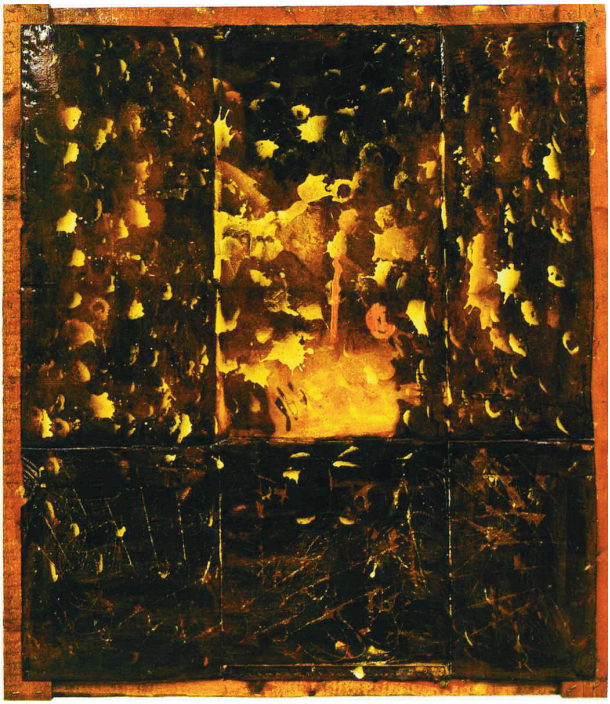
Nº 29

Selena Millares

DE VALLEJO A GELMAN:
UN SIGLO DE POETAS PARA HISPANOAMÉRICA



Prólogo de
J. Rodríguez Padrón

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

De Vallejo a Gelman:
un siglo de poetas para Hispanoamérica

Selena Millares

De Vallejo a Gelman:
un siglo de poetas para Hispanoamérica

Prólogo de Jorge Rodríguez Padrón

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 29

Comité Científico:
Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Helena Establier Pérez
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar
Sonia Mattalia
Ramiro Muñoz Haedo
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Javier Mora Contreras
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en el proyecto «La formación de la tradición literaria hispanoamericana: recuperaciones textuales y propuestas de revisión del canon» (FFI2011-25717).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: «Ío» (1992, técnica mixta sobre cartón y madera, 225x191 cm.), Antón Lamazares

© Selena Millares

I.S.B.N.: 978-84-9717-173-1
Depósito Legal: MU 1007-2011

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Lo fundan los poetas 9

Proyecciones del paisaje interior simbolista en tres poetas de vanguardia: **Vallejo, Borges, Neruda** 15

Del árbol y de la atalaya: **Gabriela Mistral** 27

La vanguardia como nostalgia: los últimos poemarios de **Nicolás Guillén** 35

Dulce María Loynaz, en el tallo de los vientos 55

Infierno contra paraíso: la ínsula poética de **Virgilio Piñera** 71

La antipoesía de **Nicanor Parra**, en las barricadas de la contracultura 81

Gonzalo Rojas: la fragua primigenia 97

Geografías del edén: la poesía trovadoresca de **Violeta Parra** 109

Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo entre siglos 123

Olga Orozco y **Alejandra Pizarnik**: poesía y videncia 151

Tres miradas a la condición humana: **Enrique Lihn, Jorge Teillier, Óscar Hahn** 169

La confabulación de Eros y Thanatos en la poesía de **Ana Istarú** y **Gioconda Belli** 183

Médula y sentido en la obra de **Jorge Enrique Adoum** 193

José Emilio Pacheco: apuntes para una poética 205

El poeta y la muerte: «Hastaciel», de **Pablo Neruda** 221

La poesía de **Juan Gelman**: conciencia y delirio 231

Lo fundan los poetas

La cuestión sigue siendo, todavía hoy, qué se oye aquí cuando se leen cosas como: «Pugnamos por ensartarnos por un ojo de aguja, / enfrentados, a las ganadas»; o como: «¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?»; o, incluso, como: «Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba, / lame el suelo buscando difuntos, / la muerte está en la escoba, / es la lengua de la muerte buscando muertos, / es la aguja de la muerte buscando hilo». Qué se oye, aquí, del áspero rostro de Vallejo, tallado en piedra; qué de la voz titubeante, con mirada blanca, de Borges; qué del grandón Neruda, quedándose con todo el sitio para jugar a sus anchas. Qué se oye; no qué podemos saber o explicar de cuanto dicen estos poetas, y otros tantos. Lo que nos viene del otro lado del español —inmenso, en espacio y en tiempo— son voces (bien dicho lo dejó Andrés Bello, y hoy casi ni se le nombra), no una escritura peripuesta como hemos creído durante todo este tiempo, como nos hemos empeñado en leer, aquí, críticos y —esto aun peor— poetas. Voces que nos devuelven la nuestra, pero que nos confunden. Desde la mismísima sor Juana,

que nada tuvo que ver con Góngora; pero, mucho más, desde el asombro de Unamuno ante Darío («quiere decir en castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden, hoy, con él, pensarse»). Pero, desde aquí, seguimos con las mismas; y, ni que lo haya dicho el propio nicaragüense, hemos hecho el menor caso: «¿Se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas. —El clisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad».

Razón, por tanto, le sobra a Selena Millares para iniciar su lectura con aquellos tres nombres, ese eje vertebrador imprescindible. Y con un matiz que no me parece menor: yendo hasta su *paisaje interior*. Cuando, líneas más arriba, dije voz —o voces— quise que se leyera respiración orgánica nacida de lo más hondo del ser, plétora de una memoria; pero no menos (y es forzoso volver a sor Juana) la materia corporal, en su asombroso fluir o en su quiebra irreversible. Después de décadas de haber transitado por ese mismo *paisaje* que dice la autora de este libro, espacio de donde procede toda la energía que impulsa la palabra que estos tres poetas nos han legado, estoy absolutamente convencido de que la diferencia de la poesía hispanoamericana (irrelevante, por bizantina, la discusión acerca de si es una, o tantas como naciones surgidas de la agitación de la Independencia); la diferencia —decía— reside en la manera de asumir la memoria que la constituye y le confiere identidad. Memoria que no se orienta sólo hacia el vértigo milenario que se precipita por tan portentosa y diversa geografía. No quiero pecar de intruso; que venga Alejo Carpentier y lo diga, en su descubrimiento, al remontar el Orinoco hacia sus fuentes: «a partir de ese momento empecé a verlo todo en función americana […] empiezo a traer Europa hacia acá y a verla de aquí hacia allá». Intercambio, reflejo recíproco de un único

discurrir zafado de la estricta sucesión que la conveniencia histórica impone —para *uso* político, será preciso aclarar—.

No olvidemos que el propio Carpentier anduvo por París, con Uslar Pietri y con Asturias, husmeando en cuanto ofrecía aquella «deslumbrante tienda de instrumentos» que había puesto el surrealismo, y en donde lo que acabaron por encontrar fue «todo un arsenal inagotable de la naturaleza y de la geografía americanas». Paisaje interior, también, bajo tanta maravilla. Exactamente como, en lo suyo, llegaron a ver los modernistas. Su experiencia, exactamente misma: no fueron a París, ni entendieron lo francés, como un aditamento estético (eso se dice, para zanjar la cuestión sin más problemas) que les quitara la pelusilla gris que la pobre poesía peninsular del XIX dejó caer sobre ellos —ni del todo románticos, ni del todo españoles: en esa extrañeza—. Lo que vieron: que Baudelaire o Verlaine habían establecido un principio paralelo al suyo; una razón para la escritura fundada en algo más que en el mero suceder de la historia, y abrían una brecha —ya irrestañable— en el clasicismo enajenador. La poesía española peninsular anduvo ciega, o falta de reflejos, sumisa como había sido —desde el XVIII— a aquel remedo de la tradición italiana, cuando ésta dejó de dar fijeza y esplendor a la lengua y a la escritura literaria que la servía; era el lenguaje, esa voz que digo, no la lengua, el que asumía todo el protagonismo. Cernuda ya lo explicó, con el debido pormenor, hace más de medio siglo. Los modernistas —trataba de decir— nunca renegaron del español, que era su lengua; lo que sucede es que, con su voz, establecen un principio contemporáneo que se ajusta al de identidad histórica, proyectado el uno y la otra en la incertidumbre que se abre ante ellos. Y los poetas franceses —en paralela situación— venían a avalar dicha propuesta. Nunca fue la poesía modernista el resultado de una escritura asertiva; quiso ser

—y se orientó en ese sentido— una palabra temblorosamente reveladora.

Aunque lo parezca, no me desvío del asunto. Porque los motivos de estos ensayos, tal Selena Millares anota puntualmente en cada uno de los títulos, nos dicen cómo se va construyendo ese soporte vertebrador de la poesía hispanoamericana, a partir de aquellos tres *fundadores*, como quiso denominarlos Saúl Yurkievich. Soporte cuya médula indiscutible (intenté explicarlo en *El barco de la luna*, de 2005) es la poesía escrita por mujeres: desde Gabriela Mistral a Ana Istarú, desde Dulce María Loynaz a Alejandra Pizarnik, con Gioconda Belli, Violeta Parra u Olga Orozco, lo que se hace evidente es la verdad que todas entregan —sin concesiones— al dar su palabra. No afloran en su poesía ni reservas ni reticencias, a las que tan dados son quienes las acompañan en este trayecto. Advierto: no hago juicios de valor; lo que intento explicar —y creo que las hace imprescindibles— es cómo las mujeres manifiestan la verdadera voz americana, aventurada en el mismo riesgo existencial que todas ellas afrontan. Es su actitud como escritoras lo que me importa porque las singulariza. No es casual, por ejemplo, que amor y muerte, y también capacidad visionaria (lo destaca Selena Millares), sacudan como un verdadero seísmo (una conmoción) el cuerpo que, en todas, tiene un protagonismo decisivo. Porque la escritura es la vida, para Gioconda y Ana, para Olga y Alejandra; y no podrá sorprendernos el entusiasmo que hace de la canción poema, en el caso de Violeta; ni la serenidad remansada con que nos llega la voz de Dulce María: también la vida. Gabriela, tutelándolas a todas desde su altura andina; uno su cuerpo con su tierra: vallejiana, aunque sólo lo fuera lateralmente.

Con los poetas que aquí las siguen, el asunto es más peliagudo. Como adelanté, se aferran a la escritura; se

afanan por cumplir su cometido de «usuarios de la tradición» —como acertó a decir el chileno Pedro Lastra—. Entre Gonzalo Rojas y Jorge Teillier, entre Enrique Lihn y Óscar Hahn, entre Jorge E. Adoum, José E. Pacheco o Juan Gelman, las diferencias se hallan en la perspectiva que cada cual adopta para alongarse a la realidad, en el extremo cuidado con que tratan el lenguaje, la forma que desean para el poema. Lo mismo cuando optan por la gravedad del testimonio (Adoum o Pacheco), que cuando cruzan el fervor poético con una aguda y hasta cáustica ironía (Rojas o Hahn o Teillier: sea el gozo de vivir o el desgarro del morir el motivo), o cuando —en el caso de Gelman— lo más duro y grave de la experiencia se traduce en una escritura donde trascendencia y ruptura se solapan, para que la expresión contenga, en su propia materia verbal, su particular fuerza trágica. Y, como sucedía con el abuelo Vallejo, lo mismo besa el cariño en los dos rostros que sufre el descalabro corporal en el atasco sintáctico, en ese troceo del poema, porque «las palabras —nos asegura— serán inocentes, pero no su relación». El asunto, con los poetas, es otro, sin la menor duda; tienen otro proyecto que los inclina a verse bien, a cumplir con lo que del lugar al que han sido alzados se espera. Cómo, si no, la *antipoesía* que un buen día se inventó Nicanor Parra; o la extraña ternura y el capricho verbal del viejo Nicolás Guillén; o —en fin— la bipolaridad entrañada del isleño Virgilio Piñera.

Después de la lectura de estos ensayos tan reveladores, escritos con sabiduría y con mucho tino, me he quedado pensando de dónde podrían surgir, ahora, voces como las que reúne Selena Millares aquí, o como aquéllas que abrieron nuevos territorios a la palabra poética. Porque muy cerca tenemos a poetas que se ufanan en declarar que «la Poesía cuenta (sic), sobre todo, lo general», que su lugar natural se

halla en mantenerse «codo con codo con la Historia»; porque sigue existiendo una crítica contentadiza que vuelve a proponer como referentes a poetas que utilizan la sentimentalidad como salvoconducto o que confunden la poesía con una herramienta para reconstruir la realidad (que le oí decir alguna vez a George Santayana). Dónde hallar, de nuevo, poetas enfrentados a esa verdad olvidada que Hölderlin enunciara así: «el mar quita y da memoria; / también el amor fija las atentas miradas; / mas lo que permanece, lo fundan los poetas».

Jorge Rodríguez Padrón

Proyecciones del paisaje interior simbolista en tres poetas de vanguardia: Vallejo, Borges, Neruda

La transfiguración del concepto tradicional del paisaje es una de las conquistas primordiales del movimiento simbolista, que en las correspondencias entre alma y naturaleza halla una fórmula fecunda y con una doble implicación: el yo del poeta, de tanto protagonismo en las propuestas románticas, ahora se ausenta, y tan sólo permanece en los ecos y reflejos que convoca en el espacio externo. Éste se inviste de una nueva espiritualidad, además, al negar implícitamente la existencia de lo trascendente o celeste, en una época en que la muerte de Dios ha cancelado la posibilidad de un mundo más allá del terrenal. Las poéticas de vanguardia serán muy sensibles a esa herencia, que proyectarán en su propia voz.

El concepto de las correspondencias ya había sido objeto de culto en la época romántica, que consideraba al universo como una escritura enigmática sólo descifrable por el vidente o profeta, en un complejo proceso intelectual. Los simbolistas, precedidos por Blake, van más lejos al argumentar que la capacidad visionaria de descifrar el universo sólo se puede

basar en la percepción de los sentidos: las correspondencias ya no se darán entre lo natural y lo divino, sino entre lo subjetivo y lo objetivo, en un doble proceso de sensualización de los estados anímicos e intelectualización del mundo visible. Esa nueva poesía huye de lo trascendente, en tanto que la pasión y el sentimentalismo también quedan proscritos. Se evoluciona hacia la impasibilidad y la imprecisión, preludiadas por E. A. Poe en sus ensayos, donde preconiza la contención del sentimiento —relegado a la prosa—, la asimilación de la poesía a la música —como dominio de la sugerencia y la indefinición—, y la concepción del arte como impresión —y no como imitación—: «reproducción de lo que perciben los sentidos en la naturaleza a través del velo del alma». En su estela, Saint-Pol-Rux defiende que «le monde physique est un vase empli de métaphysique», y para René Ghil «symboliser est évoquer, non dire et narrer et peindre». El poeta ya no ofrece anécdotas ni analiza pasiones, sino que adivina o descifra las correspondencias del mundo físico con las ideas y los sueños. En *La imaginación romántica*, C. M. Bowra considera a Verlaine, Baudelaire y Mallarmé como la vanguardia de ese movimiento, que incluye a todos los poetas que «intentaron manifestar una experiencia sobrenatural con el lenguaje de las cosas visibles, y en los que casi cada palabra es un símbolo, ya que está utilizada no según su uso corriente, sino por la asociación que evoca con una realidad más allá de los sentidos».

La singular representación de esos paisajes del alma será uno de los rasgos señeros de la estética simbolista, junto con la peculiaridad de su iconografía —obsedida por las aguas funéreas—, y también la videncia profética, un decadentismo que frecuenta el morboso coqueteo con la muerte y un hondo pesimismo, teñido de fatalismo. En *The Sacred Wood*, el poeta postsimbolista T. S. Eliot teorizó sobre lo que llamó

correlato objetivo en términos precisos: «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked».

Los códigos de escritura de los simbolistas y sus sucesores frecuentarían hasta la saciedad motivos como los crepúsculos de sangre, las atmósferas lánguidas o las aguas funéreas, que se verán progresivamente retorizados y erosionados. Los siguientes versos de Albert Samain, en traducción de Juan Ramón Jiménez, son un ejemplo ilustrativo de esa imaginería:

> … un pálido
> otoño sangra en el fondo de la avenida,
> y mujeres de luto cruzan sobre el ocaso.
> Lo mismo que en un patio de hospicio o de prisión,
> el aire es quieto y de una contenida tristeza;
> y las hojas doradas, cuando llega su hora,
> caen, como recuerdos, lentas, sobre la hierba.

Estas actitudes del impresionismo estético laten con renovado acento en las voces venideras, donde vuelven esas galerías del alma en interpretaciones diversas que se apropian de ese legado, como lo muestran las poéticas de tres grandes artífices de la vanguardia hispanoamericana: César Vallejo, Jorge Luis Borges, y Pablo Neruda.

En el caso de Vallejo, ese correlato objetivo emerge ya desde su primer poemario, *Los heraldos negros*, de 1918, el único donde puede vislumbrarse de un modo generalizado la huella del simbolismo y su secuela hispánica, el modernismo. Sin embargo, ya se encuentra en él el germen de

ese extremo quebrantamiento del idioma que, paralelo a la exasperación del dolor, progresivamente invadirá su poesía. A pesar del vínculo reconocido con los códigos precedentes, la formulación de su poética será radicalmente distinta; el verso ya está tomado por el balbuceo, el absurdo y la fragmentación:

> Luna! Y a fuerza de volar en vano,
> te holocaustas en ópalos dispersos:
> tú eres tal vez mi corazón gitano
> que vaga en el azul llorando versos!

Es cierto, sin embargo, que la inclinación por los ambientes funerarios y dolientes, con toda su imaginería, invaden la obra; aguas de muerte, crepúsculos de sangre, voces agoreras, canciones tristes o el imperio de lo azul, retornan una y otra vez al imaginario del impresionismo y sus distintas versiones, pero se tiñen ya de acentos personales, definitorios del nuevo talante creador:

> Mas cae, cae el aguacero
> al ataúd de mi sendero,
> donde me ahueso para ti…

En *Trilce*, de 1922, el paisaje se quebranta con una violencia inusitada y deja paso al caos, el absurdo y el dolor. El tiempo, la muerte, el desamparo, la nostalgia del paraíso perdido de la infancia y esa *tristumbre* que se desprende de la miseria del amor están condensados en versos de una gran intensidad: «si lloviera esta noche, retiraríame / de aquí a mil años […] sin madre, sin amada, sin porfía…»; la noche «de rodillas mana / su sangre blanca». Los paisajes derruidos se tornan sórdidos, deformados por la omnipresencia del dolor. El poema LV, en el que Vallejo recoge los versos del simbo-

lista Albert Samain antes citados para trascenderlos, es muy significativo:

> Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.
> Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada
> hebra de cabello perdido…

La percepción del entorno en *Trilce* se desarticula y adquiere tintes oníricos, la palabra se acerca una y otra vez al intento vano de capturar lo inefable, el poeta es más que nunca un huérfano del lenguaje:

> Amanece lloviendo. Bien peinada
> la mañana chorrea el pelo fino.
> Melancolía está amarrada
> […] Cielos de puna descorazonada
> por gran amor, los cielos de platino, torvos
> de imposible.

El motivo de la lluvia vertebra el libro, y en el poema LXVIII se concentra en un espacio mínimo, condensando la tristeza con su asedio brutal: «Son las cinco de la tarde. Llueve en toda / una tercera esquina de papel secante. / Y llueve más de abajo ay para arriba». En el siguiente libro, *Poemas humanos*, la composición «Piedra negra sobre una piedra blanca» profetiza la muerte del poeta con el paisaje como testigo solidario: «Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo…» A pesar del consciente alejamiento con respecto al hermetismo de *Trilce*, el entorno continúa invadido por el absurdo omnívoro:

> Se estremeció la incógnita en mi amígdala
> y crují de una anual melancolía,
> noches de sol, días de luna, ocasos de París.

Por su parte, Jorge Luis Borges se situó igualmente en esa genealogía literaria, y no dudó en reconocer a Verlaine como uno de sus referentes personales: en el prólogo de *Cuaderno San Martín* lo proclamó «ejemplo de puro poeta lírico», y en *El Hacedor* le dedica un homenaje a su «mundo de polvo y de jazmines». Igualmente, en *La moneda de hierro* elogia las «delicadezas morosas del simbolismo», y en *El otro, el mismo*, la larga enumeración de dones del cielo que agradece incluye al presimbolista Swedenborg, «que conversaba con los ángeles en las calles de Londres», y a Verlaine, «inocente como los pájaros». El homenaje es explícito hacia ese referente estético fundamental, y un breve recorrido por sus versos también evidenciará su huella.

Ya en el prólogo tardío a su primera obra, de 1923, recuerda Borges cómo, por aquel entonces, «buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad». Muchos poemas de este *Fervor de Buenos Aires* testimonian esa inicial afinidad con los espacios crepusculares como espejos del alma: la languidez de «Sala vacía» recoge la nostalgia del tiempo detenido en el paraíso perdido de la infancia, y en «Rosas», la visión de esa «decente blancura / que amortaja la pasión roja de la caoba» delata la filiación con el decadentismo estético y sus modos más frecuentados. Asimismo, en «Amanecer» seremos testigos del doble sentido del paisaje como proyección de los estados anímicos y a su vez objeto de un proceso de intelectualización, donde el mundo físico es ilusoria fantasía de la mente; el poeta contempla las «calles taciturnas» y revive la conjetura de Schopenhauer y Berkeley, que declaran al mundo como «sueño de las almas». La contemplación del paisaje no va a conllevar una visualización de sentimientos sino de ideas, y eso será después una tónica en la poesía de la madurez borgeana. Los referentes se transmutan; el alba es el espacio en

que se disuelven los sueños de la razón, y el esplendor de la luz solar se traduce en dolor:

> ¿En qué hondonada esconderé mi alma
> para que no vea tu ausencia
> que como un sol terrible, sin ocaso,
> brilla definitiva y despiadada?

Lo abstracto y lo concreto, los entresijos del alma y el mundo físico, se funden con técnicas sinestésicas constantemente, y el tópico de los atardeceres de sangre será frecuentado en numerosas variantes. La imaginería vesperal del decadentismo establece su dominio: albas ruinosas, negros jardines lluviosos o heridas celestes se sumarán a las anteriores imágenes estableciendo una línea de continuidad con *Luna de enfrente*, de 1925.

Tras el amplio periodo en que Borges abandona el quehacer poético, *El Hacedor*, de 1960, va a significar una nueva concepción de esa tarea. La noción del paisaje como realidad externa se ha disuelto a partir de la nueva circunstancia personal del poeta, que él acepta resignado como signo de la *magnífica ironía* de Dios, dador de los libros y la noche —la ceguera—, en el «Poema de los dones» que inaugura esa obra de madurez. La presencia del correlato objetivo se mantiene, pero sufre una importante metamorfosis: serán paisajes evocados, sentidos, soñados. La lluvia es un rumor que ciega los cristales y los puebla de recuerdos, en tanto que la melancolía y la obsesión por el tiempo provocan en la realidad aparente una súbita trascendencia. En el epílogo a *El Hacedor*, el espacio creado por el poeta es laberinto que prefigura su propia imagen al modo de un espejo inquietante: «Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de

reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas […] Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara». El retorno eterno de los ciclos hará que se produzca el milagro de la permanencia de esos espacios soñados:

> Sé que en la eternidad perdura y arde
> lo mucho y lo precioso que he perdido:
> esa fragua, esa luna y esa tarde.

El paisaje deviene trasunto del tiempo y su brevedad, y de la acechanza de la muerte: «El río me arrebata y soy ese río. / De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo». El laberinto es la trampa mortal del universo indescifrable, y el paisaje simboliza ese fatal movimiento cíclico:

> Que la luna del persa y los inciertos
> oros de los crepúsculos desiertos
> vuelvan. Hoy es ayer. Eres los otros
> cuyo rostro es el polvo. Eres los muertos.

Esa ceguera que condiciona al poeta promueve nuevas imágenes poéticas, donde la imaginación sustituye a los sentidos y una sutil ironía matiza cada visión desde la conjetura: hay «una serenidad cuyo símbolo / podría ser la tarde de oro»; «la tarde que es acaso de oro / sonríe ante el curioso destino». El hondo azul es ahora secreto; las rosas, invisibles; los crepúsculos, silencios. El ocaso se transfigura:

> Y ahora sólo me quedan
> la vaga luz, la inextricable sombra
> y el oro del principio.
> Oh ponientes, oh tigres, oh fulgores
> del mito y de la épica,

oh un oro más precioso, tu cabello
que ansían estas manos.

El proceso desde el paisaje vivido hacia su intensa intelectualización se agudiza en los últimos poemarios: un ocaso es el rojo que perdura en un vaso de Creta; la historia y la filosofía, el pensamiento y sus leyes, son lo único real. La lluvia habla del eterno retorno — «¿En qué ayer, en qué patios de Cartago, / cae también esta lluvia?» — y el río de Heráclito el Oscuro es la metáfora axial: todo se proyecta hacia esa paradójica permanencia de los ciclos.

También singular será la lectura de los referentes simbolistas y su peculiar visión del paisaje en el poeta chileno Pablo Neruda. Su reconocimiento hacia ese modelo matricial se explicita a lo largo de su extenso itinerario creador, y puede incluso constatarse en un libro póstumo, *El mar y las campanas*, donde recuerda sus inicios poéticos significativamente:

Era en 1925.
Yo me encontraba con la poesía
transportado al jardín de Albert Samain,
al suntuoso Henri de Regnier,
al abanico azul de Mallarmé.

La fusión con el espacio exterior, y la proyección en él de los estados del alma, es ya patente en *Crepusculario*, de 1923, en poemas como «Grita», donde se delata la ósmosis entre la melancolía anímica y el entorno, que se materializa en versos quejumbrosos: «Todas las hojas que a la tierra han caído / me tienen amarillo de oro el corazón». En *Pelleas y Melisanda*, que compone el último apartado del libro —reescritura de la obra homónima de Maeterlinck—, esa herencia se vislumbra en la sintomática presentación del espacio, y

en su exasperación de tópicos como las tardes dolientes, los augurios fúnebres y las aguas mortuorias. Después, *Veinte poemas de amor* acoge y transustancia esa imaginería, y también acoge otra de las obsesiones del impresionismo poético, el viaje interior, del que es muestra el poema 9, homenaje a «Le bateau ivre» de Rimbaud; la variante estará en su configuración como travesía erótica. Por otra parte, la célebre «Canción desesperada» se instituye en modelo de interiorización del paisaje y tributo a Verlaine y Rimbaud: «Sobre mi corazón llueven frías corolas / Oh sentina de escombros, feroz cueva de náufragos», rezan los versos de Neruda, donde corolas y flores evocan la melancolía de lo efímero que subyuga al sujeto poético, representado por ese «corazón», en tanto que la lluvia se hace proyección metafórica de la pesadumbre. El pasaje dialoga con Verlaine y su «il pleut doucement […] comme il pleut sur la ville»; éste, a su vez, hace un guiño a Rimbaud, citado como epígrafe del poema: «Il pleut doucement sur la ville».

En *Residencia en la tierra* retorna la imagen pero filtrada por un proceso de distanciamiento que insiste en la honda desolación que rige el libro: «las vocales se inundan, el llanto cae en pétalos». Mucho después, en *Navegaciones y regresos*, de 1959, se reencuentra con la misma fórmula: «el mar es duro / y llueve sangre». En todo caso es *Residencia en la tierra* el libro donde se exaspera el recurso, como queda patente en los siguientes versos de «El sur del océano»:

> Es una región sola, ya he hablado
> de esta región tan sola,
> donde la tierra está llena de océano,
> y no hay nadie sino unas huellas de caballo,
> no hay nadie sino el viento, no hay nadie
> sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar,
> nadie sino la lluvia que crece sobre el mar.

El gesto puede verse en toda la poética nerudiana y pervive en su obra póstuma, como ocurre en *Jardín de invierno*, poemario teñido de esa honda melancolía que acusan las últimas obras del poeta chileno, asediado por las enfermedades y la obsesión por la muerte, y que ya desde su título presenta al paisaje como correlato del alma:

> No falta nadie en el jardín. No hay nadie:
> sólo el invierno verde y negro, el día
> desvelado como una aparición,
> fantasma blanco, fría vestidura…

Borges, Vallejo, Neruda: tres ángulos diversos, tres miradas que se afirman en el diálogo con otras voces precedentes, como las del impresionismo estético, para hallar nuevas derivas y seguir poblando el tiempo con la palabra poética, siempre una y diversa, unánime en su anhelo de infinito.

* *Paisaje, juego y multilingüismo* (ed. D. Villanueva), vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, págs. 431-442.

Del árbol y de la atalaya: Gabriela Mistral

Poética de la diferencia y reino de la paradoja, la escritura de Gabriela Mistral, ascética y telúrica, material y visionaria, permanece alejada de modas y de escuelas, firme y frágil como los motivos que signan todo su itinerario: el árbol herido o la flor del aire. Aún se le deben acercamientos despojados de prejuicios, tal y como lo han reivindicado durante décadas tantas voces, ya desde que Huidobro la declarara compañera de armas poéticas en 1916, o Neruda encontrara en ella la misma *materia alucinada* que Gabriela vio en sus versos de *Residencia en la tierra*, en tanto que Paul Valéry nombró su poética como *mística fisiológica*. A una general visión distorsionada, que se empeña en incidir en lo legendario de su vida —los amores frustrados, la ronda de la muerte—, o en una feminidad entendida como cliché, donde las canciones de cuna y las plegarias de la maestra rural ensombrecen lo más granado de su producción, se suma la incomprensión de voces autorizadas, sea la de Tomás Lago, quien la limita como gran cantora de «las madres del mundo», sea la del propio Borges, que en una

entrevista considera que Gabriela Mistral no es más que una «superstición chilena».

Sin embargo, tanto poetas patrios como de otros lares claman en la escala de los tiempos por una necesaria restitución, ya en esa «Vindicación de la distraída» que Pedro Salinas le escribiera para elogiar en su «ascesis de la distracción» su carácter de «maestra tanto de poesía como de conducta», ya en el homenaje de Miguel Ángel Asturias, que rechaza la visión de la «poetisa» o la «Santa Teresa sin garras» para defender su espíritu combativo y su individualidad frente a la ceguera general porque, contraria a los cosmopolitas y europeizantes, se mantuvo en su América y «en medio del coro de los que festejaban en ella lo intrascendente, la figura, la concepción corpórea de la gloria nacional, con su voz magisterial se levantó y preguntó, como hacía tanto que faltaba en Chile, dijo, si ya le habían devuelto las tierras a los campesinos». Desde Chile, Enrique Lihn insiste en esa vindicación en una notable elegía —«escuchémosla hablar, roto el silencio / no atinaremos a llamarla ausente»— y por igual veneran su palabra los poetas de las más distantes orientaciones, ya de la coloquialidad, ya de lo numinoso. Nicanor Parra reclama su magisterio en el marco de sus antipoemas, en un recado abierto —«que no se olvide nunca de nosotros / que recuerde que somos sus sobrinastros / sus yinyines perdidos en el bosque»— o en versos donde su humor habitualmente corrosivo se inunda de ternura:

> He dicho varias veces
> y lo repito con muchísimo gusto
> que este país debiera llamarse Lucila
> De lo contrario que se llame Gabriela
> Se la debería volver a querer
> a releer

a ver
a compadecer
es una novia abierta al infinito
una viuda perpetua
una mamá que no se olvida nunca.

Por su parte Gonzalo Rojas, en «Relectura de la Mistral», delata el tópico del «desdén por su palabra», así como el desatino que la circunscribe aún en las aguas del posmodernismo sin percibir la modernidad de su «conciencia del lenguaje».

Efectivamente, esa escritura inclasificable que no obedece a etiquetas se ha visto sometida a no pocos desenfoques y olvidos, que comienzan a ceder con el devenir de los años. Una original textura, que huye tanto del preciosismo como de los ruidos de la modernolatría, hilvana la sucesión de sus poemarios, breves por necesidades de su proverbial rigor, que dejó inédita una sección muy amplia de su producción. El signo de la paradoja sustenta su trayectoria, para enlazar en síntesis desconcertante la materia y el espíritu, la palabra y el silencio, la hosquedad y la ternura, la desesperación y la esperanza. Adriana Valdés la presenta como «un sujeto extranjero, culturalmente migratorio, ubicado en la intersección de culturas distintas [...] un sujeto particularmente latinoamericano, no en su afirmación, en su despojo». Su desasosiego fue percibido tempranamente por la lucidez nerudiana, que la ve signada de presiones transculturadoras, y también por Ciro Alegría, que la considera «ejemplo de la persona mestiza en quien no se han soldado del todo sus influencias formativas» y recuerda las palabras que le dirige en su primer encuentro: «Ciro, yo soy india...». Ella misma lo confirma en sus declaraciones: «Pertenezco al grupo de los malaventurados que nacieron sin edad patriarcal y sin

Edad Media; soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión *conturbados e irregulares*, a causa del injerto; me cuento entre los hijos de esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una *violencia racial* […] nosotros, los mestizos sudamericanos, somos una ruta cortada, o sea, un cuerpo rebanado por la mitad. Sufrimos aún la sangría consiguiente o algo más: una especie de conmoción que equivale al terremoto, una dislocación, o peor: una torcedura absoluta del rumbo comenzado». Y de ahí la acertada visión de Alfonso Reyes cuando comentara que la serenidad mistraliana está hecha de «terremotos interiores».

A ese mestizaje conflictivo corresponde una de las grandes tónicas de su poética, un panteísmo que ella hace compatible con el fervor cristiano y que es clave de su singular proyección de esos paisajes del alma en la poderosa naturaleza americana; la propia Mistral comenta con humor en una entrevista: «¿de dónde han sacado que soy soltera?... Yo tengo un marido, que es el mar. Pero, como toda mujer, soy algo inconstante, y a veces lo engaño con las montañas». Su profundo amor a lo autóctono se manifestó también en los cantos a la materia —el pan, la sal, el maíz, el aire, el agua—, consagrados en su verso por la mirada trascendente, que hace de la cordillera «alucinada» un «sueño de piedra» o tiñe de connotaciones mágicas al cereal sagrado:

> El santo maíz sube
> en un ímpetu verde,
> y dormido se llena
> de tórtolas ardientes…

Esa materia se hará a un tiempo bálsamo para los dolores y espejo del alma, y es ahí donde la imaginería cristiana absorbe por entero su escritura. Desiertos y cordilleras, pie-

dras y espinos, arenas y sales, componen ese telurismo desolado que la caracteriza. Su poesía es penitencial y ascética, y a pesar de la intencionalidad explícita de transmitir un mensaje de esperanza, se ve una y otra vez derrotada por la amargura, que se visualiza en yermos abrasados por un sol calcinante, páramos del silencio y la sed que interpretan un nuevo calvario bíblico, como en el poema al ocotillo, cuyos «huesecillos requemados» sobrellevan «un caldo de tormento»:

> Rasa patria, raso polvo,
> raso plexo del desierto;
> duna y dunas enhebradas,
> y hasta Dios, rasos los cielos,
> todo arena voladora
> y sólo él permaneciendo;
> toda hierba consumada
> y no más su grito entero.

En ese ámbito de *extrañamiento* en la materia —el que ella misma observara en Neruda— se sitúan motivos que se hacen emblema de su verso: la gruta y el árbol. La primera va a representar el refugio, la cuna o el útero que cobija de las agresiones del mundo, pero es también prisión de sus tribulaciones, en tanto que el árbol solitario en el páramo se asemeja al machadiano olmo seco, y su soledad y abandono signan su itinerario; de ahí que Neruda la retratara como «huraña, como esos pinos de la Patagonia amenazados por el viento, pinos que ella cantó, autorretratándose un poco». Por otra parte, su imaginación material halla en el aire el elemento afín a su vocación ascética, hasta asimilarlo a su propio nombre: «Viento y Arcángel de su nombre / trajeron hasta su puerta / la muerte de todos sus vivos / sin traer la muerte de ella». El poema «La flor del aire» es emblemático de este aspecto; la propia autora anota que intenta proyectar

en él su aventura con la poesía, y cómo tras bañarla de las flores rojas de la crisis violenta o las amarillas de su vía desértica acaba por cortar los versos del «aire dulce», transparente, «del color del Sueño y de los sueños».

Pero no ha de menospreciarse el protagonismo de otro de los elementos que con él se conjugan, la materia ígnea; no en vano el poeta Ángel Cruchaga calificó a Mistral como «maga consumida por el fuego», y su acción, efectivamente, genera los paisajes abrasados que son espejo de su propia alma. Finalmente, agua y tierra jugarán importantes papeles en su verso hasta configurar una dialéctica de los elementos; sin embargo, su vocación penitencial los articula en visiones donde el polvo y la cal, la nieve, el hielo o la sal oceánica componen el «oficio de lágrimas» con que ella misma define su verso en «Coplas». El yermo es siempre cuna del dolor, trasunto del purgatorio, y la asimilación con la agonía de Cristo es una constante: «amar es amargo ejercicio […] un refrescar de besos las trenzas del cilicio»; la poesía se hace vertical, ascensional, en un cuerpo «de yodo y sal devorado, / que va de Gea hasta Dios / rectamente como el dardo», y de aire se transmuta en humo para interpretar la inmolación y el enlutamiento de su alma.

La escritura mistraliana es, como la de Vallejo, ósea y penitencial, obsedida por una atroz orfandad, y como él vaticina incluso los designios de su propia muerte:

> Y va a morirse en medio de nosotros,
> en una noche en la que más padezca,
> con sólo su destino por almohada,
> de una muerte callada y extranjera.

Las figuraciones de su yo poético se extienden a los numerosos rostros sembrados en su verso, como el de la

niña, la demente o la anciana. De ahí esas «locas mujeres» que componen una sección de *Lagar*: la abandonada, la desasida de su patria, la víctima del despojo, la desvelada, la atribulada, la danzarina que baila «mordida de serpientes», o la fugitiva —«con mi sombra como ruta / y con el polvo por saya»—. En otras ocasiones será la doliente —«como el río hacia el mar, van amargas mis venas»—, la desamparada y victimizada —«sobre mi sombra caída / bailo una danza de mofa»—, la desposeída más que la mendiga, la peregrina y la ausente; en fin, la mutilada o desolada o ínfima aludidas en los títulos de sus poemarios, pero también la herida de honda humanidad. Y de ahí una de sus grandes paradojas, que imbrica aislamiento y compromiso, patente este último en su discurso sobre la paz —esa «palabra maldita»—donde proclama: «Digámosla cada día en donde estemos, por donde vayamos, hasta que tome cuerpo y cree una 'militancia de paz' la cual llene el aire denso y sucio y vaya purificándolo». La llamada de lo humano despierta también al verso sonámbulo de su letargo, como en «Vine de oscura patria»:

> Pero al silbo de un niño que me llame
> o a la voz del hermano, acudo, acudo
> y pierdo el tronco angélico de musgos
> que me tenía, o la arena salada
> en donde sin memoria, era dichosa.

En cuanto a la naturaleza de su palabra, «la batalla de sencillez» con que Pedro Prado calificó su poesía esconde una ardua elaboración de orfebre, sobre la que anotó Eduardo Barrios: «el tormento de la forma […] arranca de un odio, de un asco invencible que la poetisa siente por lo trivial, senecto y gastado. Huye con tal empeño del lugar común, que sus versos sufren enmiendas sin fin. Para algunos, este luchar

heroico concluye en cierta pérdida de soltura, espontaneidad, transparencia. Yo anoto que, en cambio, viven únicos, inconfundibles, nuevos de toda novedad». La americanidad de su palabra no renuncia al arcaísmo y la llaneza, y le declara una guerra abierta al purismo convencional; en su discurso «La aventura de la lengua» confirma esa intuición: «no soy una purista ni una pura, sino persona impurísima en cuanto toca al idioma. De haber sido purista, jamás entendiese en Chile ni en doce países criollos la conversaduría de un peón de riego, de un vendedor, de un marinero y de cien oficios más. Con lengua tosca, verrugosa, callosa, con lengua manchada de aceites industriales, de barro limpio y barro pútrido, habla el treinta por ciento a lo menos de cada pueblo hispano-americano y de cualquiera del mundo». Igualmente, en tiempos que rechazan la tradición formal de la estrofa, ella insiste en lo irrenunciable de esa «monotonía rítmica» que le evoca las ruedas de los carros de su infancia. No obstante, la tradición no anida en su escritura visionaria, «sedimento de la infancia sumergida [que] me lava de los polvos del mundo y hasta de no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado del origen, pero acaso ese pecado no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano». Pasan las modas y las poéticas y Gabriela Mistral, desde su atalaya, las ve pasar inmóvil, serena y eterna.

* *Hispanic Horizon* (New Delhi, India), 1998, págs. 140-146.

La vanguardia como nostalgia: los últimos poemarios de Nicolás Guillén

Poesía y descolonización

«A lo largo del ejercicio de mi poesía, algunas canteras quedaron sin explotar, urgido como me vi siempre por las tareas revolucionarias, y si usted me lo permite, por un criterio un tanto sectario de mi oficio poético. De manera que tan pronto las circunstancias me lo permitieron, volví a esas canteras para sacar de ellas materiales que no creía haber trabajado lo suficiente al manipularlos por primera vez»: con estos términos elocuentes se expresa Nicolás Guillén cuando, entrevistado por Ciro Bianchi Ross, reflexiona sobre el vanguardismo de uno de sus últimos poemarios, *El Gran Zoo*, publicado en 1967, muchas décadas después de aquella revolución que conmocionara para siempre los territorios de la poesía con la exploración de espacios hasta entonces velados o apenas entrevistos. Lo cierto es que toda la trayectoria de Guillén está articulada por el diálogo fértil entre la vanguardia y la tradición —con excepción de *Cerebro y corazón*, de 1922, que puede entenderse como su prehistoria— pero

es a partir de los sesenta cuando irrumpen con más fuerza las estrategias entonces reveladas y conquistadas. Esa nostalgia declarada va a hallar nuevas proyecciones en obras sucesivas, en el *collage* periodístico *El diario que a diario* (1972) —con toda su poderosa carga de ironía—, o la travesura poética de *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel. Poemas para niños mayores de edad* (1977), donde el clima de desenfado se instala en una absoluta coherencia con toda la producción anterior. Esa coherencia viene explicada precisamente por la dialéctica mencionada, eje de una poética personal, ajena a escuelas y marbetes, que, en efecto, se embarca en ese viaje hacia nuevas experiencias pero sin sucumbir a los proselitismos dictaminados por la última moda de París, que incluyen el negrismo; como lo ha explicado Teodosio Fernández, «usó mejor que nadie los recursos característicos de la poesía afroantillana, pero no aceptó que se la considerase —una forma más de discriminación— como un género especial: sus versos trataban de ser expresión de lo cubano, eran versos mulatos porque ésa era la condición de su pueblo».

La emergencia de la actitud combativa esgrimida por el poeta va a condicionar el diálogo siempre difícil entre ética y estética; sin embargo, a través de todo su itinerario Guillén va a mantener su lealtad hacia ambas. De hecho, los principios formales e ideológicos que definen su escritura se mantienen siempre constantes, y la variabilidad ha de estar tan sólo en la dosis de su presencia. De ahí que puedan considerarse como doblemente revolucionarias sus inquietudes: la liberación del hombre y la liberación de la palabra no son más que vertientes de una misma realidad, como ya lo defendiera uno de sus maestros, el nicaragüense Rubén Darío, al insistir en la imbricación entre clisé mental y clisé verbal. En la misma estela se instala Guillén, quien se integra en la singularidad de la vanguardia latinoamericana, sustentada en

la recuperación de lo vernáculo y en el compromiso social. En ambos casos, y tal y como lo ha demostrado Fernández Retamar, se trata de «un arte de la descolonización»; por su parte, Nancy Morejón comenta: «La vanguardia en Guillén existe en la medida en que su verso es ruptura y fundación, voluntad de estilo y afirmación rebelde del carácter nacional. El tratar de encontrar una expresión poética nacional con una nueva actitud ante la lengua, esa es la vanguardia cierta de Nicolás Guillén, la que implica revolución estilística, literaria y social».

