

Adán expulsado del Paraíso

(Escolio a la poesía de Ronald Kay)

por

Roque Esteban Scarpa

He aquí un nombre nuevo para mantener en la memoria. La poesía primera de los jóvenes no siempre tiene aquella calidad y diferencia que conmueven y excitan en el ánimo, temores y esperanzas: cuidados de que el hombre que sustenta la poesía se malogre durante su quehacer en el mundo, se ajene a su conciencia propia, se someta más o menos rígidamente a alguna actitud vigente que no le venga a su necesidad real e íntima; esperanzas de que aquello iniciado con auténtico señorío, abarque, por el acrecentamiento del ser, más de sí mismo y del mundo, mediante la libertad creadora, enriquezca a la poesía y al hombre; y, a través de una conciencia insobornable y una exigencia de oficio, descubra el modo sucesivo y único que le sea privativo. Ronald Kay —como lo ha hecho de continuo lo auténtico, lo vivo, lo profundo, lo joven— ha despertado en nuestro ánimo esa esperanza y esa angustia, que testimonian la presencia de un valor.

La primera obra de un poeta se tiende a considerar como una amalgama de espontaneidad y préstamo: el impulso vital auténtico, unido a palabras ya marcadas por la tradición o el uso de la forma poética del momento. En ocasiones, el vocabulario ritual o la forma conocida, llegan a enmarcar lo que de legítimo y nuevo tiene la experiencia dada en esa poesía; en otros, el aporte de la tradición entra al servicio de lo espontáneo y del conocimiento exacto y re-

flexivo que sustentan el poema, y la palabra, aunque corresponda al repertorio en uso, está inmersa en una atmósfera nueva, se transfigura, adquiere una transparencia y dinamismo que la legitiman como propia del poeta. Idéntica operación sucede con la forma, que, acorde a un ritmo que acelera el tiempo o lo detiene, se ha hecho congruente con la necesidad peculiar del poema, con el movimiento anímico del que lo escribe: De esta manera, la tradición, en la que se apoya naturalmente y de la que surge, se convierte sólo en soporte y en lugar de partida hacia un nuevo acto poético que constituirá una tradición que trascienda la que poseemos. Los diversos grados de dependencia del poeta a lo vigente califican su originalidad; la máxima posible nace de una tradición —ya sea inmediata o anterior— que ilumina, anima, sustenta la tarea del poeta, pero que no le impide el vuelo de las propias alas. Este es el caso de Ronald Kay, que coincide en lo íntimo, con aquello que expresara, como síntesis de su posición poética, Neruda, al término de su primer libro:

*Fueron creadas por mí estas palabras
con sangre mía, con dolores míos
fueron creadas.*

*Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo.
Se mezclaron voces ajenas a las mías,
¡yo lo comprendo, amigos!
Como si quisiera volar y a mí llegaran
en ayuda las alas de las aves,
todas las alas,
así vinieron estas palabras extranjeras
a desatar la oscura ebriedad de mi alma ...*

*Vinieron las palabras, y mi corazón,
incontenible como un amanecer,*

*se rompió en las palabras y se pega a su vuelo,
y en sus fugas heroicas lo llevan y lo arrastran,
abandonado y loco, y olvidado bajo ellas
como un pájaro muerto, debajo de sus alas.*

Estos versos de Neruda hacen pensar en la poesía de Ronald Kay, en un génesis semejante de la vocación poética en cuanto a los valores sustantivos de ella. Aun cuando el punto de arranque sea similar, lo que significaría en cierta manera un retorno, y un abandono en consecuencia, del modo actual de la poesía chilena, la trayectoria de Kay será, con seguridad, distinta, porque ha de continuar necesariamente la experiencia de la evolución de nuestra lírica en estos cuarenta y cinco años. La madurez de que se parte hace más difícil la tarea, exige más al poeta, comenzando por la liberación de lo que Neruda ha impreso, como característica suya, a lo largo del tiempo, en la vastedad de los temas, a la poesía de lengua española. En Ronald Kay se advierte, ocasionalmente, en los vocablos, en la construcción del verso, esa natural presencia. Esto es accidental; en cambio, son paralelos los valores sustanciales de la creación primera de Neruda y los de nuestro joven poeta: la conciencia del creador frente al ejercicio de la creación, el corazón incontenible que se rompe en las palabras y se pega a su vuelo, la autenticidad viva y dolorosa del joven —mezcla de amor y muerte— y la presencia de la tierra, como encarnación de lo existente que permanece, que da sentido al hombre y lo recibe de él. Estos valores paralelos nacen del ser de cada poeta, y la conciencia de ellos les es privativa, sin que tengan necesariamente, el más nuevo al mayor, deuda alguna al respecto.

Los tres poemas que siguen a estas páginas nos permiten —por el carácter que tienen de introducción a la obra futura— señalar algunos rasgos importantes de la poesía de Ronald Kay, comenzando por esa voluntad de conciencia que lo lleva a plantearse y definir la relación vida-poesía de la que surge en unidad agónica su creación.

