

Los cuadernos inéditos de Eduardo Haro Ibars

«Líneas rectas, planos medio desarrollados, círculos incompletos, líneas curvas. Un lugar indefinido en el espacio...»¹

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ (Vigo, 1980) es, en la actualidad, becario FPU del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Sus investigaciones se dirigen al entendimiento de los procesos culturales de los últimos cuarenta años en España en conexión con el proceso socio-político de cambio democrático, desde una sociología de la literatura y una crítica de los imaginarios, prestando una especial atención a las producciones que se sitúan en las periferias del canon actual.

LOS DOCUMENTOS DE la literatura contemporánea no procesados por la práctica editorial y académica nos ofrecen un singular espacio de articulación de un discurso crítico de tipo filológico. En efecto, aquellos testimonios que, por razones de diversa índole, no sólo han quedado excluidos del inapelable proceso de fijación textual que supone la publicación editorial y las implementaciones académicas que han rodeado a la fijación del canon literario de la literatura española reciente, sino que han permanecido ajenos e, incluso, ocultos a tal proceso, se perfilan como el espacio (acaso el único) donde la filología ecdótica puede aún encontrar un campo de aplicación efectivo.

Tal es el caso de los escritos de juventud de diversos autores más o menos situados en las estribaciones del Parnaso actual, sus epistolarios inéditos, o la existencia de amplias tipologías de escritos póstumos (desechados, incompletos, ocultados...). Por lo general, en lo actual abunda un modelo de gestión del patrimonio textual que excluye toda posibilidad de intervención futura sobre él o de hallazgo de documentos válidos a tal efecto: el escritor de hoy (o un agente delegado con dicha función) dirige y controla su legado, selecciona y prepara los materiales traseros de la escritura, totalizando su producción y disponiéndola en un discurso editorial coherente que carezca de zonas conflictivas donde operar una crítica textual útil. La edición suprime y elimina al manuscrito, la edición se transforma en el manuscrito, y el manuscrito, cuando lo hay, se encuentra ya preparado para recibir un procesamiento normal en los circuitos editoriales, desestimando una posterior reflexión sobre el mismo.

Escasea el texto materialmente conflictivo, los espacios de escritura que se desgajen de la práctica habitual. Las normas de edición se han trasladado perfectamente al interior de los espacios de creación y se han introducido en los hábitos de producción de sus agentes, desde la normalización de lo tecnológico que elimina la mera posibilidad del original o multiplica infinitamente sus variantes. Las dinámicas propias del campo literario actual hacen que todo texto de un autor central en su organización sea susceptible de convertirse en público en un momento u otro, con lo que el sentido común aconseja disponer una configuración adecuada del mismo en la retaguardia del archivo en previsión a tales emergencias.

Y, simultáneamente, la lógica natural a este proceso desplaza y margina los textos que en su materialidad no interiorizan tales directrices y condena autores enteros por una equivocada o por una desatenta gestión de su archivo, pese a estar o haber estado dotados de una adecuada inscripción pública. Casos, que en gran medida, son remediados tardíamente por investigadores de la Academia que asumen el trabajo, generalmente póstumo y normalmente ingrato, de realizar ese procesamiento.² Es justamente en este tipo de sujetos donde es posible encontrar textos heterodoxos, cuya propia organización suponga para el filólogo un horizonte de aplicación de la ecdótica pensada en clave contemporánea.³ El otro parece definitivamente atravesado por las exigencias del mercado editorial, no ciertamente interesado en modelos arriesgados de procesamiento de lo inédito.

Los cuadernos (en adelante CI) de Eduardo Haro Ibars son uno de esos documentos que se sitúan en ese margen textual al que nos referimos. Se trata de un material formado por cuatro cuadernillos inéditos de tamaño cuartilla archivados en una carpeta Centauro (22x12cm): un cuaderno Olimpig verde (CV), delgado y de pasta blanda, con cuadrícula pequeña; un cuaderno amarillo de pasta dura (CA), con arabescos en las tapas, de encuadernación en espiral y cuadrícula media; un cuaderno azul (CAz) con pastas con cuadros, de cuadrícula pequeña y de letra encogida; y un cuaderno negro (CN) de las mismas características del anterior. Se encuentran en la Unidad de Estudios Biográficos de la Universitat Central de Barcelona, donados por Iván Llanes en 1995. Algunos fragmentos fueron publicados en un número anterior de este mismo *Boletín*.⁴

Un primer vistazo al material nos presenta un conjunto heterogéneo de textos, un magma de trazos confusos en permanente desplazamiento de lo poético a lo prosaico, de la anotación a la composición, donde cohabitan textos, dibujos, garabatos y *collages*. El aparente caos en una segunda lectura no parece producto sin más de una escritura compulsiva y desorganizada: detrás de la proliferación de materiales se percibe un proyecto de trabajo, se comprende una planificación del texto y se reconoce una unidad de escritura entre todos los CI. Volveremos sobre ello.

Para el filólogo, la datación de los cuadernos resulta complicada. Un análisis comparativo con la restante producción de Haro Ibars arroja datos

contradictorios. Las similitudes con ciertos pasajes narrativos o sus ecos en algunos poemas pueden hacernos pensar en su contemporaneidad de textos tardíos. La presencia obsesiva del fármaco en los CI refrendaría esta hipótesis. Es necesario acudir a las pistas cronológicas, al análisis minucioso de la anécdota, al cotejo de las ambiguas referencias temporales para identificarlos como cuadernos de juventud. Nos apoyamos así en la investigación autorizada de Benito Fernández, quien ha sido capaz de situar estos textos entre el año 64 y el 67.⁵

Con respecto a la obra posterior de Eduardo Haro, estos cuadernos funcionarían como preparación de la misma, como anticipo de un proyecto más amplio. Todas las grandes líneas de su escritura se encuentran ya establecidas en los mismos, no sólo de una manera latente, sino con un avanzado grado de resolución. Son escrituras de un tiempo de formación y de lecturas en el que ya se anuncia con una definición considerable lo que será la obra futura.