La renovación se produce desde temas latinoamericanos y formas mestizas, y los hallazgos de la inyección africanista perviven hasta el final, como puede comprobarse en los poemarios que nos ocupan. Lejos de las pirotecnias gratuitas y las escuelas efímeras, la herencia vanguardista de Guillén cristaliza en gestos tan significativos como la parodia y la ironía, la desacralización y la carnavalización de los fetiches antiguos, el erotismo transgresor y los mecanismos de la desrealización. La inyección de las poéticas que en los sesenta promueven la coloquialidad fortalece elementos que ya se encontraban en Guillén, y todo ello, unido al nuevo clima político, más distendido, lleva al poeta a sustituir la beligerancia por un nuevo desenfado —aunque sin abandonar los motivos de siempre—, y a entregarse así a ese capricho poético que constituye *El Gran Zoo*.

En cualquier caso, cabe anotar que los textos que componen este divertimento, tan visionario como crítico, empiezan a fraguarse hacia finales de los años cincuenta, como lo recuerda Angel Augier, y se publican algunos en junio de 1959, acompañados de una entrevista donde el poeta los define: «son poemas muy simples de forma, de ritmo apenas insinuado; en realidad, cada uno representa una imagen en desarrollo». Mucho más tarde, en el prólogo a la segun-

da edición, insiste el autor en justificar la diferencia de esta obra: «se ve muy bien (cuando el día está claro) el deseo de decir lo viejo con alguna novedad», lo que, a su modo de ver, es compatible con la idea de que «un autor no tiene más que un solo libro. Los otros, cuando los hay, son variaciones sobre el primero»; consecuentemente, no se traiciona con ese desplazamiento de las rutas habituales. En apelación respetuosa al lector, lo reconoce como responsable de la última palabra sobre su obra, pero también reivindica la libertad del escritor, análoga a la del receptor: «La canción tiene muchas alas; con todas puede volar». El poeta se adelanta así a las posibles críticas, al invocar la evolución de la sensibilidad a través de la historia: «Góngora estuvo sumergido tres siglos sin más flores en su tumba que los romances y letrillas que tanto complacían al pelayo menéndez y a los que le precedieron en la faena de convertir bosques en hortalizas».

Bestiarios latinoamericanos

No obstante, cabe anotar que la novedad de la propuesta radica esencialmente en la sorpresa de su autoría, ya que existe en el siglo XX una tradición fundada de bestiarios fantásticos latinoamericanos, con notables formulaciones. En prosa, cabe recordar el hito que constituye el *Bestiario* de Cortázar, de 1951, y también los de Juan José Arreola (*Bestiario*, 1959) y Augusto Monterroso (*La oveja negra y demás fábulas*, 1969), en tanto que Borges en 1967 publica con Margarita Guerrero *El libro de los seres imaginarios*, con un prólogo significativo, donde leemos planteamientos afines a los de Guillén: «El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi

del universo»; ahí tendrán cabida, por lo tanto, los ángeles de Swedenborg, los sueños de Kafka y Poe, los caballos de mar, los dragones, las esfinges, los asnos de tres patas y otras criaturas de la fantasía.

Igualmente, en verso podrían destacarse diversas aportaciones, como el paradigma del mexicano José Juan Tablada, que en sus dos colecciones de haikus, *Un día...(poemas sintéticos)* y *El jarro de flores (disociaciones líricas),* de 1919 y 1922 respectivamente, ya ofrecía un jardín para la ensoñación, poblado de una fauna excepcional, donde el cocuyo es lámpara de Aladino, las luciérnagas en el árbol convocan una Navidad en verano, el caballo del diablo es clavo de vidrio con alas de talco, la pajarera compone una torre de Babel y la golondrina, en un imagen futurista, hace un *looping* en torno de la luna. Igualmente, cabe recordar el nerudiano *Arte de pájaros*, que en 1966 poetizaba innumerables especies, humorísticamente clasificadas en *pajarintos* y *pajarantes*; a su catálogo de aves reales se suma el propio poeta, «El pájaro yo (Pablo Insulidae Nigra)», y su compañera, «El pájaro ella (Matildina Silvestre)», además de una figura muy afín al zoo de Guillén, por su temática y su formulación neologística, «El tontivuelo (Autoritarius miliformis)» o «tontipájaro», esto es, el dictadorzuelo que prohíbe volar incluso a las abejas. Además, ya antes había ensayado la caricatura zoológica en *Canto general*, donde, como lo ha analizado con acierto Juan Villegas, bestializa a los culpables del fascismo, al igual que hiciera Picasso con su *Guernica* en 1937; serpientes, gatos, escorpiones, ratas, sapos, cerdos y moscas son algunas de las metamorfosis con que se representa a los agentes del mal. Igualmente, cabe nombrar el caso del mexicano José Emilio Pacheco: entre sus bestiarios destaca el que configura la sección V de *Islas a la deriva* (1976), titulada «Especies en peligro (y otras víctimas)». Ahí el tremendismo y la ironía

acusan la destrucción del paraíso original de la naturaleza, por el avance implacable de la mal llamada civilización; las ballenas entonan su elegía acosadas por el arpón, y los zopilotes, que «fueron nuestras brigadas de reciclaje», van desapareciendo, por lo que «la basura está a punto de ahogar al mundo», y la sirena es exhibida en el acuario dominical «con tristes algas de plástico / fraudulentos corales».

En esa trama intertextual y su dialogismo fértil se sitúa *El Gran Zoo*, propuesta alegórica que interpreta la realidad cubana desde parámetros inusitados; la desautomatización en la presentación de los motivos provoca en el lector una actitud de extrañamiento, participación activa y reacción crítica. Los mecanismos de la ironía se agudizan, con esa función de desenmascaramiento que la hace estrategia dilecta de la modernidad, y que Víctor Bravo ha definido en los siguientes términos: «La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna. Superando la persistente ceguera del discurrir cotidiano que afirma las presuposiciones de lo real y de la verdad como los horizontes plenos del existir, la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indominable y el vértigo que siempre, por más que los ignoremos, nos acosan». En términos de este autor, el juego de la metamorfosis, tan presente en esta obra, será «una de las más claras separaciones de la esencia [...] cuando alcanza su máxima creación, el vacío de las esencias, pone en cuestionamiento toda fijeza de lo real, la legitimidad del orden y el saber».

En ese marco, *El Gran Zoo* nos invita a un paseo por las avenidas de un espacio fantástico que representa a la nueva Cuba. En su pórtico, dos figuras la custodian, a modo de guardianes o cancerberos: la lectura mítica está servida.

De un lado, el Caribe se nos ofrece como saurio sagrado, de belleza gongorina que componen cristal y corales, cuyo cromatismo límpido acompañan unas aletas de ciclón y un aviso para caminantes: «cuidado: muerde». La guitarra ofrece su contrapunto, para representar la ensoñación y el espíritu; como el Caribe, vuela: ambos encarnan el viento mítico de la libertad. A partir de aquí, las figuras de este zoo imaginario se suceden como alucinaciones, y se alternan dos grandes espacios: el de los agentes del bien y del mal, que tienen que ver, de algún modo, con la naturaleza y la civilización; la primera identifica un mundo primigenio de inocencia ultrajada que se quiere recuperar, y la segunda, toda la plaga de maldiciones que ya pertenecen al pasado, y que tienen que ver con la represión, la persecución, el racismo y la miseria. En cualquier caso, el tono satírico disuelve la posible gravedad de esos temas, de modo que la sucesión de visiones se traduce, en última instancia, en un divertimento —eso sí, en absoluto intrascendente— al que contribuye una modalidad de escritura inusual en Guillén: la métrica y la rima son desplazados por un lenguaje conversacional con el ritmo del coloquio, y el componente mágico, antiguo en él, cobra aquí especial significación.

La desautomatización de la palabra vivifica así a la pajarita de papel, que dormita en su pequeña jaula, y a la osa mayor, que en imagen casi futurista se ofrece como trofeo de un sputnik, o la estrella polar, en peligroso proceso de descongelación. También hay escarabajos de materias elementales, así dignificadas —terracota, fieltro o lava volcánica—, en tanto se soslaya el de oro, donativo de Poe, que no ha sobrevivido. Especial protagonismo tiene la naturaleza americana, en esta visión panteísta que la asimila con un modo del paraíso, entre la alegría y la travesura (las fieras están bien sujetas). El Aconcagua es animal que pastorea la

luna, y los ríos, grandes señores de la tierra, son culebras que serpentean en su jaula. Igualmente, el ciclón tendrá un lugar privilegiado: de pura raza, ha cometido gestas heroicas en sus dos días de edad, y es sexual como su correlato lorquiano, poderoso y mítico: «logró violar a Martinica». También tenemos vientos, fieras tan violentas como inocentes, que a veces destruyen sin querer y otras merodean lentos, enamorados y pensativos. Y no faltan los mitos antiguos, como el «ave-fénix», en cuya jaula se han de guardar sus prodigiosas cenizas. El humorismo visionario dibuja asimismo un nubario, con ejemplares de todas las latitudes, y también un tigre muy especial, prisionero en la cárcel de sus rayas negras, que invita al lector a participar y adivinar su identidad: un gángster, un boxeador, un general, el puñal del amor... No falta el gesto *ecopoético*, en el poema «Señora»: las técnicas del distanciamiento hacen su efecto, y la dama arponeada en medio de la calle, para su posterior descuartizamiento y venta, yace convaleciente; se hace difícil para el lector no evocar, con espanto y compasión, la imagen de una ballena.

De otro lado, e intercaladas con estas criaturas, están las figuras del mal, una *animalia* conjurada por la caricatura y el esperpento. Los usureros son monstruos ornitomorfos, asimilados a vampiros y buitres, y como en casi todos estos retratos o fotogramas, a la descripción introductoria le sucede el golpe de humor final:

> En el ocio forzado
> de sus enormes jaulas negras,
> los usureros cuentan y recuentan sus plumas
> y se las prestan a interés

La sed y el hambre se presentan como enemigos peligrosos del hombre, mientras el cangrejo —o cáncer— juega

con un útero de plástico, y el KKK es cuadrúpedo carnicero condenado a muerte por ausencia de alimento para él. La sección dedicada a los monos fue una de las que censuraron las ediciones de la España de Franco —«los generales con sus sables de cola. / En su caballo estatua el héroe mono»—, y no falta el policía, «plantígrado soplador» de «pelaje azul», o los oradores, en la eterna sátira de Guillén contra las academias y la falsa elocuencia. Se trata de pajarracos de «plumaje muy diverso», y su maremagno de palabras altisonantes, huecas y sin sentido cumple el mismo destino que la ninfa Eco, condenada por los dioses a repetir sólo el final de las palabras, como escarnio de sus malas artes y su verborrea, en uno de los diversos ejemplos de la lectura paródica y divertida de los mitos antiguos. El gorila, por su parte, proviene de los cuarteles militares, y el *tonton macoute* es

> Cánido
> numeroso en Haití bajo la Era
> Cuadrúpeda.
> Ejemplar
> hallado en el corral presidencial

En definitiva, un mosaico de imágenes desconcertantes en su formulación, afín a los parámetros vanguardistas por sus componentes de juego y desrealización, de transgresión e irracionalidad. Su iconoclastia se extiende al idioma, en especial por la proliferación de neologismos (*metalbotones*, *electrointerrogograbadoras*, *orobotones*, *monocorde cordio*), en una actitud que, no obstante, es detectable en toda la trayectoria de Guillén, en especial los compuestos por condensación. Los de la etapa negrista son los más conocidos, y se continúan en la producción sucesiva; pueden aquí recordarse, por ejemplo, los *cueripardos* y *almiprietos* de «La canción

del bongó» (*Sóngoro Cosongo*), los soldados *blanquirrubios* y *negritintos* o los caballos *casquiduros* y los *cuerpidesnudos* de *West Indies, Ltd.*, las ondas *negribermejas* de los obreros en *La paloma de vuelo popular*, o, en *Tengo*, el animal *ojiazul*, *peliplúmbeo*, de color *rojicarne* —que representa al embajador norteamericano en Cuba, Phillip Bonsal, contrario a la reforma agraria—, así como los *yanquipiratas* del Mar Caribe, bestias de uña y alquitrán.

En estos últimos ejemplos se puede observar asimismo la caricatura grotesca y zoomórfica del enemigo, que también puede detectarse desde los orígenes de la producción de Guillén, lo que confirma la coherencia anotada, y el hecho de que *El Gran Zoo* no sea realmente una novedad, sino la culminación de vocaciones antiguas y rutas anteriormente transitadas. Ya en los poemas de los años veinte contrastaba la tarea de alondra del poeta con la del cóndor: lejos de los altos vuelos de éste, y también de su implícita sed de carroña, la alondra «no puede volar hasta el cielo / mas sabe cantar». En los poemas de transición de 1927 a 1931 nos ofrecía, igualmente, un indicio que adelantaba una presencia de *El Gran Zoo*. Se trata del poema «El aeroplano»:

> ¿Qué dirán los naturalistas del futuro
> ante una armazón de aeroplano
> desenterrada en cualquier llanura,
> o en la cumbre de una montaña,
> mohosa, fosilizada,
> monumental, incomprensible, extraña?
> De seguro que harán
> muchísimos aspavientos
> clasificarán el aeroplano
> entre los ejemplares de una fauna extinguida.

Imposible no vincular esta imagen con el «Avio-mamut», una avioneta destruida, vista desde el futuro, y que se ofrece como doble fósil, no sólo por su referente animal, sino también porque nombra un mecanismo del pasado; una vez más, el viejo debate entre naturaleza y civilización. Igualmente, ofrece gran afinidad con nuestro poemario la visión del «general en su Pentágono» como un «nocturno búho catastrófico», que trota «con un cuchillo en alto / sobre una vaca de azafrán», en imágenes surrealizantes, y muy especialmente, la «Pequeña letanía grotesca en la muerte del senador McCarthy», donde la esperpentización se expande sin piedad en un ejercicio poético demoledor, que en innumerables metamorfosis nos representa la muerte del fundador del Comité de Investigaciones de Actividades Antinorteamericanas, sucesivamente convertido en McMono, McBuitre, McYegua, McDogo, McCerdo o McVíbora, pero también en objetos diversos:

...He aquí al senador McBomba,
muerto en su cama de injurias,
flanqueado por cuatro cerdos;
he aquí al senador McCerdo,
muerto en su cama de bombas,
flanqueado por cuatro lenguas;
he aquí al senador McLengua,
muerto en su cama de cerdo,
flanqueado por cuatro víboras;
he aquí al senador McVíbora,
muerto en su cama de lenguas,
flanqueado por cuatro búhos:
McCarthy Carthy.

He aquí al senador McCarthy,
McCarthy muerto,
muerto McCarthy,

bien muerto y muerto,
amén.

Un lunario de profanaciones

En otra dimensión de esa actitud desrealizadora, puede recordarse un último ejemplo, también ilustrativo: el poema «Sputnik 57», escrito para el primer satélite artificial de la tierra, que se poetiza con imágenes nada convencionales, de filiación futurista: el cielo compone un curioso cuadro, pintoresco y divertido, que insiste en las metamorfosis que la mirada traviesa del poeta va convocando con su alquimia: «Eternamente / Venus en su sayal de lumbre baja, / Aldebarán con su camisa roja, / la Luna a veces queso, otras navaja; / los niños asteroides / y sus viejas nodrizas; / el Sol redondo y bonachón, cenizas / de otros mundos…». No obstante, el elemento que con más constancia es sujeto a esta dinámica camaleónica es uno de los fetiches más sagrados de la poesía tradicional, esa luna a la que ya Leopoldo Lugones había obligado a interpretar un singular carnaval en su *Lunario sentimental*. En el caso del poeta cubano, el juego es constante a lo largo de su escritura, hasta materializarse como criatura inevitable en su zoo imaginario, donde se le hace un retrato delirante:

LUNA

Mamífero metálico. Nocturno.

Se le ve
el rostro comido por un acné.

Sputniks y sonetos.

La irreverencia, naturalmente, esconde también una veneración en ambos poetas, y Guillén lo va a demostrar en muestras alternas, que enaltecen y humillan ese objeto tan preciado hasta hacerlo muy suyo en su verso. De la segunda actitud se encuentran ejemplos ya en sus poemas de juventud, reunidos en *Cerebro y corazón*, donde «la luna, en su nevado coche, / trepa el zafir con quijotesco alarde»; más tarde, el poema «Propósito» insiste en la caricatura:

> Esta noche,
> cuando la Luna salga,
> la cambiaré en pesetas.
>
> Pero me dolería que se supiera,
> porque es un viejo
> recuerdo
> de familia.

Su *lunario* irreverente se continúa en numerosas entregas. En el poema amoroso «A Julieta», de 1933, se autorretrata como «poeta sin *spleen* / y sin ninguna / de esas pegajosas miradas extravagantes a la Luna, / que con su cara redonda llena de harina, / turbaba la inocencia de los poetas de antes». En *West Indies Ltd*., «el sol nos tuesta en su candela, / pero por la noche la Luna / de un escupitajo nos hiela», y en *El son entero* nos encontramos que «Cuelga colgada, / cuelga en el viento, / la gorda luna / de Barlovento». Sin embargo, ningún ejemplo es tan elocuente como el que contiene la «Elegía moderna del motivo cursi», de 1931, que quiere clausurar un simbolismo ya obsoleto, y se propone una nueva mirada hacia ese astro, «satélite cornudo, desprestigiado y feo». La luna que se propone es una musa de vanguardia, «que sude, que boxee, que se exalte, que vibre, / que apueste en las carreras y que juegue hand ball», y que además fuma, baila y

ríe. Más tarde, el autobiográfico «Pero señor», de *La paloma de vuelo popular*, comenzará:

> Si yo pudiera viajar
> hacia la Luna, viajara,
> pero señor,
> para averiguar si tiene
> limpia la cara.

Igualmente, en «Sputnik 57», con su parodia del panteón de dioses antiguos, se nos informa que «la Luna, en un sudario de sonetos, / convencional y pálida moría / como siempre». La desrealización es, pues, una constante en el itinerario de Guillén, y a pesar de su vocación de claridad, de ser también «cantaliso» como su heterónimo, frecuenta esas actitudes en muy diversos momentos.

Siempre en vanguardia

También transgresora y vanguardista es la concepción del erotismo, que una vez más busca descolonizar el idioma, con la creación de imágenes nuevas para cantar la belleza de la mujer negra, antes proscrita. Se habla ahora de su «cuerpo magnífico de pantera», de las uñas, «un manojo de diez uvas moradas», y de su «carne de tronco quemado» y sus «muslos de metal», en madrigales inusitados:

> Tu vientre sabe más que tu cabeza
> y tanto como tus muslos.
> Ésa
> es la fuerte gracia negra
> de tu cuerpo desnudo.
> Signo de selva el tuyo,
> con tus collares rojos,

tus brazaletes de oro curvo,
y ese caimán oscuro
nadando en el Zambeze de tus ojos.

El ejemplo más célebre es «Piedra de horno», donde la belleza negra, dibujada como primitiva y caníbal, se materializa en «cintura de abierto caramelo», «dientes sanguinarios» y «carbón ardiente». Después de *El Gran Zoo*, Guillén publica otros textos que continúan su viaje de regreso a la vanguardia histórica y confirman esa lealtad, como *La rueda dentada*, donde permanece la vocación por el diálogo y el humorismo, piedra de toque de toda su obra. Cabe mencionar como modelo el poema «El cosmonauta», que una vez más reescribe los mitos clásicos al tiempo que parodia el tópico fúnebre del *ubi sunt* con la presentación de un cielo ya sin Dios que visita el cosmonauta prometeico:

El cosmonauta, sin saberlo,
arruina el negocio del mito
de Dios sentado atento y fijo
en un butacón inmenso.
¿Qué se han hecho los Tronos y Potencias?
¿Dónde están los Castigos y Obediencias?
¿Y san Crescencio y san Bitongo?
¿Y san Cirilo Zangandongo?
¿Y el fumazo del incienso?
¿Y la fulígine de la mirra?
[...] Deja atrás la última nube.
Rompe el último velo.
El cielo. ¿El cielo?
Frío.
El vasto cielo frío.
Hay en efecto un butacón,
pero está vacío.

A ese mismo libro corresponde un poema central entre las poéticas diversas de Guillén, ya plasmadas en diversas ocasiones, y que incluso se extienden a sus textos en prosa. Se trata de «Digo que yo no soy un hombre puro», un acto de fe por la impureza, donde la coloquialidad, incluso la vulgaridad más distendida, hacen un voto por la apertura total de las compuertas de la poesía a todo género de presencias, libre de tabúes.

Especialmente desconcertante como experiencia poética es *El diario que a diario*, un *collage* de prensa anacrónica y apócrifa al más puro estilo de vanguardia, que incluye materiales variopintos, con una intensa dosis de ironía. En la edición ilustrada por el propio autor, este libro va avalado por el rostro risueño de un demonio que ya nos adelanta el tono de travesura, mientras el título recoge en su formulación los gestos antiguos de la etapa negrista, nunca abandonada. El libro se abre con un «prologuillo no estrictamente necesario», donde el propio diario toma la palabra para presentarse, y como un pregonero de feria va a ofrendar su mercancía prodigiosa. Comienza así un singular viaje cubano, que no es espacial, como en *El Gran Zoo*, sino temporal, a través de su historia —la colonia, Martí, la enmienda Platt, Fidel—, lo cual, unido al experimentalismo de ambos, los asocia íntimamente como dos caras de la misma moneda que es la palabra poética, una moneda de hierro, como la nombró Borges, de fácil tránsito entre las manos del pueblo, ya que el hermetismo es una de las derivaciones de la vanguardia que Guillén jamás secunda. La ironía campa aquí por sus fueros, probablemente con las más altas dosis de presencia en la producción del poeta cubano. Su defensa del mestizaje comienza con las propias notas, burlescas y rimadas, al primer poema: «PROBLEMAS DE PURISMO. 1 Stock, voz inglesa. 2 Doquier, arcaísmo. Mas para nuestra empresa, todo es uno y

lo mismo». En su afán omnívoro, que quiere una expresión plural para una patria y una sangre plurales, se dan la mano la tradición clasicista y los juegos más vanguardistas o el lenguaje más vulgar y malsonante, el verso y la prosa, la lírica, el periodismo o la publicidad. La parodia de los clásicos no está ausente: «en campos de zafir paciendo estrellas, / (como Luis el de Góngora decía) / para (me digo yo) eructar estrellas». Berceo también irrumpirá en este tejido heterodoxo, al igual que Espronceda, o Ercilla, una de cuyas octavas es molde para un sugerente «Batistafio». Se impone el tópico del mundo al revés, en un carnaval delirante que, una vez más, recurre a las estrategias del extrañamiento; así, la publicidad anuncia la venta de esclavos europeos, y no faltan las notas cursis de la alta sociedad, y otras bromas de índole diversa:

> CARPINTERO DE VIEJO
> Se reparan vírgenes
> Todos los días (excepto los domingos) al lado de la catedral.
>
> FUNERARIAS
> El cadáver es suyo. El entierro es nuestro. El resto sólo es de Dios.
> FUNERARIA LITERARIA DE LUJO «CARONTE»
> Caronte & Hijo

Se trata, en definitiva, de una jocosa *marginalia*, donde el humor se convierte en centro motor de la actividad poética, y que podría emparentarse con los artefactos de Nicanor Parra. En este sentido, cabe recordar el protagonismo que ese elemento, tan central en la vanguardia, adquiere en la obra de Guillén, con toda su paradoja, pues él se definía como un gran elegíaco; así se proyecta en el notable «Son número 6» y su «alegre llanto yoruba», y también en una de las adivinanzas incluidas en *West Indies Ltd*.: «Un hombre

que está llorando / con la risa que aprendió. / ¿Quién será, quien no será? / Yo». Por cierto que las adivinanzas, como la reescritura de las fábulas, añaden un componente de juego y humor que también se reitera intermitente, hasta cristalizar en otra de las sorpresas finales de Guillén, ese regreso a la infancia, que es también un retorno a la vanguardia, titulado *Por el mar de las Antillas anda un barco de papel. Poemas para niños mayores de edad*. Retornan aquí los bestiarios, la humorada, la travesura, el compromiso con la liberación del hombre, la musicalidad, la ternura y todos los demás trazos que componen el retrato de este poeta que empeñara su vida en la fundación de una nueva expresión, una nueva palabra que no se limitara a la mimetización pulcra de modelos foráneos, tal y como se reclama en el poema «París», de *La rueda dentada*:

> El inocente indígena,
> el decorado artista provincial
> recién París, recién
> Barrio Latino y tantas cosas
> como la muchachita rubia,
> el vino y la miseria,
> está ni alumno ni maestro.
> Pinta días en rosa.
> Con el cincel desbasta (eso piensa) el futuro.
> Con la pluma bordea imitaciones.
> Discute a gritos,
> discute a gritos de alba en alba
> junto al zinc del bistrot,
> de Modigliani y de Picasso,
> de Verlaine, de Rimbaud.
>
> Y América esperando.

Toda la escritura de Guillén será, en definitiva, una respuesta a esa esperanza americana, una fundación del «color cubano» que siempre anhelara y una herencia de honestidad intelectual y artística irrenunciable.

* *Unión. Revista de Literatura y Arte* (La Habana, Cuba), nº 51, 2003, págs. 9-14.

Dulce María Loynaz,
en el tallo de los vientos

Cuando, en sus *Juegos de agua*, Dulce María Loynaz perfila su autorretrato, le bastan apenas unas sílabas para consumarlo: «Rodeada de mar por todas partes, / soy isla asida al tallo de los vientos…». Conjuga así, en una breve ráfaga poética, las claves que vertebran su trayectoria creadora: la isla, el aire y el mar, enlazados en una lectura que las trasciende para hablar de la soledad fértil, o del silencio que musita una melodía leve y distinta, que fluye por los cauces invisibles de un reino interior. Y también de un panteísmo que vivifica las aguas para hacerlas savia de su verso, espejo de una luna enigmática que determina el compás de sus mareas. Luna y agua se convierten en sacerdotisas del ritual poético: lo confirman las declaraciones de la propia Loynaz, siempre esquiva en cuanto a encasillamientos que limiten la libertad de su escritura. Y cuando la española Carmen Conde, allá por los años 50, le dedica el homenaje «Una isla que conserva intacto su misterio», ella se justifica con una sugestiva respuesta: «no es mi culpa que al igual que a la vieja luna, se me quede siempre una mitad en la sombra, que nunca podrá verse

desde tierra». La presencia de la *diosa blanca* se instituye en una constante plena de connotaciones, pero también su reino de agua: Loynaz confirma estas intuiciones para señalar al agua como signo de su verso, frente al fuego de Delmira Agustini o el viento de Gabriela Mistral. Es así como sale al paso del segundo gran interrogante que siempre acosara su escritura: si no se ciñe a los postulados de ninguna escuela, tal vez podría incluirse, al parecer de algunos, en el espacio impreciso de la escritura *femenina* del posmodernismo. Así al menos lo deciden propuestas historicistas que, en una opción en apariencia poco rigurosa, allí vuelcan la ascesis telúrica de Mistral, el erotismo fáustico de Agustini, el intimismo gozoso de Ibarbourou o el quebranto existencial de Storni, así como la sensualidad trascendente de Loynaz, que otros, como José Olivio Jiménez, acercan a la mística de Juan de la Cruz.

La respuesta de Loynaz a esos lugares comunes, repetidos como en un círculo vicioso y habitualmente admitidos sin cuestionamientos incómodos, es tan breve como elocuente: «La verdadera poesía no está monopolizada. La da Dios. La poesía es angélica, y usted sabe que los ángeles no tienen sexo». Esa certeza no es incompatible con un alineamiento, vivencial más que estético, con las grandes poetisas hispanoamericanas, desde Juana de Asbaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda, a la que llamara en un ensayo de 1951 «la gran desdeñada», o Agustini y Mistral, a las que dedica sendos ensayos. Precisamente por lo breve de la producción de Loynaz puede llamar la atención que la mayoría de esos escritos ronde a un personaje femenino para alumbrar su relieve histórico: es así como, hermanada con esas compañeras de viaje, se confirma en la reivindicación que siglos antes proclama Sor Juana, contra los que niegan un espacio a la voz de la mujer, o le otorgan benévolos un apartado

que funciona como apéndice de curiosidades anecdóticas o excepciones a la norma. Un solo ejemplo puede bastar para ilustrar estas afirmaciones: cuando aparece la primera edición de la novela *Jardín*, celebrada en su clasicismo y universalidad como una nueva joya de la literatura cubana, el poeta Gastón Baquero la saluda con euforia y anima a su lectura, si bien no evita cierto reticente sarcasmo —que no matiza al reeditar ese ensayo cuatro décadas después, como motivo del Premio Cervantes que ella gana en 1992—, ni esconde su perplejidad ante lo que ve como una *rara avis*. Sus términos son elocuentes: «En el poema está muy bien la Loynaz, porque siempre ha sabido frenar eso que al parecer fascina a muchas mujeres: la tentación, cuantas veces se encima a una hoja de papel, de colocar bajo el nombre de poema un tierno merengue color rosa. La Loynaz se ha podado, siempre con tijeras aceradas, los sobrantes de miel y los excesos de dulzura». Y más adelante continúa: «Hay en *Jardín* un epistolario amoroso que apasionará para mucho tiempo… [entre] cuantas mujeres tuvieron la difícil fortuna de escribir una carta amorosa más allá del gimoteo y el erotismo epidérmico: estas cartas de *Jardín* pesan, tienen raíces, provienen de un corazón sumergido en lo lírico por la vertiente trascendental que lo lírico tiene […] en cada página hay un interior montaje, un asiento de firmeza tal, que asombra verlo esculpido por manos de una mujer».

Dulce María Loynaz, siempre atrincherada en ese silencio que la define, se abstiene de entrar en debates sobre estas materias, y deja que el fluir de su verso hable por sí solo. Y, en efecto, emergen en él más de una vez tribulaciones propias de una experiencia femenina, pero también es cierto que la arquitectura que las incluye no pertenece al universo de aquellas escritoras veneradas: es, en cambio, el de Mallarmé y su cripta poética —su Herodías parece reencarnarse en la

protagonista de *Jardín*—, y también en Juan Ramón Jiménez —que le brinda un homenaje entusiasta— y su anhelo de absoluto, así como en las galerías del alma de Machado, intimista y meditativo, o Tagore con su liturgia de la naturaleza. Y, sin duda, José Martí, al que Loynaz parece rendir homenaje implícito en un ensayo que hace las veces de poética y declaración de principios —«Mi poesía. Autocrítica»—, leído en la Universidad de La Habana en agosto de 1950, y que se cierra con términos elocuentes: «sólo con sangre y con espíritu es la palabra digna de nacer».

Considera allí a la poesía como tránsito de lo visible a lo invisible, algo que confirma también en sus declaraciones de viva voz: el poeta es «alguien que ve más allá en el mundo circundante y más adentro en el mundo interior. Pero además debe unir a esas dos condiciones, una tercera más difícil: hacer ver lo que ve»; en definitiva, ejecuta un «viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos». Es así como se alinea con esos poetas de lo inefable que Jorge Guillén definiera por la insuficiencia del lenguaje, y es así también como se explica la elección del silencio como refugio de Loynaz tras su breve andadura creadora.

Ese dinamismo poético, su impulso vertical de espiritualidad y su anhelo de infinito, se han de conjugar además con una desnudez enemiga de toda retórica: «Rastrear es línea tortuosa, crecer es línea sencilla, casi recta. Si la poesía ha de crecer como el árbol, ha de hacerlo también sencillamente»; se adivina aquí el temor que la ha de inquietar siempre al alejamiento de la gente, al encierro en la torre de marfil: «Mi poesía es limpia y concisa y está escrita para todo el mundo. Por eso todo el mundo me la entiende. Eso me consta. Y no hay cosa que me lastime más profundamente que el que me

digan que mi poesía no es para el gran público. Nunca he pensado que ella fuera mejor o peor que el pan, y el pan se pone en todas las mesas». En su obra de creación se confirma a cada paso ese principio, que asume formas de íntima religiosidad, y también de una ternura que se ofrenda como refugio a los desposeídos y olvidados. Y de ahí su vocación de despojo penitencial, ya en sus primeros versos:

> …amar lo amable, no es amor;
> Amor es ponerse de almohada
> para el cansancio de cada día;
> es ponerse de sol vivo en el ansia
> de la semilla ciega que perdió
> el rumbo de la luz, aprisionada
> por su tierra, vencida por su misma
> tierra

Fiel a esas certidumbres, Loynaz se hace eco de lo postulado a través de toda su obra, siempre una y distinta, como el agua proteica a cuya identidad se acoge —«en mi verso soy libre, él es mi mar»— y también como el emblema lunar, que cifra su misterio en la diversidad de sus estaciones celestes. La esencia, sin embargo, no cambia, y fluye constante en forma de poemas —*Canto a la mujer estéril* (1937), *Versos, 1920-1938* (1938), *Juegos de agua. Versos del agua y del amor* (1947), *Últimos días de una casa* (1958), *Bestiarium* (1985)— y prosas poéticas —*Poemas sin nombre* (1953), *Poemas náufragos* (1991)—, pero adquiere también apariencias más insólitas, como la de novela lírica —*Jardín* (1951)— o la de libro de viajes —*Un verano en Tenerife* (1958)—.

La heterogeneidad de todas estas propuestas insiste en la lealtad a los principios proclamados, esa poética del silencio que Cintio Vitier bautizara como «relieve en la ausencia», y que ella cantara desde su primer libro. Ya allí se preludian

los gestos poéticos que después se materializan en sucesivos volúmenes, desde territorios autónomos ajenos a las escuelas al uso. De íntima religiosidad, el verso se hace plegaria susurrante, en un proceso ascensional que no quiere ser rechazo de su entorno. Muy al contrario, al tacto de lo celeste le sucede un descenso a lo inmediato para cubrir lo precario. No ajena al magnetismo de lo fúnebre, veta para su verso esos espacios que no pueden dar consuelo al semejante, y entona su cántico a los dones de la vida, a la belleza desnuda de la tierra y el agua, donde el panteísmo nombra lo ínfimo para darle categoría celeste. Su renuncia se debate así entre esa «nostalgia de alas» que en algún momento evoca y la conciencia que la impulsa, desde una religiosidad sin templos ni iconos, a enaltecer al miserable y al triste. Los dolores son ahogados por una voluntariosa necesidad de construir la esperanza con su cántico gozoso:

> Creo en la tierra hunilde, en el precioso
> don de la tierra tibia y fuerte,
> de la tierra bella.
> Creo en el obscuro
> éxtasis del estanque; en la palabra
> buena que dijo alguien y en el ala
> de oro
> prometida
> al gusano…
> Creo en la Noche. Creo en el Silencio
> y en un día de luz maravilloso…

Rechazados los emblemas del artificio y la retórica, el verso avanza con un norte nuevo: asir el instante, un gesto de la luz, una sílaba del silencio. El juego y la ternura de la infancia transitan cómodos en esta escritura, conjuro contra la retórica, el efectismo y la grandilocuencia. La metamorfo-

sis mágica es parte del imaginario infantil, y así la alquimia juega con el reloj hasta convertir las agujas en alas, en antenas de una mariposa prisionera o en tijeras que se cierran sobre el corazón.

Las mismas actitudes se reiteran en *Bestiarium*, un divertimento poético que, si bien es publicado por primera vez en 1985 —en la revista habanera *Revolución y Cultura*— fue gestado seis décadas antes, en los tiempos en que la futura doctora en Derecho terminaba el bachillerato y debía dar su examen de Historia Natural, y como ella misma nos cuenta en el liminar:

> No había sido advertida de que debería presentar con su persona tres cuadernillos donde hubiera descrito previamente veinte ejemplares del reino animal, veinte del vegetal y veinte del mineral. Por consiguiente, omitió ese requisito.
>
> Y aunque su examen oral fue correcto, pues contestó sin equivocarse el cuestionario formulado, aquella omisión fue causa de que la suspendieran en el curso, suspenso que por cierto habría de ser el único de su carrera.
>
> Muy amargada por este fracaso, decidió vengarse, y cuando por segunda vez compareció ante el tribunal examinador, pudo poner en manos del encargado de recogerlos, los cuadernillos exigidos. Allí estaba precisamente su venganza.

Alguien lograría rescatar esos textos a tiempo, y la humorada poética no le valió a la atrevida estudiante un segundo suspenso, pero no llegaría a publicar su bestiario hasta mucho después, cuando de nuevo manos ajenas lo rescatan de la introversión de la autora. Se trata de fotogramas líricos donde conviven abejas y mariposas, gusanos de seda y caballitos de mar. En algunos casos domina la tendencia greguerizante: las moscas son puntadas negras que cosen los días,

el mosquito es aeroplano en el que viaja la fiebre amarilla y la abeja mueve sus hélices para el vuelo de los sueños. En otros casos vence la pulsión lírica, y entonces hallamos a la araña que teje los hilos del amor y de la muerte, o el cocuyo que ilumina de esmeralda viva la noche tropical, en tanto la serpiente hace danzar su cuerpo enigmático, hecho «de anillos de Saturno, / de humedad de los pozos y luz de fuegos fatuos», y el ruiseñor, «flauta errante»,

> Vuela y se enciende —luz, flor al desgaire—
> entre las frondas de nocturna seda,
> azul como la luna que declina
> y verde como verde menta en flor.
> Ópalo tibio, rueda en la neblina;
> música alada en la neblina rueda…

En la brevedad de este poemario se anuncian, sin embargo, numerosas claves de su itinerario: la ternura y el candor, la fantasía y la maravilla, se envuelven de un lirismo que no es ajeno a una sutil ironía, si bien el aire de travesura le da un perfil autónomo que no ha de repetirse.

Tras la recepción positiva de su primer poemario y con el pasar de los años, se decide Loynaz a dar a la luz su segundo libro de versos, *Juegos de agua* (1947), donde la palabra, sin abandonar su vocación de humildad, se oscurece para entrar en la esfera de lo onírico, tal y como lo declara en el poema inaugural, que cumple las veces de una poética; en él, agua y verso se confunden, y la tinta destila su canción:

> …Esta es agua sonámbula
> que baila y que camina por el filo de un sueño,
> transida de horizontes en fuga, de paisajes
> que no existen…

Ya el título sugiere la magia, en su analogía con los *juegos de manos*, y parece nombrar la alquimia del agua, el arcano de su esencia fugitiva. De mar o de río, es agua genésica que evoca la escritura bíblica y está transida de religiosidad: «En el vientre del agua joven se gestaban continentes…». Dueña de vida y muerte, nombra tanto los orígenes como las aguas de Caronte y Ofelia; espejo del cielo, puede convocar un naufragio de arcángeles en su espuma, y es también motor de la espiritualidad del anhelo isleño, separado por el mar de tierras hermanas. Proteica, mudable, inconstante, como espejo infiel burla las imágenes que se le entregan, y juega traviesa para velar la oscuridad que guarda, al igual que la luna, su aliada, eterna celadora de su cara oculta.

Esas aguas femeninas que definen la escritura de Loynaz continúan la escala de sus metamorfosis en cada uno de sus libros, y de ahí que Gerardo Diego la retratara, a fines de los cuarenta, como signada por «el agua amorosa y esquiva, enamorada y trágica, esclava y libérrima», y Gastón Baquero, en el homenaje que le dedica con motivo del Premio Cervantes, anota que la causa del poco conocimiento de su obra —«quizás ni en su misma isla, se ha leído su obra como se merece»— podría ser la actitud susurrante y oscura que ese elemento le presta: «Yo diría que hay en ella más poesía que poema […] Esta mujer es poeta-fuente, poeta-silencioso-fluir-del-agua».

El tono sombrío se continúa después en otro poemario también ajeno a los ruidos de la retórica y del ornamento, que desde su título sintomático —*Poemas sin nombre* (1953)— habla de intimismo, meditación y sobriedad, en tanto que su religiosidad se hace cada vez más intensa: «Yo dejo mi palabra en el aire, sin llaves y sin velos. Nada hay en ella que no sea yo misma; pero en ceñirla como cilicio y no como manto pudiera estar toda mi ciencia». La escritura

se humilla y se despoja: ahora como prosa poética, renuncia a la rima y al canto, y escoge una senda más áspera, negado ya, incluso, el impulso del viaje celeste. Ahora proverbial y moralizante, ha de insistir en una meditación sobre la muerte con muy diversas lecturas:

> — ¿A dónde vas cantando?
> — A subir por el arco iris…
> — Es curvo el arco iris, y cuando lo andes todo, te habrá vuelto a la tierra.
> ……
> — ¿A dónde vas llorando?
> — A perderme en el viento.
> — Es vano el viento, y cuando haya dado muchas vueltas, te volverá a la tierra.
> ……
> — ¿A dónde vas volando?
> — A quemarme en el sol como una mariposa alucinada…
> — Es manso el sol, recorre su camino y mañana te volverá a la tierra.

El verso es ahora plegaria, y culmina con un canto de amor a su Cuba natal, si bien sortea los peligros de cualquier folclorismo que la aleje de su universalidad: «escarchada de sal y de luceros, te duermes, Isla niña, en la noche del trópico […] guárdame la última, bajo un poco de arena soleada… ¡A la orilla del golfo donde todos los años hacen su misterioso nido los ciclones!». La isla se hace emblema recurrente en toda la escritura de Loynaz, y a una de sus materializaciones reales, la isla canaria que la antigüedad llamó Nivaria, dedica el extenso volumen que titula *Un verano en Tenerife* (1958), con un guiño a un texto de George Sand, *Un invierno en Mallorca*. Allí su voz se entrelaza con la de los historiadores y también con las leyendas populares, se esconde y reapa-

rece, profetiza y recuerda con acentos de sibila, urdiendo una red en la que se enlazan la épica y la magia, en especial las evocaciones de sus aborígenes, pero también tienen allí cabida historias de piratas, idilios turbulentos o criptas fantasmagóricas. Durante su estancia en el archipiélago canario, Dulce María Loynaz reencuentra en esas islas su propio terruño, y también el reflejo de su propia imagen, y las recorre imantada por su alma silente:

> Como yo soy criatura de isla, acontéceme que pienso mucho en ellas. Creo auscultarles el corazón y percibir el angustiado soplo de la víscera. Creo saber más de su intimidad, de su naturaleza singular que aquellos que les miden cabos, montes o puertos.
>
> Más de una vez he escrito sobre ellas, y seguiré escribiendo si Dios quiere. La mía, sobre todo, la tengo como un pájaro exquisito que nunca toco sin un miedo oscuro de quebrarle las alas.

Humaniza así la isla —«una ausencia de agua rodeada de agua», «un drama geográfico»— para hacerla espejo de sí misma, en tanto recolecta historias al hilo de una curiosidad gozosa, y visualiza esos territorios como espacio edénico que cobija la fantasía y el ensueño, el mismo que protagoniza su obra más universal y tal vez la más celebrada: la novela lírica *Jardín*. La calificó Emilio Ballagas como «biografía simbólica en carne de la más acendrada poesía», para referirse al «realismo mágico» de esta «novela alada», en tanto Cintio Vitier ve en ella una alegoría de «las pesadillas circulares de la modernidad», y Eugenio Florit contempla el libro «detenido en el tiempo, en años de pensar y vivir interiormente con sus palabras». Loynaz, por su parte, la analiza en su autocrítica de 1950, y allí anota algunas claves:

> El jardín en la novela es más que un escenario, es un personaje, es, mejor dicho, el verdadero protagonista de la obra. Así lo siente Bárbara, que por un momento intenta luchar con él, lucha verdaderamente dramática por todo lo que tiene ella de física y todo lo que tiene de abstracto el contrincante. Es pues, la lucha aquella, vieja como el mundo de la materia que se rebela contra un yugo invisible y misterioso.

Por otra parte, en sus declaraciones de viva voz hace significativas aserciones: cuando se le pregunta si su protagonista, Bárbara, muere en la novela, contesta que «está condenada a vivir por los siglos de los siglos, tal vez porque en ella se funden todas las mujeres del mundo, las que están vivas y las que están muertas y las que no han nacido todavía». *Jardín*, novela poética, habla de esa otredad de lo femenino, desplazada por la Historia. La misma marginalidad afecta también al plano estético: Loynaz asume una ubicación extemporánea, se defiende de etiquetas, y desde el «preludio» hace una declaración de principios que es poética y autoexégesis, pero también la necesaria *captatio benevolentiae* para un texto atípico, que define como «la historia incoherente de una mujer y un jardín». Sin tiempo ni espacio, se instala desde el principio en lo simbólico e inmaterial (no es, nos dice, una novela humana). No hay acción en «este ir y venir infatigable» de la mujer en el jardín, que trasciende las coordenadas espaciotemporales para preferir lo atemporal, el tiempo detenido de los arquetipos eternos, que parten de aquel edén bíblico donde la imaginación de Eva permanece obstinada.