LA CREACIÓN POÉTICA

Los poetas, en general, van estableciendo fragmentariamente, hitos de su intención creadora en el curso de su quehacer poético; pocas veces las sintetizan en único poema o la confían a la prosa en una exposición ordenada y consciente de finalidades, asediando el secreto mismo de la poesía. No es común que alguien se inicie con la expresión dramática de las relaciones de él con la palabra, con la creación y, de consuno, con la vida y el mundo. Sólo tiende a hacerlo cuando intuye que la poesía es su destino, su medio de comprenderse y lograr entender su circunstancia, que abarca la vastedad existente y lo pensado, y concibe que en esta relación está el principio de su propia conciencia, el hontanar de su goce y su tragedia, la esencial posibilidad de realizarse. Así, la poesía, más que espejo de adolescente, es trasunto del ser en el tiempo, definición, en un acto de amor hacia lo sujeto a tránsito, a desaparición, a muerte, en algo que sueña su más allá no perecible y que, a pesar de su naturaleza perecedera, mantiene un tuétano de infinito y permanente: la palabra, la palabra que contiene la experiencia humana y las cosas.

Ronald Kay inicia, por eso, su arte poética con el reconocimiento expreso del imperio de la palabra como poder y como inabarcable dominio; pero sin sentirse vencido por él, de inmediato limita esa soberanía a la voluntad y grandeza humanas. En la actitud de Ronald Kay alienta un noble romanticismo, una concepción dinámica, trágica y consoladora de la existencia que, identificándose con lo que percibe del mundo, oscila agónicamente entre los polos de la vida y de la muerte, de la afirmación y la negación, de la potencia y la derrota, de la riqueza prolífica de la tierra y del desierto actual en el que el hombre realiza su acto de amor. La poesía como posibilidad de armonizar estas dos visiones, estas dos tentaciones que cohabitan en él y ve reflejadas en torno suyo, registra constantemente, en una tensión de opuestos, ese mundo dual que busca su unidad

en la conciencia que va teniendo durante el proceso creador y así, el poema, la manifestación de ambas, tensión y conciencia, adquiere el tono que permite llamarla, por una parte canto, y por otra, escultura, tiempo y espacio, movimiento y forma, ala y materia.

En Ronald Kay, el acto de amor es el principio de todo lo vital; pero inclinándose el alma a lo sensible, queda hechizada por la potencia de la materia y al tomar de ella y en ella encarnación sensual relega a un plano invisible a primera vista, pero omnisciente, al espíritu. En este aspecto, Ronald Kay recuerda aquella parte de la Tetralogía de Thomas Mann en que el novelista germano cuenta la novela del alma. El alma, el principio humano primordial fue, como la materia —nos dice Thomas Mann— uno de los primeros principios establecidos, que poseía la vida pero no el saber. “Eso es en realidad tan poco que ella, que habitaba en la vecindad de Dios, en el mundo sublime de la paz y la felicidad, se dejó inquietar y perturbar a causa de una inclinación hacia la materia aún informe y anheló unirse a ella para originar formas por medio de las cuales podría lograr goces corporales. Pero cuando se dejó seducir a bajar de su morada, su voluptuosidad y las penas de su pasión no lo disminuyeron sino aumentaron hasta el tormento, por el hecho de que la informe materia se obstinaba en conservarse dentro de su inercia primitiva: no consentía en dejarse modelar para complacer al alma, y le oponía todos los obstáculos imaginables a la formación. Dios intervino, estimando, sin duda, que no le quedaba más que inclinarse en socorro del alma, su compañera extraviada y para ayudarla en su lucha amorosa contra la materia refractaria, creó el mundo; es decir, que para ayudar al principio humano original, hizo surgir de la materia, formas dotadas de longevidad, con el fin de que por medio de ellas, el alma conociera los goces corporales y originara hombres”. Luego —continúa Mann— sacó de su propia sustancia divina el espíritu y lo envió a los hombres con la misión de despertar en ellos el alma que dormitaba y de demostrarles que ese mundo no es su morada y que sólo de esa pecaminosa sensualidad y apa-

sionamiento resultó la creación del mundo. Lo que en realidad el espíritu trata continuamente de explicar al alma, cautiva de la materia, y lo que tiene que reprocharle siempre es que, por su insensata unión con la materia, ha causado la formación del mundo y que separándose de él no resta existencia para el mundo de la forma. En la reunión nupcial del alma y de la materia, de la que salió el universo de las formas y de la muerte, la misión del espíritu está claramente definida: suscitar en el alma, olvidadiza de sí misma, cautiva de la forma y de la muerte, el recuerdo de su origen; pero a pesar del mandato divino, el espíritu dominado por un impulso y un sentimiento que se podría calificar de amor ilícito por el alma y sus movimientos apasionados, en vez de liberarla, se emparenta misteriosamente con ella, sin identificarse con el alma en modo alguno, y se manifiesta en favor de la vida y de las formas. Thomas Mann se pregunta si está el espíritu fatalmente predestinado a seguir la finalidad que le asignaron, la abolición del mundo material arrancando del alma, rescatándola para sí, y si por ello quizá obra con pleno conocimiento de lo que hace. El problema no está resuelto —concluye—, pero se advierte, eso sí, un acuerdo sutil entre la voluntad del espíritu y la del alma.

