. El relato externo narrado por Juan González incorpora frases del relato interno narrado por el profesor («la mano que queda casi a ras de una loseta», «el paso silencioso del perfume») y se funden las identidades de ambos narradores. Se entiende entonces por qué Juan, sobrecogido por algo incomprensible en medio del paraje natural, «por un instante se sintió único testigo, como si todo aquello viviera solo en él y solo para él y por él de algún modo para otros» (197) y confiese que «así empezó a desenredarse la madeja . . . o a dar vueltas el hilo que nos enredaría a todos, desde espacios muy distintos, en un tiempo común» (203). Al publicar el relato *Como el aire de abril*—que es el que el lector sostiene en sus manos— lo titula igual que el manuscrito del profesor, pero omite la localización: «en Sevilla». El nuevo título, sin especificidad geográfica, es más inclusivo: se han reunido todas las primaveras del tiempo y del espacio en una sola primavera de letras.

Apuntes finales: las cajas chinas y la intertextualidad

Existe una notable simetría entre la trama de *Como el aire de abril en Sevilla* y el relato mayor que es *Como el aire de abril*. Casi todos los personajes del relato interno remiten, aunque con nombres alterados, a los personajes de la novela externa. Que Pablo es un *alter ego* de Gerónimo se hace evidente al comparar sus hojas de vida: doctorado en Nueva York, viaje a Europa justo después de la Segunda Guerra Mundial y posterior cátedra en la Universidad de Puerto Rico. La casa de juventud de ambos en la Isla es además muy parecida, con sus «ventanas *miami* de madera» y frente al mar (53, 77)²⁰. Sin

²⁰ Queda sugerido también que Frances es un *alter ego* de Amelia.

embargo, lo que Chaves omite de su propia vida en el espejo que está escribiendo, llamado Pablo, es crucial: su intervención en la Guerra de Corea. Ese dato —que conocemos los lectores de la novela externa— se sustituye en la vida de Pablo por un alegado divorcio, que se califica en la novela como un «episodio que prefería olvidar» (31). La omisión resulta significativa si se considera que lo que detona el secuestro y posterior asesinato de Chaves es precisamente la sospecha de que su manuscrito revelaba el secreto de la ejecución del chino/coreano en el conflicto bélico, lo que arruinaría las aspiraciones políticas del abogado corrupto Raúl Núñez. La infame Guerra de Corea y sus implicaciones en la sanidad mental del narrador interno (y por ende, en su credibilidad) ha quedado así sumada a la red de intertextos que nutren el relato.

El discurso narrativo acusa su propia factura concéntrica y fragmentaria: «Había momentos en que todo parecía revolverse» —dice Amelia— «no solo que los libros amenazaban con meterse unos dentro de otros, sino que el día y la hora quedaban como anulados por aquellas presencias y eso terminó por darnos un poco de miedo» (77). «Se me confunden en la cabeza» —había también dicho Frances— «las preguntas». «Entonces, igual que las tramas» —declara Pablo (93), para luego añadir que «hay circunstancias . . . que no se prestan a esa . . . secuencia, y que se impone una relación distinta que yo llamaría no vertical sino lateral. Allí los nexos existen no por causa y efecto sino casi exclusivamente por cercanía» (95). Esa «cercanía» es, por supuesto, la red o el sistema intertextual. Todo el relato está construido a modo de mosaico, no solo por las continuas alusiones intertextuales, sino por su estructura fragmentaria, ejemplarmente ilustrada en las notas de los secuestradores, que se construyen con letras de tipos y tamaño desigual, recortadas de «revistas y periódicos que debían haber sido muy distintos unos de otros», a tal grado que «las palabras se juntaban en un torbellino de tinta y no [se] lograba separar unas de otras»

(20). El metadiscursos se acentúa cuando uno de los personajes contrapone a este discurso caótico la narración decimonónica tradicional, que siempre presentaba: «un orden subyacente, en aquel desorden en el que parecían pulular los personajes. Sí, ahí estaba como un gran cañamazo que sostenía todo aquello estable y firme. . . . no como algunas cosas de esas que uno ve por ahí, nada firme, todo confusión, todo a la deriva» (178).

En efecto, en esta nueva narrativa detectivesca compete al lector rearmar el rompecabezas, desde sus niveles intradiegticos hasta el círculo más externo del acto de lectura. Para reordenar la historia y completar la coherencia hará falta la colaboración desde afuera del lector/detective, o como sugiere el mismo texto, el «observador lejano [que] habría de vincularlo a los otros para establecer la red mágica de la continuidad» (213). Estamos ante una estructura típica de la novela detectivesca: la verdad no es sino la acumulación de una serie de versiones, fragmentos y parcialidades que el lector tiene que rearmar. La fragmentación produce una «urdimbre de datos con innumerables hilos que bien puede ilustrar el caos con el que se enfrenta el historiador o el detective al iniciar una investigación» (Perkowska 286). Pero mientras el relato policial tradicional transforma finalmente ese caos en coherencia y orden que lleva a la verdad, la novela negra norteamericana e inglesa de Hammett, Chandler, Ambler y otros —que ya como sabemos ha sido incorporada como referente al principio de *Como el aire de abril*— no necesariamente restablece el orden ni la justicia, sino más bien expone el aparato represivo y la red de vigilancia del poder como motor y encubridor de la corrupción y el delito (Rosado 353). Del mismo modo, en la novela de Echavarría no hay castigo oficial para el delincuente: Juan González escapa y se invisibiliza en el anonimato sin revelar a las autoridades la sórdida trama criminal que ha descubierto. Como único acto de justicia produce la publicación de su novela, que a su vez rescata la novela del maestro, y que solo el lector/investigador

es llamado a dilucidar. Así, si la novela detectivesca clásica deposita su fe en la razón y la inteligencia como herramientas de la ley, *Como el aire de abril* apuesta a ellas como herramientas metaliterarias en manos del lector. O como ha dicho el propio Echavarría:

El agente será el lector. En el lector se rehará, previa y parcialmente desfigurada para luego pasar a ser reconfigurada y transfigurada, acaso penosa pero sin duda gloriosamente, la voz entera. (*El arte de la jardinería china* 126)

OBRAS CITADAS

- Alegría, Ricardo E. *Juan Garrido, el Conquistador negro en las Antillas, Florida, México y California*. Centro de Estudios Avanzados de PR y el Caribe, 1990.
- Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Traducción de Ángel Crespo, Seix Barral (1973-1977).
- Ambler, Eric. *A Coffin for Dimitrios*. 1939. Vintage Books, 2001.
- Bados Ciria, Concepción. «La novela policíaca española y el canon occidental». *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario 2006, vol. XI, pp. 141-54, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-policaca-espaola-y-el-canon-occidental-0/>.
- Bécquer, Gustavo A. *Rimas*. 1870. Edaf, 2002.
- Blanco, Tomás. *Letras para música*. Cuadernos del Ateneo Puertorriqueño, 1964.
- Borges, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. 1982. Emecé, 1999. ---. *Obras completas III*. Emecé, 2005.
- Catalá Carrasco, Jorge L. «Eclecticismo y diversidad en *Los mares del Sur*. Un texto abierto a varios niveles de lectura». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, UCM, 2008.
- Chanán Matt, Daniel. *Zohar: The Book of Enlightenment*. Paulist P, 1983.
- Chaves de, Jerónimo. *Chronographia o Repertorio de tiempos: el mas copioso y preciso que hasta ahora ha salido a luz*. 1584. Edición digitalizada en Google Books.
- Comsa, Mihaela. «Texto, intertextualidad y personaje: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig». *La colmena*, núm. 51, jul-dic 2006, UAEM.
- Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes. Testamento*. Edición de Consuelo Varela, Alianza, 1986.

- Echavarría, Arturo. *Como el aire de abril*. Editorial U de Puerto Rico, 1994. 2ª edición, Vaso Roto, 2019.
- . *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios*. Iberoamericana Vervuert, 2006.
- . *Lengua y literatura de Borges*. 1983. Iberoamericana Vervuert, 2006.
- Elliot, T.S. «Tradition and the Individual Talent». 1917. *Criticism. The Major Texts*, edición de Walter Jackson, Harcourt Brace, 1952, pp. 525-26.
- Hammett, Dashiell. *The Thin Man*. 1932. Vintage Books, 1989.
- García Malpica, Alejandro. «Mística y barroco en Carlos Fuentes». Universidad de Carabobo, Fundación CID, 1998.
- Keats, John. *Complete poems*. 9ª ed., edición de John Stillinger, Harvard UP, 2003.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. 1969. 4ª ed., Fundamentos, 2001.
- López-Baralt, Luce. *Asedios a lo indecible: San Juan de Cruz canta al éxtasis transformante*. Trotta, 1998.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Cátedra, 2002.
- Neruda, Pablo. *Los versos del capitán*. Pehuén Editores, 2005.
- «Nicolás Monardes». *Encyclopædia Britannica*. 2010. *Encyclopædia Britannica Online*.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, vol. 4, Madrid: 1796. Digitalizado en Google Books.
- Periáñez Gómez, Rocío. *La esclavitud en Extremadura (Siglos XVI-XVIII)*. Tesis Doctoral, Universidad de Extremadura, 2008.
- Perkowska, Magdalena. *La novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Iberoamericana, 2008.
- Platón. *El banquete*. Maxtor, 2007.

- Rodríguez Juliá, Edgardo. *San Juan: ciudad soñada*. Editorial Tal Cual & U of Wisconsin P, 2005.
- Rosado, José A. «El género policial en Puerto Rico: el periodismo investigativo, el encubrimiento y el enigma histórico». *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXVIII, 2000, pp. 351-62.
- Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. Schocken, 1995.
- Sosnowski, Saúl. *Borges y la Cábala: la búsqueda del verbo*. Paredes, 1986.
- Sollers, Philippe. «Écriture et revolution». *Tel Quel. Thèorie d'ensemble*, Le Seuil, 1968.
- Tzadok, Rabbi Ariel Bar. *The Concept of Soulmates in Torah & Kabbalah*. 1997. Kosher Torah, www.yumpu.com/en/document/view/4211925/the-concept-of-soulmates-in-torah-kabbalah-kosher-torah



JEANNETTE L. CLARIOND
VASO ROTO EDICIONES

LA ESENCIA COMO ABSOLUTO EN *COMO EL
AIRE DE ABRIL*, DE ARTURO ECHAVARRÍA

La novela inicia con una indagación: «La proa apuntaba a la masa oscura que, en la distancia, se confundía con el mar» (11). Esa masa oscura toma un tono místico en ese primer capítulo. Su autor nos da la primera señal de una oscuridad necesaria en su intento de iluminación. La voz va eligiendo distintos elementos que permiten la diferenciación entre los objetos y el hablante. El agua deviene una profecía sin tiempo. La indagación se relaciona con el mar por el ineludible descenso del autor hacia sí mismo. El mar puede significar la madre o el interminable mecerse en la cuna, como sucede en algún pasaje de Walt Whitman. La voz navega hacia una presencia real (toda navegación —lo sabemos desde el arca de Noé— significa concordia, dejarse atravesar por el corazón. ¿No es eso el recuerdo?) El primer vislumbre que tenemos es el de una navegación interior y no *post mortem*. No podemos obnubilar el hecho de que por las aguas llegan los dioses y por ellas —en gran parte de las tradiciones— también se va a otro mundo.

¹ Citamos de la edición de *Como el aire de abril* de Vaso Roto Ediciones, Col. Umbrales, España-México 2019.

Podemos aquí vincular otro mundo con otro continente, otra mirada, otra forma de vida.

El presente libro constata que las distancias enlazan mundos, ojos que son instantes, prodigios del cauce hacia el origen. El origen es blanco. La memoria rescata fragmentos esenciales de la existencia; en Echavarría, fragmentos inventados (hallados) y extraídos a partir de su propia realidad. Símbolo de la dinámica de la vida, todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, las transformaciones, los renacimientos. *Como el aire de abril* es un agua que se mueve: pasa de un estado transitorio a uno de conciencia. El autor, con pulcritud de gota, retrata cada escena deteniéndose en las horas mientras describe la casa, la playa, el número de automóviles en la entrada, la carretera, los invitados, el fondo de la sala, almendros, vasos, palmadas en la espalda y el transcurrir del tiempo de quienes «harían el viaje desde San Juan». Mediante la pareja protagonista de la novela entramos en el ilusorio conocimiento de las ondulaciones inciertas del amor y de la pasión. La mujer reclinada en uno de los postes de madera torneada que sostenían el techo, es retratada con el cabello anudado en la nuca, el traje blanco, los hombros al descubierto . . . los labios «de un rojo tan pálido que parecía rosa» (19). Escenas fílmicas en retazos de inmediatez van acercándonos tanto a los nudos caracterológicos de los personajes, como al conocimiento ímprobo que muestra Arturo Echavarría de los deseos y las carencias humanas. No se trata de un libro de amor; no pretende serlo. Es un viaje interior, una inmersión en las pasiones y lo que estas comunican, mas lo que tejen novelas como *A Coffin for Dimitrios*, de Eric Ambler. A diferencia de esta, donde la intención es la reconstrucción de la carrera del notable Dimitrios, cuyo cuerpo ha sido identificado en una morgue de Estambul, la de Echavarría ahonda en cuestionamientos personalísimos de su vida: el tiempo: «Tú siempre pensando demasiado en mañana» (25);

la incertidumbre: «A la altura de Carolina, redujo la velocidad del automóvil. Por unos instantes no supo si tomar el Expreso Loíza o continuar por la avenida 65 de Infantería» (27); la intuición: «Juan notó de inmediato que ella tenía los ojos irritados como si no hubiera dormido en mucho tiempo»; la descripción de ambientes: «El joven se acomodó en un sofá de ratán; ella se sentó en la banqueta de un piano vertical en un extremo de la habitación» y «Los pisos eran de ese terrazo del país salpicado de puntos negros» (28) y «Cerró los ojos, tensó los músculos de la cara y en su boca se dibujó un gesto que delataba preocupación y angustia» (28). Echavarría nos habla de la Universidad de Puerto Rico con soltura y determinación, además de detallar los logros en otras universidades del mundo o fragmentos de historia como la Guerra de Corea, el escaso interés por la poesía, sobre cómo suele hablarse de su promesa sin que se haya leído un verso. Aprovecha el autor para aludir a la poesía zambullendo al lector en el misterio al momento en que la esposa de Miguel Chaves regresa a la sala con un sobre en la mano. El nombre completo de su hijo es Miguel Ángel Chaves, otra pista —aunado al hecho de que se dirige hacia un paisaje exterior confuso. Los centelleos de los nombres de los personajes, como Miguel Ángel, son clara alusión al Renacimiento italiano: «Miguel Ángel levantó la cabeza y se quedó durante unos instantes mirando el andamiaje de metal pintado de negro que adornaba el techo del local» (29). Podemos ver en distintos planos a Miguel Ángel pintando la bóveda de la Capilla Sixtina del Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano, que servía como fortaleza en Roma. En San Juan de Puerto Rico existe igualmente una fortaleza, sitio histórico, ejemplo de la arquitectura militar europea, adaptada a las zonas portuarias del continente americano y puerta de salida hacia Europa. La Fortaleza de Santa Catalina es la primera fortificación construida para defender a la ciudad de San Juan

y la más antigua del llamado Nuevo Mundo. Si asumimos que paisaje es destino, esta puerta que conecta mundos ha permitido a nuestro autor tener una relación «carnal», próxima e íntima con autores que han navegado en tinta desde España hasta la Isla y desde San Juan hacia España. No se puede hablar de una fortaleza sin que venga a nuestra mente Teresa de Ávila, lectura asidua de Luce López-Baralt, durante cincuenta años recipiendaria del amor de Echavarría, escucha, mirada atenta, su silencio. Ambos enarbolan el símbolo de la fortaleza-castillo por ser guardianes de la lengua, de su raíz-origen, del misticismo, el sufismo, la Cábala que desde el siglo XII inicia la espiritualidad de las letras españolas. Según Gershom Scholem (1988), en *Desarrollo histórico e ideas básicas de la Cábala*: «. . . el entremezclamiento de la Cábala de Girona y la Cábala de los gnósticos de Castilla, se convirtió en la mente de Moisés de León (1250-1305) en un encuentro creativo que determinó el carácter fundamental del Zohar». Debemos al cabalista español la edición del Sefer ha-Zonar (*Zohar o Libro del Esplendor*), revelado en el siglo II a Rabí Shimón Bar Jochai, santo sabio del período de la Mishná, discípulo de Rabí Akiba ben Yosef (40-135), quien, junto con el Séfer Yetzirah (*El libro de la Creación*), es el pilar doctrinal de la Cábala y una de las creencias más importantes en la creación literaria de la época. Deducimos por lo anterior que nuestro autor no alude solamente al aire de abril de Sevilla, como relata en su *Diario* el navegante. La novela es la revisión de una tradición, una indagación oscura, castellana, emanacionista cercana al Renacimiento o, mejor dicho, trata de la lucha sostenida entre la pasión de la carne y el arrimo a la oscura noche del alma.

Nauert (1965), uno de los pocos escritores que ahonda en Agrippa von Nettesheim, y la crisis filosófica del Renacimiento, nos recuerda que Agrippa se forma en el pensamiento hermético a través de Johannes Reuchlin, quien, partícipe de los intentos de reforma de Erasmo y Lutero, quería restaurar el carácter

mágico de las ceremonias cristianas, pues consideraba que la Cábala cristiana era la fuerza que le faltaba al reformismo evangélico para dejar atrás de una vez por todas el catolicismo de una Roma degenerada. *Como aire de abril*, imbuida del pensamiento de los siglos de la Conquista, no puede desvincularse de los planteamientos filosóficos y teológicos de la época. Las pilas de libros se amontonan sobre las mesas, los sofás, en las aulas. La conciencia del libro y el amor como deseo serán tensión constante en esta novela que su autor busca vestir de policíaca dando la falsa pista de Corneluis, para hablarnos de dos temas esenciales y no aún resueltos en el pensamiento actual: amor y teología. Son temas que llegan a nosotros con la Conquista y que Echavarría retoma a través del arte del Renacimiento, en general, y de la poesía. Bástenos corroborar este segundo aspecto en la siguiente cita: «Pretendió verla, con el cerco blanco de los arrecifes, poblada de formas híbridas e inquietas, el cuerpo de un cuadrúpedo deslizándose por el follaje, el ruido seco de la hoja del yagrumo como una larga voz bajo su peso» (11). Las formas híbridas e inquietas de su paisaje interior se corresponden con la amalgama de su pensamiento. *De occulta philosophia* de Agrippa no parecía contemplar con buenos ojos que la filosofía hermética fuese compartida con una masa no preparada e incapaz de comprender su verdadero propósito. Así lo plasma en sus escritos hasta culminar en *De occulta . . .*, publicado definitivamente en 1533. Propia de la época isabelina, esta filosofía permeará igualmente los textos de Shakespeare. Francis Yates descubrió que Agrippa intentó cubrir demasiados campos, por lo que resultaban vanos sus intentos, salvo uno: el Verbo Divino de la Escritura. Como autor de ese tiempo al que regresa, Echavarría no escribe la novela policial; describe la indagación de los movimientos incontables de los siglos XVI-XVIII. Yates argumenta que a través de Agrippa sí podemos conocer a Jesucristo. La vida de Arturo Echavarría junto a Luce López-Baralt ha sido un crisol, sostenido en las

altas temperaturas de desiertos, mares, academias, soledades, conversaciones, encuentros, desencuentros, lenguas de labrada raíz capaces de dar sustento y fundamento a su pensar, a sus vidas. Tengo la intuición de que Echavarría leyó *Elogio del asno* de Agrippa equivalente al *Elogio de la locura* de Erasmo; en una y otra obra aparece la crítica de la Reforma a la vanidad y la estulticia, respectivamente, con un propósito común: mostrar el vacío e inutilidad del saber ortodoxo. Agrippa recurre a una de las obras iniciáticas por excelencia, *El asno de oro* de Apuleyo, para exponer su punto de vista según el cual los grandes misterios no pueden ser revelados a quien no posee la humildad y vive de acuerdo a la virtud. Por humildad entiendo lo que Heidegger dejó por escrito como interés genuino, contrario al vaniloquio, a la curiosidad. La novela tiene una moraleja: Lucio se deja llevar por la curiosidad, perdiendo así su propia naturaleza humana, que solo mediante la misericordia de la diosa madre, a través de las rosas que simbolizan las virtudes del alma, puede llegar a redimirse. El contacto con lo angélico propio de los estudios cabalísticos y los tratados del Renacimiento me regresa necesariamente a Miguel Ángel (Chaves). En *Como el aire de abril* están estas simpatías ocultas, una suerte de magia celestial que atrae el influjo de los astros en noches marinas que vemos resplandecer a lo largo de la novela. Creemos que Agrippa no ha sido muy socorrido. Sin embargo, en *Doctor Fausto* de Marlowe aparece la referencia al pensador renacentista. En su ensayo sobre Montaigne, *Apología para Raymond Sebond*, Paul de Man escribe:

«El hombre sólo puede ser lo que es, y sólo puede imaginar dentro de su capacidad» (II, cap. 12). «Estos humores trascendentes me asustan, como lugares elevados e inaccesibles» (III, cap. 13). Basándonos en numerosos pasajes similares, nos tienta decir que el eje del pensamiento de Montaigne es el rechazo de la trascendencia. Repite una y otra vez que para él toda trascendencia es imposible,

incluso perjudicial: «incontables mentes se destruyen por su propia fuerza y flexibilidad» (II, cap. 12). El tono se intensifica cuando afirma la incapacidad del hombre para salir de sí mismo; y se vuelve solemne, muy distinto de su habitual gracejo irónico, cuando avisa de los riesgos que corremos al intentar ir más allá de nuestros límites: «Sufrí más la aflicción que la compasión», etc. (II, cap. 12). Aunque la composición no le preocupaba demasiado, no es casual que estas frases aparezcan en los puntos cruciales de la obra, aquellos que nosotros, comprensiblemente, tendemos a interpretar como declaraciones de principio, como compendios de un pensamiento: al final del libro, al final del ensayo más largo y elaborado (III, cap. 13) y al final de la *Apología*. Es indudable que se da cierta relevancia al tema. En vista de ello, concluimos que Montaigne es un subjetivista, un cronista de la pura inmanencia. Le traemos a colación para calificar de extravagantes ciertas aventuras espirituales que tratan de extender los límites de lo humano. Entre nuestros contemporáneos, aquellos que afirman jactanciosamente que la existencia precede a la esencia hacen de Montaigne uno de los suyos; y un estudio (muy sensato) le rinde honores en una de nuestras revistas, cuyo nombre ya parece indicar una falta de interés por autores de tiempos tan remotos. Así, los *Ensayos* son reflejo de una subjetividad absoluta, por decirlo en palabras de Hugo Friedrich: *die flüssige Ausdruckslinie der fließenden Subjektivität* (la línea cambiadiza que expresa el fluir de la subjetividad). Por fin, Montaigne parece estar bien encerrado en una fórmula clara y definitiva. En cierto sentido, esto es así, pero debemos examinar las cosas más a fondo. (83-92)

El mismo Montaigne advirtió que lo único que él hace es *describir* y no imponer una opinión. Para Paul de Man, referencia de la ironía, el filósofo tiene una relación con la

trascendencia a través de la cual todo *contra* tiene un *pro*, y cuanto más vigoroso es el *contra* más poderoso es el *pro*. No es necesario separar los dos polos de la dialéctica: circunscribirlos significaría volverlos estáticos, conferirles valor de absoluto. Lo que preocupó profundamente a Montaigne y preocupa a Arturo Echavarría es el tema de la trascendencia, ya no como absoluto sino como subjetividad. Conocedor profundo de los romanticismos inglés y alemán, practica el exilio hacia sí mismo, no de forma dinámica sino a través de un equilibrio en transformación, desplazándose de uno a otro ámbito de la mente.

Como el aire de abril se desplaza en un espacio pensado- meditado que se metamorfosea en San Juan, puerto y punto de arranque, hacia la subjetividad, cuestionando precisamente la trascendencia y, con ella, el cuerpo, el amor, la pasión, el intelecto y, a la vez, si todo esto en su conjunto puede reflejarse en la interioridad del autor. El problema de la trascendencia es ambiguo si se mantiene con nuestro propio ser. Echavarría se vale de esta dimensión existencial para exponer los límites humanos en el ejercicio de la razón inclinada hacia una posible moral-esencia absoluta desde el punto de vista ético y, a través de este, proponer su propia estética de la narración. Dotado de una mente compleja, nuestro novelista detalla con riguroso fulgor, a manera de pintura, el enigma que heredamos del Renacimiento: la relación del hombre con Dios. Aquí es donde entra su mística expresada a través de la renuncia a la pasión carnal. No se trata de una metafísica sino de preguntarnos si el ser humano puede ascender abandonado y renunciando a su yo profundo entregándose a medios puramente celestiales. El uso del recuerdo es el núcleo de una actitud de la conciencia cognitiva que ha tenido la experiencia (*connaissaince vécue*). Lo que vemos pues en *Como el aire de abril* es a un escritor que se acerca a lo carnal de la conciencia bajo un deseo de conocer

y arriesgarse a rozar el límite por el lenguaje. Al igual que su maestro ensayista, Montaigne, posee la intuición fundamental al despojar al conocimiento del atavío (el suyo y el de sus personajes) de que hace gala para presentarse como absoluto.

El apetito humano es frágil y arbitrario. Lo esencial del discurso, tanto del filósofo como del novelista, es que el deseo siempre es *deseo de*. Cuando se trata de desear conocer nos topamos con la contradicción de lo humano pues en todo acto de conocimiento hay una profunda grieta: no se puede poseer lo que no se conoce, ya que al conocerse se destruye, destrucción que presenta el sacrificio como necesario en un conocimiento objetivo. De allí la acción peligrosa del conocer que Arturo Echavarría manifiesta a través de las sinuosas curvas de la carretera, la oscuridad del aparcamiento, el exceso en la bebida.

Para regresar al tema de Miguel Ángel como guiño del Renacimiento me apoyo en otra cita: «A lo mejor se ha ido a pasar una temporadita con la señora Laura. Y ahora “ya sé que no lo eres”, pero a lo mejor sí que lo es» (29). Imposible no evocar la figura dantesca de la mujer amada, la sublimación del amor a través de la cual Dante trabaja durante toda una vida. De allí que en la novela el amor sea inexorablemente imposible, propio del amor cortés trovadoresco. Dante inmortalizó en *La vida nueva* a Beatriz; Petrarca, a Laura. La literatura posee la gracia de perpetuar con el paso de los siglos el nombre y el sentimiento hacia alguien que nunca hemos conocido ni conoceremos jamás. Este es el sentimiento que despierta en nuestro corazón la novela de Arturo Echavarría. Pero más que su novela queremos saber qué podemos conocer del autor: cómo ama, cuáles son sus límites, cuál es su deseo y el motor que lo empuja a la trascendencia. Un momento de la novela llama a reflexión: «Prendió el motor y, a la altura del muelle, viró a la derecha para empalmar con la carretera que lo llevaría

hasta San Juan» (15). Empiezan las sensaciones al tacto del papel arrugado y duro, el color variable y la calidad desigual recortados y pegados. Entonces entra la culpa: «En su interior, sintió vergüenza, como si alguien lo señalara como responsable de aquel acto que ahora le parecía irrevocable» (30). Ya desde el primer capítulo, el autor anunció su mística sanjuaneana. Pero, además, el aristotelismo: El primer motor inmóvil (en griego, ὁ οὐ κινούμενος κινεῖ, «ho ou kinoúmenos kineî», «lo que mueve sin ser movido») o motor primario (en latín, *primum movens*), es un concepto metafísico descrito por Aristóteles como la primera causa de todo el movimiento en el universo, y que por lo tanto no es movido por nada.