El juego de la autora nos remite, en un texto orgánico, a un jardín donde las figuras se entreveran difusas, y no es distinta la mujer del árbol o la casa o el agua. La escritura fluye desde una imagen primera: Bárbara —la protagonista de nombre emblemático—, que habita ese jardín fantasmagórico de rosas frías y estatuas mutiladas, ve la luna derrumbarse

hasta no ser más que un fulgor de cristales en el jardín. Ella la recoge y la entierra, y desde aquí esa semilla va a alimentar su selva de hojas, esa novela-jardín con historias que envuelven y adormecen. No hay directrices para descifrar sus sentidos, ni una trama que obligue a la linealidad de la lectura. Se trata de un trasunto de arquetipos míticos que la trascienden: ahí está Eva anclada en el paraíso, feliz y olvidada, en tanto las lunas antiguas de los espejos se hacen eco, eternamente, de esa presencia que multiplican. Y hay sombras que acechan bajo las aguas, también especulares, hasta que los ausentes, convocados desde las imágenes de fotografías antiguas, van llegando a ese espacio sin tiempo, como en la Comala de Rulfo, también mentor del silencio, que pocos años después ha de insistir en el mismo irrealismo alucinado.

Es así como la casa es tomada por los muertos que se convocan, al conjuro de Bárbara, si bien nunca sabremos de qué lado de la Estigia ella se encuentra. Entre tanto, el mar contempla la escena, silencioso, porque «no hay nadie que sepa tanto de la muerte como el mar». Por su parte, el motivo de la casa insiste en ese universo enigmático que la vincula con la isla, la tierra, el jardín y también el útero, el refugio, el hogar, emblemas todos que nombran de nuevo arquetipos de feminidad. En el caso de Loynaz, el motivo emerge de nuevo unos años después para dar vida al extenso poema *Últimos días de una casa*, lamento postrero de una mansión a punto de ser derruida, y alegoría de la muerte de un pasado que la memoria del hogar sustenta: «Como marea en vilo por la luna, / el silencio me cubre lentamente…». También allí se incurrirá en lo fantástico, y esa vieja casona es humanizada con el don de la voz: con ella ha de nombrar la cadena de despojos que encarnan una y otra vez la expulsión del paraíso. La civilización es ahí el enemigo más temible, y es así como se maldice, como antes en *Jardín*, la plaga maligna:

Tal vez el mar no exista ya tampoco.
O lo hayan cambiado de lugar.
O de sustancia. Y todo: el mar, el aire,
los jardines, los pájaros,
se haya vuelto también de piedra gris,
de cemento sin nombre.

Cemento perforado.
El mundo se nos hace de cemento.
Cemento perforado es una casa.
Y el mundo es ya pequeño, sin que nadie lo entienda,
para hombres que viven, sin embargo,
en aquellos sus mínimos taladros,
hechos con arte que se llama nuevo,
pero que yo olvidé de puro vieja,
cuando la abeja fabricaba miel
y el hormiguero, huérfano de sol,
me horadaba el jardín.

La casa sola, el jardín abandonado, hablan de los reinos perdidos, con esa sorda melancolía que caracteriza las propuestas del postsimbolismo, como ocurre en la escritura de la chilena María Luisa Bombal. Los tintes se hacen dramáticos en el crescendo poético, agónico, del alma sola al borde del abismo, dejada de la mano, sin ningún asidero de consuelo. El soliloquio monocorde fluye al ritmo del agua hacia su conclusión inapelable: «Y es hora de morir».

La misma obsesiva muerte puebla la novela, pero en su dialéctica necesaria con la vida, hecha de «ceniza de muertes superpuestas». Asimismo, el jardín, como los dioses míticos, tiene un doble rostro, es refugio y cárcel, edén y laberinto, selva de vida y también camposanto. Y está detrás de nuestros ojos: nos habita. Es así como en la segunda parte de la novela la protagonista, después del sueño y de la lluvia,

se descubre inmersa en otro jardín, ahora fantasmagórico, inmaterial. Sin embargo, el miedo ha quedado atrás:

> Sentía el cuerpo como una pesadumbre ajena a ella misma; como una cosa fría y caída de plano sobre la tierra. Aquella tierra húmeda que se le pegaba a la piel, al pelo, a las orejas…
>
> Por encima de un brazo suyo empezaban a deslizarse las orugas. Bárbara volvió a pensar en los muertos… ¿Y ella? […] ¿Qué había sido de ella? Su cuerpo estaba allí, lo sabía tirado sobre la tierra como una cosa de la tierra.

El escenario también ha sufrido una mutación, y es ahora jardín envenenado, como el que protagoniza el drama de Octavio Paz titulado *La hija de Rapaccini*, de 1956. Está poblado de muerte, de flores frías y una tierra regada de lombrices y babosas. Visionaria y errabunda, Bárbara se mueve con la curiosidad de Eva o de la mujer de Lot, en un purgatorio, o cementerio, que nombra fechas muy antiguas. No hay en esa tiniebla precisiones temporales: Bárbara se transmuta en su doble antiguo, en un juego inquietante que deshace los hilos de la racionalidad. Ahora es alma en pena que peregrina sin rumbo por el jardín-túmulo, y es ya la antepasada que acompañan «los imaginarios seres, las tropas de duendes y demonios con que la vieja Laura pobló sus largos insomnios de niña enferma». Los relojes se detienen en ese jardín anciano, y ahora anidan en la casa los vestigios de los muertos, nombrando el vacío y la muerte en visiones tremendistas. En esa temporalidad detenida, Bárbara, «la de los ojos de agua», abandona su refugio y, en nombre del amor, se integra en el mundo de la ciudad, de la mano de un joven marino que logra arrancarla de su jardín. Ahora es «Eva sin paraíso» —«le dolían los pies como raíces desentrañadas»—, y experimenta la maternidad, y también el ritmo

febril de la gran urbe. Allí es llamada la Extranjera, y cuando no puede soportar más esa «vasta morada de enmascarados» —que nombra el epígrafe de Martí— retorna a su edén, que ahora es ya una selva oscura y espectral. Un pescador —trasunto de Caronte— la guía en su retorno, y en su mirada lee la «oscura delicia de infinito y de muerte». El derrumbe de los muros del jardín lo convierte finalmente en cripta para esa encarnación del misterio lunar, y la historia retorna a su principio, hasta construir una fábula para la luna: en un final distanciador y frío, los obreros construyen un hotel de moda, y uno de ellos encuentra un disco de hojalata, aquel que Bárbara recogiera en el principio de la novela, mientras «por detrás, por arriba, por abajo, por siempre…, pega su cara pálida a los barrotes de hierro».

* *Literatura cubana del siglo XX. Lo que se ganó* (ed. J. Roses), Córdoba, Universidad de Córdoba, 2004, págs. 35-46.

Infierno contra paraíso:
La ínsula poética de Virgilio Piñera

Disidente, heterodoxo o maldito, Virgilio Piñera ha visto a menudo su verso proscrito de las cartografías literarias al uso, ajenas a la diferencia de su reino interior, donde, como lo viera un compañero de viaje, Lezama Lima, «los ángeles pactan con los demonios, / buscando el gran ojo primigenio». En la paradoja de esa marginalidad comprometida, el universo poético de Piñera, como su dramaturgia y narrativa, acusa los grandes peligros de la condición humana y la angustia omnívora que la signa. Los mecanismos del absurdo, el humor negro o la crueldad se conjugan con otras estrategias para configurar los personales códigos que vertebran su escritura, donde la poesía es tan sólo uno de los rostros de una totalidad indivisible, impulsada por la permanente *meditatio mortis* que la articula.

De la estirpe de los poetas visionarios y heredero de la pulsión surrealizante, ya en 1943 ofrecía con *La isla en peso* las claves centrales de su futura andadura, con un paisaje de escombros que retrataba el infierno terrestre de su entorno inmediato. Negador y conjeturante, inquisidor y crítico

feroz, sus imágenes deshilvanadas hablan del espacio habanero como un inmenso sepulcro sembrado de trampas, trasunto de la isla en que se sustenta: recinto carcelario o inmenso manicomio, condena a muerte del espíritu ahogado por el agua que lo asedia. Esa acechanza polimorfa nombra lo contaminado o lo podrido: es la lluvia, que sin piedad erosiona las horas en visiones sómnicas, y sobre todo es el mar, alambrada del reo y tributario de ahogados, que como un dios antiguo precisa ofrendas de sangre: corazones de amantes o de náufragos. Y entretanto se alzan en la selva las músicas ancestrales de la noche antillana, ya a salvo del conquistador vencido tras una larga permanencia, y hay rituales que sacrifican sangre de animales y tiñen de rojo ese mar de pesadilla. Una letanía monocorde —«la isla rodeada de agua por todas partes» — con su tono de miserere va materializando la amenaza enemiga que silabea su rumor inmortal; mientras, «el paraíso y el infierno estallan y sólo queda la tierra: *ficus* religiosa, *ficus* nítida, *ficus suffocans*». Sin embargo, ese contexto de opresión y miseria ha de ceder el paso finalmente a la luz para un pueblo que, como un niño anhela la conquista de su propio sueño.

Las mismas aguas de muerte se hacen después escenario de muchas otras travesías poéticas, donde la isla es barco varado y el poeta, de la estirpe de Sísifo, intenta penosamente «la maroma / de la libertad levando el ancla», en un clima de asfixia que se declara bajo el signo de la *Residencia en la tierra* nerudiana, de mención inexcusable junto con *Las flores del mal* de Baudelaire y *Hojas de Hierba* de Whitman, los tres poemarios que el poeta instalara en la cima de su panteón personal y con los que establece un diálogo fértil en toda su singladura. Neruda, al que en sus ensayos nombra como primer poeta de América, late en paisajes interiores anegados por el Tiempo que desde el fondo del océano

aguarda, y que como «El enemigo» de Baudelaire se alimenta de la sangre de sus víctimas. No es vana la referencia: ambos poetas tradujeron los textos de Baudelaire, de un modo sistemático y total en el caso de Piñera, quien obsequió a Lezama Lima dicha traducción. Y precisamente a ese artífice del movimiento origenista le dedica, en los setenta, poemas que vuelven a señalar las alambradas de la isla, con un recuento agridulce de las pequeñas conquistas, pero también del desaliento que sucede a cada fracaso:

> Hemos vivido en una isla,
> quizá no como quisimos,
> pero como pudimos
> […] Alzamos diques,
> contra la idolatría y lo crepuscular.
> […] Ahora, callados por un rato,
> oímos ciudades deshechas en polvo,
> arder en pavesas insignes manuscritos,
> y el lento, cotidiano gotear del odio.

En la misma *ética de la lucidez* que Camus viera para Kafka, protagonista frecuente de su verso y de su prosa, Piñera insiste en su posición solitaria de francotirador que no ceja en el empeño de hallar un camino de futuro, para el hombre, para el arte o para su pueblo. Su pasión crítica revisa sin descanso la tradición propia y las ajenas, y considera como maldición antigua de la poesía cubana —e hispanoamericana en general— el deslumbramiento por los modelos europeos, que inhiben o neutralizan el impulso propio. Las conclusiones son desalentadoras: «poseíamos el rayo; y no sabiendo cómo lanzarlo, lo gastábamos en fuegos de artificio». De ahí la generalizada producción de una literatura libresca y artificiosa, que se complace y limita en su propia imagen: «El escritor americano se liga con metafísicas libres-

cas, demonologías caldeas, *ziggurats* laberínticos, desesperaciones leídas y tragedias leídas, con asesinatos leídos, y la vista de la rica realidad que pasa ante nuestros ojos de hombre amarrado, nos provoca enormes, infinitas segregaciones de esa nueva sustancia que se llama en la literatura americana 'tantalismo'». En sus análisis de la obra de Avellaneda insiste en esas convicciones, centrado en la imagen dilecta de la ínsula-prisión, infierno que sueña con su paraíso: «La geografía del poeta es ser isla rodeada de palabras por todas partes; una isla donde tocan numerosos barcos lastrados de influjos, después dispersados por la furiosa resaca de sus costas. Pero conviene añadir que no siempre tales influjos son conjurados; a veces las defensas del poeta desmayan, con resultados metamórficos de isla en informe atolón coralino o alargada península que conduzca a fáciles soluciones o viciosas alianzas». La incisiva ironía de Piñera lanza sus dardos contra las tentaciones plagiarias e imitativas que sólo son cauce de una alienación creciente, y reivindica en su caso una americanidad que no sea ajena a lo universal, al tiempo que se autocalifica con humor como existencialista y absurdo pero a la cubana.

En un gesto definible desde esos mismos ensayos como «terribilia meditans», reitera una y otra vez la invitación al viaje de anábasis, de búsqueda espiritual, y es esa condición la que lo acerca a lo barroco, no como escuela sino como visión de mundo afín a su esencia de poeta de la muerte. Ya José Bianco se encargó de justificar el barroquismo de su estilo despojado y coloquial, y lo hizo a partir de las palabras de Borges, para quien «el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura», en una tarea intelectual que como tal ha de estar indefectiblemente ligada al humor.

En efecto, Piñera halla uno de los ejes centrales de su ser poético en el humorismo ácido que burla las miserias y contempla de frente a la muerte, visionada una y otra vez para conjurarla. La narratividad fantástica de su verso la representa con insistencia en un guiñol tragicómico, como en las «Sombras chinescas», que insisten en ese concepto tan barroco de la vida como vana representación, y cuyos personajes —marionetas manipuladas por un hado impío—, se descubren de pronto en el reino del trasmundo; o como en el poema «Las siete en punto», cuyo protagonista se prepara para la cita postrera, se acicala y medita sereno en una espera inquietante sembrada de recuerdos, mientras cumple con sus tareas cotidianas:

> Ahora el desodorante,
> pero antes mira la hora en el reloj.
> Tenla presente en medio de tu infierno,
> hacia el último norte ella es tu brújula:
> Muertenorte que mata los relojes.

En esas coordenadas, el amor se presenta siempre como un imposible, fantasma de los sentidos que tan sólo se puede visitar con la imaginación poética —como en el poema «La sustitución»—, o en la carcajada estridente, como en la solicitud de canonización de Rosa Cagí, mártir del amor amargo y «muerta en vida» que se ofrece como santa laica en los altares del horror. Los procesos de desrealización se hallan también en la dinámica barroca y su distorsión creadora, que exaspera los límites de las visiones hasta tocar el abismo de lo hueco, del vacío final que se vislumbra en los últimos poemas:

> …mientras embellezco al prójimo
> me voy afeando hasta adquirir la máscara grotesca

de quien existe a medias, sufre en el cepo de sus días
imaginarios, y la máscara corroe su cara verdadera
[…] Entretanto los frutos del paraíso terrenal
se alejaban de ti en una barca negra
construida con palabras herméticas,
tan indescifrables como tú mismo.

Pero los mecanismos de defensa de Piñera hallan armas poderosas contra tantos asedios en la subversión irreverente y una sana insolencia, en el humor y el juego que lo instalan en el territorio de la antipoesía, a la que define en prosas de 1968 como «una toma de posición —y de oposición— frente a esa otra poesía» que enmascara los problemas a fuerza de retórica: «En vez de revelación por la imagen (praxis teológica), revolución por la palabra misma (praxis existencial): esto viví, esto contaré. No hay otra alternativa, y el poeta que 'maquille' su existencia será arrojado del templo por sus propios colegas y por sus lectores». Esa certeza se materializa en numerosas formulaciones, como «Alocución contra los necrófilos», que, fiel a las leyes establecidas por Artaud para el teatro, quiere crear dobles del mal para su ritual de exorcismo. Es así como disuelve el espectro de la muerte ya desde el comienzo, y con sorna y desenfado la convierte en figura de un decorado ridículo, mientras las palabras malsonantes y el tono jocoso la despojan de su aura de misterio, y contra el culto de los muertos se propone el culto a la vida:

De modo que en vista de la muerte,
de la muerte natural por supuesto,
mucha naturalidad, tanta
que hasta el muerto se vuelva natural,
tan natural que se entierre o se queme
sin derramar una lágrima.
Tenemos que reservarlas
para cuando nos duelan las muelas.

En esos parámetros se explica otro de los grandes signos definitorios de esta poética: la frialdad, presente ya en títulos tempranos, como los *Cuentos fríos* (1956) o el drama *Aire frío* (1960). En el prólogo al primero se apunta la dirección de las menciones: «El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo ha creado». En cuanto al segundo, nombra precisamente una ausencia necesaria en el insoportable calor habanero, trasunto de la opresión que ahoga y apenas se nombra. Por otra parte, esos infiernos glaciales no pueden dejar de evocar la propuesta de Dante, que en el noveno círculo de su infierno somete a los torturados a un frío letal, y compone con las visiones del Bosco la imaginería del infierno de Piñera, tal y como se percibe en el poema de 1965 «El jardín», descenso al Averno en una fantasía delirante.

Ese clima glacial quiere cauterizar el desasosiego con una imposible distancia, en una disciplina que el autor extrae de un modelo muy querido: «Todo el mundo reconoce que uno de los pilares esenciales del arte de Kafka es su lúcido olvido del individuo (aisladamente considerado) y su énfasis absoluto en lo objetivo del mundo». En la misma clave del autor checo, el verso de Piñera delata el absurdo de la gran ciudad, invadida de túneles y corredores, de muros y de nichos, trasunto de un clima asfixiante que se esconde tras la gélida fraseología oficial. Ya tempranamente, en el poema «Treno por la muerte del príncipe Fuminaro Konoye», reiteraba en clave paródica su proceso: allí un tribunal norteamericano juzga a un príncipe nipón frente a un coro de risas histriónicas; como telón de fondo, visiones de metralla y azufre que nombran a Hiroshima y a Nagasaki «absurda y atomizada». El derrumbe del escenario teatral

se invierte en ascenso espiritual hacia un espacio vacío que no tiene lugar para el dolor:

> Ellos ganan la guerra y los japoneses desploman su teatro
> lo desploman alzándolo hacia las nubes,
> una interpretación muy asiática de la bomba atómica
> mirada por el ojo supremo del arte.

Pero la ironía de Piñera no limita su objeto a la obsesión existencial ni a la vigilancia siniestra del poder arbitrario. El propio lenguaje ha de pagar su tributo, y el poeta se ensaña contra la retórica, a la que nombrará en sus prosas como «bestia negra» de la antipoesía, y contra la cual se instala en una permanente acción de sabotaje. La defensa de la naturalidad es caballo de batalla constante, y esa inquietud jalona su itinerario de reflexiones metaliterarias. Al arte entendido como letra de cambio del mundo burgués, que lo fagocita hasta integrarlo en su sistema, opone Piñera la necesidad de lo auténtico, que toque la conciencia del siglo y se libere de disfraces y efectismos: «el arte sólo es tal en cuanto refleja nuestro paso por la tierra». Al tiempo, alerta de los peligros del arte como farsa y de la mímesis de escuela, porque «el demonio de la imitación se hace pagar con el alma del que imita», y «consecuencia natural de esta postura es el desdén y horror que experimentan estos súbditos por todo lo que, en materia de arte, se presenta como extra-artístico». Frente a la literatura de receta, Piñera defiende una escritura orgánica, espejo fidedigno del alma del creador, de una intensidad que excluya la ostentación y que además no esconda sus fisuras.

Su lenguaje desnudo no ha de ser incompatible con el ansia de renovación, y de ahí sus propuestas heterodoxas para la desfosilización del lenguaje, que defiende por igual en prosa y poesía. Lo testimonia especialmente su ensayo

«Contra y por la palabra» (1969), donde el experimentalismo que se preconiza alcanza a la misma reflexión teórica, curiosa propuesta en un género que no parece muy propenso a ese juego. La tesis es clara: las palabras tienen una vida y también una muerte, y a las palabras muertas corresponden pensamientos muertos que generan, en un círculo vicioso, un lenguaje muerto. La solución que se ofrece es radical:

> Mitrídates, rey del Ponto, logró inmunizarse contra el veneno, recurriendo al propio envenenamiento paulatino. Tal técnica heroica es conocida por mitridatismo. En el caso que nos ocupa, mitridaticemos el babelismo reinante recurriendo al propio babelismo. ¿Y cómo? Pues instaurando un nuevo lenguaje, que desprovisto de todo sentido lógico conocido, adquirirá uno con el uso. Con tal disposición, las palabras muertas irán para siempre a sus tumbas, y las nuevas abrirán a la mente humana insospechadas posibilidades de expresión.

El correlato práctico de esas meditaciones puede hallarse en poemas vertebrados sobre la deconstrucción, el juego o la jitanjáfora, como «Decoditos en el tepuén», «Si muero en la carretera», «Papreporenmedeloquecanunca», «Solo de piano», «Lady dadiva» o «Un flechapasandogato». Asimismo, en la misma línea se sitúa la pieza teatral *Ejercicio de estilo* (1969), escrita en el marco del espectáculo *Juego para actores*, que incluye textos de Martí y el capítulo 68 de *Rayuela*, de Julio Cortázar. El objetivo perseguido es una desautomatización del lenguaje que al tiempo venza a la alienación, tal como ya lo propusiera Artaud: «una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos». De este modo, el quebrantamiento del lenguaje lo ha de ser también de la condena terrestre o del drama de la incomunicación. La poesía, ahora carnaval de la

muerte, conjura así los paisajes baldíos de esa isla-infierno que identifica la escritura de Piñera, «lugar de demonios y de ángeles», tal y como lo nombra en su poema «Testamento». Y así se presenta en uno de sus poemas finales, «Isla» (1979), que presenta, con inquietantes adelantamientos de la muerte propia, una metamorfosis mágica que en comunión panteísta lo sumerja en la eternidad del mar:

Aunque estoy a punto de renacer,
no lo proclamaré a los cuatro vientos
[…] Se me ha anunciado que mañana,
a las siete y seis minutos de la tarde,
me convertiré en una isla,
isla como suelen ser las islas.
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,
y poco a poco, igual que un andante chopiniano,
empezarán a salirme árboles en los brazos,
rosas en los ojos y arena en el pecho.
En la boca las palabras morirán
para que el viento a su deseo pueda ulular.
Después, tendido como suelen hacer las islas,
miraré fijamente al horizonte,
veré salir el sol, la luna,
y lejos ya de la inquietud,
diré muy bajito:
¿así que era verdad?

* *La isla posible* (ed. C. Alemany, R. Mataix y J. C. Rovira), Alicante, Universidad de Alicante, 2001, págs. 365-371.

La antipoesía de Nicanor Parra, en las barricadas de la contracultura

Como escritura de la subversión y de la disidencia, la heterodoxia antipoética se alinea contra el imperio de los discursos hegemónicos: su individualidad demoledora e irreverente cuestiona la farsa colectiva que se cobija bajo la máscara del progreso, y en su debate entre la palabra y el silencio, se propone una liberación que anhela el regreso a los orígenes y se instala en ese espacio fecundo y necesario de lo que se ha dado en llamar *contracultura*.

El malestar de la cultura

La pluralidad y efervescencia del movimiento contracultural muestra muy distintos perfiles, desde los más progresistas y optimistas hasta los conservadores, y también son difusos los límites de su temporalidad. Eso explica el alarmismo con que Guillermo Díaz-Plaja define la cultura como forma de la memoria colectiva, y la contracultura como su exterminio. Por el contrario, Arturo Rodríguez Castellanos, en sus *Anotaciones sobre contracultura*, considera ese

movimiento como «toma de conciencia de la manipulación a que los colectivos están siendo sometidos por la estructura de poder», que se concreta en dos actitudes: «a) Persuasión absoluta de que los fundamentos socio-económicos de naturaleza materialista-elitista que regimentan la sociedad occidental carecen de validez; b) Convicción plena de que la única forma de superar los intereses y servidumbres a que las sociedades occidentales están sometidas es recomenzar la interpretación de la vida y a partir de ella la recreación de la historia, en un estadio que permita el ejercicio de la libertad desde su hipótesis originaria». Es en esa estela donde se sitúa el antipoeta, que proclama desde uno de sus textos:

> EL PASADO ES CASI TAN IMPORTANTE COMO EL FUTURO
> créanmelo
> poco se gana con quemar las naves

En cualquier caso, el concepto de contracultura requiere mayores precisiones y matices, y puede ofrecer un sentido amplio, relativo al anticlasicismo y la divergencia, o bien centrarse en un periodo acotable en la historia del siglo XX; en ambos casos afecta al antipoeta. En su sentido general, nos encontramos frente a lo que Matei Calinescu nombrara como escisión entre las dos caras de la modernidad: de una parte, la racionalista y tecnológica; de la otra, la crítica y desmitificadora, que maldice a la primera como un modo de barbarie. Esta última eclosiona especialmente en los años sesenta, y decide volver al pasado, pero desde la ironía. Su núcleo irradiador son los Estados Unidos —los *beatniks* son algunos de sus más destacados mentores— y entre sus recursos están la autoparodia y la conjetura, que subraya la indecibilidad; cabe anotar aquí la sorprendente concomitancia, en este terreno, con Borges y su «poética de la perplejidad»

—en términos de Calinescu—. En ese aire de época, si bien siempre desde su individualidad, se sitúa el radical escepticismo del antipoeta:

ME RETRACTO DE TODO LO DICHO

Antes de despedirme
Tengo derecho a un último deseo:
Generoso lector
quema este libro
No representa lo que quise decir.

Mi situación no puede ser más triste
Fui derrotado por mi propia sombra:
las palabras se vengaron de mí.

En definitiva, la contracultura nombra una reacción específica contra esa estructura de poder que constituye la tecnocracia, con su falso humanismo y su aparente desideologización, su poder acéfalo y sinuoso, disfrazado de calidad de vida y buen gusto, que sumerge al hombre en paraísos artificiales donde la publicidad hace las veces de suprema sacerdotisa, que profetiza todos los placeres y encarna una religión nueva, donde el consumo orgiástico es el ritual más sagrado. El último modelo de automóvil, los productos más exquisitos, prometen un paraíso de gozo y libertad en su misa cotidiana, de la que están proscritas, naturalmente, las menciones del mal y sus múltiples vertientes, sean los bosques calcinados, los mares que agonizan o las convulsiones de una atmósfera envenenada. El norteamericano Theodore Roszak ha representado este enfrentamiento con una imagen certera: los centauros que asaltan el templo de Apolo. Una vez más, el eterno ideologema que opone civilización y barbarie, y que siempre deja abierto

un interrogante: está por determinar quién encarna realmente esa barbarie.

La impostura y sus estirpes

Tanto los centauros que se rebelan contra Apolo, como los dioses tabernarios o las figuras que heredan el estigma del ángel caído, representan toda una estirpe de la insurgencia y de la impostura, y es ahí, en esa estirpe —confluencia no es influencia—, donde la red de la intertextualidad integra la antipoesía en una trama densa y fértil. La contracultura es cultura, pero es la cultura de los márgenes, que se rebela contra la oficialidad canónica y dogmática, como la antipoesía es una manifestación de la más legítima poesía, con una gran singularidad que la distingue: su insólita participación simultánea en las formas populares y cultas del discurso, que le otorga un lugar de honor en dos genealogías, la de Golías y la de Blake.

En la primera vertiente se expresa la voz del pueblo, dignificada, descolonizada de los imperativos de la ortodoxia, que emerge con toda su autenticidad, su música, su humor grueso y su espontaneidad. Ahí puede encontrarse, entre otras manifestaciones, la de los goliardos, pertenecientes a esa Orden de los Vagabundos que se dio en identificar con Golías, símbolo del mal, que ellos no dudaron en aceptar alegremente como emblema. Los goliardos fueron intelectuales y estudiantes, amantes de la taberna y el burdel tanto como de las letras, y que se situaron en pie de guerra contra el orden establecido, que en ese momento representaba muy especialmente la autoridad eclesiástica. Frente a la cultura oficial optaron por lo prohibido, y hallaron en el talante anglosajón su espacio más afín. Valgan como ejemplo de ese espíritu transgresor algunas composiciones, como el diá-

logo *Te mihi meque tibi genus* (donde una monja invita a un escolar a disfrutar los placeres del cuerpo) o *Metra de monachis carnalibus*, donde se intensifica la crítica moral: «¿Quieres saber cuál sea la noble plebe de los monjes? [...] Nada más terminada Prima van a la cocina a buscar su tajada: su garganta es un sepulcro abierto. Apenas pueden decir los salmos, y ya aprenden a copular: lo mismo que el caballo y el mulo que no tienen inteligencia. Todo lo devoran, nada los puede saciar: ni las aves del cielo ni los peces del mar [...] El monje no piensa más que en comer bien: es de ojos altaneros y corazón soberbio. Y con esto esperan alcanzar el reino celestial: pero no será así, impíos, no será así». Inmediatamente, en la misma barricada contracultural, pueden venir a la mente innumerables composiciones antipoéticas, desde la travesura de «Sinfonía de cuna», donde se escarnece —se humaniza— la figura de un ángel que se encuentra en el camino:

> ...Él me dio la mano,
> Yo le tomé el pie
> ¡Hay que ver, señores,
> Cómo un ángel es!
>
> Fatuo como el cisne,
> Frío como un riel,
> Gordo como un pavo,
> Feo como usted

En la misma órbita se sitúan otros poemas tempranos, como el divertimento titulado «Desorden en el cielo», donde un cura pretende entrar en el cielo avasallando a San Pedro («Si no me dejas entrar / Te corto los crisantemos»), y éste se niega, con una airada respuesta:

Viviste entre los humanos
Del miedo de los enfermos
Vendiendo medallas falsas
Y cruces de cementerio.
Mientras los demás mordían
Un mísero pan de afrecho
Tú te llenabas la panza
De carne y de huevos frescos.
La araña de la lujuria
Se multiplicó en tu cuerpo
Paraguas chorreando sangre
¡Murciélago del infierno!

Se suma así Parra a esa tradición de denuncia del proceder fraudulento de los poderes eclesiásticos, y la extiende hasta composiciones tan iconoclastas como «La sonrisa del Papa nos preocupa». Naturalmente, esa concomitancia no sitúa al antipoeta bajo ningún marbete, pero habla de una comunidad de actitudes que comparten muchos otros integrantes de esa genealogía popular, como los trovadores con su tesoro de tradición, o la vertiente satírica y su largo historial de nombres: las desvergonzadas provocaciones de Catulo, el desparpajo de Petronio, el buen amor y el desvelamiento de tabúes del Arcipreste, la vindicación de lo corporal de Rabelais o las magníficas irreverencias de Quevedo y Caviedes.

Lo mismo ocurre con esa otra estirpe mencionada, la de los poetas malditos, que fluye en la antipoesía inevitablemente, dada la doble raigambre cultural de Parra, cuya filiación con el surrealismo es una realidad asumida. Esta segunda genealogía contracultural puede verse representada en «Las bodas del cielo y del infierno» de Blake, y a pesar de hallarse en parámetros bastante diversos a los antes comentados, también ofrece convergencias que se centran en dos puntos fundamentales: de un lado, esa vulgaridad que

se entiende como subversiva, porque atenta contra la *doxa*, el buen gusto burgués, y desestabiliza sus coordenadas, algo que en nuestro tiempo ha abordado con acierto Luis Rafael Sánchez al afirmar que «lo soez es el acercamiento crítico que se anima a demoler para desenmascarar y poder conocer». Por otra parte, y no menos importante, se trata de propuestas para un nuevo humanismo, que incorpore a la realidad del hombre esa vertiente mutilada por un orden que escinde dos polaridades, el «bien» y el «mal» en términos de Blake, y reprime la segunda con nefastas consecuencias. De ahí ese matrimonio de ambos extremos preconizado con la voz del Demonio:

> Todas las biblias o códigos sagrados son causa de los errores siguientes:
> 1. Que el hombre tiene en realidad dos principios existentes, a saber, cuerpo y alma.
> 2. Que la energía, llamada el Mal, sólo pertenece al Cuerpo; y la Razón, llamada el Bien, sólo pertenece al Alma.
> 3. Que Dios atormentará eternamente al hombre por seguir sus energías.
>
> Pero los siguientes contrarios de ello son verdad.
> 1. El hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma, pues lo que llamamos Cuerpo es una porción del Alma […]
> 2. La energía es la única Vida y emana del Cuerpo […]
> La historia de esto consta en El Paraíso Perdido. El que gobierna, o la Razón, es llamado Mesías.

Si Satán es el ángel rebelde contra ese orden de cosas, el poeta será del partido del Demonio, dentro de este marco simbólico que privilegia la libertad del ser y el retorno a la armonía de los reinos robados. Entre los «Proverbios del infierno» se pueden seleccionar algunos representativos:

«No hay pájaro que vuele demasiado alto si lo hace con sus propias alas»; «La cisterna contiene; el manantial rebosa»; «Los tigres de la ira son más razonables que los caballos de la instrucción»; «Del agua estancada espera veneno»; «Los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano».

A esa estirpe de la heterodoxia pertenecen voces innumerables y disímiles, que se pronuncian desde los ámbitos más diversos. Ahí está Poe, que revoluciona la poesía al despojarla de la exigencia de moralidad, y también los patriarcas franceses, la extrema iconoclastia de Sade, Baudelaire con sus flores malignas, Rimbaud y sus iluminaciones infernales, o el aullido del francouruguayo Lautréamont, y la liturgia herética del uruguayo Herrera y Reissig, y las gotas de amargura del colombiano Silva. La vanguardia dignifica esa estirpe con la reivindicación surrealista, y su árbol se nutre con muchos otros nombres que insisten en su sana insolencia, como los *beatniks* o los *angry young men*, siempre en pie de guerra contra ese orden que no se acepta.

Entre la palabra y el silencio

En esa reivindicación de la otredad, en esa escritura de los márgenes que clama por una visión integral del hombre, es donde se alinea la antipoesía de Parra, con sus paradojas y su hondo humanismo, que se escribe desde la pérdida de la inocencia y desde la nostalgia de los paraísos perdidos. La encarnación más emblemática de su impostura será el «energúmeno»: a través de muy diversas figuras y metamorfosis —mendigo, vagabundo, espantapájaros, demente, anciano sentimental, peregrino o sujeto neurótico— el antipoeta arremete, «a papirotazos», contra todos los órdenes represivos, sean políticos, ideológicos, eclesiásticos, tecnocráticos o

académicos. Todos ellos coartan la libertad, reprimen, mutilan y alienan al hombre, inhiben sus instintos y vocaciones más elementales, lo abocan a la incomunicación, la infelicidad y el desamparo. Frente al imperativo de los poderes políticos e ideológicos puede valer la imprecación de uno de sus artefactos visuales: «Silencio mierda! / Con 2000 años de mentira basta». O también la irreverencia constante frente a esas tres figuras sobre las que se sustenta el pensamiento de Occidente: Cristo, Marx y Freud, con quienes mantiene una relación controvertida. Algunos de sus *Chistes* y *Artefactos*, como «pienso, luego dios existe», o «los rollos del mar(x) muerto», lo ilustran. En cuanto al tercero, se le dedica un poema completo en la sección «Otros poemas» de *Obra gruesa*, donde se reitera ese recurso habitual de la comicidad a la que se le aplica una vuelta de tuerca final que congela la sonrisa: «El laberinto no tiene salida. / El Occidente es una gran pirámide / Que termina y empieza en un psiquiatra: / La pirámide está por derrumbarse». De la impostura constante frente a las instituciones eclesiásticas ya se han dado ejemplos, y también es múltiple el cuestionamiento de la validez de la sociedad de consumo: «el automóvil es una silla de ruedas», se lee reiteradamente en *Obra gruesa*. En cuanto al canon cultural, se insiste en la demolición de dogmas, porque «la verdad es un error colectivo», y también se pone en tela de juicio el proceso homogeneizador y canibalizador del canon occidental («Neovulgaridad chilensis / versus / pedantería grecolatina / Escoja mi reyna es coja») y la validez de la academia («EDUCATION / IS THE INCULCATION / OF THE INCOMPREHENSIBLE / TO THE (IDIOT) INNOCENT / BY THE INCOMPETENT»).

El sujeto antipoético recupera, de un modo conflictivo, su otredad usurpada, y se proclama, en un «Epitafio» corrosivo, como «embutido de ángel y bestia», idea en la que

insiste en más de una ocasión. Esa esquizofrenia se asemeja, en otra dimensión, al juego hamletiano, a sus cabriolas entre el Logos y el delirio. Tragicómico, agresivo, tierno, patético, alucinado, estrambótico, travieso o incendiario, ese sujeto ha de poner en jaque constantemente al lector: «todo y algo + / entre broma y broma / algunas verdades amargas». De esa cuerda locura de nuestro personaje hay múltiples testimonios, como el que se ofrece en «Solo de piano»:

> Ya que la vida del hombre no es sino una acción a distancia,
> Un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso;
> Ya que los árboles no son sino muebles que se agitan:
> No son sino sillas y mesas en movimiento perpetuo;
> Ya que nosotros mismos no somos más que seres
> (Como el dios mismo no es otra cosa que dios)
> Ya que no hablamos para ser escuchados
> Sino que para que los demás hablen
> Y el eco es anterior a las voces que lo producen;
> Ya que ni siquiera tenemos el consuelo de un caos
> En el jardín que bosteza que se llena de aire,
> Un rompecabezas que es preciso resolver antes de morir
> Para poder resucitar después tranquilamente
> Cuando se ha usado en exceso de la mujer;
> Ya que también existe un cielo en el infierno,
> Dejad que yo también haga algunas cosas:
>
> Yo quiero hacer un ruido con los pies
> Y quiero que mi alma encuentre su cuerpo.

Igualmente representativo puede ser «El peregrino»:

> ...Ustedes se peinan, es cierto, ustedes andan a pie por los jardines,
> Debajo de la piel ustedes tienen otra piel,
> Ustedes poseen un séptimo sentido

Que les permite entrar y salir automáticamente.
Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas,
Soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz,
Un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas.

De ahí la frustración, el balbuceo, la afasia, la visión fragmentaria de la realidad, el implacable absurdo que todo lo invade. Y también la reacción violenta, la demolición de los lugares totémicos de la civilización occidental, el cuestionamiento de los axiomas más sagrados, la pirueta y la carnavalización que nos ofrece el mundo al revés, y nos asoma al espejo cóncavo del callejón del Gato para, con ese otro gran iconoclasta que es Valle-Inclán, delatar el lado oscuro, alumbrarlo y ponerlo en evidencia. Y en ese posicionamiento, tal vez la vertiente más extremada de la subversión antipoética es la actitud frente a la muerte, uno de los tabúes más intocables del mundo occidental, que la disfraza de eufemismos, la vela y la niega. Es ahí donde la máquina antipoética adquiere su mayor ferocidad, al tiempo que logra algunas de sus formulaciones más notables. Desde lo satírico y lo visionario, el antipoeta se salta las fronteras entre la vida y la muerte para increpar airado al sistema y su «gran comedia funeraria»:

Dícese que el cadáver es sagrado,
pero todos se burlan de los muertos.
¡Con qué objeto los ponen en hileras
Como si fueran latas de sardinas!
[...] Sólo yo, con la punta de mi lápiz,
hago sonar el mármol de las tumbas.

Pongo las calaveras en su sitio.

Los pequeños ratones me sonríen
porque soy el amigo de los muertos.

Son igualmente testimonio de ese malestar algunas de las composiciones más afamadas del antipoeta, como «El antilázaro» («Muerto no te levantes de la tumba / qué ganarías con resucitar), «Descansa en paz» («claro —descansa en paz / y la humedad? / y el musgo? y el peso de la lápida...») o el shakespereano «Ser o no ser»:

quién estaría dispuesto a seguir sufriendo
las arbitrariedades del tirano
la burocracia de la justicia
los latigazos y la burla del tiempo
las convulsiones del amor despreciado
las insolencias de la fuerza bruta
los achaques de la vejez
y los desdenes que el trabajo honrado
recibe siempre de parte del cínico
cuando yo mismo puedo cancelarme
con una daga desnuda

En definitiva, la escritura antipoética se instituye como manifestación de una crisis, del desencanto ante la constatación de que las utopías no son más que espejismos. De ahí la paradoja de Parra, que es poeta de la humorada carnavalesca pero también de la desolación y de la nostalgia, que se rebela contra la usurpación cotidiana del paraíso en cada una de sus formas: el de la fe, que cae con la muerte de Dios proclamada por Nietzsche, y que da lugar a ese «Padrenuestro» donde las criaturas se compadecen de las miserias de su creador; el de la infancia, negada por esos ancianos furibundos que pueblan los antipoemas; el del útero de la naturaleza, que impulsa la vertiente *ecopoética*:

....Como queda demostrado, el mundo moderno se compone de flores artificiales
Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte,
[...] El mundo moderno es una gran cloaca:
Los restoranes de lujo están atestados de cadáveres digestivos
Y de pájaros que vuelan peligrosamente a escasa altura...

Lo mismo ocurre con el destierro del arte y la palabra —y de ahí la fealdad a menudo dolorosa y la imprecación contra la insuficiencia del idioma—; el destierro del amor, negado para el corazón del hombre imaginario; y muy especialmente, el destierro del futuro, que roba la muerte inaplazable.

La reacción del antipoeta no es escapista, ni halagüeña, sino comprometida con una ética, y no va a dejar títere con cabeza, ni siquiera a los lectores, en cuyas cabezas enterrará sus plumas al modo de los pájaros de Aristófanes. Como «expresión integral del hombre» y «fundación del ser», su propuesta se propone desarticular las instituciones y discursos ya obsoletos para poner las bases de una nueva casa poética, donde el hombre pueda al fin reconciliarse consigo mismo. Para evitar el sonsonete y el estancamiento, que supondría una traición a sus propios principios, la antipoesía se nos ofrece como movimiento constante, como proceso de búsqueda que no elude las variantes más espúreas o heterodoxas —que incluyen las artes visuales, desde la temprana publicación ilustrada de *Poemas y antipoemas,* hasta las últimas manifestaciones de *Artefactos visuales*—, a fin de desautomatizar y liberar la palabra, más allá de las descalificaciones y anatemas que desde su nacimiento ha recibido por parte de un sector de la crítica y del público, en nombre del canon o del buen gusto burgués. Entre los defensores de Parra hay voces tan dispares como la de Ginsberg o la del

propio Neruda, que proyectó su entusiasmo en un conocido poema caligramático, «Una corbata para Nicanor». En cuanto a los detractores, es conocida la visión de Salvatierra, que habla de inmoralidad e inmundicia. Las malas lecturas de la antipoesía se podrían vincular con esa sospecha que el alarmismo de Díaz Plaja representa, en relación con la contracultura, con el cervantino retablo de las maravillas, trasunto, a su vez, de un modelo medieval, particularmente de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Es bien conocida de todos esa historia, donde unos estafadores mantienen que sus telas sólo pueden manifestarse ante quienes tienen una genealogía intachable, y muchos fingen poder verlas a fin de no ser descubiertos. En efecto, en más de una ocasión el rupturismo y experimentalismo del arte pueden dar gato por liebre o querer hacer pasar por arte lo que no lo es. Pero no es el caso de la antipoesía: la producción parriana es un todo orgánico, un corpus indivisible, y no se pueden extraer con pinzas de entomólogo los fragmentos de la provocación y poner en tela de juicio su literariedad, aunque se salga de los moldes con su recodificación de los chistes, integrándose en una tradición reconocida, donde pueden igualmente situarse, desde su propia idiosincrasia, los *membretes* de Girondo y las *greguerías* de Gómez de la Serna.

En definitiva, la antipoesía no sólo es una manifestación de legítima poesía. Es poesía que emprende la tarea titánica de fundar una escritura total, que articule en su seno la otredad antes proscrita, pero sin renunciar a sus conquistas, aquellas más hondas que vienen de muy antiguo, y que hablan de la voz de la tribu. La antipoesía es poesía integral, de la ternura y de la muerte, del humor y de la trascendencia, del escarnio y la melancolía, de la carcajada y el desaliento trágico, de lo popular y lo culto —no en vano Parra se ha retratado como «fantasma de la civilización»—, del realismo y la alucinación:

...Pero se les advierte
Que en el jardín hay luces y sombras
Además de sonrisas
En el jardín hay disgustos y lágrimas
En el jardín hay no sólo verdad
Sino también su poco de mentira

Parra no es sólo el *clown* que se hace amar del lector con su seducción lingüística; es también la voz que galvaniza la conciencia y le presenta el otro lado de la moneda, el de la fealdad, la miseria, las grandes mentiras, la farsa colectiva. Poeta de la vigilia, evita la poesía opiácea del buen burgués, que acaricia los sentidos y los adormece; poeta de la ira y de la barricada, de la gran negación, se mantiene en pie de guerra para denunciar sin tregua la ignominia cotidiana de ese monstruo invisible que antes llamó *Moloch* un poeta de su misma estirpe. Porque la dignidad y la supervivencia del hombre no son un bien negociable.

