



CONSEJO EPISCOPAL LATINOAMERICANO
-CELAM-



**PRESENCIA DE DIOS
EN LA POESIA
LATINOAMERICANA**

Dios siempre vivo

con la colaboración de:

Pontificia Universidad Javeriana



PRESENCIA DE DIOS EN LA POESIA LATINOAMERICANA

Dios siempre vivo

Jornadas de Estudio
Bogotá, 18 a 22 de Octubre de 1988

Documentos Celam No. 111
Sección de Pastoral de la Cultura – Sepac.
Secretariado para los no creyentes – Senoc.
Bogotá – 1.989

PRESENTACION

Hace dos años la Sección para la Cultura en colaboración con el Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana tuvo un simposio sobre la problemática de Dios en la novela latinoamericana, que tuvo enorme resonancia en los círculos intelectuales. Todo el trabajo se recogió en la obra *Agoniza Dios* Colección Celam 1988 y que ha sido encomiada; así en la Revista del Banco de la República, Bogotá, Colombia, Vol. XXV, No. 17 Alvaro Pineda reseñó ampliamente y concluía "Dios no ha muerto". Está presente en los silencios, en las pesquisas infinitas del hombre contemporáneo, en las preguntas cuyos ecos mueren sin respuesta. En algún lado se esconde y todavía lo buscamos esperanzado. Y para soportar su silencio hemos tenido que inventar un significante, como afirmó Alberto Ramírez en el artículo que sirvió de marco teológico al simposio ... "La palabra de Dios es palabra del hombre, expresión de la mejor experiencia humana".

Nos pareció, dado el éxito anterior, que debíamos continuar en esa línea de estudio y por eso organizamos un segundo simposio sobre la presencia de Dios en la poesía latinoamericana. Si la narrativa es análisis y disección de la realidad, Dios aparece como problema; de ahí la pregunta "Agoniza Dios?". En cambio la poesía habría de abordar no el problema sino la presencia de Dios, ya que la poesía no es análisis sino síntesis en la que se recompone intuitivamente, a partir de la lógica del corazón y de las exigencias de la trascendencia, la unidad pulverizada por el análisis de la narrativa. Esta discurre en el tiempo, donde se ubican los problemas, las vicisitudes, las contingencias, las búsquedas y los rechazos, mientras la poesía se ubica en el instante de la inspiración donde acontece el paso más allá de las fronteras físicas del universo natural y horada el tiempo y rompe el velo del infame encuentro del que habla San Juan de la Cruz.

El clamor poético de San Juan de la Cruz con el que el místico artesano de la palabra forcejea, para, a través del lenguaje, romper "el velo de ese dulce encuentro" coincide en cierto sentido en la conclusión de los poetas presentes al encuentro "El poema es el espacio donde la otredad manifiesta la trascendencia". Es que, según se comentó entonces: "la palabra poética como la religiosa es sacramental, alianza entre el hombre y Dios", y por ende "armonía del hombre con el mundo". A esta definición de la esencia del poema, siguió en el segundo día del diálogo, el análisis de la poesía religiosa en la que el itinerario del poeta sube de la "angustia del sentido de lo humano" hacia la búsqueda de la plenitud religiosa, cuya "dimensión profunda de amor y proyección" se articula envuelta en el sentimiento del misterio. Entonces, el poema que crea el silencio, y al mismo tiempo de él nace, crea igualmente la palabra religiosa.

Las conclusiones a que llegaron los poetas participantes del simposio en los inolvidables diálogos por la mañana evocan las categorías lingüísticas de la confusión del misterio. A lo largo de la historia de la espiritualidad cristiana el lenguaje poético ha sido siempre el idioma de la experiencia mística. Sólo mediante la metáfora y el símbolo, el anacoluto y la paradoja lógica, es posible hablar de "música callada" y de "soledad sonora" para acabar finalmente en el "no sé qué quedan balbuciendo", en la angustia de expresar lo que al lenguaje conceptual le es imposible traducir.

Tan sublime y complejo tema, debía abordarse trazando ante todo un marco literario con el que el P. Marino Troncoso, S.J. mostraba el poema como espacio donde la otredad manifiesta la trascendencia. A su vez el marco teológico que se aproximara teológica y metodológicamente a la poesía religiosa puntualizando sus fundamentos de posibilidad, su articulación en la totalidad humana y mundanal del poeta y los condicionamientos inherentes a la creatividad poético-religiosa.

Los temas fundamentales fueron discutidos en diálogo durante las mañanas entre poetas y profesores de literatura. En algunos momentos, titulados recitales, se dió la palabra a los mismos poetas internacionales y nacionales para que recitaran

algunos poemas que interpretaban y ambientaban acertadamente.

El trabajo más extenso y rico se tuvo en las conferencias y posteriores diálogos. Investigaciones magistrales sobre la presencia de Dios en la poesía de Neruda, de Borges, de César Vallejo, de Ernesto Cardenal, de Jorge Carrera, de Jorge de Lima, de Manuel Ponce, de algunos vanguardistas, lo mismo que de algunos colombianos como Tomás Vargas, "los nuevos" y Héctor Rojas Herazo.

Especial relevancia tuvieron los pánenes y mesas redondas sobre "Los espacios de sugerencia de la poesía: corporeidad y espiritualidad", "Realidad, otredad y trascendencia en poesía vertical", "Dios como conciencia y como tematización del poema", para concluir con "Dios, poema y lenguaje".

La acogida del tema no sólo se hizo patente con la asistencia que superó los dos centenares de profesores, cultivadores de la literatura y universitarios, sino sobre todo con la participación al diálogo en las diversas actividades. Se sugirió realizar otro simposio que versara sobre "Dios en el teatro latinoamericano".

La Sección para la Cultura del Celam al publicar el rico material de estas jornadas de Estudio, quiere hacer partícipes a los lectores de América Latina, de tan sugerente y novedosa reflexión.

+ ANTONIO DO CARMO CHEUICHE
Obispo Responsable de SEPAC

I
**MARCOS
DE REFERENCIA**

MARCO LITERARIO

EL POEMA: ESPACIO DONDE LA OTREDAD MANIFIESTA LA TRASCENDENCIA

*P. Marino Troncoso
Universidad Javeriana*

Al iniciar estas palabras, que más que una conferencia, constituyen una introducción al Segundo Encuentro de Fe y Cultura: *Presencia de Dios en la poesía Latinoamericana*, debo reconocer que no soy la persona más apropiada para hacerlo, pues entre nosotros se encuentran destacadas voces líricas del continente y no pocos estudiosos reconocidos y críticos del poema. Sin embargo, asumo esta introducción como la continuidad de un programa que se inició en 1984 y se manifestó públicamente por primera vez hace dos años a través de las jornadas de estudio correspondientes a "La problemática de Dios en la novela Latinoamericana". Dicho evento está recogido en el libro *¿Agoniza Dios?* publicado a comienzos del año por el Celam. En esa ocasión desarrollamos una dinámica, que dados sus frutos, la deseamos realizar nuevamente: simposio abierto por las tardes en la Universidad donde se plantearán los marcos teóricos e introductorios, literarios y teológicos, las ponencias-base y las mesas redondas que problematizen el tema y reuniones durante las mañanas en la Sede del Celam con los ponentes e invitados para evaluar críticamente lo expuesto. Aquella vez inicié la presentación del marco literario: "La novela: espacio donde la pregunta se hace existencia", recordando un texto de Manuel Mejía Vallejo. Ahora, que sea un poema de Octavio Paz lo primero que se escuche al reiniciar esta larga travesía que llega a su segunda etapa.

*Dios insaciable que mi insomnio alimenta;
Dios sediento que refrescas tu eterna sed en mis lágrimas;*

*Dios vacío que golpeas mi pecho con un puño de piedra,
 con un puño de humo,
 Dios que me deshabras,
 Dios desierto, peña que mi súplica baña,
 Dios que al silencio del hombre que pregunta contestas
 con un silencio más grande,
 Dios hueco, Dios de nada, mi Dios:
 Sangre, tu sangre, la sangre, me guía.¹*

En pro de la continuidad dentro del diálogo fe y cultura y como un paso más a lo largo de un proceso, retomo algunas de las ideas generales expresadas hace dos años, cuando fue necesario obviar la carga semántica de un no y mirar con optimismo las letras de un continente superando nuestra pobre comprensión del ser mismo de la literatura que, como lo expresara Alfonso Reyes, es un ejercicio mental que se reduce a una manera de expresar asuntos de cierta índole². Literatura, manera de expresar, lenguaje centrado en la imagen creativa y simbólica; conformación de una estructura, de una forma creadora; hace dos años, la novela, ahora el poema, que también implica manera de ser, percibir y expresar al hombre y su relación con el mundo, a través de la imagen. Sin ese lenguaje ambiguo, oblicuo y creador, que en ningún momento permite perder la materialidad de la existencia ni el reduccionismo de una lectura monosémica, no hay literatura. Pero literatura es también escribir sobre los asuntos que verbalizan la experiencia pura, la general experiencia humana. Sólo hay literatura allí donde se tratan los temas que comparten todos los hombres porque todos los han vivido: la soledad y el amor, la vida y la muerte, la esperanza. Lo decíamos y lo repetimos: la auténtica literatura, la que llama Karl Rahner, "Poesía de identidad verdaderamente grande"³, no rechaza a nadie y sólo le exige a su lector profundidad de vida para comprender des-

de adentro lo que de alguna manera ya ha vivido. Es ese ser hombre de Barba Jacob que oscila entre ser día Azul o simplemente noche⁴. Toda verdadera literatura nos sitúa en el espacio de la pregunta o de la revelación del sentido y es una forma donde se integran la vida, principio creador de imágenes y la Vida con mayúscula, principio generador de significaciones⁵.

Teniendo en cuenta lo anterior, insistíamos en la necesidad de leer cada lenguaje artístico, cada sistema de significación, desde sus propias cualidades hasta el punto que en el simposio pasado llegamos a afirmar que era más importante el hecho de escribir una novela que aquello que ella contaba porque escribirla implica una manera de concebir la literatura como significativa y como significado y la literatura como forma dice más sobre el hombre y el mundo, sobre su historia y los valores que lo rigen, que cualquier dimensión referencial. Se entendió la novela como la forma verbal por excelencia de una experiencia radicalmente histórica, de una búsqueda de valores: reconstruir o integrarse al Paraíso perdido. En definitiva, se deseaba superar una visión simplista de la literatura y sustituirla por una consideración a fondo de su ser y un subrayar la forma literaria como portadora de significación más allá de una afirmación o de expresiones ideológicas que niegan la plenitud de la palabra poética. Tanto se reiteró esa idea que en 1986 el grupo de ponentes invitados concluía: "Si la teología desea descubrir la imagen de Dios que hay en la novela, debe hacerlo desde la novela misma, desde el mundo que la novela instaure. La teología debe aprender a leer novelísticamente"⁶. Y por eso, si en las palabras de clausura del anterior simposio se habló de iniciar inmediatamente la preparación del próximo encuentro sobre la problemática de Dios en la poesía latinoamericana, noción esta que gestada de la re-

1. Octavio Paz, *Libertad bajo palabra (19-35-1957)*, Fondo Cultura Económica, México, 1970. Poema Ausente, p.96.
2. Dice Alfonso Reyes: "Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar" y añade luego: "Lo humano abarca tanto la experiencia pura como la específica, pero en la primera radica la literatura y en la segunda, la no literatura". (Obras completas, t. 15, 40).
3. Karl Rahner, "La palabra poética y el cristianismo" en *Escritos de Teología*, t. IV Táuros Ediciones, Madrid, 1971. pp. 411-440.

4. Cfr. Nazario Silva Silva, Porfirio Barba Jacob: Poeta del tiempo y del retorno, Empresas Municipales de Antioquia, Medellín, 1984.
5. Cfr. Georges Luckacs, *El alma y las formas y Teología de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975. En especial "Sobre la esencia y la forma del ensayo" en donde se dice: "En otros términos, el aire (la literatura, el ensayo), no tiene como finalidad representar la vida (empírica), sino superarla hacia la vida esencial (...) todo depende de la forma". Y añade luego: "Crítico es el que descubre el destino de las formas. Aquél para quien la más fuerte experiencia vivida es el contenido del alma que las formas guardan indirecta e inconscientemente".
6. Cfr. *Agoniza Dios? La problemática del Dios en la novela latinoamericana*, Documentos, Celam Bogotá, 1988. 331-333.

flexión sobre la forma de la novela, se cuestiona ahora, cuando el objeto de estudio es otra forma literaria, el poema, que posee su propia índole, en el que lo destacable, más que la búsqueda, es la presencia, la cual es irradiación, acción transformante y unificante de una realidad misteriosa; llamada por Henri Bremond "Poesía pura" y por Heidegger "instauración del ser"⁷ ¿Cómo la llamamos nosotros?.

El título, "La presencia de Dios en la poesía latinoamericana" para este segundo simposio sobre fe y cultura es apropiado pero quizá demasiado extenso para nuestro propósito. El término poesía, desde el Romanticismo hasta nuestros días, ha ampliado su campo semántico y abarca tanto una manera peculiar de conocimiento del mundo como una dimensión de la existencia. Jacques Maritain define la poesía como "la intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano, proceso que estriba en una suerte de adivinación (tal como se le concebía en tiempos antiguos, el vate era para los latinos tanto un poeta como un adivino)"⁸. Afirmación que es precisada por Octavio Paz en *El arco y la lira*, obra clásica dentro de la teoría poética de las letras hispanoamericanas, la cual tendremos presente durante estas jornadas: "Lo poético es poesía en estado amorfo, el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser

7. Cfr. Bremond Henri, *La poesía pura*. Traducido por Julio Cortázar, Argos, Buenos Aires, 1974. p. 14 Martín Heidegger, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958. Sobre este mismo tema se puede consultar a M. Manent, *Cómo nace el poema y otros ensayos y notas*, Aguilar Madrid, 1962. En las tres obras citadas se desarrollan reflexiones de poetas como Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valery.
8. Jacques Maritain, *La poesía y el arte*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1955. p. 35. En el capítulo VII, "La experiencia poética y su sentido poético" se dice: "La poesía, aunque esencialmente se enlace con el arte y esté orientada hacia la actividad artística, se extiende en cierto modo accidentalmente a una esfera que trasciende la del arte. Luego la poesía vive en regiones y ámbitos que ya no son los suyos naturales; vive en dominios extraños a ella y ya no es libre, sino que queda subordinada. Lo que quiero significar es que en cualquier esfera puede llegar a intervenir la intuición poética (...) cuando el espíritu del hombre alcanza cierto grado de profundidad o de dominio en su facultad de descubrir nuevos horizontes y de correr grandes riesgos" y añade luego "Por su esencia, la poesía, en la vida preconceptual del intelecto, constituye el firmamento de la verdad del arte y la universalidad de la poesía es el dominio universal que ejerce sobre las artes". pp. 284-285.

de la poesía si deja de concebirse a éste como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido —recordemos la anterior cita de Alfonso Reyes—, el poema no es una forma literaria, sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre"⁹. La poesía informa todos los lenguajes y todas las artes bien sean espaciales, visuales, musicales o verbales. En éstas últimas ella está en el núcleo mismo de un proceso creativo que brota de las diferentes actitudes a través de las cuales el sujeto, el hombre, la conciencia, se enfrenta al mundo como distanciamiento, fusión o tensión, es decir, desde el recuerdo, la observación o la expectativa. Poesía épica, poesía dramática y poesía lírica que se expresa en la novela, el drama y sobre todo en el poema, donde la interioridad del yo va transformando la realidad en sustancia lírica, en vivencia, en emoción pura: revelación del propio yo que le impone sus dimensiones al mundo, transfigurándolo en estado de ánimo, que se manifiesta en forma condensada sin ampliaciones espacio-temporales. La lírica es pues la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado mutuamente hasta llegar a un ser-con, un ser-ahí que se expresa básicamente en el texto-sustantivo que nombra:

*He salido a la puerta,
y me da ganas de gritar a todos:
si echan de menos algo, aquí se queda!*

*Porque en todas las tardes de esta vida,
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,
y algo ajeno se toma el alma mía.*

*Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde!*¹⁰

Aquí, como en tantos otros textos que podríamos citar, se presenta la palabra poética con toda su potencialidad y como resultado de tantas "palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puertas de entrada y salida y entra-

9. Octavio Paz, *El arco de la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
10. César Vallejo, *Los heraldos negros*, Poema Agape. En *Obra Poética Completa*, Mosca Azul Editores, Lima, 1974, 64.

da de un corredor que va de ninguna parte a ningún lado". Esa palabra agarra y es lo poético que se expande en el poema donde "la imagen se hace acto (...) y la poesía entra en acción"¹¹.