En todo caso, y será esta una de las ideas centrales que fundamenten el posterior análisis, es necesario leer estos textos en relación con el proceso transicional, como escrituras precoces, incluso proféticas, de este último. Su presencia en los límites cronológicos (y geográficos: su escritura se efectúa en Tánger y en sucesivos cruces de la frontera) de la transición española se nos ofrece hoy como enigmática. En sus páginas se anticipan algunos de los lugares comunes que las poéticas menores de los años setenta recorrerán una década y dos después. La expresión de una angustia fruto del sentimiento de estar siendo sometido a procesos globales en cuya gestación no es posible intervenir, el establecimiento de las coordenadas existenciales en las que sería posible escapar a dichos sometimientos, la preocupación por la metamorfosis, el tránsito, la disolución y redefinición del yo y de la realidad objetiva, o la escritura corporal del dolor y de la degradación, ocupan la mayor parte de las páginas de estos diarios, que, desde una mirada actual, aparecen como *residuos* iniciales de un proceso de transformación simbólica posterior. Residuos incluso *tóxicos*, escrituras traspasadas por unas vivencias del exceso y unos fantasmas de (auto)destrucción en nada concordantes con las aspiraciones fundacionales de las que se contagia la década siguiente.

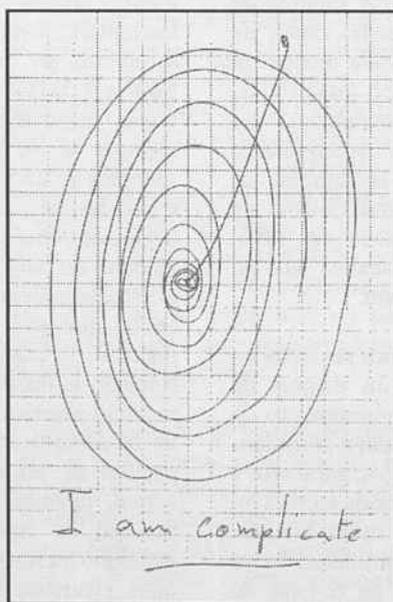
No será necesario traer aquí a colación todos los teóricos del imaginario transicional que en los últimos años han producido una revisión efectiva

de este espacio simbólico en clave de trauma y que, de una u otra manera, han sabido explicar cómo en la década de los setenta se produce una fisura profunda en la conciencia social. La posibilidad de realizar una transición tan compleja e, incluso, de no estar teñida de tragedia, pintoresca, como la española, exigiría según ellos un fuerte pago simbólico. Las operaciones de la memoria histórica, las deudas heredadas de la sociedad española con la Guerra Civil, las políticas del olvido y la melancolía necesarias para diluir en un bálsamo narcótico las herencias de la culpa y legitimar al tiempo un modelo continuista, el fracaso de los programas revolucionarios y los proyectos de inspiración utópica de una buena parte de la juventud del momento, los espectros de la violencia terrorista y paramilitar, la devastación de las drogas heroicas a partir de 1978 son algunos, quizá los principales, factores que concurren en ese tiempo transicional y que no pueden sino producir una profunda fractura en el orden de lo simbólico y del imaginario.⁶

Según Teresa Vilarós, esa fractura supo ser expresada por un grupo concreto de productores simbólicos, pertenecientes a ámbitos diferentes de las artes y las letras, formando un corpus reducido de producción estrictamente transicional, preocupada y dirigida a captar ese proceso de desarticulación de los sistemas de referencias colectivos. Las necesidades de reconciliación impuestas por la lógica política y económica de esos años, asumidas colectivamente como exigencias históricas obligaban al cuerpo simbólico a cerrar con urgencia esas fracturas, situando repentinamente fuera de su tiempo a aquellos sujetos que en un momento anterior se encontraban en la centralidad del mismo.⁷ Todas estas dinámicas y movimientos, materializados en unas narratologías concretas, se encontrarían larvados, intuitivos, pronosticados en escrituras previas (entre ellos nuestros CI), en una suerte de textos visionarios donde comenzaría a gestarse un proyecto simbólico alternativo de metarrelato epocal.

La metáfora con la cual estos teóricos del trauma transicional se refieren constantemente a ese momento es la del agujero negro, que absorbería a los sujetos que se movieron en su campo gravitatorio y a sus producciones, introduciéndolos en un espacio de forclusión no pensable para la memoria histórica colectiva. No pretendemos agotar aquí estos argumentos, aunque sí reconocer la evidencia de la desaparición física de muchos de los textos (no digamos ya de sus autores) representativos de este movimiento, de la práctica imposibilidad de encontrar sus obras y de la falta de atención del mundo académico en general hacia ellos, hechos que ayudarían a aceptar, aunque sólo sea retóricamente, la idea del *pulsar* transicional.

Sería aquí complejo rastrear la dialéctica de desarticulación y proyección que se inscribe en los textos transicionales, y cómo en el mismo proceso en que se disuelve y encripta la escritura, se preparan las líneas de fuga que apuntan hacia un horizonte futuro de recepción.⁸ En todo caso, la idea sería que, de una o de otra forma, algunos textos consiguen sustraerse al propio impulso centrípeto del imaginario transicional y salir de su órbita gravitatoria.



En efecto, es esa idea de la azarosa trayectoria de los CI de que se hacía eco Anna Caballé,⁹ en el sentido de la extraña supervivencia de unos materiales de deshecho a la deriva en medio de un confuso tiempo vital que finalmente recalcan en el fondeadero seguro de una estructura académica. Las páginas de los CI están llenas de llamadas a la fuga, de invitaciones a la escapatória, de planes de evasión, expresados en ocasiones en forma de garabatos, de jeroglíficos simbólicos [fig.1, CA, 34 v]: «yo soy muchas personas distintas e intento salir del laberinto por todos los medios, pero me es difícil».¹⁰

Todo ello bien podría invitarnos a abandonar una ecdótica de tipo tradicional, en los términos de una arqueología del saber, respecto a estos cuadernos. Una mirada inmanentista no parece

capacitada para situarlos con justicia en un espacio histórico complejo, y la crítica ejercida desde un paradigma débil como el de la calidad literaria nos llevaría a despreciarlos, o a conservarlos, en el mejor de los casos, como un monumento curioso al pasado o como reliquia del mismo.