Hemos resumido en una larga cita lo fundamental y atañente del Preludio de *Las historias de Jacob*, porque percibimos cierta similitud entre el símbolo de Thomas Mann y los orígenes del mundo poético de Ronald Kay. La contemplación del universo, materia existente, dinámica, cuya fuerza se expresa en su pluralidad de formas, seduce al alma y a la propia vida personal a unirse al todo, la incita a participar en esa unidad mayor que semeja eterna. Insegura aún el alma de su propia potencia sin que haya descubierto el poder de sujetar lo existente de un modo mágico mediante la palabra, por la palabra que descubierta en su profundidad y anchura, se anima en la propia experiencia, este hombre adolescente, por vía comparativa, siente sus límites, ansía la totalidad, quiere el riesgo de experimentar y experimentarse en el fuego de lo in-

comensurable. Conoce que esa unión provocará un gozo, un conocimiento y la vivencia de la muerte: su participar voluptuoso en esa plenitud es sólo temporal; el ser se aniquilaría en la entrega si no mantuviese una conciencia alerta que registrara cada instante de esa participación y, trascendiendo el tiempo, le diera un sentido, que ha de expresarse en una forma —la palabra. La entrega a la seducción de lo creado se realiza, pues, simpáticamente y adquiere una significación simbólica, tras ella restará el hombre como es, más enriquecido, siempre dramático y desgarrado ante la contemplación vivida y su circunstancia, entre lo que así conoce y lo que enuncia. Aunque en un primer momento se complace en aquello, fusión entre lo que él es y lo que existe fuera de él mismo, exige en vano que este unirse signifique identificarse —“yo también materia”.

Como hemos dicho, su necesidad de conciencia de lo que vive, su insobornable urgencia de expresarlo sometiéndolo a forma, lo pone al margen de la entrega absoluta —“desde ahí miro y canto”—, lo hace distinto a esa materia que ha creído ser, aunque sienta que se repite en él por simpatía, el proceso de la pluralidad de formas posibles, el dinamismo que lo alienta. “Desde ahí miro y canto”. El *ahí* puede estar en “lo más ínsito / desde donde todo se compone / donde todo se abarca y acaba / donde todo se comprende en su cabal corporeidad / ... donde todo se desintegra en destino”, pero el *yo* se alza, se integra en destino, mira y canta: “desde la muerte mantengo *mi* mirada”. Todo se comprende en su cabal corporeidad como se comprende la noche desde la aurora, ha dicho en versos que anteceden, y es cabal testimonio de que salidos de la muerte y de la noche, estamos en la aurora.

El dramatismo se expresa constantemente en la poesía de Ronald Kay en la yuxtaposición tensa de elementos opuestos: “todo se desintegra en destino”; la idea de la desintegración nos conduce al proceso creación-muerte-creación-muerte, exacto en la materia y en lo humano, y la de destino a un fin último que puede ser el proceso mismo como persistente e invariable si es que no nos detenemos a

meditar que este encadenamiento pudiera cesar en uno de sus términos. La poesía no es muerte, sino en aquella parte en que define lo que está existiendo en el tiempo en que ella nace, pero crea una forma permanente para lo que fue y, de este modo, sigue siendo. En la muerte-creación, consecencial y cíclica de lo existente, el poeta establece su otra eternidad, la supremacía del hombre que da sentido inteligible a las cosas, el poder del espíritu que, mediante la palabra que “después de los torrentes y temporales de su tumultuoso uso / restará lavada”, pura y sondable en el poema, recrea una imagen del mundo que fija la conciencia acerca de él:

*Así la palabra,
después del paso de las cosas por su rebelde alfabeto,
como por las batidas sábanas sudorosas de los burdeles
pasa el rudo galope semental,
después de la lujuria de los labios ultrajando los órganos,
después de los torrentes y temporales de su tumultuoso uso,
restará lavada. . .*

Esta valoración del verbo vencedor, del verbo humano, unida a la existencia de un yo concreto, inicia el arte poética de Ronald Kay. Por un lado nos encontramos con la materia oscura; por otro, con “mi lengua / luz desparramándose”. Oposición aparente que se fusionará en el acto poético de esculpir la materia oscura en el imperio de la palabra. Decimos aparente, o quizá mejor peculiar, porque en cierta manera así como la materia oscura tiene un impulso vital —que él llama amor— y una riqueza extraordinaria, siente el poeta que él, fundamentalmente, es un reflejo de ella: vida que tiene significación en cuanto perece y se transforma, amor sensual como vía posesiva de lo existente, dinámica riqueza de posibilidades. En este sentido él es también materia; pero mientras ella “amando y así muriendo y naciendo”, se compone, a través de lo humano, “como blandos besos amamantándose en la piel de

los pechos", en las simas del mar, "como bancos de moluscos en las mesetas marinas" en las cimas celestes, "como enjambres astrales en la colmena de la noche", en el aire aprisionado por la voluntad de generar en lo vegetal, "como la matemática del polen en la ecuación del ovario", hasta ser un todo fundido "en un solo ritmo magnífico", el hombre, mientras no logre un ritmo equivalente y sea poeta, siente todo aquello sucesivo, desintegrado, como "una masa de duros encuentros". Lo que en la materia se da naturalmente, adecuado a su ser, el "multiplicar la tierra", en el poeta se alcanza sólo simbólicamente, "en imágenes". Este es un principio de desgarramiento: dar la vida en signos por y en los cuales la conciencia percibe un objeto sensible ausente. La tragedia que envuelve la conocía bien Tonio Kröger, que se la planteaba en el terreno ético y la resolvía en un amor no sensual hacia lo humano, lo común, lo distinto a él mismo. Lo que en Mann se comunica apolíneamente, en Ronald Kay se transmite dionisiacamente, aunque el novelista en la madurez retornará, mediante Aschenbach, a la nostalgia del entusiasmo, de la entrega, al mundo peligroso de la belleza viva.