El poema es un sistema de significación que posee su propio significante: la materialidad del lenguaje —sonoridad y ritmo— centrada en el verso, y su propio significado: contenidos indirectos que se manifiestan en el proceso de metaforización. Tanto el significante como el significado encuentran su unidad en la imagen, que integra los registros fónicos y semánticos de la palabra. El poema como creación poética se inicia cuando ocurre una violencia sobre el lenguaje, cuando se rompe lo cotidiano, lo ordinario y se supera el código del sentido notional en pro del sentido emocional. Para ello, como lo ha estudiado Cohen¹², el poeta corta el lazo original entre el significante y la noción para reemplazarlo por la emoción. Ello hace posible el funcionamiento de algo nuevo, no distinto de la prosa, sino más bien la antiprosa. Aparece la *figura* que no solo es cambio del sentido, sino metamorfosis, palabra poética que es a la vez muerte y resurrección del lenguaje. La metáfora, el cambio de sentido y la figura son maneras de forzar el código denotativo para hacer emerger el otro rostro del mundo atravesado por la conciencia del hombre y cuya aparición produce un encantamiento. Es un doble movimiento del desarraigo de las palabras, elevándolas, separándolas, creándolas de nuevo y al mismo tiempo regresando a ellas para darles la gravedad de las palabras de la tribu, necesarias para ser salvados.

Como Borges, los poetas parten de una crisis del lenguaje y su lucha es un diálogo permanente con las limitaciones que tratan de vencer. Ellos desean hallar una unidad lingüística capaz de liberarlos de aquella prisión que es para todos el universo nominal. Y como Borges, todos han reflexionado sobre el poeta-Dios que sólo aspira a decir una palabra y en esa palabra la plenitud¹³. El poema es el mundo creado de nuevo en

11. Cfr. Octavio Paz, "Hacia el poema" en *Libertad bajo palabra* (1935-1957). En *Poemas* (1935-1975), Seix Barral, Barcelona, 1979, 228-230.

12. Cfr. Gabriela Massuh, *Borges: Una estética del silencio*, Editorial de Belgrado, Buenos Aires, 1980. La Autora estudia las búsquedas de los protagonistas borgianos desde la perspectiva de la crisis del lenguaje. pp. 20-214.

13. Idem.

el lenguaje. Es el acto primordial de tomar la palabra para nombrar y sacar de la nada. Mallarmé lo comparaba con un "golpe de dados", Octavio Paz con un combate casi sangriento y la mayoría de los poetas aluden con frecuencia al misterio de la página en blanco, que debe ser manchada por la palabra:

*Palabra, voz exacta
y sin embargo equívoca;
oscura y luminosa;
herida y fuente: Espejo;
espejo y resplandor;
resplandor y puñal,
vivo puñal amado,
ya no puñal, si mano suave: Fruto
(...) (...)*

*Palabra, una palabra
la última y primera,
la que callamos siempre,
la que siempre decimos
sacramento y ceniza*¹⁴

El poeta, como el artista de las Bellas Artes, trata el lenguaje como materia y no como instrumento, lo convierte en sustancia análoga al color y a la música, imagen y sonido: ritmo. Y el poema posee en su sintaxis una doble función: organiza la significación y converge a la expresión. El reniega y exalta el lenguaje, alimenta y apaga la significación y finalmente constituye una cara del mundo abierto y rebelde a la comunicación.¹⁵ En cada momento histórico, el poema integra de manera diferente dos intenciones siempre complementarias: La comunicación-exteriorización y la expresión-interiorización, en tanto que toda palabra implica dirigirse a otro, romper el silencio, aunque sólo sea con un grito de angustia o con un himno callado: dirigirse a alguien, tomar testigo, llamar en

14. Octavio Paz, "Libertad bajo palabra" (1935-1957) en *Poemas* (1935-1957), 37-38.

15. Cfr. Mikel Dufrenne, *Le poétique*, P.U.F. París, 1963. Citando a Langer dice: "Ce que le poète crée n'est pas un arrangement de mots car les mots sont seulement la matière à partir de quoi il fait ces éléments poétiques".

ayuda a un oyente lírico que en algunas ocasiones se nombra explícitamente, como en los sonetos de la muerte de Gabriela Mistral, y en otras, es proyectado al lector posible como en "Morada al Sur", geografía lírica de Aurelio Arturo:

*Te hablo de la sangre que canta como una gota solitaria
que cae eternamente en la sombra, encendida:*

*Te hablo de un bosque extasiado que existe
sólo para el oído, y que en el fondo de las noches pulsa
violas, arpas, laudes y lluvias sempiternas.*¹⁶

El poema, al decir de Maurice Blanchot "Parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla: es¹⁷ y su espacio está conformado por un poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes ocultos se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, convertido en intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee. Un espacio violentamente dilatado por el enfrentamiento mutuo del poder decir y del poder de oír. Un espacio que es materialidad significativa abierta a los múltiples significados de cada recreación, porque el poema en el libro es solamente potencia y necesita una voz que lo llene con su propia experiencia de los "golpes de la vida", de esos no saberes que brotan de los conocimientos profundos no conceptualizados. No sé.

El orden verbal en el poema crea un espacio que se funde en el ritmo, a partir del cual se engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga "algo", el ritmo nos coloca en una actitud de espera porque vivir el poema es sentirlo, es un ir hacia algo que no podemos precisar, aunque intuimos su sentido¹⁸. El ritmo no es una medida vacía de contenido, sino una dirección y una revelación. El se manifiesta externamente en el verso que no es mero revestimiento aplicado innecesariamente al lenguaje, sino materialidad en la que se plasma lo poético. El verso, co-

16. Aurelio Arturo, "Morada al sur", 1963. En *Obra el Imagen*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977, 18.

17. Cfr. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969, 31.

18. Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, 56.

mo la metáfora, tienen estructuras homólogas, con diferentes elementos, pero ambos son figuras que apuntan a la plenitud de la imagen. Y quizá profundizando en la significación que produce la relación verso-metáfora podremos llegar al tema exacto de nuestra reflexión: el poema, espacio donde la otredad manifiesta la trascendencia. El ritmo, encarnado en el verso es *Versus*, retorno, volver sobre sí mismo o en términos más exactos, "discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica"¹⁹. Por eso, el ritmo no es sólo medida, sino tiempo original que se explica, en términos de Octavio Paz, como "Tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo"²⁰. La poesía hecha carne en el poema, sugiere un universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en el que nace y se mueve el pensamiento musical y en donde la resonancia puede más que la casualidad, y la "forma", lejos de desvanecerse en su efecto, viene a ser como reexigida por éste. Valery afirmaba "que cuanto más se ajuste un poema a la poesía, menos puede ser pensado en prosa sin perecer"²¹.

Lo hemos dicho y es necesario repetirlo: el poema, espacio verbal, es imagen. Es "Ver en el día y en el año un símbolo/ de los días del hombre y de sus años,/ convertir el traje de los años/ en una música, un rumor y un símbolo/"²². Y la imagen, comunión de conciencia y mundo, tampoco es un medio: ella se sustenta en sí misma, es su propio sentido y acaba y empieza, con mayúscula, el sentido del poema. La imagen es el poema mismo. La palabra poética, "un recurso desesperado ante el silencio que nos invade cada vez que intentamos

19. Jean Cohen, op. cit., p. 53.

20. Octavio Paz, *El arco y la lira*, 64.

21. Paul Valery, *El cementerio marino*, Alianza Editorial, Madrid, 1967, 22. Añade el poeta: "Resumir, poner en prosa un poema, es simplemente desconocer la esencia de un arte. La necesidad poética es inseparable de la forma sensible, y los pensamientos enunciados o sugeridos por un texto de poema no son en absoluto el objeto único y capital del discurso. Sino medios que contribuyen por igual, con los sonidos, las cadencias, el número y los adornos a provocar, a mantener una cierta tensión o exaltación, a engendrar en nosotros un mundo —o un modo de existencia totalmente armónico.

22. Jorge Luis Borges, "Arte poética", en *El Hacedor. Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, 843.

expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos"²³. La imagen, inseparable del plano fónico, logra decir lo que por naturaleza parece escaparse. Dice lo indecible, no explicando, sino presentando y recreando. La palabra poética re-vive haciendo que lo externo se convierta en espiritualidad y la conciencia en corporeidad. Espacio del poema donde los contrarios se funden y "el hombre desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo mismo, cuando se hace imagen, se hace otro". Y quién no ha tenido la experiencia? ... "a veces en las tardes una cara nos mira desde el fondo de un espejo...". "Yo soy el otro" escribió Nerval y Rimbaud sintetizó "yo es otro". Volvamos a Borges:

*Del sur, del este, del oeste, del norte,
convergen los caminos que me han traído
a mi secreto centro.
Esos caminos fueron ecos y pasos,
mujeres, hombres, agonías, resurrecciones,
días y noches, entre sueños y sueños,
cada ínfimo instante del ayer
y de los ayeres del mundo,
la firme espada del danés y la luna persa,
los actos de los muertos,
el compartido amor, las palabras,
Emerson y la nieve y tantas cosas.
Ahora puedo olvidarlas. Llegó a mi centro,
a mi álgebra y mi clave,
a mi espejo.
Pronto sabré quién soy²⁴*

Imágenes dobles que son revelación del mundo y del yo en la reinstauración de la unidad perdida. Imágenes de Giovanni Quessep: "Torre de Claudia aléjale el olvido/ blancura azul la hora de la muerte/ jardín de Claudia como el cielo/ Claudia celeste". Imágenes de Fernando Charry Lara: "El viento corre tras devastaciones y vacío,/ resbala oculto cual navaja que unos dedos acarician,/ retrocede ante el sueño erguido de las torres,/ inunda desordenadamente calles como un mar en derrota." Imágenes de Roberto Juarroz:

23. Octavio Paz, *El arco y la lira*, 111.

24. Jorge Luis Borges, *Elogio a la sombra*, en *Obras completas*, 101.

*Cambiar la propia imagen periódicamente,
no para hacer menos monótona
la visión de quien nos mira,
sino para llenar de otra manera desde adentro
el continente de nuestra ficción.*

.....

*Cambiar de imagen cada tanto
como se cambia el sueño cada noche
para que sea menos aburrida
la carambola del abismo
y la ilusión indemostrable
de que nosotros la jugamos²⁵*

Imagen-signo que al fusionarse con el símbolo postula equivalencias con las estructuras de lo sexual y de lo sagrado porque en todas ellas se une lo uno con lo otro; entramos a la región del doble sentido y percibimos la manifestación de otra cara que aflora en lo sensible.²⁶ Imagen-figura que gira en torno a la antinomia de notación-connotación y se constituye en clave artística de la palabra poética capaz de expresar en su estructura, ya de signo, ya de símbolo, la experiencia original de lo otro, experiencia que fundamenta todo el proceso creativo originado en la capacidad de asombro. Por eso Octavio Paz dice que:

El hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la aparición. Tres niveles diferentes, lo sagrado, el amor y la poesía que corresponden a tres experiencias que manifiestan algo que es la raíz misma del hombre.²⁷

25. Los textos de los poetas fueron tomados de la Antología de la poesía hispanoamericana, publicada por el Fondo de Cultura Económica de México. Edición con selección, prólogo y notas de Juan Gustavo Cobo Borda. Estos textos son "Canto del extranjero" de Giovanni Quessep, "Ciudad" de Fernando Charry Lara y "Poesía Vertical" de Roberto Juarroz.

26. Cfr. Henri Meshonnic, *El signo del poema*, Gallimard, París, 1975.

27. Octavio Paz, *El arco y la lira*, 134.

Si, en las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos. Apenas sabemos qué es lo que nos llama desde el fondo de nuestro ser. Luego añade Paz: "en el encuentro amoroso, en la imagen poética, y en la teofanía se conjugan sed y satisfacción: somos simultáneamente fruto y boca en unidad indivisible"²⁸. Así pues, en los niveles que realizan la estructura del signo se tiende a realizar la posibilidad de lo que el hombre es, la cual sólo se manifiesta cuando se abraza la *otredad*, palabra con la que el poeta mexicano sustantiviza la experiencia de lo otro, eso que Antonio Machado llamaba la experiencia de la "esencial heterogeneidad del ser"²⁹. Imagen poética y mundo, ser y aparecer, todo se integra en la revelación de la poesía que se da en el instante "en el que somos lo que fuimos y seremos".

En el espacio del poema se plasma la otredad, esa conciencia de sí que tiene el hombre y por medio de la cual vive y goza su propia plenitud. En el espacio del poema el hombre se relaciona, asimila el mundo exterior para hacerlo suyo y al integrar la interioridad y la exterioridad todo lo convierte en símbolo de su propio espíritu. En el espacio del poema se ha plasmado una mirada que intenta llegar a la realidad escondida y oirla en su verdad. En el espacio del poema se vive la otredad como un "alguien que me piensa" y que "se piensa", como un diálogo discursivo, polémico, a veces doliente, violento, tierno con ese alguien que me mira, oye, habla, convence o disuade y sin quien la vida quedaría sumergida en una desgarradora soledad. Durante siglos esa otredad se ha manifestado al hombre y él la ha llamado inspiración: comunica-

28. Idem, 136.

29. En 1950 aparece el *Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz, texto fundamental para las letras de nuestro continente, precedido por las siguientes palabras de Antonio Machado: "Lo otro no existe; tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana igual realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste, es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes". Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional creía en lo otro, en "la esencial heterogeneidad del ser", como si dijéramos "en la incurable otredad que padece lo uno".

Octavio Paz ha reeditado una y otra vez este libro.

ción sin palabra en el mundo del silencio o simplemente un ser sin rostro, sin tiempo, que vive dentro del hombre comunicándole todos sus poderes de trascendencia³⁰.

Otredad en Borges que cuestiona nuestra propia unidad cuando dice:

Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitológicas del Arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.

Otredad que al manifestarse en la estructura del signo nos lanza a la imagen poética, al amor, a lo sagrado, a aquello que está más allá de los sentidos verbales o intelectuales: al doble, al otro yo y a lo otro. A ese ser presencia, presente, principio, comienzo, origen, instante, fijeza inmóvil, ojo. Otredad de Borges, búsqueda del ser consigo mismo:

*Sé que en la sombra hay otro, cuya suerte es fatigar las largas soledades que tejen y destejen este hades y ansiar mi sangre y devorar mi muerte. Nos buscamos los dos. Ojalá fuera este el último día de la espera.*³¹

Otredad siempre presente en César Vallejo cuando dice: "estoy llorando el ser que vivo; me pesa haber tomádotte tu pan" la cual adopta una significación más compleja por la personificación de un *tú* que se postula radicalmente diferen-

30. Cfr. Margarita Murillo González, *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987. Véase en especial el capítulo "Síntesis poética de Octavio Paz", donde se desarrollan tópicos específicos: Hombre, femenino, otredad, etc.