Tales operaciones suponen no entender el discurso que en efecto nos ofrecen. Si aplicamos en su análisis el paradigma deleuziano de la literatura menor,¹¹ y los pensamos como textos violentamente reactivos, probablemente podamos explicarlos mejor y comprobar la gran coherencia con que se inscriben en el mundo simbólico en el que fueron concebidos. Son textos voluntariamente desplazados, inscritos en su materialidad y en su contenido en una escritura del margen, que transportan un proyecto de búsqueda de un espacio de escritura desgajado de lo histórico, un intento de configuración de un tiempo de discurso alternativo donde conciliar una vocación de laboratorio de la historia y un deseo de subversión del propio yo interior. No reconocer esto supone falsear su naturaleza.

Sentadas las bases teóricas en las que pretendemos ubicar los CI, es necesario preguntarnos en qué sentido se constituyen estos como espacio de escritura, espacio que a nuestro modo de ver se dispone en una doble vertiente solidaria. En primer lugar, se comprometen como un lugar de preparación, como un campo de pruebas de los restantes libros. Así, es por ejemplo posible reconocer determinados pasajes de *El polvo azul*. *Cuentos del mundo eléctrico* o de *Intersecciones* en remisión a una escritura anterior en los CI, como ensayo o experimentación de los mismos, tramando toda una serie de vasos comunicantes entre estos *paperback* y la obra publicada, que en algunos casos nos conducirían al interior de sus últimos libros de poemas o que parecen querer anticipar posibles letras de canciones. Estas conexiones son evidentes y recorren todos los grados de la metamorfosis intertextual, desde el *remake*, hasta la alusión o el eco. Pero ello no impide que estos textos existan autónomamente respecto al resto de la obra y que posean un propio proyecto de escritura, que correspondería a la segunda vertiente mencionada.

A tal efecto, puede ser interesante remitirnos (sin querer agotarlo en sus consecuencias) al modelo de análisis que Deleuze y Guattari establecen para la obra de Kafka, según el cual se piensa toda su producción como una *machine d'expression* donde un modelo de literatura en el que

el contenido precede a la expresión es sustituido por una práctica de la enunciación en que ésta precede a la idea¹² («L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses»¹³). Dentro de ese modelo crítico totalizante, que se defiende como consustancial a las literaturas menores, se concede una gran atención a la correspondencia kafkiana, atención que resulta pertinente en nuestro caso. La reivindicación de las cartas como parte de la obra, como «rouage indispensable, une pièce motrice de la machine littéraire telle que la conçoit Kafka» bien puede aplicarse a nuestro caso; se necesita un análisis donde estos textos, que por su naturaleza poseen una complicada relación con las instancias de la enunciación y un cierto carácter íntimo, se sitúen en la base de una máquina del deseo capaz de animar la restante escritura, atravesando anticipadamente las otras producciones: «les lettres sont un rizhome, un réseau, une toile d'araignée. Il y a un vampirisme des lettres, un vampirisme proprement épistolaire».¹⁴ Se propone el paratexto como centro libidinal de la práctica lecto-escritora y la escritura íntima como «pacte diabolique» del escritor con la vida, circuito de sublimación y de gestión erótica del mundo.

Más allá de los problemas últimos que la plena asunción de los postulados deleuzianos nos puede provocar, sí queremos abordar el análisis de los CI desde esta óptica, por la evidente rentabilidad de su marco conceptual. De ese modo, no debemos considerar los CI como eslabones aislados o subordinados del proceso creativo, sino como piezas importantes dentro del proyecto de escritura de Eduardo Haro Ibars, proyecto que se resume en un intento de exploración y desarticulación de un yo en el mundo a través del análisis de la dependencia y el poder.

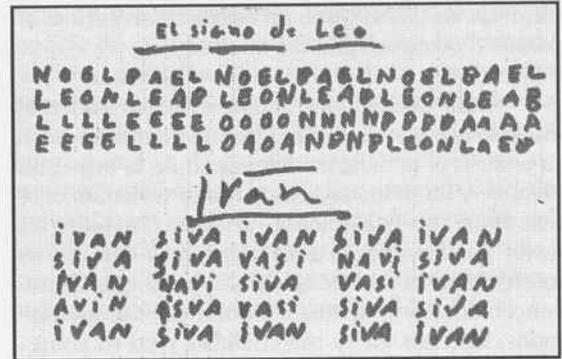
Este proyecto discursivo, en consecuencia con el paradigma que hemos establecido, se dispone desde o por una práctica diferente de la escritura. Se trata de generar un discurso desmembrado, no sometido a las exigencias heredadas del lenguaje como construcción social (y por tanto como instrumento de control), aspiración que desde luego nos remite a la tradición de experiencias de escritura automática cedidas desde el surrealismo. Así, encontramos en los cuadernos el uso del sueño, de la vigilia, de la alucinación y la alteración de conciencia, del *trip* lisérgico, como tecnologías de investigación y de escritura del inconsciente.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, este propósito volvía a ser novedoso. Estamos en un momento de gran experimentación formal en los hábitos narratológicos, de investigación profunda de los límites posibles de la escritura.¹⁵ A su vez, la adopción de esta tendencia, al menos en uno de sus sentidos, es producto de la recepción en España de los textos *beats*. La novedad de Haro Ibars se sitúa en trasladar esta práctica de escritura de un espacio textual fuerte como es el de la novelística al ámbito interno del cuaderno, del diario, de la escritura íntima, dándole una función muy distinta en el establecimiento de una máquina literaria.

El proyecto surrealista de liberación del sujeto a través de la deconstrucción simultánea del yo y del mundo (*changer la vie, transformer le monde*) tiene en este caso un padre que es Burroughs y una metodología de trabajo que es el *cut-up*.¹⁶ Se trata de mostrar una organización de sociedad a través de las dependencias mutuas, una distopía en la cual se entienda el papel del sujeto como víctima y verdugo en un complejo engranaje político, económico, social, donde la máquina del poder y del deseo vertebrada toda la existencia. Este discurso se articula desde el léxico de la dependencia química y de la enfermedad: el poder es una droga y un virus y la sumisión en todas sus formas es adictiva. A este modelo no escapa ninguna dimensión de la vida: en lo económico, en lo erótico, en lo vital los sujetos establecen entre sí relaciones toxicológicas. El lenguaje, lejos de ser el espacio de suspensión de esas subordinaciones, es, incluso, la base de las mismas: las palabras son víricas y contagian, transmiten, trasladan las dependencias y las articulaciones del poder.