El inicio del capítulo VIII abre la posibilidad de la autoconciencia reconociéndose en el paisaje del mar, algunas veces claro, otras confundido y todo mezclado:

Desde la cama, el mundo parecía envuelto en una especie de neblina que desdibujaba los ángulos de objetos y muebles hasta convertir la habitación en un agregado de bultos de colores sin matices precisos, algunos apenas adivinables en la semioscuridad, silenciosos e inmóviles en la claridad del amanecer que se filtraba por las persianas entreabiertas. Se incorporó, levantó la tela del mosquitero, se deslizó al suelo y abrió la ventana de la habitación. A esa hora de la mañana, el contraste entre el azul del mar y la espuma que levantaban los arrecifes a una distancia considerable de la playa era notable. Tarde la noche anterior, en los instantes que precedían el sueño, se había dejado ir, había permitido que la consciencia registrara el ruido del agua que ya por costumbre o excesiva cercanía no oía y notó que el ritmo de las olas rompiendo en la orilla se alargaba en un rumor continuo y sordo que anunciaba días de mar revuelto comunes a esa época del año. Ahora, entre el horizonte y la arena, se extendía una línea blanca paralela a la costa, interrumpida sólo por saltos aislados de espuma que, luego

de centellear al sol, caían en abanico. Mar picado con una luz casi blanca. Sal y yodo revueltos en el aire. (93)

Lo que él imagina no tiene la pretensión de erotizar, sino de volver a la desnudez del origen, como si todo lo soñado hubiese ocurrido en un paraíso terrenal dentro del cual no hubiese límites, donde el único límite era «el mundo», ese otro mundo, el sexo de la mujer. El encuentro se torna acto amoroso:

En la cama, húmedos sus sexos, ambos boca arriba como si estuvieran suspendidos en el aire espeso, él creía escuchar en la oscuridad del cuarto su propia respiración y la de ella. Pero en realidad, en una nueva realidad que se instalaba en sus entornos, persistía otro rumor que llenaba el aire casi palpable; era el estruendo lejano y continuo del agua rompiendo contra el largo arrecife y el silbido irregular del viento a través de las rejillas de madera sobre las puertas que separaban una habitación de la otra. (97)

El libro de los Muertos egipcio y las leyendas de las sociedades secretas chinas hablan de una navegación que conduce a la Ciudad de la Paz. En la novela *Como el aire de abril* se percibe un mar de pasiones internas del narrador a través de la descripción poética que hace de la vena hinchada de la mujer: «Ella volvió a sonrojarse y la vena azul reapareció en la frente. Él, a su vez, se sintió momentáneamente turbado. No pudo precisar si se había extralimitado, si había transgredido con aquella broma los límites imprecisos de una relación demasiado reciente cuyos puntos de apoyo y equilibrio aún desconocía» (29). Hay un intento de entrada en la travesía y también, como ha señalado el maestro Eckhart, un intento de abandonarla. Pero Arturo Echavarría ha tomado la decisión de dejar impreso en tinta esa travesía sin nunca abandonarla. Él se queda en su tinta, él está en la tinta, lo vemos, lo escuchamos, lo tocamos, sentimos su trémula y a la vez potente voz nombrar lo que

debe de ser dicho y lo aceptamos como bendición. Muestro un fragmento:

El aire es muy dulce y suave y ha de hacer silbar a los álamos y las ramas tan acompasadas moviéndose en la luz de una tarde límpida de abril pero tú no lo sabes no lo sabemos no tenemos nada que contar qué me dices qué me dices ni tú ni yo porque lo único que conozco ahora es tu boca y el aire que hincha mis pulmones y que estremece la sangre y la hace brillar y despeñarse sólo eso lo demás se ha detenido oye el ruido de la gente las goletas que iban adquiriendo forma para el largo viaje, los árboles a medio desbrozar junto al río y el olor a brea y a la fibra de cuerdas dile al que no quiere mirar a los ojos que debe quedarse aquí no le mires la boca y dile que mejor no entre que se quede aquí hablas como si sintieras piedad vamos y no le temas a esa turba que se acerca con las manos extendidas los dedos encorvados y las llagas y nubes manchando lo que está bajo los párpados haciendo del ojo un hueco blanco y opaco por allá por el lado de los que están arremolinados alrededor de las barajas y gritan y algunas mujeres pintadas como pájaros raros nunca vistos del otro lado del agua . . . (151)

Quiero aludir al arca, de donde «arcano» por las múltiples interpretaciones que ha recibido este vocablo por un sinnúmero de tratadistas algunos incluso anteriores a la era cristiana. No me parecería casual que, en uno de los diálogos del protagonista con una mujer le diga: «Debes llamarte Alba o Estela», lo que por connotación remite a la estrella del alba o matutina. Conforme me adentraba en la lectura, iba advirtiendo la navegación que lleva hacia el conocimiento expresado en el *Bhagavad-gita* (cuando se regresa al hogar se regresa a Dios) y, del mismo modo, de las formas vinculantes utilizadas por el autor para relacionar diversos mundos, pensamientos, imágenes y filosofía

de la Antigüedad. Por ejemplo, Filón de Alejandría, representa la hibridación entre la tradición judía y la *paideia* griega, ya que se consideraba ante todo un intérprete de esa suerte de «colonialismo» introducido desde los albores de la Civilización (Lisi). Aquí se iniciará el estudio sobre la vida contemplativa y los afectos en Dios, que posteriormente retomará Spinoza. Arturo Echavarría no solo alude al aire de abril en Sevilla, nos lleva en un viaje hacia las primeras interpretaciones que se hicieran del arca, bajo la mirada de exégetas o tratadistas quienes vieron en el arca un cuerpo. El arca figura en san Ambrogio, Isidoro de Sevilla, tan leído durante la Edad Media y el Renacimiento, pues gracias a él se hizo posible la conservación de la cultura romana y su transmisión en la España visigoda. En san Ambrogio está la fuente filoniana El arca misteriosa es interpretada por Hugo San Víctor como el corazón del hombre. San Víctor da una triple interpretación: literal, moral, y mística (Chevalier / Gheerbrandt). Todo este viaje se narra desde la mirada del yo profundo que es distraído de su centro, de su voz interior. Las escenas me hacen recobrar un texto de Luce López-Baralt en el que habla sobre cómo, en la recuperación de las formas de la arquitectura islámica, tanto de Granada, Irán o Iraq, entre otras, las imágenes se suceden a manera de episodios de cine. Lo que yo leo en Echavarría es mi lectura a partir de la presente novela y de *La isla en el horizonte*, donde se vive la irremisible tensión de dos mundos a través de los personajes: en la mujer se explora la complejidad humana e igualmente las complejidades con el lenguaje. ¿Por qué se relaciona con San Juan? Porque el lenguaje determina las maneras del mirar. La propia Luce alude a Santa Teresa en uno de los epígrafes de su último libro *La cima del éxtasis*: «Es bien dificultoso lo que querría daros a entender, si no hay experiencia». No hay escritor que no tenga como materia prima la experiencia. *Como el aire de abril* es ensayo, reflexión, un tratado sobre las pasiones, los límites del lenguaje, el cuerpo

el dolor, el abandono, la ausencia, la distancia, instantes que conectan mundos, allí donde la palabra exige lo que la voz (en) calla:

Él se colocó detrás de ella y sus brazos la rodearon por la cintura. Ya eres mía, sí, dijo ella, y el tono de voz era distinto, y poco a poco empezó a bajar la temperatura y el viento del mar se hizo más recio y les llegó con mucha más violencia el ruido de las olas y el acantilado ahora cobró una altura casi vertiginosa y se volvió risco ante un mar helado y gris. Y el frío arreció. Habían cruzado el umbral. Surgió otro mundo. (136)

Sucede que el libro es, como se ha dicho, un viaje, la doble dimensión de la vida humana, retratada bajo una perspectiva dimensional. En ocasiones el autor navega en la goleta; en otras, es río de anchurosa corriente que no puede parar: «pero tú no lo sabes no lo sabemos no tenemos nada que contar qué me dices qué me dices ni tú ni yo porque lo único que conozco ahora es tu boca y el aire que hincha mis pulmones y que estremece la sangre y la hace brillar y despeñarse» (151). ¿Qué busca? Un jardín. Se trata, en primera instancia del viaje interior, pero ese jardín, ese seguir a la amada, ese imaginarse en ese paraíso, nos encamina hacia el viaje secreto de Dante que va, quizá, en busca de la fe, y que en nuestro autor se trata de la luz brillante del día acompañada por el sonido de la voz. No hay una renuncia a la luz, como nuestra Heidegger, un deseo luminoso. La renuncia trae como consecuencia la escisión interior. Una parte ve, borrosamente, el destino; la otra, se queda en la oscuridad. ¿Quién alumbra esa otra parte? No la palabra, no la carne. La luz se mueve, va hacia. Por ello la luz es Eros, lo que se mueve y nos mueve, lo que navega y nos lleva siempre a ese origen que es la blancura, la muerte de la voz, lo inalcanzable que deja, a su paso, destrozado al humano.

. . . y el sol que brilla entre el encaje tan verde de las ramas y ahora con gesto acompasado vamos dejando la ropa mientras los labios se buscan y los cuerpos se alargan aquí en esta noche tan negra interminable y los brazos que se entrelazan y adquieren la tenue rugosidad de la corteza de un árbol y los pies que abandonan su dependencia de la superficie y echan hilos aquí en el mangle como si fueran raíces aéreas y es una sola voz ni adentro ni fuera el sonido y el eco son una sola cosa y el aire es único y no comparable a ninguno y es otro y es ahora sí ahora y tiene perfume de mar tibio y reverbera por el camino encendido el aire donde anida la promesa y los oscuros movimientos de la germinación. La palabra. (151)

Se dice que cuando se traduce, ante todo los textos latinos, hay una inclinación a sobretraducir. También yo siento un temor a sobreinterpretar al leer a Echavarría, pero no puedo evitarlo. Ni es mi deseo. Es el propio autor quien dice en el capítulo final:

—He leído sus páginas. Algunas de ellas se me quedan en la imaginación. Puedo repetir de memoria algunas oraciones casi palabra por palabra. No sé si ello ha sido por lo que dicen o porque las he tenido que leer y releer en circunstancias horribles. No sé si decirle que me gustan o no me gustan. Ciertamente yo no las hubiera escrito así. He tratado de dejarlas bien guardadas en el cuarto en que me mantienen incomunicado. Pero no hay garantía de que en algún momento den con ellas, porque los otros se pasan rebuscando mi cuarto. (217)

Gracias, Arturo, por este viaje, este recorrido a través del cual hemos podido oír el rumor del aire entre las hojas, no el de Sevilla, ese aire tuyo que está aquí, que nos roza, que nos guía —rosa de los vientos— por ese camino espiritual, carnal

por místico, imaginario, con un principio y un fin. Un nudo que se abre al nacimiento, al instante del origen, a la puerta que tú sabes abrir.

Lunes, 8 de octubre, 1492

[Primer viaje]

Tuvieron la mar como el río de Sevilla. «Gracias a Dios», dize el Almirante. Los aires muy dulces, como en abril en Sevilla, que es plazer estar a ellos, tan olorosos son.

Cristóbal Colón

Jueves, 8 de mayo, 2019

[Tercer viaje]

...encendido el aire donde anida la promesa y los oscuros movimientos de la germinación. La palabra.

Arturo Echavarría

OBRAS CITADAS

- Blau, Joseph Leon. *The Christian Interpretation of The Cabala in The Renaissance*. Columbia UP, 1944.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt. *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder, 1986.
- De Man, Paul. *Escritos críticos (1953–1978)*. Traducción de Javier Yagüe Bosch e introducción de Lindsay Waters, Visor, 1996.
- Echavarría, Arturo. *Como el aire de abril*. Vaso Roto Ediciones, 2019.
- Lisi, Francisco L. «Filón de Alejandría, ¿un judío platónico o un platónico judío?». *Études platoniciennes*, no. 7, 2010, pp. 5-10.
- López-Baralt, Luce. *La cima del éxtasis*. Editorial Trotta, 2020.
- Scholem, Gershom. *Desarrollo histórico e ideas básicas de la Cábala*. Riopiedras Ediciones, 1994.
- Swietlicki, Catherine. *Spanish Christian Cabala*. U of Missouri P, 1986.
- Walker, D. P. *Spiritual & Demonic Magic from Ficino to Campanella*. The Pennsylvania State UP, 2000.
- Yates, Frances A. *La filosofía oculta en la época isabelina*. Anuario de Letras Modernas, U Nacional Autónoma de México, 1983.



SERGIO RAMÍREZ
ACADEMIA NICARAGÜENSE DE LA LENGUA

APOSTILLA A *LA ISLA EN EL HORIZONTE*¹

Esta colección de cuentos de Arturo Echavarría alcanza un delicado balance entre la diversidad de cada uno de ellos y su unidad temática gracias a la corriente de complicidad subterránea que los conecta. Una exploración cosmopolita que va del terror a la epifanía, de la infancia perdida a la maldad concertada, del acecho desde las sombras a las revelaciones luminosas. Historias que oímos contar al narrador y en las que a la vez participamos. Historias hechas y derechas, contadas con sabiduría caribeña.

¹ Nota de las editoras: Este comentario apareció publicado en la contratapa de *La isla en el horizonte* a cargo de Vaso Roto Ediciones, 2016. Se publica aquí con la autorización de Vaso Roto Ediciones.



ANDREW HURLEY
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RÍO PIEDRAS

THE CALL
(Traducción de «El llamado», de Arturo Echavarría)

For Janette Becerra

He led her to a corner of the office, which looked enormous to her, and motioned for her to have a seat in one of the two leather armchairs. At the other end of that space lit by the golden light of the afternoon, there was a massive desk of shining mahogany and a high-backed chair where the attorney sat when he received clients who came in for professional consultations. Next to the desk, two glass doors opened onto a narrow balcony and beyond it, she could see the quiet, intensely blue water of the bay.

When she had finally managed to reach the attorney by telephone, Ligia Anselmi had explained that she was calling to consult him not about a professional matter, but rather a personal one. She had come upon his name through a chain of contacts, first friends, then friends of friends, and at last acquaintances of acquaintances connected among themselves like the threads of fine wool in the chain stitches of crochet. She knew about crochet; she had learned to crochet when she was young, and it had been a great comfort at difficult moments.

Her pieces—especially the doilies of various designs she made for tables and the antimacassars to protect the backrests and arms of armchairs—were quite sought-after in her small town. She never hesitated to send one of her children off to deliver an order to the ladies who lived on the high street, as people called the town's main street.

«In a few months I'll be moving», the attorney said after making himself comfortable in the leather armchair next to her. «You've been lucky, because any later and you might not have found me. The new office is going to be in one of those highrises they're building in Hato Rey. The move will take some time. . . ». He paused. «I don't know what's going to happen here in Old San Juan, because almost all my friends are also thinking about moving».

To Ligia, who came from a small town out on the island not far from the coast, the attorney's small talk meant nothing. Over the course of her long life, she had come to San Juan only two or three times. The layout of the city, which grew and changed every year, was a mystery to her. It was hard for her to orient herself in its tangled skein of streets and avenues. And any instructions about how to get to such-and-such a place, which was just across the street from the plaza near the movie theater . . . filled her with anxiety, and even fear—*her*, who since she was just a young woman had had to learn to overcome her fear of so many things and so many people. But she had, at last, come to this office, after a long trip in a public car that had set out at the crack of dawn. She had recently had her hair cut, dyed, and «fixed», and she was wearing a good but modest dress, as was the custom when one traveled to the capital.

«I was told that you met him not long ago and that you may know where he lives.»

«The fact is, doña . . . »

«Ligia, but they call me Lili.»

«Doña Lili, that I've lost track of Rafael José. I used to buy

insurance from his company, but that was some time ago. Later, I understand, he retired. I haven't seen him since.»

«That's what he did? He sold insurance?»

«And he was very successful at it. He wound up having quite a large company. But apparently he got tired of it. He sold the company for a very good price, and since then I've heard nothing of him.»

He paused and looked at her curiously.

«I've known Rafael José since he was a boy», she said. «I haven't heard anything about him for, oh, I guess it's been fifteen years. Someone told me that you knew him and might know where he worked, where he lived.»

Lili had lowered her head slightly, and she kept her eyes firmly on her hands, which were resting on her lap. Her skin, wrinkled and covered with dark blotches, indicated that she was considerably older than she might look at first glance. Her left hand wore no ring, but the ring finger on her right hand bore a ring with a nice-sized garnet in the center, surrounded by small zircons that sparkled like diamonds. *They aren't diamonds*, her lover had whispered in her ear when he gave it to her, how many years ago? She'd lost count . . . *But I wish they were*, he whispered. Then, the handsome, silver-tongued man looked for a few seconds into her eyes and kissed her, and it was as though the zircons truly were diamonds. It was the only piece of jewelry he'd ever given her; the rent money, though, and the money for her expenses never failed. But all that had been crystallized in a time that now seemed terribly remote to her, so distant that it was not easy, after all these years, to distinguish what was the work of her imagination and what was actually memory.

«Are you related?» the attorney asked, looking discreetly at his wristwatch.

She raised her head and looked into his eyes.

«We're like family.»

He assumed this was one of those relationships that dwindle away and he decided not to ask any more questions. He closed his eyes and she saw that he was making an effort to remember. Then he spoke:

«Someone told me several years ago . . . », the attorney paused briefly before continuing, «that Rafael José had had a house built in Hato Rey, in one of those urbanizations that was developed not long ago. Baldrich, I think. Yes, Baldrich. But I can't be certain of that, either.»

She listened attentively and noted that the rhythm of his breathing had changed.

«The street . . . », he added, wrinkling his brow, «the street, unless I'm . . . » and he suddenly stopped. «The street . . . », he bowed his head and pressed his fingers against his temples. «The street was named something like Ramírez. That's what I was told, I believe. Ramírez something or something Ramírez, I think.»

«And the street number?», Lili Anselmi asked, leaning slightly forward.

«Oh, the street number, I have no idea, doña Lili», the attorney said, shaking his head.

Someone knocked at the door of the office and, not waiting for an answer, came in. It was a young woman, and she was carrying an open notebook. «Sorry», she said, then went on: «Your four o'clock is here, sir, in the lobby.» The attorney made a movement as if to stand. Lili stood up, extended her hand to him, and as they shook hands she thanked him. She's no spring chicken, the attorney thought, but she's still got something.

Not long afterward she was walking along one of those narrow sidewalks in the Old City toward the square where she'd been assured she could find buses and public cars.

Although she knew she'd barely have enough money left to pay for the trip back home afterward, she decided to take a taxi. What the attorney had said about those «urbanizations»

and streets whose names she'd never heard before had disoriented her. And besides, she didn't have much time. The day was almost over. The sky was already turning orange. Soon, she knew, the air would turn silvery, and then darkness would fall.

When she stepped out of the taxi at one end of Calle Presidente Ramírez, she looked anxiously down the straight, narrow, asphalt-paved street that went on and on until she could see it no more. The street was deserted. Lili realized that it was impossible to count the houses. And unlike the houses in her little town, none of them opened directly onto the sidewalk. Each one had a yard in front, some larger and more verdant than others, that separated the house from the street. She approached one of the low walls in search of a house number, a little plaque, a mailbox—anything that might identify the residents. Nothing. Twice there were last names. Neither was the one she was looking for: Duarte. And the numbers, some here, others there, had no meaning for her. *The number*, she thought, a little flustered, and she stopped.

The closest wrought iron gate had a cement step down onto the sidewalk. She sat down; suddenly, she was very tired. She rested her head on the swirls that made up the little gate and gazed absently into the shadows that had begun to blur the outlines of the houses and their surroundings. She closed her eyes.

She imagined the figure of Rafael Duarte, resplendent in his fine young manhood, magically suspended in time. She remembered the changes that the passage of years had rung on the man who had seemed so impressive to her from the first time she'd seen him. She thought, too, of Rafael Duarte's oldest son, who had almost the same name: Rafael José. While he was alive, Rafael the father had visited Lili almost every day, and he would spend long hours with her. But Rafael José, who, she'd been assured, now lived in one of these houses in «urbanization» Baldrich whose street number she didn't know, was not a

son of Lili's. Back in her home town, Rafael José's mother lived on a street parallel to Lili's, on higher ground and therefore closer to the town square.

The house on the «high street» was of cement, with grand columns that supported the roof of the porch that encircled the house. In that be-columned house, near the church, near the town plaza, Rafael the father lived with his wife and four children, two boys and two girls. The whole town knew that Rafael Duarte, the owner of a clothing store «for ladies and gentlemen» next door to city hall, had two houses: the one on the high street and hers, built of wood, with a peaked galvanized-metal roof and a small porch. In that house lived Lili Anselmi with two children, a boy and a girl, who were the half-siblings of the four children who lived on the street near the town square.

They had adored one another, Lili remembered, she and Rafael. She opened her eyes. It was dark now. The only thing she could clearly see were the lights in the windows that opened onto the front yards. She made herself as comfortable as she could on the step and closed her eyes again.

She hadn't really cared what people said, or that her children were pointed at, signaled out, or that she could no longer dare go to church on Sunday because her presence, even when she sat in a far corner of the church, always caused whispering and offended looks. Nor did it matter, after a while, that the money that Rafael gave her each month barely covered her household expenses. Lili had dreamed of becoming a teacher, but to obtain her certificate, she'd have had to go to the university, which meant moving from her small town to San Juan. Impossible, she'd thought. Plus, everyone knew that even with her certificate in hand, given her «condition», the school board, made up of the most important men in the community, would never have allowed her to teach. She had to resign herself to moving up from nursing assistant to assistant to a doctor in town. Dr.

Rodríguez never paid any mind to the talk that swept like a whirlwind from house to house. He always treated his assistant with respect, and he tried to make a professional nurse of her.

And there was the other thing. It was never given to her, when she woke up in the morning, to find Rafael still sleeping at her side. A little before dinner time, Rafael Duarte always returned to the other house, and there he spent his nights. Their meetings took place late in the afternoon, when Lili would send her sons to play outside—*get on*, she would tell them—and close the doors and blinds; the dim glow that entered through the blinds would be the only light by which they could distinguish the outlines of their bodies. The hours they spent together seemed endless; they bore no relation whatsoever to real time.

But what outraged many people in the town was that Rafael Duarte insisted on affirming the bonds of blood that joined his offspring: all his children were brothers and sisters to one another, he would say, and they were to grow up and be treated as such. Thus, the children in the house on the high street came to have lunch with Lili and their half-siblings from time to time and the children of the practical nurse visited, albeit on less frequent occasions, the grander house. No one ever learned how Rafael Duarte had managed to convince «su señora,» as his close neighbors, with some haughtiness, called his wife, to agree to such a scandalous arrangement.

Of all the children in the house on the high street, Rafael José, the eldest, was closest to the children who lived in the little wooden house. There was real affection between them. Rafael José always behaved with respect and thoughtfulness toward Lili Anselmi. Sometimes, as he said goodbye, he would hug her. And when Lili's son died, toward the end of World War II—the girl had died of an incurable infection when she was ten—young Rafael José had come all the way from San Juan to pay his respects and offer his condolences. Later, after

the deaths of Rafael the father and his wife, the children who had remained in the town moved away.

Lili opened her eyes and looked for a few seconds at the streetlights. She shifted her position on the cement step and leaned back again against the gate.

She'd been left alone, she thought. The figures of the living and dead drew away from each other as though they were subject to a centrifugal force that dissolved them and transformed them into shadows. She also thought about the house she had occupied as a renter for almost her entire life—it was a little rundown, but it was still standing. She shivered when she remembered the letter from the owner telling her that the house was for sale and the potential buyer intended to demolish it. Then came the visits by Lili to the owner, and the conversations that culminated in a concession. Out of consideration for Lili, who always paid her rent on time and was now quite advanced in years, the owner offered to sell it to her for just a few thousand dollars. The house was in bad shape, the owner had sighed. Actually, the price was so low that it was practically a gift. Lili promised to give him an answer soon.

That night, before drifting into sleep, she did some mental calculations. The Social Security check she received every month barely covered the rent and her basic necessities. During all the years she worked in Dr. Rodríguez' office, she'd managed to save—she didn't know now how she'd done it—several thousand dollars, which, she now realized, was not enough to buy the property. She needed three thousand dollars more. The figure obsessed her for several days; there was nowhere she could get that amount of money. She thought of selling the few little pieces of jewelry she owned, even the garnet and zircon ring, but she assumed they were worth very little. It was one of the few friends she still had in the town who reminded her that Rafael José lived in San Juan and was rumored to be doing very well for himself. Maybe he'll help you, the neighbor insisted.

Lili's arms and legs were stiff from the coolness and humidity of the night. She roused herself and stretched. The scattering shadows returned to her memory. And suddenly it was as though she heard a distant whistling, a two-note whistle that came from the far end of a street dissolved in time. It was the shrill whistle of Rafael Duarte when he came within earshot of the house with the galvanized-metal roof, a magical sound that heralded his imminent arrival, the open arms, the embrace in which his children would find the warmth of his body. The whistle, which always fired the children's spirits and created a storm of happiness in the house, never varied: one note that slid up into another, a note much higher and shriller. In the world of birds, one bird's song always calls out for a response, a reply, from another. But this whistle was not exactly a bird-song. It was a call that needed no response; it was an *I'm here, don't be afraid, this space is ours*. The two notes that made the air vibrate when Rafael was just steps from Lili's house were the same notes he whistled when he was about to arrive at the other house, the house on the high street. So in both places, the households knew that the father's arrival was imminent. And if by chance the children were together in one place, the expectancy and riotous delight were even greater.

That magical sound had made such a profound impression on Lili that she'd once asked Rafael to show her how to make it. It's not something for women, he'd told her. But then he'd relented. You raised your lower lip and at the same time pressed it against the upper teeth. Then you had to make your tongue a special shape and blow hard, really hard. Once in a while, if no one was home, Lili would practice. In time, with no one the wiser, she managed to produce a reasonable imitation of that two-note call.

Lili remembered all this, and she waited no longer. She stood, a little creakily. Not a single vehicle had driven down that street while she'd been sitting on the step. She began walk-

ing in the darkness down the middle of the street. She set her mouth just as she'd learned to do when she practiced alone in the little wooden house, inhaled as much air as she could, and began to whistle with all the strength that remained to her. Once, twice, as, from time to time, a window would be lighted from within and someone would stick their head out to see what or who was making that sound. Then the figure would disappear and the light would go off. Lili kept walking. From time to time she would go up to a wrought iron gate and whistle toward the house, to project the sound a bit better. Then she'd return to the middle of the street. She went on whistling down the street until at one house, a little larger than the others, the front door opened. She stopped. In the doorway she could make out, though with difficulty, a silhouette against the light. It looked like a man. She stood still. Then, almost on impulse, Lili once again pierced the air with the two notes of the whistle, which were like torrents of time pouring out into the darkness, while the shadow came out into the front yard, toward the street, and she saw that it was opening its arms and heard someone saying her name—*Lili*, she heard the man with his arms outstretched calling, in the depths of the dark night.

2012-13



PAOLO VALESIO¹
UNIVERSIDAD DE COLUMBIA

L'ISOLA ALL'ORIZZONTE

(Traducción de «La isla en el horizonte», de Arturo Echavarría)

Sembrava che stessimo misurando la
nostra capacità di portare a termine una
lunga e ardua impresa [. . .] lungi da occhi
umani, e avendo come spettatori e giudici
soltanto il cielo e il mare
—Joseph Conrad, «Il compagno segreto»

Per Sergio Ramírez

Forse era stato un errore, tentar di arrivare fino alla cima più elevata della piccola isola nella quale era sbarcato da poco. Due colline si distaccavano dalle altre per la loro altezza ed erano separate tra loro da una valle, la quale a una delle sue estremità era rivolta verso l'Isola di Mona e la Repubblica Dominicana; e all'altra estremità, all'isola grande. A quest'ora, e dal punto dove lui si trovava, Porto Rico era parzialmente visibile a pochi chilometri di distanza, come una massa dai contorni sfumati, dal colore verde cupo.