31. Los textos corresponden respectivamente a "Borges y yo", en *Obras completas*, 808 y "Elogio de la sombra", ídem, p. 987.

te al de la voz poética. Otredad en "Canción de la vida profunda" de Porfirio Barba Jacob que corresponde a los diferentes hombres, estados de ánimo, que todos somos.

En definitiva, la otredad es la experiencia de una voz extraña que saca al hombre de sí mismo para que pueda ser todo lo que es, todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser. Otredad, voz del deseo de un hombre que es deseo de ser y que como tal se expresa en la palabra poética, la cual, a diferentes niveles, hace que el misterio "silente" se transforme en presencia, palabra que toca certeramente el corazón en su entraña más honda: palabra que une y que en el medio de su clara finidad da corporeidad a lo espiritual que nos sustenta. Esa Palabra —que plasma la otredad— es la presencia constante de lo humano y se da cuando el hombre se enfrenta con lo que realmente es: oscuridad, pregunta, claridad, siempre diferente y siempre honesto en su verdad más allá de lo edificante o de lo que otros piensan que debería ser. Con razón Karl Rahner afirma que la capacidad que tiene nuestro oído para abrirse a la palabra poética nos da la medida para saber hasta que punto somos hombres³². Hombres arrancados de la pequeña morada íntima y familiar, de lo sensato y llevados a la noche inquietante que es el único y verdadero hogar patrio. Hombres reconciliados, liberados de lo individual y de la soledad estéril y que sienten la muerte de todos como su propia muerte y su propio gozo como comunión con la humanidad. Hombres encarnados.

Si, el poema es el espacio donde la otredad manifiesta la trascendencia, sólo que esa trascendencia algunos no la ven porque puede alcanzar diferentes dimensiones y no en todos los poemas encuentra el nombre que la sustenta. El verdadero poeta es trascendente y todo gran poema es una victoria de la palabra sobre la charlatanería cotidiana y abre espacios de libertad. Lo poético es uno, los poemas y los caminos de los poetas son diversos y a veces ni ellos mismos reconocen el sentido de sus revelaciones; y aún Octavio Paz necesita que Cohen le explique el significado religioso de su búsqueda³³.

32. Cfr. Karl Rahner, Escritos de teología t. IV, 438.

33. Cohen es citado por Julio Requena, "Poética del tiempo" en Angel Flórez (ed) en Aproximaciones a Octavio Paz, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1974, 51.

Tantas confusiones cuando todo resulta ser simple: No entenderemos el misterio de lo sagrado mientras no asumamos el misterio del hombre.

Guillermo Sucre afirma que El absoluto es el más profundo objetivo de la poesía y de toda la obra de Jorge Luis Borges, tal afirmación debe ser detenidamente analizada ³⁴ dice Gabriela Massuh:

A pesar de haber contabilizado 338 veces el nombre de Dios en toda la obra de Borges, Oswaldo E. Romero, quien intenta elaborar una suerte de teología y teodicea del escritor argentino, debe llegar forzosamente a la conclusión de que sí existe un asomo de fe en Borges, se trata de una oscura y privada nostalgia de Dios (...). La trascendencia no es religiosa, sino verbal ³⁵.

Sobre este tema tendremos la oportunidad de profundizar luego de escuchar la ponencia de Oswaldo Pol.

El caso Vallejo es otro. El camino con Dios, discurre en su compañía y juntos participan de la misma sensación de orfandad o de bienestar. Vallejo va desde diseñar un texto terreno en la divinidad hasta percibir la totalidad de su impotencia. La trascendencia lo llena todo en medio del dolor, en medio de un Dios que sufre y que le falta la grandeza del ser del hombre:

*Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre si te sufre, el Dios es él.³⁶*

Vallejo, otredad donde el hombre no puede sustituir a Dios si no se realiza inspirándose en su creador. ¿Cómo reestablecer la justicia que Dios dejó deteriorar?. Vallejo, transido de ávida angustia, revelándose a pesar del amor acepta la contra-

34. Citado por Gabriela Massuh; Borges; Una estética del silencio.

35. Idem.

36. César Vallejo, en Obra poética completa, 80.

dicción de la dualidad Dios-hombre, la cual cesa con la muerte pero no se revuelve del todo. Sus poemas, palabras que caen en el silencio, espacio límite y último de la poesía³⁷.

Podríamos seguir desarrollando aspectos del poema y explicarlos con tantos y tantos poetas que amamos y que nos ayudan a vivir. Pero es mejor callar: sólo estamos en la introducción de unas jornadas de estudio que nos llevarán a las obras para enfrentarnos a esas presencias que iluminan nuestra existencia. Deseo que nuestro trabajo sea fructífero y que quizás, y disculpen el atrevimiento, poesía y oración conformen una unidad en la súplica que nos permite ser un poco más.

Si iniciamos estas palabras citando a Octavio Paz, con él concluimos terminando el poema inconcluso del ausente:

*Dios vacío, Dios sordo, Dios mío,
lágrima nuestra, blasfemia,
palabra y silencio del hombre,
signo del llano, cifra de sangre,
forma terrible de la nada,
araña del miedo,
reverso del tiempo,
gracia del mundo, secreto indecible,
muestra tu faz que aniquila,
que al polvo voy, al fuego impuro.*

Gracias.

37. Cfr. Los trabajos de Alberto Escobar "Vallejo", publicados en Homenaje internacional a César Vallejo, Lima, 1969.

MARCO TEOLOGICO Y METODOLOGICO

DIOS Y EL POETA: POESIA RELIGIOSA APROXIMACION TEOLOGICO – METODOLOGICA

Rodolfo Eduardo de Roux, S.J.

Introducción

Se nos ha solicitado el esbozo de un marco teórico, desde el punto de vista de la teología, para estas jornadas de reflexión sobre la presencia de Dios en la poesía latinoamericana. Más que detallar la riqueza y variaciones del paisaje, se nos pide, pues tan sólo abrir la ventana. Es decir, delimitar horizontes e inventar posibles rutas de penetración en la densidad y avatares de la palabra poética cuando el hombre se confronta consigo mismo y con su mundo en la proximidad de ese misterio que llamamos Dios.

Dios y el poeta: Poesía religiosa

Nuestro título expresa el enfoque personal que hemos asumido en el desempeño de este cometido. Por lo mismo su comentario puede servirnos de introducción.

El enunciado temático de estas jornadas parecería invitarnos a una aproximación directa del poema en sí mismo. Y legítimamente será ese, quizás, el camino elegido por muchos de ustedes en sus respectivas ponencias. Por lo que respecta a nuestra propia tarea específica, lo juzgamos insuficiente, y hemos de prestar algún servicio a ustedes en su búsqueda.

En efecto, la presencia de Dios en una poesía particular no se autentica en primer término, por la simple aparición en el texto poético de la palabra Dios o de sus equivalentes lingüísticos, como tampoco por la simple mención de los símbolos usuales de una tradición religiosa particular. Unos y otros bien pueden ser no más indicadores de la ubicación cultural

del poeta y de su obra, sin que por ello sólo conste que han penetrado en la textura misma de su auto-comprensión en el mundo. Verdad es que con ello podemos hablar ya de una cierta presencia cultural de Dios. Pero nuestra búsqueda, si ha de adentrarse en el esfuerzo de la interpretación, no puede quedarse allí. Tiene que abrirse camino hacia la significación encarnada en el poema, y ésta al fin y al cabo es expresión de la auto-comprensión de su autor.

Por eso hemos querido situarnos directamente en el caso epigonal de la poesía religiosa. No ya con ánimo absolutizador y excluyente como si sólo en ella pudiera hacerse presencia poética de Dios, sino más bien como la realización más plena y explícita de aquello que buscaremos luego en ámbitos poéticos más amplios. Para constatar sus huellas o su ausencia.

Ahora bien, la poesía religiosa auténtica, desde el punto de vista que nos interesa, sólo es posible como acto poético que emerge en el encuentro del poeta mismo con esa dimensión de su propio ser en el mundo, ante sí mismo y ante los demás, que nuestra cultura occidental designa con el apelativo Dios. Pensamos entonces haber logrado un fundamento metodológico serio a nuestra búsqueda al situarnos ante todo en esa relación germinal entre Dios y el poeta.

En América Latina

Por otra parte, la reflexión que se proyecta, viene también enmarcada por una ubicación histórica, cultural e incluso religiosa: América Latina. Un continente donde el encuentro de Dios y el poeta se ha realizado hasta ahora en forma prevalente, en el ámbito de la fe y de la simbología cristiana. Un continente que, aún nacido apenas ayer como complejo cultural y social, ya tiene su propia historia. Y construida por cierto en la confluencia y aún el entrechoque de las grandes corrientes culturales de occidente en los últimos siglos. Un continente, quizás hoy como nunca, en búsqueda de su propia identidad humana y cultural. Confrontado así no solo a sus propias crisis de crecimiento sino también a los riesgos de una decadencia cultural más generalizada y de factores más complejos. Un continente, en fin, desgarrado por un gravísimo problema

social que lo sacude hasta sus cimientos, que lo arrastra hasta el confrontamiento, incluso armado, de posiciones antagónicas. No ya sobre éste o aquel detalle particular de las mediaciones sociales, económicas o políticas, sino también, y más profundamente, sobre los mismos significados y valores básicos que han de informar su estilo de vida como pueblo, es decir su cultura. Discurrir entonces plácidamente sobre la poesía de espaldas a la agonía de un pueblo, del cual debiera ser voz el poeta, difícilmente eludiría el reproche de un academismo versallesco enquistado en sí mismo pero no por ello menos situado entre convulsiones sociales que acabarán por derribar su Bastilla.

Aproximación, teológico-metodológica

Ante la vastedad y complejidad del tema, y dentro de los límites de una ponencia, es lo único razonable. Pero también lo suficiente y responsable. Se trata pues de esbozar apenas un diseño posible, entre otros no menos posibles, de un acercamiento al tema.

Y ello, desde dos preocupaciones fundamentales, que deben confluir en una sola perspectiva unitaria. La primera, es la teología como palabra metódicamente articulada sobre el papel de una fe religiosa en la textura de una matriz cultural. La segunda es el método. No ya como un simple recetario de prácticas particularizadas, sino como señalación siquiera de un horizonte básico, y del esquema operacional correspondientes, tales que pueden guiar y controlar luego el proceso inacabable de búsqueda de la presencia de Dios en la poesía latinoamericana.

Ahora bien, precisamente desde el punto de vista metodológico, la intención así propuesta podría implementarse de varias maneras. Clarifiquemos pues y determinemos la muestra.

En primer lugar, la poesía religiosa puede estudiarse como un fenómeno cultural de identidad literaria y poética. Por tanto, dentro de los parámetros comunes al estudio erudito de otras dimensiones del ser social del hombre. El elemento religioso se restringe entonces, metódicamente, al nivel de sus

expresiones simbólicas en cuanto forman parte de una cultura. Se las analizará en su imbricación cultural, en su procesualidad histórica, en su relación con una tradición religiosa particular, en su confrontación posible con otras tradiciones y otras simbologías religiosas. Se escrutará incluso el tipo peculiar de experiencia de la condición humana, que se atestigua en ella. Pero en definitiva, se detendrá allí, en el hombre; prescindirá metódicamente de toda esta referencia a ese "más allá" del espíritu humano, que el poeta religioso auténtico aspira precisamente a expresar. Como afirmación rotunda, como pregunta, incluso como tormento y duda. No cabe discutir la legitimidad de este camino. Es el propio de las ciencias sociales y por lo mismo, de validez incontestable también en crítica literaria. Para algunos será quizás el más deseable y aún el único posible en autenticidad y responsabilidad plenas. Pero quizás tampoco lo será para todos. Y menos aún parece el más recomendable para el objetivo terminal de este tipo de encuentros. A saber, un diálogo franco y abierto, respetuoso pero sin mutuos encubrimientos, entre la fe cristiana y la cultura en nuestro continente y en nuestra coyuntura histórica.

Parece ineludible entonces, de alguna manera, la presencia metódica de la teología. No es ésta, para el creyente, la superestructura conceptual de un simple obrar humano "como si ..." a la manera de aquel célebre juego de tenis sin pelota que condensó la postura cultural de Antonioni en su inolvidable "Blow Up". La teología es la articulación cultural y metódica de una afirmación de fe, es decir, de una pretensión modesta pero rotunda de la realidad de ese halo de misterio que nos circunda y penetra, que los cristianos llamamos Dios. Es obvio que entonces el poema religioso debe ser examinado también en la perspectiva de ese encuentro entre Dios y el poeta, de que hablamos antes. Pasarán entonces a primer plano cuestiones como estas: La autenticidad de la experiencia de Dios que atestigua el poema; su relación con la fe y la simbología propia de la tradición religiosa en que germina; o cuando menos la validez de su intencionalidad poética en el horizonte de una afirmación de Dios y de su relación con los asuntos humanos. En este caso el poema debería ser interpretado en la conjunción interdisciplinaria de dos ciencias y de dos métodos, de la teología y de la erudición literaria como campo

particular de las ciencias sociales. Válido también, e incluso necesario hoy para nosotros, tampoco este segundo camino parece viable al reducido espacio reflexivo de estas jornadas. Ni es quizás el más deseable en un primer momento de diálogo y aproximación.

Queda entonces una tercera posibilidad, más flexible y abierta, que intentaremos proponer enseguida a ustedes como una simple oferta programática. Es un camino teológico por cuanto se sitúa, modesta pero afirmativamente en el horizonte de la fe y de la tradición religiosa cristiana. Pero es sobre todo un camino metodológico, por cuanto se ocupa directamente de los contenidos temáticos que especifican esa tradición creyente, y ni siquiera intenta su fundamentación razonable. En este sentido lo teológico juega aquí casi como un postulado. En cambio sí acomete el esbozo de ciertas líneas matrices de una antropología cristiana en cuanto permitirán programar una búsqueda de comprensión metódica del fenómeno religioso-poético que se consigna en el poema.

En particular, sus fundamentos en la condición humana, a la luz de esa fe, y las articulaciones de lo estético y lo religioso, en el poeta y en su obra. En la circunstancia singular de estas jornadas, ese tercer camino ofrece cuando menos dos desventajas: en primer lugar satisface a la posición real de los creyentes aquí presentes y al objetivo terminal de estos encuentros; y en segundo lugar, puede ser también asumido por los no-creyentes como una hipótesis de trabajo y un acceso a la interpretación de los poetas cristianos.

Personalmente creemos estar capacitados para asumir este empeño en forma suficiente. En efecto, como un don gratuito de la vida, nos constatamos situados de tiempo atrás en la confluencia de una experiencia personal poética, de un quehacer teológico como preocupación especificante, y de un crecido interés por los problemas del método en el contexto de nuestra modernidad.

Tampoco nos presentamos ante ustedes con pretensiones de autoría. En cuanto a la relación de la palabra poética con la palabra religiosa, nos confesamos ampliamente deudores

del gran teólogo católico Karl Rahner en su bello artículo titulado "Poeta y Sacerdote"¹. Y por lo que respecta al método, somos apenas discípulos de Bernard Lonergan, el hombre que buscó toda una vida la articulación de su propia fe cristiana con el espíritu y la multiplicidad cultural del hombre de hoy. Del autor de *Insight y Método en Teología* se ha escrito autorizadamente que es hoy quien de manera más profunda y decisiva se ha confrontado con los problemas del conocimiento y del obrar humanos en referencia al método de hacer teología². Y por cierto, añadimos nosotros, en una perspectiva transcultural e incluso transreligiosa, por cuanto radicalmente antropológica.