Nuestro mundo occidental, con todos sus vicios, tabúes y miserias, ha tardado en empezar a afrontar la antipoesía y su reivindicación de la otredad. También se tardó en comprender a otro gran heterodoxo, Oliverio Girondo, a quien se debe una definición de la poesía como «lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta». Una de las grandes claves de la obra parriana es esa naturaleza doble, que quiere ofrecer el haz y el envés de la realidad. Su escritura hace una contribución imprescindible a ese texto universal de la heterodoxia, y los premios y homenajes no han alterado nunca sus convicciones: ahí siguen vigentes sus retos, sus palabras malsonantes, su osadía burlona, su provocación permanente. En sus *Décimas* profetizaba su hermana Violeta, también trovadora fundamental: «Yo les presento a mi hermano / como el más bonito ejemplo, / si ahora no

tiene un templo / lo tendrá tarde o temprano». El tiempo lo confirma, y sólo cabe agradecerle a Nicanor Parra su palabra necesaria y su profesión de humanismo.

* *Antiparra productions. Ciclo homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 2002, págs. 167-177.

Gonzalo Rojas:
la fragua primigenia

Que retumbe en el silencio lo que se escribe, para que el silencio retumbe largamente, antes de volver a la paz inmóvil entre la que sigue velando el enigma.
Maurice Blanchot

Del silencio a la palabra: como en la fragua mítica de las antiguas cosmogonías, silencio seminal, hálito sacro que inaugura el compás de las sílabas. En su música cifrada, sonidos y sentidos constelados hilvanan un diálogo más allá del tiempo, alumbrado por la rara luz de la videncia, en el vértigo instantáneo de ese relámpago con el que el poeta chileno Gonzalo Rojas gusta nombrar su verso. Silencio genésico y fecundo que habla de los orígenes, de la noche primera, y que vertebra todo su itinerario, ya en los territorios de la Historia, ya en los del Mito. Silencio religioso, que lleva de lo visible a lo secreto, y que se hace índice de lo soñado, encarnado como fugacidad o deseo, punto de encuentro con lo trascendente y también refugio, idioma de la tierra, centinela que vela la esencia poética o hilo invisible que enlaza útero

y cripta, más allá del susurro de las voces que lo guardan. Ese silencio que habita los entresijos del aire es rumor de las esferas, música ignota, tan sólo perceptible para el visionario, transgresor de las fronteras de la racionalidad o el mundo tangible. Protagonista primero de una poética del despojo, lo silente la asimila a la expresión desollada de Vallejo o Rulfo; metáfora de la guadaña, es también el espacio donde espejea el acto de lectura, simétrico al de la creación, y juega con las paradojas del vacío: hay que negar para afirmar; para habitar, ausentarse.

La música, y con ella el verso, se hilvana en ese silencio, que no es el de la esterilidad expresiva, sino el que da sentido a la partitura en que se escribe cada uno de sus poemas: hipnosis ritual y matemática, de códigos cifrados, que imanta con su embrujo. Esa escritura del demiurgo dibujada en el cosmos, orgánica y fisiológica, en el devenir de la tinta teje la respiración, el latido —sístole y diástole— del corazón de la palabra, transida de una religiosidad honda y antigua, sin más templo que el paisaje, sin más dios que el firmamento. De esa fascinación por lo musical son testimonio infinidad de poemas, como «Para órgano» —el instrumento que pulsa el aire, la mano que fragua el texto—, «Cuerdas inmóviles» —la música de la muerte negada—, «Acorde clásico» —que nombra la danza cósmica, melodía sagrada y eterna— o «Concierto» —diálogos sin tiempo de los poetas que escriben el Libro universal—. Asimismo, los versos se estructuran sobre pentagramas abiertos, y hay poemas que se articulan en movimientos; la amada es cítara o arpa que alienta el verso, y las «Cuerdas cortadas para Baldomero Lillo» ofrendan un ramillete de notas pulsadas en el viento poético, lejos de las retóricas al uso. No en vano reitera Rojas su filiación aérea, y ese *neuma* que promueve su escritura explica una de sus tónicas centrales: el dinamismo, que la convier-

te en poesía *centaura*, enlace de cielo y suelo. Aferrada a la materia, con su ritmo encantatorio se desplaza en un viaje incansable a la búsqueda de la otredad, de lo numinoso que la nombra, en una de las imágenes más caras al poeta, quien la hereda del libro de Rudolph Otto *Das Heilige* (1917), que habla de lo santo imbricado al *mysterium tremendum* y al silencio. Lo numinoso cristaliza en la imagen del relámpago, doble alumbramiento —luz y génesis— pero siempre inasible, como la llama con que Valéry representara la esencia poética: el creador la ronda sin poder jamás habitarla. De ese modo, cada ráfaga de versos, más allá del lenguaje y de los dictados del canon, permanece, con su rítmica singular, dibujando acordes y arpegios de aire. Es la adivinación de lo que esconde el relámpago, pero más que lo oracular es el acto previo; su delirio de imágenes no traduce la revelación: es la revelación, la conversación con el demiurgo —de rostros innumerables—, en voz baja.

De ahí el balbuceo y también el centelleo, tan característicos de la escritura de Rojas, que imprevisible se quebranta o abisma en los espacios de la página. En ella la palabra tartamuda se tambalea, explora, se hunde en los territorios de lo arcano, se humilla y se despoja para interpretar viajes sin término. En el sabor antiguo y hermético de las voces latinas halla funciones rituales, o ese poder sugestivo que anula la erosión cotidiana, y a menudo se precipita en encabalgamientos brutales para asumir el vértigo de su itinerario, o se desgrana en anacolutos sintomáticos (un lenguaje sin lógica para un mundo sin lógica). Igualmente, su función mágica y antigua la suspende en el vacío, ingrávida, silabeante y silbante en su danza repetitiva de serpiente, mensajera del enigma, con letanías monocordes que fluyen como los ríos o las arterias. En su asalto al espacio de los dioses desdeña preciosismos y tonos sacros y, prometeica, secuestra el fuego sin temor a las águilas.

Ese ímpetu no es ajeno a la conciencia lúcida de la precariedad humana, pero su temple no cede a tentaciones apocalípticas. Rojas, poeta de la vigilia, no ceja en su combate «contra la muerte» —como reza el título de su segundo libro—, feroz a pesar de la certeza de la derrota: «Soy la luz orgullosa del hombre encadenado». Los versos quieren ser las remadas de los resurrectos sobre las aguas estigias, en una poesía afirmativa que se acoge a un lema de Baudelaire —«Todos los elegíacos son unos canallas» — para desdeñar la lamentación estéril y el culto a la guadaña, como él mismo lo explicita en sus declaraciones: «la elegía mía es una elegía despanzurrada, irreverente, llena de amor y llena de desafío». De este modo, la palabra es portadora del fuego que conforta y que ilumina, serena y nunca exenta de una religiosidad implícita, de corte panteísta. Hambriento de futuro y de conocimiento, perdido el horror sagrado de sus antecesores, el poeta, que ha bebido de las aguas clasicistas como de la vanguardia, acoge el ludismo que ésta instituyera como vía de exploración y clama jubiloso, como el niño arrastrado por la curiosidad y el asombro: «Juguemos al gran juego de volar / en esta silla: el mundo es un relámpago». No obstante, en más de una ocasión ve quebrado su impulso combativo, vencido su grito, como en «Conjuro», donde el mundo natural se enfrenta a la vileza, que secuestra el paraíso o lo rodea con sus alambradas. Un velo de pesadilla cubre el texto, donde late con furia la amenaza de la muerte que se quiere exorcizar, y que tiñe de sangre los emblemas de la inocencia. Igualmente, en «Fosa con Paul Celan» se vislumbra ese vacío que acecha cada tránsito vital:

nadie el traje,
el hueso de la adivinación nadie,
me aparto

a mi tabla de irme, salvación
para qué con todo el frío
parado en la galaxia que hace aquí, ciego
relámpago por rey; debiera uno,
si es que debiera uno, llorar.

El poeta no se deja vencer por ese acoso incesante, pero la entereza de su verso no puede esconder la conmoción que sufre, como en el poema «Desocupado lector» («Cumplo con informar a usted que últimamente todo es herida...»), transido de esa honda humanidad que signa el quehacer de Rojas. La acechanza se inviste a veces de formas míticas, que de modo oblicuo dejan adivinar la presencia de la Parca —«hila que hila, zumba que zumba el zumbido contra el hueco del corazón»— o de Cérbero y el Hades («Cave canem»), pero también da paso a ángeles bíblicos que interpretan al amor y la poesía, aunque siempre desde una heterodoxia que se acerca a Blake o Baudelaire: la mujer es «ráfaga / de arcángel y de hiena / que nos alumbra y enamora». Se delata aquí, una vez más, la índole fisiológica de la poética de Rojas, que en *Oscuro* (1977) usa como epígrafe de la sección dedicada a *Eros* unos versos muy decidores de Luis Cernuda —«Pobre cuerpo: inocente animal tan calumniado. Tratar de brutales sus impulsos, cuando la bestialidad es cosa del espíritu»—, y que inscribe su fusión de lo sensual y lo religioso en el modo pagano de los sufíes o en la disidencia de los surrealistas. El telurismo trascendente de Rojas se acerca a las materias alucinadas de Gabriela Mistral, y ha sido calificado por Sucre como «carnalidad verbal», en tanto que Nicolás Guillén le dedica un soneto que se hace eco de esa materialidad tangible: «Tu voz suena a carbón y baja mina. / Vuela tu verso, mas también camina. / Arde tu verso en bosque y sementera».

El materialismo de Rojas tiene innumerables vertientes, que enlazan los cuatro elementos en una combinatoria compleja. El principio masculino se asocia al fuego solar y al aire —respiración poética y espacio para el vuelo de la imaginación—, pero también al río y a las piedras cordilleranas. El principio femenino, en cambio, se asimila a la tierra y a las aguas marinas, pero se sensualiza en asociaciones con lo ígneo y aéreo. Explican esa singular visión de mundo los paisajes de la infancia, que aúnan las minas de carbón con imágenes portuarias o parajes desollados, así como la majestuosidad desnuda de la cordillera, que recorta su silueta en los territorios del aire; éste, por último, es la materia central del verso, que lo hace libre, inasible y transparente, uno y múltiple en sus infinitas metamorfosis: «Del aire soy, del aire, como todo mortal, / del gran vuelo terrible y estoy aquí de paso a las estrellas...».

Lo fisiológico de esta poética desplaza así al Logos, al tiempo que nutre un entramado de correspondencias que se articulan en torno a ciertos símbolos axiales: la pureza luminosa —el sol, el aire— se opone a lo turbio, encarnado en las máscaras o en las aguas revueltas, en lo blando o viscoso; su antagonista positivo es la dureza, que toma cuerpo en el cuchillo-río, así como en un peculiar bestiario que puebla toda esta escritura y se extiende por universos disímiles: las alimañas selváticas o cordilleranas encarnan el impulso vital, pleno de agresividad y de misterio (sierpes, tigres, cóndores); los insectos, en cambio, pueden ser índice del impulso mágico y lúdico (abejas), de la precariedad (mariposas) o de lo repugnante (moscardones), si bien la pluralidad de sentidos va mucho más allá de esta visión sintética. El poeta puede ser el leopardo volador («Urgente a Octavio Paz») o el que, prisionero del espacio de tiempo adjudicado por el Hado, se estremece entre preguntas sin respuesta, en la dialéctica

eterna de la vida, el tiempo y la muerte («Fragmentos»). Igualmente, es el poeta tigre solar («Leo en la nebulosa»), o caballo desbocado, libre, impetuoso y desmedido («Trotando a Blake»), un animal que en el imaginario de Rojas identifica además la infancia y la presencia paterna. De otra parte, la amada/amante es loba, yegua o centaura, pero también víbora maligna del mal amor («A esa empusa»). Esa connotación de la sierpe, de aparición frecuente en estos versos, se suma a una constelación de lecturas. Puede ser el reptil alado que nombra lo mítico americano («Fosa con Paul Celan»), y aúna los secretos del bien y del mal, con evocaciones bíblicas que la sitúan en la frontera de la muerte («Versículos»). Es asimismo el misterio poético, como se manifiesta en el poema «Guardo en casa con llave», donde *prorsa* y *versa* son las dos serpientes que velan el enigma, si bien el tono desenfadado quebranta la solemnidad ritual de las referencias más habituales.

Muy distantes son las connotaciones del mundo de los insectos. Las abejas interpretan el zumbido del susurro poético, pero también las moscas, como se puede constatar en el homenaje al poeta Jorge Cáceres: «...y su alma es una mosca que zumba en las orejas / de los recién nacidos». Éstas, sin embargo, pueden ser también siniestras, y encontramos entonces los «mosquitos de la muerte» de «Octubre ocho» (fecha que vela el asesinato del Che Guevara en 1967) o el moscardón que en «El helicóptero» surca el aire irrespirable de la tiranía infausta, donde se integra con otros símbolos del mal:

> Máquina carnicera cuyos élitros nos persiguen hasta después
> que caemos, máquina sucia,
> madre de los cuervos delatores, no hay abismo
> comparable a esta patria hueca, a este asco

de cielo con este cóndor venenoso, a este asco de aire
apestado por el zumbido del miedo, a este asco
de vivir así en la trampa
de este tableteo de lata, entre lo turbio
del ruido y lo viscoso.

En el polo opuesto, el zángano es versión humorística del poeta aplicado a su tarea —«Claro que soy el zángano, y eso qué, polidactílico / encima de esta Underwood de ocasión, zumba que zumba...»—, pero también el gusano con su precariedad inútil («Los días van tan rápidos»), en tanto que la belleza ultrajada por los designios de la muerte halla su emblema en el «Réquiem de la mariposa», plegaria del poeta sobrecogido ante el misterio de la Maligna.

Sin embargo, más que las alimañas que transitan esta selva imaginaria, dos grandes motivos naturales la identifican: el río y el sol que la fecundan, imbricados hasta tejer una constelación de sentidos diversos. En la misma veta que Rimbaud, la alquimia poética de Rojas se define como solar y afirmativa, genésica y desafiante. En esa clave, la rotación del sol de la inspiración fertiliza los sueños, el conocimiento es el «pulpo de tinta» que lo atenaza («Escrito con L») y los poetas son el fuego eterno. Pero es también el sol la insolencia de vida y eternidad que con su luz humilla al ciego o al mortal. Y es trasunto de Eros, que invita al agua femenina a la metamorfosis mágica en el vuelo vertical por los espacios del aire, o que consume la vida en la hoguera de los sentidos («permíteme tocarte / como el sol, y morirme»). Esa omnipresencia solar, que se imbrica con la imagen del relámpago y la del tigre, condiciona la aparente ausencia de color que domina esta escritura, resuelta en lumbre diamantina que niega la sombra y alimenta las visiones.

Confabulado con ese foco simbólico, el río, incisivo y enigmático como las aguas que arrastra, vela igualmente los enigmas de la vida y de la muerte. Puede ofrecerse como ritmo-río, vorágine y pálpito de vida que arrastra los seres y las cosas con su murmullo, ese «zumbido de lo invisible» que alienta el torrente de la creación. Y es el propio poeta —que ya nombrara Neruda como «río del canto»—, o su precaria temporalidad —esa «materia deleznable» que acusara Borges—, pero es también muerte y resurrección, palabra viva y eterna, y su reto se asimila al del cuchillo. El río Renegado es arteria que vivifica la tierra y «cuchillo ronco de agua», y ese instrumento es a su vez emblema del voluntarismo: «Ahí dejo temblando este cuchillo», reza un verso que se origina en una anécdota real y evoca el temblor estático del verso. Asimismo, su metal, que se asocia a la dureza de las piedras o los huesos, contrasta con los signos de lo siniestro —sucio, blando, viscoso— que puede contener el río en sus variantes negativas: profanado y turbio, es emblema máximo de lo mezquino y oscuro, de los amores traicioneros (que nombra el título de uno de sus poemarios, *Río Turbio*), de la muerte alevosa y de la podredumbre que ahoga a la gran ciudad («El dinero»). A esas aguas sombrías se han de oponer las imágenes de la liberación y la pureza, en formulaciones de corte expresionista donde colisionan los dos polos: «hasta que las palomas salgan volando del pantano». En esta trama es destacable la asociación de lo siniestro con las máscaras, de presencia frecuente en la dialéctica de Rojas, en tanto que la transparencia se hace privilegio del aire, de nuevo con las variantes mixtas que intensifican su valor primigenio, en visiones oníricas que tiñen la atmósfera de sangre. Muestra de ello es el poema «El testigo», escrito tras la derrota electoral de Allende en 1964: en sus versos hay un aire sucio y un río de despojos, aullidos de ángeles y soles ensangrentados

que acusan a los mercaderes de la patria, sin consignas pero desde un compromiso inquebrantable.

El motivo de las máscaras se hace recurrente en la alianza de la falsía y el artificio, y se convierte en enemigo primero del ser humano y su verdad desnuda. Son las mismas que acusara Octavio Paz porque «dividen al hombre de los hombres, al hombre de sí mismo», y en el caso de Rojas se materializan en la pesadilla de la gran urbe y en los disfraces de la Enemiga, en la prosa de los sofistas «enmascarados y enmascarantes» y en la cosmética que cubre la belleza («Paráfrasis»), pero sobre todo en lo turbio que anega la transparencia primera de los reinos perdidos. En sus diálogos con la Historia, el poeta es implacable en la denuncia combativa —siempre desde los márgenes—, para hacerse voz de la conciencia de su tiempo y acusar la mentira o la injusticia, como lo testimonian tantos poemas que, sin renunciar a la mirada trascendente ni a la esencia poética, delatan el advenimiento de la ignominia, en especial a partir del golpe militar de 1973 y el consecuente destierro, o «transtierro», en la expresión que hereda Rojas de José Gaos y sus referencias a la diáspora española del 36. El verso se hace entonces conjuro y exorcismo contra los fantasmas de lo inefable —la represión, la tortura, los desaparecidos—, que sólo hablan de muerte, y el paisaje se convierte en correlato objetivo de la patria mutilada o prostituida, con ríos de sangre que surcan escenas de holocausto, donde «llueve plomo y pesadumbre».

Inmediatez y trascendencia vertebran la escritura de Rojas, cuya genealogía de la imaginación —como él gusta llamarla— lo integra en la estirpe romántica y sus derivaciones vanguardistas. Esto no impide su diálogo fecundo con los clásicos; desdeñoso de la fiebre originalista, se declara transido de Quevedo —desde su vena satírica a la metafísica—, al tiempo que venera por igual el erotismo celestial de

San Juan o el mundano del Arcipreste, o reitera el mensaje calderoniano de labios de Segismundo: «contra vosotros naciendo». Dialoga asimismo con los que considera fundadores de la voz americana: Gabriela Mistral, que también combatió las máscaras, Pablo Neruda, genésico y torrencial, Jorge Luis Borges, con su rigor obstinado, Juan Rulfo, emisario del silencio, o Vicente Huidobro, al que envía su «Carta a Huidobro» (caja con versos e ilustraciones, publicada en 1994) y que cede a Rojas el misterio de su «espejo sin reflejo» —últimas palabras pronunciadas por el poeta creacionista, y que son parafraseadas en el poema de Rojas «La viruta»—. Y tantos otros que alimentan la poesía, ese «artificio / de hacer y rehacer hasta llegar a tientas al gran palimpsesto de lo Uno», que incluye un lugar de honor para los grandes poetas de la heterodoxia, desde la religiosidad herética y luciferina de Baudelaire, que hizo del arte «hechicería y evocatoria», hasta la insurgencia de Breton, cuyos «Secretos del arte mágico del surrealismo» —incluidos en su primer manifiesto— explican el enigma de «Escrito con L».

Alineado con ellos, proclama Rojas una guerra abierta a las convenciones, enemigas del genio poético, y con humor goliardesco satiriza la «baba metafísica» («Los letrados») y los sofismas de los retóricos forenses que hacen autopsia de la poesía («La lepra»). El humor va a ser uno de los catalizadores que enlacen lo trascendente —la videncia es también central para los surrealistas— y la inmediatez, y en la misma línea se resuelve lo mágico y lo fantástico, que vivifica lo inerte («La piedra», «Éxtasis del zapato») o teje fábulas que se debaten entre el onirismo y el absurdo tragicómico («Todos los elegíacos son unos canallas»). En ese reino de la paradoja, la escritura de Gonzalo Rojas se nutre de dicotomías axiales —vanguardia y clasicismo, materia y Logos, torrente y aforismo, afirmación y balbuceo, desafío y que-

branto, música y silencio, patrias y exilios— y confirma las palabras de Lezama, compañero en el viaje poético: «De la contradicción de las contradicciones, / la contradicción de la poesía, / borra las letras y después respíralas / al amanecer cuando la luz te borra». Pero siempre para concluir, desde la llama encendida por Vallejo, con una única certeza: «la rosa es todavía».

* *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), nº 569, 1997, págs. 97-105.

Geografías del edén:
la poesía trovadoresca de violeta parra

Violeta Parra, la trovadora casi mítica que desde su muerte en 1967 ingresara en la leyenda que acompaña su canto, ocupa un espacio controvertido y de difícil delimitación. Cuando se la nombra, las primeras evocaciones que se despiertan más comúnmente son las musicales, y también las ideológicas, en tanto que el legado de su silabeo poético parece discurrir por cauces más escondidos. El espacio académico no le ha dedicado una especial atención, tal vez por cierto desdén hacia el carácter popular de su escritura, tal vez por la «vampirización política» de la que ha sido objeto, o tal vez porque no se ha querido deslindar su tarea como recopiladora y folclorista de su quehacer como creadora, donde, por otra parte, el verso se continúa en la pintura, la música, la cerámica y la arpillera para configurar un todo indisoluble.

Sin embargo, la trascendencia de su obra, y su permanencia, invitan a reconsiderar su naturaleza y singularidad, más allá de los obstáculos inevitables, que van de los deslumbramientos biografistas ante una personalidad carismática y arrolladora hasta las deficiencias en la edición de sus tex-

tos. Al primer ámbito corresponden los libros que le dedican Bernardo Subercaseaux, Patricio Manns, Isabel Parra y Carmen Oviedo, cuyo notable esfuerzo por recuperar la trayectoria vital de la cantora es de gran utilidad a la hora de desentrañar el sentido de su obra, si bien desvía la atención fuera de ésta. En cuanto a la edición de sus textos, cabe decir que esta tarea está aún por realizar, ya que hasta ahora solo es posible acceder a ellos en antologías. La única edición que en vida de la autora sale a la luz es la que prepara Fanchita González-Batlle en 1965, bajo el título de *Poésie populaire des Andes*, cuyo descuido formal y profusión de erratas son compensados por sus valores: es la primera vez que aparecen en libro los trabajos de Violeta, y de la mano de la editora podemos acceder a una selección de sus recopilaciones y creaciones, clasificadas en sendas secciones y acompañadas de entrevistas y comentarios. Años después, en 1971, la Universidad Católica publica *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, cuyos originales peregrinaron entre Europa y el Ministerio de Relaciones Exteriores por largo tiempo antes de salir a la luz, y sus sucesivas reediciones en Santiago, La Habana y Barcelona dan fe de la proyección de ese testamento literario, avalado por textos de Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha.

A partir de entonces, las ediciones se suceden en esfuerzos meritorios pero de inevitable parcialidad; así por ejemplo, en 1974 Alfonso Alcalde publica una antología que paradójicamente titula *Toda Violeta Parra*, y en 1977 el crítico Juan Andrés Piña edita *21 son los dolores*, donde recopilación y creación se entremezclan y confunden, y bajo el nombre de la autora se suceden versos ajenos. A esto se añade que a las erratas de la edición parisina se le suman otras nuevas que desvirtúan el original, como en la canción popular y anónima «Una naranja me dieron», donde los ver-

sos 10 y 24 sufren lamentables alteraciones: el verso décimo, «diez momentos que te vi», de la edición de Fanchita González-Batlle, se convierte en «diez años te he de querer» en la edición de Piña para la editorial Aconcagua, lo cual es en realidad una reiteración errónea del verso 20 del mismo poema. En la edición de Los Andes de 1992, con motivo del centenario, la errata no es corregida, a pesar de su sonoro quebrantamiento de la rima natural del poema. En cuanto al verso 24, el original «tres flores del huerto lloran / cuatro *rosas* de castilla» deviene «tres flores del huerto lloran / cuatro *flores* de Castilla». Lo mismo ocurre en el esquinazo «A verte vengo esta noche», donde «pepita de *calabazo*» se convierte en «pepita de *calabozo*».

La edición que en 1979 hace Nascimento de *Cantos folklóricos chilenos*, con las transcripciones musicales de Luis Gastón Soublette y fotografías de Sergio Larraín y Sergio Bravo, parece dar un paso adelante en ese panorama disperso. Posteriormente, la antología que Isabel Parra incluye en su edición de 1985 ensaya una restitución necesaria, y la aparición de nuevos materiales lleva a una reedición en 1990.

Esto es parte de la historia textual de Violeta Parra, cuya recepción a lo largo de los años ha sufrido también importantes variaciones. Inés Dölz, al analizar en 1991 ese proceso a partir de más de quinientas referencias de prensa, habla con optimismo de un «gradual reconocimiento de su genio y obra». En efecto, tras el silencio de los setenta, los ochenta ven aparecer obras como *Violeta Parra: santa de pura greda. Un análisis de su poética*, de Marjorie Agosín e Inés Dölz, pero la atención declina, y las facilidades para el acercamiento a la cantora tampoco son muchas, tal y como lo observa Dölz: «a pesar del extraordinario auge de Violeta en los periódicos chilenos de la década del 80, conviene destacar que no hay lugares en Chile donde el investigador pueda

concentrarse a estudiarla. Rosario Guzmán, reportera de un diario santiaguino, emprendió un viaje por centros culturales de la capital indagando sobre la permanencia de la producción de Violeta Parra en dichos centros y los resultados fueron desconcertantes: ningún lugar tiene sus pinturas, el Archivo Musical sólo posee un casete de ella, la Biblioteca Nacional tiene en su poder una bibliografía y tres sobres de recortes de lo que se ha escrito sobre ella en los últimos años [...], el Pequeño Derecho de Autor tiene 232 inscripciones de canciones compuestas por ella [...] Y eso es todo».

En definitiva, la atención de la crítica no se muestra particularmente profusa, y en 1997, a treinta años de su muerte, Susana Münnich lamenta el escaso interés académico que suscita la figura de Violeta, y culpa de este hecho a la preocupante dependencia cultural que se vive en Chile, donde la música folclórica se asocia «con los desposeídos, lo que ciertamente no la vuelve ni atractiva ni meritoria».

Ahí está, en efecto, una clave importante de este abandono, ya que la cantora hizo de su vida una verdadera cruzada en defensa de la esencia más genuina de la música popular chilena, que logra resucitar en momentos en que ésta languidece, oscurecida por modas que ejercen un verdadero acoso en el terreno de la cultura. Entre los primeros que ponderaron esa tarea solitaria y titánica está José María Arguedas, igualmente obsedido por el rescate de lo propio frente al proceso de colonización mental que erosiona a América Latina: valora su recuperación para la música chilena de la quena, antes silenciada —su uso en Perú era un acto considerado subversivo, por estar asimilada a los sectores más marginados, y podía incluso suponer pena de prisión—, y destaca que sea a un tiempo «genialmente individual» y «genialmente popular». Esa capacidad de captar y al tiempo trascender —para universalizarla— el alma de una tradición

nacional es lo que da relieve a su tarea, y lo que le otorga un valor artístico a pesar de conjugar la belleza con la funcionalidad social, algo difícilmente perdonable para algunos sectores intelectuales.

Violeta Parra se perfila, a través de su andadura, como artífice de la Nueva Canción Chilena, donde la protesta social se imbrica con la recuperación del folclore que identifica a todo un pueblo, y que es ahora dignificado y enaltecido por su impulso vivificador. El proceso es complejo; lo que actualmente se entiende como folclore popular tiene a menudo su origen en las clases dominantes del tiempo de la colonia, y la tarea ejercida por la cantora no es fácil: frente a la insistente tendencia latinoamericana a adoptar los modelos de prestigio europeos y norteamericanos en detrimento de lo autóctono, su empeño quiere no sólo sustituirlos por la tradición propia, sino mostrarla al exterior. Su larga permanencia en París y sus giras por las capitales europeas lo testimonian, así como el insólito logro de exponer sus arpilleras en el Louvre, un episodio que la llenaba de orgullo. Se trata, entonces, de una actitud de resistencia frente a la presión del colonialismo cultural, cobijado bajo múltiples formas. Precisamente en ese marco se puede entender la singularidad de su voz «chillona», que, en términos de Naomi Lindstrom, ella «cultivó como acto de respeto ante la tradición chilena y de desafío ante las consideraciones comerciales».

Su amorosa dedicación a su gente, en un alineamiento de férreas convicciones, así como su pasión comunicadora, la lleva a fundirse en la voz colectiva, si bien no puede esconder su propia individualidad, y se presenta como trovadora que halla en ese crisol la fuente de su canto y también su destino. Así se desprende de sus propias palabras:

> Haciendo mi trabajo musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy.

Para comprender la significación de su tarea basta trasladarse al contexto de su producción, que Patricio Manns presenta en dos vertientes antagónicas: de una parte, conjuntos como «Los cuatro huasos» —que con el tiempo se alinearía con el régimen militar— dan una visión preciosista y pintoresca, al tiempo que falseadora, del paisaje chileno; de otra, los juglares, «envejecidos y trashumantes, describen en versos precisos e intencionados, a una atenta clientela de bar de mala muerte, las vicisitudes de la crisis salitrera y de la hambruna nacional» .

La actuación de Violeta Parra se convierte así en una inversión del impulso prometeico: no roba el fuego a los grandes demiurgos para dárselo a su tribu, sino que recolecta el legado de ésta por todo su país para trasladarlo, con orgullo, del campo a la ciudad, de Chile a Latinoamérica y más allá, a las grandes metrópolis culturales. En este sentido, su tarea está muy imbricada con la que realiza su hermano y mentor Nicanor Parra, que con la irreverencia antipoética quiere devolver a las gentes sencillas el pan de la poesía, frente a los poetas burgueses y su coqueteo con las modas estéticas.

Además de obligar a su público a escuchar canciones distintas de las que pide —corridos y tangos, entre otras cosas—, logra Violeta que la Universidad se interese por sus investigaciones e incluso las financie, de modo que establece

una nueva comunicación, antes quebrada, entre lo culto y lo popular. Su fe casi religiosa en la misión que se propone convierte a ésta en un modo de apostolado, con la música tradicional como evangelio, en tanto que a su muerte se desata la búsqueda de sus reliquias; no son de extrañar entonces las imágenes con que Neruda la representa, santificada y mítica, en su «Elegía para cantar»:

> … ¡Santa de greda pura!
> Te alabo, amiga mía, compañera:
> de cuerda en cuerda llegas
> al firme firmamento,
> y, nocturna, en el cielo, tu fulgor
> es la constelación de una guitarra
> [...] Santa Violeta, tú te convertiste,
> en guitarra con hojas que relucen
> el brillo de la luna,
> en ciruela salvaje,
> transformada,
> en pueblo verdadero,
> en paloma del campo, en alcancía

Igualmente, Nicanor Parra nombra su peregrinaje y también su martirio en una defensa con sabor a letanía, que desemboca en una visión premonitoria del acontecer futuro:

> Pero los secretarios no te quieren
> Y te cierran la puerta de tu casa
> Y te declaran la guerra a muerte
> Viola doliente.
>
> Porque tú no te vistes de payaso
> Porque tú no te compras ni te vendes
> Porque hablas la lengua de la tierra
> Viola chilensis.

[...] Qué te cuesta mujer árbol florido
Álzate en cuerpo y alma del sepulcro
Y haz estallar las piedras con tu voz
Violeta Parra.

Ese credo que impulsa el quehacer de la cantora se materializa en dos vertientes poéticas: de una parte, las canciones; de otra, las décimas autobiográficas que escribiera alentada por su «hermano estudiante», y que también serían musicalizadas. En ambos casos, dos son los ejes temáticos centrales: se trata de versos de amor y combate, mayoritariamente, que van hilvanando temas de «dicha y quebranto», los materiales que, en sus propias palabras, forman su canto, «canto de todos» al modo juglaresco, con todo el sabor de lo popular: en su naturalidad está el modo de hablar de la gente de la calle, en un fluir que se aleja de la lógica y centellea en la plasticidad de las viñetas sucesivas con que compone sus relatos, sin olvidar el humor y la ironía: «Miren cómo sonríen / los presidentes / cuando le hacen promesas / al inocente». A todo ello se añade la funcionalidad del canto, ya sea consuelo o diatriba, y el hondo sentido moral de la trovadora, que cumple sus deberes —«Yo canto la diferencia / que hay de lo cierto a lo falso / de lo contrario no canto»— y que se pone así al servicio de la colectividad, en tanto hace de la memoria su savia nutricia. Lo individual queda en segundo plano, como se desprende de una de las cartas en verso a Nicanor: «día y noche disparan contra el ave indefensa [...] pero no lo repitas ni siquiera entre dientes».

La literalidad de sus versos se construye así a partir de modelos populares que Violeta reelabora y hace suyos, y que rondan un motivo dilecto: la figuración del edén, del paraíso perdido de la inocencia, que una y otra vez se construye como refugio para la esperanza. La imagen del árbol es tam-

bién central, al igual que la del ave que lo habita. Ésta es, desde tiempos inmemoriales, representación del poeta y el cantor: es vulnerable pero también libre en su diálogo con los seres y las cosas del firmamento; como «árbol lleno de pájaros cantores» y liberadora de aves cautivas la retrató Nicanor Parra, y ella misma insiste en la imagen en numerosas ocasiones:

> Cuando fui para la pampa
> llevaba mi corazón
> contento como un chirigüe,
> pero allá se me murió,
> primero perdí las plumas
> y luego perdí la voz,
> y arriba quemando el sol

En esa imagen recurrente del jardín se pueden percibir resonancias bíblicas, pero en un sentido abierto, el mismo que llevaría a Pablo de Rokha a hablar de un catolicismo «más pagano que cristiano» que «llora, sonríe, brama en el subsuelo». En esa línea se entiende, por otra parte, una de las manifestaciones populares que con mayor maestría dominara, la de los velorios de angelitos, entre los que destacan tres de factura propia: el que se integra en las *Décimas* con todo su ritual cuatripartito —con versos por saludo, por padecimiento, por sabiduría y por despedida—, el hondamente emotivo que dedica a su hija muerta, y el célebre «Rin del angelito», así como el que, de un modo simbólico, escribe para Gabriela Mistral con motivo de su muerte.

La imagen del edén como reino de la inocencia adopta infinidad de variantes, y se observa ya en «La jardinera», tonada amorosa que data de principios de los cincuenta: insiste ahí la poeta en constantes figuraciones de ese paraíso autónomo donde el mal no tiene cabida, donde una barrera

invisible detiene los poderes de la perfidia y la alevosía. Allí la alquimia del verso todo lo transmuta en flores y en aves, y también en música; en el aire se compone su cantata, para habitar ese espacio entre cielo y suelo, así hermanados.

Cabe nombrar igualmente como una de las más notables, la que se integra en la canción «Volver a los 17», que Violeta incluyera en la grabación de sus «Últimas composiciones», si bien es anterior. En esta sirilla reivindica la cantora el valor del sentimiento por encima de la razón, y se presenta como Eva desterrada del paraíso —de la infancia y su inocencia, en este caso— que insiste en reconstruir ese edén perdido, ahora con una nueva alquimia: «sólo el amor con su ciencia / nos vuelve tan inocentes». Se multiplican las imágenes astrales, y las figuras del firmamento, aves, ángeles o estrellas, se hacen también emblemas de pureza.

Es así como las evocaciones del paraíso, con sus aromas y melodías, retornan una y otra vez: es un lugar encantado, consuelo para el infortunio, espacio para la imaginación. Su negativo será otra sirilla, «Maldigo del alto cielo», una de sus composiciones de mayor madurez, donde la desolación se desata en un *crescendo* tumultuoso, y la cantora se enfrenta a la totalidad cósmica para maldecirla porque ya no sirve de consuelo, se ha terminado la magia, y todo se torna inútil. Ahí están los emblemas que antes fueron refugio: los círculos de su edén imaginario, la tierra patria, los elementos y la bóveda que compone el firmamento; pero sobreviene el quebranto, se ha roto el hechizo, y la condena de todo lo bello es índice del desgarro interior, así como la recopilación desesperada de los talismanes más preciados, que juntos no son capaces de alejar un dolor que se extiende a la totalidad del cosmos:

Maldigo la primavera
con sus jardines en flor
y del otoño el color
yo lo maldigo de veras;
a la nube pasajera
la maldigo tanto y tanto
porque me asiste un quebranto.
Maldigo el invierno entero
con el verano embustero
maldigo profano y santo,
cuánto será mi dolor.

Se derrumba la tarea previa de la poeta, deslindar lo verdadero y lo falso, construir la quimera del lado del bien, y allí atrincherarse. Ahora todo está revuelto, la realidad indómita se resiste al acto de la alquimia poética, se impone la soledad final frente a un mundo enemigo que impulsa una amargura incontenible. El canto a la inocencia de ese paraíso primero no es incompatible con la ironía y la acidez, con las que se pone en tela de juicio la validez de un sistema que oprime y amordaza, que legitima la pobreza, y con ella aliena y envilece a los desposeídos. La religiosidad de honda raigambre popular no incluye la resignación sino que incita imperativa a la rebeldía, como en «Arauco tiene una pena», donde se niega el continuismo de una situación que los siglos parecen haber institucionalizado. Se despiertan ahí los nombres de los héroes de las antiguas luchas en la Araucanía, la épica y los ideales que fundan ese pueblo en una libertad ahora robada. Igualmente, en «Mi pecho se halla de luto» se reitera el motivo del jardín y el impulso reivindicativo:

Mi pecho se halla de luto
por la muerte del amor,
en los jardines cultivan

las flores de la traición,
oro cobra el hortelano
que va sembrando rencor,
por eso llorando estoy.

Los pajarillos no cantan,
no tienen donde andar,
ya les cortaron las ramas
donde solían cantar,
después cortarán el tronco
y pondrán en su lugar
una letrina y un bar.

Es el contrajardín, ahora contaminado y mancillado, que ve subvertida su imagen primera por cada agresión. Aves y flores son así emblemas de un mundo de pureza que se quiere defender, y que se desmarca de los discursos fariseos y los falsos progresos. Estos quieren despojarlo, y de ahí la vigilia de la cantora, en su función matriarcal de velar por el fuego de la memoria colectiva de su tribu. Situada en los márgenes, desde allí dibuja un espacio autónomo, y condena la alcahuetería de leyes, gobiernos y ministerios. Desde allí también se alinea junto a las gentes sencillas, y habla con voz humilde pero férrea de su soledad y abandono, para acariciarles el alma con su canción.

Las *Décimas de Violeta Parra*, compuestas a fines de los cincuenta y publicadas póstumamente, ofrecen por su parte una calidad literaria digna de atención; Javier Campos las ha calificado como «uno de los más perfectos discursos poéticos que poseemos del pueblo de Chile, decantado por un largo período de aprendizaje, lejos del adorno falsamente ingenuo del que a menudo suelen vestirse algunas expresiones 'populares'». En su difícil naturalidad nada disuena: emergen en ellas la música del coloquio, el idioma de las calles, las

imágenes de cada día. Ausentes las pretensiones y deslumbramientos del quehacer culto, se abren las puertas al hechizo de la voz que arrastra con su espontaneidad y frescura. Una vez más, el jardín florido se hace emblema del canto, del ramillete de versos que la jardinera recolecta: «Cual vendaval de granizos / han de florear los vocablos...». A partir de la propuesta de su hermano mayor, comienza la cantora a relatar la propia biografía como si desplegara un ancho mural: ahí van desfilando como personajes los miembros de toda una familia con sus miserias y esplendores, y los focos iluminan el escenario, para delatar las circunstancias políticas que motivan su derrumbe. En ese marco, la música será siempre consuelo: el padre hace de ella alimento sustitutorio frente a la penuria, y esa semilla ha de dar sus frutos tempranamente. Con su muerte —su ingreso en el «jardín del silencio»—, los hijos harán de esa habilidad una vía para afrontar la nueva situación de extrema precariedad. Arpa, violín y vihuela pueblan el espacio infantil y encienden las ensoñaciones de Violeta, que los incorpora a su propio edén.

Esas décimas fluyen, en definitiva, dentro de los parámetros de lo genuinamente popular, si bien la cantora logra trascender los límites patrios para alcanzar la universalidad y ofrendar composiciones de intensa temperatura estética que son mucho más que folclore, donde con maestría desgrana las palabras para hacer de ellas gemas, como en el pasaje en que, a partir de extensas enumeraciones de topónimos, nos relata, visionaria, su extenso peregrinar:

> Un ojo dejé en Los Lagos
> por un descuido casual,
> el otro quedó en Parral
> en un boliche de tragos;
> [...] Mi brazo derecho en Buin

quedó, señores oyentes,
el otro por San Vicente
quedó no sé con qué fin,
mi pecho en Curacautín
lo veo en un jardincillo,
mis manos en Maitencillo
saludan en Pelequén,
mi falda en Perquilauquén
recoge unos pececillos

Voz telúrica y celeste, Violeta Parra parece condensar en su propio nombre esa paradoja de su poderoso don para la creación: el rojo y el azul componen ese color sugestivo que habla de flores sombrías asimiladas al fatalismo de la muerte —Neruda hace esa lectura de su apellido, «Parra eres y en vino triste te convertirás»; pero igualmente las violetas— flor integrante de su jardín imaginario— son el antídoto para los pesares, como nos lo cuenta la propia cantora —«para mi tristeza»—, en tanto que su hermano Nicanor la vincula igualmente con un destino fatal: «Viola funebris». Jardín del canto y de la poesía, la trascendencia de su legado nace no sólo de su hondo lirismo sino también de su universalidad: la savia matricial de toda una colectividad renace en cada uno de sus versos, y su permanencia habla por sí sola.

* *Anales de Literatura Chilena* (Santiago de Chile), nº 1, 2000, págs. 167-179.

Pablo Neruda y la tradición poética: sombra y luz de un diálogo entre siglos

En 1954, cuando Neruda celebraba su 50 cumpleaños donando a la Universidad de Chile su biblioteca, arrojaba luz nueva sobre una de las paradojas más singulares de su perfil creador: tras su aparente actitud antilibresca —un signo generacional que cultivó como hijo de la vanguardia—, latía la devoción hacia la tradición poética, con la que mantuvo un controvertido diálogo: fecundo, constante y a menudo secreto. Si en los años treinta Lorca lo retrataba como poeta «más cerca de la sangre que de la tinta», el propio Neruda, todavía en los cincuenta, declaraba en sus versos: «libro déjame libre», «cuando te cierro / abro la vida». No obstante, los tiempos cambian, y al quimérico anhelo de originalidad de raíz romántica le suceden, con el clima de la posguerra, el escepticismo y el desencanto. El propio poeta chileno se desplaza desde el autorretrato como *hombre infinito* —que da título a uno de sus primeros poemarios— hacia ese *hombre invisible* que protagoniza sus *Odas elementales*, para desembocar, al compás de los nuevos tiempos, en el *hombre inconcluso* —un drama entre dos vacíos— que nombra en

una de sus últimas entrevistas, ya en 1970. Es en esas últimas décadas cuando más insiste en el reconocimiento a sus maestros, y se acoge a la plegaria de Apollinaire, que pedía piedad para quienes se movían en la frontera entre la tradición y la invención; su gesto delataba la inevitable melancolía que la búsqueda de originalidad provoca en todo creador, sea clásico, como Juana de Asbaje —«oh siglo desdichado y desvalido / en que todo lo hallamos ya servido»— o contemporáneo, como Julio Torri: «los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio».