Por ello, un proyecto literario y político de subversión de las mismas no puede establecerse en los límites de una escritura mayor y responder a su morfología. Se debe en primer lugar, *desterritorializar la lengua*, hacer que camine sobre una línea de fuga, que vibre en intensidad mediante el rechazo de todo uso significativo o incluso simbólico de la misma¹⁷ (el célebre *dictum* de Burroughs: hablar es mentir, vivir es colaborar). Proyecto que se materializa en este caso en un uso extraño de los mecanismos de articulación del texto, en la yuxtaposición más o menos inconexa de elementos, en la aparición de digresiones y citas abusivas, o en la presencia de series anormales de palabras. Todo ello cristaliza en escrituras herméticas y cabalísticas¹⁸ o en la elaboración de poemas maquinistas

(máquinas del deseo, máquinas de clausura y máquinas de subversión):



MURO, MURO, MURO, / ABRE 3 ABRE
PUERTA / MURO CIERRA / REAL 3 4 5 /
AGUJERO 6 / MURO MURO / MURO / MURO
MURO MURO / ABIERTO MURO /
ENCADRADO SANGRÍA / TIERRA SECA
VENTANA PUERTA / RIMBOLLO Y BALLO /
AVENIDA PUERTA DRAGON 3 / DRAGÓN 4
DRAGÓN 5 6 6 / MURO 6 / 4 PIÑA 6 / UNO
PLOC TRIC ATRO CINCO / SEX SEX SEX /
AVENIDA TODOS LOS POETAS / TODOS
LOS POETAS ECEXO // LOS POETAS PIERNA
POCA SEXO / NEXO / NUEVO NEXO /
INCESTO SUMA Y SIGUE / HERMANA
MURO OUERTA / DRAGÓN HERMANA
CUERPO / MURO CUERPO SEXO PUERTA /
DRAGON CALEFACTADO / SOPA DE
ARROZ PURE BLANCO / VIVA PATATA
INSEXO / NEO NEO / REY / BESO/¹⁹

En todo caso, al trasladar una narratología de la liberación burroughsiana al ámbito de la escritura íntima, se establece otro horizonte de construcción literaria distinto, que pretenderemos entender desde el molde de la *autobiografía drogada*. Este género, marginal y subversivo, cuyo origen en la modernidad se sitúa evidentemente en De Quincey,²⁰ también había sido atendido por Burroughs en la novela autobiográfica *Yonqui* (1953). Sin embargo Haro Ibars lo procesa no desde una escritura de la memoria y del pasado, sino desde un proceso de autoanálisis, desde una escritura de la actualidad, a través del molde temporal del diario o del cuaderno de campo, que pretende ofrecer una distancia objetivada frente a lo real rutinario. La escritura de la droga y de la abstinencia, el análisis de sus lentos efectos en el

organismo, su relación con la enfermedad y el fantasma del suicidio como único espacio definitivo de superación de las subordinaciones, se presentan en este espacio como una indagación en el presente, como una inscripción (expansión diríamos) del cuerpo en la escritura:

Estoy solo, / medio comido por mis microbios, / enfermo de mí mismo. / Espasmos de miedo / me arrancan los huesos, / Espasmos de miedo / me arrancan los ojos. / En la habitación, el frío, / el gran frío virulento / se pasea por mis venas / se come mis fibras / y - saltando en mi estómago / - me levanta ampollas. / Los que me ven / no saben que he nacido contra / ellos, / contra su comodidad vacía, / no saben que voy a morir / en esta habitación absurda, / que voy a comerme poco a poco // escupiéndoles / porque no han sabido sufrir / ni ayudar a los que sufren. // ²¹

Pero, diríamos con Deleuze, que «machiner des lettres, ce n'est pas une question de sincérité ou non, mais de fonctionnement»²²: la escritura de la dependencia en los CI y de la degradación no se propone (o no solamente) como referencia de lo cotidiano y de lo vital, sino que cumple un papel en el proyecto literario completo. La metáfora deleuziana para tal proceso, lo hemos visto, es la vampirización (de la sustancia vital en líbido literaria, de la vitalidad de los otros en energía propia, de la sangre en tinta), metáfora que ubicada en el imaginario poético de Eduardo Haro obtiene unas connotaciones muy concretas. Los vampiros de *Empalador* o *En rojo*, anticipados ya en estos CI, son emblemas del yo drogado y noctámbulo, figuraciones del malditismo y la bohemia transicional, que se expanden así metaliterariamente hacia la propia enunciación de la escritura.

Tras mi pequeña crisis de histeria me senté en un banco; los enanos nervudos, los hermafroditas y

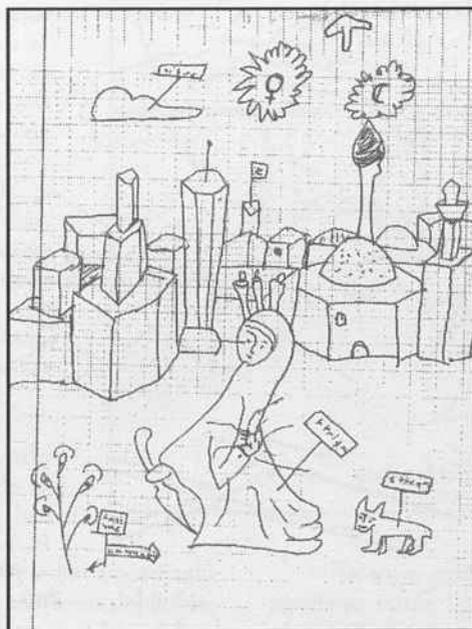
los caballos parlantes me sonreían al pasar frente a mi banco. Las personas decentes, no, quizás les asustaba mi aspecto de infelicidad quizá sólo tenían miedo de caer presos en mi red de pensamientos enigmáticos y no poder salir. Yo no soy un habitual bebedor de psiquis, pero a veces me gusta probar algún transeúnte de la cuvée del 57 o del 72, más seca y dura, pero también más firme.²³