División del tema

Nos ocuparemos entonces, sucesivamente: 1) de los *fundamentos* de posibilidad de una poesía religiosa; 2) de su *articulación* en la totalidad humana del poeta y su mundo; 3) de los *condicionamientos* inherentes a la creatividad poético-religiosa.

Fundamentos de posibilidad de una poesía religiosa

La integración factual de Dios y la poesía es una realidad histórica atestiguada por los documentos fundantes de todas las grandes religiones conocidas. Por lo que respecta al judeo-cristianismo cabe casi afirmar que su único texto normativo, la Biblia, no es menos poesía que afirmación rotunda de Dios y de su presencia humanizante en el decurso milenar de nuestra historia. Este hecho tampoco es casual y adventicio. Fluye de la entraña misma de la visión bíblica de Dios y del hombre. Siendo aquel, en forma decisiva y radical, un Dios para el hombre, no puede menos que intentar serlo en nuestra dimensión más raizal y sólidamente humana, es decir, en la Palabra. Pero tampoco en una palabra cualquiera. Sólo en aquella que, como el cielo crepuscular o el mar sereno, delimita un horizonte en la medida en que lo abre siempre hacia un más allá corredizo y en definitiva inabarcable. Porque se

1. *Escritos de Teología*, t. III, Madrid, 1961, 331-354.

2. Cfr. Hans Waldenfels, *Kontextuelle Fundamental-Theologie*, Paderborn, 1985, 408.

trata de la conjunción de dos magnitudes, cada una a su manera, abisales: Dios y el hombre. Tal es la palabra simbólica, y sólo ella.

Pero ¿De dónde surge esta palabra humana con pretensiones de expresar también de alguna manera a Dios? ¿Cuáles son los fundamentos de posibilidad de una poesía religiosa? ¿Cuál es la fuente viva, pre-poética y pre-religiosa de donde pueden brotar en unidad indestructible la poesía y la elocución de Dios?

El Hombre

El primer nivel, y por cierto raizal, de nuestra respuesta es el hombre mismo, oyente y hablador de Dios. El hombre como inquietud consciente, como intencionalidad dinámica, como autotranscendencia sensitiva, inteligente, razonable y libre hacia ese polo de atracción inconmensurable que, por designar de alguna manera una apertura indesignable, llamamos "ser". Como verdad y como bien, como significado y como valor. Como realidad constitutiva y fundante de nosotros mismos, que sin embargo, nos desborda y sobrepasa. El hombre como cuerda tensa, potencialmente vibrante al toque de ese viento de "ser" que nos sacude y estremece, a su paso. El hombre como buscador del significado y valor de su propia condición en el mundo. El hombre como constructor de su mundo y transformador de sí mismo. Pero sobre todo el hombre como capaz de esa forma suprema de vida que llamamos amor, el hombre antena de esa vibración peculiar del ser, que hacía exclamar a Unamuno en un instante de comunión lúcida mediada por el paisaje salmantino:

*Hermosura! Hermosura!
Descanso de las almas doloridas,
enfermas de querer sin esperanza.
Santa hermosura,
solución del enigma!
Tú matarás la Esfinge,
Tú reposas en tí sin más cimienta.
Gloria de Dios, te bastas.*³

3. En el poema titulado "Hermosura", en *Dios en la poesía actual*. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos, por Ernestina de Champourcin. Madrid, BAC, 1976, 34.

En el texto, pleno de validez testimonial, se nos anticipa ya la meta de nuestro discurso: la experiencia estética como umbral suigéneris de las respuestas últimas, de la preocupación fundante, como "gloria", es decir, develación de Dios en el hombre. El filósofo se preguntará por el fundamento último, por la condición radical que posibilita su propio preguntar, su propio responder y afirmar, su propio deliberar y valorar⁴. El teólogo, a su vez, con la admiración humilde de quien recibe un regalo, de quien se constata beneficiario de una gratitud total; escrutará los fundamentos, elucidará los contenidos, intentará las articulaciones culturales, no ya de la inquietud de una pregunta sino del gozo dinamizador de una respuesta última y decisiva. Esta respuesta que emerge en él como Palabra interior, voz queda del Espíritu que lo provoca a llamar "Padre" al fundamento último del mundo y de sí mismo. Y sin embargo, respuesta que le adviene al mismo tiempo fuera de sí mismo, desde la historia envolvente, como Palabra exterior, como Espíritu objetivado en las mediaciones históricas y en la simbología de su propia tradición religiosa⁵. ¿Qué añade entonces el poeta a estos dos caminos del hombre hacia su más profunda radicalidad? Así acontezca que en su singularidad personal puedan aunarse también los dos anteriores en una síntesis feliz?

El poeta

Nuestra búsqueda del fundamento de posibilidad de la poesía religiosa sin salirse del hombre eleva así nuestra respuesta a otro nivel, a una posibilidad nueva de ser-hombre: el poeta. Quizás nos ayude a comprenderlo una nueva aproximación al hombre desde otra perspectiva. En efecto, ese hombre cuya riqueza intentamos bosquejar antes, es intencionalidad y auto-trascendencia, sí, pero como en un torbellino unitario—siempre frágil e inestable! —de múltiples espirales operacionales, dinámicos. Diversos entre sí, ensamblados y articulados en una sola unidad fluyente, conservan sin embargo, una maravillosa flexibilidad y soltura que permite al hombre, por así

4. Cfr. B. Lonergan, *Method in Theology* y Cp. 4 Religión n. 1 The question of God. New York, Herder and Herder, 1972, 101-103.

5. Cfr. Idem, 112-115.

decirlo, diversos tipos de movilización de su totalidad humana en beneficio y para la plenificación de alguno de sus componentes. B. Lonergan ha designado "esquemas de experiencia" estas articulaciones especializadas del dinamismo humano. Desde el elemental "esquema biológico", que moviliza todas las posibilidades del hombre para asegurar y promover la conservación biológica propia y de la especie; hasta esos altos esquemas operacionales, más específicamente humanos, que llamamos conocer, amar, creación poética, filosofía, técnica, acción social⁶.

Nos interesa aquel que constituye el ámbito más propio del poeta: el esquema de experiencia estética⁷. Quién mejor que el poeta puede introducirnos, poéticamente, en lo que aquí luchamos por conceptualizar? Sin pretenderlo, quizás, Juan Ramón Jiménez ha fijado en su breve poema "Amaneceres", esa pura experiencia estética que sin fatigas intelectuales confluye en Dios:

*Brisas primaverales
embriagan mi estancia
de una áspera fragancia
de hojas verdes, con agua, de rosales.
Aún no da el sol en el papel, escrito
con mano firme y pura,
mientras el noble corazón contrito
trocaba, blando, su amargura
en dulzura ...
Qué paz y qué ventura!
Amanece, riendo, en lo infinito.
La fronda ya despierta
y plena de la tropa cristalina
que engarza el alba en un gorjeo bendito,
dora su claridad, que aún sueña, oscura;
viva esperanza cierta
en que la duda, fúnebre, perdura,
se va a colgar de una expresión divina...!*

6. Cf. B. Lonergan, *Insight. A Study of human understanding* —Ch. 6— Common Sense and its subject, New York, 1958, 181-196.

7. Idem, 184-185.

*Canta la codorniz, fresca, allá abajo...
Viene un gorrión a la ventana abierta ...
Pienso en Dios ...
Y trabajo.*⁸

Brisas, aromas, formas, colores, trinos... Y en el poeta, paz y ventura, esperanza cierta, Dios. El esquema de experiencia estética es, pues, puramente experiencial. Gozo y liberación total de un sólo experimentar, sin subordinación ninguna a otras instancias distintas de ese mismo experimentar. Es el "ser afectado" que está en la raíz lingüística del vocablo "estética". Es el "padecer", "pati", que definió para los latinos el momento extraño de la inspiración. Pero un puro experimentar que, como afirma Lonergan, "es la actuación consciente de un sujeto transformado en su mundo transformado. Ese mundo puede ser visto como una ilusión, pero también como más verdadero y más real. Transportados del espacio en que nos movemos al espacio interior de la pintura, del tiempo del dormir y el caminar, del trabajar y reposar al tiempo de la música, de las presiones y determinismos de la casa y la oficina, de los asuntos económicos y políticos a los poderes que se dibujan en la danza, del uso del lenguaje en la conversación y en los media al instrumento vocal que se focaliza, se modula, crece con la conciencia. Como su mundo, así también el sujeto se transforma liberado de ser una parte reemplazable, ajustada e integrada en un mundo ya hecho. Ha dejado de ser el buscador responsable que investiga un aspecto del universo o intenta una visión sobre la totalidad. Ha llegado a ser justamente él mismo: emergente, extático, libertad originante⁹. Un puro experimentador que bien puede arraigarse en un nivel primario, sensorial, pero aún así —y es el caso específico de la poesía quizás porque su instrumento es la palabra— se constituye enseguida en un poderoso núcleo de condensación de asociaciones y recuerdos, afectos e ideas, preguntas y respuestas, opciones y osadías. Hasta la expresión total del hombre en su mundo, hasta el vaciamiento del poeta —gozo y tortura— en el pequeño molde del poema. Lejos

8. En: *Dios en la poesía actual* (Cf. n. 3), 75.

9. B. Lonergan, *Method in Theology*, Chap. 3 Meaning 3 Art, 63. El análisis de Lonergan asume a su vez los de Suzanne K. Langer en su obra *Feeling and Form*. N.Y., 1953.

de empobrecer al hombre, este puro experimentar lo transporta a una insospechada plenitud. No es de extrañar entonces que en su horizonte emerja también Dios.

La obra de arte, así define Lonergan, "es la objetivación de ese esquema puramente experiencial"¹⁰. Por lo mismo, no es de suyo discurso filosófico ni denuncia o utopía social ni meditación teológica. Ni siquiera es autobiografía, menos aún coloquio siquiátrico. Y sin embargo todo puede lograr en ella una nueva manera de ser y de mostrarse. Sencillamente porque en ese relámpago experiencial se ilumina todo "lo que es o parece significativo, de peso, preocupación e importancia para el hombre"¹¹. Por consiguiente, la vía real de acceso a la obra de arte no es el laborioso proceso del desentrañamiento conceptual o el empeño ponderador del juicio. Estos vendrán después como frutos connaturales, pero también secundarios y tardíos, de algo más hondo y radical: la "invitación a participar, a intentar ver por uno mismo (...) a salirse de la practicidad de la vida para explorar posibilidades de un vivir más pleno en un mundo más rico"¹². Puede también expresar el dolor y la angustia y la rabia del destierro. Pero esa misma ausencia, ese vacío no connotan acaso la patria que se añora?

El poeta está, pues, situado en el corazón de la condición humana, de sus glorias y sus miserias, de sus logros y sus fracasos, de su positividad y de sus negaciones. En él vibran al unísono, o mejor quizás, en contrapunto la densidad y la fragilidad de un ser que pudo no haber sido y, por lo mismo vive amenazado de muerte. Desde este punto de vista superior, qué terrible puede llegar a ser la seriedad existencial del ser-hombre como artista. Así lo constata el gran poeta Rilke en el Testamento:

Este juego de aceptación y negativa, en el que hay tanto que perder y tanto que ganar, representa para la mayoría el "pasatiempo" de la vida y recibe sus impulsos. El artis-

10. Idem, 61.

11. Idem, 64.

12. Ibid.

ta cuenta entre aquellos que, con un único e irrevocable gesto de aquiescencia, han renunciado a beneficios y pérdidas (...) Este libre, definitivo afirmar el mundo eleva a otro nivel la experiencia. Sus balotas no se llaman ya ventura y desventura, ni sus polos quedan definidos con la vida y la muerte. Su medida no es el lapso entre las contradicciones (...) El arte es la pasión de la totalidad.¹³

Esa totalidad también define, para el teólogo Rahner, la palabra poética, esa palabra peculiar, que con razón él llama proto-palabra originante y primordial:

Las proto-palabras son precisamente la casa encendida de la que salimos, aunque es de noche. Están siempre repletas como de un leve son de infinitud. Hablen de lo que hablen, murmura en ellas todo. Quien pretende recorrer su ámbito se pierde en lo intransitable. Son como parábolas, apoyadas en un punto y disparadas al infinito.¹⁴

Son ventanas abiertas a todas las lejanías y sin embargo, misteriosamente creadoras de comunión con el todo porque por ellas entra también el viento del espíritu.

Cada proto-palabra —dice Rahner, más adelante— revela un fragmento de realidad por el que se nos abre, misteriosa, la puerta que conduce a la insoslabable hondura de la auténtica Realidad. El tránsito de lo singular a lo inimitado, en el movimiento sin fin que los pensadores llaman trascendencia del espíritu, entra tan de lleno en el contenido de estas palabras, que las hace más que palabras: sonido dulce de la incensante moción del espíritu y del amor a Dios levantada desde el menudo objeto terrenal, lo único al parecer montado por el vocablo¹⁵.

Para el teólogo Rahner, esta palabra, única y privilegiada, es el ámbito más propio del poeta:

13. Rainer María Rilke, *El Testamento*, Madrid, 1982, 63.

14. Karl Rahner, "Sacerdote y Poeta" en *Escritos en Teología*, t. III. Madrid, 1961, 334.

15. *Idem*, 335.

Al poeta le ha sido confiada la palabra. El poeta es, pues, un hombre que sabe decir preñadamente (verdichtend) palabras originales. Todo el que no ha caído en la muerte absoluta del espíritu dice protopalabras, llama a las cosas por sus nombres, continuando así la obra de su padre Adán. Pero el poeta tiene el destino y el don de hablar estas palabras preñadamente, de suerte que las cosas, como redimidas y nombradas esencialmente, se adentran en la luz de cuantos las escuchan.¹⁶

Sólo que esta posibilidad suprema del lenguaje humano no es dinero de bolsillo y al alcance de todos con solo alargar la mano. Tiene una condición que rige para quien lleva en sí mismo la poesía como un llamado y una agonía. Porque

sólo se es poeta cuando la palabra asciende del corazón a la boca, cuando se dice lo que se lleva en sí; cuando uno se dice en verdad a sí mismo y este auto-expresarse es, a su vez, un fragmento del propio ser; cuando uno se vuelve aquello mismo que a los hombres habla.¹⁷

El hombre que habla así, adviértalo él mismo o no, está en el umbral, si no es que ha entrado ya en el ámbito de la poesía religiosa:

*Esta conciencia que me rodeó
en toda mi vida,
como halo, aura, atmósfera de mí,
se me ha metido ahora dentro.
(...); soy, visible,
cuerpo maduro de este halo,
lo mismo que la fruta, que fue flor
de ella misma, es ahora la fruta de ella, flor.
La fruta de mi flor soy, hoy, por tí,
Dios deseado y deseante,
(...) florido, fruteado,
y dorado y nevado, y verdecido*

16. *Idem*, 337-338.

17. *Idem*, 345.

*otra vez, estación total toda en un punto
sin más tiempo ni espacio
que el de mi pecho (...)
(con la semilla siempre
del más antiguo corazón).
Dios, ya soy la envoltura de mi centro,
de tí dentro.*¹⁸

Dios y el poeta: poesía religiosa

Pero ¿cómo acontece este milagro? ¿Puede el teólogo, desde su propia experiencia de fe y con el socorro, más bien precario de su utillaje metodológico, intentar siquiera una aproximación conceptual a este acontecer palpitante de vida? ¿Puede tocar la flor sin deshojarla?