Arrivato a metà del cammino, e a corto di respiro, si fermò a contemplare il fondovalle. Si ricordò che la topografia dell'iso-

¹ Nota del traductor: Agradezco a Graziella Sidoli por algunas útiles sugerencias.

lotto lo aveva sorpreso, quando lo yacht sul quale viaggiavano provenendo da Rincón era già vicino alla destinazione. Era abituato a guardare quella massa di rocce e di terra fin da quando era bambino, spesso appoggiato alla ringhiera di ferro di un balcone fiorito di buganvillee. La sua famiglia passava i mesi estivi in un paesino sulla costa: una casa in affitto, con grandi finestre da dove l'aria e la luce entravano a torrenti. Ogni volta che guardava la baia dalla terrazza del pianterreno, il suo sguardo si trovava sempre in presenza dell'isola. C'erano giorni in cui la si vedeva come un'ombra distante, confusa tra cielo e mare; altre volte invece appariva come un monticello dal profilo nettamente delineato, così che dava la sensazione di esser molto vicina, come se si potesse raggiungere in pochi minuti con una delle barche ancorate lungo la costa. Ma durante tutti quegli anni l'aveva vista -- fosse vicina o distante -- come una massa compatta: un monte, simile a un arco di pietra e terra che emergeva bruscamente dalle profondità dell'oceano. «Isola oceanica», l'aveva definita un amico suo, geologo marittimo. A differenza delle altre isole vicine, quella di Culebra o quella di Vieques, per esempio, quella lì non condivideva il ripiano sottomarino sul quale poggiava Porto Rico. Emergeva sola, dal fondo del mare. Ma da quando lui era arrivato vicino alla costa sulla quale avrebbe camminato per la prima volta in vita sua, si era reso conto che la topografia dell'isola non era quella di una massa compatta. Il terreno era irregolare, con varie collinette; e le due più alte erano separate da quell'avvallamento che adesso lui stava contemplando, assorto, dall'alto. Decise di non continuare la salita. Si sentiva stanco. L'età, pensò, le sigarette. Discese fino al terreno pianeggiante e si diresse verso la spiaggetta nell'area sud-occidentale dell'isola dove era sbarcato.

Il bianco yacht, scintillante al sole mattutino, si dondolava placidamente nello stesso luogo dove il capitano, che il gruppo aveva assunto all'ultimo momento al Capo Rosso, l'aveva messo alla fonda. Stava a pochi metri dalla spiaggia. Intorno

all'imbarcazione emergevano le teste, adorne di grosse maschere e tubi verticali di plastica, di quelli che erano venuti a fare *snorkeling*. Gli altri, quelli che si erano portati bombole di ossigeno e tute speciali, stavano già scivolando nelle profondità trasparenti dell'acqua.

A lui non interessava il nuoto subacqueo. Aveva accettato l'invito quando Sonia gli aveva detto per telefono chi erano gli altri. Era amico, anche se non intimo, degli altri invitati: due coppie di professionisti che gli erano simpatici. Ma fu il progetto del viaggio all'isolotto che lo fece decidere. Quando erano saliti, a Rincón, su quello yacht chiamato *Sephora*, il capitano, che era anche il proprietario dell'imbarcazione, aveva stabilito d'accordo con loro il tempo a disposizione per le attività subacquee e l'ora approssimativa del ritorno. Notando che lui non aveva equipaggiamento subacqueo, il capitano gli aveva chiesto se lo avesse dimenticato. Ma gli aveva detto che non aveva intenzione di entrare in acqua; gli interessava soltanto scendere e farsi una passeggiata. Il capitano lo avvertì che l'isola era deserta, e che in linea di principio era proibito sbarcare. Tuttavia —gli aveva spiegato con il tono di chi non intendeva creare difficoltà— di tanto in tanto c'erano persone che sbarcavano. Ma lo aveva anche avvertito che quella zona non aveva nulla di interessante; e lui aveva assentito con un cenno del capo. Pochi minuti dopo lo yacht aveva gettato l'ancora in mare aperto.

La possibilità di sbarcare nell'isola aveva destato l'interesse degli altri. Mariana, l'ematologa, aveva detto che si era sempre saputo che c'erano capre selvatiche che vagavano liberamente in quel terreno montagnoso. Vero, aveva replicato il marito di lei, Fernando (medico anche lui); però quella era una faccenda di molti anni prima, e nel frattempo l'agenzia statale responsabile dell'isola le aveva eliminate. Avevano eliminato anche le scimmie messe là a suo tempo per studiare come si adattassero a un ambiente ostile; non ne era rimasta nemmeno una. «Se fossi in te», aveva aggiunto Fernando rivolgendosi a lui, «non ci

metterei piede». Tutti sapevano, fra l'altro, che in quel terreno si trovavano proiettili d'artiglieria. L'aviazione degli Stati Uniti aveva usato l'isola, anni prima, come bersaglio d'allenamento per bombardamenti, e certamente là si trovavano ancora molte bombe inesplose. Vedendo la piega che aveva preso la conversazione, e forse per mostrarsi gentile, il capitano aveva osservato: «Non mi preoccuperei troppo. Ho già visto sbarcare varie persone e non è mai successo niente. Se lei vuole », si era rivolto a lui, posso portarla a terra con il canotto di bordo; poi lei mi fa segno col suo berretto bianco, e io vengo a prenderla».

Senza perder d'occhio la *Sephora*, lui si accese una sigaretta, appoggiato a una delle rocce che punteggiavano la spiaggia. Qualche volta, nello splendore del sole intenso che cadeva a picco sull'acqua, si sentivano grida di stupore o allegria quando qualcuno saliva di colpo dal fondo o si preparava a piombare in acqua. Si aggiustò in capo il berretto di tela grossa e cominciò a camminare fra le rocce lungo la spiaggia. Poi arrivò a un terreno più solido, e si rese conto che un poco più in alto c'erano due grotte. L'ingresso della più grande fra le due era circondato per tutto un lato da arbusti ed erbacce, così che era difficile vederla da lontano. Fu allora che si ricordò di quelle conversazioni a bordo, mentre servivano gli aperitivi e la costa di Porto Rico si allontanava nella distanza. Rimase fermo per un poco, vicino all'ingresso. Poi si tolse il berretto e si curvò, per poter entrare attraverso l'angusta imboccatura della grotta.

Il passaggio dalla luce di fuori all'interno fu per alcuni momenti accecante. Quando però si fu abituato alla poca luce che entrava dall'esterno, notò che la volta aveva un'altezza di parecchi metri: si trattava in realtà di una caverna notevolmente profonda. Cercò al tasto nei pantaloni il pacchetto delle sigarette; poi tirò fuori la scatoletta dei fiammiferi e ne accese uno. Poco lontano nella semi-oscurità riuscì a distinguere, alla luce della fiammella, un paio d'occhi. Erano di color gialloverde e vi era in essi un'intensità e al tempo stesso una strana quiete, che per

alcuni istanti lo lasciarono in sospeso, incapace di muoversi. Il suo primo impulso fu quello di allontanarsi in tutta fretta verso l'ingresso. Ma ebbe timore di provocare, con un movimento brusco, una reazione aggressiva da parte di quel fagotto che fino ad allora era restato immobile. Intanto, la fiammella si era spenta. Dopo pochi minuti, accese un altro fiammifero.

A mano a mano che la sua vista si adattava alla penombra riuscì a distinguere, intorno a quegli occhi di colore cangiante, uno spessore oscuro come di arbusto frondoso; e pensò che non poteva essere altro che una massa di capelli irsuti. Poi emerse il profilo di un paio di braccia lisce e arrotondate, incrociate sopra un petto lievemente sporgente, e in seguito si poterono indovinare le spalle; il tutto, quasi senza traccia di muscolatura. Insomma la figura, che pareva starsene seduta, era quella di una donna. Sentì un bruciore alle dita, e lasciò cadere il fiammifero acceso. Continuava a non muoversi d'un passo; aveva aguzzato l'udito, però non sentiva alcun rumore. La figura continuava a restare immobile, appena delineata nell'oscurità. Non sapeva che cosa fare: cominciò, passo dopo passo, a retrocedere verso l'ingresso. Quando sentì che il sole del mezzogiorno gli picchiava in testa, tornò a respirare con ritmo normale e si incamminò verso la spiaggia.

Il capitano, che teneva d'occhio quello che succedeva a terra, lo vide che agitava il berretto, calò il canotto gonfiabile e lo venne a prendere. Era già da qualche tempo che gli altri erano usciti dall'acqua. Si erano tolti le maschere, i tubi, i costumi da sub, e intanto facevano commenti sulla bellezza del fondo sottomarino —in particolare, i colori delicati dei giacimenti di coralli. Alcuni se erano andati a poppa per prendere il sole. Altri invece si erano sistemati sotto il tendone che proteggeva parte della coperta, con i bicchieri in mano, aspettando che servissero qualcosa da mangiare. Gustavo, di professione commercialista e amante degli scherzi, notando che il nuovo arrivato appariva accaldato e un po' nervoso, si allungò sulla sedia a sdraio e

disse: «Noto con piacere che sei tornato tutto intero; nessuno scontro con missili o bombe». E Suzie, sempre pronta ad assecondare il marito, aggiunse ridendo: «Allora non hai incontrato nessuno di quegli strani esseri che pare si aggirino da queste parti». Lui si tolse il berretto bianco, e intanto sentiva che aveva riacquistato il controllo. «Strani esseri?» chiese, fingendosi sorpreso. «Quello che succede», disse Mariana con un sorriso saputello, « insomma quello che dicono, è che l'isoletta non è poi tanto deserta -- che ogni tanto succedono cose strane». «Sì, cose strane», confermò Gustavo.

Gli altri si erano distratti: stavano aiutando il capitano a disporre in tavola i sandwich, le insalate e la carne fredda per il pranzo, e nessuno per il momento pareva interessarsi a quella conversazione. Lui prese una poltroncina di plastica per disporsi più vicino al gruppo; si sedette e ordinò un whisky. «Quello che mi ha sorpreso», disse mentre lo sorseggiava, «è stato come fosse ripido il pendio. Non ce l'ho fatta, e mi sono fermato a mezza strada. Dev'essere l'età». «O le sigarette», aggiunse Sonia, che intanto si era avvicinata al gruppo sotto al telone. «E' una delle tante decisioni che non ti decidi a prendere —quella di smettere, dico». Non c'era malumore nel tono di Sonia, però qualcosa di impaziente e infastidito, c'era. «O tutte e due le cose», disse lui, guardando all'orizzonte con un atteggiamento distratto. Prese i fiammiferi e il pacchetto delle sigarette dalla tasca e ne accese una. Sonia si alzò e andò a ordinare qualcos'altro da bere.

Il capitano, che faceva anche le veci di cameriere e di barista, aveva portato un vassoio di noccioline e un piatto di cubetti di formaggio. Mariana, seduta, aveva incrociato le gambe dorate dal sole e teneva gli occhi fissi all'isolotto. «Sai», ed era chiaro che l'osservazione di Mariana era diretta a lui, «sai, si dice che oltre ad aver servito da bersaglio per i bombardamenti della forza aerea, l'isoletta ha anche altri usi». «Ma davvero?», chiese Gustavo sorridendo, e fingendo ignoranza. «Beh, questo

non è un segreto», interruppe Fernando. «Certuni dicono che in questa località depongono la droga prima di trasportarla a Porto Rico. Altri sostengono che qui i carichi dal Sudamerica semplicemente cambiano di padrone; gli uni pagano gli altri, e buonanotte. Il territorio non potrebbe essere migliore: nessuno sente, nessuno vede; qui si è lontani da tutti». «E i turisti? E quelli che vengono a fare i sub?» chiese lui. Forse nelle sue parole c'era un interesse insolito; o almeno, così gli parve. «Ma non dire sciocchezze», esclamò Sonia con una certa impazienza. «Certi affari si fanno di notte. Quando cade il sole, qui non c'è più nessuno». «Scende sull'isola una *dark and stormy night* ... tutta piena di sussurri ... solo questo, rimane ...». La frase proveniva da Gustavo, che prima di diventare commercialista aveva studiato letteratura.

Il capitano aveva sistemato piatti e coperti di plastica e li invitò a servirsi. La tavola era disposta su un lato del posto di comando. Lui osservò che Sonia, invece di dirigersi verso il piccolo buffet, si era trattenuta a poppa, di fronte a un cassone di legno dipinto in bianco, su un lato del quale era stampigliata a grandi lettere nere la dicitura LIFE JACKETS. Da lontano, egli notò che Sonia aveva sollevato il coperchio e stava calcolando accuratamente il contenuto di quella specie di baule di grandi dimensioni. Esaminò per qualche istante uno di quei giubbotti di color arancione vivo, poi lo ricollocò nella cassa e chiuse il coperchio. Quanto a lui si era appoggiato con gli avambracci, reggendo il bicchiere nuovamente riempito, alla ringhiera di tribordo, e non prestò attenzione quando lo chiamarono a tavola. Non aveva appetito.

Poi si volse di fianco e osservò, sempre da lontano, Sonia. Evocò nella sua mente un'immagine più snella di lei -- un'immagine che aveva i capelli più lunghi e non ancora tinti di quel color biondo intenso che le dava l'aria di una donna matura e più interessante. Ancora adesso, quando il suo corpo aveva perso l'asciuttezza che a quell'epoca era il risultato di un severo

regime di esercizio fisico, il seno e i fianchi aderivano con grazia al costume da bagno, e s'indovinava tutto quello che la stoffa ricopriva. E lui lo sapeva bene, che cosa c'era sotto. Le sue mani, e a volte la bocca, avevano lentamente esplorato la superficie deliziosamente irregolare del suo corpo, i suoi punti sensibili, le sue zone lievemente aspre.

La loro relazione non era durata molto. Si erano conosciuti alcuni anni prima, quando entrambi lavoravano in un'agenzia di pubblicità, e quella che era cominciata come semplice collaborazione professionale presto assunse le caratteristiche di una fortissima attrazione reciproca. Il loro rapporto fu breve ma intenso; e poi sopraggiunsero le differenze, prima nel lavoro e in seguito nella vita quotidiana. La rottura fu brusca e dolorosa. Passati alcuni anni, si incontrarono di nuovo. Nel frattempo ognuno dei due si era sposato, e poi entrambi avevano divorziato. Con gli anni, cominciarono a riallacciare poco a poco la loro amicizia. L'escursione all'isoletta era apparsa come un'occasione unica. Per la prima volta da vari anni si trovavano a passare varie ore insieme.

Lui prese un paio di sandwich e si accomodò su una sedia a sdraio. Sonia, che aveva anche lei ritardato l'ora del pranzo, s'impadronì di un'altra sedia e si sedette di fianco a lui, con il piatto sulle ginocchia. «Pensavo fossero imprudenti, e invece hanno seguito il regolamento», disse la donna a voce non particolarmente alta ma con un tono ben distinto, come per farsi udire dai loro compagni di bordo. «Ho contato i giubbotti salvagente ammicchiati in quella cassa di legno, e bastano per tutti, compreso il capitano. Anche se è soltanto il numero esatto —non uno di più. Perché certi amici miei mi hanno detto che c'è molta irresponsabilità, fra organizzatori di questi viaggi. A volte arrivano in gruppi di sette o otto, e a bordo ci sono solo quattro salvagenti. Se succede qualcosa ...». «Sempre precisina, la nostra Sonia, sempre a pensare a disastri», la interruppe Suzie. Si fece un silenzio un po' imbarazzato.

«Su, parliamo d'altro», disse Fernando il marito di Mariana. «Parliamo di quell'arcobaleno di pesci di tutti i colori che abbiamo incontrato stamattina quando ci siamo immersi». «Pensa cosa ti sei perso», osservò Gustavo. «Ma raccontaci qualcosa di più dell'isola» disse Fernando, «l'isola che stiamo imparando a non conoscere, e su cui nessuno di noi ha intenzione di passeggiare». «E avevate ragione», disse lui, e prese il bicchiere che aveva posato su un tavolinetto vicino alla sedia. Accostandose alle labbra, temette che gli altri notassero che la mano gli tremava, anche se molto leggermente. «E' proprio un deserto», aggiunse con una voce che adesso era ferma. «Non è facile camminare, là. Certo, mi sarebbe piaciuto arrivare fino in cima alla collina e fermarmi a guardare da là l'isola grande. Dev'essere una vista bellissima. Soprattutto per me, che per tanti anni ho guardato quest'isoletta dall'altra costa ... una forma azzurrina, là dove finisce il mare ... Sarebbe stato bellissimo, adesso, poter guardare l'altra costa dal punto di vista di questa».

«Com'è poetico», sospirò Suzie; e lo disse senz'ombra di ironia. «Parlando di coste», intervenne Mariana, «si sa bene che qui» —e fece un gesto in direzione dell'isoletta— si fermano a volte le lance a motore che arrivano stracariche di immigranti illegali dalla Repubblica Dominicana. Gustavo obiettò che la stampa, almeno quella che leggeva lui, dava informazioni soltanto sui casi delle lance che arrivavano sulle coste di Porto Rico. «Sulla costa qui davanti», disse con enfasi indicando il Rincón, «camminando sulla spiaggia ho visto scafi di lance già quasi fatti a pezzi. Abbandonano quello che resta dell'imbarcazione, e quelli che sono riusciti ad arrivare senza lasciarci la pelle —via di corsa.» «In effetti è la rotta più usata», assentì Fernando, «però anch'io, come Mariana, ho sentito dire che qualche volta fanno tappa qui. Forse l'alba li sorprende durante il tragitto e aspettano che cada la notte per continuare il viaggio fino a Porto Rico. O magari il problema è che hanno finito il carburante». «O magari», intervenne Sonia, «la barca ha avuto

un'avarìa al motore. Va a sapere se stava affondando ma era riuscita a farcela fin qui, o se i sopravvissuti erano arrivati a nuoto. Che orrore» —e intanto indicava la massa d'acqua che li separava da Santo Domingo— «questo tratto di mare, nel Canale di Mona, dev'essere tutto un gran cimitero».

Lui aveva ascoltato tutto questo in silenzio. In certi momenti, credette di avvertire un aumento nel ritmo della sua respirazione. Tentò di calmarsi, e si guardò intorno. Quasi tutti adesso erano occupati a raccogliere il loro equipaggiamento subacqueo e si preparavano per la seconda fase dell'escursione sottomarina. «Resti qui a bere?», gli chiese Gustavo sorridendo mentre si afferrava al bordo dell'imbarcazione per tuffarsi. «No, forse ritorno a terra», gli rispose lui, sempre sorridendo. «O santo cielo!», esclamò Sonia mentre si accomodava la maschera da sub, «che modo di passare la giornata! Non hai proprio altro in programma?». Ma non stette ad aspettare una risposta. Sistemò maschera e tubo, e subito dopo si sentì lo schiocco del suo corpo che infrangeva la superficie dell'acqua. A bordo erano rimasti soltanto lui e il capitano. Lui si alzò, raccolse una certa quantità di sandwich e varie bottigliette d'acqua («nel caso che più tardi sentissi sete o appetito»). Si servì d'un altro bicchiere, e lo scolò completamente. Poco dopo, chiese che si preparasse il canotto gonfiabile per discendere a terra.

Camminando con cautela fra gli arbusti e le pietre, come per evitare di far rumore, si avvicinò a quella volta di forma irregolare, fatta di pietra porosa. Si piegò sulle ginocchia come aveva fatto prima, si tolse il berretto e, aiutandosi con le mani e coi piedi, si trascinò lentamente fino all'ingresso. Una volta entrato, attese che la vista si abituasse alla penombra, e riuscì a vedere o meglio indovinare che quella figura era rimasta lì. Aveva solo cambiato di posizione, sistemandosi in un posto più lontano dall'ingresso. Lui accese un fiammifero, e vide che si trattava —come aveva supposto— di una donna. Se ne stava seduta, ma questa volta con il viso appoggiato alle ginocchia,

abbracciandosi le gambe con le braccia nude. Il corpo era scarsamente coperto da alcuni stracci di tela. Al suo avvicinarsi levò improvvisamente la testa, e quasi urlò: «Spegnilo!». Quell'ordine brusco lo immobilizzò, e il fiammifero restò acceso per alcuni istanti. «Spegni e non avvicinarti»: la voce rimbombò con forza in quello spazio poco illuminato. Dall'intonazione, lui capì che era dominicana; lasciò cadere il fiammifero. «Cosa fai qui?», le chiese dopo una lunga pausa. «Sei della polizia?». «Non sono della polizia», rispose precipitosamente. Poi ci fu un silenzio.

«La lancia è andata a fondo qui, abbastanza vicino»; era tornata ad appoggiare il viso sulle ginocchia però la voce aveva ripreso forza, e lui poteva udirla chiaramente. «Questa volta eravamo in pochi. E il pilota della barca fece delle storie, perché avremmo dovuto essere di più. Però siamo usciti in mare lo stesso, perché noi che avevamo pagato ci siamo lamentati e abbiamo gridato. Abbiamo urlato di brutto, e così lui ha dovuto partire. E' successo tre notti fa». «E gli altri?», le chiese. Lei non rispose subito. «Credo che ero l'unica a saper nuotare. Sono nata e cresciuta in riva al mare. Ma forse ce n'erano uno o due che sapevano nuotare. Non so». Fece una pausa. «Forse ce ne sono altri due o tre sparsi da queste parti. Non lo so. Però io avevo portato da mangiare in una busta di plastica -- nascosta, perché non era permesso. Avevo paura, non si sa mai. Quando passò quello della barca, mi legai la busta al collo e riuscii a nuotare fino a qui. La barca affondò da questo lato, ti ho detto; bastante vicino. E' stato un lavoraccio venire in qua perché la busta, con l'acqua, pesava. Ma io sono brava a nuotare».

Ci fu un altro silenzio. «Ce la faccio, a nuotare fin là» -- aveva sollevato il capo e indicava la direzione generale dell' isola grande, di Porto Rico -- «perché l'ho vista dalla cima del colle. L'ho vista», insistette, alzando la voce. «Non è vicina», lui quasi balbettò: «Non è vicina per niente». «So nuotare. So nuotare bene».

Parlavano come se fossero molto vicini l'uno all'altra, in un tono che adesso sembrava intimo. Lui si portò la mano al viso per asciugare le grosse gocce di sudore che gli scorrevano lungo le guance. Sollevò lo sguardo verso la volta della caverna come se là ci fosse qualcosa che meritasse di essere osservato. Lo sapeva, che non c'era altro che roccia, ma aveva bisogno di pensare. Il tempo stringeva. Formulò mentalmente varie alternative. Confidare agli altri quello che aveva visto e proporre che la portassero con loro nel viaggio di ritorno a Rincón e poi la sbarcassero in un punto appartato della costa? Ma il capitano sarebbe stato il primo a opporsi. Inoltre avrebbe spiegato che era suo dovere avvertire al suo ritorno la Guardia Costiera che nell'isola c'erano degli immigrati non documentati. Se non lo avesse fatto, rischiava di perdere la licenza, perché la Guardia Costiera era l'organismo che conferiva il grado di capitano.

E poi (pensò) gli altri avrebbero preso lui per matto. Impossibile portarla con loro: equivaleva a diventare trafficanti di esseri umani. Evidentemente, si disse, aveva perso la testa. E se nell'isoletta ci fossero altre persone non documentate, e se fossero stati armati e avessero preso in ostaggio quelli del gruppo dei sub, e se i non-documentati si fossero impadroniti dello yacht e li avessero lasciati lì arenati? Doveva andarsene di lì al più presto.

«Come te la caverai?» — e nel pronunziare questa domanda sentì una leggera oppressione nel petto. «Ma, non so» — e la voce di lei continuava a suonare vigorosa, con un tono come di sfida — «verranno altre lance, che mi prenderanno su. Vengono delle imbarcazioni da notte, anche da là» — e ancora indicò la direzione di Porto Rico — «ieri notte ne è venuta una, è rimasta per un bel pezzo. Tutti avevano giubbotti. Ho sentito il rumore del motore. Io non mi azzardavo. Mi ero nascosta e guardavo da lontano. Se fossero poliziotti? Però forse no. Forse li convinco e mi tirano fuori da qui».

Non osò dirle subito che quelli che venivano di notte probabilmente non erano poliziotti. E per qualche momento pen-

sò alle condizioni che avrebbero posto i cupi visitatori notturni, durante un qualunque negoziato per decidere se portarla a Porto Rico: per lo meno qualche ricatto, o la violenza carnale. Stette a lungo silenzioso, poi le disse: «Cerca di non metterti con la gente che viene di notte». E ripeté: «Cerca di non metterti con loro, dà!». Tacque di nuovo. L'unica alternativa plausibile per lei (pensò) era quella di farsi notare da qualcuna delle altre imbarcazioni che arrivavano quasi ogni giorno con turisti appassionati di nuoto subacqueo. Le conseguenze, però, non si sarebbero fatte aspettare: la notizia sarebbe stata immediatamente trasmessa alle autorità di immigrazione, che l'avrebbero subito presa in custodia mentre si occupavano degli accordi per la deportazione.

Infine disse: «Adesso debbo andare». Non ci fu alcuna risposta, dall'altra estremità della grotta: «Ti lascio qualche sandwich e delle bottigliette d'acqua. Buona fortuna». Ancora una volta, non si udì parola. Lui si trascinò fino all'uscita aiutandosi con le mani, si aggiustò il berretto di tela e andò alla spiaggia.

Nello yacht regnava una certa agitazione quando, aggrappandosi ai cordami, ritornò in coperta con un salto. «Ma cosa stavi combinando, ragazzo mio?» gli chiese Fernando un poco irritato. «E' un pezzo che stavamo guardando in là e cercando di rintracciarti. Dobbiamo andare, e siamo in ritardo. Il capitano ha altri impegni». In effetti, lui aveva notato che, durante il tragitto di ritorno al *Sephora*, il capitano, che pilotava il canotto, aveva un'aria chiaramente irritata; «si è fatto tardi» aveva detto, poco prima che lui saltasse sopra coperta. E lì sullo yacht Suzie gli disse: «Eravamo preoccupati —veramente preoccupati. Eri scomparso, e noi qui stavamo in angustia». «Mi ero distratto mentre esploravo la valle», disse lui con un tono che non convinse nessuno. Dall'altro estremo della coperta, Sonia lo guardava fisso. Il capitano aveva sciolto gli ormeggi che collegavano lo yacht alla boa che lo teneva fermo. Il motore era già acceso, e la imbarcazione cominciò a girare pian piano per dirigere la prua verso l'isola grande.

Alcuni dei suoi compagni, con gli asciugamani legati alla cintura, avevano messo ad asciugare i costumi da bagno. Mentre lo yacht faceva manovra Mariana, con un bicchiere in mano, si era accostata a uno dei tubi cui era legato il tetto di tela e contemplava in silenzio, con un'aria sognante, l'isoletta; la quale con il calar della sera aveva acquistato un colore verdastro che diveniva sempre più uniforme. Erano ancora a pochi metri dalla spiaggia. Presto, pensò lui, quella massa avrebbe cominciato a diminuire di volume sempre più rapidamente, e sarebbe diventata nulla più che una forma oscura all'orizzonte. Andò verso la poppa e mentre camminava si arrestò per un istante e raccolse uno dei giubbotti salvagente ammonticchiati nel cassone vicino ai motori. Arrivato all'estremo dell'imbarcazione lo lanciò con forza, e il vortice d'acqua sollevata dalle eliche, la cui accelerazione aumentava di minuto in minuto con un rumore assordante, cominciò a sospingere verso la costa quell'oggetto di colore arancione.