La joven poesía de Ronald Kay transcribe en un plan inmediato la exaltación, que apenas vela la tragedia implícita. La nota dominante en el arte poético es el entusiasmo, el goce de lo creado y de la creación. El amor sensual borra la muerte en su sentido absoluto, porque ella es sinónimo de vida nueva. La conciencia registra, pero no tiene consecuencias. Embriagada por los "hacia", aunque vislumbra el límite, aunque lo expone, no quiere detenerse en él, quiere vivir la plenitud y olvidar su reverso, Ulises y sirena al mismo tiempo: "miro y canto".

El canto parece hacerle olvidar el significado simbólico de su acción, que es vida figurativa; ocultarle la presencia real y absoluta de la muerte en él que se conoce sólo como "moribundo naciente". A sus ojos, esa muerte es remota o no tiene peso frente a la grandeza de la vida total en la que quiere participar, mediante la experiencia sensual y la poesía. El "ritmo magnífico" de lo creante lo reproduce

en el poema, variado, tenso, de secuencias rápidas y dinámicas, como un todo que está gestándose. Esta identificación le concede una generosa esperanza a él, activo y viviente, que es “marea en la resaca del tiempo”. La muerte personal es remota o carente de valor, porque salva lo sustancial en lo creado, y así la muerte del que habla no es aquella, sino transcripción de la vida, orgasmo sensual donde el deseo se aquieta momentáneamente para que emerja “la medida y el orden”. La muerte, “madura amante”, “en un inmenso matrimonio de materia / su caliente abrazo matemático / mide-limita y forma el canto de los cuerpos”. El poema surge de este rito de muerte y hace sentir distante el reposo y “la remota muerte de la rosa”:

*Sí, desde la muerte mantengo mi mirada:
argamaso como ella inunda con su tierra
la metáfora que como la mar acumula
el ritmo hasta que surge el sonido
que resume en la rompiente
donde en el más límite la luz se hace agua
donde todo se revienta y se raja
como en el rugido del calor arroja
la fruta en su ruptura la semilla:
como una voz
en la rompiente resume de lo concreto
caballo-concha-barca viento-jinete-cometa
cosas que se encarnan en el flujo de los besos
el común órgano de los orígenes:
el movimiento que cual madre amamanta
la múltiple boca de las cosas
como la tierra reposa en la remota muerte de la rosa.*

Este ser como lo existente, tiene sólo un carácter figurativo. El poeta mantiene su mirada, es decir, está presente y ajeno en la fiesta sensible de la creación. El argamasa la metáfora que acumula

el ritmo hasta que surge el sonido que resume en la rompiente donde en el más límite la luz se hace agua, donde lo inmaterial se adensa y corporiza. Dejemos de lado la construcción especial de estos versos porque nos llevaría muy lejos. Ellos están realizados y puntuados de tal índole que se establece una interdependencia de elementos: la muerte inunda con su tierra la metáfora que como la mar acumula el ritmo: las cosas están con su vida en la metáfora que acumula, a semejanza del mar, el ritmo. Pareciera que la versión abreviada de líneas más arriba, en que se eliminan los términos comparativos, se contrapone a esta segunda, pero no es así. En la constante identificación a que Ronald Kay se entrega, él, "mori-bundo naciente", es partícipe de esa muerte: "siempre cita contigo tengo, muerte, / y nuestras faenas de amor son / formidables fiestas de fogatas / en el crepúsculo caliente de la fiebre"; y el ritmo que la mar acumula también se refiere en sus elementos a él mismo, "marea en la resaca del tiempo", "golpearé. . . en el oleaje del viento / el ritmo de mis ramas y raíces multiplicando la tierra / en imágenes, como la muerte, mujer que en su fecunda entraña / amasa la materia en la fiesta temporal". El ritmo del poema es el ritmo de sus ramas y raíces —de lo que contempla el mundo y de lo que ahinca en la tierra. La participación en lo existente no aparta al poeta de sí mismo. Su vida comparte la de lo creado, pero la que realiza es la suya propia. Dentro del ritmo universal, quiere descubrir el suyo. Si su designio es cantar al hombre —"siempre orden y marea"—, al hombre como un ser "acabando y siempre surgiendo", al hombre "simiente y piedra y fuego" que sobre la tierra construye "su casa de frutapiedra y palabra", el hombre que conoce es el más próximo a sí mismo, el que va descubriendo día a día y canta. Este hombre, cuya alma enamorada de la materia, al poseerla sensualmente se hace uno con ella, tiene un espíritu avizor que se regocija de esta unión y que quiere hacerla más perfecta, dándole conciencia, rescatándola de su condición temporal, y para ello confía en lo más inmaterial, la palabra.