En Neruda, esa melancolía —o angustia de las influencias, en términos de Harold Bloom— emerge una y otra vez, en forma de sucesivos homenajes, guiños y profanaciones a los maestros amados: «El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean —nos recuerda el poeta en 1962—. Y, en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos. Y es por orgullo y no por modestia que proclamo a todos los poetas mis maestros». En esos últimos tiempos vemos incluso cómo hace reconocimientos a los textos bíblicos, o a los poetas *torremarfileños* o *decadentes*, como Góngora o Baudelaire, que antes siempre mantuvo en la sombra, para focalizar a los del compromiso humanista, como Quevedo; esas declaraciones se desgranan en términos inequívocos ya en sus memorias, póstumas: «Del mismo modo que me gusta el 'héroe positivo' encontrado en las turbulentas trincheras de las guerras civiles por el norteamericano Whitman o por el soviético Maiakovski, cabe también en mi corazón el héroe enlutado de Lautréamont, el caballero suspirante de Laforgue, el soldado negativo de Charles Baudelaire. Cuidado con separar estas mitades de la manzana

de la creación, porque tal vez nos cortaríamos el corazón y dejaríamos de ser».

Queda así conjurado, al fin, aquel veto y prejuicio antiguo, para abrir las compuertas al intercambio dialógico, motor de la evolución del arte de todos los tiempos, que se construye como un inmenso sistema de vasos comunicantes. Lo que desde la más remota antigüedad se entendía como juego de fuentes e influencias —una visión jerárquica, que Pedro Salinas jocosamente llamó *crítica hidráulica*—, se considera, a partir de los años sesenta, como diálogo fecundo que teje la trama polifónica del arte universal; así lo entendieron, tempranamente, creadores como Whitman y Shelley, y también los críticos, como Bakhtin o Bloom, quien concibe la crítica como «arte de conocer los caminos secretos que van de poema a poema». Ya no es cuestionada la originalidad del poeta, que desde los tiempos más antiguos fundamenta su tarea en un doble movimiento de *imitatio* y *aemulatio*: no en vano, Petrarca recordaba que «las abejas no merecerían fama si no convirtieran lo que encontraron en algo mejor y nuevo».

Ese debate abierto fue acusado por Neruda en muchos momentos, tanto en sus declaraciones como en sus versos. Así, por ejemplo, en sus memorias comenta que no cree en la originalidad, «un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe», y ya antes, en palabras pronunciadas en la Biblioteca Nacional de Santiago, en el año 1964, afirmaba: «no es la originalidad el camino, no es la búsqueda nerviosa de lo que puede distinguirlo a uno de los demás, sino la expresión hecha camino, encontrado a través, precisamente, de muchas influencias y de muchos aportes». Asimismo, en sus versos pueden rastrearse numerosos ejemplos de esa zozobra, como en el poema «Ayer», de *Fin de mundo*, donde delata, con un humor no exento de cansancio, las críticas y

cuestionamientos desde todos los frentes: «Mientras tanto yo me enredaba / con mi calendario ancestral / más anticuado cada día / sin descubrir sino una flor / descubierta por todo el mundo…».

Tradición e invención señalan así, en definitiva, una bipolaridad que atormenta al escritor, prisionero en sus violentos campos magnéticos. Queda patente, por ejemplo, en sus dos odas al libro; en la primera lo increpa como enemigo de la vida natural —«vuelve a tu biblioteca, yo me voy por las calles»—; en la segunda, en cambio, lo transmuta en «lámpara clandestina, estrella roja», y le rinde homenaje ferviente. Esa imaginaria lámpara estará constituida por innumerables voces en el caso nerudiano, pero cabe señalar dos focos centrales: el romanticismo —con sus secuelas postrománticas, simbolistas y modernistas— y el barroco, cuyas poéticas de la desmesura sintió como afines el Nobel chileno.

El romanticismo y su estela: de Whitman a Darío

Esa filiación de Neruda fue detectada por Lorca en la conferencia antes citada, donde afirma que en él «cruje la voz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América», y a esa misma pulsión se refiere Gabriel Celaya cuando, ya en 1970, lo ve como «un poder ctónico desencadenado, un volcán y un torrente que lo arrastra todo en sus enumeraciones caóticas, un río gigante que todo lo arrasa y lo borra, una selva en perpetua germinación». Se trata de visiones europeas de un poeta hispanoamericano que, fiel al mestizaje consagrado por Martí, metaboliza la herencia de una tradición cultural de siglos desde la inmediatez portentosa de su realidad continental. El propio Neruda se autorretrata al mismo tiempo como «americano errante, / huérfano de los ríos y de los / volcanes» en *Las uvas y el viento*, y como «hijo de Apo-

llinaire o de Petrarca» en la póstuma *Elegía*. De todo ello se desprende, entonces, una doble imagen del autor: de un lado, la del poeta popular, y del otro, la del lector apasionado que, consciente de su deuda hacia los grandes maestros de la palabra, urde con sus versos una secreta trama de homenaje hacia ellos, y muy especialmente hacia Walt Whitman, al que Neruda considerara su maestro primero, y de cuya obra se conservan aún, en las bibliotecas del poeta, nada menos que treinta y cinco ejemplares —todos en inglés—, datados entre 1860 y 1972.

Sus homenajes son constantes, y entre ellos cabe destacar la «Oda a Walt Whitman» contenida en *Nuevas odas elementales,* que insisten en el aprendizaje de la americanidad y el humanismo, a partir de «su firmeza de pino patriarca, su extensión de pradera, / y su misión de paz circulatoria». Se trata de versos de 1955, aunque el tributo ya quedaba patente, algunos años antes, en la sección IX de *Canto general*: «Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado, / Walt Whitman, y las graves / raíces de tu rostro / para cantar estas reconstrucciones!». Mucho después, en las páginas apesadumbradas de su última etapa, reaparece igualmente como una sombra protectora y fértil, en especial en *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*: «Es por acción de amor a mi país / que te reclamo, hermano necesario, / viejo Walt Whitman de la mano gris…». La proyección de esa interacción dialógica en los versos de Neruda es variada, y puede detectarse especialmente en la universalización del sujeto poético —que adquiere una dimensión cósmica y mesiánica—, los catálogos omnívoros, el renacer de lo épico y el arraigado compromiso social. Destaca igualmente en ambos el protagonismo y la trascendencia del mundo vegetal, signo de un panteísmo que se traduce, a menudo, en una concepción panerótica del universo. Ésta le valió a

Whitman el anatema de una sociedad puritana y pacata, que llegó a censurar su obra acusándola de obscena. Sin embargo, su papel como emancipador del deseo frente a los tabúes de la moral al uso habría de dejar honda huella en Neruda, que asumió las conquistas logradas por su predecesor; así, por ejemplo, en los versos de Whitman la tierra es «parda, generosa y parturienta», un «útero fecundo e infinito», y en Neruda es «útero verde, americana / sabana seminal, bodega espesa». Pero ninguna concomitancia formal será tan destacada entre ambos poetas como la enumeración caótica, que Leo Spitzer considera fundada por Whitman; la marejada de las vanguardias se encargaría de legitimar el recurso, y ya tempranamente Amado Alonso ponderaría los catálogos de *membra disjecta* que en *Residencia en la tierra* son índice, en su opinión, de una poética expresionista acorde con las grandes aportaciones de su contexto literario.

En la estela de Walt Whitman se situarán otros autores que también Neruda leyó con fervor, como Edgar Lee Masters, Vladimir Maiakovski o Carlos Sabat Ercasty, con los que establece igualmente un fértil flujo de intercambios. Al primero lo considera como uno de «los mejores poetas de la época poswhitmaniana»; una primera edición de su obra central —*Spoon River Anthology*, de 1915— figura todavía en los anaqueles de su biblioteca, con señales autógrafas, práctica totalmente inusual en Neruda, cuya bibliofilia guardaba un respeto casi sagrado hacia las páginas de los libros. Al igual que para Rulfo y su *Pedro Páramo*, será fundamental la referencia de Masters para la configuración de «La tierra se llama Juan», sección de *Canto General* donde los personajes del pueblo, a veces desde la tumba, narran sus vidas.

También el futurista ruso Maiakovski, al que retrató Neruda como inventor de «una alianza indestructible entre la revolución y la ternura», está entre los precursores más

amados, a pesar de que en sus versos no se transparente esa escritura más que tangencialmente. No obstante, sus prosas le rinden tributo fervoroso en múltiples ocasiones, como en el texto «Sobre Mayakovski», publicado en México, en 1943, por la *Sociedad de Amigos de la URSS*, y en el que rememora el descubrimiento primero de su poesía: «un poeta hundía la mano en el corazón colectivo y extraía de él las fuerzas y la fe para elevar sus nuevos cantos. La fuerza, la ternura y la furia hacen de Mayakovski hasta hoy el más alto ejemplo de nuestra época poética. Whitman lo hubiera adorado». Los homenajes se continúan en los años cincuenta, cuando le dedica el texto «Nuestro gran hermano Maiakovski», donde destaca que haya sido el primer poeta de la historia que convierte al partido comunista y al proletariado en materia poética. En el mismo discurso habrá de alabar sus sátiras contra la burocracia y su «vitalidad verbal que llega a la insolencia». Más tarde, ya en los años sesenta, alaba sus «versos escalonados que parecen regimientos que asaltan posiciones con el ritmo crepitante de sus olas sucesivas, envueltas en pólvora y pasión».

Finalmente, en la nómina de poetas whitmanianos destaca el uruguayo Carlos Sabat Ercasty y su rica cantera de imágenes, que Neruda habrá de transmutar con su personal alquimia desde muy temprano. Ya en 1940, Amado Alonso se ocupaba de esa filiación en lo relativo a la herencia simbólica y la vocación cósmica del poeta chileno, aunque no señalaba la común interacción con la poética whitmaniana en este último aspecto. Los símbolos que comenta son esencialmente cinco: las abejas, las espadas, las flechas, las espigas y la fruta; esta última, como representación de lo erótico y placentero, es un recurso antiguo, si bien en el caso de Sabat y Neruda ha desaparecido la reminiscencia de lo prohibido, para convertirse en signo de un sensualismo trascendente:

…La encendida manzana de púrpura y de fuego,
la uva fosforescente de licores y llamas,
las chispas de la espiga y el incendio del vino
resplandecen y danzan en la luz de tu cuerpo.
(Sabat, *Vidas*)

…en la piel de las uvas / me pareció tocarte
…era de nácar negro, / era de uvas moradas
…bienamada, tu sombra tiene olor a ciruela
…tus senos son como dos panes hechos / de tierra cereal
(Neruda, *Los versos del capitán*)

También el postromanticismo francés —particularmente la escuela simbolista— tendrá un espacio importante en el panteón personal del poeta chileno; aunque de un modo controvertido y a menudo secreto: supuso la puerta de entrada a la poesía por parte del joven estudiante santiaguino, pero el compromiso político asumido por el Neruda de los años treinta lo llevaría a un distanciamiento de esas propuestas. El tratamiento satírico de «Los poetas celestes» en el *Canto general* se hace índice de esa actitud crítica y distante. No obstante, la escritura nerudiana está jalonada de guiños y evocaciones de aquellos compañeros de viaje que, tempranamente, le enseñaron el viejo oficio de la poesía, y en su biblioteca se multiplican las ediciones de los poetas franceses finiseculares. Los datos son elocuentes: hay en ella nada menos que once ediciones de Mallarmé, diecisiete de Laforgue, dieciséis de Baudelaire, diez de Lautréamont, ocho de Musset, veintiocho de Nerval, y cuarenta y una de Rimbaud.

Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, voces centrales de la nueva escuela simbolista, tendrán en la poética nerudiana un protagonismo subterráneo pero innegable, con su atmósfera de hastío y de tedio —*spleen* y *ennui*— que se hace signo de época, y que está muy presente en el primer

Neruda. El vértigo ante el *gouffre* —el abismo de lo desconocido— se proyecta obsesivamente en la textualidad de la época: «Tengo miedo del sueño como se tiene miedo de un gran agujero» (Baudelaire); «Yo huyo, pálido, deshecho, obsesionado por mi mortaja, / y temiendo morir cuando me acuesto solo» (Mallarmé). Los postsimbolistas Maeterlinck y Rilke, también en el panteón nerudiano, insisten en ese temor, en esa fragilidad del ser, y frecuentan igualmente la expresión «tengo miedo»; el poeta chileno continúa esa herencia: «Tengo miedo. La tarde es gris y la tristeza / del cielo se abre como una boca de muerto»; «en tus brazos se enredan las estrellas más altas. / Tengo miedo…».

El desasosiego, la melancolía y el hastío que provoca la gran ciudad se visualiza a menudo en la imagen recurrente de los hospitales, presente por ejemplo en Mallarmé («Cansado del triste hospital y del incienso fétido…») y Baudelaire («los agonizantes en el fondo de los hospicios / lanzan su último estertor en hipos desiguales»). Neruda adoptará también esa imagen, muy especialmente en *Residencia en la tierra*, en poemas como «Walking around» («a hospitales donde los huesos salen por la ventana, / a ciertas zapaterías con olor a vinagre, / a calles espantosas como grietas»), o «Enfermedades en mi casa» («tantos hospitales con rodillas quebradas, / tantas tiendas con gentes moribundas»). No puede dejar de recordarse, a este respecto, que Neruda tradujo en 1926 pasajes de los desolados *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, cuyas imágenes terribles de la gran ciudad —un París retratado como un cúmulo de hospitales y moribundos— debieron impresionarle intensamente. En definitiva, la honda crisis espiritual que signa las postrimerías del siglo XIX se verbaliza en una escritura pesimista y nihilista, amarga y apocalíptica, que se detiene en lo grotesco y deforme, y que entona un tácito lamento por la pérdida de

Dios. La latencia de esa crisis en el primer Neruda culmina en *Residencia en la tierra,* uno de los grandes poemarios metafísicos de la vanguardia histórica: «…y no hay nadie sino unas huellas de caballo, / no hay nadie sino el viento, no hay nadie / sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar, / nadie sino la lluvia que crece sobre el mar».

Índice de ese malestar será el recurso a la expresión violenta, feísta, descarnada, que quiere conjurar ese desgarrón afectivo. Las *Flores del mal* de Baudelaire se instalan en esa órbita, al igual que los *Cantos de Maldoror* del francouruguayo Lautréamont, que Rubén Darío describiera en términos inequívocos: «no se trata de una *obra literaria*, sino del grito, del aullido de un ser sublime martirizado por Satanás». Neruda lo idolatra en sus dos rostros —maldito y converso—, y en el extenso poema que le dedica en *Cantos ceremoniales* —«Lautréamont reconquistado»— justifica su poética del mal como antídoto necesario contra el *mal del siglo*: «fabricó lobos para defender la luz, / acumuló agonía para salvar la vida, / fue más allá del mal para llegar al bien». La intensa vinculación de Neruda con los maestros simbolistas, declarada por el propio poeta en sus prosas y testimoniada por los homenajes implícitos en sus versos, llega en algunos casos a manifestarse en verdaderos *palimpsestos*, donde se vislumbra ese rumor de voces antiguas detrás de imágenes específicas que ilustran, una vez más, un diálogo permanente y fecundo. En cuanto a Baudelaire, Neruda habla tempranamente —corren los años veinte— de su «alma simple», escondida tras otra «espúreamente venenosa que tiene mucho de postizo», y lo presenta como un poeta de la soledad, escondido tras el «hastío imperial del *dandy* Charles». Como poeta de la amargura lo ve en su «Viaje al corazón de Quevedo», ya en 1942, y en los sesenta reitera su homenaje explícito al incluirlo, con Darío, Góngora

y Rimbaud, entre sus grandes maestros. Califica su dandismo como un modo de rebeldía, y considera a sus personajes negativos tan necesarios como los héroes positivos: «Al poeta debemos exigirle sitio en la calle y en el combate, así como en la luz y en la sombra», comenta en sus memorias.

Maligna o amarga, al poeta chileno le imanta vivamente la *alchimie de la douleur* que, desde el título de un poema de Baudelaire, parece dar nombre a la poética de ese triste Midas que cambia, según sus palabras, el oro en hierro y el paraíso en infierno. Su angustiado pesimismo late tras algunas imágenes nerudianas que parecen rendirle tributo. Cabe en primer lugar recordar algunas de las figuraciones de la muerte que hace Neruda, donde parece destellar la escritura de Baudelaire: de entre ellas destaca especialmente la que la presenta como un enemigo interior, que fluye como un río a través de las venas, consumiendo la vida: «Oh dolor del dolor! Corre el tiempo, la vida / y el oscuro enemigo que nos va desangrando / crece y se fortifica con la sangre perdida». La imagen baudelairiana del enemigo interior enlaza con la de la luna como conspiradora nocturna de la muerte, también presente en los primeros escritos de Neruda, donde éste recrea el momento de su propio nacimiento —que conlleva el fallecimiento de su madre— en los siguientes términos: «Cuando nací mi madre se moría», «por eso llevo / un *invisible río* entre las venas, / un invencible canto de crepúsculo / que me enciende la risa y me la hiela». La metáfora del río invisible con que se representa a la muerte fluye exacta desde un poema de Baudelaire: «Y, cuando respiramos, la Muerte a nuestros pulmones / desciende, *río invisible*, con sordos lamentos».

En cuanto a Arthur Rimbaud, a pesar de que son pocas las ocasiones en que se manifiesta directamente su escritura en la textualidad nerudiana, las numerosas evocaciones

que de éste hace el poeta chileno hablan de una presencia poderosa y antigua que siempre lo acompaña. Del poeta maldito, «errante y amargo», le imantan la rebeldía y la videncia; lo nombra ángel rebelde y «grandioso derrotado, el más glorioso de los insurgentes perdidos». En *Confieso que he vivido* recuerda cómo lo releía, junto con Quevedo o Proust, en los tiempos en que, con un cargo diplomático en Oriente, preparaba *Residencia en la tierra*, y en una entrevista concedida en enero de 1970 leemos: «También me influenciaron en mi época los simbolistas franceses, con esa escala luminosa desde Rimbaud hasta los menos conocidos o más desprestigiados». Igualmente, le rinde tributo en sus versos: en *Nuevas odas elementales* retorna a su figura con más intensidad, y dedica la hermosa «Oda a Jean Arthur Rimbaud» al centenario de ese joven rebelde —al que aquí llama «arcángel iracundo»—, que participó en los sucesos revolucionarios de la Comuna y que su época no supo aceptar. La iconoclastia de Rimbaud arremetió, en efecto, tanto contra la poesía tradicional como contra los poderes de los «asmáticos burgueses», «burócratas gordos» y «rentistas con monóculo» que pululan por su poema «A la música». Su incitación a la revuelta es radical: «Industriales, príncipes, senados: / ¡pereced! Poder, justicia, historia: ¡abajo! / Esto se nos debe. ¡Sangre! ¡Sangre! ¡Llama de oro!». Precisamente esa vertiente social va a ser la que Neruda privilegie en las dos ocasiones en que le rinde homenaje explícito al más famoso texto de Rimbaud, *Una estación en el infierno*, particularmente a la composición titulada «Adiós», donde habla de la «ardiente paciencia» que permitirá la victoria final. Ese oxímoron, que habla de una pasión contenida y constante, es recordado por Neruda en el discurso que pronuncia con motivo de la recepción del Premio Nobel de Literatura en 1971; dos años después, el poeta chileno reite-

ra la mención, ya como un guiño secreto, en el poema «Mar y amor de Quevedo».

Finalmente, cabría anotar una última intersección de poéticas, que incluye además a Verlaine. En la composición que cierra *Veinte poemas de amor*, «La canción desesperada», aparece una imagen muy decidora: «Sobre mi corazón llueven frías corolas». De su inspiración simbolista hablan las metonimias recurrentes (*corolas* por *flores*, *corazón* por *poeta*) y el paisaje interior insinuado, donde la lluvia se hace emblema de un sentimiento de melancolía. En *Residencia en la tierra* la imagen reaparece, pero con un grado de objetivación mayor: «las vocales se inundan, el llanto cae en pétalos». Bajo el verso nerudiano late otro de Verlaine —«Llueve en mi corazón / como llueve en la ciudad»—, que a su vez se superpone a otro de Rimbaud, que aparece como epígrafe del poema que lo contiene: «Llueve dulcemente sobre la ciudad». A esa confluencia de registros se añade la voz del postsimbolista Maeterlinck y su drama *Pelleas y Melisanda* —del que Neruda hace una versión en *Crepusculario*—, cuyo protagonista exclamará: «¡Diríase que llueve sobre mi corazón!».

Por último, cabe anotar unas líneas en torno al modernismo —versión hispánica del simbolismo—, de intensa presencia en las prosas y versos de Neruda, quien llama a los integrantes de ese movimiento «satanes, ángeles obscuros, sacerdotes martirizados de lo más fantasmal y perdido, comedores de estrellas, pescadores de la noche sombría». A Julio Herrera y Reissig le dedicó un número monográfico de la revista que dirigía en Madrid, *Caballo Verde*, con motivo de la antología que preparaba la casa Aguilar. Manuel Altolaguirre imprimió ese número doble, pero antes de que se cosieran los pliegos estalló la guerra civil, y la revista desapareció entre los bombardeos. Neruda califica ahí a Herrera

y Reissig como «clásico de toda la poesía», que «sublima la cursilería de una época, reventándola a fuerza de figuraciones volcánicas». También enaltece a López Velarde, del que destaca su «líquido erotismo» y su dulzura, pero también su compromiso con la historia, para concluir: «En la trilogía del modernismo es Ramón López Velarde el maestro final, el que pone el punto sin coma [...] Sus grandes hermanos, el caudaloso Rubén Darío y el lunático Herrera y Reissig, han abierto las puertas de una América anticuada, han hecho circular el aire libre».

En cualquier caso, ninguno de los nombres mayores del modernismo americano es parangonable a Rubén Darío —en especial *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*— como ascendiente de la poética de Neruda, en cuyas bibliotecas se conservan aún nada menos que veintiún ejemplares de sus obras: tres de *Azul...* y de *Los raros*, dos de *Cantos de vida y esperanza* y de *Canto a la Argentina y otros poemas*, y algunos otros títulos, además de las obras completas del nicaragüense, y rarezas como una edición de *Abrojos* de 1887 y otra de *Las Rosas Andinas* de 1888. Esa poderosa presencia bibliográfica es índice de una veneración que se manifiesta muy tempranamente, ya en los llamados *Cuadernos de Neftalí Reyes*, que recogen sus versos de adolescencia («éste del verso raro y cálido / que salta y que brinca de frío / y que en el rostro moreno pálido / se parece a Rubén Darío»).

Pero la primera mención de verdadero interés se produce en el discurso escrito y leído «al alimón» con García Lorca en el PEN Club de Buenos Aires en 1933, donde ambos recuerdan «su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno, su subida a los castillos de la fama, sus atributos de poeta grande, desde entonces y para siempre imprescindible». También son reseñables los comenta-

rios contenidos en el ensayo «Viaje al corazón de Quevedo», donde lo parangona a Francisco de Quevedo como padre del idioma, «a quien pasaremos la mitad de la vida negando para comprender después que sin él no hablaríamos nuestra propia lengua, es decir, que sin él hablaríamos aún un lenguaje endurecido, acartonado y desabrido». En 1973 insiste en esa valoración cuando redacta sus memorias, *Confieso que he vivido*, donde comenta la revolución que Darío supuso para el idioma: «Pero Rubén Darío fue un gran elefante sonoro que rompió todos los cristales de una época del idioma español para que entrara en su ámbito el aire del mundo. Y entró».

Por último, no puede evitarse, en este recorrido, recordar el amplio episodio que, bajo el título «R. D.», le dedica al maestro en *La Barcarola*, de 1967, con motivo del centenario de su nacimiento y publicado originalmente en la revista chilena *Atenea*. Se trata de una emotiva semblanza biográfica, donde lo llama «mi padre poeta» y lo imagina a su llegada a Valparaíso, debatiéndose entre sus sueños y su miseria: «Bajo el largo gabán tiritaba su largo esqueleto / y llevaba bolsillos repletos de espejos y cisnes». Los versos se suceden majestuosos y solemnes, con una configuración métrica inusual en el autor, quien sigue aquí, como en todo el poemario, el modelo de los versos de arte mayor darianos. Hernán Loyola ha explicado esa opción por el clima de homenajes a Darío que domina durante la gestación de *La barcarola*, que evoca las cadencias musicales e hipnóticas de poemas darianos como «Marcha triunfal», asimilados desde la infancia por figurar en todos los manuales escolares chilenos. Cabe también recordar los guiños y homenajes implícitos en los propios versos nerudianos; así, por ejemplo, el poema «Lo fatal» de Darío, con su célebre lamento —«y la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus

fúnebres ramos, / ¡y no saber a dónde vamos, / ni de dónde venimos!»— es homenajeado por Neruda en los siguientes versos de «Pantheos»: «Si quieres no nos digas de qué racimo somos / no nos digas el cuándo, no nos digas el cómo / pero dinos adónde nos llevará la muerte».

En definitiva, la topografía del intercambio fértil de Neruda con sus «acreedores» poéticos del romanticismo y simbolismo se hace tan magnética como inabarcable. Pero también lo será la del diálogo con los maestros del barroco español, cuyo encuentro dejó una impronta indeleble en su poética.

La lámpara barroca: Góngora y Quevedo

En sus prosas, anota Neruda que «los únicos verdaderos ríos de España son sus poetas; Quevedo, con sus aguas verdes y profundas, de espuma negra; Calderón, con sus sílabas que cantan; los cristalinos Argensolas; Góngora, río de rubíes». Los versos celebérrimos de *España en el corazón* testimonian la conmoción producida no sólo por el reencuentro con «el agua verde del idioma», o por su definitiva conversión política, sino también, y muy especialmente, por el intercambio con lo que él mismo llamara los «ríos del canto»: los poetas de su tiempo —Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández…— y los que desde los siglos de oro fecundaban su quehacer; a todos ellos rinde frecuente homenaje en sus ensayos y memorias, y también en sus versos. En ellos, por ejemplo, Garcilaso de la Vega es, con Ovidio, dios del Danubio en la sección de *Las uvas y el viento* dedicada a Rumanía, presidida por un epígrafe de la *Canción* III del poeta toledano; también tiene palabras para él en el acto inaugural de la «Fundación Pablo Neruda para el estudio de la poesía», el 20 de junio de 1954,

cuando presenta, al desprenderse de su biblioteca, los pequeños tesoros que ésta guarda, y entre ellos destaca «mi primer Garcilaso que compré en cinco pesetas con una emoción que recuerdo aún. Es del año 1549». Se conservan además, en sus anaqueles, ejemplares de Garcilaso de la Vega editados en 1765 y 1817 en Madrid, y en 1946 en Buenos Aires (este último, con el homenaje de Rafael Alberti). Asimismo, acusa Neruda la latencia de Jorge Manrique, al que dedica un poema completo en sus *Nuevas odas elementales*, donde lo llama «buen caballero de la muerte». De él conservaba Neruda un ejemplar de *Coplas de don Jorge Manrique hechas a la muerte de su padre don Rodrigo Manrique*, publicado por Antonio Sancha en Madrid, en 1779, y su huella se siente en el retorno al tópico del *ubi sunt* que hallamos en *Memorial de Isla Negra* —«Y cómo, en dónde yace / aquel / antiguo amor? / […] Dónde está el amor muerto? / El amor, el amor, / dónde se va a morir?»—, y también en *Fin de mundo*: «Dónde está ahora aquella gente? / Y aquella nación qué se hizo? / Lincoln y Whitman qué se hicieron? / Dónde están las nieves de antaño?».

La trilogía del renacentismo español que seleccionan las afinidades de Neruda se completa con la figura fundamental de Alonso de Ercilla, al que llama «inventor de Chile» en el artículo «Nosotros, los indios», publicado en *Ercilla* en julio de 1969. Mucho antes, en marzo de 1962, en el discurso «Mariano Latorre, Pedro Prado y mi propia sombra», adelantaba las razones de esa condición fundacional: «Nuestro primer novelista criollo fue un poeta: don Alonso de Ercilla». Años después, en *Incitación al nixonicidio*, una de sus obras más combativas ideológicamente, lo sitúa, junto con Whitman y Quevedo, en la tríada de acreedores mayores de su poesía social, y le dedica los tres poemas finales.

De todo ese marco de referencia que, a partir de los años treinta, compone la tradición hispánica para Neruda, sin duda cabe destacar como prioritario el de la edad barroca, con su desgarro y desmesura, más afines a su espíritu romántico que la serenidad y la armonía precedentes. Entre sus preferencias se encuentra Pedro de Espinosa y su «Fábula del Genil» —situada entre el bucolismo garcilasiano y el preciosismo gongorino—, y más especialmente, el Conde de Villamediana, cuya muerte trágica lo impactara vivamente, y al que dedica una elegía sobrecogedora en *Residencia en la tierra*. En julio de 1935, la revista *Cruz y Raya* publica una selección de poemas de Villamediana realizada por Neruda, «En manos del silencio». Los textos que selecciona son esencialmente amorosos, y el título elegido evoca la naturaleza inconfesable de su amor por la reina, que le costaría la vida. Tras la reproducción de una carta de Góngora a Cristóbal de Heredia, a quien aquél relata, con fecha de 23 de agosto de 1622, la muerte del Conde, incluye Neruda su propio homenaje —la mencionada elegía, «El desenterrado»— para devolverle la vida en su imaginaria resurrección («hasta su corazón quiere morder manzanas»), y también desde la permanencia de su palabra poética, a través de la reproducción de treinta y tres composiciones de Villamediana; en la segunda se halla el verso con que Neruda titula la serie: «En manos del silencio me encomiendo / por no perder lo que sufriendo callo / por lo que con mis lágrimas os digo». Por lo demás, cabe anotar que aún perviven en los anaqueles de Neruda tres valiosos ejemplares de las obras del Conde de Villamediana: una de 1634, otra de 1635 y la tercera sin fecha.

No obstante, serán Quevedo y Góngora quienes dejen en su escritura una huella más fértil y permanente. Su devoción hacia ellos se respira en sus versos y prosas, y también se puede palpar físicamente en su biblioteca: hay en ella un total

de diecinueve volúmenes de Quevedo, fechados entre 1609 y 1971 —la poesía filosófica del poeta madrileño es una de las lecturas favoritas de sus últimos años—, y también ocho de Góngora, fechados entre 1634 y 1948. La presencia de ambos se entrelaza en la textualidad de Neruda, y si bien es Quevedo el que lo acompaña constante hasta sus últimos versos, no ha de desdeñarse el papel de Góngora. Entre los ejemplares de Quevedo abundan las ediciones de las obras completas, y también las de su producción satírica y de *Los Sueños*. En cuanto a Góngora, de él conservaba Neruda varias ediciones de sus obras completas, además de una edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de 1923.

En general, los aspectos que testimonian el diálogo de Neruda con los clásicos hispánicos son, esencialmente, el léxico arcaizante, la recurrencia a tópicos —como el de la rosa, o el mencionado del *ubi sunt*— y mitos grecolatinos, la forma del soneto y el conceptualismo cancioneril. Se trata de claves que tienen su lugar de máxima presencia en *Cien sonetos de amor*, poemario inscrito en una genealogía que parte del *Canzoniere* de Petrarca, y que se ramifica por los siglos de oro, ya en la serena belleza del renacentismo garcilasiano, ya en el barroco violento de los sonetos a Lisi de Quevedo. El vitalismo de Neruda no se hace eco de la pena de amor por ausencia o desdén, que cederá a la plenitud de la presencia; por otra parte, ya en un tiempo en que las preocupaciones métricas han pasado a un segundo plano, los sonetos serán más libres e imperfectos, «de madera» según el propio poeta: «pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto».

No obstante, de todos los signos clasicistas sembrados en la poética nerudiana, ninguno tiene tanta presencia y arraigo como el oxímoron de más neto perfil barroco, si bien su antecedente está en Petrarca, autor que Neruda también fre-

cuentó, y del que conservaba un espléndido incunable de 1484, aún presente en su biblioteca. En *Confieso que he vivido* comenta Neruda el impacto que le produjeron «los tercetos deslumbrantes, el apasionado atavío, la profundidad y la pedrería de los Alighieri, Cavalcanti, Petrarca, Poliziano» que «iluminaron a Góngora y tiñeron con su dardo de sombra la melancolía de Quevedo».

La trama intertextual se hace tan rica como compleja, especialmente cuando se trata del oxímoron, ese recurso emblemático de la era barroca —y también de la poesía ascética y mística—, consistente en unir dos conceptos aparentemente antitéticos para provocar una particular tensión expresiva. Cabe, por ejemplo, recordar los que se construyen en torno a los vocablos *líquido* y *fugitivo*, ambos connotadores de movimiento y, sin embargo, acompañados por expresiones que lo niegan. Góngora, en *Soledades*, representa al mar como «líquido diamante» y a los arroyos como «líquidos cristales», expresión que usa igualmente Quevedo para referirse al agua de una fuente: «Yo vi presa del yelo la corriente / que, en líquidos cristales, derretida, / despide alegre la parlera fuente». Quevedo, además, frecuenta la variante *fuego líquido*; las lágrimas de amor son «alma en líquido fuego transformada». Neruda, por su parte, en una de sus odas nombra a la energía como «llama líquida, esfera / de frenética púrpura», y en *Memorial de Isla Negra* nos cuenta cómo, ante la acción del cuchillo, los peces derraman «fuego líquido y rubíes». En cuanto al segundo vocablo anotado, *fugitivo*, la ninfa que protagoniza la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea* es definida como *fugitivo cristal* en expresión preciosista; asimismo, cuando Polifemo la sorprende con Acis, ve «correr al mar la *fugitiva nieve*». En *Soledades* reaparece la fórmula para señalar al mar como *fugitiva plata*. La escritura nerudiana se hace eco del recurso en diversas ocasiones:

en *Canto general* las danzarinas son *estatua fugitiva*, y en *Las piedras de Chile* las aves son *plata fugitiva*.

No obstante, ninguno de los oxímoros de raigambre clásica tendrá en la obra del chileno tanta fecundidad y proyección como el que ronda el cromatismo del rojo y el blanco, que de nuevo se remonta a las formulaciones de la lírica amorosa petrarquista. Las versiones cromáticas de Góngora, con su fusión de los colores rojo y blanco, son de referencia imprescindible: «Purpúreas rosas sobre Galatea / la alba entre lilios cándidos deshoja: / duda el amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja». Este tipo de oxímoron abunda también en Quevedo: «En nieve y rosas quise floreceros…»; «la ardiente rosa en vuestra nieve pura…». Neruda se hará heredero de esta modalidad, como puede constatarse, por ejemplo, en su definición de la ciruela como «clavel cristalino», que aúna el preciosismo y el colorismo del poeta cordobés.

La productividad de esos paradigmas ha de proyectarse en nuevas propuestas con infinidad de variantes que renuevan la tradición y la rescatan de la erosión semántica. La de más elevada frecuencia es la que enfrenta los colores negro y blanco, y los ejemplos, que se extienden por toda la escritura de Neruda posterior a la etapa española, son innumerables: Chile es una cinta de «espuma blanca y negra» y el cabello de la amada es «llama negra» en *Las uvas y el viento*; la mujer es de «nácar negro» en *Los versos del capitán*; el invierno tiene «racimos de nieve negra», el pasado es «harina negra» y la tierra es «estrella negra» en *Odas elementales*; el cielo es «diamante negro» en *Nuevas odas elementales*; los acantilados son «de nieve y alas negras» en *Navegaciones y regresos*; Manuela Sáenz tiene piel de «nardo negro» en *Cantos ceremoniales*; el río es en *Barcarola* «plata sombría» que cae en la sombra; en *Arte de pájaros*, el cormorán es «nieve negra»,

el pingüino es «luto nevado», y el queltehue, «nieve blanca y nieve negra».

La lectura creadora de los clásicos por el poeta chileno se extiende además hacia una versión nueva, en una dimensión ya visionaria, al complicar la dualidad del blanco y el negro con un tercer color: el rojo, de connotación violenta o pasional. Así, por ejemplo, en *Las uvas y el viento*, el dolor por España la convertirá en «granada roja y dura, topacio negro», y la referencia a Stalingrado evocará igualmente imágenes convulsas: «Toda la noche se iba desangrando […] / Palidecía con la nieve negra / y toda la muerte cayendo»; en *Cien sonetos de amor*: «estallan las granadas del sol y las estrellas / se viene abajo el cielo con la noche sombría, / arden a plena luna campanas y claveles».

Góngora aparece así como imprescindible compañero de viaje —a veces clandestino, otras declarado—, como en «Erratas y erratones», de 1969, donde leemos: «el idioma español es un cauce infinitamente poblado de gotas y sílabas, es una corriente irrefrenable que baja de las cordilleras de Góngora hasta el lenguaje popular de los ciegos que cantan en las esquinas». De hecho, en los propios versos nerudianos emergen referencias inesperadas y directas al poeta cordobés: en *Canto general*, los vinos de Jerez son «catedrales / en cuyos corazones gongorinos / arde el topacio con pálido fuego»; en *Estravagario*, «San Francisco es un almanaque / lleno de fechas gongorinas»; en *Cantos ceremoniales*, la descripción de la faena taurina culmina con la visión de la sangre: «las catedrales se incendiaron, / en Góngora temblaban los rubíes». Neruda no hereda la críptica estructura latinizante ni la ornamentación extremada, sino la sensualidad, la luz, el cromatismo y el vitalismo de su modelo.

Las afinidades son tales que, en ocasiones, podemos encontrar verdaderos palimpsestos, en los que se transparenta nítido el paradigma original. Valga mencionar la imagen que con el cristal representa simultáneamente la belleza del agua y de la piel: en *Fábula de Polifemo y Galatea,* Acis dirige su boca al arroyo para beber agua mientras contempla a la ninfa dormida: «su boca dio, y sus ojos cuanto pudo, / al sonoro cristal, al cristal mudo»; la escena se repite entre los amantes adánicos de *La espada encendida,* de 1970: «Él le dijo: He caído / en tu insondable transparencia. Veo / alrededor de mí, como en el agua, / debajo de un cristal, otro cristal. / Y me ahogo en un pozo cristalino». Otro ejemplo nítido es el que metaforiza el vino blanco y tinto a partir de topacios y rubíes respectivamente. Puede encontrarse en *Soledades*, en una compleja propuesta formal, de un cromatismo casi impresionista por la fusión de los colores: «en vidrio topacios carmesíes / y pálidos rubíes». No deja de sorprender en la sencillez de las odas nerudianas esa recurrencia, que al feísmo del residenciario «Estatuto del vino» le opone un nuevo preciosismo: «vino con pies de púrpura /o sangre de topacio». Reaparece la metáfora en el *Tercer libro de las odas*, donde el poeta apostrofa al primer día del año en los siguientes términos: «te beberemos / como / si fueras un topacio». Las posibilidades de la imagen son explotadas por Neruda en otras ocasiones; en el mismo libro, el limón es descrito al modo gongorino: «en gotas / resbalaron los topacios»; posteriormente, retorna el recurso en el poema «Locos amigos», de *Memorial de Isla Negra*, de nuevo con la elisión del término real de la metáfora: «entre botellas rojas que estallaban / a veces derramando sus rubíes».

En cuanto a Quevedo, Neruda lo nombra con devoción en 1939 como «padre de nuestras palabras y de nuestro silencio», en su ensayo «Quevedo adentro», uno de los innume-

rables homenajes que le rinde, y que tienen su más cumplida muestra en la conferencia «Viaje al corazón de Quevedo». Se trata del único ensayo extenso que dedica a un escritor, y delata la honda impresión que le produjo el encuentro con una escritura que lo signa para siempre, y de la que publicaría una antología de poemas amorosos y filosóficos en 1935, en la revista *Cruz y Raya*. Define Neruda el destino de ese *viaje* como un «infierno terrestre, arrasado por la angustia humana», y establece unos fundamentos para justificar su elección —que quedan citados en el epígrafe precedente— hasta concluir: «Hablo de una grandeza humana, no de la grandeza del sortilegio, ni de la magia, ni del mal, ni de la palabra: hablo de una poesía que, nutrida de todas las substancias del ser, se levanta como árbol grandioso que la tempestad del tiempo no doblega y que, por el contrario, lo hace esparcir alrededor el tesoro de sus semillas insurgentes». Neruda ve en su maestro al «más grande de los poetas espirituales de todos los tiempos», y enaltece su actitud crítica y combativa, proyectada en la célebre «Epístola satírica y censoria», a cuyos tercetos encadenados retornará todavía en una de sus últimas obras, *Incitación al nixonicidio*, donde reitera los homenajes explícitos al poeta madrileño, y lo nombra «caballero del conocimiento» y «padre mayor», en pasajes estremecidos de devoción y gratitud hacia su magisterio.

Amor y muerte serán los ejes sobre los que gravite la fascinación nerudiana por ese paradigma hispánico, a pesar de la gran distancia entre la visión que de esos temas tienen ambos poetas. El amor en Quevedo tiende a presentarse como platónico y atormentado; en Neruda, en cambio, muestra una plenitud gozosa. En cualquier caso, sea carnal o espiritual ese sentimiento, lo que merece aquí atención es la originalidad de la expresión quevedesca, que Neruda se apropia para metabolizarla según sus propios códigos, no

sin antes rendir tributo al maestro, como se desprende de sus notas sobre el célebre soneto «Amor constante más allá de la muerte»: «Jamás el grito del hombre alcanzó más altanera insurrección: nunca en nuestro idioma alcanzó la palabra a acumular pólvora tan desbordante. Polvo serán, mas polvo enamorado… Está en este verso el eterno retorno, la perpetua resurrección del amor». Quevedo a menudo se inscribe en la tradición platónica, que identifica el amor eterno con lo espiritual, pero en ocasiones hace una propuesta innovadora: esa «ceniza enamorada» que es emblema de la pervivencia material del amor. En el poema «Muere de amor y entiérrase amando», por ejemplo, los huesos arden en llamas en la tumba del amante: «aún arden, de las llamas habitados, / sus huesos, de la vida despoblados […] / fue mi vida a mis penas semejante: / amé muriendo, y vivo tierra amante». Las alusiones a la pervivencia del amor en la materia, en el *cuerpo*, son recurrentes: «Espíritu desnudo, puro amante, / sobre el sol arderé, y el cuerpo frío / se acordará de Amor en polvo y tierra»; «Del vientre a la prisión vine en naciendo; / de la prisión iré al sepulcro amando / y siempre en el sepulcro estaré ardiendo». Neruda, por su parte, ha de aportar a esa tradición su propia lectura creadora, muy especialmente en *Cien sonetos de amor*, con infinidad de manifestaciones. Su formulación se aleja del modelo aportando una nota distintiva esencial, centrada en la ausencia del componente cristiano y la aproximación a posturas panteístas, que afirman el eterno retorno de los ciclos: «y allí donde respiran los claveles / fundaremos un traje que resista / la eternidad de un beso victorioso». La manifestación de esa recurrencia no acaba aquí. Neruda reitera su concepción de la perennidad del amor, unida a su naturaleza ígnea, en *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, donde el héroe muere junto a la tumba de su amada, y «ardió el amor allí donde moría». Como último ejemplo

cabría recordar la historia de «la insepulta de Paita», Manuela Sáenz, la amante de Bolívar, en una bella versión poética inserta en *Cantos ceremoniales*: «los dos, ahora reunidos en la verdad desnuda: / cruel ceniza de un rayo que no enterró la muerte, / ni devoró la sal, ni consumió la arena».

Finalmente, puede recordarse la configuración formal de la temporalidad, tan definitoria del poeta madrileño, como paradigma que igualmente deja honda huella en el chileno. Ya Manuel Durán ha comentado al respecto que el verso quevedesco «Hoy pasa, y es, y fue…» hace de los tiempos verbales «un uso completamente nuevo en su época […] yuxtapone los tiempos, y al colocarlos uno tras otro nos comunica la sensación exacta del tiempo en movimiento». La originalidad del recurso no deja indiferente a Neruda, que vuelve a él en muchas ocasiones. Lo hallamos por primera vez en ese libro tan quevedesco que es *Cien sonetos de amor*, particularmente en los poemas XLIX y LXXVII. El primero reinterpreta el modelo hacia una visión esperanzada: «Es hoy: todo el ayer se fue cayendo / entre dedos de luz y ojos de sueño, / mañana llegará con pasos verdes: / nadie detiene el río de la aurora». En el segundo caso, el mensaje se mantiene, aunque con menor énfasis: «Hoy es hoy con el peso de todo el tiempo ido, / con las alas de todo lo que será mañana […] / Hoy, ayer y mañana se comen caminando, / consumimos un día como una vaca ardiente». Sin embargo, en las siguientes manifestaciones, de *La barcarola*, la temporalidad se hace ya angustiosa: «Es ahora la hora y ayer es la hora y mañana es la hora»; «Se fue ayer, se hizo luz, se hizo humo, se fue, / y otro día compacto levanta una lanza en el frío». Progresivamente, la poesía nerudiana va ensombreciéndose, poblándose de muerte; en *Geografía infructuosa* se incluye el poema «Ser», donde leemos: «fui un pobre ser: soy un orgullo inútil, / un seré victorioso y derrotado». Los ejem-

plos contenidos en la obra póstuma serán los más cercanos al paradigma quevediano; en *El corazón amarillo*, el poema «Enigma para intranquilos» insiste en la obsesión por el reloj y la hora fatal: «no se sabrá más si ayer se fue / o lo que vuelve es lo que no pasó»; en *2000*, el diálogo con la muerte se desenvuelve desde esa serenidad que es fruto de un largo aprendizaje, el de la vida, el de la poesía:

> Hoy es hoy. Ha llegado este mañana
> preparado por mucha oscuridad
>
> […] Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.
>
> Hoy es también mañana, y yo me fui
> con algún año frío que se fue,
> se fue conmigo y me llevó aquel año.