«Ma che hai fatto? Chi è che ne ha bisogno?» gli gridò Sonia mentre andava verso la poppa. Gli altri, dopo il momento iniziale di allarme, si erano tranquillizzati. Lo guardavano come se fosse ubriaco, o come se per qualche minuto avesse perduto il senno. Ma nel caso che fosse stato veramente sbronzo, era meglio non fare commenti. «Che idiozia», mormorò fra sé Fernando, «che idiozia solenne». Poi disse a bassa voce, rivolto a Mariana: «Sonia dice che lui beve; che oltre le sigarette ci dà dentro, alla bottiglia». «Non è successo niente», disse Gustavo con un sorriso. E aggiunse: «Il giubbotto non era necessario, perché non succederà niente». Ci fu un silenzio imbarazzato, poi alcuni cominciarono a mettere in ordine i vari pezzi di equipaggiamento subacqueo che erano sparsi qua e là per la coperta. «In trentacinque minuti saremo al Rincón» disse il capitano con aria rassicurante. Il suo tono di voce voleva far capire che il fatto del giubbotto salvagente non aveva importanza. Spesso capitavano clienti difficili.

In piedi a poppa lui, senza fare attenzione a nulla di quello che gli accadeva intorno, non distaccava la vista dalla massa di terra e roccia che adesso stava tornando ad acquistare la forma di un promontorio che sorgesse improvvisamente dal mare — la forma che gli era familiare fin dall'infanzia. Era trascorso già qualche tempo da quando aveva visto per l'ultima volta galleggiare fra i turbini di spuma, già vicino alla costa, quel pezzo di tela dal brillante colore arancione.

2011-2012



JANETTE BECERRA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, CAYEY

PRESENTACIÓN DE *LA ISLA EN EL HORIZONTE*,
DE ARTURO ECHAVARRÍA

En la narrativa breve de Arturo Echavarría pulsa un tramsunto irrepetible en el contexto hispanoamericano contemporáneo. El protagonismo que tiene la atmósfera en sus cuentos, junto a una línea de acción muy tenue, parece remitir a otros horizontes: Conrad, Crane, Proust, Cheever, Chéjov, en un estilo que podría denominarse neoimpresionismo. Y es que si bien estos cuentos se instalan en la tradición realista, en ellos predomina la atmósfera, que ocupa el primer plano. Y esa atmósfera se nutre de la suma de sensaciones, gestos, gustos y reacciones de los personajes en su entorno, lo que produce a su vez una caracterización verdaderamente memorable para el lector. Así, en los relatos de *La isla en el horizonte* queda un retrato a pinceladas de la realidad, una realidad que —como un paisaje de Manet— se vislumbra a través del filtro de la luz, la temperatura, el paladar y la memoria.

Al decir de Ricardo Piglia, todo cuento narra dos historias. El cuento clásico a la Poe, a la Quiroga y a la Chéjov, narra la

¹ Nota de las editoras: Este texto se leyó en la presentación del libro en la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española el 26 de enero de 2017.

historia número uno mientras urde en secreto la historia número dos. En «La luna y los sapos», el primer cuento del libro, Echavarría ilustra esta técnica y logra llevar a la par la tensión entre dos tramas: una, evidente en la superficie, y otra, subtextual y enigmática, provocando así un efecto sobrecogedor. Presenciamos el regreso del protagonista a un paraje de la remota infancia, y con ello vamos intuyendo la terrible historia secreta que nunca se narró y nunca se narrará. El epígrafe de De Quincey que inicia el texto apunta a lo que estamos por presenciar: «I decipher what the child felt in cipher» (*Suspiria de profundis*). La clave del cuento estriba precisamente en lo que descifraremos sin que se nos diga, como magníficamente simboliza la alusión al parlamento de Cordelia en *King Lear*: «Nothing». Los personajes no dijeron ni dirán nada, ni antes, ni en el presente de la narración. Lo *no dicho* es la tragedia del abuso sexual infantil. No lo dijo la víctima, pero tampoco el testigo, protagonista del relato. La imagen del canto ronco de los sapos que sirve de trasfondo al ambiente representa el discurso mismo: cantar sería denunciar, como «cantan» los delatores. La luz suave de la luna estimula el canto de esos sapos grotescos, pero la mezcla de ingenuidad y perversión era y sigue siendo para el protagonista *indecible*. Llegado a la vejez, regresa al escenario del crimen pero nuevamente enmudece porque no hay luna que provoque el canto. La víctima infantil, luego convertida en actriz, también enmudecía en el proscenio cuando interpretaba a Cordelia, porque era incapaz de «arrojar su corazón por la boca», como el personaje de Shakespeare (*King Lear*, Escena 1). Ambos personajes, como sapos sin luna, callan. La historia secreta crece ominosamente según se avanza en la lectura, pero al igual que Cordelia, Loli y Enrique son la ausencia de una voz, son la nada.

En el segundo relato, «Un fin de semana en Santomas», Echavarría demuestra su dominio absoluto de la caracterización. Una historia trivial, casi jocosa, da para un cuento de gran

suspense en virtud de la profundidad con que atisbamos a la psique de los personajes. Si bien del protagonista conocemos bastante gracias a un narrador omnisciente que focaliza el relato a través suyo, de la coprotagonista Natalia asombra que lleguemos a conocerla tan bien con tan solo recibir su descripción física, sus gestos, sus escasas palabras. Sus ojos, dice el narrador, «agrandados por el espesor de los lentes, parecían estar suspendidos en el vacío, como si hubieran quedado desarticulados del resto de la cara para quedar inscritos en la superficie del cristal» (28). Así, la mirada intrusa de Natalia (metonímica de ella toda) flota por delante suyo y permea toda la superficie del texto, llegando a adquirir visos ominosos. Desaparecen los personajes secundarios que se reunirían en la isla: las amigas de Natalia, la novia que nunca llega a la cita clandestina en Santomas. Pero esas ausencias pierden relevancia: lo que verdaderamente da forma al fin de semana es la omnipresencia de Natalia, la vieja metiche que en vez de resultar cómica, termina por tiranizar y «acabar con la fiesta», en sus propias palabras (44). Representa el otro lado de la juventud, un extremo de la vida que para el ímpetu joven de Eduardo, resulta desarticulador, angustiante.

Para el protagonista de «El retrato chino», el tercer relato, todos los retratos orientales que encuentra en la tienda de antigüedades del remoto Macao se parecen, menos uno, que considera único e irreplicable. Reconoce que trasladarlo a Puerto Rico sería de algún modo desvirtuarlo, mutilar un «algo» difícil de precisar pero que solo podía captarse allí, en su contexto, y no en una sala solitaria al otro lado del mundo. No obstante, lo compra y lo desplaza a la Isla. La singularidad del retrato es paralela a la de su dueño. El cuadro no encaja en su nuevo contexto, como tampoco encaja el protagonista, cuya sensibilidad y refinamiento se traducen en la soledad de su viudez, mientras la criminalidad y la vulgaridad van cercándolo en la casa de sus recuerdos.

El análisis del cuadro que realiza un experto de Boston arroja pistas sobre las implicaciones metatextuales del relato. El cuadro fue vendido como obra original de Shih K'O, un pintor chino del siglo X. Pero el experto dictamina que, si bien en las obras del maestro los detalles sirven de mero indicio o sugerencia, en la copia (evidentemente falsa) que ha adquirido Emilio, la profusión de detalles es abrumadora (71). Y la proliferación de detalles en el relato de Echavarría apunta precisamente a su estirpe literaria: son los detalles de función activa que explicaba Chéjov. El cuento incluye un sueño de Emilio, una caja *china* en la que el maestro *chino* del retrato *chino* se presenta para revelar, a través de un juego simbólico de naipes, la ausencia de la esposa muerta como motor del relato: «Esta es la que falta, la que no está aquí» (68). Además —proclama el experto en arte consultado en la trama—, un maestro de la secta de Ch'an, cuyo dogma no confiaba en la escritura, jamás se hubiera hecho retratar con un manuscrito doblado, como en la falsificación que ha comprado el protagonista. El cuento que leemos (que es escritura) y el retrato impostor son la denuncia misma de la narración como artificio, como copia de la realidad (recordemos la pipa de Magritte), y sin embargo, añade el crítico, «es preciso recordar la excelente labor de los buenos y fieles copistas. Gracias a ellos se [han] conservado, aunque fueran meras réplicas, obras importantísimas» (72). Ese buen y fiel copista es el cuentista, el autor de la ficción, pues siempre reproduce una copia de la realidad y se inserta en una tradición literaria que también en parte se apropia —para preservarlas— de las grandes obras previas.

Otro de los cuentos de este libro que explora el fenómeno literario es «Epifanía en las termas». El relato es la historia de su propia factura: un escritor de edad madura —profesor de cierto prestigio pero angustiado por su falta de lustre en el mundo de las letras— intenta terminar un relato que ha quedado atascado. Para ello se retira a unas termas catalanas, donde

pretende completar el libro en el que ha cifrado la justificación de su identidad como escritor. Reflexiona sobre cómo han resuelto el dilema otros escritores: la anagnórisis de los maestros griegos, la revelación inminente de que hablaba Borges, la epifanía que súbitamente nos devela la realidad interna de las cosas, que proclamaba Joyce (52). Y ahí, en la evocación del relato «The Dead» del maestro irlandés, está la clave del cuento de Echavarría. La caja china que resume el cuento de Joyce prefigura la realidad interna de las cosas que el protagonista de Echavarría tendrá que descubrir: su vida como una secuela de pequeños fracasos, el estancamiento de sus dotes intelectuales y artísticas, su manquedad. El lector ya lo sabe: solo falta que el protagonista se tope con la experiencia que produzca la epifanía. Y la encontrará en un mozo del hotel donde se hospeda, que también es aficionado a la escritura y le entrega una novela en proceso para obtener su opinión. El protagonista no lo admitirá ni para sí mismo y hasta el narrador del relato le guardará cierta discreción, pero los sueños no mienten: y lo que revela el sueño de Roberto (la inversión de roles en que él es un empleado corriente y el mozo un señor pudiente) es su decepción al comprobar que los *otros* también aspiran a lo que él acaso consideraba privilegio de intelectuales. El manuscrito del mozo no promete mucho, afirma Roberto (¡y quién sabe si creerle!), pero los pone al mismo nivel. Ambos están abocados a la derrota. Cuando decide adelantar su partida de las termas, le dice al taxista «Está hecho». Y se refiere al cuento, por supuesto, que acabamos de leer.

«De la mar profunda» es también un relato que reflexiona sobre la literatura misma, y en especial sobre su relación con la vida. Una profesora joven y viuda inicia un curso de escritura creativa y discurre sobre teoría literaria. Al discutir las técnicas de Chéjov, comenta sobre los «finales abiertos», impartiendo una serie de consejos que el relato de Echavarría va mostrando en la práctica mientras se construye. Pero el tema metaliterario

se enfoca sobre todo en cuánto de la psique de un autor entra al relato, y para ello nos sumerge en la profundidad psicológica trastornada que subyace a los personajes del relato, sobre todo a Kenneth. Las escenas submarinas en los cuentos de este aspirante a escritor son simbólicas de las perturbaciones de su autor: narran «el trajín de la vida diaria» pero intercalan, abruptamente, escenas de gran crueldad contra la flora y fauna marinas. Las imágenes revelan la violencia activa en el inconsciente del personaje, y los últimos «cuentos» apuntan a una violencia de tipo sexual, porque en ellos se arponan estrellas de mar y ostras, símbolos de los genitales femeninos. El escritor en ciernes oculta —bajo su papel de estudiante civilizado, gerente y hombre maduro— un psicópata en potencia abocado a la destrucción de la belleza, particularmente la de mujer. El cuento se encarga de esbozar la infancia traumática de este hombre: queda justificada, por conducta aprendida de su padre, la inclinación a la ferocidad. Para describir la agresión paterna el relato se vale de un recurso intertextual, pues hay aquí destellos de «El celoso extremeño» de Cervantes: la forma como el padre de Kenneth tapiaba las ventanas de la casa (metonimia del cuerpo de la mujer) que dan a la calle, y la presencia de una puerta que solo se abría para él o la empleada doméstica, todo ello contrasta con la nueva mujer representada por la protagonista del cuento, que sí puede mirar por las ventanas, y que habita una casa también metonímica pero a la inversa, porque en ella voluntariamente se encierra para *excluir* al agresor. Los elementos fálicos esparcidos a lo largo del relato (el arpón, el bolígrafo, las llaves, la vara corta, el cuchillo) contribuyen a esa atmósfera ominosa, tan bien trabajada en el texto. Así, como una bomba de tiempo, el relato va acumulando el *suspense* en dirección a un final abierto, que queda como pulsando: un hombre intentando derrumbar una puerta a empujones, una puerta que no cede. Suena a pulsación y, cromáticamente, pulsan también dos colores: la negrura de

la noche y el azul intenso, parpadeante, de una patrulla que se acerca. He ahí los colores de la mar profunda que da título al relato, y también la pulsación continua de la masa de agua del océano. El cromatismo y la sonoridad de esa escena final son, plásticamente, de un logro extraordinario.

El cuento «El llamado», uno de los más logrados del libro, deja demostrada la maestría de Echavarría para producir la atmósfera del relato. La descripción de luces y sombras, de sensaciones térmicas o auditivas salteadas aquí y allá, hacen el cuento. Una protagonista frágil, solitaria, marginal, que vivió toda su vida a la sombra del estigma de ser *la otra*, penetra en la conciencia del lector en virtud de la evocación de sus sensaciones. Se nos cuenta muy poco de su vida, y muchísimo menos aún de la de su hijastro, Rafael José: bastan par de pinceladas y quedamos sumergidos en la conciencia de los personajes, en un estado del ser en medio de su ambiente.

Cuando la protagonista llega a la calle donde le han dicho que vive el hijastro (el único que podría ayudarla a sobrellevar su decrepitud económica) ya ha caído la tarde. Lili desconoce el número de la casa y la calle es extensa, y aún faltaría regresar a su pueblo remoto a través de transportación pública. La mujer se sabe vencida y se recuesta, exhausta, de la reja de una casa. Entonces, la escena la protagonizan la penumbra, la sensación táctil de la cabeza de la anciana contra la reja de hierro, en fin, la *sensación* del lugar en Lili. Se le ocurre, finalmente, recurrir a un silbido particular del pasado que supone el hijastro reconocería. El final, elíptico, lo dice todo: el lector no sabe si Rafael ayudará o no a Lili, y sin embargo, el *ambiente* del cuento, las imágenes visuales, auditivas, táctiles, sus brazos extendidos emergiendo en la noche cerrada, se encargan del desenlace.

«El llamado» es uno de esos cuentos que seducen al lector con un atractivo especial; algo en lo no dicho, en las relaciones humanas que el cuento propone, resulta tan peculiar y tan

profundamente cálido, que cautiva. Cada vez que evoco este relato, recuerdo vívidamente la descripción de la escena final, la penumbra del atardecer —ese *twilight*— que es tan metafórico de la ambigüedad de la relación familiar no sanguínea entre ambos personajes. Es la gran lección de Poe: ese único efecto que hace que recordemos el cuento de golpe, como un relámpago.

El cuento final, que da título al libro, es «La isla en el horizonte». El relato presenta la doble mirada de esa isla en el horizonte, desdibujada y borrosa, que desde Rincón es el islote Desecheo, desde Desecheo es la isla grande y desde ambos, más allá, es la República Dominicana, de donde provienen los indocumentados que conforman el trasfondo del relato. El título es una metáfora de cómo cambia la perspectiva que da la distancia cuando se asoma uno al interior de los lugares y los seres.

La conversación frívola y deshumanizada que sostienen los ocupantes del yate sobre esos «otros» marginales que han ocupado el islote —cabras salvajes, monos, narcotraficantes, dominicanos (todos agolpados en la misma categoría de *desechos* en *Desecheo*)— contrasta con la resolución compasiva que toma el protagonista del relato al descubrir una sobreviviente del tráfico de indocumentados oculta en una caverna de la isla desierta. Esa cueva —doble inmersión, lugar impenetrable dentro del lugar impenetrable— evoca aquella otra cueva de Montesinos, donde el sujeto se sumerge en la profundidad de su psique y enfrenta dilemas morales que resuelve con dignidad y generosidad. Las descripciones del ambiente agreste, oscuro y duro del islote y su cueva, magníficas, contrastan con las de la atmósfera soleada, displicente y frívola de los ocupantes del yate, criaturas indiferentes e insensibles al dolor.

El relato, como otros del libro, contiene claves intertextuales, una marca de la narrativa de Echavarría que es también notable en su novela *Como el aire de abril*. El cuento «The Secret Sharer» de Joseph Conrad que se cita en el epígrafe guarda importantes paralelismos con el relato que leemos: en ambos el barco se

llama *Sephora* y el protagonista se enfrenta a la decisión moral de encubrir a un fugitivo, a pesar de contravenir las normas sociales y legales y asumir con ello sus propios riesgos. Por otro lado, y a modo de contraste, uno de los ocupantes del yate en el cuento de Echavarría ha estudiado literatura, pero sus alusiones intertextuales, cónsonas con su personalidad cínica y superficial, parodian estilos floridos y melodramáticos, como el *dark and stormy night* del novelista inglés Edward Bulwer, el «qué solos se quedan los muertos» de Bécquer, o el «una noche toda llena de murmullos» de José Asunción Silva.

Con su título, el cuento «La isla en el horizonte» confiere unidad al libro total, pues esta es, después de todo, una colección de relatos que tienen a Puerto Rico como horizonte y mira de la representación narrativa.

La isla en el horizonte es un texto importante y singular en la narrativa puertorriqueña contemporánea, de una coherencia estilística absoluta. Representa el fruto de muchos años de cuidadosa, puntillosa depuración. Ojalá en el horizonte del lector se vislumbre también, como una isla oceánica, su genuino valor.



Colofón

Apenas leído aquel relato magistral, «La isla en el horizonte», en su borrador inicial, nos propusimos Arturo, Luce, mi esposo y yo alquilar algún día un bote de pesca que nos llevara al islote de Desecheo² para, de cierta forma, revivir las incidencias del relato, como si fuéramos los pasajeros del *Sephora* de Echavarría y Joseph Conrad (en «The Secret Sharer»). Aquella aventura,

² Desecheo es una pequeña isla deshabitada entre la República Dominicana y Puerto Rico, en cuyas cavernas profundas se desarrolla la acción principal del cuento «La isla en el horizonte».

que él acogió con gran entusiasmo, se siguió posponiendo por diversos motivos de salud y compromisos hasta que finalmente nos sorprendió su partida inesperada. Esa es la anécdota que explica mi despedida virtual a Arturo el 8 de diciembre de 2020, vía Facebook:

Ha muerto, inesperadamente para mí, mi querido maestro y amigo, Arturo Echavarría. Hace apenas dos semanas nos escribimos largos *emails* poniéndonos al día. Me dijo que estaba bien, estable de una condición que le había surgido en el pasado año. ¡Hablamos de tantas cosas! Su muerte de hoy es, para mí, incomprensible. A Arturo le debo tanto de quien soy como lectora, como profesora, como pensadora... Tengo una deuda con él que nunca podré saldar. Arturo: se nos quedó sin concretar el viaje en bote a Desecheo, que llevábamos años planificando con Luce y Carlos. Espero que esté hoy sobrevolando el islote y nuestra isla en el horizonte, y que descanse eternamente en paz.



ÁNGEL GARCÍA GALIANO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

UNICORNIO EN LA ISLA
(ELEMENTOS MÍTICOS EN «LA ISLA EN EL HORIZONTE»)

Para Luce, el Unicornio

1. Introducción

En efecto, al oeste de Rincón, a unos 21 kms., al noreste de la isla de Mona, a 50 kms., frente a la costa lejana de Punta Cana, en la República Dominicana, en la isla Hispaniola, descubierta por Colón en su primer viaje, al poco de oír aletear pájaros aquella noche, se vislumbra un islote, una islita, como se la define siempre en el relato, descubierta por el almirante en su segundo viaje; tiene una superficie de 1,5 km². Políticamente la isla es administrada por la municipalidad de Mayagüez y parte del Barrio Sabanetas. No fue bautizada hasta 1517, por el explorador español Núñez Álvarez de Aragón. Durante el siglo XVIII la isla fue refugio de piratas y bandidos, y por desgracia durante la Segunda Guerra Mundial y hasta 1952 la isla fue utilizada por las Fuerzas Armadas de Estados Unidos para realizar pruebas con bombas; más tarde, entre 1952 y 1965, la Fuerza Aérea Norteamericana usó la isla como zona de entrenamiento, vulgo blanco, y en

1983 fue designada como *Refugio nacional de vida silvestre de Desecheo* (en inglés: *National Wildlife Refuge*).

Su promontorio más elevado, que cobrará un cierto protagonismo en esta historia, tiene una altura de 218 metros. Continúa, al día de hoy, deshabitada. Desde Rincón puede verse a lo lejos, tamizada por la bruma, de la misma manera que desde lo alto de su promontorio, la «isla grande», como se llama siempre en el relato a Puerto Rico, parece más cercana, a tiro de ballesta.

Arturo Echavarría ha querido titular su volumen de relatos con el de este cuento concreto que ha colocado como colofón del mismo. No nos parece casual. A dilucidar por qué vamos a enderezar estas páginas, como homenaje póstumo al escritor, al amigo, y con el emocionado recuerdo del taller de narrativa que, en gozosa presencia del autor y de Luce, disfrutamos en las aulas complutenses no hace tanto, cuando un grupo de estudiantes que no conocían el final de este maravilloso cuento, analizaron sus líneas maestras, sus elementos significantes fundamentales, la estructura, el carácter de los protagonistas, para, con mucho talento, imaginar un desenlace al mismo. No digo que los finales imaginados por mis entusiastas y brillantes alumnos fueran mejores que el «verdadero» inventado por su autor, pero puedo atestiguar con Luce que algunos de ellos causaron honda impresión en el escritor puertorriqueño, al ver, de improviso, cómo su «relato boricua» adquiría la categoría del mito y volaba hacia otros derroteros, de la mano de unos muchachos españoles.

Comencemos.

El relato se incoa con una cita de Joseph Conrad, autor muy querido de nuestro escritor, en concreto de una *nouvelle* titulada «The Secret Sharer», que dice: «We seemed to be measuring our fitness for a long and arduous enterprise to be carried out [. . .] far from all human eyes, with only sky and sea for spectators and for judges».

Y, en efecto, creo que convendría no pasar por alto este guiño ya que toda la trama de «La isla en el horizonte» se inscribe, no tan secretamente, bajo el paraguas de este subtexto marinerro. Por si hubiera duda, nuestro autor adopta como nombre del barco que fondea en la isleta el mismo del que huye el prófugo del relato de Conrad, *Sephora*, cuyas resonancias bíblicas, míticas, el nombre de la mujer de Moisés, tampoco se nos escapan; incluso advertimos el significado de «hermoso pájaro», reconvertido en salvavidas anaranjado, con que concluye el relato de Arturo.

—Estoy seguro de que es eso —aseguró el segundo oficial con voz grave—. Debe de tener al menos unos veinte pies de calado. Debe de ser el *Sephora* de Liverpool y lleva una carga de carbón. Desde Cardiff habrá tardado unos ciento veintitrés días.

Todos nos volvimos sorprendidos. (Conrad 2195)

El capitán de este extraordinario relato acoge en su seno y esconde a un polizón huido del *Sephora* condenado por asesinato, buen nadador, pero ya a punto de rendirse, encuentra milagrosamente las escalerillas del barco del narrador, que ejerce como improvisado y misterioso (y bajo sospecha de la tripulación) capitán. Se cree su versión y lo esconde en su camarote durante largos días, sabiendo que el descubrimiento del prófugo, al que ve como un doble, como un alma gemela, significaría la horca para ambos. Con una tensión *in crescendo*, el relato se resuelve con la huida a nado del huésped, mediante una maniobra casi suicida para acercar el barco a la costa indochina. Cualquier lector del cuento de Arturo acierta a descubrir el diálogo que se establece entre ambas obras y deduce que la cita que lo encabeza no es ni mucho menos azarosa, o simplemente culturalista. De hecho, es un típico rasgo estilístico de la narrativa de Arturo. Allegaré otro ejemplo, en su novela *Como el aire de abril* funciona como explícito subtexto el libro de Eric

Ambler, *La máscara de Dimitrios* (1939), hecho que ya advirtiera en su reseña del libro el escritor mexicano Adolfo Castañón¹ y estilema al que aludí en la presentación de la misma en Casa de América, para sorpresa del autor que, entonces, reparó en ello, con sumo deleite. Aquella tarde-noche de verano matriense fue la última que disfruté de su presencia.

2. Sentido y forma de «La isla en el horizonte»

Con una disposición clásica de exposición, nudo y desenlace, el relato se introduce narrado en tercera persona focalizada en el protagonista e *in medias res*: una breve excursión a la montañita de la isla, que le sirve al autor para describirnos Desecheo y su ubicación geográfica con respecto a la «isla grande» y República Dominicana, e introducir un intenso recuerdo de la infancia estival en Rincón que motivará, en parte, el sentido de este ascenso dificultado por los años y el tabaco:

Había estado mirando aquella masa de roca y tierra desde que era un niño, muchas veces apoyado en la barandilla de hierro de un balcón florecido de trinitarias. La familia solía pasar los meses de verano en un pueblo costero, en una casa alquilada de grandes ventanas por donde entraban el aire y la luz a raudales. Desde la terraza del piso bajo, cualquier mirada a la bahía siempre se topaba con la presencia de la isla. (111)

Con una breve analepsis, el narrador nos relata los pormenores de la excursión de submarinismo en el yate *Sephora* y el hecho sorprendente, para el capitán del yate, de que era el único del grupo que apareció desprovisto de traje de buceo. Sus intenciones eran otras: Sonia (una antigua amante, que lo

¹ «Echavarría: un crítico y narrador mordido por la serpiente de la perfección». [Nota de las editoras: Una versión de esta reseña se publica en este número con la autorización de su autor, Adolfo Castañón.]

había invitado al minicrucero) y la posibilidad de un punto irracional de poder explorar la isleta de su infancia, no sabemos si por un interés meramente geográfico o por revivir *in situ* un cúmulo de emociones adolescentes. En esta primera parte de la exposición se nos informa, además, de que la isleta fue pasto durante años de las pruebas militares estadounidenses, que la usaron como ejercicio de tiro para su aviación, posterior campo minado y, en la actualidad, casi seguramente, infestado de un buen número de proyectiles sin explotar, diseminados por su abrupto suelo.

El nudo del relato comienza con el *ascenso al monte* y el momento en que divisa dos cuevas. Como un nuevo Odiseo en las playas de Ítaca, al pie del antro de las ninfas, y sus dos entradas, tal y como nos lo relata Porfirio, explicando el carácter simbólico de una y otra², nuestro protagonista se dispone a entrar en la más grande. El recuerdo mítico de Odiseo y su ascenso hasta la cueva se solapa con otra isla y otra cueva de la aventura homérica: la de Polifemo. Aún no sabemos si esos dos ojos que brillan y acechan en la oscuridad estarán más cerca de una ninfa benefactora o de un cíclope caníbal.