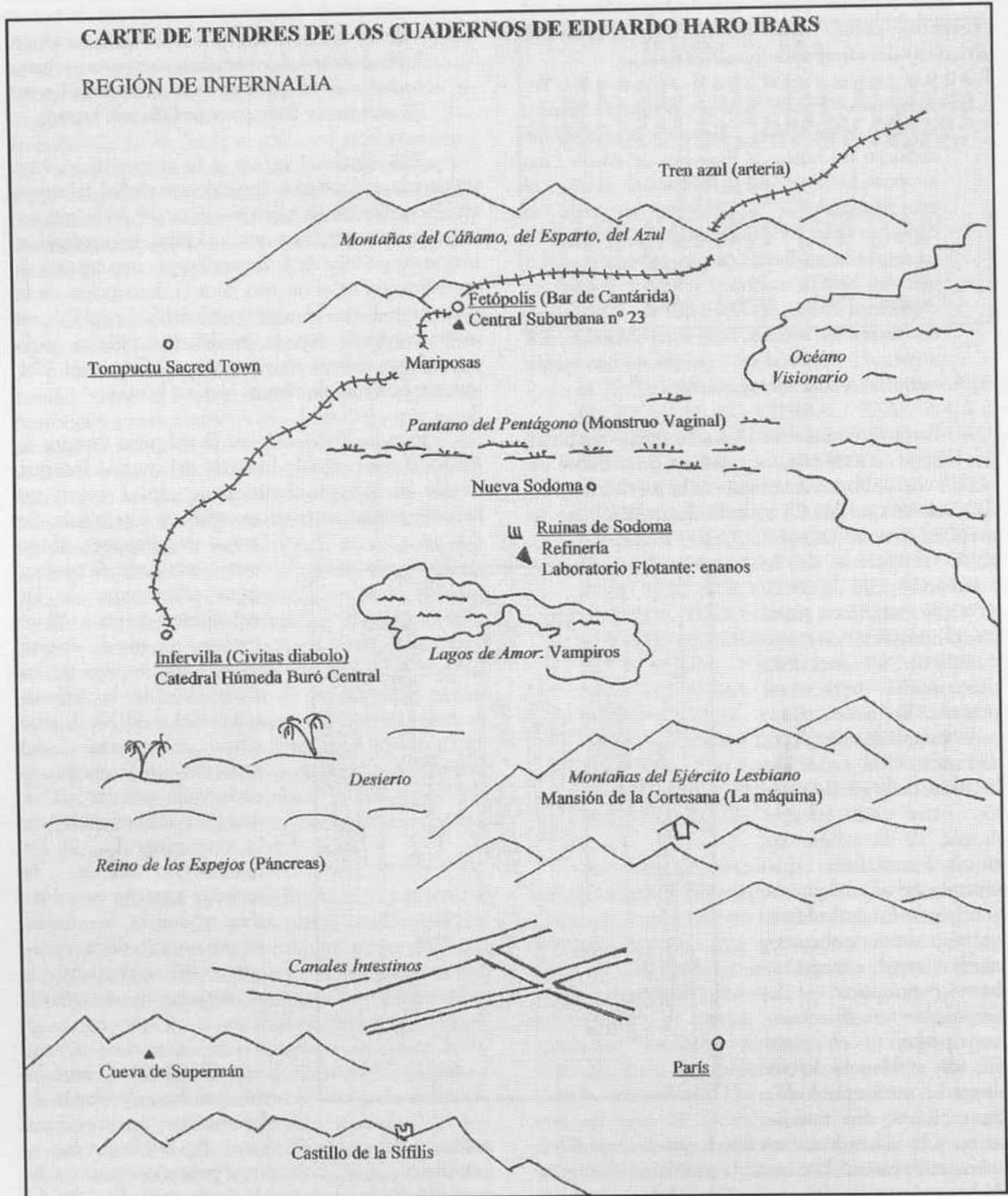
Así, desde el *cut-up* y la autoescritura bajo influencia, se analiza la dependencia global del sujeto en el mundo, donde a una máquina del poder macrocósmica se contraponen una máquina microcósmica, una micropolítica de la dependencia cuyo espacio de verbalización es el cuerpo. Si a la descripción de la primera se dedica la mayor parte del CV y del CA, en mayor sintonía con la producción poética, a la segunda se refiere mayormente el CAz y el CN, aunque ninguno de ellos es ajeno a la otra.

Para la descripción de la máquina interior se utiliza el viejo molde literario del mundo interior, donde el subconsciente se organiza como un mundo propio, con su geografía y toponimia. Se trata de disponer el yo como una *carte de tendres*: pero este mapa de las emociones, de ecos tolkienianos, no puede entenderse como réplica de los diagramas de la subjetividad del siglo XVII, sino como trasunto del proyecto situacionista de cartografía interior²⁴ (a su vez muy influenciada por la psicogeografía de De Quincey) donde la realidad externa es subjetiva y donde la ciudad (como espacio de la representación) se encuentra a la deriva, en constante flujo.