Coda

En definitiva, la poética *prometeica* defendida por los románticos —alusiva al héroe mítico que usurpa su poder a los dioses en un acto de rebeldía luciferina— deriva hacia lo que podría llamarse, paralelamente, una poética *arácnida*: la nueva metáfora hablaría de aquella hábil tejedora, Aracne, que con su soberbia retó igualmente a la diosa Atenea; ésta, enfurecida, la convierte en la araña que laboriosa y humilde teje su red anónimamente, ya sin ninguna pretensión de grandeza. De este modo, cada poeta participa en ese vasto taller que es, en palabras de Neruda, el mundo de las artes; de algún modo, el poeta parece sumarse a esta metáfora cuando se refiere a los poetas venideros como los que un día «hilarán en el ronco telar interrumpido / las significaciones de mañana». Tradición y originalidad se confabulan así en una poesía intencionalmente espejeante, dialogante y proteica, integra-

da en un movimiento universal que tempranamente nombró Lautréamont en términos certeros: «La poésie doit être faite par tous. Non par un».

* En Pablo Neruda, *Antología general* (ed. H. Loyola), edición especial de la Academia Chilena de la Lengua, la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Alfaguara, 2010, págs. LV-LXXX.

Olga Orozco y Alejandra Pizarnik: poesía y videncia

…La magia, como la poesía, se maneja por una conversión simbólica de todo el universo.
Olga Orozco

…hablo con la voz que está detrás de la voz y con los mágicos sonidos del lenguaje de la endechadora.
Alejandra Pizarnik

Instaladas en la estela fecunda y ya antigua de la poesía maldita, que tuvo a sus patriarcas en Blake y Nerval, Baudelaire y Rimbaud, Lautreámont y Sade, las poetas argentinas Olga Orozco y Alejandra Pizarnik compartieron —a pesar de la distancia de sus generaciones y sus respectivas poéticas— una común inclinación por esa genealogía literaria, y se entregaron a la escritura creadora imantadas por las propuestas del surrealismo. En ellas, los vericuetos de la palabra poética se hilvanan con los de la magia y la videncia, y cruzan en su constante devenir las fronteras de la muerte. Sus itinerarios presentan también divergencias: Pizarnik busca

exorcizar las visiones trágicas que la acorralan, y sostiene un pulso sobrecogido con la muerte y su amenaza de silencio para intentar esquivarla inútilmente, hasta entregarse a ella en un final anunciado en toda su escritura; Orozco, en cambio, establece un sereno diálogo con el trasmundo, donde la palabra —tan distante del quebranto de Pizarnik— ofrenda su ritmo encantatorio y ritual, para dar fe de una poética que afirma los poderes de la mente y la palabra como puertas de una percepción omnímoda, tal y como la presentó William Blake y, en su estela, Aldous Huxley.

Alejandra Pizarnik, a través del espejo

> …He tenido muchos amores —dije— pero el más
> hermoso fue mi amor por los espejos.

Pizarnik inaugura su primer poemario —*La tierra más ajena* (1955)— con palabras de Rimbaud, que desde ese umbral nos instala en el espacio de la muerte, y con él de la mano asediará una y otra vez los territorios del infierno escondido detrás de las realidades inmediatas: las flores frescas ya se adivinan marchitas, y el metal de los automóviles semeja brillantes calaveras. Desde esos comienzos, ya el trasmundo y la magia se entrelazan en poemas como «Reminiscencias quirománticas» —donde la poeta avanza contra «los viles ataúdes que esgrime el fracaso»—, y las visiones fantasmagóricas se suceden en versos donde se quiere burlar una y otra vez a la guadaña, su noche inevitable, su silencio que adviene como una carcoma siniestra: «en la noche / un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas». La anuncian emblemas recurrentes, como esos espejos que se invisten de tintes sombríos y agoreros; son espacio del enigma y la fantasía, pero también de lo siniestro, y de la soledad

delatada por ese doble engañoso de sí misma: «hoy te miraste en el espejo / y te fue triste estabas sola». Esos espejos pueden entenderse incluso como una lápida, tras la cual la poeta se visiona a sí misma, ya cadáver:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

Del otro lado anida la muerte, «dulce morada para tanto cansancio», como también del otro lado de la noche, que es igualmente un espejo, como la luna que la alumbra. En este sentido, son estremecedores los versos de *Árbol de Diana* —diosa identificada con el astro de la noche— que hablan de la dualidad ante el espejo, y que hermanan al yo con el enemigo interior que lo devora, al modo baudelairiano:

Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

El yo poético se hace plural, como en los casos paradigmáticos de Nerval y Rimbaud; se quebranta, se astilla en múltiples muertes: «me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías…)». También los espejos pueden ser talismán que convoca y posibilita los rituales mágicos de la palabra en su búsqueda de lo desconocido —«pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente»—, y a ellos dedica una sucesión de fragmentos —«Caminos del espejo»— donde se concentran esas obsesiones: el espejo nocturno es *sol negro*, homenaje al ángel caído que surca como un *leitmotiv* toda su obra («Al negro sol del silencio las palabras

se doraban»), y también es sarcófago que custodia el yo, ya cadáver, en ese constante devenir de la peregrina entre las dos orillas: luz y sombra, vida y muerte, en tanto que la poesía nace de ese tránsito entre las dos orillas estigias («Delicia de perderse en la imagen presentida. Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento»).

Ese espejo puede ser también la página donde escribe y se mira —o se vacía— la poeta, y testigo de su vertiginosa caída en el abismo de la locura. Pizarnik quiere conjurarla, visionándola como una piedra que necesita extraer de su cuerpo en ese libro ritual, casi nigromántico, *Extracción de la piedra de la locura*, ajeno al humorismo de la pieza de El Bosco que homenajea: «Mi oficio […] es conjurar y exorcizar […] No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos». Finalmente, ese espejo puede interpretarse como guardián del paraíso, porque el sueño de la muerte puede ser la única redención del dolor de vivir que atormenta a la poeta: «quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar». Entre los últimos pasajes, se hace omnipresente ese canto de sirena inevitable y hermoso: «Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama».

Ya en 1971, *El infierno musical* —un título que de nuevo remite a Rimbaud— muestra el hilo de la voz que se quiebra, la palabra descoyuntada. Las imágenes se hacen cada vez más funestas, y abunda uno de los símbolos recurrentes de la autora, las muñecas, que lejos de remitir al candor de la infancia, conducen a visiones terribles —«Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca»—, donde ellas son un *alter ego* inerte, inquietante y amenazante, que remi-

te a una infancia contaminada de sombra: «háblame de esas palabras vestidas de féretros / que habitan mi inocencia». Su poética de naufragio toca límites extremos; el diálogo con la muerte se hace íntimo, casi táctil, y se puebla de emblemas funéreos o referencias enigmáticas que a veces sugieren figuras del tarot, como el ahorcado o el loco, o los perros que aúllan a la luna:

> Los perros son como la muerte: quieren huesos. Los perros comen huesos [...] la muerte, sin duda se entretiene tallándolos en forma de lapiceras, de cucharitas, de cortapapeles, de tenedores, de ceniceros. Sí, la muerte talla huesos en tanto el silencio es de oro y la palabra de plata.

En la poética de Pizarnik también el fuego se hace recurrente, es semilla de vida y energía que el viento vivifica, para combatir su destino de ceniza; su máximo emblema es ese *sol negro* que Pizarnik nombra una y otra vez —en la tradición de Blake, Nerval y Baudelaire—, con toda su significación diabólica: es maleficio, ángel caído, derrota final y destierro al averno. Su opuesto —la sombra, el frío y la ceniza— acechan, y en esa dialéctica se instala toda la escritura de Pizarnik, un desasosegado aprendizaje de la muerte:

> pasos en la niebla
> del jardín de lilas
> el corazón regresa
> a su luz negra.

En conjunto, toda la obra de Pizarnik se instala en el territorio de la visión, en la búsqueda incesante de una palabra que salve del silencio, del desamparo de estar vivo, una palabra que sólo puede emerger del otro lado, del abismo que imanta con su paz definitiva: «En mis huesos la noche

tatuada. / La noche y la nada». La tentación de lo funéreo avanza con su abismo de desamparo y desolación («por qué te busco, noche, / por qué duermo con tus muertos»), y Pizarnik actúa como sibila y profetisa:

> cuídate de mí amor mío
> cuídate de la silenciosa en el desierto
> de la viajera con el vaso vacío
> y de la sombra de su sombra.

Se trata de versos que se hermanan con los modos poéticos de Olga Orozco —«cuídate del agua, del amor y del fuego»— y lo mismo ocurre con sus regresos a la infancia como contraparaíso, el diálogo con los muertos, o la concepción de la escritura como peregrinaje, impulsado por su búsqueda de absoluto, que en el caso de Pizarnik deriva en el autorretrato como «viajera de corazón de pájaro negro», «alucinada con su «maleta de piel de pájaro».

No obstante, las distancia su relación con la palabra: el cántico al silencio de Alejandra Pizarnik, su balbuceo y quebranto, la sitúa entre los poetas que Jorge Guillén llamó del lenguaje insuficiente, como Juan de Yepes o César Vallejo, en tanto que la palabra de Orozco es torrencial, y su actitud frente a la muerte está regida por la templanza y la fortaleza. En el poema «Tiempo» —de 1958—, que Pizarnik tributa a esa figura tutelar que fue para ella Olga Orozco, hay algo ya de profecía, y en él habla de los temores de la infancia que aún perviven en ella. También le dedica la prosa poética «Cantora nocturna», en *Extracción de la piedra de la locura*, donde regresan las visiones siniestras, fantásticas, que hilvanan la infancia y la muerte, y que afirman la permanencia del canto, de la palabra poética, más allá del silencio de esa noche definitiva:

> La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto. Expuesta a todas las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte. Y a pesar de la niebla verde en los labios y del frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta.

Progresivamente se produce la invasión de la locura, ese «desbordamiento del sueño en la vida real» como la llamó Nerval, y con ella los desdoblamientos del yo, las amenazas de lo desconocido, el diálogo con los muertos. Sus «Fragmentos para dominar el silencio», que también tienen su espejo en piezas de Orozco —como «Para destruir a la enemiga»—, son un ritual nigromántico para conjurar a la muerte.

Cabe finalmente, en relación con el eje temático que vertebra estas páginas, anotar que los escritos de Pizarnik donde más directamente se presentan los temas de la hechicería y la demencia están contenidos en algunas de sus prosas poéticas, en especial en uno de sus títulos más inquietantes, *La condesa sangrienta*, que entrevera poesía, relato y ensayo. Pero también en otros textos, como «Devoción», donde hay visiones terribles que regresan a las obsesiones de una infancia acorralada de muerte, con figuraciones del antiguo tema de la muerte y la doncella, suplantada esta última por el candor de una niña cuya muñeca, vivificada, se encarga de un macabro *memento mori*: «Debajo de un árbol, frente a la casa, veíase una mesa y sentadas a ella, la muerte y la niña tomaban el té. Una muñeca estaba sentada entre ellas […] La muñeca abrió los ojos».

En este sentido, destaca especialmente la prosa «Toda azul», incluida en la edición póstuma *Textos de sombra y*

últimos poemas —de 1982—, donde hay una nota de la propia Pizarnik aclarando la deuda de dos símbolos —la cebra heráldica y el pingüino rosado— con la «zoología fantástica» de Orozco, clave que nos lleva a identificarla con uno de los personajes del relato. En éste se narra el encuentro con tres amigas, «las celestes» —opuestas a la navegante del averno—, V., S. y O.; esta última, «la de ojos de maga», «de sacerdotisa sus ojos de pájara, de topo sus manos, de reina de desterrados su voz […] me cuenta cuentos de muertes inacabadas […] Hablamos. Así somos dos quienes se reparten el botín, el peso del cadáver». Finalmente un payaso «me sonríe a fuego vivo y me transforma en una muñeca: para que nunca te marchites». Olga Orozco cuenta en sus declaraciones cómo Alejandra la solía llamar de madrugada, a las tres o las cuatro de la mañana, para que le hiciera algo que ella llama «certificados», una especie de exorcismo para liberarla del mal, eso la tranquilizaba, y también una frase que siempre le repetía a Olga su abuela: «y en el fondo de todo hay un jardín», un concepto que también parece heredar Pizarnik en su poética. Se trata de un espacio maligno —como el de *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz o *Las flores del mal* de Baudelaire—, enlazado con el símbolo de las muñecas: ahí está con ellas la niña, y la muerte a su lado.

Finalmente, como catarsis, salvación y exorcismo, parece explicarse el experimento que supone *La condesa sangrienta*. Las palabras de Octavio Paz que prologaban en 1962 el poemario *Árbol de Diana* parecían ya preludiar de algún modo su génesis, al referirse a la antigua creencia de que el arco de Diana era una rama arrancada del árbol de su nombre: «El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes

en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores)».

Pizarnik recrea la leyenda de la condesa Erzébet Báthory, asesina de más de seiscientas muchachas, cuya historia fue publicada en *Mercure de France* por Valentine Penrose en 1963. Su atracción por ese monstruo maligno se esboza en sus diarios de esa época, donde afirma que «la tendencia al mal es común a todos» (12 de marzo de 1965), y se identifica con rasgos de la condesa como la melancolía y la soledad, e incluso adelanta fantasías comunes con el personaje: «(quiero nadar desnuda en tu sangre)» (20 de enero de 1958). En el relato se alían la perversión, la belleza y la crueldad, al narrar las vivencias de Erzébet, que vive recluida en su castillo medieval, en cuyos sótanos tortura a jóvenes para extraer de su sangre la eternidad de su belleza. El imaginario de Sade, Lautréamont y Artaud se confabula en este relato provocador, protagonizado por la gélida belleza de la maligna, en cuyos rituales de brujería participan sus viejas sirvientas Dorkó y Jó Ilona, así como la hechicera Darvulia. A lo largo de once pasajes estremecedores, el lector vive un largo escalofrío al conocer su galería de horrores, que incluye la tortura con agua helada, la jaula mortal tapizada de cuchillos, la mutilación lenta y minuciosa con instrumental de plata, o las sangrías despiadadas para los baños rituales de la condesa, donde tiene un papel protagonista «la virgen de hierro», un autómata de forma humana cuyo abrazo letal clava cinco puñales en la víctima sacrificada. La condesa Báthory se convierte así en un *alter ego* o espejo catártico, y las visiones barrocas, de fuego, hielo o metales preciosos, subliman en su belleza la demencia maligna. Asimilada a una hechicera, y también a una loba o un vampiro, su actuación se asimila a la de la Muerte. Vive frente a un espejo donde realmente

habita, porque el alma del melancólico es, según Pizarnik, una «silenciosa galería de ecos y de espejos», y recuerda «que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio». Su entrega a la magia negra busca la eternidad de su belleza, como sus talismanes y filtros mágicos. Se trata de una fábula gótica, cruenta, donde la condesa es equiparada a las figuras de Sade o Gilles de Rais, y se hace proyección especular, exorcismo de la propia melancolía, de los fantasmas más íntimos de la poeta, que la llevaron a convocar a la muerte como tabla salvadora en su suicidio final.

Olga Orozco, en el revés de la noche

> …Estoy hecha con la misma sustancia del abismo
> y oficio contra la nada mi caída en las inmóviles tinieblas.

También imantada por la belleza del mal y por la poética del surrealismo, Olga Orozco desvela en sus versos —y también en sus declaraciones de viva voz— su vínculo con el mundo de la magia y la videncia, y también, por cierto, su estrecha relación con Pizarnik, a cuya muerte dedicaría uno de sus más hermosos poemas. Su don para la adivinación es innato, y esa experiencia se vuelca intensamente en su escritura, además de llevarla al estudio de ciencias como la astrología, el ocultismo y el tarot. Porque, en sus términos, el poeta es quien «escarba en lo desconocido, escarba en lo que no tiene explicación lógica». Mantiene siempre un hondo vínculo entre magia, poesía y videncia, y en su escritura se multiplican visiones y talismanes, rituales y oráculos, brujerías y encantamientos, elementos familiares ya desde su infancia, tan determinada por la figura de su abuela materna:

> Mi abuela fue una hechicera blanca que heredó en cada piedra un altar de los druidas
> donde oficiaba a medias con la luna sus ceremonias blancas.
> Encendía las lámparas de un soplo,
> bordaba las historias más hermosas con las hebras más largas del invierno
> y evaporaba brujas tan sólo con mondar sin miedo una naranja…

Toda la escritura poética de Olga Orozco constituye un ritual de exorcismo frente a los asedios de la muerte omnímoda, y un terco combate contra el poder devastador del tiempo. Cada uno de sus títulos supone un nuevo asedio a la Enemiga —representada como una inmensa pupila siempre vigilante—, y el ritmo salmódico intensifica su condición de plegaria. En el instante eterno que construye la palabra, la poeta, pasajera de la noche, se contempla a sí misma más allá del tiempo, en ese espejo de tinta que es el poema. Las obsesivas rondas al trasmundo y los paisajes fantasmáticos convocan en toda su poesía una atmósfera sombría, neblinosa e irreal, que desde la soledad y el silencio deja fluir los recuerdos: la infancia y el jardín regresan bañados de lejanía, con su mortaja inevitable, en imágenes que hereda Pizarnik. La propia muerte es visionada una y otra vez en los espejos que ofrenda el paisaje cotidiano, y conjurada desde una fe panteísta: «será necesario morir para vivir el canto glorioso de la tierra». Ya en su primer libro, *Desde lejos* (1946), transcribe las voces misteriosas que emergen desde el ayer, con un verbo poderoso que construye un mundo de prodigios y visiones para hablar del otro lado —oculto, esquivo— de la realidad. Alerta a sus signos, la poeta *médium* dialoga con lo invisible, y contempla estremecida ese bosque sagrado por donde deambulan seres fantasmagóricos. En ellos se proyec-

ta y desdobla su propia alma vagabunda, que en el marco de una atmósfera de irrealidad conversa con vivos y difuntos:

> … allí, bajo sus pies,
> las fugitivas niñas de la sombra que los atardeceres reconocen,
> las mágicas amigas del matorral y de la piedra temerosa

Ya en 1952, con *Las muertes*, Orozco se instala plenamente en el espacio del trasmundo, con una colección de epitafios donde presenta un desfile de personajes zarandeados por el destino, la locura o el desamor, como el silencioso Bartleby de Melville, dibujado con maestría — «Él hubiera podido enumerar los días que soportó vestido de gris desesperanza, / o describir siquiera la sombra de los sueños sobre el muro vacío. / Mas prefirió no hacerlo…»— o Maldoror, de Lautréamont, que como un fantasma ronda la casa, obsesivo y terrible:

> Del vaho de mi sombra se alza a veces la centelleante máscara de un ángel que vuelve en su caballo alucinado a disputar un reino.
> […] Es Maldoror que pasa.
> Hasta el fin de los siglos levantará su canto rebelde contra el mundo.
> Su paso es una llaga sobre el rostro del tiempo

En esa sucesión de epitafios encontraremos incluso el de la propia Olga Orozco —como después el de Pizarnik—: en él se autorretrata como amiga de la soledad, la ensoñación y el recuerdo. El diálogo con el trasmundo regresa con el esoterismo de *Los juegos peligrosos*, de 1962, un libro melancólico de alguien que se desenvuelve entre visiones funestas y luctuosas. En él se suceden las figuraciones del yo como personajes desolados: la poeta se transmuta en una prisio-

nera demente que invoca a un muerto, o una ahogada que se hunde en un estanque, o la criatura prisionera en la celda de tormento; también es la exiliada o la huérfana en la lluvia, o la bujía secretamente encendida tras los muros, que desde su encierro llama débilmente. La escritura poética se enlaza con los conjuros rituales para acoger el prodigio y la visión, a través de las imágenes de las cartas del tarot: ahí desfilan el Loco y el Emperador alucinado, la Luna reflejada en las aguas y cubierta de helechos, el Ahorcado que anuncia la noche pavorosa del destino, los Amantes con su río de fuego o el Cubiletero que hace rodar los dados sobre la mesa de juego de la vida. La poeta actúa como suma sacerdotisa que convoca los poderes del verbo y la profecía, y confirma el eterno retorno de los ciclos: «El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás».

También al ámbito del hechizo se acogen sus *Cantos a Berenice*: el sujeto poetizado no es otro que la gata —casi tótem, con nombre de reina egipcia y también de personaje de Poe— que durante muchos años acompañara a la poeta. Su muerte vertebra sus diecisiete piezas, a través de visiones fantásticas y oníricas que la dibujan como esfinge o sibila, bruja o emisaria, en la que se ve reflejada la propia autora. Habla de su «silencio que urde nuestro código con tinta incandescente», su lenguaje «análogo al del vaticinio y el secreto», y la ve como «vidente ensimismada en el vuelo interior».

Orozco regresa sobre su ritual en *Mutaciones de la realidad* —de 1979—, oficio de tinieblas y nuevo conjuro contra la Enemiga —«madrastra de las sombras», «usurera del alba», «tejedora de escarchas»—, donde se incluye la mencionada elegía dedicada a Alejandra Pizarnik, con un título de Ravel: «Pavana para una infanta difunta». Olga Orozco —que junto con Ana Becciu publicaría en 1982 los poemas

póstumos de Pizarnik, bajo el título *Textos de sombra y últimos poemas*— rinde homenaje así a una poeta de su misma estirpe, cuya poesía gravita igualmente en torno a la obsesión por la guadaña. Su suicidio conmociona vivamente a Orozco, que la recupera en su verso para retenerla consigo, y la retrata como un ángel caído, víctima de la autodestrucción, habitante de la delgada frontera entre la vida y la muerte, imantada por esa flor azul que representara el amor y la poesía en Novalis, y que ella, como un nuevo Narciso, intentó vanamente asir, sin alcanzar otra cosa que la noche final:

> … en el fondo de todo hay un jardín
> donde se abre la flor azul del sueño de Novalis
> […] Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,
> abismos hacia adentro
> […] Ya todo es al revés de los espejos.
> Pequeña pasajera,
> sola con tu alcancía de visiones
> y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies …

En el revés del cielo (1987) incluye de nuevo la imagen de Narciso y su espejo de agua que vela la muerte, identificada con el silencio, frente a la vida que afirma la palabra. Toda la poética de Orozco se construye en torno a la sombra del tiempo que acosa con visiones fantásticas y espectrales a la condición humana, y supone un demorado y penitencial paseo por el desamor y la muerte, en tanto que la vida es un lento aprendizaje para el final inevitable, exorcizado a golpe de palabra: «Me arrojaron al mundo en mi ataúd de hielo. / Una tierra sin nombre todavía corrió sobre este rostro...», comenta en imágenes afines a las de Pizarnik. La imagen de la casa se hermana a menudo con la de los espejos que la habitan, en cuyo reflejo se refugian los sueños «con raíces

de locura furiosa», frente a los peligros que acechan al otro lado del muro. Son espejos que se han bebido el pasado, que esconden la gloria, la juventud y la dicha, y la poeta se sumerge en el azogue para indagar sobre su destino de cenizas. Esos espejos mágicos atesoran reflejos como una laguna encantada, guardan en su enigma secretas respuestas y son umbral de rutas imaginarias, así como misteriosos cancerberos del trasmundo. De naturaleza femenina —como la imagen lunar que evocan—, llevan inscrito el futuro detrás de sus luces, y son también figuración de la propia escritura: «apenas un reflejo elusivo en un azogue avaro, apenas una opaca cartografía de un viaje deslumbrante, apenas la aproximación a un centro que siempre se sustrae». En esa misma órbita de emblemas del hogar se encuentran también otros pequeños objetos, como los anillos, las bujías, las llaves, la borra o las monedas. Los primeros representan en su forma redonda y cerrada el eterno retorno de los ciclos del tiempo; las manos «buscan una sortija en el desierto», la oquedad es figurada como un anillo vacío, y el talismán guarda secretos códigos mágicos:

> Era la hora en que comienzo a despertar entre los muertos
> con la evidencia de un anillo roto,
> un vestido de momia desprendido de las vendas del cielo
> y un espejo de sal donde puede leerse mi destino.

También evoca componentes mágicos esa borra que queda en el fondo de la taza del café, breve e intenso como la vida, que también ha de dejar únicamente un leve rastro de tierra. La imagen será sustento de innumerables formulaciones, para hablar de los restos de cada naufragio: «superficie donde sólo se inscriben / los errores sobre la borra de los años». Finalmente, las monedas pueden ser objetos anodinos, pero admiten igualmente una lectura trascendente: no

pueden dejar de recordar el óbolo entregado a Caronte. Éste se sugería ya en la «alcancía de visiones» con que Orozco imaginaba a Pizarnik frente a la muerte, y es más explícita en los versos que dedica a su hermano: le pide que entregue a su barquero «las dieciséis monedas / una por cada año que cayó compartido en la rota alcancía del recuerdo».

En su atmósfera visionaria, la casa puede transmutarse en un barco que naufraga, o una catedral que se hunde en los cielos, en imágenes sómnicas y apocalípticas. La identificación de esa morada con el propio cuerpo tiene su realización más notable en la poderosa originalidad del poemario *Museo salvaje* (1974): las piezas de ese museo son las distintas partes del cuerpo, contempladas en un torrente de imágenes alucinadas a través de un viaje por su geografía, sus miserias y sus enigmas. En ellas se nos presenta el yo encerrado entre muros, como Jonás en la ballena; el cuerpo es un guardián, una variante de la casa que vela y guarece a sus habitantes, como un útero que protege a la criatura que lo habita. En las visiones de Orozco, el corazón es un pájaro exiliado en la jaula del pecho, y las manos encierran el vuelo dentro de la piel, que hace las veces de una cruenta alambrada, en tanto que los pies son peregrinos que cruzan la noche a la busca de un reino prometido que nunca ha de llegar. Toda la anatomía es un dédalo de tejidos que aprisiona y amordaza como un túmulo palpitante, en visiones terribles que retratan al alma prisionera dentro de su esqueleto —«patíbulo errante», «Acrópolis de sal»— mientras la sangre corre desbocada por su laberinto sin salida, «extraña cárcel que remonta en la noche la corriente». Esa casa alucinante, que es a un tiempo cárcel y refugio, tiene en el poema «Operación nocturna», de *Mutaciones de la realidad*, una de sus formulaciones más representativas: «Alguien sopla. / Sopla contra mi casa una envoltura de cortinajes negros, / una niebla sedienta que

husmea como hiena en los rincones…». Las innumerables metamorfosis hacen que las paredes se transmuten en muros, y éstos en murallas y en ruinas. Una angustia omnívora invade el verso tras cada derrota, y el antiguo refugio del hogar sólo es ya posible en sesgadas evocaciones de la melancolía, como en el poema «El retoque final», donde se oponen violentamente los tiempos del amor perdido y los del subsiguiente desengaño, que no impide la añoranza:

> …corredores sedosos encandilados por la repetición del eco,
> por las sucesivas efigies del error;
> desvanes hasta el cielo, subsuelos hacia el recuperado paraíso,
> cuartos a la deriva, cuartos como de plumas y diamante
> en los que te probabas cada noche los soles y las lluvias de
> tu siempre jamás…

Acosada por una conciencia quemante, la imaginación material de Orozco libera a menudo visiones ígneas: el fluir del tiempo es un pájaro en llamas; la locura es un «árbol ardiendo entre la selva helada»; la memoria es una torre incendiada. Los elementos se confabulan: «Mi especie no es del agua ni del fuego, ni del aire o la tierra, solamente […] pertenezco a esa extraña familia de las metamorfosis transparentes». A lo largo de toda su andadura poética, Olga Orozco va construyendo un mundo de prodigios y mutaciones que se miran en el espejo de la laguna Estigia, para conjurar lo efímero con la ilusión de eternidad. La magia y la videncia protagonizan poemas completos, en los que la poeta convoca los poderes de la palabra para ensayar sucesivos maleficios contra la muerte que se acerca y la acorrala. Así ocurre, por ejemplo, en «Para destruir a la enemiga», donde aparece esa imagen frecuente de la hilandera que recuerda a las Parcas —«cose con el hilo de tus días la noche del adiós»—; nombrarla es vencerla:

…Nómbrala con el nombre de lo deshabitado.
Nómbrala.
Nómbrala con el frío y el ardor,
con la cera fundida como una nieve sucia donde cae la forma de su vida,
con las tijeras y el puñal,
con el rastro de la alimaña herida sobre la piedra negra,
con el humo del ascua,
con la fosa del imposible amor abierta al rojo vivo en su costado,
con la palabra de poder
nómbrala y mátala .

La palabra poética es instrumento del ritual, y también es antídoto contra la amenaza de la locura, su tormento de voces y presencias extrañas, de incertidumbres, dudas y temores. La palabra se revela insuficiente para esta espectadora alucinada y silente. En «Parte de viaje» se hace balance de la vida, de sus mutaciones y visiones, y sólo queda la frustración y el despojo: «Construí laberintos en vez de paraderos». El intento de ahuyentar las sombras se revela inútil frente a su imperio, y llega el desaliento: «¡Un puñado de polvo, mis vocablos!». El poema «En el final era el verbo» hace las veces de despedida, donde el lamento por lo imposible se conjuga con la desesperada afirmación de la palabra, que osa reescribir el comienzo bíblico para alzarse una vez más contra la indecibilidad y el fracaso: «sin alcanzar jamás el corazón cerrado de la rosa».

* Congreso Internacional «Espejo de brujas. Mujeres transgresoras a través de la Historia» (coord. M. J. Zamora), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

Tres miradas a la condición humana: Enrique Lihn, Jorge Teillier, Óscar Hahn

Con independencia de motivaciones cronológicas o generacionales, tan a menudo esgrimidas para configurar los mapas poéticos de la historia literaria, podría vislumbrarse con cierta nitidez, en la producción chilena de las últimas décadas, la coexistencia de tres universos específicos y decantados, ajenos a la vorágine experimentalista de esa poesía más joven que hereda la *angustia de las influencias* en grados extremos. Tres espacios habitados de muerte que asedian los conflictos de la condición humana desde los más distintos frentes: la escritura de Enrique Lihn, Jorge Teillier y Óscar Hahn, de una común vocación comunicativa, construye en su proceso un sugestivo territorio que invita afable a su recorrido; el poeta —juglar, cronista o goliardo— desde polos disímiles se entrega a esa tarea ardua que en cierta ocasión apuntó Julio Cortázar: no poesía lunar, sino solar, ajena al solipsismo, una poesía que alumbre para todos; en sus términos: «Si ha podido señalarse que no hay [...] poesía sin comunicación, sin tú, los grados de esa trascendencia contienen la prueba del poeta, su batalla para que el fuego

original sea también fuego cuando otros ojos lo contemplen en el poema, y no una imagen lunar de la llama. Creo que el valor más auténtico de la poesía contemporánea está en esa voluntad de no darnos luna por sol, de conectar al lector en una relación equivalente a la que hizo posible el poema». Por su parte, Enrique Lihn considera que su lengua poética, enfrentada a la del poder, es marginal y «empatiza [...] con los oprimidos que, en lugar de hacer la historia, la padecen», al tiempo que declara que «no se habla de la vida desde un púlpito / ni se hace poesía en bibliotecas», si bien su arraigado escepticismo lo desmarca de la plaza pública —«trabajadores del mundo, uníos en otra parte / ya os alcanzo [...] perdonad a los deudores morosos de la historia»— hasta quedar relegado a una acendrada marginalidad. Igualmente, Teillier aboga por una poesía comunicativa —«moneda cotidiana» como la jarra de vino «que ilumina los caminos del domingo»—, botella lanzada al mar, no para

> los iniciados, sino
> para la niña que nadie
> saca a bailar
> [...] para los hermanos que
> afrontan la borrachera y a quienes desdeñan
> los que se creen santos, profetas o poderosos.

Acoge el concepto unamuniano de intrahistoria para refugiar a los desposeídos y a los humildes —dementes y hojalateros, alcohólicos y jubilados, campesinos y guitarreros— pero también a los habitantes nocturnos de su personal País de Nunca Jamás, donde persisten intemporales todos los que se llevó esa muerte mágica que articula el carisma de su verso, y que el nihilismo de Lihn subvierte en «país de Nada y Nunca Más». Óscar Hahn transita en su distancia

los mismos derroteros, pero con el personal equilibrio de lo clásico y lo popular, que desde la tradición formula la paradoja de una intensa originalidad. Su escritura quiere ser «un llamado de atención, de alerta; no pretende ser didáctica sino ética», y el compromiso con su tiempo le hace abrir de par en par las puertas a los personajes del pueblo, que cabriolean para burlar las instancias del poder y también de la guadaña, en una singular danza de la muerte, pública o secreta. Conviven en la casa de su poesía borrachos y titiriteros, lustrabotas y lavanderas, en tanto que la muerte va tejiendo para ellos trampas numerosas que a menudo hallan su brazo ejecutor en las ignominias de la Historia, motor de ese río en llamas por el que desciende el silencio de los muertos, tomados de la mano, en el poema «Un ahogado pensativo a veces desciende», o del estremecedor «Adolfo Hitler medita en el problema judío», donde los niños habitan una juguetería infernal de «sudarios de juguete / y ataúdes con cuerda». Asimismo, «Correveidile del lustrabotas» o «Velorio del angelito» son otros tantos ejemplos de esa danza funesta, y si el vino canaliza la melancolía de Teillier, en «El emborrachado» de Hahn es onirismo burlesco que conjuga lo mágico y lo cotidiano en singular armonía:

> Gotearon del techo las brujas
> que están chapoteando en tu vaso:
> no bebas sus negras burbujas,
> te irás al cajón paso a paso.

En los tres casos se articula la paradoja de una marginalidad comunicativa que halla la precisa intersección anhelada por Cortázar. El autodestierro es sintomático en todos ellos, así como la vocación penitencial que condiciona una poesía *mendiga* o *miseria sonora* en términos de

Lihn, quien se propone «poner de relieve, por medio de las palabras —sin concederle a ninguna de ellas un privilegio especial— ese silencio que amenaza a todo discurso, desde adentro», y que tiende a ocultarse en las esquinas del «oscuro silencio» que ya Teillier observara en la comunidad del vino y del verso, o en las casas abandonadas del imaginario infantil donde «el silencio nos revela el secreto / que no queríamos escuchar», en tanto que el poeta indigente se ve «condenado a perseguir palabras / más difíciles de atrapar que moscardones entrando en diciembre a la sala de clases» y que, al fin y al cabo, no han de ser más que «un puñado de cerezas, / un susurro —¿para quién?— / entre una y otra oscuridad». Su verso quiere proponer una ordenación del caos abrumador del mundo, al tiempo que rechaza doblemente el artificio y la improvisación, para defender la naturaleza de los poetas como «simples hermanos de los seres y las cosas». Óscar Hahn, que se autocalifica como «disidente fraternal» de su generación en su aventura solitaria del lenguaje, también lo increpa airado —«Con vos quería hablar, hijo de la grandísima»— para finalmente filtrarse en el territorio de lo no dicho, agente del misterio que motiva la esencia de su escritura, que Julio Ortega ha calificado como «poesía del insomnio, escrita para conjurar tanto la lucidez excesiva del horror histórico como la soledad exasperada».

El diálogo entre los reinos perdidos y los que habita la muerte enhebra —siempre distintamente— estas tres trayectorias, que ven confluir sus distancias en la fantasmagoría, con versiones específicas en cada caso, pero siempre instaladas en una honda preocupación existencial, de un pesimismo visceral en Lihn, una melancolía enemiga de la negación que la arrastra en Teillier, y un humor grotesco y visionario que se hace exorcismo de la muerte en Óscar Hahn. Para Enrique Lihn, el espacio de lo fantasmal tiene su representación

en el lenguaje mismo, en una imagen precisa: la de los personajes silentes del cine mudo, «cuyas espantosas tragedias parodiaban la vida; / miles de palabras por sesión y en el fondo un gran silencio glacial», en tanto que el mundo es un escenario «donde el espectador se mira en sus fantasmas». La mutilación es emblema que recoge la imagen de la infancia o los amores —«fuegos fatuos»— robados por el tiempo, la negación de los paraísos o la constatación de su naturaleza baldía. Igualmente, la poesía es un «gran fantasma bobo», la ciudad tiene «fantasmas artificiales / con que llenar los huecos de la contra-historia», la escritura es fantasma del deseo: «Pasas, preciosa, articuladamente / del cuerpo a tu fantasma»; «aparentemente en la misma habitación / de hace quién sabe nunca. / Una mujer exhibe su ausencia bajo la forma de su desaparición». En «La pieza oscura» de Lihn, los ángeles son perseguidos por los cazadores de niños hasta que entran en la rueda del tiempo, aunque

> Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño que cae de rodillas dulcemente abrumado de imposibles presagios.

Mucho más sintomática será la presencia de la fantasmagoría como ámbito que envuelve la obra de Jorge Teillier, cuyo diálogo constante con los desaparecidos niega o conjura una muerte vivida, que halla en un epígrafe de Chagall el espejo que reproduce su imagen. Su escritura, cansada de los juegos malabares ajenos —«que la poesía no se pregona en las plazas ni se va a vender a los mercados a la moda»— y de su propia indigencia, solitaria y triste y final como en esas palabras que desde un título evocan a Osvaldo Soriano —quien a su vez las roba a Chandler—, se hace espacio fantasmal del hechizo, contemplado tras el velo de la lluvia o

el vino que enturbia la mirada para prefigurar el refugio propio del imaginario infantil, poblado de voces secretas y de la muerte que, hermanada, le tiende la mano para cobijarlo; su oscuridad lo habrá de refugiar del acoso circundante hasta conjurar esa náusea que igualmente atormenta a Lihn hasta hacerse negación del arte de la palabra. Teillier se esfuerza por conjurar ese estigma, y obstinado como las lluvias, los trenes y las campanas que recorren su poesía, insiste una y otra vez en levantar la ciudad de los sueños, de la edad dorada de la inocencia, tan cercana a esa muerte positiva, «país de la noche sin fronteras», que él anhela. A ese país quiere retornar el niño desterrado:

> Acompáñennos,
> porque aunque los días de la ciudad
> sean espejos que sólo pueden reflejar
> nuestros rostros destruidos,
> porque aunque confiamos nuestras palabras
> a quienes decían amarnos
> sin saber que sólo los niños y los gatos
> podrían comprendernos,
> sin saber que sólo los pájaros y los girasoles
> no nos traicionarían nunca,
> aún escuchamos el llamado de los rieles
> que zumbaban en el mediodía del verano en que
> abandonamos la aldea,
> y en sueños nos reunimos para caminar
> hacia el País de Nunca Jamás
> por senderos retorcidos iluminados
> sólo por las candelillas y los ojos encandilados
> de las liebres.

Su verso se hace pulso con el tiempo y articula viajes alternos a los reinos de la infancia y de la muerte, no necesariamente distintos, para escapar del vacío circundante con

la amplia certeza de una resurrección que confirme los ciclos de la naturaleza, hasta llegar a su peculiar visión de la muerte mágica: «Si piensas en los muertos / ellos resucitan junto al reloj de pared». El ansia de descansar de la vigilia se intensifica en los últimos poemarios: «Un día u otro / todos seremos felices. / Yo estaré libre / de mi sombra y mi nombre». Poesía, en definitiva, poblada como un ancho cementerio, una tierra baldía o soledad residenciaria pero con humildad penitencial: todo es materia ósea, páramo que cobija los susurros del trasmundo.

También obsedida de muerte, la poesía de Hahn lleva al hombre a «las aguas finales / de oscuros puertos / donde otra vez son niños / todos los muertos», si bien su inquietante incursión en lo fantástico aporta un sesgo muy singular, como en «Flora y fauna», donde la inocencia de la infancia ve su espacio ultrajado por un mundo absurdo que lo ahoga, y el humor de vocación surrealizante se multiplica: «Entiendo que mi padre haya muerto / pero no entiendo por qué no viene a cenar». La figura del fantasma erótico —voz del reino perdido— será emblema de muchos de sus versos; el motivo tan transitado de la metamorfosis mágica habrá de romper, al igual que el humor, el maleficio de la soledad y el desamor. También esa vocación proteica configura otros modos de lo fantástico en máscaras siniestras —la mantis religiosa o la mujer vampiro— que con la del fantasma articulan aventuras paralelas a la de Gregorio Samsa, pero donde el humor travesea con la muerte para conjurarla, en tanto que la eterna dialéctica de Eros y Thánatos puebla una poesía visionaria que visita las aguas estigias interminablemente. El humor absurdo y visionario proyecta lo mágico en el florecer de la sensualidad en un jardín fantástico —«Tractatus de sortilegiis»— o relata la muerte de la noche, cobijo de los sueños, con un tono popular que impulsa el anticlericalismo

—«Fíjense que murió la noche, fijensé, / por volar de teja en teja, fijensé...»— o sienta a la muerte enamorada a los pies de la cama, pero también se hace siniestro como en el poema «Fotografía», o se anega de un íntimo desgarro existencial que acoge ecos bíblicos:

SILLA MECEDORA

Me duelen las piernas dijo la silla
Están llenas de várices

Siento unas gotas de sudor frío
bajando por mi respaldo

En astillas tengo espinas
y mi asiento se cubre de llagas

No sé de dónde salió este hombre
que está sentado en mí sangrando

Al tercer día se puso de pie
y voló por la ventana del cuarto

Y el viento empezó a mecerme
como si nada hubiera pasado.

El rescate del gran código bíblico podría configurar el tercer ámbito de confluencia de estas poéticas, muy especialmente en los motivos de la resurrección —el caso de Teillier— y el apocalipsis —en Lihn y Hahn—; no en vano respiran al calor de su tiempo el vértigo del derrumbe en el fin de siglo. Los códigos religiosos son para Enrique Lihn tan sólo uno de los canales para cuestionar los axiomas absolutos y subvertir sus sentidos originales, y lo mismo hará Hahn (en poemas como «Misterio gozoso» o «En una esta-

ción de metro»); de ahí la glosa paródica —«venid y vamos todos al infierno», «tres personas distintas y un solo pobre diablo»— o la evocación de Babilonia, símbolo del esplendor condenado a la degradación, de la imposibilidad de la belleza, donde la aniquilación final hace del poeta una soledad inútil:

> Abuela de escribir, máquina mía,
> ya no corre la sangre por mis venas:
> de agua bendita soy un pudridero,
> llenas de musgo y podre están las llagas.

Por su parte, Teillier formula su poesía lárica para retornar a un pasado contrario a ese progreso que, en sus términos, «puede llevar finalmente al exterminio». El motivo de la resurrección entona su canto de alegría, y se extiende al *nosotros* para formular la esperanza:

> El pueblo nace de nuevo
> de manos de los rústicos que fueron amenazados de fusilamiento
> si reclamaban el pan que les pertenecía
> […] Y la primavera que recorre las playas abandonadas
> hace callar al oleaje
> y escucha los lejanos cánticos de resurrección.

Para Hahn las visiones apocalípticas están muy vinculadas con la crítica a la sociedad de consumo y el alineamiento por la urgencia de la ecología; la lluvia de sangre simbólica es motivo recurrente («Meditación al atardecer», «Palomas de la paz») y sus *Imágenes nucleares* son pesadilla espantosa del cataclismo final, la mutilación y el horror del infierno dantesco, para terminar con una pregunta sin respuesta —«¿Y qué haremos con tanta ceniza?»—, en tanto que su «Adán

postrero», perplejo en un mundo arrasado por la radioactividad, reivindica el derecho al árbol prohibido del amor y proclama una nueva génesis:

> Caminamos tomados de la mano
> y el gran río cruzamos vengativos
> para incendiar los bosques tentadores
>
> Y al calcinarse el último manzano
> nuestros límpidos cuerpos radioactivos
> se cubrieron de frutas y de flores.