En la semioscuridad, no muy lejos, pudo distinguir, a la luz de la llama, unos ojos. Eran de un color amarillo verdoso y había en ellos una intensidad, y una extraña quietud que, por unos instantes, lo dejaron suspenso, incapaz de dar un paso. El primer impulso fue retroceder a toda prisa hacia la entrada. Lo inhibió el temor de provocar, con un movimiento brusco, una reacción agresiva de aquel bulto que hasta ahora se había mantenido inmóvil. (116)

Por fin descubre que es una mujer, «el pecho ligeramente abultado», da marcha atrás y es subsumido por el claror de la salida, golpeado por el sol del mediodía. Mediante una elipsis

² Cfr. García Galiano, «Porfirio y las ninfas de Ítaca».

que escamotea el precipitado descenso, el anónimo protagonista de esta odisea se reencuentra con el capitán del *Sephora* y sus pasajeros. Ya todos en cubierta, sin las ropas de buceo, dispuestos a disfrutar de unas bebidas y «algo de picar». Comienzan las bromas hacia quien en vez de descender a las profundidades marinas para explorar la transparencia de sus aguas, decidiera ascender a la extravagante cumbre de la isla inhabitada. Alguien incoa una broma sobre el hecho de que se haya librado de pisar alguna bomba, o de que se haya topado con los eventuales e intermitentes moradores del territorio: «—Tú sabes —quedaba claro que la observación de Mariana estaba destinada a él—, que se dice que además de haber servido para la práctica de los bombardeos de la Fuerza Aérea, la islita tiene ahora otros usos» (118).

Es así como somos informados de que por la noche, a rescaldo de turistas buceadores, la islita se usa como almacén provisional de drogas «antes de llevarlas a Puerto Rico. (. . .) El terreno no puede ser mejor. Nadie oye, nadie ve; aquí están lejos de todo» (118).

Y se nos explica con una broma literaria: «Una vez que cae el sol, aquí no hay nadie» (118). «—Cae sobre la islita una *dark* y quizá *stormy night*. Toda llena de murmullos. . . Qué solos se quedan. . . —Las frases eran de Gustavo. Antes de ser contable, había estudiado literatura» (118).

«It was a dark and stormy night» alude en el ámbito de la literatura anglosajona, con cierta rechifla, a la así conocida como peor apertura posible de un texto narrativo. Y de tal guisa comienza Bulwer-Lytton su novela *Paul Clifford*, de 1830, cuyo inicio fue parodiado por Allan Poe, en 1831, en el relato corto titulado «The Bargain Lost». Recordemos que Edward George Earle Bulwer-Lytton, primer barón Lytton, tuvo una notable repercusión en el mundo hispano con su novela *Los últimos días de Pompeya* (1834).

«Toda llena de murmullos» hace, seguramente, alusión al más famoso poema de José Asunción Silva, «Nocturno III», romántico colombiano, suicida prematuro, y precursor del Modernismo:

Y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola,
iba sola
¡iba sola por la estepa solitaria!
Y tu sombra esbelta y ágil
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de
músicas de alas,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de
negruras y de lágrimas! . . .

Mientras que «qué solos se quedan» es fácilmente reconocible por cualquier lector hispano, al tratarse del recurrente estribillo de la famosa «Rima LXXIII» de Gustavo Adolfo Bécquer, que comienza:

Cerraron
sus ojos
que aún tenía abiertos,
taparon su cara
con un blanco lienzo,
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.

La luz que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho;
y entre aquella sombra
veíase a intervalos
dibujarse rígida
la forma del cuerpo.

Despertaba el día,
y, a su albor primero,
con sus mil rüidos
despertaba el pueblo.
Ante aquel contraste
de vida y misterio,
de luz y tinieblas,
yo pensé un momento:

¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

Soledad, noche y muerte como atrio más o menos irónico con el que enmarcar la incursión del protagonista a *la isla misteriosa a mediodía*, por echar mano yo también de mis propios pinitos culturalistas y literarios que, casi seguramente, como veremos luego, están en la base del relato de Arturo. Anticipo: una islita real, frente a la costa de Rincón, base temporal de, primero, la armada norteamericana para uso militar, como diana de los bombarderos, y ahora como almadía firme y eficaz (dada su ubicación y soledad) para el tráfico de drogas. La inusitada «pasajera», o náufraga, que se topa el protagonista del relato, una frágil muchacha inmigrante, que huye de la miseria y se juega la vida, adquiere un aura simbólica al someter el autor a la isla a un proceso de misti-

ficación literaria. Esa es mi tesis. Pero no adelantemos tantos acontecimientos.

En el barquito se produce un momento de deleitosa pausa tras el ocio fatigoso de inmersión: bebidas, platillos, conversaciones azarosas. Solo Sonia (y nuestro héroe) parecen no querer participar del asueto que les ofrece el capitán, la mar en calma y el sol del mediodía:

Él observó que Sonia, en lugar de dirigirse al bufé, se había detenido, cerca de la popa, frente a una caja de madera pintada de blanco. En un costado tenía un estarcido en grandes letras negras que leía LIFE JACKETS. De lejos, notó que Sonia había levantado la tapa y estaba examinando cuidadosamente el contenido de aquella suerte de arcón de gran tamaño. Por unos instantes examinó uno de los chalecos de un anaranjado muy vivo y luego volvió a colocarlo en la caja y cerró la tapa. Con otro trago en la mano y los brazos apoyados en la barandilla de estribor, no hizo caso cuando lo llamaron a comer. No tenía hambre. (119)

Él la observa, la admira con los ojos, que casi la acarician, y el recuerdo de esa piel deseada provoca una nueva analepsis en que se nos relata la breve relación erótica que mantuvieron, el posterior distanciamiento, abrupto y doloroso, y la posibilidad de un reencuentro propiciada por esta excursión submarina, como ocasión fausta para reiniciar una amistad: «El viaje a la islita se presentó como una ocasión única. Era la primera vez en años que pasaban muchas horas juntos».

Se apartan del resto para comerse unos bocadillos y conversar a solas. Aparece el tema de los chalecos salvavidas que anticipa muy inteligentemente la resolución abierta del relato: son ocho pasajeros y el yate, por suerte, cuenta con ocho chalecos. Todo en orden. Pero la intimidad parece imposible en un espacio tan reducido. Alguien (Fernando, el marido de Mariana) pregunta: «—Pero cuéntenos más de la isla, la isla que

desconocemos —dijo Fernando—, y que ninguno de los que estamos aquí tiene intención de pisar» (120).

Y miente, el protagonista miente, dice que es un desierto, que le habría gustado subir hasta lo alto del promontorio para ver la Isla grande desde allí, toda vez que se pasó su infancia contemplando la islita «desde el lado de allá», por decirlo cortazarianamente: «Sería magnífico poder mirar ahora aquella costa desde esta».

Y Mariana, la mujer de Fernando, introduce el tema culminante, central, secreto, del relato. El unicornio en la isla: «— Hablando de costas —comentó Mariana—, se sabe que aquí —e hizo un gesto en la dirección de la islita— paran a veces las yolas que vienen repletas de inmigrantes ilegales de la República Dominicana».

La palabra yola es un regionalismo de la República Dominicana, se trata de una pequeña embarcación, a menudo usada por pescadores, de construcción simple consistente en un casco alargado y provisto de tablas que realizan la función de asientos para la tripulación. A su escasa seguridad se une el hecho de que la navegación entre ambas islas puede durar dos o tres días, unos 160 kms. Existe una expresión «irse en yola», que traducen los locales como «embarcar en patera pa' Puerto Rico».

Tras las muecas de horror y desagrado, pensando en el número de desdichados que no conseguirán acabar la travesía, de la necesidad, acaso, de hacer un alto en la islita, si el barco se avería o se queda sin gasolina, Sonia concluye, señalando hacia el lejano e invisible Santo Domingo, que este Canal de la Mona debe de ser actualmente un cementerio.

Tras el almuerzo todos deciden *sumergirse* en las honduras marinas, salvo él, que manifiesta su deseo de regresar a la isla, con el oculto anhelo de volver a *subir* la colina. Reconvenido por Sonia, que lo deja por imposible y se zambulle, recoge «varias botellas de agua» y «unos cuantos sandwiches» y le pide al oficial que lo acompañe a tierra en el bote inflable.

A partir de aquí la acción se acelera, el nuevo encuentro con la mujer refugiada, el repaso mental a las posibilidades de salvarse sin meterse en líos con las autoridades de inmigración, por un lado, ni con los nocturnos contrabandistas de droga por otro. El regreso impotente, y acaso derrotado, hacia la nave, el reproche de los compañeros de excursión subacuática, la mirada silenciosa y tensa de Sonia «desde un extremo de la cubierta» y la prisa por zarpar del capitán.

La decisión de arrojar al agua uno de los chalecos antes de escuchar la retahíla de sus compañeros y de no oír ya más a Sonia, sino acaso tal vez presentir su mirada tensa y derrotada, mientras él, dando la espalda a todo ese mundo, y «sin despegar la vista de la masa de tierra y roca que ahora volvía a adquirir la forma de promontorio que súbitamente surgía del mar y que él conocía desde la infancia», pugnaba por seguir el rastro del chaleco hasta que, baqueteado por las olas, perdiera de vista su rastro anaranjado.

3. Análisis pormenorizado de la estructura y resolución de la trama narrativa

Como todo relato canónico —y este lo es— hay mucho oficio en su aparente sencillez y en el despliegue estructural que lo viste, la *dispositio* clásica: exposición, nudo, desenlace se ve enriquecida con un uso fractal de la misma en cada una de las partes, creando al cabo 9 secuencias significativas.

A saber:

A) EXPOSICIÓN (113-116):

1. Exposición de la exposición:

Desde el inicio hasta «agua transparente» (114) que le sirve al narrador para hacer una descripción objetiva de la islita y su privilegiada situación geográfica.

2. Nudo de la exposición:

Desde «A él no le interesaba el buceo», hasta «gorra blanca y lo busco» (115), analepsis que nos da cuenta de los motivos personales para embarcarse: visitar la isla desierta, atisbada lejana y sola, como la Córdoba de Lorca, en su infancia y adolescencia, y recuperar a Sonia. Ignoro si por este orden.

3. Desenlace de la exposición:

Desde «Sin dejar de mirar el *Sephora*» hasta «y se encaminó a la playita» (116), en donde se narra la incursión hasta la cueva y el encuentro con un ser, una mujer, cuya supitaña e inesperada presencia provoca la huida del protagonista.

B) NUDO (117-125)

4. Exposición del nudo:

Desde «El capitán» hasta «no tenía hambre» (119) donde asistimos a su regreso receloso al barco y a las especulaciones del resto, descansando en cubierta de su ocio buceador, sobre lo que acontece en la isla: traficantes de drogas, posible uso militar secreto. Esta secuencia culmina con la aparición de uno de los actantes principales, protagonistas del desenlace: los chalecos salvavidas de color naranja luminoso.

5. Nudo del nudo:

Desde «Dio media vuelta y miró de lejos a Sonia» hasta «pidió al oficial que preparara el bote inflable para descender a tierra» (122), en que se vuelve a poner de manifiesto la herida de la relación con Sonia, quien cada vez más se atisba, simbólicamente, como la personificación de esa isla desierta, misteriosa, inalcanzable, que él, en otro tiempo, fue incapaz de explorar adecuadamente. Y ahora duele, en presencia de la otra isla, la real, la de los ensueños de adolescente. La misteriosa.

La isla a mediodía. La conversación se abre hacia el resto de los pasajeros y se nos aporta el dato de que ahora la isla podría servir de apeadero o salvavidas para las embarcaciones (yolas) que se adentran desde Dominicana en busca de una vida mejor y, muchas de ellas, son tragadas por la mar caribe hasta convertir el Canal de la Mona en un cementerio. Esta noticia parece confirmar las sospechas del protagonista sobre lo sucedido en la cueva, y lo decide a emprender, de nuevo, para sorpresa del grupo, otra incursión en la isla desierta.

6. Desenlace del nudo:

Desde «Pisando con cuidado» hasta «caminó hasta la playita» (125). Regreso a la cueva, conversación con la joven y aterrada inmigrante, que lo toma por policía, única superviviente de la enésima yola succionada por el océano. Buena nadadora, desde allá arriba ha visto la «isla grande» y se cree con fuerzas para alcanzarla a nado, a fuerza nomás de sus desesperados brazos. Despliega sudoroso las alternativas, y todas son escalofriantes. Ella cifra todas sus esperanzas en que por la noche vienen otras embarcaciones que podrían acercarla a Puerto Rico. El protagonista sabe que esos oscuros visitantes nocturnos no la van a tratar, precisamente, con piedad y compasión. Impotente, le deja las botellas de agua y los bocadillos y emprende el descenso hacia la nave.

C) DESENLACE (125-126)

7. Exposición del desenlace:

Desde «Había un revuelo en la lancha» hasta «Sonia lo miraba fijamente desde un extremo de la cubierta» (125), en que asistimos a la preocupación del resto por la tardanza del, para ellos, quizá elusivo y extraño amigo de Sonia, así como su bizarro y poco explicable comportamiento, ostentadamente aislado

y huracán que toma iniciativas (explorar la isleta) ajenas a los propósitos submarinos del grupo excursionista.

8. Nudo del desenlace.

Desde «El capitán había soltado las amarras» hasta «no va a pasar nada —añadió» (126), en que el anónimo protagonista decide arrojar al agua uno de los chalecos de color anaranjado, para sorpresa primero de Sonia y luego del resto, quienes juzgaron aquella estupidez como fruto de su adicción a la bebida.

9. Desenlace del desenlace:

Desde «Luego de un silencio incómodo» hasta el final. En que se desentiende de los sordos reproches del resto o de la mirada estoica y resabiada del capitán («Con frecuencia se encontraba con clientes difíciles»), sin dejar de despegar la vista de aquella masa de tierra que súbitamente volvía adquirir la consistencia de promontorio, que «él conocía desde la infancia» y hacia la que bogaba, impulsada por la corriente, «la pieza de tela de un anaranjado brillante».

Si reparamos, y aceptamos, la estructura que he propuesto, observamos que el nudo del nudo no es el reencuentro con la muchacha naufragada (en la vida y en la mar), sino su malograda relación con Sonia, imposible de restablecer. Herida que, al cabo, será la que lo impulse a regresar (bajo la mirada extrañada y el estupor de Sonia) a la isla para subir al promontorio y llevarle algo de provisiones a la refugiada en la cueva grande. Quizá mientras asciende la montañita, y repasa las posibilidades de salvarla, todavía sueña con la opción de llevarla en el yate de vuelta a Rincón, sin reparar, todavía, en las trabas legales y de todo tipo que eso les acarrearía, a ellos, como improvisados «traficantes» de indocumentados y, por supuesto, a la pobre muchacha. De hecho había elaborado mentalmente varias alternativas, todas peligrosas o crueles, a saber:

a. «Confíarle a los otros lo que había visto y sugerir que la llevaran con ellos en el viaje de vuelta a Rincón y la soltaran en un paraje apartado de la costa» (123).

-Inconveniente: el capitán se opondría y hablaría de la necesidad de dar cuenta a las autoridades portuarias e informar de que «en la isleta había indocumentados».

De repente, le da por pensar que puede haber más refugiados en la isla, pertrechados en otras oquedades, a resguardo de los curiosos recién llegados en el yate turístico, y le da por delirar que van armados y son peligrosos y que pueden tomar «rehenes a los del grupo que vino a bucear y se llevaban la lancha». Dejándolos a todos ellos allí varados en una peligrosa intemperie. El pánico le hace pensar que tienen que salir de allá cuanto antes.

b. Opción inaceptable y hartamente peligrosa: dejarla al albur de los «visitantes nocturnos», vale decir, los traficantes de droga que usan el peñasco como base recoleta para sus transacciones.

- «Y por unos instantes imaginó las condiciones que pondrían los sombríos visitantes nocturnos en el proceso de cualquier tipo de negociación para llevarla a Puerto Rico: el chantaje, la violación y el abuso físico, como poco» (124).

c. «La única alternativa viable para ella, pensó, era hacerse notar por otras lanchas que venían casi a diario con turistas aficionados al buceo».

- Pero las consecuencias no se harían esperar: la noticia sería transmitida sin dilación a las autoridades de inmigración y luego la encarcelarían mientras manejaban los arreglos para la deportación. En realidad, se trataba de una mera variante de la primera opción pero sin consecuencias legales ni morales para él, meramente postergando la solución en la improbable acción caritativa de un nuevo grupo de turistas.

Abro aquí un pequeño paréntesis con el que pretendo elucidar el quizá extraño título de este artículo. Para ello vuelvo a

la novela, ya citada, de Arturo Echavarría, *Como el aire de abril*, que tuve el gozo de presentar en la Casa de América, en presencia del autor... *Ubi Romulus?*

La obra se incoa con una cita que alude al final de un famoso poema:

el unicornio en la manigua alzado

listo para la fuga, alerta [sic] y tenso.

(TOMÁS BLANCO, *Unicornio en la isla*)

Me voy a tomar la libertad de citarlo entero y comentarlo. Dice así:

Unicornio en la isla

Isla de la palmera y la guajana
con cinto de bullentes arrecifes
y corola de soles.

Isla de amor y mar enamorado.

Bajo el viento:

Los caballos azules con sus sueltas melenas,
y con desnuda piel de ascuas doradas,
el torso de las dunas.

Isla de los coquís y los careyes
con afrodisio cinturón de espuma
y diadema de estrellas.

Isla de amor marino y mar embelesado.

Bajo los plenilunios:

húmedas brisas, mágicas ensenadas,
secretos matorrales....

Y el unicornio en la manigua alzado,
listo para la fuga, alerta y tenso.

Hay varias interpretaciones, todas ellas interesantes, sobre tan bello poema, desde la sexual a la nacionalista. Y lo bueno en poesía es que no hay que elegir, sino que las palabras y los símbolos que reflejan se enredan y expanden en un haz iridiscente

de significados. Como Arturo no dejaba nada al albur ni al azar, hay que interpretar con cuidado el porqué de su elección de tan intrigante poema. El unicornio, ya se sabe, es un animal simbólico sumamente inquietante que cuenta con una extraordinaria tradición literaria (pensemos solo en la novela de Mujica Láinez) y pictórica (por citar solo los tapices del Museo de Cluny en París), que aparece en varias ocasiones en la *Tanaj*, el *Antiguo Testamento* hebreo, traducido al griego de la *Septuaginta* como «monókeros». El momento más extraordinario de su fugaz aparición bíblica acontece cuando alude a este mítico animal el propio Yahvéh en su requisitoria final contra Job. Dice así el *Libro de Job*, en la traducción de Reina-Valera, capítulo 39:

⁹ ¿Querrá el unicornio servirte á ti, ni quedar á tu pesebre?

¹⁰ ¿Atarás tú al unicornio con su coyunda para el surco? ¿Labrará los valles en pos de ti?

¹¹ ¿Confiarás tú en él, por ser grande su fortaleza, y le fiarás tu labor?

¹² ¿Fiarás de él que te tornará tu simiente, y que la allegará en tu era?

La interpretación cabalística habla aquí de la facultad superior del ser humano, del unicornio como símbolo de la *jojmá*, la imaginación creadora, ese impulso de aspiración ascendente que conecta los anhelos más puros y profundos del ser humano con el *Anima Mundi*, la Afrodita Celestial del *Banquete*, ese *Nous poietikós* (la Beatrice de Dante) que nos pone en común con las esferas más elevadas de la conciencia, con los arquetipos. Una facultad de la que cada individuo solo participa, no la posee, sino que aparece (como el unicornio) cuando se conecta con ese mundo superior al que los griegos llamaron las Musas, los hebreos el Espíritu y los modernos, acaso más burdamente, el inconsciente (parafraseando a Borges³).

³ Cfr. Borges, *Obra poética completa 1923-1976*. Prólogo, p. 5.

Creo que el poema de Tomás Blanco apela a una simbología muy clara y no tan elusiva como a veces se ha interpretado: caballos azules, mar enamorado, amor marino, bullentes arrecifes . . . y, por fin, «con afrodisio cinturón de espuma», como la propia Afrodita, llamada así porque nació de la espuma (*aphrós* en griego), la semilla, el semen de Urano, al ser emasculado con la hoz de Cronos, su hijo encerrado en el vientre de Gea, como nos relata Hesíodo y nos glosa visualmente de manera magistral Botticelli.

Si nos fijamos en su estructura, vemos que el poema se divide en dos partes simétricas pero diferenciadas en su extensión: una «solar» (once versos) y otra «lunar» (seis versos), el día y la noche. El día y sus soles más largo que la noche y sus plenilunios.

La isotopía que encadena el poema desde su inicio es la de la circularidad; podemos apreciar así palabras como «cinto, corola, soles, torso, cinturón, diadema, plenilunios y ensenadas», que intensifican esa intuición tan sensual de una isla/cuerpo circundada amorosamente por un «cinturón de espuma», en cuyo abrazo terrenal y marino el *logos spermatikós* del cielo, de Urano, convierte en su cópula a la Isla en reina, en diosa, nimbada en lo alto por una «diadema de estrellas».

La apelación a la guajana, término local para referirse a la caña de azúcar, símbolo nacional, puede relacionarse con el Movimiento poético en torno a la revista *Guajana*, de corte nacionalista y reivindicativo, que escribiera su manifiesto cultural en 1962 (Vásquez).

En cualquier caso, y más allá de la mirada patriótica, el simbolismo del poema se eleva a categoría mítica, arquetípica, de tal modo que la Isla diosa, la Isla *Imago Mundi*, festoneada por un cinturón de afrodisíaco mar embelesado y coronada de astros, emerge en medio de unas aguas enamoradas como la diosa encarnada que es, y ornada con una «diadema de estrellas» en cuyos plenilunios y ensenadas se conforma acogedora como un cuerpo de mujer yacente, expectante: «húmedas

brisas, mágicas ensenadas, secretos matorrales», cuyo simbolismo sexual creo que está fuera de toda duda. Ahí, en esa húmeda y secreta manigua se alza el unicornio: «listo para la fuga, alerta [sic] y tenso». El milagro del nacimiento de Venus trasplantado el Mediterráneo al Caribe, en una nueva isla Citera, esta vez habitada de palmeras y guajana, de coquís y careyes.

4. **Recapitulación expansiva**

Se nos ha mostrado el carácter, a la deriva, de un anónimo protagonista, con quien el narrador en todo momento se identifica, mediante el uso de una focalización interna y ayudado en ocasiones por el estilo indirecto libre: un personaje de mediana edad, divorciado, fracasado en el amor, que alienta el recuerdo de una infancia feliz en Rincón y mantiene viva en su memoria la imagen de una cercana islita en la que proyecta y encarna todos sus ensueños adolescentes, a la que suma la infatuación enturbiada de una relación breve e intensa con la que creyó fue la mujer de su vida, en tanto que amor imposible y sin duda idealizado; y que ahora se ve, de improviso, con la posibilidad de visitar por primera vez su «islita» de la mano de esa Sonia inalcanzable, más recuerdo táctil y apasionado que realidad ha-cedera en el presente.

Además de la peripecia personal, la islita deshabitada es símbolo nacional de oprobio, en tanto que ha padecido servir como diana de la artillería estadounidense y, en los últimos tiempos, apeadero nocturno para la entrada de la droga. E incluso, como salvavidas provisional y milagroso para las frágiles y extrapobladas embarcaciones que cruzan la intemperie del Canal de Mona en busca de un futuro, cuando la mayoría solo encuentra aquí su «cementerio marino»:

¡Muertos ocultos! Están bien: la tierra
Los recalienta y seca su misterio.
Sin movimiento, arriba, el Mediodía

En sí piensa y conviene consigo. . .
 Testa completa y perfecta diadema,
 Yo soy en ti la secreta mudanza.
 (Paul Valéry, «El cementerio marino»)

Ante el fracaso vital, la evidencia dolorosa de la imposibilidad definitiva de su relación con Sonia y el encuentro fortuito en la isleta con la muchacha dominicana, que le provee una nueva frustración, dado que no puede presentarse en el barco con la refugiada, el protagonista se agarra al clavo ardiendo, al gesto absurdo de tirarle una chaqueta salvavidas, en realidad la suya, imagen de su propia vida a la deriva, con la esperanza de que recalce en la ensenada y la inmigrante pueda, con ella, llegar a nado a la isla grande, su refugio, su martirizada patria, desde donde hace lustros intentaba imaginar cómo sería, alguna vez, hollar los vírgenes y añorados terrenos inestables de Desecheo, cuando la contemplaba niño desde el balcón estival florecido de trinitarias.

El encuentro, impensado, con el «unicornio en la isla», «listo para la fuga, alerta [sic] y tenso» se le representa con el último, definitivo asidero a que acogerse en este desbarranque vital que ha supuesto su madurez, porque la pobre refugiada dominicana es él mismo: huérfano, náufrago y a la deriva, con todo a su alrededor muerto o inerte.

La mera posibilidad de redención, a nado y ayudado por el chaleco, es, a lo que parece, la última circunstancia que lo mantiene a flote. Mientras, los demás en el yate piensan que no solo tiene problemas con el tabaco. También con la bebida.

Vale.

OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Obra poética completa 1923-1976*. Alianza Tres, 1977.
- Castañón, Adolfo. «Echavarría: un crítico y narrador mordido por la serpiente de la perfección». *Letras Libres*, 11 diciembre 2020, <https://letraslibres.com/literatura/echavarrria-un-critico-y-narrador-mordido-por-la-serpiente-de-la-perfeccion/>
- Conrad, Joseph. *Narrativa breve completa*. Traducción de Andrés Barba y Carmen M. Cáceres, Sexto Piso, 2015.
- Echavarría, Arturo. *Como el aire de abril*. Vaso Roto, 2019.
- . *La isla en el horizonte*. Vaso Roto, 2016.
- García Galiano, Ángel. «Porfirio y las ninfas de Ítaca». *Viveka*, núm. 65, 2009.
- Valéry, Paul. *El cementerio marino*. Traducción de Jorge Guillén, Alianza, 2017.
- Vásquez, Carmen. «Guajana poesía y manifiesto: Puerto Rico 1962, Polémicas de una juventud desgarrada». *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 21, 1998, pp. 95-102.



CARMEN DOLORES HERNÁNDEZ
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

LUZ QUE CIEGA
(*La isla en el horizonte*, Arturo Echavarría,
Vaso Roto, 2016)¹

Meticulosamente contruidos, estos cuentos proyectan una ironía sutil y un «suspense» difuso y sugerente.

Una cierta diafanidad recorre estos siete cuentos. Depende, en gran medida, de una prosa precisa, pausada, elegante y de una intensidad tranquila que va revelando conflictos cuya significación no es inmediatamente aparente. Tal aplazamiento del conocimiento cabal del asunto tratado crea, a su vez, una especie de ‘suspense’ difuso. Hay algo que flota en estos cuentos, una expectativa inquietante que tarda en materializarse, una atmósfera que —a pesar de referirse a ambientes relativamente familiares, meticulosa y puntualmente descritos— resulta intrigante.

Las tramas se sitúan en una conjunción precisa de tiempos y lugares conocidos o reconocibles. La intensidad misma de los relatos, sin embargo, los ‘des-figura’, como sucede cuando nos asomamos de repente a una luz que, paradójicamente, cie-

¹ Esta reseña se publicó en la sección Tinta Fresca de *El Nuevo Día* el 3 de abril de 2016.

ga. Tres de los siete cuentos se ambientan en hoteles, lugares de paso familiares y a la vez extraños; son también lugares de encuentros que pueden ser soñados, anhelados o reales. En un caso, el deterioro de un hotel emblemático remite a un pasado indescifrable desde la perspectiva de la niñez, pero que se aclara tras el paso de los años («La luna y los sapos»); en otro, el protagonista se enfrenta a la amenaza —¿imaginada?— de que sus acciones sean sancionadas («Un fin de semana en Santomas») y en aún otro un escritor descubre la forma y sentido de su propia creación («Epifanía en las termas»).

No todos los cuentos implican un viaje, pero todos suponen un desplazamiento. «El llamado» va del pasado al presente, del pueblo a la ciudad en busca de una comunión de afectos que supere la polaridad de esos extremos; en «De la mar profunda» la literatura misma permite el traslado de actitudes psicológicas desde las profundidades del inconsciente de un hombre a la consciencia de una protagonista/lectora que descifra, de esa manera, el peligro en que se encuentra. En el cuento que le da título al libro hay un doble desplazamiento: uno va de una isla a otra, de un *aislamiento*, por lo tanto, a otro; el segundo desplazamiento no es físico sino —para decirlo de algún modo— anímico. El protagonista se acerca a una realidad —a una situación— próxima pero alterna, que le había sido ajena. Una rara ternura aflora aquí, al igual que en «El llamado». La frustración —suscitada por los obstáculos que el tiempo y las circunstancias oponen a una satisfacción elusiva— domina, por otro lado, en cuentos como «Un fin de semana en Santomas», «La luna y los sapos» o «El retrato chino».