En este mundo interior, llamado *Región de Infermalia*, encontramos

ciudades *sub umbra* (Sodoma -fig. 3-, Fetópolis...), cordilleras, lagos, desiertos y pantanos. Junto a la geografía física y humana la mayor preocupación de Haro Ibars es entender la infraestructura energética y las vías de comunicación de ese cosmos, que siempre son de tipo químico o farmacológico



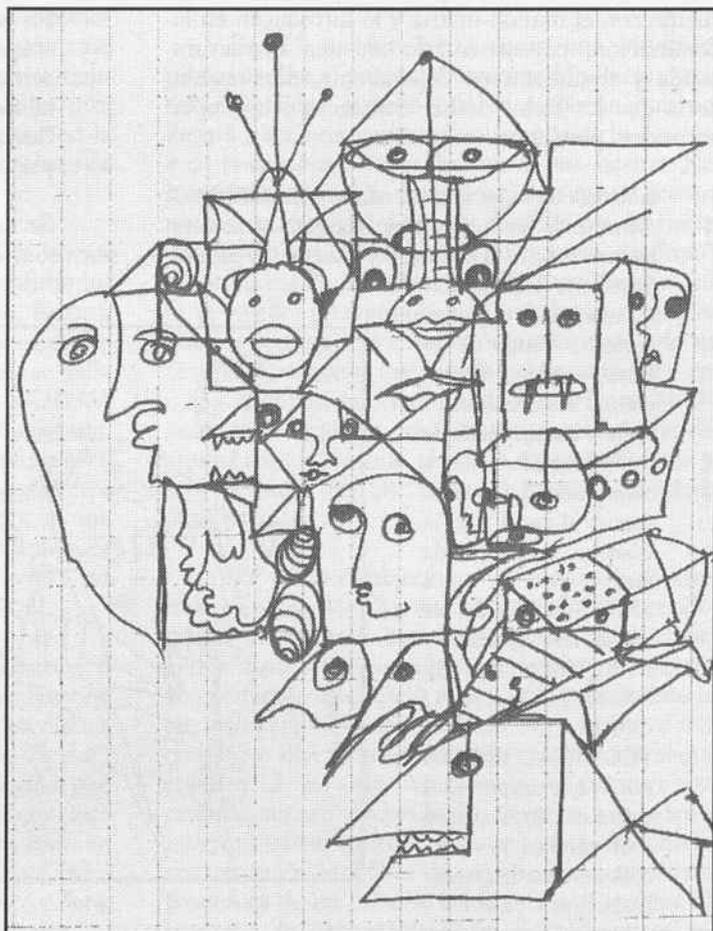


(centrales de producción subatómicas, redes y canales de aprovisionamiento narcótico, farmacias, laboratorios de investigación...²⁵) en una concepción corporal próxima a la homeopatía.²⁶ No es una descripción exclusivamente psíquica, porque cada uno de esos centros geográficos obtienen un correlato orgánico: al *Reino de los Espejos* le corresponde el páncreas,²⁷ a las vías ferroviarias las venas y las arterias; de forma que cada espacio es a un tiempo una descripción sentimental del alma y un órgano de la máquina del cuerpo. Dicho reino está habitado por seres oníricos de todo tipo, que se encargan de participar en dichos procesos (fig. 5).

Es sano el campo. Los jóvenes fatigados vamos en el coche de nuestra benzedrina preparatoria, para evitar el picotazo de las coca-colas niveladas; los otros utilizan el camello o el metro. No se sabe muy bien quién es aquí el culpable de las heridas múltiples que tienen las llantas, pero todos nos hacemos el caminito que lleva a la Central Suburbana nº 23. (...) La Central se presenta ante nosotros sin saber por qué: una escalera glotona por donde suben bolsas de agua sofisticadas y cubiertas por pelucas multicolores nos da la bienvenida, agitando sus electrodos. El cielo está bajo. (...) A lo lejos, varios hermafroditas transportan carros llenos de pastillas multicolores que brillan sobre las medias tintas de la ciudad²⁸

Esta visión del mundo interior domina buena parte de la producción de Haro Ibars. Me parece interesante referir aquí el capítulo de *El libro de los héroes* que lleva por título «Lerendico».²⁹ En él se investiga el tema del doble, desde la posibilidad de obtener un correlato del yo que sea a la vez un vehículo de autoexploración. Tema éste que se relaciona con la comprensión de la realidad en términos plurales, una vez abiertas las puertas de la percepción. Ese otro yo sería una especie de reserva de lo humano, un espacio de regresión donde se desarrollarían «todos los sueños fetales», concebidos estos como la multiplicidad de

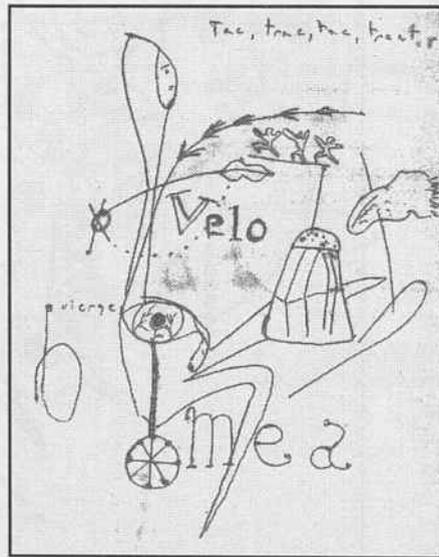
vidas y de realidades posibles en un universo pluri-dimensional. En ese texto se habla de cuerpos astrales, del acceso a las capas más profundas del inconsciente a través del empleo de drogas, se habla de un utópico lenguaje intrauterino no sometido a la servidumbre maquinística del mundo y de los arquetipos colectivos; en definitiva, se accede a una teorización de los fenómenos de escritura presentes ya en estos CI.



Estamos efectuando un permanente desplazamiento entre las vivencias del yo (proyecto de autoanálisis, inconsciente, mundo interior, cuaderno o diario) y las del mundo (máquina de enunciación, crítica de la realidad, deconstrucción de lo social, narrativa), en la descripción de dos máquinas distintas de la dependencia y del deseo. Sin embargo, dichos artefactos no son autónomos: entre ellos se tiende una compleja red de dependencias cuya base se establece en el fluido. La

subjetividad, en tanto que independencia y capacidad individual de actuación, ha desaparecido por completo. El yo, como microestructura disgregada, está conectada al cosmos a través de una lógica energética inapelable. La droga (en su materialidad y como metáfora de lo nutricional, lo erótico, lo lingüístico o lo cultural) introduce en el organismo el mundo y el cuerpo se expresa en él a través del excremento y del semen. La droga, los fluidos se intercambian mediante cordones umbilicales y circuitos electro-químicos que conectan el cuerpo con el mundo-matrix y lo introducen en la dominación, convirtiéndolo en una estructura rígida y absolutamente dependiente, dominación de la que los ciclos de las estaciones y la propia naturaleza participan.