Muerte y fantasmagoría vertebran estos tres universos que, sin embargo, se articulan en cosmovisiones disímiles, a menudo explicitadas por los propios autores. De entre ellos, Enrique Lihn es tal vez el más proclive a la autoexégesis, y tanto en su verso como en el diálogo directo expone el eje de su *realismo conjeturante*: hay que pensar con la poesía y no usarla para comunicar pensamientos, de modo que se transmuta en lugar de la duda y la reflexión. Poesía de la negación y de la destrucción, asume escéptica sus limitaciones en la metáfora que Bloom convirtió en emblema, la maldición de Edipo frente al padre poético:

> nadie que pase intacto la barrera
> de lo que fue una vez lo prohibido
> sin meterse en el lecho de Yocasta
> bajo la gran sonrisa de la Esfinge.

El poeta es tan sólo un juglar anónimo que ejecuta su mester sin aspiraciones de grandeza, porque la mentida alquimia del verbo no es más que un «rumor de vocecillas bajo el trueno estos monstruos nuestras llagas». Poesía penitencial que ofrenda su propio sacrificio a la nada que la

ahoga, condena y salvación imbricadas en su paradoja, Sísifo que asciende y cae una y otra vez en el fracaso de la palabra. La escritura es solamente orilla del silencio: «Es una asfixia hablar [...] destruir con la palabra lo que se ha construido sin ella: el poema». Como Teillier, Enrique Lihn recoge una formulación frecuentada para afirmar: «Yo seré [...] un momento de angustia en lo oscuro: / el extranjero». Sartre y Camus laten con fuerza en su escritura amarga, contrapoesía o «signos de un desaliento». El amor es una forma de la nada, los amantes, «comerciantes de arena bajo el viento», y la vida, un «insomnio insaciado e insaciable». El poeta es intérprete de una «miseria innominada» y su obra un monumento a la imposibilidad de la dicha y «pasión de la derrota»; de ahí el hondo desgarro de su célebre arte poética: «Porque escribí y me muero por mi cuenta, / porque escribí porque escribí estoy vivo».

Si la poesía no es para Enrique Lihn más que «miseria sonora», Jorge Teillier va a formular igualmente una poética de la indigencia expresiva, donde el poeta deambula a oscuras por los espacios de su propia niebla, como el niño que ofrenda su asombro ante la inmensidad de la muerte. Su letargo se instala en la ensoñación —«ninguna ciudad es más grande que mis sueños»; «el asunto / es que las cosas sueñen con nosotros»— y mantiene su conciencia vigilante, arrullada de trenes y lluvias que velan las voces dormidas bajo tierra, en tanto que perviven todos los emblemas de su paraíso infantil. De signo vallejiano, su certeza de orfandad se proyecta en la esperanza: el poeta es escupido o crucificado cada día pero

> nadie puede impedir a un pájaro que cante en la más alta cima,
> y el poeta derribado
> es sólo el árbol rojo que señala el comienzo del bosque

El sabor de las materias desvencijadas y lúgubres, el ritmo monocorde de la lluvia y los trenes o el refugio de la noche, la casa, la taberna o la fosa —identificados con el útero que protege de la luz robadora del misterio o la ensoñación— no ocultan los placeres diáfanos de la cotidianidad:

> Un vaso de cerveza,
> una piedra, una nube,
> la sonrisa de un ciego
> y el milagro increíble
> de estar de pie en la tierra.

Lejos de ser un estilista, Teillier no se deja deslumbrar por modas y contramodas; su poesía fluye simplemente, como esos trenes eternos que cruzan sus versos, en tanto que los diálogos del agua y la tierra enlazan motivos genésicos con las voces ya idas. Su melancolía austera y doliente se detiene en los umbrales de la muerte para conversar con los ausentes en su cortina de lluvia. Su signo es el de las aguas de Caronte y la descomposición de la materia, su espléndida miseria y el apagado proceso de su aniquilación. El tictaqueo del reloj, el silbido del viento, todo insiste en ese tiempo estancado de la infancia, cuando era «sólo un alumno fracasado con olor a cerveza» mientras «el reloj sigue diciendo / que la noche es el último tren». El *memento mori* de su entorno fantasmal, de ese mundo lárico o mítico que lo refugia, le ofrenda una muerte hermosa: «las algas envuelven con dulzura / el esqueleto del inocente». Su personal *realismo secreto* se afirma en la nostalgia de los paraísos perdidos, hasta trascenderlos y convertir a los ancestros en personajes que pueblan su panteón personal, como los ángeles de la guarda de los niños, en un mundo mágico que hace del poeta, como él quiso, «guardián del mito».

Finalmente, Óscar Hahn establece su propia marginalidad casi maldita —como los dos espacios antecedentes— y en su juego goliardesco asume el equilibrio de lo culto y lo popular hasta configurar un paisaje único, crisol que asume tanto la autenticidad de lo soez y lo vulgar como esas formas clásicas despreciadas por los poetas actuales. Las aguas serán también su emblema, pero no asociadas con la tierra como en Teillier; son aguas ígneas o flamígeras, y también mágicas, geométricas o visionarias, canal de los conjuros, las metamorfosis y los viajes oníricos, como el río de Heráclito:

> A grupas de la luz monta el Oscuro
> en dirección al gran Fuego celeste
> a la velocidad del sentimiento
> de los que se aman a primera vista
> y se destroza en astillas de hielo
> contra los muros del espacio finito
> embarrado de estiércol y fango estelar.

Poesía de la heterodoxia, dialoga con la muerte desde esa galería de personajes que le aporta un peculiar sesgo a su singladura, mientras las brujas lo increpan: «Eres un charco de muerte en las pesadillas / de los condenados al sueño». Su mundo grotesco neutraliza con la risa el *horror vacui* sin abandonar nunca un hondo humanismo. El poeta, perseguido, acosado y vencido por el verso, formula con humor la misma derrota que sus contemporáneos en el poema «Restricción de los desplazamientos nocturnos», y la escritura se hace balbuceante, indagadora, índice de la frustración: «Abrí las siete puertas del deseo / y no hallé adentro cosa deseable: / y he buscado que hable lo inefable / pero se expresa a puro balbuceo». La pluma negada para el vuelo es «descendiente de cuervo o gallinazo», y los asedios se suceden en los interrogantes de su propia escritura para aproximarse a las

motivaciones de lo inefable en el poema «¿Por qué escribe usted?». Visceral y oscuro al modo de Eguren, como lo retratara Carlos Germán Belli, formula el poema como reloj de la muerte:

> Desdichado lector tuya es la mano
> que puso en marcha este reloj de arena:
> las sílabas ya caen grano a grano
> allá abajo palpita tu condena
> […] Se te acaba la arena: no hay demora
> Despídete lector: llegó tu hora.

Los tres espacios hasta aquí visitados podrían considerarse sendas estancias en el infierno, y no en vano cada uno de ellos evoca en sus distintos modos el viaje nocturno de Rimbaud, del que Guillermo Sucre consideró a Lihn su homólogo. En todos los casos, poesía como combustión de los huesos, de un humanismo penitencial que imbrica en su paradoja la comunicación y la marginalidad de un exilio interior, habitado de muerte y de silencio. Poetas de la indigencia, ya en la náusea y el vacío de Lihn, ya en la aventura visionaria de Hahn, ya en el secreto de las voces calladas de Jorge Teillier, pero todos tahúres que rinden en su poesía las debidas trampas al tiempo y a la muerte.

* *República de las Letras* (Madrid), nº 48, 1996, págs. 93-102; *El arte de Óscar Hahn* (ed. P. Lastra), Lima, Santo Oficio, 2002, págs. 97-111; *Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn* (ed. F. Noguerol), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 207-215.

La confabulación de Eros y Thanatos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli

Amor y muerte son, imbricados, el eje sobre el que gravita la escritura de las poetas centroamericanas Gioconda Belli y Ana Istarú: un erotismo casi militante es asumido por ambas como gesto de rebeldía contra el poder de tiranos y patriarcas, y también contra el de la muerte. En sus poemarios, la mirada femenina sustenta una sensualidad subversiva ya anunciada en los títulos, *Amor insurrecto* o *De la costilla de Eva* en el caso de Belli, o esa *Estación de fiebre* en el de Istarú, que los poetas Carlos Martínez Rivas, Roberto Sosa y Manlio Argueta premiaron como jurado del premio EDUCA, por la armonía de su «alta temperatura erótica» con «un gobierno infalible de la forma». La escritura de Belli, por su parte, ha sido calificada por Álvaro Urtecho como *humanismo erótico*, en referencia directa a la lectura de Eros como insurgencia individual y social. En ambas autoras, la celebración de un amor gozoso exento de tabúes y la dolorosa conjunción de Eros y Thanatos confluyen en la institución del amor como emblema de libertad.

El canto al cuerpo de la mujer y el desvelamiento de los tabúes impuestos por las convenciones, así como la fusión de lo amoroso y lo testimonial, tienen una intención transgresora en un sector de la poesía femenina de los ochenta y noventa en el ámbito de las letras hispanoamericanas. Así, la voz de Gioconda Belli no está aislada en el contexto de Nicaragua, donde poetas como Michèle Najlis, Daisy Zamora o Rosario Murillo, entre otras, configuran un núcleo creador cuya obra se rige por la bandera de la subversión del cuerpo y de las ideas. La obra de Belli será paradigma de esas actitudes: en ella el retorno a los mitos indígenas y grecolatinos se traduce en un arraigado panteísmo o —panerotismo—, donde todas las fuerzas de la naturaleza se confabulan para visualizar la sensualización del cosmos que define su escritura. En el caso de Istarú, nos hallamos ante un talante distinto a pesar de estar dominado por los mismos motivos: su obra se distancia también del conversacionalismo frecuentado en su entorno, pues, como otros autores de su generación, ha bebido del movimiento trascendentalista, que en su momento dio en Costa Rica una contrarréplica a las poéticas herederas de Ezra Pound y William Carlos Williams. Así, el intimismo se apropia de un espacio que, si bien acepta un hermanamiento con esa poesía concreta, no llega a identificarse con ella, y acoge el hermetismo de Laureano Albán o Julieta Dobles, el prosaísmo exteriorista de Alfonso Chase o Leonor Garnier, o el intimismo conversacional de Lil Picado o Mía Gallegos. El motivo emblemático de la patria íntima será objeto de asedios insistentes por parte de la poesía costarricense, ajena a la vocación épica, como en el poema de Diana Ávila titulado «Patria insuficiente»:

> …agua de vos
> violeta húmeda de tu pelo

si yo pudiera inventar tu signo
este casi miedo que te acerca…

La imaginación material

Tanto en la producción de Belli como en la de Istarú, la imaginación material define sus líneas centrales, respectivamente dominadas por el agua y el fuego. En el caso de la primera, el agua sensualizada es signo de la fecundidad de la tierra y se identifica con la pareja primigenia; el olor a tierra es «vida verde del trópico lujurioso […] como las hojas en que nos envolvimos / cuando nos arrojaron del paraíso». La palabra es espuma marina o vientre del río, la poesía está escrita en el universo; frente a la tradición que remitía las aguas a un mundo de melancolía y muerte —por ejemplo, las aguas de Ofelia o las de Caronte—, nos encontramos ante un elemento vivificador y sensual: el agua de Eros es un río caudaloso, mientras la imagen definitoria del desamor y la muerte será la sequía. Esas aguas son espejo de los sueños, y espacio de la magia, la palabra y la imaginación. Son femeninas y maternales: cuna que mece los sueños, y refugio de la violencia y del dolor; en esa línea se inscribe uno de los motivos fundamentales de su poética, el del viaje de conocimiento, entendido como travesía en la nave de Eros, y que se sumará a los del eterno retorno y la metamorfosis panteísta, negadores de una imposible muerte.

La imaginación material de Ana Istarú, en cambio, identifica a Eros con el fuego y su cromatismo, desde el rojo de la vida, la sangre o el deseo, y el azul y verde de una naturaleza que revienta de vida. Las imágenes compuestas de la poeta costarricense pueden interpretarse a la luz de las consideraciones de Bachelard en *El agua y los sueños*, según el cual «hay una razón decisiva para ese carácter dualista de la mez-

cla de los elementos por la imaginación material: esa mezcla es siempre un casamiento. En efecto, desde que dos sustancias elementales se unen, desde que se funden una en otra, se sexualizan». La tradición de la conjunción de agua y fuego en la poesía amorosa es larga: ya está en la *calda neve* de la piel de Laura en los versos de Petrarca, y en las lágrimas de amor transmutadas en *líquido fuego* en la poesía de Quevedo, o las *gotas de fuego* que definen a Eros en la escritura de Rimbaud. Para Istarú, el agua ígnea del amor está en la piel del amado y de la patria, que borran sus fronteras:

> El verde beso
> con su lumbre de saliva y verbo…
> («Mi patria»)

> Qué catarata rara
> la que me arde por dentro…
> («País azul»)

Istarú subvierte la lectura tradicional de esos símbolos; en términos de Bachelard, «frente a la virilidad del fuego, la feminidad del agua es irremediable y no puede virilizarse», pero sí ocurre en los versos de la costarricense:

> Soy un rayo perfecto.
> Ardo en un girasol
> […] Voy a beber el mar
> que guardas retenido.

La alianza de Eros con los elementos lleva a la formulación de un motivo frecuente que es objeto de los asedios de ambas autoras, el viaje aéreo y marino. El amante es para Istarú pájaro de plata o ángel olvidado, la almohada es un viaje de gaviotas, la sábana se confabula con los vientos.

Belli, por su parte, nos presenta en «Soñar para despertar soñando» un viaje onírico, con el amante, por el universo del conocimiento y las sensaciones, y también por la patria, Nicaragua, «ombligo de un largo continente». El poema «Evocación a la magia» vuelve a ser una manifestación del motivo de la travesía sómnica, y en «Alucinación» el viaje erótico surcará las aguas, y los amantes son náufragos dichosos que retan a la muerte: «Aspira suspira / Muérete un poco / Dulce lentamente muérete / Agoniza contra la pupila extiende el goce». Pero también surcan el aire, nuevos Peter Pan o Ícaros renacidos, que reformulan su trayecto y llegan al territorio solar, definido como universo del deseo.

Por otra parte, tanto Belli como Istarú frecuentan el motivo de la metamorfosis en árbol; «en mi arboleda / amor y viento», dice la voz de la costarricense, mientras Belli en «Furias para danzar» es «árbol que sacude enfurecido sus flores para quedarse desnudo y solo en el atardecer». Curiosas imágenes que contravienen un tópico extendido: el que identifica a lo femenino con la tierra y lo masculino con el árbol; el propio Octavio Paz, en *La llama doble,* considera que «la semejanza, el parentesco entre la montaña y la mujer o entre el árbol y el hombre son ejes del sentimiento amoroso». Esta última imagen es subvertida por Istarú en el poema «Limpieza»:

> … nadie,
> que me mire
> —a mí, escoba—
> que te mire
> —a vos, árbol,
> […] a mí, barro—…

En cuanto a la interpretación del tiempo y de la Historia, cabe observar que Gioconda Belli acoge las creencias prehis-

pánicas y presenta a los amantes y combatientes reencarnados en árboles o colibríes, integrados en el eterno retorno de los ciclos; la misma cosmovisión vertebra su novela *La mujer habitada*. Belli niega la muerte a través de ese movimiento circular, y las metamorfosis mágicas de los seres se extienden a toda la naturaleza, con el amor como impulso vivificador. En el poema «Es tu nombre que retumba», la amante reivindica al amado muerto en «la luna redonda de las noches, / en la callada y tersa piel del mar / en todo lo que tiene la potencia / salvaje de tus besos». El sueño de la muerte se transmuta en elemento positivo, en rebeldía contra los tópicos instituidos por la tradición, y esa actitud será especialmente exaltada en la línea del amor solidario como canto de esperanza para llegar a la luz desde las cenizas. En definitiva, hay una certidumbre del *non omnis moriar*: muerte y vida son motor de eternidad, y la afirmación de la vida se produce a partir de manifestaciones de la misma fuerza: la escritura y el amor. El vitalismo se impone frente a los peligros, la vida se constata en la palabra, y la poesía funde la individualidad en el Nosotros. La idea de la imposibilidad de la muerte se recoge en poemas en que se canta a amigos desaparecidos en combate, «amadores y soñadores» a los que se halla de nuevo en «las conversaciones de las hojas / en el sitio donde toda la materia vuelve al aire».

En la escritura de Ana Istarú, en cambio, será muy distinta la respuesta al asedio fatal. Hay una conciencia de la muerte que habita el viaje vertiginoso de la vida, y la convierte en luz condenada al ocaso. Cada acto de amor es una pequeña muerte pero también es la muerte la sed no saciada: «Dame para beber / tu piel / porque agonizo»; el instante del amor es una derrota de la muerte enemiga del deseo. En *La muerte y otros efímeros agravios*, la medieval danza de la muerte es referente directo, y el amor trasciende la individualidad para

acoger a todos los hombres. «El hombre que boxea» es una notable composición que presenta a «un hombre cancelando / su pacto con la rosa»:

> La muerte lo tocaba,
> lo ama, lo quería
> violentar con su verde
> mariposa astillada…

Esa muerte protagoniza el libro, es el hambre y la pobreza, en poesía de denuncia directa: «aquí la paz se nutre con la sangre». En la poesía de Istarú también la muerte es una estación previa al renacer:

> Lleva este beso y ponlo
> como un dardo de amor encarnizado
> en todo lo que existe.
> Mi muerte es un repliegue,
> una estrategia genial
> de la semilla.

En el poema «Este país está en el sueño», la negación de la muerte nace del amor solidario:

> no me intimida el precipicio
> prendo el clamor de los que luchan
> juro vivir por los que pasan
> enamoradamente y con victoria.

La escritura de ambas autoras se define por la naturaleza totalizadora del sentimiento amoroso —maternal, social o erótico, en su vertiente más transgresora—, que rompe moldes establecidos desde siempre, como en los poemas de Belli «Y Dios me hizo mujer» y «Menstruación», o «Cada luna mi vientre», de Istarú:

…Sólo por esta incesante
marea de geranios
el dolor más alegre
es mi cuerpo lluvioso.

El autoerotismo es también un gesto de rebeldía, como en Whitman y su «Song of Myself». La exaltación poética del cuerpo de la mujer será una audaz tónica definidora de ambas poéticas, pero muy especialmente de la de Istarú:

Mi pubis bebió en la sombra
negros viñedos, duraznos,
la tempestad.
La rosa recia del viento,
seda encarnada en mi ovario.

Hay una explícita renuncia al pudor convencional, que vela el cuerpo femenino para la propia mujer. Lo esperable, en una actitud homóloga a la poesía masculina, sería la poetización directa del cuerpo del hombre —actitud frecuentada por Belli e Istarú—, pero se va más allá para superar el modelo, con la adopción de un papel activo por parte de la mujer: «Varón, que te recorre / mi pubis, fuego y raso». Daisy Zamora, en *La mujer nicaragüense en la poesía*, ha comentado en este sentido que «hablar del normal funcionamiento del cuerpo de una mujer como mujer, supone desgarrar velos que cubren el 'pudor' o la 'moral' burguesa y, por lo tanto, los motivos se tornan subversivos». Por otra parte, el erotismo es también transgresor en el plano de lo social: Álvaro Urtecho ha señalado con respecto a la obra de Belli que el cuerpo se politiza y eso revierte en una erotización de la política, pues el amor significa insurrección, superación de la soledad individual y expresión de solidaridad; ese amor solidario hallará una de sus cotas más altas

en «La huelga», correspondiente al poemario *Línea de fuego*. En *La estación de fiebre* de Istarú, la dedicatoria de la edición original reza: «a todos los hombres / las mujeres / que urden la esperanza / que fabrican la brasa del mundo / con sus cuerpos / cada día»; «a todos los obreros del amor». Ese amor solidario tendrá su continuidad en lo maternal, a menudo aunado con lo social en Belli, pues la fecundidad se concibe como arma de lucha: «por cada hombre o mujer que nos maten, / pariremos / cientos de niños / que seguirán sus pasos». En definitiva, la dialéctica entre vitalismo totalizador y sentimiento agónico se ha de resolver siempre a favor del primero, que se aferra al instante para eternizarlo y así afirmar la fe en la libertad y la vida.

**Narrativa y poesía hispanoamericana* (coord. Paco Tovar), Lleida, Universitat de Lleida, 1996, págs. 477-487.

Médula y sentido en la obra de Jorge Enrique Adoum

La trayectoria poética del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, instalada en el debate entre la hipnosis de los sentidos y la lúcida constatación del áspero devenir histórico de América Latina, se desplaza desde el inicial telurismo fastuoso hacia la denuncia directa de dictaduras y caudillos. De su quebranto se hacen eco el experimentalismo y el fragmentarismo que progresivamente invaden su verso, cuyas rupturas testimonian una indagación estética que quiere ser coherente con la ética que la nutre. Su viaje de exploración se desenvuelve, por lo tanto, desde la vigilia de los sentidos hacia la negación de su hechizo para presentar lo que hay detrás, en lo oscuro y en lo hondo, *sin ambages*, lema éste que se ha de convertir en el título elegido para uno de sus libros de ensayos. En él se constata ese salto en términos elocuentes; el poeta declara su cansancio y hastío frente al lenguaje retórico y ampuloso anterior, y lo abandona en lo que se ha visto como su suicidio lírico. El propio Adoum ha declarado su rechazo de la poesía adjetiva —pedante y desdeñosa del

habla de todos, de las palabras de la tribu— en favor de la poesía sustantiva, esencial, y añade:

> Somos muchos los que en América Latina nos hemos humildecido y nos enriquecimos con los lenguajes populares, llenos de invención, frescos, sugestivos, creadores, vigorosos. También se trató de tomarse un poco menos en serio, de ser menos adustos frente a la página en blanco y asumir para la poesía ese humor que en la vida nos salva de las perradas del destino. Simultáneamente, hubo la búsqueda de una síntesis, opuesta al tropicalismo verbal de que adoleció durante tanto tiempo nuestra poesía, la experimentación con las posibilidades del lenguaje yendo hasta las últimas consecuencias: fundir palabras, mezclarlas, hacerlas estallar y juntar de nuevo los pedazos.

No obstante, a pesar de esa gran distancia que separa las dos etapas poéticas de Adoum, hay algo que las engarza y cohesiona su totalidad como un organismo. Se trata de su carácter telúrico, es decir, su configuración como una poética en que la imaginación material halla en la tierra las sucesivas figuraciones de la patria, la amada, el tiempo y la muerte. Ese signo explica una de sus grandes obsesiones, el destierro, con múltiples connotaciones reales y simbólicas; no se trata sólo de la experiencia vital que lleva al autor al exilio tras un golpe de Estado en el Ecuador de 1963, sino también de la expulsión del paraíso:

> (porque yo soy así, aquel que se levanta
> a golpes, se desentierra, se pone el cuerpo
> que dejó en la silla, la esperanza que ya no
> le servía sino como una mala dentadura,
> y sale, más bien se saca, para ver cómo han ido
> los días de allá afuera, cómo sigue la insolente
> estatua de los dictadores, casco arriba y casco

abajo, animal de baraja, poniéndose mala
madre por su cuenta, mala hostia en el verano
enamorado, mala piedra en su rocío, su memoria,
sólo para que tropiece el desterrado, caiga
apenas, a duras penas, crea que se equivoca,
que no tiene razón en su raíz)

Ya desde *Ecuador amargo* se delata ese signo terrestre en una poética del páramo, la carencia y el despojo, donde los placeres están cancelados. Emblemático en este sentido es el ejercicio de homenaje y profanación hacia el Neruda de *Residencia en la tierra* que ofrece el poema «El desenterrado», donde se delata la sordidez cotidiana, la lenta agonía de las horas y la insuficiencia del amor:

Y a través de caderas sucesivas, volcadas
como generaciones de campanas, el seco río
de costumbres y ceniza continúa, arrastra
flores falsas, recuerdos, lágrimas usadas
como medallas, y en cualquier hijo recomienza
su antepasado cementerio.

Igualmente, *Relato del extranjero* ha de insistir en el trauma del destierro, la soledad y el desarraigo, en tanto el verso gira en torno a la secreta alianza con la tierra, la necesaria cercanía de su útero y su mortaja. No obstante, esa lucha cotidiana por la supervivencia halla en el verso, finalmente, la confirmación del estar vivo, aunque sea a través de ese furioso pesimismo que caracteriza a Adoum. Pero en este ámbito tal vez la obra más representativa serán los conocidos *Cuadernos de la tierra*, una revisión crítica de la historia donde, sin embargo, aún caben la belleza y la palabra grandiosa, en una épica de los orígenes que, si bien va teñida de ironía, no deja de ser una llamada para los sentidos, y que nos habla de

«estambres / del metal, goterones del rubí cayendo / desde la fría piel de la turquesa» o de «la esperanza, flor gigante» que «nos besa y muerde hacia la tarde el alma».

Con su signo de tierra y de muerte, el polvo y los huesos han de señalar el itinerario de la Historia. En esa épica con minúsculas se formula una trayectoria visionaria hacia las raíces, que no un descenso a los infiernos, porque ese es el plano en el que siempre se mueve Adoum: el espacio infernal. Igualmente, el erotismo no ha de ser gozoso, sino fragilidad y quebranto, fugacidad que recuerda tercamente la imposibilidad del paraíso. Así se constata en el poema «Cerería», donde la amada se transmuta en la vela encendida que alumbra, lánguida, al poeta:

> Quédate, aunque fuera
> de pie, alúmbrenme tu breve duración, tu puro
> plazo, aún me falta soldarte en los costados
> los pámpanos con llanto, los adornos injustos.
> No abras: que ningún viento ajeno
> entre a espantar tu llama, no te deshaga
> el sol a su capricho, no me vaya a quedar
> sin ti sólo tu olor, igual al humo, rastro
> de lo implacablemente consumido.

Una vocación existencialista insiste en el dolor por lo vivido y su sinsentido, la derrota y el desaliento, la nostalgia del futuro que no ha de llegar. Y en el centro, el hombre, habitante de esa temporalidad, prisionero en un destino de guerra, de odio y de miseria. A partir de aquí, la propia deriva del pensamiento de Adoum ha de buscar una vestimenta más acorde con esa violencia que se acusa, y ha de interpretar el acto ritual que constituye la inmersión en la coloquialidad, la renuncia definitiva a la belleza, la búsqueda de lo que él ha nombrado como «un lenguaje brutal, insolente, adecua-

do a la fealdad, contemporáneo». En definitiva, un idioma que comunique ese compromiso con el drama del hombre: el desamor, la soledad, la tiranía, se hacen protagonistas de su lamento, y la belleza ha de quedar definitivamente relegada a los márgenes; así lo explica en *Sin ambages*: «me tocó vivir en Europa, y denunciar allí, con toda la frecuencia que pude, sin prestar especial atención al estilo ni buscar novedad en la expresión, las repugnantes dictaduras latinoamericanas [...] lacra, baldón, mancha en la honra y en la frente de América Latina y su vergüenza ante la humanidad y el mundo». Al mismo texto pertenece su definición del poeta, que «no es sino un humilde campanero que desde la altura de su privilegio de clase que le permitió llegar a escribir, puede anunciar, aun antes de que se produzcan, la invasión, el incendio, el terremoto histórico al pueblo que duerme».

Ya desde *Yo me fui con tu nombre por la tierra* hay una negación explícita de la poesía como florilegio verbal, y en el emblemático «Surrealismo al aire libre» ironiza, como antes lo hicieran Carpentier y muchos otros, sobre la fatuidad de la literatura como juego de salón, con toda su altanería y sus pretensiones fundacionales, que el poeta culpabiliza airado como un siniestro baile de máscaras. El resentimiento, tan presente en la obra de Adoum, aflora aquí una vez más:

> ...cómo inventaríais nada igual a ese
> muerto que murió sin decir nada, llorándose
> los gusanos que le quedaban desde
> cuando le dejaron un rato sin matarle.
> Pero esto no es pintura ni palabra
> lograda: sucede, nada más, después
> de misa, después de la independencia y otras
> tonadas de larga duración.

El tono colérico y elegíaco se alza contra ese juego culpable, y se continúa en las obras que ya constituyen la madurez poética de Adoum. *Curriculum mortis*, surrealizante, fragmentario y onírico, nos habla, ya desde el título, de ese viaje por la muerte que es la vida, y que es también el desamor. En su prólogo, «Declaración del desangelado», el sujeto se asimila a la estirpe del personaje Altazor de Huidobro, pero también al Maqroll de Mutis o el Sindbad el Varado de Owen, referentes de la expulsión y la diáspora, y es así como trastierros y exilios, muertes y resurrecciones, van forjando la cadena poética. El hablante se presenta como Ícaro derrotado, en un mundo degradado donde no caben los mitos ni la épica:

> ...pero aun así no hay caso aun nosotros
> payasos de aluminio y escafandra payasos
> que nos cambiamos de astro como de máscara
> porque no pudimos suprimir un solo sufrimiento
> sabemos que no hay audacia en la aventura del olvido
> además no hay olvido sino adioses.

En esa caída del cielo al suelo —en ese proceso de *desangelamiento*— la realidad se trasmuta, y «de cerca la ex naranja es gris de tropa y pobredumbre». La cotidianidad se contempla como un lento fluir de cadáveres, y la vida es trabajosa jornada, con el más neto aliento de la temporalidad barroca. La realidad sociopolítica, con su sino funesto, sólo puede afrontarse con una ironía despechada. El poeta es espectador del derrumbe cotidiano, a través de un sinnúmero de personajes anónimos, cada uno absorto en su delirio, en la incomunicación y el desvarío, arrastrado por esa marejada universal que sólo admite una dirección, naturalmente inexorable: la que señala la guadaña. Para todos ellos es la palabra del poeta, que cobija y asume sus dolores, pero

sin pretensiones proféticas o salvadoras: «me duele no estar herido de odio oficial sino de adioses, / no estoy al servicio de nadie —el pueblo se bastará a sí mismo—: / en medio de su optimismo desarmado, sus barricadas arderán irremediablemente...».

La escritura de Adoum se integra finalmente en la esfera de los poetas de la voz rota, que con ella figuran un mundo también quebrado. Es la esfera de Vallejo, de Girondo, de Gelman y de tantos otros que se encargaron de denunciar que tampoco nos queda la palabra. No obstante, y a pesar del desencanto, el tránsito continúa, y desde su pesimismo feroz ofrenda Adoum su propuesta más rupturista, cuyo título ya advierte de la puesta en tela de juicio del canon idiomático: se trata de *prepoemas* —movimiento, metamorfosis, apertura y aventura— *en postespañol*. Adoum explora los caminos que puedan liberar a las palabras de su sonsonete cotidiano, de su carga de tradición y de su pasatismo. Si Neruda agradeció que, aunque se llevaran el oro, dejaran el legado del idioma, Adoum anhela negar este último para poder afirmar un territorio autónomo. El humor ha de jugar un papel importante: mover conciencias, destruir para poder construir. Violento e irreverente, con la ironía quiere desmontar la inmensa mentira de un sistema que no funciona, la farsa de la tradición y sus embustes. El proceso de experimentación en el idioma se hace radical: hay que negar para afirmar, morir para renacer.

Tal vez sea éste el libro más decisivo de Adoum en lo que se refiere a la coherencia de sus planteamientos ideológicos con el correlato verbal, al trasplantar un ideario de emancipación a la escritura. Se trata de un viaje arriesgado a las entrañas del idioma: las palabras se distorsionan, se confunden, en una danza magnética que, sin embargo, permanece en el lado visible de la realidad, lejos de hermetismos o metafísicas. Su propuesta no se ausenta de la cotidianidad, del día

a día, de lo que pasa en la calle. Los neologismos, a menudo de estirpe quevedesca, así como las contorsiones de la palabra, son un modo de desalienarla, de dignificarla, aunque, naturalmente, se pasea por la cuerda floja sobre el vacío de sentido que amenaza. Adoum pone punto final a esa función poética tradicional del halago de los sentidos, de la poesía somnífera o acariciadora: es hora de desandar lo andado, y convocar las sílabas en una danza distinta, donde los vocablos se resemantizan en un diálogo constante con el lector, ahora galvanizado por sus descargas. El espacio emocional se funde con el social, y el poeta, francotirador obstinado, vuelca en la página su escepticismo:

PASADOLOGÍA

a contrapelo a contramano
contra la corriente
a contralluvia
a contracorazón y contraolvido
a contragolpe de lo sido
sobreviviendo a contracónyuge
a contradestino y contra los gobiernos
que son todo lo absurdo del destino
a contralucidez y contralógica
a contrageografía [...]
contra tú y tus tengo miedo
contra yo y mi certeza al revés
contra nosotros mismos
o sea contratodo

y todo para qué

El sujeto poético es como una marioneta, un fantoche o un charlatán, mísero en la oquedad inmensa que habita. El destierro sigue siendo, con la soledad y el desamor, tema

central de la poesía de Adoum, y todo se resume en lo mismo: la mutilación y el despojo, la carencia que habla siempre, no de la pérdida del reino, sino de su imposibilidad, pues no queda ni siquiera nostalgia de lo vivido; sólo el alma desertizada por la miseria y la melancolía. En las entregas dispersas posteriores se sucederán igualmente los personajes anónimos, con todas sus penumbras; así ocurre en las «Postales del trópico con mujeres», donde las protagonistas, dominadas por la desolación, contrastan con cualquier posible optimismo sugerido por el título.

La ausencia de fe en el arte se extiende a su estudio, como se constata en la acidez del poema «Sobre la inutilidad de la semiología», que desde el discurso retórico de Julia Kristeva deriva hacia el cuestionamiento de todos sus posibles sentidos: «(Yo sé que 'la poesía enuncia la simultaneidad, cronológica y espacial, de lo posible con lo imposible, de lo real con lo ficticio' pero ¿y la desesperanza como estructura del poema? ¿y los días que nos quedan, fonemas de la vida tartamuda?)». No obstante, cabe anotar que ese legado ideológico y poético que constituye la inclasificable *Entre Marx y una mujer desnuda*, un «texto con personajes» según el autor, de algún modo intenta una redefinición que asume la posibilidad del futuro. Rodríguez Ortiz la ha calificado como una «novela sobre sí misma y contra sí misma», y en ella, el *collage* acusa el fragmentarismo, la imposibilidad de unidad y equilibrio en la obra, porque no los hay tampoco en la vida. El escritor se sitúa ante la página en blanco como ante un espejo, y con su habitual desencanto afirma que «ya no basta escribir bien —se supone que todo escritor honesto debe escribir bien—, ya no son suficientes las ideas —todas han sido ya dichas por los otros— ni las situaciones —todas han sucedido ya— ni las invenciones de lenguajes que se están volviendo tan aburridas como el lenguaje mismo». La

certidumbre de la inutilidad del arte no le impide concluir, sin embargo: «Escribo, luego existo».

En su poética fisiológica, las imágenes hablan del cuerpo y la mirada, y se confabulan y amontonan en esta obra que el autor define como escultórica, con numerosos ángulos para el testigo. Dinámica, desconcertante y provocadora, pone en jaque al lector con asedios continuos, al tiempo que rechaza la inercia: «A estas alturas ya parece obvio que la novela debería presentar, en lugar del personaje problemático, el autor problemático, que tiene el mismo derecho que el otro a aparecer en el libro». Autorreflexiva y también controvertida, la novela se convierte en una cadena de interrogantes sin respuesta, donde el escepticismo de Adoum no halla una solución estética ni en la «exuberancia inagotable» de los inicios ni en lo que denomina su «síntesis geométrica», porque «sientes que todo es superfluo, que las palabras han perdido su poder de significación, que son obesidad de la literatura y no el esencial hueso puro que buscas». En definitiva, ese «texto con personajes» se convierte en un nuevo tránsito para explorar el hecho poético; sin embargo, las conclusiones no han de ser nada halagüeñas, y se quedan en la convicción de la esterilidad de la tarea del escritor: «pero a mí la poesía nunca me sirvió de mucho y ahora menos / cuando se trata de estas bestias que metieron la estrella en la letrina / y la dialéctica me explica todo pero me consuela nada».

Desembocamos así en la gran paradoja de la propuesta de Adoum, la imbricación de compromiso y escepticismo. Él se ha ocupado con frecuencia de explicar ese pesimismo que califica como *colérico*: en países donde el analfabetismo es un mal tan arraigado como la pobreza, es muy difícil que los escritores puedan establecer un diálogo con sus pueblos, que pretendan poder cambiar el mundo; sin embargo, se define como «un aprendiz de dinamitero». Su autodefensa insiste

además en la dimensión individual, y en una entrevista de 1975 declaraba que «hay cosas irreversibles que ningún sistema podrá cambiar (cambiará tal vez la importancia que les atribuimos): la fugacidad de la vida y la larguísima duración de la muerte, la distancia entre la brevedad del placer y la casi perennidad del sufrimiento». Pero es la dimensión social la que ocupa el centro de la escritura de Adoum, y su negación de cualquier posibilidad para la épica no es incompatible con la fe en la necesidad de construir un territorio poético donde la identidad latinoamericana encuentre su centro. La antiliteratura es uno de los caminos posibles para salir del círculo vicioso de la cultura colonizada —aunque sea con esa acidez que maltrata los sentidos—, para despertar al lector del letargo pasatista y obligarlo a plantarle cara a la realidad circundante: «Aquí lo cotidiano son ahora la degradación moral y la infamia, que comienzan en lo alto de la escalinata de Palacio, y, abajo, la resignación nacida de la desesperanza. O sea que nos encontramos, en ambos extremos, fuera de la epopeya». Poética de la negación y de la elegía, de la rabia y el desencanto, sin pretensiones mesiánicas ni promesas de futuro, se constituye en una larga estancia en el infierno, un extenso paseo por el desamor y por la muerte, un modo, como otro cualquiera, de conjurarlos.

* *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos* (coord. por Eva Valcárcel), A Coruña, Universidade da Coruña, 2002, págs. 427-434.

José Emilio Pacheco:
apuntes para una poética

Conjeturante y dialógica, lúdica y escéptica, la poesía de José Emilio Pacheco se nos ofrenda como un inmenso poliedro de múltiples rostros. Dinámica y proteica, fluye por innumerables vertientes y no se deja encasillar en ninguna: se desplaza libérrima entre la prosa y el verso, entre la cotidianidad y la trascendencia, entre la meditación grave y la travesura. Su sistema poético incluye la crítica y el intertexto, la traducción y el apócrifo, hasta construir un territorio autónomo, con claves axiales que la vertebran y que definen su impronta. Entre ellas destacan la concepción de la poesía como acto de disidencia y subversión permanente, los bestiarios simbólicos, la reivindicación de la impureza y la heterodoxia —que incluye su sistemático recurso a la intertextualidad—, la reflexión existencial —proyectada en la dialéctica entre fuego y ceniza—, y la configuración de su poética de la melancolía al modo de un singular oficio de tinieblas, donde el verso es plegaria que busca ahuyentar ese desierto voraz que amenaza implacable el mar de la memoria.

Poesía y disidencia

José Emilio Pacheco insiste a través de toda su andadura en desmarcarse de un proyecto colectivo del que se declara parte involuntaria, de una inercia portadora de destrucción en nombre del progreso y abocada al fracaso; deserta también del devenir de una Historia esquiva a las lecciones de la memoria, que reitera hacia el infinito los errores que articulan su culpa. Delata la miseria que disfrazan los falsos esplendores, y reniega así de la ciudad que lo aliena, de la palabra insuficiente que le cierra las puertas de la plenitud, y de las miserias de la condición humana, en tanto se rebela con saña contra su violencia omnívora. Desde un inicial clasicismo, su verso se quebranta para cuestionar el imperio de la mentira, balbucea y se estremece en visiones tremendistas que la rabia galvaniza. La gran ciudad es retratada como un inmenso desierto, y la bacanal diabólica de la guerra se visiona como una macabra danza de la muerte. La acción del hombre en los distintos ciclos de la Historia se interpreta como fuego de destrucción perpetua, en una de sus imágenes más sintomáticas; inmerso en una pesadilla circular, como la ardilla en el tambor de alambre de la imagen de Carpentier, gira el hombre en la farsa de un movimiento ilusorio, que es tan sólo antesala de un final inminente. Disiente el poeta, además, de los discursos utópicos, eufemísticos o triunfalistas del progreso, que quieren cubrir esa realidad, y delata el vértigo de la disolución que no admite desertores, en tanto la humanidad es acusada como verdadera lepra del planeta.

Ese espíritu disidente determina el irreverente desparpajo con que, tanto él como otros miembros de su promoción, profanan la tradición y los cánones al uso, para fraguar una poética de la desolación donde sólo es posible el pesimismo frente a la barbarie humana. Ya desde la primera edición

de *El viento distante y otros relatos*, de 1963, un epígrafe de Henry James hablaba de la «imaginación del desastre» que hace la vida «feroz y siniestra», en tanto adviene la melancolía por el final de los ideales y los heroísmos. El absurdo de la guerra y de la carrera armamentista o los estragos de la industrialización irracional y masiva se hacen protagonistas obsesivos de los textos de Pacheco, lo que le ha valido, por parte de Elena Poniatowska, la calificación de «profeta del desastre, aunque para nuestra desgracia las profecías y el pesimismo de José Emilio Pacheco han sido totalmente desbordados por la realidad».

Ese desaliento es motor de una poesía agónica y errante, a la busca siempre de una vía de salida que libere de la opresión de un mundo enfermo, donde «todo es olvido y sombra y desenlace». Es así como domina el sentimiento del desarraigo y del exilio, de la añoranza de todo lo que queda atrás sin posibilidad de retorno, y de ahí lo terminante de títulos como *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva* o *Morirás lejos.* El poeta es tan sólo un pulso herido por la violencia y la orfandad, en medio del odio, los basurales y todo lo que nombra como «reino de ceniza y de llanto».

El tono escéptico y existencialista impone su sello en una escritura que se reconoce en la imagen del mar, en su monótona desazón, en el desaliento del oleaje que repite su estruendo inútil como un eterno movimiento hacia ninguna parte, y abundan asimismo las claves barrocas: humo, polvo y ceniza han de ser lo único que perdure, en tanto la calavera advierte: «Soy tú porque eres yo. O serás porque fui». El derrumbe y la fatalidad invaden el verso, y los emblemas de muerte se extienden con sus epitafios. El tiempo es laberinto, trampa y cárcel, y la desolación de las postrimerías todo lo tiñe de un sabor a muerte. Una angustiada serenidad hace del verso letanía:

El mundo suena a hueco. En su corteza
ha crecido el temor. Un hombre a veces
puede mirarse vivo. Pero el tiempo
le quitará el orgullo y en su boca
hará crecer el polvo, ese lenguaje
que hablan todas las cosas.

Sin embargo, y a pesar de la destrucción incesante de la materia, la palabra quiere crear la ilusión de redimir del olvido. El tópico de *ubi sunt* se inscribe en la tradición, pero ahora despojada de tragedia:

¿Dónde estarán aquellas horas? Te preguntas
pero no con nostalgia
pues te parece
un gasto imperdonable de energía
dispendiar el brevísimo tiempo que nos fue dado

Del fuego y de la ceniza

La naturaleza ígnea de esta poesía determina su dialéctica constante entre fuego y ceniza, y le otorga su singularidad. Ya desde 1966 el oxímoron del título *El reposo del fuego* nos confirma esa filiación, que habla de vida y movimiento, y también de cauterización y catarsis, de energía renovadora. Bajo el signo de Heráclito se ve el Universo como fuego eterno que alimenta la lucha de contrarios, lo que Pacheco proyecta en uno de sus poemas más conocidos, «Don de Heráclito»; en él se recuerda que nada vuelve ni permanece, y de ahí la desesperada nostalgia por lo perdido:

El reposo del fuego es tomar forma
con su pleno poder de transformarse.
Fuego del aire y soledad del fuego
al incendiar el aire que es de fuego.

Fuego es el mundo que se extingue y prende
para durar (fue siempre) eternamente...

La filiación solar de la llama evoca asimismo creencias ancestrales mexicanas, sobre un dios que da la vida y se alimenta de la muerte, y es también el fuego el que en el Apocalipsis bíblico ejecuta una destrucción renovadora. Igualmente, la salamandra, que es en la alquimia el emblema de esa purificación del fuego, será uno de los protagonistas de los bestiarios de Pacheco: « nace / del fuego y es de fuego y encarna / la vida invulnerable que vuelve siempre. / Para encenderse y seguir ardiendo se nutre / de muerte y fuego».