Cada uno de los relatos encierra una revelación que se desenvuelve lentamente, proyectándose en la mente del lector aún más allá de la escritura misma. El clímax, en todos los casos, no depende de una acción sino de la comprensión de lo que esta implica. Las revelaciones aplazadas —sorpresivas— resultan extrañamente satisfactorias.

Elemento inusual es el recurso a una imagen visual o auditiva que no es exactamente un símbolo sino una clave, un eje —generalmente insignificante— sobre el que gira la comprensión cabal de las actitudes que motivan la acción. Funciona de modo análogo al «maguffin» utilizado por Hitchcock para crear «suspense» en sus películas, aunque aquí resulte más complejo al comunicar una sensación o concretar una actitud. El «maguffin» en estos cuentos le da un giro inusitado a la narración, revelando su sentido oculto. Puede ser el destino personal cifrado en un papel doblado que sostiene el chino retratado en un cuadro antiguo o la amenaza de retribución por una transgresión que se proyecta en unos ojos deformados por unos anteojos. Puede ser el silbido que atraviesa espacios y recuerdos, recuperando los afectos del pasado, o el croar estridente de los sapos, incongruente ante la pureza de la luz lunar. Puede también ser la nieve paralizante, la estrella de mar victimizada o el salvavidas anaranjado que tiende un puente compasivo.

El tono narrativo —desapasionado, ecuánime— crea atmósferas que son superficies aparentemente inquebrantables de sensatez y normalidad. La distancia entre tal «objetividad» narrativa y el drama inherente al descubrimiento de factores contrarios a convicciones largamente sostenidas acentúa la ironía que nace de la desproporción entre lo proyectado y lo sucedido.

Es evidente que estos cuentos han sido largamente trabajados y, sobre todo, largamente pensados. Ha valido la pena el esfuerzo: la colección es excepcional.



ARTURO, ACADÉMICO DE NÚMERO



En ocasión de la incorporación de Arturo Echavarría como académico de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española el 19 de abril de 2017. De izq. a der.: Luis E. González Vales, José Luis Vega, Mercedes López-Baralt, Luce López-Baralt, Arturo Echavarría, Edgardo Rodríguez Juliá, María T. Vaquero, Gervasio García, Amparo Morales, Eduardo A. Santiago Delpín, Carmen Dolores Hernández.



ARTURO ECHAVARRÍA

BORGES ANTE LA ESPIRITUALIDAD JUDÍA EN TIEMPOS DE CRISIS: LA CÁBALA Y EL HASIDISMO PUESTOS AL REVÉS¹

Uno de los aspectos más llamativos, en lo que toca su estructura dramática, es el fiel insospechado del relato que nos ocupa en estas páginas: «La muerte y la brújula». Nada o muy poco en el corpus de la literatura que solemos denominar «policial» que lo antecede prepara al lector para una situación semejante: en vez de ser el detective quien atrapa al delincuente, es el criminal quien acorrala y suprime al detective. Los papeles que desempeñan los personajes se trastocan para producir un estado de cosas donde el orden esperado ha quedado invertido y la situación resultante es una en la que el mundo momentáneamente se presenta «al revés». En estudio aparte, me he detenido a enumerar y, en ocasiones, a examinar ejemplos patentes de esta particularidad del cuento². He señalado, por ejemplo, cómo la inversión de los roles del detective y del delincuente

¹ Discurso de incorporación a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, leído el 19 de abril de 2007. [Nota de las editoras: Este discurso se publicó en el *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 2010, pp. 55-68].

² Véanse los capítulos dedicados a «La muerte y la brújula» (3 y 4) en *El arte de la jardinería en Borges y otros estudios*, pp. 72-101.

está en cierto modo inscrita en sus nombres propios. Pero la crítica no ha reparado, hasta donde me es conocido, en otra instancia de inversión, a mi entender de suma importancia, que tiene que ver con el papel que desempeñan en la narración, más allá de su función como mero recurso mecánico de la trama, las doctrinas religiosas y, en particular, su relación con la ética.

Tanto el judaísmo como el cristianismo, aunque a primera vista este último ocupa un lugar de menor relieve, se inscriben en la trama del cuento. Sus creencias y prácticas figuran de modo destacado, sobre todo en lo tocante a la persuasión judaica, como uno de los resortes que mueven los personajes a la acción. Curiosamente, el cristianismo queda relegado a una suerte de telón de fondo. Los personajes aluden a la fe cristiana solo en contadas ocasiones. El detective Treviramus, por ejemplo, se refiere a sí mismo como «un pobre cristiano». Por otro lado, el redactor del *Yidische Zaitung*, «miope (y) ateo», añade una réplica irónica a las observaciones del Lönnrot en torno a las «supersticiones judías» declarando el cristianismo justamente como una de esas «supersticiones judías». Presumimos que Lönnrot es cristiano pero no hay mención expresa de ellos en el transcurso del relato.

El judaísmo, y en especial algunas de sus sectas, figura de modo destacado en el relato. Varios indicadores apuntan al hecho de que Scharlach es judío al menos de nación: habla el yiddish y se refiere a los cristianos *goim*. Por otro lado, la cábala y el hasidismo, sus creencias y sus prácticas, son fundamentales en lo relativo a la trama. Sin contar, y aquí recalco algo que, me parece, no se le ha prestado la atención suficiente, sus vínculos con uno de los esquemas de gran envergadura que parecen sostener la estructura de la narración: la razón versus la experiencia religiosa. Más adelante atenderé aunque sea de modo parcial la importancia del antagonismo que se inscribe en «La muerte y la brújula» entre la razón y la experiencia religiosa, pero antes convendría repasar brevemente el trasfondo filosófico-religioso

tanto de la cábala como del hasidismo para luego examinar cómo se insertan de modo significativo en el relato.

La cábala y los Hasidim

En la habitación del rabino Marcelo Yarmolinsky, cuyo cadáver fue hallado el 4 de diciembre, como ya he señalado, el detective Eric Lönnrot encuentra una serie de libros de la autoría del hombre asesinado. Al margen de uno de ellos, *Examen de la filosofía de Robert Fludd*, los «altos volúmenes» son susceptibles de clasificación de acuerdo a dos vertientes doctrinales o prácticas religiosas bien establecidas en el mundo del judaísmo. Bajo la rúbrica de la cábala, cabría ubicar los libros y monografías siguientes: (1) *Vindicación de la cábala*, (2) la traducción literal del *Sepher Yezirah*, y dos monografías: una de ellas en alemán sobre el Tetragrámaton y la otra sobre la nomenclatura divina del Pentateuco. Bajo la rúbrica del hasidismo habría que ubicar la *Biografía del Baal Shem*, y, claro está, la *Historia de la secta de los Hasidim*. El autor, Marcelo Yarmolinski, parece ubicarse, por su apellido de stirpe eslava y por la ciudad de la cual procede, transcrita por Borges como Pódolsk, si no como un adepto por lo menos como alguien cercano al mundo de los Hasidim. La secta de los Hasidim, fundada por un hombre santo llamado el Baal Shem, se origina en Podolia, en la región de los Cárpatos —Borges alude en el relato tanto a Podolia (Póldosk) como a los Cárpatos cuando habla de Yarmolinsky— y se desarrolla como un movimiento religioso de importancia en un espacio geográfico que incluye partes de lo que es hoy Polonia y Ucrania. Los principios que rigen las creencias de los Hasidim, como veremos más adelante, se fundamentan predominantemente en la relación del hombre con Dios y con el prójimo. Es de notar también que los que profesan estas creencias religiosas dotan de escasa importancia a las cosas del mundo material. El verdadero hasid, es decir, «piadoso, de-

voto», nos indica Gershom Scholem, debe comenzar por una renuncia ascética de las cosas mundanas, que no están allí si no para ser santificadas (*Las grandes tendencias* 85).

Al iniciar el brevísimo repaso de las doctrinas que rigen el pensamiento doctrinal de la cábala y de los Hasidim es menester señalar dos características fundamentales que ambas comparten y que están, además, vinculadas entre sí. Tanto la cábala como el hasidismo son doctrinas místicas y, por tanto, antirracionalistas. Es curioso, de paso, destacar aquí en este sentido una de las «puestas al revés» más patente del relato: me refiero al hecho de que un «puro razonador» como Erick Lönnrot se entregue tan fervorosamente, en un relato que está entreverado de esquemas racionales, al estudio de dos corrientes del pensamiento religioso que de entrada repudian categóricamente la pertinencia de la razón en lo que toca la relación del hombre con la divinidad. Tampoco debe la razón inmiscuirse con los principios que rigen su propia conducta, es decir con la ética. Y lo que resulta aún más extraño es el hecho de que el detective proceda a hacer sus «cálculos» sin dar indicios de que tiene consciencia de que está operando dentro de un marco en el que conviven estas contradicciones. En lo que toca al relato mismo, tampoco estaría de más destacar que salvo cuando se refiere Borges a prácticas mágicas y se alude pásim a las sectas religiosas como «supersticiones», en el transcurso de la narración no se le otorga importancia alguna al carácter antirracionalista de estas creencias y prácticas.

La cábala

Podríamos caracterizar la cábala, en términos muy amplios, como una escuela de pensamiento religioso místico que se coloca al margen de, y acaso intenta superar, la doctrina elaborada por los comentaristas del Talmud. A estos comentaristas que nosotros llamaríamos más bien teólogos los cabalistas llaman

«filósofos». Las doctrinas elaboradas por los «filósofos» se fundamentan en la ciencia de la exégesis bíblica que está regida por pautas racionales. La meta de los cabalistas, señala Gershom Scholem (*Las grandes tendencias* 32-33), es crear un nuevo tratado de consciencia religiosa. Y a pesar de que el origen de la cábala no se debe primordialmente a un rechazo de procedimientos racionales, una vez establecida como escuela de pensamiento religioso, se ubica en el bando de los opositores al racionalismo.

Como escuela mística al fin, la meta que persiguen los que practican la cábala es la unión con el Dios de la creación, la *gnosis*, el conocimiento intuitivo y la compenetración con el espíritu divino. Martin Buber reformula las preguntas que sirven de acicate e inducen a los cabalistas a la búsqueda:

How is the world possible? That is the basic question of the Kabbalah, as it was the basic Question of all gnosis . . . Since God is infinite, how can anything exist outside of Him? Since He is eternal how can time endure? Since He is perfect how can imperfection come into Being? (Buber 118)

Buber transcribe las respuestas de las cabalistas a estas inquietudes, a mi entender, de modo singularmente poético. Dios, proponen los partidarios de la cábala, se redujo o se plegó (la noción cabalística de *tsimtsum*, «se contrajo» / «contracted») al mundo porque quería ser conocido, amado y necesitado. Este es el principio de la creación.

. . . because He wanted to allow to arise from His primarily one Being, in which thinking and Thought are one, the otherness that strives for unity. So there radiated from Him the Spheres: separation, creation, formation making, the world of ideas, the forces, the forms, the material, the kingdom of genius, of spirit, of soul, of life; so there was established in them the All, whose «place» God is and whose center He is. (Buber 119)

Para la cábala el misterio que engendra la creación remite a lo que se suele llamar «la ruptura de los Vasos» o ruptura de las esferas (que también se suelen llamar Sefirot). Esos «Vasos» o esferas constituyen un organismo místico en el que Dios se manifiesta y que es caracterizado por los cabalistas de distintos modos, entre ellos, como el rostro intrínseco o místico de la Faz de Dios. Scholem los describe como «[. . .] los diez estadios del mundo recóndito a través de los cuales Dios desciende de la Shejiná para Su revelación. Son las vestiduras de la divinidad, pero también los rayos de luz que de ella emana» (*Las grandes tendencias* 177). En torno a las esferas llamadas Sefirot, Buber explica:

As the light from the highest plunged into the lower spheres and shattered them, the light-sparks from the primordial being in the immediate presence of God —the genius natured Adam Kadmon³— have fallen into the imprisonment of the things. God's *Shekina* descends from sphere to sphere, wanders from world to world, banishes itself in shell after shell until it reaches its further exile: us. In our world God's fate is fulfilled. But our world is in truth the world of man. (121)

³ La cábala, escribe Buber, caracteriza el Adam Kadmon del modo siguiente: «The Kabbala posits the Adam Kadmon in the beginning of the world's becoming as the figure of God and the archetype of the universe, God's light his substance, God's name his life, the still quiescent elements of the spheres his limbs, all the opposites joined in him as right and left. The coming asunder of his parts is the coming to be of the world, it is also a sacrifice» (121-22).

Y de este sacrificio surge el hombre: «But its end, at the rim of that which has become, the event of all the breaking and darkening of the primordial Light, grown out of the exuberant growth of the spheres, all opposites in him fallen apart into male and female, there stands again man, the mixed work of the elements, this earthly, singled-out individual, named, metabolically changing, innumerable born and dying man» (Buber 122). Dios dotó a este ser de libertad y es este ser por el cual Dios quiere ser amado: «Here, first, in this child or corruption and Light has there arisen the rightful subject of the act in which God wills to be known, love, willed. Here is the movement to the end, only from here can 'the Jordan flow upwards'» (Buber 121).

El instrumento que, desde su exilio, tiene el nombre a su alcance para conocer y compenetrarse con el misterio de la creación, y por tanto, con el Dios escondido, es el lenguaje. Para los cabalistas, explica Scholem, el lenguaje en su expresión más pura, que es la lengua sagrada, no es un medio que sirve meramente para la comunicación o para formular pensamientos que surgen de alguna circunstancia de carácter convencional. Es mucho más. El lenguaje, «en su forma más pura», el hebreo: . . . refleja la naturaleza espiritual básica del mundo; dicho de otro modo, el lenguaje tiene un valor místico. La palabra llega a Dios porque proviene de Dios. El lenguaje corriente del hombre cuya función primordial es, a primera vista, sólo de naturaleza intelectual, refleja el lenguaje creador de Dios. Toda [la] creación —y éste es un principio fundamental para la mayoría de los cabalistas— no es, desde el punto de vista de Dios, más que una expresión de su Ser oculto que comienza y termina al darse a sí mismo un nombre, el nombre sagrado de Dios, el acto perpetuo de creación. Todo lo que vive es una expresión del lenguaje de Dios en última instancia, ¿qué es lo que manifiesta la Revelación sino el nombre de Dios? (Scholem, *Las grandes tendencias* 27-28)

La noción que tienen los místicos judíos de la lengua sagrada, una que asimila el lenguaje *de* la revelación a la percepción del lenguaje *como* revelación, puede ser resumida, según Scholem, del siguiente modo:

1. La concepción de que creación y revelación son ante todo y esencialmente auto-representaciones de Dios, en las cuales, por tanto, como corresponde a la naturaleza infinita de la divinidad, están inscritos momentos de lo divino, que en lo finito y determinado de cada criatura sólo se pueden comunicar con símbolos. De ello depende inmediatamente el concepto siguiente, que el lenguaje es la esencia del mundo.

2. La posición central del nombre de Dios como origen metafísico de toda lengua y la concepción de la lengua como desentrañamiento y despliegue de este nombre, como aparece sobre todo en los documentos de la revelación, pero también en cualquier lengua. La lengua de Dios, que cristaliza en el nombre de Dios y en último término en el nombre *uno*, que es su centro, es el fundamento de toda lengua hablada, y en ella se refleja y simbólicamente se manifiesta.
3. La relación dialéctica entre magia y mística en la teoría del nombre de Dios, no menos que en el excesivo poder que se le reconoce a la palabra puramente humana. (*Lenguajes y cábala* 16)

En lo relativo al primer punto elaborado por Scholem, que postula que «el lenguaje es la esencia del mundo», acaso resulte pertinente hacer un breve aparte para señalar los precursores de los cabalistas en torno a este asunto. Un libro, escrito probablemente entre los siglos III y VI y por tanto muy anterior a los principales tratados de los cabalistas, va a servir de fundamento a las especulaciones de los místicos que ahora ocupan nuestra atención. Se trata del *Sefer Yetsirá* o «Libro de la creación». Este escrito, muy breve por cierto, estipula que la creación es efecto de una combinación lingüística. En ella intervienen las 10 *Sefirot* y las 22 consonantes de la lengua sacra. Explica Scholem:

Dios ha creado todo mediante las 32 «sendas de la Sofía (sabiduría divina)». Tales sendas Consisten en los 10 números originarios, llamados aquí *Sefirot*, que son los poderes fundamentales del orden de la creación, y en las 22 letras, es decir, consonantes, que son los elementos de lo que se constituye todo lo creado. (*Lenguajes y cábala* 33)

Añade Scholem: «Más allá del espíritu de Dios, todo lo real encierra, pues, elementos lingüísticos y es opinión patente [del

autor del *Sefer Yetsirá*] que todo lo creado tiene una esencia lingüística que consiste en alguna combinación de aquellas letras originarias» (38).

Los cabalistas parecen haberse inspirado en los principios esbozados por el anónimo autor del *Sefer Yetsirá*, pero fueron más allá. Postularon que las 22 letras (que son consonantes) no fueron materia creada, y por tanto, «más allá del espíritu de Dios», sino materia *increada* y consustancial del espíritu de la divinidad.

Para resumir. Partiendo de la certeza plena de que, como hemos visto, en el lenguaje hablado o el lenguaje común, está trenzado el lenguaje de Dios —que también recordemos, es nada menos que el fundamento de la creación—, y que ese lenguaje participa de modo esencial de la divinidad puesto que es una de sus auto-representaciones, el motivo central que gobierna las especulaciones de los cabalistas —como sucede en el caso de tantos otros místicos en otras culturas— es la búsqueda de modos que permitan destrenzar, por decirlo así, la lengua de Dios de la lengua común. Así, una de las metas principales, si no la principal, de las indagaciones lingüísticas de los cabalistas es la configuración del nombre de Dios, del verdadero o secreto nombre de Dios. Este nombre secreto es consustancial con la Torá porque está disperso, enigmáticamente disperso, en cada una de las letras del texto revelado.

Sobre el nombre escondido de Dios y su relación con la cábala habría mucho qué decir y ciertamente de mucha complejidad, pero no es este el lugar para abundar en ello. Quizás, para el asunto que estoy tratando, sea pertinente solo añadir lo siguiente. Tomando en cuenta el punto de vista que acabo de exponer, el Tetragrama, YHWH, queda caracterizado en ciertos círculos influyentes de la cábala como «la raíz de todos los demás nombres» y a menudo se le asignará como «tronco, rama y fruto» (Scholem, *Lenguajes y cábala* 52).

Pero así y todo, para muchos cabalistas el Tetragrama que aparece en el Pentateuco no es el verdadero o secreto nombre de Dios. De acuerdo a uno de los exponentes más reconocidos de la cábala, Abraham Abulafia (s. XIII), anota Scholem: «El tetragrámaton de la Torá es tan solo un recurso bajo el cual se esconde el nombre verdadero» (*Lenguajes y cábala* 63-64; esta noción causó verdadero escándalo a Moisés Cordovero). Una variante de esta concepción —y creo que para nuestros fines tiene verdadera importancia— aparece en el libro asociado a la cábala titulado *Temuna* (c. 1260). Allí se escribe que «un nombre de Dios que contiene estas cuatro letras [las letras del tetragrámaton], en un orden diverso, *Yod, He, Waw, Aleph*, era el verdadero nombre de Dios antes de la creación y sólo para los fines de la creación fue sustituido por el usual tetragrama» (*Lenguajes y cábala* 64). El nombre secreto de Dios, ese que antecede a la creación, está vinculado para otros cabalistas con un ámbito de luz y, sobre todo, está asociado a un mundo de una suprema alegría. Es el infinito fervor y la infinita alegría que es consustancial con la divinidad en su estado más puro lo que mueve a esta divinidad a configurar el universo.

Anteriormente he mencionado cuatro textos del personaje de Borges, Yarmolinsky, relacionados (1) con la cábala, (2) con el *Sefer Yetsirá* y con las especulaciones sobre el Tetragrámaton y su relación con el Pentateuco. Pasemos ahora a una consideración de la secta de los Hasidim.

El hasidismo

El movimiento religioso de los Hasidim, que emergió en el siglo XVIII en la Europa central, toma como uno de sus puntos de arranque las especulaciones de los cabalistas, pero se configura como una comunidad de creencias y prácticas que la diferencian marcadamente de sus predecesores. Como los cabalistas, los Hasidim asumen una postura fundamentalmente

antirracionalista y, por tanto, como los cabalistas, aspiran a participar de la experiencia mística, de la unión con la divinidad. Martin Buber declara el hasidismo como una respuesta contundente a lo que él entiende como dos catástrofes ocurridas en el siglo XVII que sumieron el judaísmo en una de las crisis más graves de su larga historia: se refiere al mesianismo heterodoxo y degradante de Sabatai Seví, por un lado y, por otro, al racionalismo, racionalismo riguroso si los hay, de Baruj Spinoza.

Spinoza, al esbozar la idea de un Dios abstracto que no admite el diálogo, declara Buber, desplazó la gran aportación (el «great deed», lo llama Buber [92]) del judaísmo a la historia de las religiones hasta convertir su presencia nula. Ya hemos visto que el judaísmo establece como fundamental la naturaleza de la creación como habla («speech») y la disposición de Dios para dialogar con la creación, es decir, con su ente central: el hombre. Esta circunstancia (la omnipresencia de la lengua sacra), a su vez, capacita al hombre para hablar con Dios, para dirigirse con Dios de tú a tú («I and thou»).

El *Baal Shem*, el libro que narra la vida del fundador del movimiento y que podríamos llamar central al hasidismo, proclama la actividad religiosa como una definida por una suerte de vitalismo piadoso, muy al margen de toda actividad escolástica, que participa de un intercambio continuo con Dios. Esta comunicación constante con la divinidad tiene una dimensión ética, puesto que el intercambio está fundamentado en la santificación de todo lo cotidiano, del mundo que nos rodea, y una piadosa dedicación al prójimo. Escribe Buber: «In the Hassidic message the separation between “life in God” and “life in the world”, the Primal evil in all “religion”, is overcome in genuine, concrete unity» (99).

Dios, pues, está presente en el mundo, y el acceso a la divinidad está predicada en el diálogo constante con el creador y en la santificación jubilosa de todo lo creado. El fundador de esta nueva consciencia religiosa, el Baal Shem, explica Scholem,

propone que en esta búsqueda de Dios, «la sabiduría rabínica, cualquiera que fuera su significado intrínseco, no desempeñaba un papel fundamental» (*Las grandes tendencias* 271). Y en lo que toca la vinculación con las prácticas místicas de la cábala, Scholem describe sucintamente la posición del Baal Shem: «Para confirmar su experiencia inmediata se remitió a los libros cabalísticos, que le ayudaron a dar expresión de su emotivo entusiasmo. El Ba'al Shem profesa las ideas del *tsimsum* de Dios, de la elevación de las chispas caídas, la concepción del *debecut* como el valor religioso más elevado . . .» (271-72).

Pero para Scholem, la combinación más importante y original del hasidismo a la historia del pensamiento religioso está vinculado con el ámbito de la ética: «La contribución original del hasidismo al pensamiento religioso está ligada a su interpretación de los valores de la existencia personal e individual. Las ideas generales se convierten en valores éticos individuales» (*Las grandes tendencias* 278)⁴.

En «La muerte y la brújula» se mencionan dos libros de Marcelo Yarmolinsky que justamente versan sobre las creencias religiosas que acabo de esbozar: uno, la *Biografía del Baal Shem*, y el otro, *Historia de la secta de los hasidim*. Es justamente este último el que sirve de enlace entre los antagonistas del cuento. Red Scharlach confiesa que se enteró por la prensa, el *Yidische Zaitung*, que Lönnrot se había dedicado a buscar «en los escritos de Yarmolinsky la clave de la muerte de Yarmolinsky» (Borges 506). Decidió entonces leer la *Historia de la secta de los Hasidim* de Yarmolinsky y procedió a confirmar la conjetura de Lönnrot de que se trataba de un esquema de crímenes rituales

⁴ Sería preciso aclarar, de paso, que la alusión al hecho de, que en ocasiones, los Hasidim recurren a hacer sacrificios humanos para que esas «ofrendas» propicien la búsqueda del Nombre Secreto de Dios parece ser una invención de Borges. No he encontrado en la bibliografía que he podido consultar mención alguna de ello.

perpetrados por algunos adeptos a esa persecución religiosa. Fue *La historia de la secta de los Hasidim*, junto a una brújula, un puñal, los rombos de una pinturería y una palabra griega, aclara Scharlach, lo que le permitió tejer la red en la que había de atrapar y suprimir al detective.

Los valores religiosos y los valores éticos en «La muerte y la brújula»

Al volver a Borges, pienso que es de suprema importancia citar el lacónico diálogo que Scharlach entabla con Lönnrot al final de la obra y releer ese intercambio con el contexto de lo que ha llamado «las dimensiones religiosas y éticas» de este relato. En el momento culminante de la narración, Lönnrot, presa de asombro, pregunta en Triste-le-Roy «—Scharlach ¿usted busca el Nombre Secreto? . . . —No —dijo Scharlach—. Busco algo más efímero y deleznable, busco a Erik Lönnrot» (Borges 505).

No hay que ser demasiado perspicaz para constatar que en la pregunta de Lönnrot falta una palabra de extraordinaria importancia: la palabra Dios está literalmente proscrita. Ni qué decir de la réplica de Scharlach, en la que el nombre de la divinidad pasa a ser sustituido por el apellido de un hombre que, para el criminal, es un ser despreciable. El hecho es que es un relato en que doctrinas religiosas ocupan un lugar central en la trama y que se constituyen en las fuerzas que impulsan a los personajes a actuar, Dios está totalmente ausente. El mundo de «La muerte y la brújula» es un mundo sin Dios. Si en este contexto atendemos, por un lado, las metas místicas a las que aspiran los cabalistas —la gnosis que pone en contacto inmediato el espíritu del hombre con la divinidad, por ejemplo—, en «La muerte y la brújula», en cambio, encontramos que los fines de las permutaciones lingüísticas y los procedimientos criptográficos tienen fines totalmente distintos. Si los practicantes de la cábala aspiraban en algunos casos a ir más allá del Tetragrámaton para

encontrar el nombre de Dios antes de la creación, de ese Dios que se concibe como un torbellino de energía y de felicidad y de cuyo júbilo emana nada menos que la configuración del universo, en el relato de Borges el arte combinatorio con visos de estirpe cabalista está encaminado en lugar de la creación y a la vida, a la destrucción y a la muerte. El nombre de Dios, el Tetragrama que es asimismo todo el Pentateuco, se insinúa en ese mundo de desolación que pinta Borges meramente como un acertijo lingüístico y sirve, además, para encubrir y a la larga descubrir estratagemas cuyo fin es el crimen. Es, me parece, una puesta al revés de los principios que sostienen las prácticas más relevantes de la cábala.

Si entendemos el hasidismo en el contexto de «La muerte y la brújula», hemos de encontrar de igual modo una puesta al revés de las doctrinas y prácticas que rigen esa persuasión religiosa. No hay regocijo en la convivencia humana ni mucho menos santificación del mundo como medio que permita al hombre unirse con Dios. Los valores éticos individuales, una de las características más sobresalientes del hasidismo, como hemos visto, están asimismo invertidos. La ética se transforma aquí en venganza y odio en el caso de Scharlach, y, en el caso de Lönnrot, en un frío y, en el peor de los sentidos, desinteresado juego intelectual donde el prójimo no tiene cabida. Camino de Triste-le-Roy, recordemos cuando ya Lönnrot cree haber descifrado el problema, declara que «la realidad (los nombres, arrestos, caras, trámites judiciales y carcelarios) apenas le interesaban ahora» (Borges 504). Y es acaso lícito preguntarse si en «La muerte y la brújula» hay indicio alguno de que a Lönnrot le interesó alguna vez esa «realidad» que trata con tanto desdén: los rostros de las víctimas y de los victimarios, la angustia que puede suscitar un arresto, el sufrimiento del que sufre cárcel.

En «La muerte y la brújula», como en el mundo de violencia y persecuciones que es santo y seña de esos años que le tocó

vivir al escritor del cuento (el relato tiene estampada la fecha de 1942), los más altos valores del judaísmo y del cristianismo se han transformado en instrumentos de venganza y de total desinterés en lo que toca el sufrimiento de los seres humanos. Dios parece haber ocultado no solo su Nombre sino que también ha ocultado su Rostro. Las chispas de la divinidad que descendieron de las más altas esferas se han evaporado en éter sideral, y en su ausencia, el hombre ha quedado solo con unos pocos instrumentos a su alcance. Uno de estos recursos es la razón, la pobre razón que, empleada al margen de todo contexto humano, aquí solo parece servir para transmutarse en un arma homicida.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *Borges and the Kabbalah*. Cambridge UP, 1988.
- Borge, Jorge Luis. «La muerte y la brújula». *Ficciones*, en *Obras completas*, vol. 1, Emecé, 1989, pp. 499-507.
- Buber, Martin. *The Origin and Meaning of Hasidism*. Harper and Row, 1960.
- Echavarría, Arturo. *El arte de la jardinería china y otros estudios*. Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Scholem, Gershom. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Traducción de Beatriz Oberländer, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . *Lenguajes y cábala*. Traducción de José Luis Barbero Sampedro, Ediciones Siruela, 2006.



EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

RESPUESTA AL DISCURSO DE
INCORPORACIÓN DE ARTURO ECHAVARRÍA
UN BORGES POLICIAL Y HEBREO¹

Queridos académicos de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, apreciados colegas universitarios, estimado público, señoras y señores: Es para mí un honor contestar el magnífico discurso de ingreso del Dr. Arturo Echavarría a esta docta Academia. Jamás imaginé la doble distinción de pertenecer a tan prestigiosa casa y, mucho menos, cumplir, a manera de anfitrión, en el ritual de recibimiento e investidura de un colega universitario que, desde los años mozos —ya bastante lejanos—, se ocupa de escudriñar y esclarecer, con excelencia crítica, la obra de uno de mis héroes literarios juveniles, Jorge Luis Borges.

El discurso que el Dr. Echavarría acaba de leer se ocupa, también, de otra pasión que ha tenido en mi itinerario intelectual varias excéntricas paradas. Cuando escribía mis novelas juveniles, una de esas lecturas de itinerario, y que alimentaron la ficción, fue justamente la ensayística sobre el gnosticismo judío

¹ Nota de las editoras: Esta respuesta se publicó en el *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 2010, pp. 69-73.

y cristiano; el libro de Scholem sobre el misticismo judío me condujo, de hecho, hacia varias imaginaciones algo desaforadas, por no decir descabelladas, en torno a mi universo ficticio; la más consecuente fue la del santo pecador y su encarnación en el falso mesías, el Sabatai Seví.

Más adelante, y quizás este fue el último hito, me fascinó la correspondencia, ese diálogo apasionado, tan de otros tiempos, entre Gershom Scholem, el estudioso del misticismo judío, y Walter Benjamin, un marxista formado en el judaísmo y cuyas metáforas muchas veces no fueron las de su doctrina racionalista y materialista, sino las pertenecientes justo a ese caudal de pensamiento figurado que es el misticismo hebreo. Benjamin fue siempre un marxista a medias: estaba tan intervenido por la figuración mística judía como José Luis González por el espiritismo puertorriqueño de Gurabo. Mientras tanto, yo era un boricua criado con los mambos de Pérez Prado y los boleros tangos de Felipe Rodríguez, formado en la ambición de la gran vellonera occidentalista.

El pensamiento figurado desde el misticismo, la ficción entreverada por la metáfora religiosa, es justamente lo que nos ha explicado aquí, tan elocuentemente, el Dr. Echavarría. La cábala y el hasidismo son doctrinas de la figuración metafórica más que ejemplos de glosa o exégesis. De ahí la fascinación que tuvieron para Borges, quien, según su escepticismo consecuente, pensaba que toda metafísica o teología es, a la postre, un ejemplo de ficción exacerbada. Si los filósofos y los teólogos son, a través del pensamiento metafísico y la figuración, los espíritus más afines a los escritores, fabuladores y cuenteros, solo queda convertir la anécdota del cuento o la novela en depositaria de un tránsito, el del *homo gravitas* al *homo ludens*. Para Borges estas doctrinas eran más ocasión de juego intelectual, como el ajedrez, que asunto decisivo para el conocimiento o la transformación del alma. Siendo la *gnosis* un extenso tejido de metáforas, solo mediante la sonrisa irónica seremos capaces

de no ceder a la seducción de la gravedad. El agnosticismo de Borges tenía mucho de burla; como el ateísmo de Bertrand Russell, estaba predicado en aquello que decía Nietzsche sobre el filósofo, de cómo este construye el castillo mientras vive en una choza miserable.

La muerte y la brújula es uno de esos juegos en que Borges se burla lo mismo de la teología judaica que de ese género tan codificado en convencionalismos que es el género policial. Si en algunos relatos policiales el dato escondido en hipérbaton —es decir, el relato clásico detectivesco en que todas las piezas del rompecabezas caen en su sitio— conduce a que el criminal sea justamente el detective, aquí la víctima es, por el contrario, el detective mismo; este, al buscar al asesino, traza el laberinto que lo lleva precisamente a su muerte. Esta narración es de una astucia irónica y un final sorpresivo, la parodia perfecta del género.

En la primera parte del relato, abundan las tríadas, sobre todo en las descripciones. Un hermoso ejemplo de ello es la descripción de este Hôtel du Nord, situado en una fantasmal ciudad a mitad de camino entre París y los suburbios arrabaleseros de Buenos Aires: «A esa torre (que muy notoriamente reúne la aborrecida blancura de un sanatorio, la numerada divisibilidad de una cárcel y la apariencia general de una casa mala) arribó el día tres de diciembre el delegado del Podolsk al Tercer Congreso Talmúdico, doctor Marcelo Yarmolinsky, hombre de barba gris y ojos grises». La tríada remata en esa simetría de los ojos grises y la barba gris, simetría que la primera parte del cuento aborrece y que cultivará, con criminal alevosía, la segunda parte.

Se trata, por supuesto, como muchos años después hará *El nombre de la rosa* y, por qué no, *El código Da Vinci*, de descubrir, mediante la *morfología* —término que usa Borges— de la Cábala y las doctrinas piadosas del hasidismo, al criminal. Lönnrot, el brillante y erudito detective que reta, con su pasión filológica,

algo pedante, al profesional detective Treviranus, diseña el laberinto que, al conducir al cuarto asesinato —en realidad es el tercero, porque hubo uno que fue simulacro— termina en su muerte. Treviranus se lo advirtió; ya le había dicho a Lönnrot: «No hay que buscarle tres pies al gato». Al encontrar el cuarto pie —la fatídica simetría— Lönnrot muere a manos de Red Scharlach, un asesino que encarna lo mismo la figura del compadrito que asume, algo insólitamente, la imprescindible filología talmúdica, necesaria para traer a Lönnrot a su muerte. Lönnrot le había sentenciado a Treviranus: «He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica . . .» Es justamente esa pretensión morfológica y filológica lo que precipita su muerte. Por supuesto, en Borges la ironía muchas veces encuentra su preciado objeto en el tipo intelectual, en su loca ambición y notable vulnerabilidad. Scharlach —el compadrito— y Lönnrot —el intelectual— son figuras que Borges soñó con igual pasión. De un redactor de la revista judía *Yidische Zeitung* nos dice, de nuevo mediante la tríada burlona: «Era miope, ateo y muy tímido». Parecería una semblanza del mismísimo Walter Benjamin en toda su melancolía y gravedad.

Lönnrot está empeñado en resolver el crimen «morfológicamente»: En esta oración que sigue, de dudosa limpidez gramatical aunque de gran originalidad, ello por el uso del adverbio, Borges nos indica: «Bruscamente bibliográfico o hebraísta ordenó que le hicieran un paquete con los libros del muerto y los llevó a su departamento». Como señala el doctor Echavarría, cierta indignación ética, quizás el impulso a restaurar el orden mientras se castiga el crimen, ha abandonado el cuento y también el siglo. Se trata de resolver morfológicamente y filológicamente el crimen; la pasión es con la letra, no con el espíritu de la Cábala o el pietismo hasídico. Mientras tanto, el mago de Borges nos guía por el laberinto, narra y describe con perfecto equilibrio esa ciudad colocada en los linderos entre

París y Buenos Aires, la ensoñación surrealista y la especificidad que convence.

Hacia el final del relato, prevalecen esas descripciones en que la metafísica coincide con la perfecta voz autorial de Borges, esa que, no por seguir en tono menor, ha perdido, a lo largo de los años, su poder para convencernos. Cuando el discurso libre indirecto se establece, sentimos ese asedio a la víctima; en este caso el detective no adivina la morfología mental del asesino sino que este adivina la de la víctima, el detective mismo. La ironía está en que la lectura ingenua del crimen es la correcta, mientras que la lectura rabínica conduce al entrampamiento. Al final dice Lönnrot: «—En su laberinto sobran líneas —dijo por fin. —Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un detective».

El doctor Echavarría se pregunta, hacia el final de su análisis: «Y es acaso lícito preguntarse si en “La muerte y la brújula” hay indicio alguno de que a Lönnrot le interesó alguna vez esa “realidad” que trata con tanto desdén: los rostros de las víctimas y los victimarios, la angustia que puede suscitar un arresto, el sufrimiento del que sufre cárcel». Pienso que esta pregunta es válida para toda la narrativa de Borges. En esta la vida sobrecoge por su extrañeza más que por su crueldad. Es como si esa extrañeza fuera el cristal oscuro y empañado de que habla San Pablo, y que, muy particularmente, le impide un acercamiento *compasivo* a la experiencia humana. Me reafirmo en lo que he dicho en otras ocasiones: Borges deslumbra, pero no conmueve. Su gran arte no abandona del todo el artificio, la astucia. El escepticismo de Borges, sobre todo en los cuentos, ya que en la poesía es otro cantar, un poco intenta morderle la cola a su ambición artística. Mientras que en su poesía Borges se muestra sabio, y hasta vulnerable, aquí solo luce inteligente, casi perfecto y magnífico.

Muchas gracias.



ARTURO, MAESTRO, COLEGA, AMIGO



JAVIER APARICIO MAYDEU
UNIVERSITAT POMPEU FABRA / CRÍTICO DE *BABELLA*

ARTURO Y YO

No tuvimos la relación del maestro y del discípulo porque no tuve la suerte de ser estudiante suyo, pero en cambio mantuvimos una relación muy semejante a lo largo de los años porque yo siempre me quise sentir su estudiante aunque Arturo jamás quiso ser conmigo profesor. Lo conocí en Barcelona a través de mi querida y admirada Luce cuando yo era agente literario con Carmen Balcells. Sabía, claro, de su prestigio forjado en Harvard, pero no de su generosidad, nacida del maravilloso talante de quien quiere siempre aprender más que enseñar. Pero ¿cómo no aprender de un finísimo lector como él, de un sabio despojado de toda pompa, cadencioso conversador? Hablábamos de su Borges y de nuestro Gabo, de ese mundo editorial tan seductor como avieso e insondable, del que parecía querer preservarse porque veía que no siempre la literatura excelsa consigue el reconocimiento inmediato que pudiera uno esperar. «. . . oíamos el mar y de noche parecía que las olas rompían muy cerca, un poco más allá de las ventanas. Sentados en el piso, tarde en la tarde, bebíamos un poco de whiskey y comentábamos lo leído durante ese día o el anterior . . . Porque devorábamos libros muy disímiles . . . Había momentos en que . . . los libros amenazaban con meterse unos

dentro de otros . . . Él estaba lleno de planes. Quería escribir de todo, cuentos, teatro, una novela, qué sé yo. Insistía en el viaje» (*Como el aire de abril*). En el viaje interminable de la creación literaria, reconfortante, reparador, insoslayable para alguien que enseñó literatura en las mejores universidades del mundo sin el menor asomo de rutina, siempre desde el misterio del lenguaje y de las leyes que lo doman, un misterio que cultivó como un jardinero, sí, en ese delicioso texto suyo que es *Como el aire de abril*, que Vaso Roto felizmente reeditó con una ventana enrejada en la cubierta, la ventana desde la que su autor veía el mundo que luego trasladaba al texto. Arturo debatiendo sobre geopolítica en una noche de tormenta y frente a un vino del Priorat. Arturo con su elegante toga de Harvard en la Universidad Complutense de Madrid. Arturo brindándose a brindar en Barrachina con un europeo amante del ron. Arturo brindándose a escribir un nuevo artículo sobre Borges y el proceso de escritura para el número «Creadores sobre la creación o el ensayo de autor» de la revista *Ínsula*, que le encargué por el único y mero hecho de que estaba convencido de que con su artículo académico el número sería mucho mejor (aunque confieso que también porque quería que Javier Marías no fuese el único escritor cuyo nombre figurara en el índice). Un huracán impidió que Arturo pudiese hojear sus páginas. Más tarde, la pandemia. Y cuando *Ínsula* me pidió que coordinase el número de almanaque de 2020, pensé no habría mejor comienzo que dedicárselo a los maestros que nos dejaron ese año para acompañarnos para siempre, Alberto Blecua, George Steiner, Arturo Echavarría, Rubem Fonseca o Juan Marsé.



JAVIER ÁVILA
NORTHAMPTON COMMUNITY COLLEGE

ARTURO, MAESTRO

Si la memoria es capaz de invocar o recrear la presencia de todo un mundo de experiencias desvanecido, de algún modo el olvido puede operar de una forma análoga. En este sentido, el olvido pierde su condición de agente negativo y adquiere, como el recuerdo, la capacidad de engendrar criaturas.

—Arturo Echavarría
«Memoria del olvido: Reflexiones sobre
Criatura del olvido de Javier Ávila»

Uno de los honores más grandes de mi vida ha sido conocer al gran Arturo Echavarría (1938-2020), mi amigo, profesor y mentor. En el año 1994, cuando tomé su clase de literatura, mi vida cambió. Arturo me regaló la magia de un análisis literario entero, multifacético, gozoso y trascendente. Desde niño leí con entusiasmo y gran apetito. Un extraño miedo a morir joven me hacía ver con urgencia cada aspecto de mi educación, tanto así que de algún modo prefería leer voluminosamente en lugar de profundamente. Con Arturo, aprendí

a leer de otro modo, con paciencia y curiosidad por la complejidad que habita en la sencillez del lenguaje. Ese regalo lo he compartido con mis estudiantes de literatura por 23 años. Si bien una clase entera se le puede dedicar a un libro, también al análisis de un párrafo de Cervantes, como nos demostró Arturo al dictar una hermosa cátedra sobre Don Quijote. La exquisitez de sus referencias, la fluidez de su conversación y la facilidad con la que lograba conectar el presente y el pasado representaban algo maravilloso para mí. De tantos recuerdos de la clase con Arturo, jamás olvidaré la historia de Grúshenka, de *Los Hermanos Karamázov*, de Dostoyevski. Diez años después, en el 2004, cuando presenté mi poemario *Vidrios ocultos en la alfombra* en la UPR, Arturo estuvo ahí, apoyándose como de costumbre, y lleno de orgullo, sobre todo cuando leí un poema que termina con estos versos: «Vidente ciega, / igual que yo. / No pudiste ofrecer más / que una cebolla». Arturo aplaudió y me dió un guiño de complicidad. Al final de la actividad, me dijo, «Javier, el poema de la cebollita nació en mi clase». Definitivamente. Ese poema y muchos más nacieron de las ideas que compartimos en esas discusiones magistrales. Un gran educador siembra semillas que rinden frutos de por vida, y Arturo indudablemente sembró semillas para generaciones de amantes y hacedores de literatura.

Para el 2005, cuando trabajaba como catedrático asociado en la Universidad de Puerto Rico, tuve la dicha de recibir el Premio Nacional de Poesía otorgado por el PEN Club por *La simetría del tiempo*. «Espejismo», el último poema de la primera parte del libro, fue dedicado a Arturo. Recuerdo que en una de sus clases habló de la labor del escritor exacto, el que se dedica a colocar con precisión lo justo, lo necesario, en el papel. El poema (el libro entero, sin duda) es un tributo a ese concepto.

Cuando escribí mi tercer poemario, *Criatura del olvido*, con gran respeto y un poco de miedo le pedí a Arturo que escribiera un breve prólogo. Aceptó con entusiasmo, pero con la

condición de que nos reuniéramos para discutir el libro. Sabía que Arturo valoraba el proceso de creación más que las horas de redacción. Fue una etapa mágica volver a compartir con mi gran maestro y hablar de literatura. En fin, fue toda una educación. Como parte del proceso, nos reunimos varias veces en su casa para discutir el libro entero, cada poema, cada verso. Ya yo llevaba casi ocho años de profesor, pero con Arturo era un humilde estudiante con lápiz y libreta. Compartimos momentos que atesoraré para siempre, conversaciones sobre la vida académica, el sentido del humor de Borges, el matrimonio, los viajes, etc. Arturo y Luce, siempre generosos conmigo, me dieron el mejor ejemplo de una vida intelectual digna y provechosa.

En 2014, cuando presenté mi poemario bilingüe *Vapor* en la UPR (la primera vez que regresé al recinto de Río Piedras desde el 2006, cuando me mudé a Pensilvania), en primera fila, con un ejemplar en mano y lleno de un orgullo que solo siente un padre por su hijo, ahí estaba Arturo, apoyándose y celebrando mi éxito, que era su éxito también. En el conversatorio después de mi lectura de poemas, recalcó que mi poesía en español siempre tendría algo especial, algo que jamás tendría mi poesía en inglés. No lo dijo para menospreciar mi trabajo en el idioma que fue mi primera lengua literaria, sino por enaltecer el valor de mi lengua materna, donde «se escribe con el corazón», a su entender.

A pesar de la distancia geográfica, Arturo siempre se mantuvo en comunicación conmigo. Siempre se ocupó de escribirme. Cuando nació mi hijo Oscar, me dijo que la literatura, la que escribiría y leería como padre, cobraría una dimensión inesperada y amplia, y así ha sido. Por las historias que le contaba sobre el chiquitín y sus ocurrencias, me decía, «Oscar es un niño maravilloso».

Arturo fue como un padre para mí, y sé que así se sienten muchos de sus alumnos. Lo perdimos, pero no su obra, no su gran ejemplo, no su apoyo y no su amor.

Cuando muere un gran maestro, nos deja un enorme vacío, pero también un sentido de gratitud por haber sido parte de su vida. Afortunados somos todos los que tuvimos el privilegio de ser estudiantes y colegas de una eminencia de la talla de Arturo Echavarría. Gracias, maestro, por ese jardín de literatura que sembraste en generaciones de discípulos. Sus frutos seguirán multiplicándose.

Espejismo

a Arturo Echavarría

La página real es un abismo,
un mar de oscuridad
enmascarado
por una rala capa de blancura.

La diestra mano sabe disgregar
con suma exactitud
lo negro de lo blanco

y cautelosa
coloca lo preciso

en el papel.



LEO CABRANES
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, SANTA BÁRBARA

LAS CONVOCATORIAS DEL MAESTRO

Conocí al profesor Arturo Echavarría en el campus de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, cuando asistí a su clase de literatura comparada. Recuerdo especialmente nuestra lectura de la *Metamorfosis* de Kafka, y la discusión de *Los hermanos Karamázov*, de Dostoievsky. Un día, al salir de la clase, Arturo se me acercó, y continuó hablando conmigo por más de una hora. Yo no estaba acostumbrado a que un profesor hiciera tal cosa, y nunca olvidaré su generosidad intelectual, y el cariñoso apoyo a mis ideas que aquello representó. Poco después vino a visitarnos Jorge Luis Borges, traído a la isla de la mano de Arturo. El museo de la Universidad de Puerto Rico había preparado una exhibición de varios retratos de Borges, pintados por Francisco Rodón, y fue en medio de ese evento que tuve la suerte de observar al gran mago argentino, en contrapunto con sus imágenes en el lienzo, aquellas copias de su figura que él mismo no podía mirar, pues ya estaba casi ciego. Tímido, me quedé al margen, desde lejos. Pero de pronto apareció la voz de Arturo a mis espaldas, diciéndome: «No se me esconda. Venga, que le voy a presentar a Borges». Y casi me empujó hasta el escritor, a quien le tendí la mano, mientras Arturo le decía: «Aquí le traigo un discípulo mío». Yo

he sido y seguiré siendo un discípulo suyo, en constante búsqueda de ese balance entre el rigor y la bondad que él siempre tuvo, nuestro querido «Magister Ludi», que nos sigue guiando a todos, siempre.



JORGE LUIS CASTILLO
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA, SANTA BARBARA /
ACADEMIA NICARAGÜENSE DE LA LENGUA

ARTURO ECHAVARRÍA, MAESTRO Y AMIGO

Me enseñó a leer a Borges (con eso ya bastaría) y aún más a apreciar a Borges como escritor, cosa que ha ido gradualmente cambiando el derrotero de mi propia narrativa. Arturo era un crítico ejemplar por la claridad de su prosa y el rigor de sus análisis, a lo cual unía una envidiable erudición en torno a los temas y problemas que trataba. Era un investigador considerado y concienzudo; pero sobre todo era lo que el mismo Borges aspiraba a ser: un extraordinario lector.

El rigor y la atención a los matices son cualidades también presentes en sus propios cuentos. Todos ellos giran alrededor de enigmas que nunca se resuelven del todo porque con cada sucesiva lectura lo enigmático se vuelve claro, y lo claro, enigmático. Bien sabía Arturo que «la ambigüedad es riqueza».

El sentido del humor (sutil, irónico, sin llegar al sarcasmo) es lo que recuerdo de sus clases, amén del vasto y variado conocimiento que impartía. Tomé clases con él la primera vez en el ya lejanísimo año de 1980 (Literatura Moderna y Contemporánea) y luego en 1985 (Borges). Matricularme en ese curso cambió mi vida: a instancias suyas ingresé en el programa doctoral de la Universidad de Harvard, al cual ni se

me había ocurrido solicitar. A lo largo de mi carrera me iluminó su magisterio y me honró su amistad.

La vida que me queda es demasiado corta para que deje de lamentar su partida.



ANÍBAL GONZÁLEZ PÉREZ
YALE UNIVERSITY

ARTURO ECHAVARRÍA: EL VIAJE DE LA AMISTAD

Quisiera no estar escribiendo esta recordación póstuma de Arturo. Más aún, tengo la certeza de que este sentimiento lo compartimos plenamente quienes hemos colaborado en este volumen en honor a su memoria. Todos querríamos tenerlo todavía entre nosotros, escuchando su risa contagiosa y disfrutando de su ingenio, su inteligencia elegante a la par que inquieta, y sus lúcidos análisis de obras literarias retadoras de ayer y de hoy, así como de nuestra realidad puertorriqueña, a menudo tan confusa.

A lo largo del tiempo cada ser humano es muchas personas. En los 44 años que tuve el privilegio de conocer a Arturo Echavarría, primero como su alumno y después como su amigo, pude experimentar de cerca algunas de las facetas más luminosas de su personalidad: Arturo el mentor; Arturo el ejemplo de rigor intelectual e integridad moral; Arturo el exégeta magistral de Borges, de Darío, y de Fuentes; Arturo el sabio editor que reconstruyó *La Torre*; Arturo el músico; Arturo el sorprendente novelista policial de *Como el aire de abril*.

Con Arturo y su amantísima esposa Luce López-Baralt (otra mentora y estudiosa sin par) he tenido el alto honor de

disfrutar de una relación que comenzó siendo discipular y devino en hermandad. Hemos estado desde entonces hermanados en el amor a la literatura, al amplio mundo de culturas e idiomas, a nuestra patria puertorriqueña y a los dones del espíritu. Me consuela pensar que aún sin la presencia física de nuestro querido y admirado Arturo continuaremos acompañados por su recuerdo y su obra, en este viaje de nuestra amistad hacia nuevos mundos aún por descubrir.



FERNANDO IWASAKI CAUTI
UNIVERSIDAD LOYOLA ANDALUCÍA

ARTURO, PORQUE ERAS TÚ, PORQUE ERA YO

La generosidad que Arturo Echavarría tuvo conmigo fue tan grande, que el desorden de su ausencia sólo es comparable a la magnitud de mi deuda. Ni por méritos ni por edad me correspondía recibir tanta consideración de su parte, pero Arturo sabía desplegar a partes iguales cariño, simpatía y curiosidad, y así me dio más importancia de la que tenía en realidad. Quienes hayan recibido un trato semejante de figuras prestigiosas y eminentes saben de lo que hablo, porque la ejemplaridad de los maestros se hace todavía más memorable en la corta distancia. En realidad, bastaba advertir que Arturo tomaba asiento para escucharnos en cualquier charla, conferencia o presentación, para percibir el cariño, la simpatía y la curiosidad que trato de explicar. No hacía falta nada más, porque su sola presencia nos honraba y estimulaba.

Sin embargo, en la discreta esfera de la comunicación personal, Arturo Echavarría me honró más aún con su correspondencia. Valoro muchísimo las cartas, los tarjetones y las postales que todavía recibo en los tiempos digitales que corren, y sobre todo cuando a través de ellas mantenemos una conversación prolongada en el tiempo, más allá de los saludos y el interés por la salud. Arturo tenía detalles maravillosos, como hablarme de

sus lecturas y entre líneas comentar mis propios libros. Borges siempre estuvo presente en nuestras cartas y en las últimas compartimos el entusiasmo por Coetzee.

Con la edad me he vuelto lector de diarios, cartas y memorias, y la generosidad epistolar de Arturo Echavarría se me antoja comparable a la de Bertrand Russell, Waldo Emerson y Michel de Montaigne, quienes también tuvieron correspondientes más jóvenes que ellos y escribieron sobre el valor de la amistad. De hecho, Montaigne dedicó a la amistad uno de sus *Ensayos*, donde al recordar a Étienne de la Boétie escribió: «Si me instan a decir por qué le quería, siento que no puede expresarse más que respondiendo: porque era él, porque era yo».

Así es, Arturo querido: porque eras tú, porque era yo.



LUCE LÓPEZ-BARALT
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RÍO PIEDRAS
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

LAS DOCE EN EL RELOJ

IN MEMORIAM
Arturo Echavarría Ferrari
Mi Tesoro

«¡Luce, a veces, el mundo está bien hecho!» exclamó alborozado nuestro común amigo el poeta Jorge Guillén cuando le participé que Arturo y yo habíamos decidido casarnos. El mundo ha estado «bien hecho» para nosotros por medio siglo. «Uds. están en Dios porque se aman, y Dios es Amor», nos explicó el P. Ronald Murphy durante nuestra ceremonia nupcial bajo un manzano florido en un luminoso mediodía de Cambridge. Hemos estado en Dios medio siglo. Como presagiando el milagro de un amor que sería inacabable, cuando Guillén decía bajo el manzano blanco en flor su poema «Las doce en el reloj» —un himno al instante perfecto, un canto soleado a la comunión con el Todo—, las campanas de Cambridge comenzaron a tañer al mediodía. Aquellas campanadas inesperadas nos desconcertaron, porque nadie había cronometrado adrede el instante venturoso. El *kairós* o tiempo de

Dios se nos manifestó como el preámbulo de nuestra dicha futura.

Acabo de perder a este compañero excepcional de medio siglo. Podría hablar del dolor indecible de mi pérdida, pero prefiero celebrar el júbilo de nuestra vida compartida. Cuando, hace ya mucho, estudié en la Universidad de Puerto Rico, acariciaba un sueño extraño: enseñar allí y casarme algún día con un profesor de aquellos claustros tan amados. Llevaba inscrita en el alma aquella corazonada porque estaba destinada a vivirla a plenitud.

Tuve un novio por 50 años. Mis alumnos recuerdan cómo, si me encontraba inesperadamente a Arturo en el campus, me sonrojaba de la emoción. Cuántas veces anticipé con mariposas en el estómago —hablo literalmente— regresar a casa para compartir con él. Cada salida al cine o a cenar la vivíamos como un auténtico *date* de enamorados. Arturo y yo pudimos explorar nuestras almas y nuestros talentos al máximo con libertad total. Nada se nos quedó en el tintero: dictamos cátedra a lo largo del planeta, escribimos cuanto quisimos, compartimos viajes extraordinarios y no nos tuvimos que repatriar de nuestra isla, a la que regresamos a servir desde la cátedra universitaria. Arturo dio su vida por la UPR y como investigador y escritor la puso muy en alto internacionalmente. Sus libros sobre Borges alteraron su campo de estudio en países como Alemania, donde muchos libros nacieron al calor de sus propuestas literarias. Puerto Rico realmente no tiene noticia exacta de cómo este, su hijo devoto, fue reconocido más allá de nuestra insularidad. Profesor sin par, Arturo coleccionó alumnos maravillosos no solo en la UPR sino en el mundo entero. Fue, por más, un *uomo universale* al uso renacentista: estudió bioquímica en Johns Hopkins, donde lo galardonaron como primer actor de teatro. Fue un niño prodigio del piano que terminó en el Peabody Conservatory de Baltimore. Pero, para mi ventura, optó por consagrarse a las letras en Harvard, espacio felicísimo donde, sin saberlo, el amor nos aguardaba.



Ceremonia nupcial, Cambridge, Mass., 21 de mayo de 1972.

El mayor de los talentos de Arturo, sin embargo, fue su extraordinaria vocación matrimonial. Al calor de nuestra entrañable compatibilidad supimos reconciliar nuestros respectivos caminos vitales con madurez y mutua comprensión. Arturo respaldó siempre mis ejecutorias profesionales, nacidas de mi vocación cuasi monacal por el estudio. Visitó conmigo tantos países islámicos que hubiera merecido un turbante honorario. Estuve casada con el caballero más íntegro y vertical del hemisferio: un *gentleman* y un *gentle man*.

«Cómo no gocé más del gozo [que] entre mis manos tuve?», Melibea exclamó, desesperada, cuando muere su Calisto en la Tragicomedia *La Celestina*. Ese no fue mi caso. Arturo y yo apuramos la copa de la dicha hasta el último día. Literalmente. Todas las noches, en un rincón íntimo de la sala, encendíamos velas y compartíamos unas copas. Todo afán exterior quedaba en silencio en este templo improvisado de nuestra vida en común donde compartíamos solo paz y alegría. Aquellos instantes constituyeron la más alta plegaria que pudimos entonar a Dios en este mundo de sombras pasajeras. Decía el teólogo

Teilhard de Chardin que la felicidad constituye el verdadero estado de gracia. Vivimos medio siglo de gracia.

La última noche repetimos nuestro *happy hour* sacramental, sin saber que sería el último. Mi Tesoro tuvo la muerte más serena del mundo. De madrugada, fatigado, quiso incorporarse para salir de la cama. No pudo, y entendí que lo que realmente quería era irse a un espacio espiritual trascendido. Se fue apagando con imperturbable serenidad, mientras yo le encomendaba el alma y le iba diciendo mi largo amor. Ya en camino al Amor infinito de Dios, como muchas personas, reconoció a un ser invisible que lo esperaba para acompañarlo al otro lado de la muerte. Ese tránsito privilegiado, sin médicos ni medidas patéticas de resucitación, acompañado tan solo por el océano sin orillas de mi amor, fue el broche de oro de nuestra unión matrimonial. Quien ama tanto como Arturo me amó tiene por fuerza que estar en el Paraíso. Como esposo fue un santo auténtico, aunque sea uno de esos santos que —por triste error— la Iglesia no canoniza.

Unos breves minutos tras su partida sentí en lo más hondo de mi ser un abrazo incorpóreo: sé que era el suyo, que me daba noticia cierta de su gozo trascendido y de su amor imperturbable. El abrazo invisible se repitió poco después, en medio de una extraña fragancia a flores que mi hermana Mercedes aspiró a su vez a la puerta de su casa. A veces quienes se nos adelantan al infinito nos consuelan de esa manera inmaterial tan delicada, sobre la cual san Juan de la Cruz escribió con pormenor.

Mi Tesoro, llévas a tu encuentro con Dios el medio siglo de amor luminoso que compartiste conmigo y que me habrá de proteger siempre. Aquellas campanas que tañeron al mediodía perfecto de nuestra primavera nupcial seguirán recordándome el inusitado milagro que he vivido a tu lado. Sé que volverán a repicar cuando salgas a mi encuentro en el Paraíso.



MERCEDES LÓPEZ-BARALT
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RÍO PIEDRAS
ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ARTURO Y SUS NOMBRES

Querido Arturo:

El título de estas breves palabras viene del hecho de que el cariño bautiza sin límites. Sobre todo el cariño verdadero, aquél que nunca dirá «cuánto te quise», sino «cuánto te quiero». Y como tu partida ha sido un broche de oro a una vida maravillosa, voy a esquivar el dolor, centrándome en los nombres del amor. Ya lo dijo Pedro Salinas en *El contemplado*, se trata del «encanto divino del cristianar»; es decir, bautizar. Pues sí, el primer nombre te lo puse yo, cuando te bauticé como «el Karl Böhm de la clase de Jorge Guillén». Eso fue en el '64 en la UPR, porque eres el espejo del actor austriaco que hizo en el cine el rol del esposo de la emperatriz Sissi. Luego vinieron tus nombres amorosos; infantiles, como Dios manda: Luce te llamó «Babú», «Bú», «Papa mío» y «Don Malo», cuando regañabas al gatito de turno por alguna fechoría. Pero tu bautizo culminó en un bello nombre ya famoso entre parientes y amistades: «Tesoro». El que te ganaste por ser el mejor esposo y el mejor

hermano y amigo del mundo. ¿Su autora? ¡Quién iba a ser! ¡tu esposa Luce!

Bien dicho, pues: «Tesoro». Pero querido hermano, para mí no dejas de ser la versión morena, latina, tropical y aguadillana, del actor que fungió como emperador austriaco. A quien por cierto, superas en guapura, porque el sur siempre vence al norte en sabrosura. ¡Hasta siempre!

MERCEDILLA
(así me bautizaste)



AGNES LUGO ORTIZ
UNIVERSIDAD DE CHICAGO

ARTURO ECHAVARRÍA, MAESTRO

Luce querida:

Recién me entero de la partida de Arturo y me apresuro a escribirte esta nota. No tengo palabras para expresar mi tristeza solidaria contigo. De lo que el lenguaje no puede apresar sabes tú más que nadie. Solo te cuento que me han llegado como aluvión a la memoria las imágenes del maestro generoso y erudito. ¿Cómo olvidar jamás sus discusiones de Pico della Mirandola o del discurso de Aliosha en *Los hermanos Karamazov*, o la lectura de Longino y de *De vulgari eloquentia*? ¿O sus afirmaciones apasionadas sobre la voluntad de descollar que, nos decía, era un elemento propio del deseo humano? ¿O su esclarecimiento de Marx sobre los medios de producción, no de las fuerzas productivas, como motor primordial de las grandes transformaciones económicas de la historia? Cuánto me marcaron sus enseñanzas, allá por los 18 o 19 años, cuando todo era plasticidad. Todo está en mi mente, con un síndrome cercano al de ese Funes que tanto lo cautivó, y de quien escuché por primera vez gracias a él . . .

Y luego recuerdo la primera vez que estuve en la casa de ustedes, ese oasis de belleza y amor, y mi sorpresa ante su

fantástica ejecución al piano. *Maestro, ¡eres también artista!* Y allí mismo descubrir también, como escribiera Teresita Narváez en *El Nuevo Día*, su brillante e insospechado sentido del humor . . .

Debes saber que ustedes son muy queridos por muchos y que ahora tú no estás sola. Por aquí, entre muchos otros soles y sombras, seguimos rondando esta caterva de alumnos agradecidos para quienes el olvido no es opción.

Con un fuerte abrazo,
Agnes



PRISCILLA MELÉNDEZ
TRINITY COLLEGE

A MI MAESTRO, AMIGO DEL ALMA Y HERMANO
ARTURO ECHAVARRÍA FERRARI

Mañana me despertaré en la estancia
«El sur» de Jorge Luis Borges

Durante la primavera del 1977, mientras me preparaba para inscribirme en mis cursos del otoño, es decir, para mi primera incursión en la Facultad de Humanidades, hice una serie de llamadas telefónicas pidiéndoles a los buenos amigos que me proporcionaran los nombres de los profesores más sobresalientes de literatura comparada con quienes debía tomar el curso de Literatura Moderna y Contemporánea. El primer nombre en la lista de mis amistades era el de Arturo Echavarría y los adjetivos que acompañaron dicha recomendación eran: excelente, exigente, sapiente, e incluso, intimidante. Demás está decir que este último adjetivo me puso un tanto nerviosa, pero me sobrepuse a mis temores y no solo me matriculé ese año en el curso de literatura moderna y contemporánea de Arturo, sino que en el siguiente curso escolar tuve el gran privilegio de ser su estudiante en el de teoría literaria. Debo subrayar que aun 44 años después de haber tomado estos cursos

con Arturo, recuerdo vívidamente los resultados concretos de dichos encuentros académicos: mi pasión por *Los hermanos Karamazov* y por el gran escritor Jorge Luis Borges, en particular el cuento «Las ruinas circulares»; un nuevo conocimiento de los estudios de teoría literaria que abarcaban desde Aristóteles hasta Jonathan Culler, pasando por las poéticas de Horacio, Longino, Sidney, Dante, Boileau, Lessing, Wordsworth, Coleridge y Eliot; mi primer contacto con el movimiento estructuralista de los años setenta; y en un plano más pragmático, una carta de recomendación para programas de estudios graduados en los Estados Unidos que desembocó en que me admitieran al programa de doctorado en la Universidad de Cornell. Pero sobre todo, los cursos de Arturo me dieron la oportunidad de trascender hechos, nombres y fechas, permitiendo que lograra moverme con mayor soltura, certidumbre y compromiso por un nuevo espacio que anunciaba otros aún por explorar. Debo confesar que cada vez que enseñé el cuento «El sur» de Borges siento que Arturo me acompaña; que él, mis estudiantes y yo vamos viajando por ese misterioso tren, observando ese espectacular paisaje y suponiendo que llegaremos juntos al lugar deseado.

Si alguien me hubiera dicho durante esos años de estudiante universitaria a finales de la década de los setenta que 22 años después Arturo iba a estar presente en mi boda con Aníbal, y que luego compartiría con nosotros momentos inolvidables en nuestro hogar en Michigan, en Pennsylvania, en New Haven y en Palmas del Mar, de ninguna forma lo hubiera creído. Sin embargo, no puedo sino celebrar la dicha y el privilegio de haber entrelazado mi vida y la de Aníbal con la de Arturo y Luce entretejiendo nuestras identidades docentes con el inquebrantable lazo familiar. Celebro públicamente la manera en que mi trayectoria intelectual y mi vida personal fueron tocadas e influidas por Arturo Echavarría y la manera tan maravillosa en que aquel maestro se convirtió en mi amigo del alma.



MARÍA TERESA NARVÁEZ CÓRDOVA
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RÍO PIEDRAS

ARTURO, MI HERMANO ENTRAÑABLE

Conocer y tratar muy de cerca a Arturo era descubrir un mundo ancho, diverso y fascinante. Siendo yo una joven universitaria alumna de Luce ella me lo presentó. Fui testigo del amor inmenso y ejemplar que se profesaban. Ambos profesores universitarios, les unía la inteligencia, la pasión literaria, el gusto por los viajes y una generosidad sin par. Aquel profesor serio fue mostrándose ante mis ojos más cercano según yo fui integrándome a su círculo familiar como una más. Entonces advine a su amplia erudición. Arturo había estudiado química antes de dedicarse a la literatura y poseía amplios conocimientos de ciencia y medicina (su padre, graduado de París, había sido doctor en Aguadilla). A ese pensamiento científico de Arturo se unía un carácter muy observador y unas dotes extraordinarias al interpretar textos literarios. Su vasta cultura abarcaba también la filosofía, la teoría literaria y la lingüística aplicada. Todo ello le convertían en un profesor muy completo. Tuve la oportunidad de ser su alumna en un curso graduado sobre el relato detectivesco en el cual abordamos desde Poe hasta Borges y Umberto Eco. Aquel curso fue inolvidablemente enriquecedor. Su trato formal y respetuoso con los estudiantes y su gesto adusto ocultaban un fino sentido del humor. Esto lo sabíamos quienes lo conocíamos

muy bien. Disfrutaba hacerme blanco de sus bromas que consistían en hacerme creer las cosas más insólitas. Yo se lo creía todo dada la autoridad que le confería su saber y su gesto serio.

Arturo era capaz de una generosidad inmensa. Luce y él recibían con gran hospitalidad a sus alumnos, antiguos y actuales, en reuniones memorables. Allí se hablaba del rumbo de sus incipientes o consagradas carreras, se daban amorosos consejos y sugerencias, se recomendaban contactos, universidades, lecturas. También en su casa se recibía a artistas e intelectuales convirtiéndose Luce y Arturo en auténticos embajadores culturales de su Puerto Rico. Sus publicaciones y conferencias internacionales daban fe de su enorme prestigio y de su solidez intelectual. Arturo era admirado y respetado en todas partes. Yo fui testigo de cómo recibieron una conferencia suya un público extasiado y entusiasmado de catedráticos y estudiantes en la Universidad Complutense de Madrid. Sus estudios sobre Borges resultan imprescindibles y me consta la alta estima y amistad que le profesaba María Kodama.

La música era otra de las pasiones de Arturo, pianista y «niño prodigio» como lo calificaron los periódicos de la época. Escucharlo hablar de música y de compositores era asistir a una cátedra magistral. Y escucharlo tocar piano era una experiencia sublime. En una ocasión derramé lágrimas ante su hermosa ejecución de la sonata «Claro de luna» de Beethoven.

Arturo fue un hermano para mí, me asesoró en muchos asuntos, me acompañó a elegir un automóvil, me guió por los intrincados laberintos del aeropuerto de Frankfurt, a donde yo debía regresar sola días más tarde. Estuvo conmigo apoyándome, consolándome y celebrando en muchas ocasiones de mi vida, desde las más privadas, hasta las más públicas. Nunca agradeceré suficientemente que me acogiera como hermana menor. Arturo ha sido uno de los seres más brillantes, honestos y buenos que he encontrado en mi vida. Honrarlo en estas páginas es hacer justicia a un gran intelectual y a un gran hombre: Arturo Echavarría Ferrari.



RAFAEL OLEA FRANCO
EL COLEGIO DE MÉXICO

HOMENAJE A ARTURO ECHAVARRÍA

Siempre he creído que a las personas es mejor conocerlas primero por sus obras. Tratándose de gente dedicada a la literatura, esto implica sobre todo sus libros. Tuve la suerte de que mi contacto inicial con Arturo Echavarría se estableciera por medio de las páginas sobre Borges que él escribió, empezando por su libro *Lengua y literatura de Borges*, el cual me resultó muy útil para mi primer libro sobre el escritor argentino: *El otro Borges, el primer Borges*. Después, la relación directa y en persona, en diferentes coloquios y ciudades (incluyendo San Juan), confirmó esa percepción: sin duda, se trataba de un lector perceptivo, cuidadoso y documentado.

En particular, me gustaba la capacidad de diálogo, epistolar o personal, desplegada por Arturo. Recuerdo, por ejemplo, un intercambio que sostuvimos en un coloquio sobre Borges en la Ciudad de México. El punto en discusión era una enigmática frase que aparece al final de «La muerte y la brújula», cuando el detective Lönnrot pregunta al bandolero Scharlach si él también busca «el Nombre Secreto», a lo cual el otro responde: «No. Busco algo más efímero y deleznable». El enigma reside en que la primera frase alude al Nombre Secreto de Dios, por lo que la respuesta de Scharlach implicaría que éste contiene

algo «efímero y deleznable»; por ello, incluso yo especulé con la posibilidad de una errata, porque quizá la frase debería decir «algo más bien efímero y deleznable».

En otro coloquio, también en la Ciudad de México, Arturo exhibió su fina lectura al detectar un rasgo singular de la última narrativa de Borges: la ausencia de bibliotecas en los relatos de *El informe de Brodie*, algo extraño si se considera su abundancia en la escritura previa del argentino. Ese mismo coloquio se enriqueció con la participación de Luce López-Baralt, gracias a que ella y Arturo buscaban viajar juntos cuando les fuera posible (nuestros limitados recursos económicos sólo nos habían permitido apoyar la visita de uno de ellos). Con base en su profundo conocimiento del Islam, Luce me enseñó la familiaridad de Borges con esa cultura. Aparte de la sabiduría de ambos, nunca dejé de admirarme del amor mutuo que se profesaban, lleno de camaradería y complicidades de todo tipo (incluyendo ese deslumbrante rincón árabe de su apartamento en San Juan).

Mi diálogo borgeano con Arturo Echavarría ha quedado interrumpido por su partida. Sin embargo, tengo esperanzas de que algún día lo reanudaremos.



JULIO ORTEGA
BROWN UNIVERSITY
ACADÉMICO DE HONOR DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA

TRIBUTO PARA ARTURO

He compartido las tertulias y las tardes con Arturo Echavarría en su piso de San Juan, convocando dentro del diálogo otros encuentros y conversaciones, con Juan Goytisolo, grande amigo, y conversador entrañable; y dentro de esa charla retomábamos otro piso de la elocuencia, con nuestro admirado y sabio amigo, Francisco Márquez Villanueva, a su vez devoto de Juan, y capaz de rayos y truenos hispánicos, pero siempre feliz y dulce cuando con él uno volvía a conversar entre Arturo y Luce, como si nuestros reencuentros despertasen otra celebración de esta amistad recurrente y elocuente, apenas interrumpida por otra fiesta acrecentada entre clases, proyectos, congresos, viajes y seminarios repartidos en su entonación memoriosa, y festivos ejemplos de la rotundidad castellana, para enseguida volver al coloquio celebratorio y sevillano de Paco, junto a la dicción de Arturo, cristalino y gentil como su orilla insular y peninsular, de riberas floridas y playas circulares, como si el mundo fuese más pródigo y luminoso entre los vales peruanos de Mercedes, el trobar clus de Luce, las batallas ganadas a la censura por Juan Goytisolo, y la limpia memoria de Paco, feliz

de haber roto la prohibición franquista cuando pidió el tomo de *La Celestina* en la Biblioteca.

Estas memorias circulares presuponen las pausas celebratorias en Granada, donde, de pronto, un vals peruano irrumpió en un bar y, en el empedrado de la calle Raquel Chang Rodríguez valseó conmigo. Y evocan para siempre los festejos por la jubilación de Paco Márquez, donde comprobé lo travieso que podía ser Arturo, compartiendo los camarones en su tinta, probando de esto y aquello, y brindando con Paco como si no se estuviese jubilando sino apenas dando lección de otro capítulo, no menos didáctico.

De esos maestros y colegas Arturo tuvo siempre la comodidad de estar jubilosamente presente. Su plácida elegancia, discreta tolerancia, y amistad con el mundo, son lección de su vida memoriosa, clara y nuestra.

Seguiremos conversando con las voces fraternas que cultivó entre nosotros.



NÉSTOR E. RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE TORONTO

EL LLAMADO

Releo un cuento que me parece perfecto. Se titula «El llamado» y trata de la duración en el terreno de los afectos. Lo escribió Arturo Echavarría (1938-2020). Arturo fue mi profesor a mediados de los noventa en la Universidad de Puerto Rico, un período que en mi historia personal correspondió a ese momento en que uno no sabe qué rumbo tomar. Su seminario sobre la novela hispanoamericana me activó el interés en conocer más a fondo la obra de Carlos Fuentes. Se habrá dado cuenta de ese empeño porque al entregarme el ensayo final me invitó a seguir con él un curso independiente en torno a la obra del mexicano. En esas conversaciones empezó a gestarse una amistad que no disminuyó con las derivas de la vida ni los largos hiatos.

Arturo era peripatético en su estilo de enseñanza. Acostumbraba a citarme en el cuadrángulo de Humanidades, el cual recorríamos hablando de la función del mito en *Terra Nostra*, de la deuda de Fuentes con Vico en *Valiente mundo nuevo* o de las convenciones del género detectivesco en *Una familia lejana*. También hablábamos de mí. En eso Arturo era más socrático que aristotélico. Se interesaba por mi formación y por entender los caóticos procesos e inquietudes intelectuales que me asola-

ban. Un día en que la conversación desembocó en los estudios de postgrado, me dijo con total convicción: «Váyase a estudiar a Emory». Ese consejo definió mi carrera.

Al pasar de los años nos volvimos a encontrar en múltiples ocasiones, pero ya no hablábamos de Fuentes ni de ningún otro de nuestros héroes de entonces. Me cautivaba más el formidable escritor que tenía enfrente, autor de cuentos impecables como «El retrato chino» y «La isla en el horizonte». Por la manera en que a Arturo le brillaron los ojos una vez que le comenté su predilección por las oraciones cortas a la Henry James, intuyo que esta faceta de su brillante trayectoria era la que más satisfacciones le daba.

La última vez que lo vi fue en el verano de 2019 en Madrid, en la puesta en circulación de su novela *Como el aire de abril* en Casa de América. En el ejemplar que me dedicara se despidió así: «Con el afecto siempre vivo». Vivo está igualmente el mío hacia un entrañable amigo y maestro.



MARIO VARGAS LLOSA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA / PREMIO NOBEL DE LITERATURA

Tengo un magnífico recuerdo de Arturo Echavarría, un amigo y colega que fue siempre un gran promotor de la literatura latinoamericana y, en especial, de la novela. Era un profesor acucioso, un investigador paciente, que por lo menos publicó dos libros sobre Jorge Luis Borges, cuya obra conocía al dedillo y no dejaba nunca de promoverla como la más admirable creación de un escritor hispanoamericano. Me ha apenado mucho su muerte y estoy seguro de que, todos quienes pasaron por sus aulas y lo leyeron, lo vamos a extrañar.

Madrid, 3 de septiembre de 2021.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

El *BAPLE* acepta para su publicación artículos, notas y reseñas críticas sobre las literaturas y lingüística hispánicas.

Los artículos deberán enviarse por correo electrónico a baple@academiapr.org acompañados de una hoja en la que figuren, además del título del trabajo, el nombre del autor (o autores), su dirección postal, correo electrónico y el nombre de la institución científica a la que pertenece. El Consejo de Redacción acusará recibo y, de acuerdo con los informes de los evaluadores, decidirá sobre la aceptación de los trabajos e informará a los autores en un plazo máximo de tres meses a partir de la fecha de recepción.

Los trabajos deberán ser originales e inéditos, y estar redactados en español. No pueden estar aprobados o en espera de informe para su publicación en otra revista. Para ser evaluados, deben ajustarse a las normas de la revista.

El texto se presentará en soporte electrónico (formato Word), con las páginas numeradas correlativamente, a doble espacio, en letra Times New Roman de cuerpo 12 para el texto y de 10 puntos para las notas a pie de página. Los márgenes laterales deberán ser de 3 cm. Se recomienda que los artículos no superen las 25 páginas de extensión (incluyendo notas y bibliografía), salvo excepción justificada.

Todos los artículos irán precedidos de un breve resumen en español y en inglés, y de no más de cinco descriptores o palabras clave en ambos idiomas.

Las citas de menos de cuatro líneas irán entre comillas angulares (« ») y en redonda, formando parte del texto. Cuando se necesite entrecomillar dentro de una cita, se utilizarán las comillas inglesas (“ ”). Las comillas simples (‘ ’) se utilizarán para enmarcar los significados. Las citas más extensas irán fuera del cuerpo del texto, sangradas en su margen izquierdo y sin entrecomillar. Las supresiones de texto en una cita se señalarán mediante tres puntos separados por espacios (. . .).

Las referencias bibliográficas dentro del texto irán entre paréntesis y se indicará el apellido del autor y las páginas que interesen del siguiente modo: (López-Baralt 10), o, en el caso de que se indique claramente en el texto el autor de la fuente, solo el número de páginas. Si un autor tiene más de una obra, se agregará el inicio del título correspondiente en cursiva si es de libro y entrecomillado si es de artículo o capítulo, del siguiente modo: (López-Baralt, *Asedios* 10). Cuando se cite una fuente indirecta, se añadirá «cit. en» antes del autor: (cit. en López-Baralt 10). Si la cita pertenece a una obra literaria en verso, basta con indicar los números de los versos citados: (vv. 121-122). Si la cita procede de una obra literaria en prosa, se prefiere que se indique, además de la página, otra información que facilite su identificación: (130; cap. 9), (271; libro 4, cap. 2), (9; acto 1).

La bibliografía aparecerá al final bajo el epígrafe OBRAS CITADAS e irá ordenada alfabéticamente por el apellido del autor. En caso de que un autor tenga varias obras, estas irán ordenadas alfabéticamente según el título de la obra y, a partir de la segunda entrada, se escribirán tres guiones y un punto (---) en lugar de repetir el nombre del autor. La bibliografía debe construirse de la siguiente manera:

Libros:

Un autor:

López-Baralt, Mercedes. *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. Plaza Mayor, 1997.

Dos autores o más :

Vaquero, María, y Amparo Morales. *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 2006.

Libro con editor o traductor:

Vega, Garcilaso de la. *Obra poética*. Editado por Bienvenido Morros, Crítica, 1995.

En caso de que sea un libro antiguo, debe indicar el lugar en vez de la editorial:

Icár, Juan de. *Recopilacion subtilissima, intitulada Orthographia practica*. Madrid, 1548.

Artículos de revista:

Egido, Aurora. «El ancho mundo de Miguel de Cervantes y la consecución de la fama». *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 97, no. 316, 2017, pp. 655-82.

Contribuciones en libros colectivos:

Alvar, Carlos. «Materiales para una taxonomía de la traducción al castellano en el siglo XV». *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, editado por Francisco Moreno Fernández *et al.*, vol. 1, Arco Libros, 2003, pp. 67-79.

Introducciones o estudios críticos en obra de otro autor:

Forastieri-Braschi, Eduardo. «Introducción». *El gíbaro*, por Manuel Alonso, editado por Forastieri-Braschi, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española / Plaza Mayor, 2007, pp. XIII-CXXIV.

Varias obras de un mismo autor:

López-Baralt, Luce. *Asedios a lo Indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Trotta, 1998.

---. «La guaracha del Macho Camacho, saga nacional de la “guachafita” puertorriqueña». *Iberoamericana*, vol. 51, no. 130-131, 1985, pp. 103-23.

En casos excepcionales, y siempre que vaya regularizado, será aceptado otro tipo de citación.

Los autores cuyos trabajos sean admitidos tendrán la oportunidad de corregir las primeras pruebas, sin introducir cambios mayores en el contenido, en un plazo de quince días.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de modificar el estilo para adaptarlo a las normas de la revista.

Los derechos de edición corresponden a la revista. Los autores recibirán un ejemplar del volumen y una separata electrónica del artículo.