la lucha contra los simplificadores / SEGURIDAD / ante todo sir / «una lógica poética» / nobleza baturre / ies... / la colonia del hombre / la política de rentas / doble acción / instantánea y persistente! / Vistas desde fuere / cerebro / iberoamérica / hovercraft / Keino / las injusticias de los cristianos / sofía y carlo: felicidad / para vencer al canal / de la Mancha / y dentro de diez años / los ESPELEÓLOGOS / de un mundo ignorado / PORQUE EL INDIVIDUO NO / OBRA POR VOLUNTAD PROPIA / sino / que tiene / varios electrodos instalados en / el cerebro / veinte millonésimas de gramo / bastan para provocar / visiones durante todo el día // únicas en el arte e industria /³⁰



En este carácter paranoico, en estas insinuaciones de ser víctimas de una conspiración cósmica, encontramos nuevos ecos de Burroughs, en particular de *Nova Express* («Miles de noticias de ninguna parte fueron repartidas de boca en boca, bajo forma de pastillas para la tos, y la multitud drogada se sintió eufórica y erotizada al máximo. Pero una sospecha de asesinato llenó las venas de oxígeno, y la sangre se puso a cantar»³¹). Carácter paranoico que se verifica

también en un imaginario del Apocalipsis desarrollado cíclicamente.³² Por último, también es necesario mencionar a Lovecraft³³ como garante intertextual de ese imaginario alucinado, con sus psicosis regresivas, sus símbolos esotéricos y sus delirios maníaco-persecutorios.

Brillan las pelucas y mi cuerpo se estremece. Mi cabeza poseedora del dolor en cuestión vibra a cada coletada del dragón. Mi piel entera está habitada por enanos que excavan largos túneles. Soy un dolor, un dolor inmenso que sufre los ataques de los calmantes, drogas y pócimas que lo destruyen. Un avión loco. He asumido mi dolor de tal forma que lo he incorporado a mi naturaleza. Cualquier ataque contra mi dolor me herirá a mí, y si lo matan, moriré con él!³⁴

Se nos presenta un universo de adictos, de seres completamente asimilados por una estructura de poder que les dispone en redes de dependencias interiorizadas por los individuos como deseos (y no parece casual el sustrato situacionista de esta concepción). A cada individuo le corresponden unas servidumbres y éstas carecen de la épica marginal de la droga, banalizada desde las estrategias de mercado de la sociedad de consumo:

Un vampiro joven y viejo bebe pernod en un café / otro vampiro más antiguo / lee noticias confortables rodeado de conchas y de números / Hay un tercer vampiro / que me hace señas desde el espejo / mientras

un cuarto y un quinto / se masturban a la sombra de un molino. // La época no es correcta, ni / siquiera es cortés; / la sociedad de ultratumba / ha sido sometida en masa a un / infamante análisis espectroscópico / tantos grados de luz, tanto porcentaje / de vampirismo en el sujeto / La muerte entera está podrida. // Un vampiro que fuma, un vampiro que / baila en su bodega / repleta hasta los topes de jóvenes de la última cosecha. / Un vampiro honorable se limpia / los zapatos y luego da propina / Otro toma café y otro juega / a las cartas. Todos / están contentos con la estructura / orgánica del siglo inadmisibles.³⁵

El individuo acepta su dependencia en ese cosmos. La escritura no puede devolverle una pretendida libertad pero sí puede desenmascarar las máquinas que la coartan. Por ello los CI se preocupan una y otra vez por establecer la materialidad misma del engranaje, por entender cuáles son las rutas de aprovisionamiento, los canales por los que sus drogas fluyen, facilitándonos incluso esquemas de las mismas (fig. 6, máquina del deseo y de la dependencia). A partir de ahí, la enunciación apunta hacia el cortocircuito, indaga cuáles son los puntos de abastecimiento más débiles, los espacios menos regidos por ese sistema que en ningún caso es perfecto. Pero el lenguaje, aunque desterritorializado, es también un fluido, la letra es un flujo, otra inscripción del yo en el mundo, que obtiene en la lectura su circuito correlativo y su nueva cadena de subordinaciones.

La única salida de ese proceso, ya lo hemos dicho, es el suicidio. La escritura puede, enfrentándose a su propia voluntad estructuradora, llegar a pensar ese espacio de liberación, pero la posibilidad efectiva de generar una práctica del mismo se halla más allá del propio texto. Hace falta una operación que desplace este proyecto *al di là* de la escritura, que lo inscriba fuera, en espacios no conformados en continua reubicación. Los fragmentos dedicados a este proyecto están atravesados de una gran tranquilidad, como comienzo de una ruta hacia el equilibrio y hacia la suspensión de las contradicciones.

Corta la muerte en dos / y guarda tu porción / la muerte quedará intacta / pero tu corazón florecerá en un cáncer / de cristales violentos / en ruptura de días que se lleven tu cuerpo / hacia los pozos viejos de una armonía extraña / La muerte es algo íntimo / se debe atesorar / y olvidando el mundo que te persigue / en tus propias veredas álzale un monumento / un templo refugio de tus días / donde puedas detenerte cuando pases / y llorar una lágrima por nadie pura como una espiga³⁶

Todo este proyecto proporciona un uso complejo y muy elaborado de sus signos y dispone la

escritura al servicio de movimientos vitales y teóricos ambiciosos, en la búsqueda de un *lenguaje corporal* de la escritura cuya gimnasia básica comprenda las operaciones de inscripción, descripción y desplazamiento. Creemos que todo este proyecto, más o menos bien articulado, mantiene una gran coherencia con la materialidad misma de su depósito textual y proporciona un material muy rico y poco común para el análisis, que desde luego no puede ser segmentado del estudio completo de la obra de Eduardo Haro Ibars.

Los CI pueden leerse como una intuición primera sobre el proceso transicional, o, mejor, una reflexión sobre aquello que se sospecha que no llegará a ser, una voluntad anticipada de la derrota y de la descomposición de uno de sus sujetos. No hay una preparación de su recepción futura (como mucho un ambiguo deseo de desplazamiento hacia un espacio virtual de lectura), no poseen una disposición moral de tipo aleccionador o confesional, ni se ve en ellos un dominio de la anécdota o el detalle que los permita leer como crónica suculenta de su tiempo. Son textos que simplemente proponen un mapa libidinal, un catálogo de sensaciones históricas articulado en una ambiciosa máquina de enunciación, con unas técnicas, un metadiscursos y un imaginario bien enraizados en la tradición fuerte de lo literario.

Tal como establecíamos al comienzo de este trabajo, pensar los CI como *residuos* epocales, condición ésta evidente, no supone entenderlos como textos desechables o material de práctico desguace. El paradigma deleuziano asume que toda literatura menor es intensamente política (no a un nivel del contenido sino de la enunciación) y que actúa como portavoz de un colectivo (aunque su escritura sea profundamente individual); siendo por tanto necesario comprenderla como una pieza clave en la conformación simbólica de su tiempo, en tanto que poseedora de un discurso crítico y reactivo sobre el mismo y de una problemática textual que no es posible despachar alegremente con el prejuicio de su escaso valor literario, prejuicio que, en última instancia, es también necesario demostrar.

Notas

¹ Cuaderno Negro, 41r, «Interplano».

² Buenos ejemplos pueden ser los casos de Aníbal Núñez y, más reciente, Fernando Merlo o Antonio Maenza.

³ En este sentido, en la actualidad colaboro con Rodríguez de la Flor en la edición de los cartapacios inéditos del poeta Aníbal Núñez, en un proyecto en cuya base está la interrogación por el modelo de discurso crítico adecuado al procesamiento de este tipo de materiales.

⁴ *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 2, enero de 1997, pp. 111-116.

⁵ Agradezco al aludido esta información, documentada en su biografía de Haro Ibars, de inmediata aparición. El citado nos ha dado noticia de la existencia de otra serie de cuadernos inéditos, perteneciente a una etapa anterior de escritura.

⁶ Sobre estas cuestiones puede consultarse Alberto Medina, *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2002.

⁷ Teresa Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

⁸ Sobre estas cuestiones me remito a un trabajo propio «La Transición Esotérica: hacia un análisis de las poéticas menores de los años setenta», presentado en el simposio internacional *El tiempo de Aníbal Núñez: poéticas e imaginarios de la Transición Española* celebrado en las fechas del 19-23 de julio de 2004 en Salamanca, que será publicado en sus actas.

⁹ *Boletín cit.*, p. 111.

¹⁰ CN, 64 r.

¹¹ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Éd. Minuit, 1975.

¹² *Ibid.*, cap. 4, pp. 51-77.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ V. Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994 y Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada (1958-1988)*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 137-145. Un caso peculiar, pero de cierto interés para nuestro análisis es la novela de José Antonio Maenza *Séptimo modo indisponible* (Pablo Pérez y Javier Hernández (Eds.), Zaragoza, Mira Ediciones, 1997), cuya escritura es casi contemporánea a la de los CI.

¹⁶ Metodología que Eduardo no abandonará ya nunca. Sobre este aspecto V. Pastor García Daniel, *El individualismo anárquico y radical de W. Burroughs*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1988, estudio que me ha sido de gran utilidad a la hora de analizar los CI, en tanto que están fuertemente influenciados por la concepción burroughsiana del mundo y de la literatura.

¹⁷ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, pp. 33-39.

¹⁸ En este sentido puede mencionarse un uso cabalístico de los elementos del lenguaje, en la forma de jeroglíficos o cuadrados esotéricos (fig. 2).

¹⁹ CA, p. 45 v.

²⁰ Sobre este molde genérico remito al análisis de Max Milner en *L'imaginaire des drogues. De Thomas De Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 13-52. Existen también *diarios drogados*, como el Aleister Crowley, de cuyo posible conocimiento por parte de Haro Ibars ignoramos.

²¹ CA, pp. 22 v y 23 r.

²² Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 52.

²³ CN, 46 v y 47 r.

²⁴ A tal efecto, se ha consultado Greil Marcus, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, trad. de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1993, cap. «Rastros de carmín sobre un cigarrillo», y en especial las pp. 400-415.

²⁵ Especialmente interesante nos resulta el pasaje del CA (30r-31v) donde parece describirse una sobredosis de heroína como las actas del proceso judicial de reclamación entre la compañía de seguros y las instancias encargadas del transporte de sustancias en el interior del organismo.

²⁶ Nos hemos permitido ofrecer una materialización aproximada de dicha carte de tendres [fig.4].

²⁷ CN, 29 v.

²⁸ CAz, p. 26 r.

²⁹ *El libro de los héroes*, Madrid, Arnao, 1985, pp. 75-97.

³⁰ CA, p. 10.

³¹ CN, p. 37 r.

³² Sirva como ejemplo este fragmento (CN, 44 r): «El león y la Salamandra se unirán el quinto día. Entre ellos existen obstáculos aéreos que la fuerza del Agua Blanca hará desaparecer. Pero el Agua Negra, guiada por mil ojos, flotará todavía en torno a los Amantes de Metal».

³³ Autor al que, por cierto, traduciré (H.P. Lovecraft, *El sepulcro y otros relatos*, prólogo, traducción y notas de Eduardo Haro Ibars, Madrid, Júcar, 1974).

³⁴ CN, p. 9.

³⁵ «Magia Posthuma», CN, 3v, 4r. Frente a esta masificación de la dependencia, Haro Ibars contrapone la individualidad de la experiencia visionaria («el siglo apenas abortado, se nutre de cornezuelo centenario», CN, 57 v); frente a la narcosis del poder, la química expansiva de la conciencia; frente a la vulgaridad del consumidor, la individualidad *beat*.

³⁶ CVM 13 v, 14. La idea de la preparación del suicidio ocupa un papel central en toda la producción del poeta, como acto último de apropiación del cuerpo y como proyecto vital de laboriosa entrega (sólo se tiene una muerte: hay que aprovecharla). A ella se dedica, por ejemplo, *El libro de los héroes* (el suicida es en sí heroico, la muerte legítima una existencia). Resulta escalofriante encontrar las primeras articulaciones de este «proyecto vital» en los CI.