La palabra le alcanzará la paz: “palpo en su polen la paz, yo que como el pan de los muertos”. Todavía no es el tiempo de esa paz posible, del orden y del sentido del mundo que ha de conquistar mediante la palabra, cuya virtud fecundadora palpa solamente. La tierra en la que él se envuelve en este instante es aún posibilidad infinita: “un río de rumbos interminablemente me raja”, cuya tónica integral es el sentimiento: “siento sentía sentiré”. Un sentimiento que duda y se interroga para alcanzar conciencia: “cómo adónde”, mientras el poder de lo viviente lo abraza, lo encadena al tiempo y a lo sensual: “bandadas de momentos y muslos”. La palabra obtiene de esta yuxtaposición de vida y de pregunta, el valor mágico de ser continente de lo vivido, de lo que se siente en la vivencia y de la reflexión sobre ella. Por eso el vocablo no puede usarse sin conocer su riqueza, su profundidad, sin que esté animado por la vida que contiene y delimitado por la conciencia, a riesgo de que se note inauténtico, adventicio. El hombre puede intuir, poéticamente, estos valores: “así bandadas de momentos y muslos / enlazados en alas descomponiéndose / en vuelo de magníficos rayos se componen”, pero el hombre, más allá del poeta, quiere la luz precisa que él denomina “la paz”. La paz está en la conciencia de la palabra que lo distingue de la experiencia misma y que la abarca y le da sentido. La palabra, después de recibir el “derramado raudal de rodantes cosas” —entendiendo cosas como lo existente no pensado— ha de cristalizar en aquella forma que contiene el fenómeno y lo vivido de él y lo reflexionado sobre él. No basta, por lo tanto, el “tumultuoso uso”, sino que reste “lavada”; exacta y viva como una estrella o como un relámpago que ilumina. El mundo que ha de representar es dramático, porque a la visión del esencial dinamismo del universo, en cierto modo armonioso para la inteligencia, se superpone la realidad cotidiana, plural, que incita a su posesión y desgarrar: “un río de rumbos interminablemente me raja”. La palabra, en Ronald Kay, cobra gran importancia y su preocupación por ella se advierte en lo extenso de su vocabulario; su necesidad de

neologismos en que se interiluminen elementos distantes —fruta-piedra, tierrarroca— o se ligen por una condición original —árbol-barco— es transposición de ese dramatismo en que se siente sumido en la existencia. La palabra aún no es la paz.

Ronald Kay, a partir de la segunda parte de su poema, en un crescendo, nos va haciendo participar en el mundo mágico y dramático de esa plural realidad que lo desgarrar, que lo anima y exalta. No nos sorprende que al llegar a la sexta parte y final, la palabra esté al servicio de algo que, a pesar de la conciencia de su valor sustancial, parece reemplazar su exactitud por otra de naturaleza poética, a la manera de los creacionistas, aun cuando su mundo no es obra de un “pequeño dios”, sino visión del existente. En el orbe mágico y dramático de la plural realidad nada está quieto, todo se mueve hacia una forma que ansía precisarse, pero no lo consigue de una manera absoluta y permanente y donde la cosa, por la palabra que la identifica, es ella misma y la otra. El ritmo se sobrepone a los demás valores, el ritmo que no cesa ni reposa no se detiene en ningún punto a lo largo de los cincuenta y cuatro versos, el ritmo que simboliza las dos vertientes de lo humano: el orden y la marea.

El poeta parece haber querido contraponer, primero, su virtud a la potencia activa de lo existente mostrándose como ordenador, y, luego, cediendo a aquel impulso poderoso, casi como un *medium*. Mientras en la segunda parte del poema, el “fecundo rito germinal”, aun se resolvía en un orden que mantenía su calidad dinámica:

*Así bandadas de momentos y muslos
enlazados en alas descomponiéndose en
vuelos de magníficos rayos se componen
como abejas en enjambres labrando
las rosas de la miel,*

en la sexta parte, el impulso dionisiaco concadena los elementos en un vértigo, en el que la palabra, adecuándose a ese mundo agónico,

abandona una significación estricta para dar paso al valor mágico del sonido, al encantamiento de la danza del ritmo que desemboca en una palabra que lo resume: canto.

El hombre se ha hecho uno con la potencia vital del universo y aunque se dice que a él se canta, semeja afirmarse lo humano mediante la renuncia a lo específicamente humano. Si seguimos el concepto de Mann, diríamos que el espíritu irónicamente ha dejado al alma que ella sea. Apolo que parecía presidir el poema: "En el imperio de la palabra, esculpiré...", se ha trocado en Dionisos, "acabando y siempre surgiendo / en una parra lengua, en una uva voz / en un sonoro racimo de bocas...". La tentación de lo infinito y lo sensual ha sido muy fuerte para el poeta y, en el poema, el sentido dramático de la existencia se expresa temporalmente como una imposibilidad de ser: el hombre, aun "simiente y piedra y fuego", se pierde "en ese relámpago de voces" de todo lo existente. El hombre está haciéndose todavía en ese espacio que "un reino de raíces inunda, / un maderamen que racimo de limo y luz / en puertas palas barcas ondula y / en la copa pura del fuego / donde desde astrales lagares manan / amapolas y poleas y átomos solares". Pero la virtud de la palabra del poeta testifica el poder que el hombre tiene de afirmar su existir en medio de lo que lo excede. La palabra es el orden. La vida, la marea. Y el poeta va y viene entre esas dos tentaciones.

*sí, del hombre, que en un orden sobre,
dentro simiente y piedra y fuego...*

LOS POEMAS

Tiempo ha de haber transcurrido entre el arte poética y los dos poemas que le siguen. No hay constancia de ello, pero el cambio de tono, la nota de una madurez interior, así lo indican. Los temas se enlazan con el pasado, en cuyo dominio se expresaban sólo tem-

poralmente, en una intuición concentrada en una palabra o en algunos versos donde se detenía el impulso optimista. También ciertos aspectos formales se repiten, como las largas unidades de versos en *Corral 1966*. En cambio la exaltación dionisiaca, cósmico-telúrica, se apaga, reaparece brevemente en un relámpago sensual, para ensimismarse meditando: aquellas faenas que eran “formidables fiestas de fogatas / en el crepúsculo caliente de la fiebre”, ahora

*... en la música de nuestras bocas
nuestras lenguas que locas se debaten
—dardo de fuego, amapola de sangre—
en ceniza se consumen, en polvo
se derrumban...*

Semejante transposición acaece en el mundo, anunciada ya en el primer poema por el crepúsculo que, en este caso, predice la noche en medio de la calentura de la fiebre, o por aquellas “amargas mariposas de óxido” en que se abrazan, se sumergen y besan con la muerte, con una muerte-cambio que sigue siendo nacimiento. Lo que ayer era “fluir y corriéndose y mezclado y formándose”, —perpetuo devenir que los verbos expresan y enlazan las conjunciones copulativas—, un mundo, “un territorio de espigas y huesos / de hierro fundiéndose entre miles de manos / como un río de palomas sobre aladas olas”, un “pleamar del horario de agua atmósfera y tierra”, o similitud cíclica entre lo interno y lo externo, “ruedas que realizan la ruta / del rutilante sueño de la sangre”, hoy reconoce la presencia de la muerte no ya como absoluta posibilidad de renacer, sino como un límite de todo lo existente: “el cementerio que se llevó / en la ceniza para siempre los ojos / y las palabras...”; los rostros que le miran como si no existiese, “... como si algo supieran que desconocemos / como si poseyeran la muerte como un arma / una herramienta con que cada día se cavan / su morada, como si en sus ojos se asomara / el mismo mar y la misma tierra

buscándose / en su incontenible y constante naufragio. . .”; el “naufragio encallado en la aurora” que “yergue contra el embate de los días / su gastado perfil, su derruida rosa”, en el que la nota clara que dan la aurora y el erguirse contra el poder del tiempo, acentúa el carácter agónico del pasado con el perfil corroído y la rosa derruida, afirmando aún más su sentido mortal que el de vida en los versos que le siguen: “el musgo que muerde el cimientto / de una viga quebrada en el vacío”, el moho “que dilapida sobre el hierro / sus mariposas. . .”. En este mundo que ha muerto y permanece, qué han de mirar el poeta y la amada, sino aquello que le ofrece a su juventud: “. . .miramos la detenida / rueda de un carretón o el oxidado / cerrojo de una puerta y el polvo nos / adentramos. . .”.

No sólo por lo muerto y gastado en el mundo nos adentramos en el polvo, sino por causa también de todo lo que excede la medida humana: la mar, el mar, por ejemplo. Antes, *la* mar, con una potencia genésica femenina y eterna, acumulaba el ritmo hasta hacer surgir el sonido “en la rompiente / donde en el más límite la luz se hace agua”; ahora, *el* mar, masculino, que trae la conciencia del tiempo, “devora con su inmanencia / nuestra mirada como un agua infinitamente / desatándose”,

*... y se necesita la ceguera
de los días futuros y el granero y las anclas
del antaño para saber entre tanta piedra
dislocada la ruta y el destino o simplemente
comprender de nuevo mi mano en tu mano o la hierba
profusa que pisamos,*

Repárese cómo el verso se quiebra, separando los sustantivos de los complementos del nombre o de los adjetivos que le corresponden (ceguera / de los días futuros; anclas / del antaño; piedra / dislocada), y recalca en el encabalgamiento, en la ruptura de la unidad sintáctica y unidad métrica, cierta impotencia de realización hu-

mana, en este caso expresada por el sentido de las palabras en que se detiene el verso: ceguera, anclas, piedra. El carácter oscuro e inerte de los vocablos se acentúa por oposición con el último de los encabalgamientos que se requiere a la naturaleza donde el adjetivo profusa, referido a hierba, envuelve riqueza, extensión, vida.

Son necesarias la ceguera y las anclas para reencontrar la ruta y el destino o el sentido del amor y de la tierra que se pisa. Incluso el granero que nos ofrece una falsa imagen inicial nutritiva, lleva a pensar en lo que fue vivo y hoy es potencia solamente. Hoy, granero, acumulación detenida; ayer, "territorio de espigas", "chorro / de granos y surcos / en un fecundo rito germinal", "en la muela del molino el amarillo trigo / se aumenta en millonaria, panificante harina". Hoy, la potencia posible entre la necesaria ceguera del tiempo por venir y la rémora del pasado. Antes, el poder mágico del instante vital: "miro y canto". En el mundo dionisíaco, el poeta participaba de la vida absoluta de lo existente y se hacía uno con ella; en el mundo destruido por algo que no aparece, pero que es revelado por el ritmo y la forma, él se hace uno con la muerte que le arrasa por presencia, aun cuando sea para la tierra la estación estival de plenitud, y, en ella, se hunde, siempre "con la muerte en la boca" y en los ojos:

*... Son grúas desprendidas
son calderas abolladas, ruedas son por aquí y por allá
enormes estructuras de fierro retorcidas
tuercas son, engranajes oxidados que incrustó
de la usina cercana el oleaje en el costado
del cementerio que se desplomó, piezas de proa
entre las urnas desparramadas y sepulcros
y son ahora los gansos que buscan su comida
en medio de las ruinas, hortensias y tus pasos
y es el verano en que nos hundimos con la muerte
en la boca en búsqueda de sus frutos...*

El movimiento se ha hecho lentitud. Dionisos medita. Lejos estamos de lo que antaño era principio y común órgano de los orígenes: "el movimiento que cual madre amamanta / la múltiple boca de las cosas". Muñones en vez de continuidad, pues las cosas y el hombre mismo aparecen quebrados por el paso del tiempo. La elección de la circunstancia en los dos poemas es expresiva. No es que haya cambiado la creación que antaño contemplaba el poeta, él es quien la mira ahora desde su ceguera de esperanzas acerca de lo absoluto; atado a una experiencia que el distinto tono entre el canto inicial y los nuevos poemas, marca. El tiempo transcurrido gravita en la palabra, en el ritmo, en la forma, como se advierte de un modo notorio en *Corral 1966*. *Ave fénix* representa una transición entre el arte poética y el contenido de este último. Si estuviésemos tentados por creer que es ese puerto anclado por un cataclismo quien condiciona la peculiar visión del mundo, el poeta nos desengaña: "no es un lugar, ni una hora. . . un estado perenne carcomiéndose". Si permanece frente a lo absoluto —un estado perenne—, ya no es al hombre de "hondas horas y un romance de ruedas en los ojos" a quien canta sino al del "silencio en los rostros", como si sobre el mundo y lo humano, el adventicio liquen que se adhiere a lo vivo y el polvo, resto de lo vivo, hubieran "añadido su agria escritura / lentamente al palimpsesto del tiempo". Cuando escribe

*. . . al incorporarnos al silencio de los rostros
que nos miran como si casi no existiésemos. . .*

nos da una clave simbólica: otorga a los otros, a los que han sufrido materialmente la experiencia de la destrucción y la muerte, un poder adivinatorio sobre su estado, que lo es por comparación con lo exultante de lo vivido anteriormente, pero que lo cree real por ese poder de identificación con el estado perenne de "mi carne / tu presencia, nuestra patria" carcomiéndose. ¿Identificación con lo existente o proyección de sí sobre lo existente? El hombre siente una

realidad de destrucción y el poeta la supera al expresarla y expresarse. *Ave fénix* nos da una respuesta. El título ya la indica y entronca a esta poesía con el arte poética donde la muerte-nacimiento era una condición continua de la materia y de lo humano en el tiempo, pues de ella procedía la medida y el orden, ella era "un caliente abrazo matemático" que "mide-limita y forma el canto de los cuerpos". Así como en lo más secreto de la naturaleza se operaba el cambio y nacimiento de las cosas, también de "lo más ínsito" del hombre surgía el poder génesiaco del canto en la palabra. La muerte-nacimiento era un proceso interior que no conocía la muerte absoluta. Pero Adán ha sido expulsado del paraíso y muerde el tiempo y gusta del fruto ácido de la muerte. El presente intemporal del arte poética, conoce el pasado y aun quiere proyectarse hacia el futuro. ¿Cómo? Antes el canto era la resultante de la plenitud. ¿Es posible ahora, que la muerte existe como un hecho en sí, como un límite que forma, pero destruye para siempre? El poeta convierte la experiencia pasada —el descubrimiento de la muerte de lo eterno— en un símbolo. No es él quien ha muerto, pero algo ha muerto en él y lo ve reflejado en lo existente, ¿Qué mundo escoge? El de la obra humana de hace siglos. ¿Qué ve en ella? La obra realizada y lo que de ella persiste, el camino elegido y la inanidad de él. Dos posibilidades encuentra para vencer la muerte que lo rodea y se le impone.

Veamos el símbolo de lo humano. Hace siglos, nos dice, magras manos irguieron el caserío ajeno y soberbio entre la azul viña y los ocasos. El tiempo, retraído a la lejanía del hoy, hurta, sin embargo, la sensación de lo distante, por su propia relatividad, porque, cesada una experiencia, si hemos rotó los lazos con ella, no pertenece a un pasado inmediato, se funde con todo lo que ya no es. No nos sitúa en la perspectiva de lo distante, pues la experiencia humana, al repetirse, es de siempre, aunque su modo de realizarse aparezca diferente. El caserío, la obra, se muda en ajena en cuanto ya realizada: originalmente nuestra, posee una existencia distinta y liberada de nosotros, conclusa, cerrada, aunque sólo exista porque nosotros so-

mos y fue nuestra actividad y nuestro esfuerzo. Soberbia por llena de sí, viva en su existir, más contante que nosotros, agonistas en el tiempo: "con señorío imperó la casa / sobre la sucesión de padres e hijos". Magras manos la alzaron: semeja no haber relación entre la desaparecida fuerza que la engendró y su presencia corpórea: Creada entre la azul viña y los ocasos, acierta en la calidad agónica de la creación y del instante: entre la embriaguez celeste (parro lengua, uva voz) y lo percedero destinado a morir.

La experiencia creadora es idéntica, la cantidad humana comprometida en la finalidad de ella es igual, pero su destino es diverso. Aquello que se hace en la materia, pero no es el hombre, sólo puede dar testimonio de él de un modo indirecto. Aquello que se hace en la vida, pero no es la vida humana, testifica de un modo alusivo una existencia. Unicamente la palabra del hombre en que se une lo temporal y lo eterno, puede definirlo para siempre, o como diría Quevedo, modificando su verso: cavo con mi parlar mi monumento. La obra del hombre en la materia, nacida de un ensueño, le hace intuir que, por no ser ese trabajo una definición de él mismo, es apenas "sombrió sueño":

*lo que esos ojos añoraron se hundió
con el cadáver que en moscas y noche
se desgajó...*

El cementerio se llevó "en la ceniza para siempre los ojos / las palabras que en la faena... / olvidaron vencerse y hacerse contra el olvido". La casa es así "un naufragio encallado en la aurora" y los que la habitan, entre la estricta cal de las paredes, buscarán oscuramente y en vano, mientras no hallen la palabra que pueda hacerlos contra el olvido, "la hebra y la entraña de su destino". ¡Tanto hombre perdido en el polvo absoluto, mientras el valle entra "solar por la ventana": El poeta contempla tanta pérdida, quiere rescatar su significación, "la nocturna rosa", y se siente arrasado por

aquel sonido marchitado, se adentra en el polvo, quiere descifrar el silencio de los muertos. El mismo un sonido es —no una palabra— aunque el poema desmiente este carácter restrictivo. No más que un sonido, porque el tono de su realización lo ha puesto en la vida en este instante o perduración en lo vital, en lo que ha de repetirlo junto con lo que no es él, con lo que ama o desea. Ha caído dulcemente en la grata trampa de la vida.

*Así en la música de nuestras bocas
nuestras lenguas que locas se debaten
—dardo de fuego, amapola de sangre—
en cenizas se consumen, en polvo
se derrumban, mas en esta destrucción
nos besamos el lodo y la sangre
los huesos nos tocamos y la entraña
y en la presencia viva de la muerte
la luz irrumpe sonora en la alcoba
y oímos un griterío de remotos
niños: tu voz repetida, mi voz.*

Como si fuera él uno de los que buscan oscuramente la hebra y entraña del destino, uno igual a los otros perecibles. Si allá “desde fuera” entraba el valle solar por la ventana, aquí la luz irrumpe desde fuera, sonora, en la alcoba. El ciclo se repite. La *efímera* imagen de ellos por la casa se funde y rueda. Permanece,

*mientras la noche penetra, la estancia
y el jardín en un revuelto aroma
de establo y ciruelas recién caídas.*

La noche, la nocturna rosa, la vida que no es él y que ha de presentarlo sin ser él mismo, mientras. Un mientras trágico que lo conduce al olvido. La primera parte del poema que hablaba de aque-

llos ojos llenos de añoranza que se hundieron con el cadáver en el polvo, termina con el triunfo de la naturaleza, del valle que ingresaba solar "con su olor a lluvia, fruta y estiércol", donde lo humano no está representado. La última parte que habla de él mismo, repite la imagen con la invasión de la noche y el revuelto aroma de establo y frutas recién caídas. Un paralelismo curioso y decidor. El hombre lo siente en su tuétano; el poeta, temporalmente, lo expresa.

El poema exalta lo humano y la posibilidad de eternizarse —de hacerse contra el olvido— mediante la palabra. Pero apenas un sonido somos, no un ritmo, no un orden y marea. Algo lo ha llevado lejos de sí mismo. La poesía se ha convertido así en una imagen de una pérdida, en una conciencia momentánea de lo vivido y de la muerte. En *Corral 1966* se agudiza esta visión de lo que tiene de negativo. El poema se inicia por un *donde* con diecisiete versos sin sujeto. Allí un vendaval toca el mudo badajo de la campana de un gladiolo, arrastra desde el mar su herrumbrada cadena de sal, su viscera negramente sangrante donde suenan hedores y sudores, y mientras repasa su boca gangrenada con aliento de removida tierra un mundo destruido, se hiere en los trizados vidrios y entra a deshabitadas alcobas enmohecidas donde retumba y estrella su queja enronquecida. Este mundo de la realidad concebido en negrura abarca todo: "mi carne / tu presencia, nuestra patria, un estado perenne / carcomiéndose...". El autor, paradójicamente, concluye por decirnos, como si todo fuera una proyección de sí más que una realidad absoluta, que aquello que no es él, existe; el verano, las hortensias, los gansos que buscan la comida, incluso destruido que escoge como escenario de su peripecia agónica (son grúas, son calderas, ruedas son, tuercas son), los pasos de la amada. En cambio, el hombre se descubre sólo en lo plural, en la compañía: mi carne tu presencia (sin separación de coma), al incorporarnos, nos miran, nosotros tratamos de deletrear, comprender de nuevo tu mano en mi mano, la hierba profusa que pisamos, nos hundimos con la muerte en la boca, al irnos lentamente por la playa. El orgulloso yo omnipre-

sente en la parte primera del arte poética es, por sí mismo, ausencia. Tampoco el amor es eterno, sino "effimera rosa". La conciencia de su sentido, incorporado al ser, cuando ya no alienta nuestra alma, nos une a lo amado para siempre, mientras trabajan los mensajeros del tiempo y la inconsciencia conduciéndonos a la muerte, la "ausencia permanente" que nos sigue. El hombre, y con él todo lo que quiere, ha llegado a un punto en el que no hay lugar, ni hora, sino un estado perenne carcomiéndose: no un ser, sino un estar para lo humano. Pero también una conciencia de ello que lo niega, que lo expresa, que lo siente así en comparación con un pasado, que lo sigue buscando, hundiéndose en lo óptimo estival con "la muerte en la boca en busca de sus frutos". No en vano las imágenes finales del poema son de partida y movimiento: por la playa, a orillas del mar que fue exaltación y muerte, se van lentamente, hombre y mujer, con la rosa effimera del amor en la mano hacia, como diría el poeta, mientras la bandera, símbolo puro, se agita entre el viento y lucha sobre las reliquias imbatibles del pasado, en el cielo. Porque lo que fue y lo que es sólo puede negarse venciénolo, conteniéndolos, haciéndose más reales que ellos,

*... para saber entre tanta piedra
dislocada la ruta y el destino o simplemente
comprender de nuevo tu mano en mi mano...*

Expresarlos, esculpirlos en la palabra exacta y enjuta, más allá de la tentación dionisíaca, es un modo de conciencia, aunque se crea que lo humano está comprometido en la pérdida. La salvación del hombre es la salvación del mundo. Adán que retorna al paraíso.