Encierra el poder ígneo, en definitiva, la contradicción de ser agente tanto de las fuerzas celestiales como de las diabólicas, y en esa contradicción radica su complejidad simbólica. Es la luz y la fecundidad de las tierras, pero también la destrucción de las plagas y las guerras que desembocan en ceniza: «Arde la tierra. / En sangre derramada / arde la tierra». Y es también el verso, tal y como se declara en el último poema del libro que se le dedica; el poema es instante, consumición efímera de la llama, un modo de la muerte, un resplandor fugaz que el silencio aplaca:

Es hoguera el poema
y no perdura
Hoja al viento
a su vez
[...] Hasta que el fuego
renazca en su interior
Cada poema
epitafio del fuego
cárcel
llama
hasta caer
en el silencio en llamas

Airado o fecundo, ese fuego de vida y de muerte es en definitiva, junto con el resto de los elementos, una reivindicación de la pureza, de ese reino primigenio del que el hombre contemporáneo se siente desterrado, inmerso en la barbarie de la civilización: la embestida del progreso ultraja ese espacio primero, ese centro de equilibrio del individuo, que añora el silabeo de las aguas, el idioma de los pájaros, el refugio en un mundo sin relojes ni plásticos, ni aguas contaminadas con presagios de muerte, en el abismo de disolución al que aboca la vorágine urbana con su voracidad: su anhelo es volver al agua, a la tierra, al sol y al viento, al ser original. No obstante, las fuerzas terrígenas han de rebelarse contra sus agresores, y el poemario *Miro la tierra*, dedicado a la memoria de los muertos en un seísmo, es doble elegía, por las víctimas y por ese mundo que agoniza.

La representación de esa barbarie será la ciudad de México, ahogada por olores de azufre en visiones plutónicas que retratan la realidad contemporánea, fantasmal y moribunda; poblada de perros hambrientos, es «lago muerto en su féretro de piedra». Pero bajo ese lago laten las voces antiguas de los dioses que no han muerto, y que un día han de volver para borrar la ignominia, en tanto el poeta se ve anegado en la melancolía por una tradición de usurpaciones y de infamias. No obstante, siempre habrá de quedar la eternidad de los elementos, que han de perdurar más allá del apocalipsis de la civilización que se profetiza: «sólo perdura la ceniza», reza *El silencio de la luna*; en *Ciudad de la memoria* leemos igualmente: «la ceniza es el humo que se deja tocar, / el fuego ya de luto por sí mismo», mientras en *Los elementos de la noche*, se nos habla del polvo como «ese lenguaje / que hablan todas las cosas». El signo existencial de la escritura de Pacheco, de estirpe barroca, guarda especial afinidad con la poética de Quevedo, al que rinde tributo en versos

como: «hoy no es ayer / y aún parece muy lejos la mañana», y quien ya afirmaba en términos exactos que «sólo lo fugitivo permanece y dura». El elogio pachequiano de la finitud perdurable —esa paradoja— tiene en uno de sus últimos poemas, «Las nubes», un ejemplo emblemático:

> En un mundo erizado de prisiones
> Sólo las nubes arden siempre libres.
>
> No tienen amo, no obedecen órdenes,
> Inventan formas, las asumen todas.
>
> Nadie sabe si vuelan o navegan,
> Si ante su luz el aire es mar o llama.
>
> Tejidas de alas son flores del agua,
> Arrecifes de instantes, red de espuma.
>
> Islas de niebla, flotan, se deslíen
> Y nos dejan hundidos en la Tierra.
>
> Como son inmortales nunca oponen
> Fuerza o fijeza al vendaval del tiempo.
>
> Las nubes duran porque se deshacen.
> Su materia es la ausencia y dan la vida.

En definitiva, la vocación ígnea anotada alimenta una actitud profética y apocalíptica que delata el absurdo de la deriva humana, entrampada en una vorágine irracional de violencia y destrucción. El fuego es vida y movimiento, y es capaz de obrar el milagro de la redención. Y ese fuego es también la poesía, como en ese hermoso dístico dedicado a Juana de Asbaje: «es la llama trémula / en la noche de piedra del virreinato».

Bestiarios simbólicos

Se instala Pacheco en los parámetros de la *ecopoesía* para acusar la furia urbana que disuelve la posibilidad de futuro, porque «ya no hay bosques, brilla el desierto en el mar de la codicia». Y la estrategia dilecta para esa acusación será la configuración de singulares bestiarios, en los que el hombre se ve victimizado por la rebelión de los animales, motivo también frecuente en su narrativa. Valga como ejemplo el relato «Parque de diversiones» —donde hormigas y perros devoran a una familia en el zoo—, o el igualmente siniestro «Biografía del gato», reescritura apócrifa del Génesis, en que se habla de la naturaleza divina de ese felino, «señor de horca y cuchillo», cuya voluptuosidad de hacer el mal es «el rasgo más humano que puede hallarse en él». El mundo de los animales sirve al fabulador para desautomatizar la mirada y llevarla al otro lado del espejo, desde donde el hombre puede autocontemplarse. En el mismo plano del relato fantástico y de horror puede recordarse el titulado «El polvo azul», donde a la confabulación de las ratas se añade una siniestra metamorfosis que les da apariencia humana para infiltrarse en nuestro mundo y quebrantarlo, y en «Las aves» una lluvia de pájaros enfermos lleva al protagonista a la tarea de socorrerlos hasta que adviene el drama; «Quiere decir algunas palabras: sólo gorjeos brotan de su pico. Su amor al fin lo ha convertido en el objeto amado. Pero el sol muriente lo enceguece. Jack va a estrellarse contra el observatorio del edificio más alto. Queda deshecho en el pavimento. Sólo por las plumas será posible reconocer su cadáver». En el terreno de la poesía la recurrencia se multiplica, y los animales de la repugnancia y la destrucción representan un mundo en descomposición que amenaza al hombre: las ratas quieren deshacer su soberbia, y los gusa-

nos «envidiosos del topo, urden la seda / la voraz certidumbre del sudario».

En definitiva, las alimañas que pueblan la escritura de Pacheco objetivan la actuación humana, de la que se hacen caricatura o metáfora. En el poema «Preguntas sobre los cerdos e imprecaciones de los mismos», el gesto humorístico hace que se truequen los papeles para representar lo deleznable de los hombres, y en «Fisiología de la babosa» se insiste en la repugnancia para hacer de ese animal un trasunto de la condición humana: su fragilidad, su lento deshacerse, su deambular terrestre que lo desgasta en un viaje a ninguna parte. Igualmente, la figura del búho ve recodificada su habitual lectura: deja de ser símbolo de sabiduría para convertirse en emblema de la rapiña de Occidente. Por su parte, los peces se encargan de ejecutar su propia venganza: «Inficionamos por usura tu mar / Ahora te haces justicia / envenenándonos». El poeta evita complacencias para el lector, y las alimañas son agentes con los que la naturaleza castiga la arrogancia humana:

> De noche los ratones poseen
> tus orgullosas propiedades privadas
> Los mosquitos lancean el cuerpo que amas
> Las cucarachas burlan tus medidas higiénicas
> Malos sueños afrentan tu respetabilidad
> Bajan los gatos a orinar tu soberbia

Por su parte, el poemario *Islas a la deriva* finaliza con una sección dedicada a «Especies en peligro (y otras víctimas)», donde se musita una poesía de réquiem, doliente y susurrante, por la muerte cotidiana, por el destierro del paraíso, por un mundo donde las aves se desploman del cielo en visiones espeluznantes, y las arenas se ven sembradas por peces muertos que arroja el mar, en tanto las ballenas entonan su elegía

frente a la crueldad del arpón que las convierte en maquillaje o alimento para perros.

La red de la intertextualidad

Ese compromiso con la inmediatez se extiende a la visión de la Historia, en una exploración de las telarañas del tiempo para hallar el perfil de la propia identidad y analizar sus derroteros: vuelven así las guerras floridas de los aztecas, sus sacrificios rituales, y en la alquimia del verso se actualizan las escenas antiguas, donde el pasado se contempla como refugio perdido —como el silencio, la piedra y el mar— al que siguen «cuatro siglos de eternas destrucciones». La reescritura apócrifa de las crónicas indígenas y su visión de los vencidos lleva a la conclusión de que no hay vencedores: «*red de agujeros* nuestra herencia a ustedes, / pasajeros del veintiuno». La historiografía se hace ahora disidente, como en el poema donde Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V: «En su embriaguez de adulación no piensa que todo imperio es como un cáncer / y ningún reino alcanzará la dicha basado en la miseria de otros pueblos / [...] No ambiciono / sino la paz de todos [que es la mía] / sino la libertad que me haga libre / cuando no quede un solo esclavo».

Ya se ha anotado que la actitud crítica de Pacheco se extiende por las vertientes de la ética y la estética, y en este segundo plano es el juego intertextual la estrategia más frecuentada. Son tiempos en que se ha condenado a muerte al autor, en que se proclama el agotamiento de la literatura, y el poeta cede el protagonismo al lector, del mismo modo que declara su propio derecho a actuar como tal para reescribir lo ya existente, porque, como él mismo explicita, la poesía es el lugar de encuentro con la experiencia ajena. La justificación

puede encontrarse en el liminar a *La sangre de Medusa*: «En una época en que se perseguían como crímenes las 'influencias' y lo 'libresco', mucho antes de que se formulara el concepto de intertextualidad, estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido». Por otra parte, «Max Aub y el propio Borges nos enseñaron que la única expiación por todo lo inevitablemente robado a los ancestros y a los contemporáneos es hacer cuentos propios y atribuirlos a autores imaginarios».

Es así como se establece una trama invisible de palabras, un diálogo sin tiempo con los poetas en el río único del canto, y se canaliza de este modo la necesidad del diálogo, de conjurar la orfandad del poeta abrumado por la tradición y por el desaliento. Se impone entonces la necesidad de profanar la poesía de los antecedentes, de arrasar las tumbas, quemar la tierra para repoblar, para renacer, porque

> La música deserta
> del caracol
> y en su interior la tempestad dormida
> se vuelve sonsonete o armonía
> *municipal y espesa*, tan gastada
> como el vals de latón de los domingos.
>
> Nosotros somos los efímeros.

De ahí que se establezca ese diálogo fértil, más allá del tiempo, con tantos compañeros de viaje, desde Netzahualcóyotl o la *Antología griega* a Sor Juana o César Vallejo —con el que lo hermanan la obsesión por la miseria, la materia ósea, la fatalidad—, porque, como ya lo reivindicara Lautréamont y lo confirmara Julián Hernández —uno de los heterónimos

de Pacheco—, la poesía no es propiedad de nadie: se hace entre todos.

Todas estas convicciones determinan la singularidad de una poética que se construye a golpe de dudas, de preguntas sin respuesta, que declara su tarea como afín a la de Scherezada: «un medio de postergar la sentencia de muerte». El combate con la palabra nos muestra una escritura en movimiento, que se hace y deshace ante nuestros ojos y delata su precariedad, se desmorona como un castillo de naipes, muestra sus fisuras y fracasos, se ve ultrajada y ajena a la grandeza sacra de sus antepasados en una era de derrumbe, y es causa de la ira apasionada y el amoroso rencor de su poeta, que le dedica su «Crítica a la poesía»:

> (La perra infecta, la sarnosa poesía,
> risible variedad de la neurosis,
> precio que algunos pagan
> por no saber vivir.
> La dulce eterna luminosa poesía.)

Ya no queda fe en el poder comunicador de la palabra, que es ahora monólogo en la tiniebla, porque «nuestra época / nos dejó hablando solos»: los sueños se han terminado. En el poema «A quien pueda interesar», se insiste en esa inmediatez sin altisonancias, en una poesía efímera y fugaz como cualquier instante:

> Que otros hagan aún
> el gran poema
> los libros unitarios
> las rotundas
> obras que sean espejo
> de armonía

A mí sólo me importa
el testimonio
del momento que pasa
las palabras
que dicta en su fluir
el tiempo en vuelo

La poesía que busco
es como un diario
en donde no hay proyecto
ni medida

La bandera de la impureza

La palabra poética de Pacheco se instala en el compromiso con la inmediatez: con la historia y la crónica, con la palabra viva de la calle, con el magisterio de los poetas que venera, con la ruptura de cánones genológicos que distinguen prosa y verso. Sus poemas de los últimos años insisten en el prosaísmo y la irreverente vulgaridad, como en el divertido «Rap del salmón» de *Como la lluvia*, o en la sección de «Astillas» que declara: «Aún te sigo abrazando en esa canción / Que a veces de repente vuelve a escucharse: / La más cursi, la más vulgar, / La más bella canción del mundo». Igualmente sus prosas pueden ser hondamente líricas, y hablarnos, por ejemplo, del olor a «luz carbonizada» que tiene la noche, en *La edad de las tinieblas*. En esa colección de poemas en prosa, al igual que en muchos otros pasajes de su escritura, podemos hallar reflexiones sobre la impureza que se reivindica y dignifica, como en «Elogio del jabón», ese objeto hermoso y perfumado que nace de una materia innoble —«la grasa de los mataderos»—, al igual que la poesía nace de los rincones más insospechadamente antipoéticos: «Poesía impía, prosa sarnosa. Lo más radiante encuentra su

origen en lo más oscuro. Jabón la lengua española que lava en el poema las heridas del ser, las manchas del desamparo y el fracaso».

La naturaleza voluntariamente espúrea de sus versos responde a una actuación consciente que Pacheco explica en distintas ocasiones, como en las palabras pronunciadas al recibir el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, leídas en el Palacio de la Moneda en 2004, y donde habla —al referirse a Rubén Darío— del «don colonial o poscolonial de apropiarse de todo, de canibalizarlo todo, de ser literalmente *amigo de lo ajeno* para repartirlo entre nosotros los pobres —tan apartados del banquete europeo—, de hacer de la extrañeza y la ajenidad algo íntimo y nuestro». En estos tiempos en que se ha condenado a muerte al autor y se proclama el agotamiento de la literatura, el poeta cede el protagonismo al lector, del mismo modo que declara su propio derecho a actuar como tal para reescribir lo ya existente, porque, como él mismo explicita, la poesía es el lugar de encuentro con la experiencia ajena.

Una poética de la melancolía

Pacheco construye su poética del desamparo, paradójicamente, como afirmación del futuro. Porque exorcizar el peligro es posible por arte de palabra, y ese es el consuelo al que se aferra el poeta, que ácido y burlón es capaz de convocar, por ejemplo, una tormenta que deja al mundo en tinieblas, «y nos vuelve por un instante / sombras de un mundo antiguo sin electrónica, / aprendices de espectro, aire en el aire». Y es que el clima de melancolía de sus versos es compatible con un sano humorismo, combativo y a menudo despiadado; tal y como lo observara Mario Benedetti, «con la destrucción y con las ruinas, Pacheco arma su voluntad de brega».

Esa poética del desaliento no renuncia a cantar la añoranza del idioma de los pájaros y las aguas del origen. La acción del hombre se traduce en fuego de destrucción perpetua, en esa imagen tan sintomática del itinerario de Pacheco, quien se hermana con la tarea del niño, que es, como la del poeta, reconstruir el mundo en un pedazo de papel, hacerlo a la medida de su deseo, para ahuyentar los ciclos de la muerte o del olvido, o las plagas de esa humanidad que engendra su propia agonía en campos de exterminio y fosas funestas, y juega con la esperanza de inventar un mundo nuevo donde al fin poder descansar. El poema, como la flecha, puede no lograr su meta pero no importa, porque:

> …lo importante
> es el vuelo la trayectoria el impulso
> el tramo de aire recorrido en su ascenso
> la oscuridad que desaloja al clavarse
> vibrante
> en la extensión de la nada.

* «José Emilio Pacheco: poesía y disidencia», *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas* (ed. C. Ruiz Barrionuevo *et al.*), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003, págs. 1879-1886, y «José Emilio Pacheco, apuntes para una poética», palabras leídas en la Jornada en honor de José Emilio Pacheco con motivo del Premio de Poesía Reina Sofía (coord. F. Noguerol), Paraninfo de la Universidad de Salamanca, 2010.

El poeta y la muerte: «Hastaciel», de Pablo Neruda

Tan sobrecogedores como enigmáticos, los seis versos que integran el último poema de Pablo Neruda, «Hastaciel», suponen, al tiempo que una despedida, un regreso a sus orígenes poéticos y vivenciales: aquellos que lo llevaron desde las lecturas de infancia en el sur lluvioso hasta la órbita fecunda de la vanguardia histórica, que alzaba su vindicación de lo sómnico, lo lúdico y lo visionario, y que en el caso nerudiano cristalizó en ese extraordinario monumento poético que es *Residencia en la tierra*. El sistemático quebrantamiento de las normas idiomáticas de «Hastaciel» es motor de una intensidad expresiva a la que contribuye la circunstancia de su escritura, en aquel terrible septiembre chileno de 1973, signado por la barbarie y por la muerte:

> Hastaciel dijo labla en la tille palille
> cuandokan cacareó de repente
> en la turriamapola
> y de plano se viste la luna del piano
> cuando sale a barrer con su pérfido párpado
> la plateada planicie del pálido plinto.

Una cadena de visiones

Seis versos que parecen velar, tras la aparente irracionalidad de su configuración formal, un mensaje cifrado y una invitación a su exégesis. A pesar de su oscuridad, en él se vislumbra un tema clásico y de larga tradición en el arte: el encuentro, en clave sarcástica, del Caballero —que puede leerse como *alter ego* del poeta— y la Muerte, a la que contempla cara a cara, y a la que desacraliza irreverente, desde la más neta tradición del humor negro vanguardista, que también alcanza al propio guerrero vencido.

Ambos personajes se encuentran entreverados en esa maraña de jitanjáforas, de la estirpe de dos grandes poemarios existenciales latinoamericanos, *Altazor* de Huidobro y *En la masmédula* de Girondo. En su madeja de versos, la siniestra Enemiga es representada desde imágenes grotescas y distorsionadas que la asimilan a la maléfica Luna, y también a las Parcas, aquellas hábiles tejedoras que, según el imaginario clásico, disponían en qué punto había de cortarse el hilo de la vida. El marco espacial es el umbral del trasmundo: el saludo —*hastaciel, dijo*— parece sugerir un «hasta pronto», un «hasta que nos veamos en el cielo», y puede incluso convocar, entre divertido y melancólico, el eco de un conocido bolero («Espérame en el cielo»), al tiempo que enlaza con una canción popular que inauguraba *Estravagario* («Para subir al cielo»).

Tras ese saludo, que es ya una sentencia de muerte, se nos presentan varias imágenes fusionadas: la Muerte cava la tumba (*labla* o labra la *tille* o tierra) o fabrica el ataúd (*tille* es en francés instrumento de carpintero, entre azuela y martillo), la Parca teje sus designios (con sus *palillos*), y las aliteraciones reflejan el rumor de esa conversación (*palillo* es sinónimo

de *palique*, vocablo con el que se funde: *palille*) y el del trabajo de siega de la guadaña.

Esa luna maligna, representada también como hechicera —al modo más tradicional de muchas civilizaciones—, barre con la escoba —su atributo en los cuentos infantiles— la morada final de su víctima, ese *plinto* iluminado por su luz blanca, asimilada al color de los cadáveres, en una imagen frecuentada por el Neruda de *Residencia en la tierra*. Valgan como ejemplo las «*pálidas planillas* de niños insepultos» de «Oda con un lamento», cuya sonoridad y connotaciones se repiten en «Hastaciel» —*pálido plinto*, *plateada planicie, tille palille*—, y donde la lividez de la muerte se asocia a la blancura de los cuadernos de los niños muertos. Ésta se reitera en la imagen hermética de «Hastaciel», «de plano se viste la luna», donde todo está contagiado de una luz blanca y fría, de luna y de muerte y de huesos — *pálida* y *plateada*— que cae *de plano*, directa y enérgica, en una locución habitualmente usada para referirse a la luz del sol cuando da intensa y perpendicularmente. Aquí es la luz de la luna la que cae brutalmente, como la guadaña de filo plateado que siega la vida de sus víctimas.

Además, el mencionado poema residenciario y el póstumo que aquí comentamos comparten otra imagen central, la del piano —dalinianamente *derretido* en el primer caso—, cuyas secretas evocaciones de un ataúd han sido exploradas también por otros autores, como el vanguardista Felisberto Hernández, que además insistió en la imagen del piano blanco para sugerir un velorio infantil. La confluencia de estas visiones se reitera en poemas como «Sólo la muerte», donde la voraz hechicera está «vestida de escoba» —de nuevo con su atributo de bruja— y, como escoba o como un perro, «lame el suelo buscando difuntos», al igual que «sale a barrer con su pérfido párpado»

en «Hastaciel». Esta última imagen nos presenta a la luna como un terrible ojo vigilante que extiende sus párpados de luz como un arma letal; cabe recordar aquí que en 1934 Lorca ilustró «Sólo la muerte» para el volumen *Paloma por dentro* con el dibujo de una luna igualmente visionada con un único ojo acechante.

La muerte es además como «un ladrido sin perro» en *Residencia*, y también en el poema póstumo: ambos evocan, inevitablemente, la imagen de aquel perro monstruoso, Cérbero, que según la tradición clásica cuidaba la casa de los muertos.

La luna del tarot

Las asociaciones libres del subconsciente parecen fundir esa imagen con otra nueva: la maligna carta XVIII del tarot, «La luna», protagonizada también por torres, perros y sangre junto al astro nocturno, lo cual arrojaría cierta luz sobre la imagen más hermética del poema: las *turriamapolas*. La hipótesis pudiera parecer aventurada, pero el hondo conocimiento nerudiano de los escritores modernistas, devotos del esoterismo —particularmente Leopoldo Lugones y su *Lunario sentimental*—, podría hacerla posible, y también la veneración hacia Gérard de Nerval, uno de los autores más presentes en sus anaqueles (con cerca de treinta volúmenes, todos ellos en el francés original). Precisamente a *Las quimeras* de Nerval pertenece un inquietante poema, el soneto «Artemisa» —después citado por Octavio Paz en el epígrafe de su obra cumbre, *Piedra de sol*— que relaciona la carta XIII del tarot, «La muerte», con la luna, como parece vislumbrarse en «Hastaciel». Los versos de Nerval son también visionarios: «La Decimotercera vuelve: otra vez primera; / Y es la Única siempre —o el único momento: […] / Caed,

fantasmas blancos, de vuestro cielo en llamas: / —¡La Santa del Abismo es más santa a mis ojos!».

Imágenes funestas y grandiosas a un tiempo para referirse a la feroz diosa griega Artemisa, asimilada a Hécate y a Selene —la Luna—, y también a la Diana itálica, la que hiciera matar a Acteón por osar éste aproximarse a ella para contemplar su belleza desnuda mientras se bañaba. Diosa cazadora y guerrera en la tradición grecolatina, la luna acoge connotaciones de muerte y hechicería que irradian en los versos nerudianos. Mudable e inconstante, es espejo de luces ajenas y vela en su reflejo su propio enigma; es además la que rige los ciclos de las aguas, proteicas y enigmáticas como ella, y como ella emblemas de muerte en la tradición literaria.

La luna del tarot tiene asimismo implicaciones siniestras o fatales: anuncia desgracia, peligro y adversidad; en definitiva, infortunios y muertes. En la imagen del naipe, el astro preside una lluvia de sangre que cae inversamente, desde la tierra hacia el cielo, como imantada por ella; una visión terrible que también hallamos, por ejemplo, en Baudelaire —en «Las bondades de la luna» presenta al astro y sus poderes vampirizando a una niña pequeña con su estigma de melancolía— y el Neruda residenciario —«cada día de luna / sube sangre de niña hacia las hojas manchadas por la luna»—. Asimismo, pueden encontrarse en *Residencia* menciones del «río vertical» de los muertos, donde se entreveran también visiones literarias —ese río manriqueño que va a dar a la mar del morir— y visiones reales que Neruda experimentó, y que proyectó en poemas como «Entierro en el Este».

La enigmática *turriamapola*

Por lo demás, la carta del tarot ofrece otros detalles curiosos. Hay un cangrejo rojo en un estanque: cáncer, el cuarto

signo del zodíaco, simboliza el umbral por el que las almas han de pasar para la encarnación, y está bajo los designios de la luna; curiosamente, es cáncer, además, el signo bajo el que nace Neruda —un 12 de julio—, y es asimismo cáncer la enfermedad que, agravada por los trágicos acontecimientos, le lleva a la muerte en septiembre de 1973. También hay dos perros, asimilados a Cérbero y encadenados a sendas torres mientras llueve sangre —que junto a las torres puede estar en la génesis de esa imagen visionaria de la *turriamapola*—, y ladran a la luna para alejarla de la ruta del sol.

Del mismo modo, en la inquietante visión de «Hastaciel» parece divisarse un can que se anuncia con ese enigmático *labla* (habla, ladra, labra), y que es nombrado como «cuando*kan*» que «cacareó de repente». La *turriamapola* podría aglutinar esas torres nocturnas del tarot con una flor muy significativa en el Neruda de la poesía existencialista y metafísica de *Residencia en la tierra*: la amapola, que con su color rojo —el mismo color del cangrejo y la lluvia de sangre del tarot—, así como sus propiedades opiáceas, evoca sangre y sueño, pasión y muerte, y que tuvo gran presencia en las poéticas del simbolismo y la vanguardia; recuérdese cómo Neruda, en *Canto general*, llamaba a ciertos poetas de salón «amapolas surrealistas encendidas en una tumba».

No obstante, la imagen puede referirse a otras torres también relevantes; puede evocar la casa-atalaya en la que vive el propio poeta, o algo más sugestivo: una de las piezas del ajedrez. No puede aquí olvidarse toda una tradición que representa a la muerte como un jugador siniestro, de ajedrez o de naipes, que siempre vence sin trampas. Hay paradigmas tan esenciales como los de Pushkin y Baudelaire, y el propio Neruda frecuentó esa referencia en ocasiones memorables, como «A la baraja», de *Memorial de Isla Negra*, y también en «Baraja», de *Estravagario*. Pero hay igualmente otras

torres de necesaria mención aquí: las que guardan los cañones en un buque de guerra, y que están enlazadas con otras latencias del poema, como a continuación se verá.

El héroe vencido

La aglutinación *cuandokan* sugiere el vocablo *can* —enlazado con el ladrido del primer verso—, y además evoca a un personaje literario muy querido por el poeta, un corsario que queda delatado por el uso, inusual en castellano, de la grafía *k*: *Sandokan*, protagonista de las grandes aventuras de Emilio Salgari, uno de los autores dilectos de la adolescencia de Neruda. Éste recuerda en sus memorias cómo, de niño, escribe sus primeros versos mientras lee al popular autor de *El corsario negro*: «Mi padre no ha llegado. Llegará a las tres o a las cuatro de la mañana. Me voy arriba, a mi pieza. Leo a Salgari. Se descarga la lluvia como una catarata. En un minuto la noche y la lluvia cubren el mundo. Allí estoy solo y en mi cuaderno de aritmética escribo versos […] No puedo olvidarme de lo que leí anoche: la fruta del pan salvó a Sandokán y a sus compañeros en una lejana Malasia». Sigue así la humorada del poeta, que al hilo del automatismo psíquico se burla, al más puro estilo surrealista, para conjurar a la muerte inminente. La conexión de esta imagen con su contexto poemático se aclara si volvemos a *Residencia*, donde vemos a la muerte «vestida de *almirante*».

El personaje que ahora se enfrenta a ella ya no es un héroe legendario, sino un *clown* que, cobarde, cacarea como una gallina ante la hora final, en lugar del esperable ladrido que parecía anunciarse; la evolución personal de Neruda, desde el *hombre infinito* de sus comienzos o el *hombre invisible* de las *Odas,* hasta el antihéroe de *Estravagario* o el *hombre inconcluso* del que habla en sus últimos años, lo

explica. Pero puede encontrarse otra clave, más intrincada, en el anecdotario personal del poeta, particularmente en uno de sus chistes preferidos, ya presente en el poema «Laringe», de *Estravagario*, donde habla con desparpajo y humor negro sobre las enfermedades que lo acosan y sobre su encuentro con los médicos, a los que satiriza —«entraba y salía el doctor / por mi laringe en bicicleta»—, e increpa airado a la muerte para que no se lo lleve todavía. El poema termina con una petición de corte goliardesco: «*si digo como la gallina / que muero porque no muero* / denme un puntapié en el culo / como castigo a un mentiroso». Cabe aquí recordar, por su probable relación con «Hastaciel», las declaraciones en que José Miguel Varas cuenta cómo explicó el sentido de estos versos a un traductor europeo:

> Bueno —le dije al traductor—, esto está muy claro.
> Y le conté el viejo chiste, uno de los favoritos de Neruda:
> En una reunión social se come, se beben licores. Más tarde, en el salón, toca el piano una de las hijas de la dueña de la casa. Después se juega a las adivinanzas. Un nuevo rico argentino se queda dormido en su sillón. Despierta cuando otra hija de la dueña de la casa está declamando:
>
> Vivo sin vivir en mí
> y tan alta vida espero
> que muero porque no muero.
>
> «Yo la sé —grita el nuevo rico— ¡la gallina!»

A la luz de estas informaciones, puede deducirse que ese *cacarear de repente* se vincula con la misma anécdota que el poema de *Estravagario*: en ambos casos se repite el humor y el onirismo en la visión de la muerte, así como la imagen divertida de la gallina, antes en relación con versos de Teresa de Jesús sobre el morir, y ahora con la figura de la Muerte misma.

Para concluir

«Hastaciel» presenta desde su propio título el gesto macabro de la muerte que se despide hasta muy pronto —«hasta vernos en el cielo», parece decir—, y ese «labla en la tille palille» parece transcribir el sonido de la siega de su guadaña, o el siniestro entrechocamiento de los *palillos* de tejer las terribles Hilanderas —porque *labrar* también se aplica a las tareas de bordado y costura—, o el de la escoba de *palo* que busca difuntos e igualmente deja oír su ruido leve e inquietante. *Piano* y *plinto* evocan un ataúd y un túmulo o tumba, y todo está contagiado de una luz blanca y fría, de luna y de muerte, de cadáver y huesos —*pálida* y *plateada*— que cae *de plano*, aplastante y despiadada, sobre su víctima, a la que sólo resta la mueca grotesca. Las sugerencias fónicas terminan así de dar sentido a este poema visionario, profético y trascendental: el poeta ya contempla, sereno y sarcástico, la llegada de la última hora, y baña de humor negro la imagen funesta de una Muerte que anuncia el fin, entre sonidos inquietantes que parecen entonar su *memento mori.* El tema del encuentro con la muerte ya aparecía en otros poemas nerudianos de madurez, como «El largo día jueves» de *Memorial de Isla Negra*, o «A numerarse», de *Geografía infructuosa*, pero halla en «Hastaciel» un colofón definitivo y de inagotables lecturas, que transcribe la visión última de un poeta que, como ocurre con todos los clásicos, nunca cesa de nacer.

* *Nerudiana* (Santiago de Chile), nº 6, diciembre de 2008, págs. 23-26.

La poesía de Juan Gelman: conciencia y delirio

Integrado desde sus orígenes en la estirpe de los poetas visionarios, una de las grandes paradojas que emergen de la escritura de Juan Gelman es la insólita conjunción de conciencia y delirio, que como el aire y el fuego pueden también establecer su danza fértil y magnética sin negarse a sí mismos. Ese fuego o delirio comparte su genealogía con la alquimia del verbo que, un siglo antes, un joven poeta, Rimbaud, reivindicaba como camino posible para sus tareas: una «alucinación de las palabras» que le permitiera ver «una mezquita donde había una fábrica, un grupo de tamborileros formado por ángeles, calesas por los caminos del cielo, un salón en el fondo de un lago». Mucho antes, la insigne locura de otro grande de la poesía identificaba sus visiones como el «desbordamiento del sueño en la vida real»: se trataba de Nerval y su *Aurelia*, memoria de una anábasis por los territorios del subconsciente, por los desiertos más dolorosos del alma desollada. Algunas décadas antes y en ese mismo combate, Friedrich Hölderlin nos recordó en su *Hiperión* que el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando

reflexiona, que siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno, y que frente a la ignominia se impone la fe en el regreso de «la primavera de los pueblos».

Otros visionarios insistirán en esas convicciones, como el francouruguayo Lautréamont, que tras recorrer los infiernos con su Maldoror, clamará por una poesía escrita por todos —«solamente a un uruguayo se le puede ocurrir que la poesía debe ser hecha por todos y no por uno / que es como decir que la tierra es de todos y no solamente de uno», nos dice Gelman— o Antonin Artaud, también navegante del Averno, para quien «no podemos vivir eternamente / rodeados de muertos / y de muerte», encerrados en los textos, el deber del escritor, del poeta, es «salir afuera / para sacudir / para atacar / a la conciencia pública / si no ¿para qué sirve?», como afirma en *Carta a los poderes*.

En esa órbita de iluminaciones, donde la visión no supone la cancelación de la lucidez sino, muy al contrario, el desencadenante de nuevas revelaciones, se instala la poética de Juan Gelman, quien afirma que «hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella». Ese delirio se ha de traducir en un modo de humanismo, y su arte poética se hace «parte poética», que habla de lo incompleto, lo que se realiza y cumple en la otredad:

> el pájaro se desampara en su
> vuelo/quiere olvidar las alas/
> subir de la nada al vacío donde
> será materia y se acuesta
>
> como luz en el sol/es
> lo que no es todavía/igual al sueño
> del que viene y no sale/traza
> la curva del amor con muerte/va

de la conciencia al mundo/se encadena
a los trabajos de su vez/retira
el dolor del dolor/dibuja

su claro delirio
con los ojos abiertos/canta
incompletamente

La realidad «piensa como un pájaro ronco / delira en su revés», y las visiones se multiplican para hablar de lo que no puede alcanzarse con los bisturíes de la lógica: como el temblor de la vida —ese exilio incesante del útero materno—, y el de la infancia, el sueño o el deseo. Y también el fulgor de una muerte mágica donde los huesos arden para convocar de nuevo a la vida, la permanencia, desde una religiosidad telúrica: los muertos consagran la esperanza. Porque ese delirio habla también del prodigio, el mismo que convoca Dylan Thomas en el epígrafe que Gelman selecciona para sus *Fábulas*: «Ningún poeta trabajaría ardientemente en ese complejo oficio de la poesía si no aspirase a ver cómo se produce, súbitamente, ese accidente que es la magia. Se ve obligado a afirmar, con Chesterton, que lo milagroso de los milagros es que efectivamente, a veces se producen». Fiel a esas convicciones, la palabra se libera, sale de sus carriles cotidianos; en ese diálogo del aire y el fuego, la imaginación va impulsando sus visiones en desbandada feliz. Y con ellas van quienes las sueñan, como Ducasse, que «se fue por el aire», y «se lo oyó como que volaba o parecía crepitar», o «el ruiseñor de keats», y «rimbaud empuñando sus 17 años como la llama de amor viva de san juan». La naturaleza ígnea de la escritura de Gelman, como la quevedesca ceniza enamorada, se alimenta y enardece de furias y de penas. La vida crepita incesante sobre la ceniza de los huesos, y su fuego rumoroso se impo-

ne «contra los perros del olvido» para nombrar la justicia posible:

> con los caballos de la palabra debo hacer un camino
> una dulce pradera donde las bestias se devoren los ojos
> y pájaros helados concurran con su fuego
> con la memoria de su fuego voy a hacer un camino

Porque su poesía es conciencia y resistencia, donde las verdades se revelan con la secreta claridad de la visión, como en el poema «Glorias», en el que la sangre de dieciséis fusilados lo tiñe todo, hasta investirse de la fuerza del sol, capaz de apagar la noche y la muerte. Se instala Gelman en actitudes ya antes defendidas por Julio Cortázar: «las dictaduras latinoamericanas no tienen escritores sino escribas: no nos convirtamos en escribas de la amargura, del resentimiento o de la melancolía»; hay que conjurar los peligros de un pesimismo corrosivo que se imponga a la esperanza. Y ya Mario Benedetti apreció en nuestro poeta esa calidad singular cuando afirmó que «si existe, en las letras actuales de América Latina, una poesía de sentimiento sin romanticismo, de emoción sin melancolía, ésa es la de Juan Gelman». En efecto, sus versos, espejeantes como fuegos fatuos, burlan las guadañas, las lágrimas, los muros y las rejas, y ejecutan su danza obstinada contra el dolor, contra la muerte. Lo hacen sin victimismo, sin patetismo ni desesperación, desde la resistencia altiva de su humanidad firme, de una entereza inquebrantable: la de quien ya ha muerto y resucitado muchas veces, y con la autoridad otorgada por esos aconteceres puede tomar la palabra.

En esa hoguera del verso gelmaniano las voces se multiplican, destellan en personajes que pululan por la intrahistoria, para insistir en su combate a sangre y fuego por la vida,

por el amor que redime de las miserias, por ese paraíso que, lejos de quedar perdido en el ayer, nos aguarda en el futuro. Es botella al mar que busca constante y ferviente a los otros, para acariciarles el alma despacito, casi en susurro. Así lo hace, por ejemplo, su heterónimo Sidney West al hablar de Gallagher Benthan, casi una nueva figuración de Orfeo: es poeta de versos sacrílegos, y también el amante que obsede el sueño de las vecinas, quienes, sin embargo, en la vigilia reniegan de él y lo descuartizan finalmente, incapaces de entender por qué, ante su cadáver,

> sólo escucharon el ruido de abejas en su cuerpo
> como si estuviera haciendo miel
> o más versos en otra cosa siempre

Los personajes en que se proyecta la voz gelmaniana insisten en la necesidad de evitar el ensimismamiento, el monólogo, y la voz del poeta se disuelve así en la colectividad, en esa otredad necesaria, porque, en efecto, *yo es otro*, como ya nos lo recordara Rimbaud, haciéndose eco de una nota que mucho antes transcribiera Nerval en el margen de uno de sus retratos, *yo soy el otro*. Así, el verso se puebla de voces y acoge un cosmos de personajes: entre todos recolectan, atesoran y cobijan esa memoria histórica que nos construye, que nos cuenta qué somos, que nos define.

Con el devenir de los acontecimientos, la irrupción repentina y brutal de la violencia habrá de descoyuntar la escritura de Gelman hasta dejarla en carne viva: la palabra se revuelve y protesta, se inunda de dudas y preguntas y palpitaciones, se hace incendio y vibra sanguínea, fluye como una herida que se desangra. Los versos se quiebran en fragmentos doloridos, en pedacitos de alma rota, dispersos como los restos de las víctimas del martirio. El dolor se traduce en bal-

buceo, pero la fragilidad de su luz aún se alza contra la saña para afirmar la vida: «como una hierba como un niño como un pajarito nace / la poesía la torturan / y nace la sentencian y nace la fusilan / y nace el calor la cantora».

Porque la poesía es, en efecto, disidencia y combate, como lo confirma Juan Gelman en el discurso pronunciado en 1997 ante la concesión del Premio Nacional de Poesía:

> Nada pudo nunca ni podrá jamás cortar el hilo humano de la poesía, ése que nos continúa desde el fondo de los siglos como nuestra belleza posible.
>
> Para los atenienses de hace veinticinco siglos el antónimo de olvido no era memoria, era verdad. La verdad de la memoria en la memoria de la verdad. Las dos son formas de la poesía extrema, esa que siempre insiste en develar enigmas velándolos.

Estremecida por la rabia y las preguntas sin respuesta, la poesía de Gelman permanece ajena a dogmas y consignas; volandera y libérrima, canta y golpea como la piedra limpia del arroyo. Mientras, continúa acogiendo la fragilidad del pájaro, la melancolía del violín, la corporeidad familiar y tangible de la camisa, la memoria de la infancia y sus reinos nunca ausentes, como lo afirmaba ya desde su *Velorio del solo*:

> A este oficio me obligan los dolores ajenos,
> las lágrimas, los pañuelos saludadores,
> las promesas en medio del otoño o del fuego,
> los besos del encuentro, los besos del adiós,
> todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.
> Nunca fui dueño de mis cenizas, mis versos,
> rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte.

Desde las materias cotidianas, investidas de esa reverberación que otorga la mirada distinta, la poesía emerge visionaria, alucinada, y sin embargo táctil, cercana, nuestra. El hallazgo constante nos regresa a nosotros mismos, a nuestros orígenes, a la curiosidad colmada de revelaciones de la niñez, contra la mecanización utilitarista del espacio que nos circunda. Al son de ese fuego se alza la imaginación sin ataduras, sin lugares comunes, y las palabras emancipadas de sus leyes más severas ejecutan su danza, inventan su armonía, cantan a su libertad y a su maestro. Poesía de paradojas, habita los arcanos y sin embargo no es oscura: su juego conjura los peligros por arte de palabra, y se instala en una poética de la impureza donde la vida irrumpe rompiendo los cristales de urnas y vitrinas. Su aliento se desmarca de las torres de marfil y celebra el movimiento, la sangre, los sentidos, como en el poema «Bellezas»:

> Octavio Paz Alberto Girri José Lezama Lima y demás
> obsedidos por la inmortalidad creyendo
> que la vida como belleza es estática e imperfecto el movimiento o impuro
> ¿han comenzado a los cincuenta de edad
> a ser empujados por el terror de la muerte?
>
> el perro que mira acostado el domingo ¿no es inmortal en ese instante o diluvio
> de la tarde contemplándose en sus ojos?

Cántico y diálogo —las dos vertientes que Pound estableciera para el verso— no serán incompatibles en la poética de Gelman, que abraza a ambas en la paradoja de conjugar visión y comunicación. Su palabra canora es próxima y prójima, oscura y diáfana al mismo tiempo, como las verdades de la vida, del tiempo y de la muerte. Celebra lo pequeño, lo

frágil, lo que se oculta en los rincones de la cotidianidad, y en ocasiones recurre al humorismo para alzarse contra la altisonancia y la gravedad, como en la historia del poeta portugués que «tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado», porque «dónde se vio que un empleado público de portugal gane para alimentar cuatro bocas». Poesía que se hace bálsamo, consuelo, pan de todos; Gelman insiste en el derecho a la belleza, y se refugia en el niño que «hunde la mano en su fiebre y saca astros que tira al aire». Hipnótica, alucinada, delata la grandeza y el desamparo de la condición humana y, colmada de visiones, abre ventanas en los muros del tedio, de la hostilidad y de la ignominia. Ahí es posible, entonces, que una tórtola deje caer «un dulce sonido a naranjos azules», y que un colibrí vuele por el ojo izquierdo de la amada cuando le dan de amar, y que a la madre le broten cerezas desde los párpados en mitad de la noche para convidar al rocío, y que los muertos vuelen por el aire para afirmar la vida, y el futuro, y la lucha:

> los límites del cielo cambiaron/
> ahora están llenos de cuerpos que se abrazan
> y dan abrigo y consolación y tristeza
> con una estrella de oro y una luna en la boca/
>
> con un animal en la boca mirando el centellear
> de los compañeritos que sembraron corazón
> y levantan su corazón ardiente
> como un pueblo de besos/

En definitiva, una poesía transida de dudas, de interrogantes y de estremecimientos: transida de humanidad. Palabra de la tribu y palabra hechicera, que desde el devenir cotidiano obra su magia antigua y se hace milagro. Poesía para todos porque es de todos su batalla: universal y también

mínima, como ese fragmento de tiempo que a cada uno adjudica su destino. Poesía de afirmación, en ella

la palabra que calla lo que dice
es alterado fuego
el pie de vida/canta
en su desluz o campo abierto a la

desolación del imposible que
hieren líneas cerradas/hay dolor
en la entrega/duele más
el pensamiento fiel

a lo que desampara su pasión/
días y noches de terco delirio
del cuerpo ardiendo/criatura

que nace sola
después de haberse ido

* Palabras leídas en la Jornada en honor de Juan Gelman con motivo del Premio de Poesía Reina Sofía (coord. M. A. Pérez López) en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, 2006; publicado en *Boletín Millares Carló* (Las Palmas de Gran Canaria), nº 26, 2007, págs. 279-285.

Cuadernos publicados

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción,* prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva Mª, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América,* prólogo de Mª Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, Mª Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América,* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina,* prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX,* prólogo de José Carlos

Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar,* prólogo de Eva Mª Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana,* prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *«Hablo, señores, de la libertad para todos». López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CEREZO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo,* prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX,* Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
28. CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse,* prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 28, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

ISBN 978-84-9717-173-1

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante