

Rey Emmanuel Andújar
Textos líricos caribeños
Liliana Ramos Collado, PhD
Martes 26 de mayo, 2009

Cárcel del gusto: Visitas al
universo poético de Pastor de Moya.

No amo tu cuerpo sino el misterio
que tu cuerpo habita.

MANUEL RAMOS OTERO

...un misterio pequeño y breve.

MARIO BENEDETTI

El lenguaje del caos

El ser, desde su corporeidad, se encuentra inmerso en la anarquía del espacio que atraviesa. Aunque desde sus inicios se le confieren herramientas que le harán formar parte de una comunidad, la naturaleza del cuerpo se resiste a cumplir una función estática en la serie de procesos –la lengua, por ejemplo– que *organizan* el desorden natural del universo.

La obra de Pastor de Moya (La Vega, 1965)¹ podría definirse como un intento deliberado de trascender agrupaciones; una resistencia al encasillamiento y la clasificación en términos de género. Sus textos parecieran elaborarse desde una estética de laboratorio; un cinismo que no respeta, seduciendo por medio de un lenguaje que *flota* entre el ejercicio poético y el uso común. Un lenguaje *inteligente*.

¹ A pesar de que el proyecto de Pastor de Moya abarca el cine y las artes plásticas, este análisis se concentra en el texto poético *Jardines de la lengua* (2003). Hasta el momento de Moya ha publicado *Buffet para caníbales* (cuento, 2002); y *Altars y profanaciones* (prosa poética–performance, 2006).

En Jardines de la lengua², el escritor rechaza la función de *informar* acerca de lo que no es socialmente explícito y se propone complicarlo. Podría decirse que en vez de procurar respuestas coherentes, se propone asediar el lenguaje para elaborar una serie de preguntas que van más allá del *silencio admirativo* que presupone la búsqueda de la belleza a partir de lo poético. De Moya plantea este proyecto desde la lengua y el problema del sujeto común: la incompatibilidad alarmante entre lo *comunicado* y lo *narrado*.

Los usos artísticos del lenguaje representan un elemento ambiguo en sí mismos ya que (con)funden los conceptos primigenios de la lengua en la sociedad. El sujeto precisa de índices y señales que le permitan armonizar con el entorno y sus semejantes. Por ejemplo: el lenguaje de uso común atiende específicamente a funciones significativas en donde la palabra se transforma en mensaje y pretende comunicar. Todorov, al estudiar los Formalistas rusos, se interesa en la importancia que éstos otorgan al *valor* del lenguaje; en la necesidad de separar entre cotidiano y extraordinario³. Para comunicar, puede entenderse que un sujeto suministre ciertos signos que infieran una idea precisa o cercana de su significado; así, el otro sujeto podría *interpretar* estos elementos al asociarlos en su sistema referencial. La poesía entra en juego cuando este sistema ostensivo no funciona, poniendo en tela de juicio toda capacidad de significación. Podría definirse la poesía como la distensión del referente: la locura en la identificación del símbolo.

² Para fines de este análisis se usará la reedición de Isla Negra editores (San Juan, 2009), aunque es importante aclarar que este texto fue editado por primera vez por Ediciones Ángeles de fierro (San Francisco de Macorís, 2003).

³ Véase: *El lenguaje poético (los Formalistas rusos)*. Crítica de la crítica. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2005, p. 19-38.

El cosmos de Pastor

Pastor de Moya ha creado su *universo poético*⁴ a partir de una incesante integración a la otredad. Textos como sensibles estructuras poéticas que aspiran al celuloide o la plástica. Este mundo está prefigurado en el libro Buffet para caníbales⁵; estos cuentos *travestidos* de performance a veces quieren ser el guión de un cortometraje o bien podrían ser leídos como direcciones de una puesta en escena. Su carga poética rompe con ciertos postulados del cuento corto que proponen la necesidad *monotramática* del género. Elementos como el impacto y la intensidad se encuentran presentes en los relatos, pero es su nivel lírico lo que condiciona la lectura.

Jardines de la lengua propone un genuino examen de los altercados en la suerte de frontera que representan los diferentes usos del lenguaje, planteando un reflejo de lo humano desde diferentes estados del ser: confusión del origen; goce, atolondramiento y generación del adiós.

En *El humo de los espejos*⁶ –apartado que da inicio al texto–, la palabra es utilizada como elemento reflexivo: no sólo aspira al reflejo sino que acerca a la instrospección. La intención se propone desde el poema *La esfera*,

la primera imagen rueda en el cristal
un búho resacado por la noche
denuncia el sacrificio de Narciso frente al río⁷

El poeta es consciente que narra hacia la otredad y lo hace a través de la imagen elaborada desde el lugar épico; el texto recurre a la reescritura de tramas y tradiciones literarias que tienden hacia la *trasmentalidad* de las palabras⁸; proponiendo una lectura del reflejo como una transfiguración del regreso. El mirarse en una superficie reflexiva implica emprender un viaje hasta lo otro; los signos circulares⁹ plantean que ese trayecto termina en su punto de origen. El “observarse”, en el poema *Transfiguración*, implica regresar a uno mismo,

⁴ Es necesario hacer énfasis en que este concepto germina a partir de la definición de *universo literario* por Carlos Vázquez Cruz, quien dice que además de fascinante, éste “Cuenta con la vida misma como fuente de inspiración, como resorte propulsor de la mente hacia ideas y realidades consideradas probables, posibles o impensables.” Véase La mirilla y la muralla: el estado crítico. Arcibo: El Sótano Editores, 2009, p. 13-39.

⁵ San Juan: Isla Negra Editores, 2002. Este libro recibió el Premio Nacional de Cuento de la República Dominicana 2003.

⁶ En la primera edición, el orden del contenido es el siguiente: *Jardines de la lengua; Alfabeto de la noche; Instantes de lluvia y El humo de los espejos*. Esta edición también cuenta con un epílogo de Juan Gelabert. En el libro publicado por Isla Negra el orden es el siguiente: *El humo de los espejos; Alfabeto de la noche; Instantes de lluvia y Jardines de la lengua*.

⁷ Jardines de la lengua, p. 9.

⁸ La “palabra transmental” es un concepto utilizado por los Formalistas rusos (Chklovski, Jakobson). Todorov utiliza este término para explicar el sentido autónomo de los sonidos en la poesía. Véase Crítica de la crítica, p. 22.

⁹ Los primeros poemas están titulados *La esfera* y *Circularidad de la locura*.

voy nada / ando en mi interior
 la espuma revienta lo que somos
 voces que reflejan el reflejo
 [...]

 qué noche tan mía laberinto el espejo desnudo
 cuando empieza la riña con el otro.¹⁰

Aunque el fondo sea el mismo, las formas de este trayecto pueden ser infinitas. Expuesta ya la relación de igualdad, el texto busca establecer las funciones que nos remiten a las particularidades del acto poético. Visto como un todo, podría decirse que el motivo en Jardines de la lengua es el asedio bucólico a los sentidos. En *El humo de los espejos* esto se logra mediante el giro hacia la voluptuosidad de las inquisiciones que se formulan desde el reflejo: la confesión, el miedo, el arrepentimiento. Lo que devuelve el espejo entre la bruma es algo más que la ilusión óptica: la palabra induce al enfrentamiento entre lo que mira y lo mirado. Es durante este recorrido –visual, en este caso– en donde se recrea la metáfora. ¿Cómo llegar a establecer la relación entre metáfora y motivo? Podría intentarse ubicar esta *yuxta/posición* mediante un análisis retórico de las estructuras semánticas del texto. *Pajas como formas* alude a la intención primaria que he mencionado anteriormente, la *confusión del origen*. El uso de la partícula *como* en el título del poema actúa como símil que no brinda certeza. Sugiere en vez confirmar. Si se descompone el poema tomando seis versos (el texto consta de 18 en total) que se sitúan en el punto medio, se tiene:

la serpiente del aliento
 hurga en las neblinas
 los glaciares pensamientos de la carne
 espejo mundo espejo
 quién más que yo separó de cuajo
 a dios santificado de la palabra nombre¹¹

En cuanto a la *inventio*, podría observarse que los versos 2 y 3 tratan de una argumentación *justificativa*: se intenta aclarar la intención primaria del sujeto (“la serpiente” = hombre)¹² mediante el uso de la metáfora: el ser escarba en sus confusos principios, manotea entre la bruma que le devuelve su imagen. El cuarto verso insiste en el símil del reflejo mediante una figura de repetición; al observar el cuarto verso podría decirse que este funciona como un *lugar de la causa* para

¹⁰ Jardines de la lengua, p.11.

¹¹ Jardines de la lengua, p. 14.

¹² Esta asociación no es arbitraria: en el poema anterior, *Origen opaco de la melancolía*, el poeta utiliza una figura de repetición para insistir en el hombre como serpiente, proponiendo una relectura del origen. Véase Jardines de la lengua, p. 12.

el verso 6: el autor es dueño y señor del texto y por eso puede liberar a dios del nombre, citarlo en minúscula: si bien el hombre se sabe confundido en el presente por desconocer a ciencia cierta su origen, el poeta aviva sus dudas a partir del *trastocamiento* de la lengua.

A partir de aquí, el sujeto queda a merced del escritor, quien, en cuanto a la *elocutio*, amaina el uso de las figuras de repetición (por lo menos las exactas; utilizará funciones de semejanza) y se concentra en la (re)construcción del imaginario –visitación a las mitologías, a las tradiciones–. Los verbos están usados de manera directa, lo cual no resta fuerza al impacto de las metáforas.¹³

Este apartado poético continúa con la búsqueda de los orígenes. Recurre al uso de figuras que proponen el regreso (ombligo, retroceso, menstruaciones); regeneración (la inmólación mediante los elementos primarios: fuego, agua, tierra; y otros imprescindibles: sangre, carne, lágrimas).

Hacia el final la voz se acerca a un tono seductor, íntimo. Los textos empiezan a manifestar un terso erotismo. En *Llamas viscosas del amor* puede verse que las metáforas no atienden a un *objeto de deseo* sino que significan en sí mismas,

desde el hielo surgen seres
amorfa transfiguración en el
espejo del yo
bocas como gelatina deambulan
por los sexos árido sudor¹⁴

Esta es otra manera de regreso. Es importante recordar que en la poesía la palabra tiene un valor autónomo, plural. Mientras que si se tiene un destinatario todo debe de *significar*. En *Oda blanca a Jhon Lennon* se hace mención a la despedida “[...] una paloma blanca para el alma / alza el vuelo dejando una polvareda / de espanto.”¹⁵ Todo termina en *Carnaval*, en donde el texto propone una amnesia de lo fantástico y señala que el ser es un *travestido*: el sujeto es la metáfora de sueño y deseo, en donde el poeta acepta que nunca podrá contar estas ensoñaciones de una manera total ya que “no se accede a [el relato del sueño] más que por el intermedio del relato.”¹⁶

Alfabeto de la noche

La nocturnidad es el albergue de los melancólicos; la guarida de lo íntimo. El poeta espera la noche para retornar al cuerpo amado, sólo para reconocer que

¹³ He analizado estos versos a partir del ejercicio propuesto por Aron Kibédi Varga en *Retórica y producción de texto*, en donde se concluye con las categorías emotivas de la *atención*, según terminología de Adelung. Véase *Teoría literaria*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 264.

¹⁴ *Jardines de la lengua*, p. 27.

¹⁵ *Ibid*, p. 29.

¹⁶ Véase Balibar, Etienne y Pierre Macherey. *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal Editor, 1975, p. 43.

el objeto de deseo no era tal, como demuestran los versos de *Encuentro líquido con lo real*, poema que da inicio a este apartado,

era hueca la mano al pasar
hueco eran los muslos
[...] hueco el silencio después de la jornada
también era hueca la mirada y el dolor del éxtasis¹⁷

En los poemas siguientes la voz tiende, de manera casi imperceptible, hacia el pesimismo y el recogimiento. Lo que en principio seduce en búsqueda de intimidad se convierte en *malditismo*. A la confusión que se propone en el comienzo del poemario ha de añadirse la oscuridad de lo nocturno; la desesperanza. Los epígrafes (autores y pasajes) seleccionados para adelantar los textos podrían confirmar esta interpretación. Estos *epigrafiados*¹⁸ son Beckett, Baudelaire, Sartre, entre otros.

La noción de oscuridad busca sostenerse al simular la idea del encierro. De Moya procura, en *Reposo de las piedras*, utilizar el símil de la muerte-reposo con la reclusión,

¹⁷ *Jardines de la lengua*, 35.

¹⁸ En *Los epígrafes*, Gérard Genette denomina al que utiliza el epígrafe como *epigrafista*, mientras quien origina la cita es el *epigrafiado*. En este estudio también se clasifica el epígrafe con relación a sus funciones en el *borde* de texto: una función directa es la que realiza a manera de comentario introductorio-justificativo. Véase *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2001, p. 123-136.

me asomo a los barrotes
y el patio es un hormiguero virulento de cuchillos
[...] ha llegado la hora de morir o vencer¹⁹

En cuanto a *Alfabeto de la noche*, texto que titula este apartado, sus figuras de explicativas aluden al abecedario como elemento fundamental del lenguaje. Las figuras de repetición que conforman los versos buscan reafirmar la propuesta de oscuridad. La mención de Borges podría ser relacionada con la ceguera del autor y por ende a la oscuridad, a esa “noche [...] oasis de multitudes informes”²⁰. En *cárcel*, se señala de manera directa la reclusión y se admite la desesperanza; una arista de tristeza desde el ojo atrapado, apartado de la luz total. Es interesante destacar la presencia del bestiario semi-domesticable que habita en estos textos. Esta fauna en su mayoría puede estar relacionada a la noche (luciérnagas, murciélagos) y a lo misterioso y sombrío (gatos, perros, ratas).

A raíz de esta exclusión el poeta tiende a imaginarse ese mundo exterior, fuera de su propia celda. Para lograr este efecto recurre al cuerpo, visitándolo desde un punto de vista erótico.

El registro de lo erótico

El erotismo se fundamente en la búsqueda y experimentación de lo otro, lo prohibido. La idea de escapar a ese universo vedado se materializa a partir de las metáforas sensuales que inician con un tono seductor, utilizando figuras representativas que aluden al intercambio carnal, siempre desde la perspectiva de lo onírico,

¹⁹ *Jardines de la lengua*, 39.

²⁰ *Ibid*, 41.

Los cuerpos han emergido de las profundidades
 [...] las manos lánguidas y excitadas
 [...] el otro sueña o muere de piedad²¹

Lo erótico encierra en sí una partícula de ambigüedad. Se refiere al goce y al fin. Georges Bataille se refiere al erotismo como “la realidad más conmovedora, pero, al mismo tiempo, la más innoble [...] Su fondo es religioso, horrible, trágico e incluso inconfesable, ya que es divino...”²² Es esta confusión la que da forma razonable al travestismo propuesto en el poema *El goce besa la inocencia*, en donde el espejo del sueño se *lesbiana*. La propuesta de reflejo y transformación queda sostenida en *Desdoblamiento y Lluvia circular*; en éstos se demuestra la obsesión con la imagen, la mirada, y el *eterno retorno*. Las figuras sicalípticas son el presagio del fin.

Destacada atención merecen los textos *La piel trémula entre las manos* y *La fría morgue lunar*. El poeta reconoce que la única manera de materializar la huída es el desdoblamiento total; pero este trocamiento es ominoso,

tócame la vulva
 que aquí guardo los colores de la sal
 [...] tócala despacio
 pues aquí colecciono los duendes
 y los monstruos para ti²³

Lo que queda entonces es resignarse al designio y acceder a otros umbrales: *Él es mujer* como la confusión total; la voluptuosidad estallando en la cárcel del gusto; “esta hembra es un terrible macho para el sexo [...] acaso seducción para el crimen imposible”.²⁴ Esa aceptación por el dulce e irrevocable final se concreta *ciegamente*; el último poema de este apartado se titula *Borges* y hace alusión a la ceguera del escritor argentino, a la conclusión de un círculo; al juego lúdico que de todas maneras propone el autor.

Palabras contadas

He mencionado que los Formalistas rusos identificaban la palabra poética a partir de su *valor autónomo*.²⁵ Si bien la palabra en forma retórica parte desde intenciones mucho más ambiguas que la mera comunicación, también es cierto que esto la hace *eficiente* al momento de estructurar el texto lírico. Podría afirmarse que la eficacia del discurso radica en su brevedad. Esto no limita las

²¹ *Jardines de la lengua*, 47.

²² Véase *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997, p.88.

²³ *Jardines de la lengua*, p. 63.

²⁴ *Ibid*, p. 64.

²⁵ Todorov destaca como *fórmulas* las teorías de los Formalistas; se refiere a Jakubinski cuando cita: “[...] la poesía consiste en la confiuración de la palabra de valor autónomo, de la palabra autónoma.” *Crítica de la crítica*, p. 21.

capacidades meta-interpretativas del poema, todo lo contrario: la fugacidad de la palabra es inversamente proporcional a la cantidad de significados en el interlocutor.

Utilizando un ejercicio *prolongativo*, el autor enlaza el segundo y tercer apartado del libro²⁶; *Instantes de lluvia* está compuesto por siete poemas numerados. Son textos de una intensidad breve que presentan su propuesta desde el primer verso. La inmediatez²⁷ es un rasgo característico de estos textos, si se observa que el verbo primario es el que organiza el resto del poema,

siempre hay algo que muere cada día
cosas que fundan plumiza la llovizna
cada día siempre hay algo que muere entre puñales
que nunca debieron ser y que no han sido²⁸

Partiendo del concepto *Poesía ligada* de E. Miner, este verso podría analizarse desde el *sentido*: el segundo verso se relaciona con el primero a partir de una figura de justificación; lo que “funda plumiza la llovizna” es ese “algo” que se esfuma diariamente. A su vez, el tercer verso se relaciona con los anteriores mientras que el último se escribe a manera de conclusión, confirmando armonía al texto. Esta sección puede leerse toda del mismo modo, si se considera que el apartado es un solo poema dividido en siete estrofas sin otra relación semántica que

el hecho de tener un predecesor (y un sucesor, por descontado), de tal manera que la primera estrofa sólo está vinculada a su sucesora y la última a su predecesora.²⁹

A partir de esta teoría podría leerse:

Instante [3]: “te miro regresando del olvido” (verso final)

Instante [4]: “objetos cerebrando movimientos y una quietud” (verso primero). Las figuras [olvido] y [cerebro] como elementos comparativos.

“y quizás una llovizna finísima reflejándose al límite” (verso final)

²⁶ *Alfabeto de la noche* termina con un poema que aluda a la figura de J. L. Borges; *Instantes de lluvia* tiene un epígrafe del mismo poeta. Véase *Jardines de la lengua*, p. 65-67.

²⁷ Es pertinente destacar que en la primera edición de este libro por Ángeles de fierro, los epígrafes utilizados suceden al texto; lo que puede leerse como una prisa poética: la necesidad de entrar en contacto directo con el lector. Véase *Jardines de la lengua*. Ediciones Ángeles de fierro, p. 55-61.

²⁸ *Jardines de la lengua*, 69.

²⁹ Miner, Earl. *Estudios comparados interculturales. Teoría literaria*, p. 198-199.

Instante [5] “unos borrachos buscan la noche” (verso primero)

Las figuras [límite = colmo] y [borrachera = exceso] como elementos niveladores.

El trance dilatado

Para concluir con este apartado propongo la aventura de observarlo desde

una teoría de estudio elaborada por de Moya en *Altas y profanaciones*.³⁰ El *Trance dilatado* es un planteamiento que se fundamenta “en el desgaste y [la] decadencia” culturales. Dentro de esta teoría, las acciones artísticas deben estructurarse desde los valores más humanos –se refiere a la educación y la inteligencia; valores morales y sociales, respectivamente. Sólo así es posible acceder a la belleza, “hacia el sano beneficio y consolidación”³¹ del arte como “grado supremo de la elevación de la conciencia.”³²

Para de Moya el poema debe ser la síntesis de una intensión, dejando abierta las posibilidades *espectaculares* del texto y sus múltiples lecturas. El texto debe seducir desde su capacidad de impacto; se caracteriza por su nitidez, que no necesariamente responde interrogantes, más bien las afina; no es una pieza *dedicada al silencio admirativo*.

El gusto, el principio y el fin

El trayecto de Pastor de Moya por el sensorio va más allá de lo estético. Sus textos insisten en el asedio constante a la vista (el ojo como elemento figurativo; las visiones, las cegueras...); y al sentido del gusto como elemento totalizador del poemario. La ambigüedad de la *lengua* en el texto puede ser estudiada desde dos rasgos generales: el lenguaje como ejercicio de sentido social y la lengua como elemento físico, humano. No es mi intención relacionar a de Moya con agrupación literaria alguna pero resulta inevitable asociar al poeta con la producción de la llamada Generación de los 1980's. Rei Berroa, al ensayar sobre la obra del poeta José Mármol, figura representativa de este grupo, afirma que la producción ochentista “le dio la espalda [al discurso político tradicional; planteando] una poesía que va directamente al nervio del lenguaje.”³³ En el universo lírico de Pastor la relación entre la imagen y la metáfora está siempre ligada a la pesquisa del cuerpo; el lugar que ocupa la corporeidad en el espacio.

Con *Jardines de la lengua*, apartado que da título al libro, de Moya replantea la relación origen-destino; estos poemas reflejan profundas inquietudes filosóficas acerca de las teorías del génesis, el erotismo y la poesía como sistema lingüístico a partir de la negación del sentido. En cuanto a la función de este texto como partícula concluyente, es importante señalar que la primera edición de este poemario comienza con este apartado, lo que brinda sentido al planteamiento del cuerpo erótico como principio y fin.

Esta propuesta de voluptuosidad no es arbitraria. Para P. Guyotat, la investigación del placer puede asociarse al desarrollo del texto escrito, “y

³⁰ La Vega: Ediciones Contextualista[s]. Ediciones a Mano, 2006.

³¹ *Altas y profanaciones*, p. 34.

³² *Ibid*, 34.

³³ Véase *Desideologización y lenguaje poético en la obra de José Mármol. Literatura dominicana*. Santo Domingo: Publicaciones del Banco Central de la República Dominicana, 2008, p. 79-94.

viceversa.”³⁴ Para de Moya este placer literario parte del lenguaje y su reinención, componente principal del sistema que compone el sentido del gusto. En *Alquimia del labio* se propone el reconocimiento del cuerpo desde la lengua; también propone una reescritura del génesis,

él adoraba sus senos con pulpúlica lamisia y
vaginaba su lengua en mariposa suave [...]
ella fue la última poemadrina
lebianística del verbo génesis-cótico del
paraíso³⁵

Con esta propuesta queda establecida la enigmática correspondencia entre los géneros (él-ella); la referencia al paraíso puede leerse como el sustento a la propuesta homérica de isla-jardín, lo cual provee sentido al texto. En *Chorro de luz maestrada* prosigue confirmando el juego sensual,

aquí están las bocas
verticales y ceñidas hacia el árbol³⁶

La presencia de ese árbol puede leerse como la confirmación de la idea paradisiaca del comienzo de los tiempos, aunque también puede asociarse con la virilidad, si se considera ese “chorro de luz” como el semen³⁷ y la verticalidad de los árboles como el miembro enhiesto. La narración del génesis continúa cuando el poeta decide regresar al sentido de la visión. Esta insistencia visual radica en que el sentido de la vista es el más débil: para completar su función de registro se apoya en el olfato. Pero Pastor se esfuerza en trastocar lo real. *Escritura del ojo* propone la expulsión del paraíso y prefigura el goce del conocimiento y la decadencia de los cuerpos; a pesar de que se escribe desde el ojo, siempre la lengua estará presente repasando el texto. Especial atención merece *La dama y la serpiente*, aquí la voz narrativa da oportunidad para que “ella” pueda contar su versión de los hechos y confirmando su exclusión del edén,

100 mil trompetas tocan los ángeles enfermos
anunciando la manida madrugada [...]
y la dama se derrota sobre el césped
llenando de 1000 lenguas

³⁴ Véase *Las vías de investigación de Pierre Guyotat. Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal Editores, 1975, p. 61-75.

³⁵ *Jardines de la lengua*, p. 79.

³⁶ *Jardines de la lengua*, 80.

³⁷ El poema que sucede a este texto lleva por título *Ventre*, sugiriendo la idea de inseminación: “[heme aquí] / subiendo por esa ancha grieta que respira / poco líquido ya tengo / para llenar de sombra tu ombligo” *Jardines de la lengua*, p. 81.

una piedra dormida y antigua³⁸

En cuanto a *El sueño blanco de José Lezama Lima y los juguetes de Lezama*, es necesario destacar la necesidad del ser por interpretar el entorno y luego retransmitirlo. El hombre, tristemente resignado a abandonar el paraíso, sale en busca de un lenguaje que le permita *invencionar* su nueva realidad. Para Berroa, el problema esencial del escritor es “el lenguaje y la materia prima del mismo que son las palabras.”³⁹ Por esta razón el escritor busca un referente poético y lo encuentra en el escritor cubano Lezama Lima; desde el barroquismo lezamaniano trata de dar orden y sentido a su propuesta poética. La comparación regional –habla del Nilo (Egipto) o el río Camú (La Vega) como si fuesen la misma cosa– brinda el texto de una posibilidad ilimitada en relación al espacio; lo cual confunde al mencionar escritores como Martha Rivera, quien pertenece, según las clasificaciones del canon dominicano, a la Generación del 1980.⁴⁰

Hacia el final, el texto hace alusión a la criatura-resultado del “pecado” que se gesta en los vientres. Lo interesante de esta propuesta es que no sólo se enfoca en el erotismo como mero productor del placer, sino que también desde lo sensual se puede reproducir la especie. Los poemas *El pez-cero* y *El pozo* se refieren al encierro del ser dentro del cuerpo. El vientre es la pecera del ser, mientras que el pozo es el fondo donde el ser se (re)crea; el texto lo hace a su vez, utilizando ya hacia el final todos los elementos que han atravesado el texto, conformándolo

un toro enorme va creciendo en el fondo de este pozo.
lo veo en el espejo o en el río que es un sueño.
hay algo en ella que quiere salir de sus entrañas
porque escucho sus pezuñas en el tropel.⁴¹

Tomografía de la nuca es la (re)escritura del texto en su totalidad. La conclusión del libro empieza desde este poema, en donde se resume desde un punto de vista onírico la relación de “ella” con el pecado para finalizar con el producto de esa caída, un *mostruo* ambiguo –líquido; alado–. Este último poema podría leerse desde la eterna búsqueda del lenguaje de lo sublime por parte del ser; todo escritor debe saber que ese lenguaje se encuentra atrapado en el contexto del aire, de lo otro... quizás sea necesaria una *lengua voladora* para poder asirlo, y soñar.

³⁸ *Jardines de la lengua*, p. 83.

³⁹ *Aproximaciones a la literatura dominicana*, p. 87.

⁴⁰ Quise alejar este análisis desde esas agrupaciones clasificatorias ya que en la mayoría de las ocasiones éstas utilizan como parámetro referencial la edad de los escritores, más no su producción. Entre las fuentes investigadas he decidido referirme a los textos de R. Berroa, ya que me parecen más acertados en cuanto al asunto *generacional*.

⁴¹ *Jardines de la lengua*, p. 87.

Bibliografía

Althusser, Poulantzas, Balibar, Macherey, Sollers, Guyotat. Para una crítica del fetichismo literario. Madrid: Akal Editor, 1975.

Angenot, Marc, Jean Bessiere, Dowe Fokkema, Eva Kushner. Teoría literaria. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2003.

Bataille, Georges. Las lágrimas de Eros. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

Berrea, Rei. Literatura dominicana. Santo Domingo: Publicaciones del Banco Central de la República Dominicana, 2008.

De Moya, Pastor. Jardines de la lengua. San Juan: Isla Negra Editores, 2009. San Francisco de Macorís: Ediciones Ángeles de hierro, 2003.

De Moya, Pastor. Altars y profanaciones. La Vega: Ediciones Contextualistas, Ediciones A Mano, 2006.

De Moya, Pastor. Buffete para caníbales. San Juan: Isla Negra Editores, 2002.

Gennette, Gérard. Umbrales. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2001.

Todorov, Tzvetan. Crítica de la crítica. Barcelona: Editorial Paidós, 2005.

Vázquez Cruz, Carlos. La mirilla y la muralla: el estado crítico. Arecibo: Sótano Editores, 2009.

Rey Emmanuel Andújar

Santo Domingo, 1977. Es el autor de las novelas *El hombre triángulo* (Isla Negra 2005) y *Candela* (Alfaguara 2007. Premio PenClub PR de Novela 2008); las colecciones *El Factor Carne* (Isla Negra 2005) y *Amoricidio* (Premio Internacional Cuento Feria del Libro 2007); y el performance *Ciudadano Cero* (Festival Internacional de Teatro Santo Domingo 2006; Festival Internacional de Teatro Puerto Rico 2005.) Ha sido galardonado en los certámenes: Premio Cuento Banco Central RD, 2003; Premio Internacional de Cuento Casa de Teatro 2004 y 2005; Premio Alianza Cibaeña, 2005. Estudia dentro de un laboratorio en donde se investiga la dramaturgia del escritor a partir de la dramaturgia del cuerpo.