Sea de nuevo Juan Ramón, maestro si los hay en poesía, quien nos introduce en este tópico crucial de nuestro tema:

*Dios del venir, te siento entre mis manos;
aquí estás enredado conmigo en lucha hermosa
de amor, lo mismo que un fuego con su aire
(.....)
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres Dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.
Toda mi impedimenta
no es sino fundación para este hoy
en que, al fin, te deseo;
porque estás ya a mi lado,
en mi eléctrica zona
como está en el amor, el amor lleno.*¹⁹

Hermosura y amor, son pues el medio transparente de este encuentro entre ese "Dios del venir" y el poeta. Y su espacio vital es la conciencia, el corazón "antiguo". Sólo que en ese

18. Juan Ramón Jiménez. La fruta de mi amor, en *Dios deseado y deseante* (1964), en *Dios en la poesía actual* (ver nota 3), 76-77.

19. Juan Ramón Jiménez, La transparencia, Dios, la transparencia, en *Dios en la poesía*, 75-76.

medio, abarcador y lúcido, se hace presente la totalidad: cuerpo y halo, tiempo estacional y espacio cósmico, la "impedimenta" del propio pasado y el hoy rejuvenido en el deseo²⁰.

Ahora bien, constatamos un isomorfismo notable entre la experiencia personal que atestiguan los poemas aludidos de Juan Ramón Jiménez, y esa que, en teología llamamos "experiencia religiosa" como co-presencia mutua de Dios y el hombre.

Vista desde afuera, ya sea por prescindencia metódica de la fe, como es el caso de las ciencias sociales, ya sea por negación de su alcance objetivo; la religión aparece hoy a muchos como la simbolización cultural de una experiencia meramente humana o/y de una elemental y pre-crítica cosmovisión mítica. Incluso se la ha tachado de ilusión consoladora, e incluso patológica; de opio evasionista; de extraproyección alienante del ser-hombre sobre el espejo-fantasma de un dios; o quizás con mayor benignidad, de intento elemental del hombre primitivo por situarse en su mundo, por esbozar una explicación pre-científica de su condición humana. Discutirlo aquí está fuera de lugar. Simplemente asumimos la afirmación cristiana, e intentamos interpretarla dentro de los parámetros de una metodología crítica y teológica. ¿Cómo interpretar entonces esa "experiencia religiosa" que constituye en nuestra opinión el ámbito de emergencia de la poesía religiosa?²¹.

En el espiral operativo, que esbozamos antes como estructura dinámica del hombre, la antropología cristiana reconoce un nivel superior de auto-trascendencia en el que emergen plenamente los sentimientos intencionales, la aprehensión de los valores, la decisión existencial acerca de uno mismo, la li-

20. Para el teólogo Rahner no es casual esta conjunción de belleza y realidad en la protopalabra del poeta. De él escribe: "Su hablar las hace bellas, porque la auténtica belleza es la manifestación pura de la realidad, y ésta acontece sobre todo en la palabra, *Escritos de Teología*, t. III.

21. Cf. Bernard Lonergan, *Method in Theology* (Cfr. nota 4), 104-109; 115-119; así mismo, *A Third Collection - Papers by B. Lonergan*, "Religious Experience; Religious Knowledge", Edit. by F. E. Crowe, N.Y./London, 1985, 115-145.

bertad responsable, la relación interpersonal de amor. Allí situamos el punto de afinamiento de la experiencia religiosa.

Nuestra intención, más programática y metodológica que de elaboración de significados por sí mismos, nos dispensaría aquí de la elucidación de este fenómeno, tan rico y tan complejo del amor. Pero tampoco podemos callar simplemente, tratándose, como pensamos, del nudo crucial de nuestro tema. Permítasenos entonces un esbozo, que se inspira en la reflexión teológica de Eberhard Jungel sobre "Dios, misterio del mundo" a partir precisamente de la confesión suprema de la fe cristiana, "Dios es amor" (1 Jn 4,8).²²

Y ante todo, la paradoja: El amor acontece como un olvido mayor de sí, al interior de una mayor aún referencia a sí mismo; como la unidad de vida y muerte que se va realizando en beneficio de la vida²³. En términos interpersonales, esto significa que el amor se realiza en un "abandono" mutuo, enriquecedor.

*El amado no es deseado por el amante sino como aquel en quien puede abandonarse, y que de su parte se abandonará también al amante como a un tú amado (...) el amante no quiere poseerse a sí mismo sino en cuanto él mismo es poseído. Ni quiere de su parte poseer al amado, sino como un yo que también quiere ser poseído.*²⁴

De otra manera, lo convertiría en cosa, haciéndole violencia. Pero entonces la auto-poseción constitutiva del yo se ha transformado: "en adelante no se posee a sí mismo sino como aquel que ya no se posee. Quiere ser poseído y por cierto, por ese tú que él mismo quiere poseer".²⁵

22. E. Jungel-Dieu, *Mystère du monde*, II, 146-172, París, 1983. "La Teología cristiana —dice Jungel— ha dado numerosas respuestas a la pregunta sobre el ser de Dios. Pero entre todas ha reconocido siempre una primicia incondicional a ésta: Dios es amor. Para ello no apela solamente a una frase del N.T., sino al suceso mismo sin el cual no hubiera sido escrito el N.T.: la muerte y resurrección de Jesús, de entre los muertos, por la acción de Dios", p. 146.

23. Idem, 151.

24. idem, 154.

25. Idem, 154-155.

El amor implica una inclinación²⁶, pero al mismo tiempo un desprendimiento de uno mismo.

*En oposición a la simple aventura galante, en el amor el yo no espera nada. En todo caso, ninguna cosa. En revancha el amor le promete todo. Mejor aún, más que todo. Porque el amante verdadero no se promete absolutamente nada para sí, antes bien se vuelve sin esfuerzo, y por el contrario espontáneamente, hacia el amado, en manera tal que se desprende totalmente de sí mismo (...). Es el abandono*²⁷.

Tenemos entonces: el alejamiento de sí mismo, en beneficio de una nueva proximidad a sí mismo²⁸; pérdida de sí, en la que uno vuelve a recibirse a sí mismo del otro como total gratuidad: "Sin tí no soy nada"²⁹.

Por eso, la misma positividad del amor se mantiene en "esa proximidad tan peculiar de la muerte, que nunca ha ignorado la poesía. Al tiempo que otorga un nuevo ser, el amor oculta en sí mismo la dimensión de la muerte"³⁰. O, con las palabras aún más provocadoras de San Agustín, incluso *facit in nobis quandam mortem*, produce en nosotros una especie de muerte³¹. En efecto, el amor elige y, por lo mismo diferencia: esta persona y no otra. Tampoco por comparaciones, sino a partir del emerger del mismo amado como tal. Ser elegido, diferenciado, significa entonces una promoción tal que perderla no es ya un simple retorno a la multitud indiferenciada de los no-elegidos, es un entrar positivamente en el horizonte de la muerte³². Ni tan sólo por la pérdida, así fuera sólo hipotética,

26. Idem, 155-156.

27. Idem, 156.

28. Idem, 157.

29. Idem, 160.

30. Idem, 160.

31. Agustín de Hipona. In Ps (21, 12, CCSL, 1812/. Cit. por Jungel.) o.P. 160. n. 76.

32. E. Jungel, v. *Mystère de monde*, 160-161.

del amor. También la muerte está presente en el amor feliz, por cuanto los que se aman,

*recibiéndose del otro, tienen de cierto una nueva relación consigo mismos. Pero en manera alguna asumen su propia existencia a partir de sí mismos. Y este ser a partir del otro es una existencia cargada del potencial de mi propio no ser nada*³³.

Abandono, alejamiento de sí mismo, muerte. Y todo ello, sólo como camino de una nueva posesión, de una nueva proximidad a sí mismo desde la suma proximidad del otro *intimior íntimo meo*, que dijo Agustín de Dios-Amor. Y sólo así vida nueva, en la unidad totalmente nueva del irse uniendo en el nosotros³⁴. Porque el amor consiste formalmente en ese "unirse". Nunca entonces podrá considerarse como un estado adquirido, solidificado, que de suyo una vez logrado debiera permanecer como tal. Por el contrario es creación continua, intrínsecamente amenazada por un dejar de ser.³⁵

Finalmente, el amor se encuentra situado, en nuestro mundo real, en el entrecruce de la indiferencia y aún el odio. Subsiste en un horizonte que le es divergente y aún contrario. Y sin embargo, en esta condición, el amor auténtico no se evade de su mundo. Consciente de su propia impotencia frente al desamor y el odio, por cuanto su única fuerza es precisamente el amor, no por ello les teme y los rehuye. Más bien los afronta con amor, es decir, no por caminos de destrucción sino en un intento por transformarlos en amor. Porque al amor le es congénito el comunicarse, el contagiar a otros, el dilatar espacios de esta forma suprema de vida, a través de la muerte, que es el amor.³⁶

33. Idem, 161.

34. Idem, 161-162.

35. Idem, 162-163.

36. Idem, 163-165. "Amor es más que la sabiduría (canta Jorge Carrera Andrade). Es la resurrección, vida segunda./El ser que ama revive /o vive doblemente". En, *Hombre Planetario* (fragmento VII). *Antología de la Poesía Hispanoamericana*, 260.

Posiblemente sin pretenderlo, el poeta bonarense Francisco Luis Bernárdez ha plasmado esta experiencia fundante del amor, como vida en superación de la muerte, en su interpretación poética de Marfa, uno de los símbolos epigonales del amor cristiano:

Vino a la vida para que la muerte dejara de vivir en nuestra vida, y para lo que antes era vida fuera más muerte que la misma muerte.

Vino a la vida para que la vida pudiera darnos vida con su muerte, y para que lo que antes era muerte fuera más vida que la misma vida.

Desde entonces la vida es tanta vida y la muerte de ayer tan poca muerte, que si a la vida le faltara vida

*Y a nuestra muerte le sobrara muerte, con esta vida nos daría la vida para dar muerte al resto de la muerte.*³⁷

Con sobriedad epistemológica, Bernard Lonergan describe y especifica esta misma experiencia elemental como "el estado dinámico de estar enamorado". Un estado que, en estrecha analogía con la experiencia estética, antes descrita, consiste justamente en un sujeto transformado, en su mundo transformado, para la novedad absoluta de un comienzo inédito, de una nueva manera de ser y de insertarse en el mundo.³⁸

Suprema posibilidad humana, el amor es para el cristiano la identidad última de Dios. Porque, como constata el poeta Luis Cernuda, "¿Si el amor no eres tú, quién lo será en el mundo?"³⁹. Y por lo mismo, lo que llamamos "experiencia

37. Francisco Luis Bernárdez, "Soneto a la Natividad de la Santísima Virgen", en *Dios en la Poesía actual*, 186-187.

38. B. Lonergan, *Method in Theology*, 105 ss.

39. Luis Cernuda, "La visita de Dios", en *Dios en la poesía actual*, 201.

religiosa", en su núcleo más íntimo y fundamental, es un hallarse enamorado de Dios, lo cual a su vez, en cuanto experiencia humana, es un hallarse enamorado de una manera ilimitada. "Todo amor es una auto-entrega, —constata B. Lonergan— pero estar enamorado de Dios es amar sin límites, sin cualificaciones, ni condiciones, ni reservas"⁴⁰. O como resuena en el viejo oráculo bíblico: "Escucha Israel: Yahvé es nuestro Dios, solo Yahvé. Amarás a Yahvé tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma y con toda tu fuerza" (Dt 6, 4-5).

Extraño amar éste en misteriosa e inasible totalidad. Siendo el amor más rico en contenido, por cuanto su intencionalidad específica es la plenitud de Realidad, se lo experimenta en cierta medida como un vacío, mejor aún como un excedente del impulso de amar. Porque, en efecto, llena y sobrepasa, sin destruirlos ni opacarlos todos los demás amores. Manifestándose en ellos, los sustenta y excede. Amor, pues, total, de todo el propio ser, en todas sus dimensiones. Y amor total, de todos y de todo, que aún amando a cada uno, a cada cosa, tampoco se confina ni se estanca en ellos. Siempre hacia un más allá, siempre bajo la atracción de una fuente de amor cuya fuerza se percibe en cada partícula de nuestro mundo, pero cuyo borbotonar originario se presiente siempre más hondo, más allá. Paul Tillich, teólogo y filósofo contemporáneo lo llamó interés, preocupación, solicitud última y decisiva, "Ultimate concern". Y ya Agustín de Hipona, con su clarividencia de hombre, de creyente y de esteta, lo había plastificado en un apotecma lapidario que ha recorrido los siglos: *fecis-ticor meum ad te, et irrequietum est cor meum donec requiescam in te*. Para-fraseando, podríamos decir: "Mi corazón está acordado Contigo, y soy una inquietud dinámica hasta que repose en Tí". El caso particular del poeta no difiere esencialmente de ese núcleo común de la experiencia religiosa. Esa es la "eléctrica zona" de que habla el poema de Juan Ramón, en donde Dios está "como está en el amor el amor lleno". Y en lo mismo coincide el testimonio poético de Amado Nervo. En su breve poema "Cómo es?" caracteriza así la distancia que media entre el filósofo, que pregunta para comprender:

40. B. Lonergan, *Method in Theology*, 106.

Es Dios personal?

Es impersonal?

(.....)

Es todo lo que existe?

Es distinto de todo lo que existe?

Y el poeta que simplemente goza y canta su propia experiencia religiosa:

Alma mía, hace tiempo que tú ya no te preguntas estas cosas.

Tiempo ha que estas cosas ya no te interesan.

*Lo único que sabes es que le amas.*⁴²

Hemos alcanzado así el punto de convergencia que buscábamos entre Dios y la poesía, entre la modulación lingüística de la experiencia estética y el balbuceo en palabras humanas de la experiencia de Dios, el indecible. Cuando coinciden pues en un solo corazón la experiencia estética y la experiencia religiosa, y cuando a ese mismo hombre el don nativo le ha confiado esa proto-palabra de que hablaba Rahner, tenemos un poeta religioso en el sentido más pleno y auténtico de la palabra. Ese hombre podrá compartir ya de buena gana el "credo de Gabriela Mistral, porque comparte la fuente viva, experiencial, que lo sustenta:

*Creo en mi corazón, ramo de aromas
que mi Señor como una fronda agita,
perfumando de amor toda la vida
y haciéndola bendita.*

(.....)

*Creo en mi corazón siempre vertido
pero nunca vaciado.*

*Creo en mi corazón en que el gusano
no ha de morder, pues mellará la muerte;
creo en mi corazón, el reclinado,
en el pecho de Dios terrible y fuerte.*⁴²

41. Amado Nervo, "¿Cómo es?", en *Dios en la poesía actual*, 58.

42. Gabriela Mistral, "Credo", en *Dios en la poesía actual*, 94. También Antonio Machado ha expresado el gozo y la sorpresa de este amor naciente:

Articulación de la poesía religiosa en la totalidad humana del poeta y su mundo

Ni la experiencia estética, ni la experiencia religiosa auténtica acontecen en una especie de cámara al vacío existencial. Por el contrario, una y otra profundizan al poeta en su mundo, si bien de una manera muy diferente al de ese vivir como "pasa-tiempo" que fustigaba Rilke. El hombre es un animal dramático, y no es casual que en el origen de nuestro vocablo "persona" estén las máscaras del teatro griego. Sólo en términos de acción dramática cabe describir la vida humana como totalidad. Y su protagonismo en este drama integra al poeta en un haz casi indefinido de relaciones y acontecimientos. En cierta forma podrá evadirlas momentáneamente en el éxtasis estético o místico, pero cotidiano. De él se nutre y en él se encarna la poesía religiosa. En sus alegrías y sus dolores, en sus crisis, en la multiplicidad de sus actores y de sus peripecias. La dimensión religiosa del poema no es separable entonces, por una especie de alquimia hermenéutica, de su cuerpo de mundaneidad. Ni se mide su autenticidad por un ascético alejamiento de la cotidianeidad, sino antes bien por la profundidad apasionada con que se la vive, se la lucha, se la goza y se la sufre. El poeta religioso, no sólo el propiamente místico, vivirá y cantará ciertamente instancias de diálogo y confrontamiento directo con su Dios, pero éstas serán sólo el foco luminoso que colorean todas las demás instancias de su vida, el horizonte de su múltiple acontecer humano, personal y social.⁴³

*Anoche cuando dormía
soñe bendita ilusión!
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.
Di, por qué acequia escondida,
agua, vienes hasta mí
manantial de nueva vida
en donde nunca bebí?
(.....)*

*Anoche cuando dormía
soñé, bendita ilusión!
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón".
(Cf. Dios en la poesía actual, 63).*

43. Un buen ejemplo, de esta inmersión de lo religioso en la vida diaria es el poema "Humildemente" de Ramón López Velarde.

Ahora bien, en esta trama de la experiencia total del poeta nos interesa señalar cuando menos algunas líneas de fuerza, que tendrán una incidencia peculiar en su poesía religiosa.

El amor humano

En primer lugar, el amor humano en todas sus dimensiones. Desde el amor de intimidad, en la relación erótica o en la relación de amistad, hasta el amor de solidaridad social con el grupo, la patria, la humanidad. Incluso esa excedencia de la capacidad amorosa del hombre que le permite conferir una cierta coloración personalizada aún a la misma dimensión cósmica de su ser-en-el-mundo, cuando el amor constituye el horizonte total de su propia experiencia en él.

El significado

El segundo lugar, la búsqueda de sentido. El hombre es una pregunta abierta e indefinida. Y cuanto más profundamente asume su propia existencia, cuanto más radicalmente se hace responsable de su autoría que le compete sobre sí mismo y sobre su mundo, tanto más se compromete en la búsqueda de las respuestas, tanto más hondamente es afectado por los vacíos de sentido. Más aún, el poeta es un creador de sentidos, es decir de un mundo en el sentido más auténticamente humano de la palabra. Para Vicente Huidobro, éste es un imperativo de su Arte poética:

El boceto costumbrista de un pueblo mexicano, no exento de toques picarescos:

*El húmedo corpiño
de Genoveva, puesto
a secar, ya no baila
arriba del tejado;*

Se trenza en alternancias de "fuga" con el dramatismo del poeta, que se presente en ese "cansancio del fin" de un "temerario corazón, que buscaba arrogantes quimeras" y con el diálogo sanante con Cristo Jesús Sacramentado:

*Te conozco, Señor,
aunque viajas de incógnito,
(.....)*

*Señor, este juguete
de corazón imán
te ama y te confiesa . . .*

Cf. *Antología de la poesía hispanoamericana*, 57-59.

*Por qué contáis la rosa, oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
Solo para nosotros
viven todas las cosas bajo el sol.
El poeta es un pequeño Dios.⁴⁴*

Y Mario Vargas Llosa va más allá. En su ensayo sobre García Márquez, intencionalmente apostillado como "Historia de un deicidio", plantea la hipótesis de que el artista, en una especie de edipismo creador, acomete en su obra "un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad"⁴⁵. La comprensión cristiana de Dios, y de su relación con los asuntos humanos, recoge gustosa esta constatación del poder creador del poeta, pero la interpreta en manera muy diversa a la del gran "Habrador" de Arequipa. En efecto, el Dios cristiano no es un poder celoso de sus prerrogativas creadoras, ni el mundo confiado por El al hombre de un *fatum* monolítico e inmodificable. Lejos de tener que suprimir al Padre para arrebatarse su rayo de fuego creador, el poeta cristiano cree realizarse más plenamente como "imagen y semejanza" (G 1,26) suya en la medida en que él mismo asume y se empeña a fondo en ese juego divino de crear nuevos mundos, ojalá más humanos, y por lo mismo más cercanos al proyecto creador de Dios.

La cultura y la tradición religiosa

En tercer lugar, la experiencia poético-religiosa emerge y permanece inmersa, por aceptación superación o rechazo, en una cultura y en una tradición religiosa particulares. Participa, o al menos tiene un punto de referencia, en sus significados y valores peculiares, asume su simbología, se beneficia

44. Vicente Huidobro, "Arte poética", en José O. Jiménez: *Antología de la poesía Hispanoamericana Contemporánea 1914-1970*, Madrid, 1973, 130.

45. Mario Vargas Llosa. García Márquez, *Historia de un deicidio*, Barcelona, 1971, 85: "Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son) (...) cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad".

de su progreso, padece los deterioros de su decadencia. El poeta es la voz de un pueblo. Y el poeta religioso lo es de una comunidad de fe. Esa es su gloria, su cruz y su responsabilidad.

La tragicidad humana

Finalmente, la tragicidad. Cuanto más vital y más identificada con los problemas humanos, más honda y dolorosamente participa la poesía religiosa de la tragicidad de la condición humana. También a veces el dolor de vivir y la incertidumbre del momento, la cerrazón de horizontes y el impacto de la frustración pesan sobre el corazón del poeta religioso. Y si la experiencia religiosa se alinea en el esfuerzo múltiple del hombre por dar sentido a su existencia, ¿cómo no habría de ser afectada, y aún convulsionada, por los remezones históricos y culturales que cuestionan los significados fundantes de una vida, de una cultura, de una tradición religiosa? Como Job, también el poeta interpela a su Dios desde el sin-sentido de su situación. Así César Vallejo ante el absurdo social:

*Otro busca en el fango huesos, cáscaras
Cómo escribir, después, del infinito?
(.....)
Alguien limpia un fusil en su cocina
Con qué valor hablar del más allá? ⁴⁶*

O ante la propia problematicidad:

*Todos saben que vivo,
que mastico ... Y no saben
porqué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto
Yo nací un día*

46. César Vallejo, "Un hombre pasa con un pan al hombro...", en *Antología de la poesía latinoamericana*, 121.

*que Dios estuvo enfermo,
grave.*⁴⁷

Condicionamientos de la poesía religiosa

Si la poesía religiosa participa de la turbulencia y la tragedia de las cosas humanas, si nace en un encuentro con Dios sin negación ni marginación del mundo, si es, en fin, expresión del hombre; tiene que pagar también sus costos de humanidad en riesgo de inautenticidad y en sometimiento a las condiciones de su propio estatuto humano. Destacamos al respecto algunos puntos:

Autenticidad/Inautenticidad, del poeta y de su propia tradición religiosa

Por serlo, el poeta religioso no es necesariamente un "santo" en el sentido usual de nuestra tradición católica. Por más que el amor de Dios, y en Él de todo lo demás, sea una nota dominante en la polifonía de su conciencia, ello no implica siempre que haya logrado realizar un paradigma acabado de autenticidad moral e incluso religiosa. La autenticidad humana es un empeño siempre renovado por superar la inautenticidad. El amor humano es una agonía por eliminar bloques erráticos de desamor, una y otra vez redivivos. Existen, pues, poetas y poetas. No sólo por la mayor o menor autenticidad de su experiencia estética, por su capacidad creativa para modelarla en lenguaje, y por su habilidad para someterla a la disciplina de las formas; sino también por el grado de autenticidad de su amor religioso, de los amores humanos en que éste se encarna; por la validez de sus logros intelectuales; por la limpieza de su aliento afectivo, y de su valoración moral; por la firmeza de su acción responsable. Y si el poeta es aquel que habla con el corazón en la boca, ¿cómo no pensarlo poéticamente?

*No soy como tus santas,
tus esposas
Teresa, Clara, Catalina,*

47. César Vallejo, "Espergesia", en *Dios en la poesía actual*, 113.

*que el ángel sostiene en vilo
sobre la oscuridad de la tierra,
mientras tu aliento
tempranamente madura
(.....)
De todo lo que fue,
de lo que espero,
el alma se me quema.
Y no fulgura.*⁴⁸

Así canta, con sencillez evangélica y lucidez poética la uruguayana Clara Silva. Y su voz es confesión de tantos! pues hay poetas y poetas. Señeros unos en humildad y santidad. Otros que luchan por adecuar su vida al amor invitante de Dios, eliminando los conflictos entre su compromiso religioso y las notas discordantes de su propia existencia. Los hay en fin, que aún en las crisis de su propia autenticidad humana y religiosa, no dejan de percibir, así fuere con la opacidad de los bajos, esa nota mística de su propia orquestación, ni pueden menos de expresarlo en su clamor poético.⁴⁹

Las crisis de autenticidad no afectan sólo al poeta en su existencia individual. También la propia tradición religiosa y la comunidad de fé, o cuando menos la función cultural de las mismas, pueden atravesar una crisis semejante, e incluso haber caído en los hondones de una decadencia. O en el conflicto de las ideologías y de los cambios culturales, puede percibirlo así el poeta desde su propia negación, o desde su duda. Y cuando para él la misma experiencia religiosa se ha identificado totalmente con esa tradición que ahora rechaza, no es de extrañar que aquella misma se cuestione y aún parezca desaparecer como la muerte final de una ilusión. Cabe todavía hablar de una dimensión religiosa en un Nietzsche cuando

48. Clara Silva, "Te pregunto, Señor", en *Dios en la poesía actual*, 367 s.

49. Nuestra tradición teológica señala tres estadios en el proceso de realización de la auto-trascendencia personal en la fe, por superación de la inautenticidad frente al amor de Dios: 1) Purgativo, como esfuerzo de eliminación de los conflictos; 2) Iluminativo, como consolidación del valor religioso; 3) Unificativo, como dominio responsable del potencial conflictivo y plenitud humana del amor de Dios. También puede ser útil este modelo para una interpretación de los poetas místicos.

proclama nuestro deicidio, o en el Altazor de Vicente Huidobro, que constata no sin desconcierto:

*Abrí los ojos en el siglo
en que moría el cristianismo
retorcido en su cruz agonizante
ya va a dar el último suspiro
y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
pondremos un alba o un crepúsculo?
Y hay que poner algo acaso?*⁵⁰

Ausencia de Dios en la cultura contemporánea

La afirmación de Vicente Huidobro, aún prescindiendo de su exactitud o inexactitud factual en estas postrimerías del mismo siglo XX, llama nuestra atención hacia este condicionamiento peculiar de la poesía religiosa en la cultura actual.

Partimos del hecho de una disminución notable, si no ya radical, de la dimensión religiosa en la poética contemporánea. Ni faltan ya quienes ven en ello su ocaso definitivo. Al menos en la medida en que cabe hablar de poesía religiosa en el sentido usual del término. Desde la posición reseñada anteriormente, esto apenas es concebible. Nos interesa en cambio escudriñar un poco en su significado.

En primer lugar, asumimos el hecho sin extrañeza. En buena parte es el resultado inevitable, y de suyo tampoco lamentable, de un sano proceso evolutivo de diferenciación de la conciencia humana. Simplificando mucho, cabe decir que el hombre pre-moderno baña toda la amplitud de su experiencia humana, individual y social, en una experiencia religiosa explícita y tematizada, que por lo mismo penetra activamente toda la simbólica de su cultura. El hombre de la modernidad, en cambio, ha venido desplegando el flujo total de su conciencia en un arco iris de experiencias diferenciables entre sí cuya totalidad no recubre ya la experiencia religiosa de la misma manera que antes. Por consiguiente, también hoy la cultura se modela en conformidad con este criterio de dife-

50. Vicente Huidobro-Altazor, (Fragmentos), en *Antología de la Poesía Hispanoamericana Contemporánea. 1914-1970*, 136.

renciación. En nuestra opinión, los tonos místicos de esta sinfonía humana no han muerto. Pero otras voces y otros tonos han logrado sobresalir e imponerse. Las notas bajas de la experiencia religiosa fundamental, como la hemos descrito, siguen vibrando, pero sólo se perciben como cuerpo y densidad humana de estas otras notas altas que acaparan más fácilmente nuestra atención.⁵¹

En segundo lugar, cabe entonces preguntarse si el cambio del espíritu humano no habrá también desplazado hacia zonas, insospechadas hasta ahora, el aflorar temático de la experiencia de Dios. Y por consiguiente, el registro simbólico que la expresa en el lenguaje poético.

En tercer lugar, no basta la experiencia religiosa radical en el estado anónimo y casi apofático que hemos señalado arriba. También el músico debe cultivar las notas bajas de su polifonía. La experiencia radical religiosa necesita cultivo y el ámbito de resonancia de un cuerpo social afín. Abandonada a su sola espontaneidad llevará una vida opaca, hasta languidecer y morir⁵². Pero, ¿qué puede suceder si tal ámbito no existe, al menos en forma suficiente? Entonces, desde nuestro punto de vista, el verdadero problema se confina en la cerrazón de nuestro horizonte cultural a Dios.

Como lo señala recientemente el filósofo alemán Wolfgang Janke⁵³, de la legítima prescindencia metodológica de Dios en el campo de las ciencias hemos pasado a una *praecisio mundi* que amenaza resultar en mutilación del mundo humano. ¿Será entonces que nuestra Iluminación (Aufklärung) está desembocando en la tiniebla? O que nuestro prometeísmo liberador como la hidra de la leyenda, nos condena a una sucesión inagotable de esclavitudes ideológicas? Sea lo que fuere,

51. L. Lonergan, "L'absence de Dieu dans la culture moderne", en *Les voies d'une Théologie Methodique*. Ecrits théologiques choisis, Montreal, 1982, 31-44.

52. B. Lonergan, *L'expérience religieuse*, 63-66.

53. Wolfgang Janke, *Postontología*. Traducción e Introducción. G. Hoyos V., 1988. Especialmente: P. Ia, 3. La protección del mundo místico-poético. El canto de Holderlin, 45-53.

el poeta resiente en sí mismo este enrarecimiento del Espíritu en nuestro habitat cultural.

En nuestro caso particular de nuestra América Latina, hay todavía otro vacío cultural de Dios, del que se resiente nuestra poética. Cuando el mundo social del hombre se torna opaco al amor de la solidaridad, por la injusticia o la inadecuación de las estructuras; cuando el absurdo social campea y la inautenticidad alienante, como egoísmo y ceguera grupales, van engendrando en torno nuestro cinturones de infrahumanidad; ¿cómo encontrar a Dios en el mundo del sentido? ¿cómo no concluir con César Vallejo que nacimos como cultura un día en que "Dios estuvo enfermo, grave"?

Punto particularmente sensible de este proceso dramático, el poeta carga sobre sí el peso de esta ausencia, de este cuestionamiento, de esta negación. En él, la experiencia estética puede seguir confluyendo con la experiencia de Dios, ignorada y reprimida, incluso bajo su negación temática. Puede también emerger y aún imponerse como nota dominante, en un primer plano. Pero llevará consigo el alud de sus dudas, de su propia oscuridad, de su tormento y aún de su rabia. Será poesía religiosa, más como cuestionamiento doloroso que como gozosa afirmación.

Limitaciones del lenguaje simbólico

El hombre es un animal simbólico.

Su conocimiento —escribe Lonergan, a propósito de la experiencia religiosa— *está mediado por símbolos, su acción está informada por símbolos, su existencia, aún en sus notas más características, está constituida por una auto-comprensión y unos compromisos que se especifican por símbolos.*⁵⁴

Y esta idiosincrasia nuestra vale tanto más de la expresión poética y del lenguaje religioso. Sólo así cabe expresar en términos humanos, y por lo mismo intramundanos, una realidad

54. B. Lonergan, *L'expérience religieuse*, 59.

que para ser tal ha de ser reconocida como más allá del hombre y su mundo. No sin limitaciones y condicionamientos.

En primer lugar, por la índole misma de los procesos de simbolización humanos. Así, los símbolos más elevados y espirituales hunden también sus raíces en los niveles más elementales del ser humano, allí donde el espíritu hunde sus raíces en la corporalidad neuro-biológica, y ascienden a través de la psique hacia niveles más altos de intencionalidad y auto-trascendencia. No sin cargarse a su paso de afecto y resentimientos, de luminosidad y opacidad, de adhesiones, conflictos y desarmonías⁵⁵: Es el costo de la riqueza humana de un símbolo, y por consiguiente de la resonancia afectiva de una poesía religiosa. Es también su riesgo de ambivalencia y aún de contaminación.

Resulta apenas obvio añadir que lo dicho vale especialmente del recurso cristiano al lenguaje del amor interpersonal humano de intimidad, incluso en su dimensión sexual⁵⁶. Verdad es que la amplitud de la experiencia religiosa la sitúa en el horizonte de todo amor auténtico: fraterno, de amistad, y de solidaridad social. Incluso por una especie de comunión universal, el amor cósmico. Queda siempre, sin embargo, en el amor religioso una dimensión de entrega total de sí, en un grado de identificación mutua suprema, que sólo es decible —así fuere no más *tamquam in umbris et in aenigmatibus*, en las sombras del misterio— con el lenguaje del amor del hombre y la mujer. Aquí también la poesía religiosa tendrá que pagar los costos de la inadecuación y de una remanente ambigüedad pues para quienes ignoran o niegan la experiencia religiosa, semejante poesía será expresión larvada, consciente o no, de un amor sexual que no se atreve a confesarse a sí mismo. Y a quienes testimoniamos esa experiencia se nos oculta el riesgo inconsciente de un proceso larvado de sustituciones inauténticas.

55. B. Lonergan, *Method in Theology*, 3 Meaning, 64-69.

56. El caso peculiarísimo del Cantar de los Cantares es paradigmático. Por lo mismo resulta fuera de lugar la discusión hermenéutica sobre si se trata de un poema nupcial sólomente humano o/y también humano-divino. Ambas perspectivas son válidas y complementarias.

Pero la mayor limitación de la poesía religiosa es su inadecuación irreductible frente a la Realidad que quiere expresar. ¿Cómo decir a Dios en lo que no es Dios? ¿Cómo no decirlo de muchas maneras, incluso contrastantes entre sí? El auténtico poeta religioso sabe que sólo el silencio lo expresaría totalmente. Un silencio preñado de palabras indecibles. Sabe que lo que puede decir es tan sólo un juego de espejos evanescente que no logra atrapar la realidad plena. Jorge Luis Borges, maestro de la palabra simbólica, ha expresado bellamente esta limitación radical de nuestro lenguaje sobre Dios en un poema que se apoya precisamente en la afirmación más audaz del Credo cristiano: "La palabra se hizo hombre y plantó su tienda entre nosotros" (Jn 1, 14). Cuánto queda por fuera cuando el Ilimitado acontece en la estrechez de nuestra limitación! Y por lo mismo cuánto queda de enigma en la afirmación más clarividente sobre Dios:

*No será menos un enigma esta hoja
que las de mis libros sagrados,
ni aquellas otras que repiten
las bocas ignorantes,
creyéndolas de un hombre,
no espejos
oscuros del espíritu.
Yo que soy el Es, el Fue y el Será
vuelvo a condescender al lenguaje
que es tiempo sucesivo y emblema.*

Y sin embargo, este "juego de niños", que "no será lo que quiero decir", tampoco "dejará de ser su reflejo". Es la aventura de Dios en la palabra humana. Y por cierto tan honda y tan bella que Borges puede soñar a Dios mismo concluyendo:

*A veces pienso con nostalgia
en el olor de esa carpintería⁵⁷*

Conclusión

Los poetas pasan, "en esta excursión a la muerte que es la vida", como canta Mario Benedetti⁵⁸. Pero el poema es un re-

57. J.L. Borges, "Juan 1. 14", en Jorge Luis Borges, *Obra poética 1923-1976*, Buenos Aires, 1977, 313-314.

58. Mario Benedetti, "Credo", en *Poemas de Otros*, Oveja Negra, Bogotá, 1980,

to de eternidad *Non omnis moriar multaue pars mei vitabit Libitinam*, decía de sí mismo Horacio, el más moderno de los clásicos latinos "no moriré totalmente, y buena parte de mí mismo escapará a la tumba"⁵⁹ y si la obra de arte es una invitación perenne a participar en el mundo abierto y transformado del artista, la experiencia religiosa del poeta tendrá un eco mientras haya sobre la tierra un corazón capaz de acordarse a las vibraciones del espíritu. Y su poema renacerá intacto en otro hombre, el de siempre, como encuentro fugaz con la roca del ser, con el esplendor de la hermosura, con el hontanar del amor.

Por lo que respecta a nuestra América Latina, tan agónica de fraternidad social; si, como afirma el mismo Benedetti, "la política es una forma del amor"⁶⁰, conviene a todos que no se extinga entre nosotros la voz del poeta cuyo canto testimonia y difunde el amor fundante de Dios. Ni sólo eso Teilhard de Chardin, artista y teólogo desde el corazón de las ciencias, leyó en los extractos de la paleontología, la trayectoria cósmica de la evolución, y señaló al hombre como su punta de flecha que ha penetrado ya en el ámbito del punto Omega, atraído por ese polo de amor creador. Pueden cambiar entonces los símbolos y las técnicas literarias. Pueden morir éste o aquel género menor del árbol milenario de la poética. Pero si agoniza la lírica, estará muriendo el hombre. Y si muere la lírica religiosa, si para Dios ya no hay espacio poético en el hombre, éste podrá seguir cantando todavía en las ramas del amor de la evolución. Pero sus raíces se habrán cegado para recibir nueva vida de la Tierra Madre. Y, lo que es aún peor, responsablemente el hombre habrá iniciado el lento pero inexorable proceso involutivo de toda la evolución.

59. Quinti Horatti Flacci Opera, *Carminum Liber III*, 30: Exegi monumentum.

60. Mario Benedetti, "Despistes y franquezas", en *Poemas de Otros*, 109.

II
LA PRESENCIA DE DIOS
EN LA POESIA
LATINOAMERICANA

**POESIA RELIGIOSA DE GABRIELA MISTRAL
Y PABLO NERUDA**

Hugo Montes B.

De la manera amplia y variada en que puede ocurrir la literatura religiosa da una idea cabal la misma Biblia, que asume a veces la forma de relato ingenuo, a veces de crónica pormenorizada. De la ira profética suele pasar al apasionado poema de amor, y de la lamentación a la alabanza entusiasta. Los grandes símbolos apocalípticos ocurren junto a las parábolas que desentrañan la vida actual y éstas siguen al decir directo, no importa si imprecatorio o de la mayor ternura y delicadeza. En un mismo libro —digamos el de los Salmos— varían el tono, la estructura, la extensión, etc. Figuras legendarias como Caín y Abel se dan la mano con los caudillos de la historia —Moisés, los Macabeos— y quienes simbolizan situaciones de relevancia especial —Job, Tobías—. El hilo enhebrador de tanta variedad es la presencia de una realidad trascendente al hombre que escribe y al hombre que lee o escucha; realidad trascendente también al mismo pueblo escogido, cuya historia no se explica sino por su inserción en un plan que le es revelado desde zonas de especial luminosidad. Un allá todopoderoso, sagrado, inconmensurable, destinado a durar infinitamente y que se sostiene por sí mismo, entra en comunicación con el acá limitado por el tiempo y el espacio, relativo, dependiente, aunque dotado de ansias de infinitud y absoluto. Precisamente estas ansias son las que van a quedar alumbradas por aquella luminosidad superior. La pequeñez cobra sentido, la limitación puede proyectarse hacia lo ilimitado y el hombre, tanto en su dimensión individual cuanto social, es lanzado a una meta en que no habrá injusticias y en que reunirán el amor y la plenitud de vida.

El ejemplo bíblico de pluralidad de formas y visiones fue seguido por escritores de todos los tiempos. Ejemplificando sólo con los de nuestra lengua, es fácil recordar la milagrosa candorosa de Berceo y la no menos candorosa *historia general* del Rey Sabio cuando sigue literalmente textos del Génesis, las Cántigas marianas del mismo monarca y la jerarquizada mención de las tres vidas —mundo, fama, gloria— de las coplas de Manrique. *El Cantar de los Cantares* y una sólida formación escolástica apoyan al más grande poeta místico —Juan de la Cruz— mientras que las luces del platonismo orientan la reflexión cristiana de Luis de León.

En el siglo XVII el pesimismo calderoneano evoca el libro de Job mientras que el polifacético Francisco Quevedo sabe de exégesis bíblicas, lírica traspasada de desilusión mundana y de admonitoria caducidad de cuanto está sujeto al tiempo.

Mucho más acá, perdido ya el sentido teológico de la historia y de la vida personal, la religiosidad irrumpe en las letras con un tono patético, excepcional, en desarmonía con un entorno que ha proclamado la muerte de Dios. Es Unamuno, el de la *Agonía del Cristianismo* y del *Sentimiento trágico de la vida*, el máximo exponente de esta fe que duda. La experiencia de Dios en él es antes que nada un problema existencial. El mudo desterrador de Dios no le permite prorrumpir en cánticos de alabanza ni en diálogos de amistad o de amor por el Creador. El poeta, inevitablemente hijo de su tiempo, sólo puede llegar a Dios a través del interrogante vehemente, de la imprecación casi blasfema, del grito angustiado. Al Unamuno vital y ansioso de eternizar al hombre de carne y hueso no le era posible prolongar el decir armonioso del pensador renacentista ni la renuncia al siglo del artista barroco en aras de la bienaventuranza futura; menos le podrían satisfacer la visión puramente racional del siglo XVIII o la religiosidad estética del Modernismo. Tuvo que recurrir a los hondones más profundos de su espíritu para expresar la experiencia necesariamente agónica de Dios. Este le resultaba esquivo, ya por demasiado racional, ya por inevitablemente ajeno.

Si nos hemos detenido en Unamuno es porque nos parece un exponente paradigmático de la experiencia de Dios que

hoy día tiene el hombre. Experiencia individual, no representativa del mundo secularizado del siglo XX; experiencia heterodoxa y abridora de rutas, de difícil ensamble con las rutas tradicionales; experiencia nacida de la necesidad humana antes que de la contemplación de un orden digno de admiración. Con todo, experiencia de hondo alcance colectivo en la misma medida que la necesidad de absoluto parece propia de todos los seres humanos.

En nuestra América Latina las cosas no se dan en forma distinta. *La Araucana*, de Ercilla; *La Histórica Relación del reino de Chile*, de Alonso de Ovalle, o *El cautiverio feliz*, de Pineda y Bascuñán, por citar algunos ejemplos de gran literatura colonial, sólo pueden darse en un ambiente de fe sólida y viva como la que predominaba en los siglos XVI y XVII, dentro de una estricta ortodoxia que correspondía al sentir común no menos que a la religiosidad que pudiéramos llamar oficial de la época.

La realidad de la actual centuria, hija del racionalismo y del positivismo, traspasada de ideologías materialistas a la vez que de reacciones cristianas preñadas de sentido solidario y liberador, nos llevan a expresiones de religiosidad poética singulares, subjetivas y muy a menudo patéticas.

Este sentido patético de la vida preside la obra de Gabriela Mistral, acunada por su abuela paterna —“yo tuve biblia desde los 16 años tal vez, una abuela paterna me leía los Salmos de David y ellos se me apegaron a mí para siempre...” (Carta al P. Fco. Dussuel, en Luis Vargas Saavedra, *Poesía religiosa de Gabriela Mistral*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1978)— con Salmos y Evangelios, prefirió el Antiguo Testamento y, de él, el libro de Job:

*Nobles libros antiguos, de hojas amarillentas,
sois labios no rendidos de endulzar a los tristes,
sois la vieja amargura que nuevo manto viste:
¡Desde Job hasta Kempis la misma voz doliente!
("Mis libros").*

Job es para la poetisa dolor vuelto hermosura, justicia injustamente castigada, asomo de la desesperación. Ella abraza al espino como una hermana, “cual si Agar abrazara a Job, / eñ

un nudo que no es ternura,/ porque es más: desesperación!". El Dios veterotestamentario, terrible y fuerte, es para ella también un Dios triste. Hay un ir y venir de sufrimientos entre el cielo y la tierra, bien a la vista en el verso "mi Dios me vistió de llagas", del poema "El Encuentro".

Gabriela Mistral, solitaria, peregrina por el mundo, abandonada por el novio suicida y por el suicidio del hijo adoptado, ve su angustia reflejada en el siervo doliente, el Cristo del Huerto y el del Calvario. Sus preferencias fueron siempre hacia el desamparado, no importa qué nombre llevara, si Jesús, Romelio, Lucila, José, Dimas, o Madgalena. La suya es poesía en grito. El desgarró la identifica con cuantos sufren, particularmente con el Cristo de la Cruz. Y en esta identificación se siente a veces abandonada del mismo Señor:

*Te acordaste del fruto en febrero
al llagarse su pulpa rubí,
llevo abierto también el costado
y no quieres volverte hacia mí.*

Los otros, ninguna, el hombre, las mujeres —así despectivamente tratados— prefirieron la blandura, la molicie, la ligereza, y dejaron sola, en la desolación, a quien más necesitaba compañía, a quien podía dar amor.

En *Tala*, el segundo gran libro de la autora, la sensibilidad religiosa evoluciona. Se amplía, mejor dicho. De una parte, aparecen nombres de la historia de la Iglesia: Francisco de Asís, Francisco de Sales, San Vicente, San Jorge, Teresa, Juan de la Cruz, Clara, Catalina. De otra, el Cristo resucitado y glorioso ha de recibir a la madre fallecida. La petición es tierna —"Llévala al cielo de madres,/ a tendal de tus regazos"— no menos que solemne:

*¡Recibe a mi madre, Cristo,
dueño de ruta y de tránsito,
nombre que ella va diciendo,
sésamo que irá gritando,
abra nuestra de los cielos
albatros no amortajado,
gozo que llaman los valles!
¡Resucitado, Resucitado!
("Locas letanías").*

La amplitud mayor, sin embargo, corre por otros cauces, que vale la pena recorrer. La inclinación de la Mistral hacia el desamparado la condujo al canto de los aborígenes americanos. Quechuas, aimaráes, fueguinos, caribeños, reciben su homenaje, y más que eso, aparecen como sus más genuinos compañeros en la ruta humana. Si cabe, más todavía: ella es la continuadora de los gestos rituales, de los rezos extraños, de las teogonías increíbles de esos pueblos mágicos. Ella no es espectadora de procesos desaparecidos, sino voz viva en el canto plural y acompañante en la danza de muchos. Ese canto y esa danza permanecen y cuentan más que oraciones nor-tesinas o hidromides lánguidas que le enseñaron de pequeña. Son estrofas severas de reconocida grandiosidad, en las que está a la vista el uso de la primera persona plural:

*Otra vez somos los que fuimos,
cinta de hombres, anillo que anda,
viejo tropel, cara costumbre
en derechura a la peana,
donde quedó la madre augur
que desde cuatro siglos llama.
En toda noche de los Andes
y con el grito que es lanzada.
Otra vez suban nuestros coros
y el roto anillo de la danza,
por caminos que eran de chasquis
y en respuntes de llamaradas. ("Cordillera").*

El hombre primitivo es uno con la naturaleza enorme y misteriosa. La piedra andina tiene su espíritu, es capaz de enderezarse para juntarse con las almas. El proceso llega al paroxismo, al éxtasis, al arrobamiento místico: "¡En el cerco del valle del Elqui,/ en luna llena de fantasmas,/ no sabemos si somos hombres/ o somos piedras arrobadas" ("Cordillera"). El final del poema contiene una letanía de clara ascendencia bíblica, que bien muestra hasta donde el asomo a lo indígena no destruye, sino integra, la visión religiosa precedente:

*Te llamamos en aleluya .
y en letanía arrebatada:
¡Especie eterna y suspendida,*

*Alta-ciudad-torres-doradas,
pascual arribo de tu gente,
arca tendida de la Alianza!*

Precisamente esta es la apertura, integración de muchos elementos de la religiosidad judeo cristiana a la religiosidad aborígen, lo que implica el reconocimiento de realidades comunes en ambos credos a la vez que atestigua la hondura alcanzada por la semilla bíblica que en la poetisa sembraron sus antepasados. En el poema "Sol del Trópico" ello queda en plena evidencia. El sol de los Incas y de los Mayas es "maíz de fuego no comulgado/ por el que gimen las gargantas/ levantadas a su viático".

En el texto encontramos expresiones como grey, milagro, cielo, santo, amor, piadoso, absoluto, maná, sacramento, Adán, propios de la religión cristiana. Su acoplamiento a voces como mágico, Quetzalcoatl, Viracochas, es perfecto, propio de un mestizaje cabal. En el remate del mismo poema, es posible, además, leer una alusión al mito griego de Zeus que desciende en forma de polvo de oro para poseer a Leda. Vale la pena leer la estrofa:

*Gentes quechuas y gentes mayas
te juramos lo que jurábamos.
De tí rodamos hacia el tiempo
y subiremos a tu regazo;
de tí caímos en grumos de oro
en vellón de oro desgajado,
a tí entraremos rectamente
según dijeron Incas Magos.*

Es una cosmogonía compleja y plural, formada por elementos de tres religiones que encajan armoniosamente. Las contradicciones quedan superadas. Lo diverso está al servicio de una superior unidad en la trascendencia.

Pronto reaparece, sin embargo, en el libro, la religión puramente cristiana, con los nombres de santos: Clara de Asís, Catalina y Teresa ("Vieja") y con la llamada urgente al Dios que es Dueño y Señor de la vida. *Tala*, es sabido, se abre con la

evocación a la muerte de la madre y concluye con la evocación de la muerte de Miguel, el hijo adoptivo. En medio, la poetisa que vuelve a quedar sola y siente próxima su hora final. Se encomienda entonces a Jesucristo, se da entera al dueño divino que la lleva como un viento a un río... "y más que un abrazo/ me lleva ceñido,/ en una carrera/ en que nos decimos/ nada más que ¡Padre!/ y nada más que ¡hijo!" ("Poeta").

En *Lagar*, el libro último si no postrero, la partida de Miguel da un nuevo golpe al timón religioso de Gabriela. Si él ya partió, también ella está de partida. Son dos viajeros alados que se asoman a una luz nueva y a campos imposibles de decir. Aunque caminan en el tiempo, ya prueban el sorbo de eternidades. Alguien los llama, la cita es inaplazable, falta la carne pero todavía no se escucha la voz definitiva. Se vive en trance de llegar y no llegar, situación contradictoria que no importa, que a lo mejor —o a lo peor— en ello consista el reino sin contorno. No se olvide que la Mistral fue por un período no corto miembro de la Sociedad de Teosofía. Aunque la abandonó, algo quedó en ella de ese período. Quedó la idea de la reencarnación, "la cual hasta hoy no puedo —o no sé— eliminar" (Carta a Dussuel, ya citada). Léase el poema "Aniversario", particularmente sus versos finales:

*Sin saber tú que vas yéndote,
sin saber yo que te sigo,
dueños ya de claridades
y de obras inefables ...
Y seguimos, y seguimos,
ni dormidos ni despiertos,
hacia la cita e ignorando
que ya somos arribados...
¡Pero tal vez esto sea
Ay! amor mío, la dádiva
del Rostro eterno y sin gestos
y del Reino sin contorno!*

Es el poemario de un viaje, anticipación del viaje nacional e imaginario del *Poema de Chile*, el libro póstumo. No es sólo la partida de este mundo luego de la muerte, sino también un viaje de regreso desde el Hades. Allá se fue a buscar claridades

y de allá tornó con "la verdad al costado" ("El costado desnudo"). La poetisa desde entonces vive como ausente. Es una suerte de Lázaro severo y enlutado que no tiene el gusto de vivir precisamente porque una vez supo de la muerte. Ajena a los regalos del mundo, sólo presta oídos a los hitos que le faltan del tránsito definitivo. Tiene un cuerpo como de prestado "segundo cuerpo/ de yodo y sal devorado" ("El costado desnudo"). Es otro el tiempo ahora y otro el espacio, y son otras las personas con las que el cuerpo se topa:

*Miguel y yo nos miramos
como era antes, cuando la tierra
cuando la carne, cuando el tiempo,
y la noche sin sus estrellas ("Las dos")*

Se derrumba la memoria, "comienza un futuro divino", el pan y el vino se consumen por milagro, porque ya no están los que debían consumirlo ("Noche de San Juan"). Surge "la desasida", título cabalmente representativo de esta realidad en que como consecuencia primera aparece la indiferencia ante el mundo, sea que elogíe, sea que vitupere:

*Mi enemigo podrá injuriarme
o negarme Pedro, mi amigo,
que de haber ido tan lejos
no me alcanzaban las flechas:
para la mujer dormida
lo mismo daba este mundo
que los otros no nacidos...*

La poetisa vive en una suerte de segunda vida, en un sueño que le permite convivir con sus grandes ausentes, madre e hijo. "Tan feliz que hace la marcha!" es el verso del inicio del *Poema de Chile*. Esta marcha no es paseo, sino precisamente andanzas de otra vida. Quien guía es un Ángel-Siervo que sale de luces diferentes. La Mistral tuvo siempre presentes a los ángeles en su poesía, a veces nombrándolos —Rafael, Miguel—, a veces aludiendo a sus funciones —guardar a los niños, por ejemplo—. Ahora es el huemulillo y también el Niño-Ciervo. La caminata, sin carga ni preocupaciones materiales, es alegre, ligera, casi de vuelo:

*Vamos caminando juntos
así, en hermanos de cuento,
tú echando sombra de niño,
yo apenas sombra de helecho...
(Qué bueno es en soledades
que aparezca un Ángel-Ciervo!) ("Hallazgo").*

Se recorre el país de norte a sur. La mirada es serena, positiva, iluminadora. Las detenciones ocurren más para admirar la naturaleza que para escuchar a los hombres. El viaje ha tenido un alcance mesiánico: se trataba de salvar, ungiéndolo de belleza, al desvalido, representado en el niño Atacameño. El final es ultraterreno. La viajera ha recibido un llamado superior y no cabe sino obedecer, pues llama quien es su dueño. Es voz, es silbido, más que palabra. Lo contextual de ésta no cabe en un llamado que es luz y hermosura antes que sólo verdad. Es silbo que toca el ser en todas sus dimensiones, no únicamente en el intelecto. Textualmente:

*Ya me voy porque me llama
un silbo que es de mi Dueño,
llama con una inefable
punzada de rayo recto:
dulce-agudo es el llamado
que al partir le conocemos.*

No es llamada de encantamiento, de misteriosa anaconda o de Incas Magos, sino amoroso silbo divino, irresistible si se quiere y, si se quiere, libremente aceptado también.

Ha concluido una peregrinación iniciada con la vida misma. Se regresa al lugar de la procedencia. El tiempo, a la postre, no es sino un punto transido de dos eternidades. El paso cuenta menos que el lugar a donde ese paso lleva.

Gabriela Mistral rozó en su poesía zonas de trascendencia. Y todo lo que acá quedó, por ello, tocado de cierta permanencia. Las cosas, fugaces inevitablemente, en el sentido de que en su misma caducidad había asomos a un absoluto misterioso. La rosa huidiza delataba a lo menos afán de perma-

nencia, así como el dolor de la muerte presagiaba gozo y vida. La autora lo dijo en frase ceñida:

*Entre los artistas son religiosos los que, fuera de la capacidad para crear, tienen al mirar el mundo exterior la intuición del misterio, y saben que la rosa es algo más que una rosa y la montaña más que una montaña. Ven el sentido místico de la belleza y hallan en las suavidades de las hierbas y de las nubes del verano la insinuación de una mayor suavidad, que está en las yemas de Dios ("El sentido religioso de la vida", en *Prosa Religiosa de Gabriela Mistral*, por Luis Vargas Saavedra, 28, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1978).*

Sólo que esta suavidad llegó después de haber bebido el cáliz de muchas amarguras. Antes que sentir las yemas de Dios fue herida con las espinas de su corona. A la larga, en camino que empezó en una subjetividad de angustia, se abrió al mundo de aborígenes y otros desvalidos y remató en la carrera alada de la sin cuerpo y sin recuerdos hacia el seno mismo de Dios. Divina comedia no divina tragedia, sólo que como la del Dante hubo de pasar por increíbles infiernos y purgatorios.

Si la religiosidad de la poesía mistraliana es clara, intensa, a veces contradictoria, la religiosidad de la poesía de Pablo Neruda, si es que existe, ocurre de manera antagónica. Escasa, es de difícil rastreo. El estudioso cristiano ha de cuidarse mucho de echar agua a su molino. Pero también ha de cuidarse de una negativa rotunda ante, por ejemplo, la ideología marxista del poeta. Esta se dió solo a partir de los años 40 y convivió sin excesivas dificultades con expresiones de solidaridad que no andan lejos del amor evangélico.

Lo primero sea decir que la formación de Neruda no tuvo nada parecido a la de su gran compatriota. De familia de obreros al parecer no observantes, perdió a su madre en la infancia. Crece en el Liceo de Temuco, en época de auge masónico y arreligioso; ingresa a la Universidad de Chile y simpatiza con el anarquismo. Luego, viaja al oriente exótico. En suma, niñez, adolescencia y juventud sin ningún contacto con la Iglesia. Sólo una excepción bastante desconocida: el sacer-

dote mercedario Candia "el curita", pariente por el lado de su madrastra, con el cual el poeta solía discutir. Mucho más adelante, visitas asiduas al Neruda ya enfermo del cardenal Raúl Silva Henríquez y conversaciones interesantes de ambos acerca de Santa Teresa y de otros escritores religiosos.

No obstante, el poeta vive inmerso en una sociedad a lo menos externamente cristiana. Recuerdo una anécdota típica. Nos telefoneamos:

— Dónde vive, don Pablo?

— En Márquez de la Plata.

— Dónde queda esa calle?

— Muy fácil, al comienzo de la avenida Providencia, cruzando el puente del Arzobispo, en las faldas casi del cerro San Cristóbal, justo debajo de la Virgen...

El hombre, hijo de su tiempo, lo es también de su entorno. Así se explican —supongo— algunos de los textos de motivo religioso del Neruda joven. Por ejemplo el desconocido poema "Laus Deo", que en sus estrofas finales dice:

*Alabo a Dios por esto y por aquello.
Porque clavando en ello mi deseo
en ello resumió todo lo bello,*

*Porque el dolor de aquel amor perdido,
porque por ella en mis jardines veo
floreecer un rosal ya florecido.*

*Porque el amor que tengo me ilumina,
porque en ella creí y en ella creo,
y ella sabrá aquietar mi sed divina
uniendo a mi deseo su deseo
mi corazón por mi garganta trina:*

Laus Deo

Laus Deo (en El río invisible, Seix Barral, Barcelona, 1980).

Son versos de adolescencia que evocan toda una tradición de mujer adorada, la que comienza en Fernando Rojas y re-

mata en Bécquer o Rubén Darío. Más feliz es la siguiente comparación del poema "Manos de ciego" recogido en el libro recién citado.

*Tajeados y sumisos en el silencio viven
descarnando sus dedos la hilacha del dolor
y la hila recogidas como monjes humildes
que estuvieran hilando las palabras de Dios.*

Más conocido y más logrado es el primer poema de *Crepusculario*, el libro inaugural del poeta:

*Esta Iglesia no tiene lampadario votivo,
no tiene candelabros ni ceras amarillas,
no necesita el alma de vitrales ojivas
para besar las hostias y rezar de rodillas.*

*El sermón sin inciensos es como una semilla
de carne y luz que cae temblando al surco vivo,
el Padre-Nuestro, rezo de la vida sencilla,
tiene un sabor de pan frutal y primitivo...*

*Tiene un sabor de pan. Oloroso pan prieto
que allá en la infancia blanca entregó su secreto
a toda alma fragante que lo quiero escuchar...*

*Y el Padre-Nuestro en medio de la noche se pierde;
corre desnudo sobre las heredades verdes
y todo estremecido se sumerge en el mar...*

Soneto sencillo en que la sensorialidad aparece con insistencia, por ejemplo en el sabor a pan del Padre Nuestro; en él también se adivina el distanciamiento de la institución eclesíástica, simbolizada en lampadarios, candelabros y vitrales.

Curiosamente el último poema del mismo *Crepusculario* es también religioso. El yo lírico reza por Pelleas y Melisanda, los míticos amantes muertos:

*Ella era bella y era buena
el era dulce y era triste.
Murieron del mismo dolor.*

*Perdónalos
Perdónalos
Perdónalos, Señor.*

Ya se vé, religiosidad estética, unida a la belleza y al dolor, mezcla de romanticismo y modernismo.

A veces, en medio del libro, la admiración al creador:

*Dios - de dónde sacaste para encender el cielo
este maravilloso crepúsculo de cobre?
("Dame la Maga Fiesta").*

Y un poco más, salvo lo que llamemos religiosa la generosidad con el amigo: "Bebe en mi cántaro si tienes sed... Si tienes hambre come de mi pan".

Pronto estas escasas y más o menos externas referencias a Dios desaparecen. Apenas si hay exclamaciones, uso de frases hechas como un "Dios me libre de inventar cosa cuando canto". Este silencio de lo divino coincide con la visión desintegrada de la realidad del poeta residenciario. Quien ha puesto su "Residencia en la tierra" de hecho vive en la angustia, en la patética desesperanza y en la fatiga ontológica del "Sucede que me canso de ser hombre". Aún lo tradicionalmente positivo le resulta catastrófico: Sonata y destrucciones, Débil del alba, Enfermedades en mi casa, Ausencia de Joaquín, Madrigal escrito en invierno, Diurno doliente, Melancolía en la familia, Oda con un lamento, etc. El poeta antena, como ha calificado Amado Alonso al Neruda de las *Residencias*, no hace nada por cambiar las cosas. Habitado a identificarse con la realidad, se ve a sí mismo igualmente destruido, viviendo una vida sin sentido: "Walking Around".

Es conocido como sale Neruda de este nihilismo humano y cósmico: por la experiencia de la guerra civil española. El individualista, el indiferente, el perdido en el mundo, encuentra una razón para luchar. Un título de *España en el corazón* es significativo del cambio: "Reunión bajo la nueva bandera". Ya no hay aislamiento, sino reunión; hay banderas nuevas, es

decir, una causa colectiva capaz de entusiasmar. El hablante lírico sufre con quien sufre, se enfurece con los enfurecidos:

*Yo de los hombres tengo la misma mano herida,
yo sostengo la misma copa roja
e igual asombro enfurecido.
("Reunión bajo las mismas banderas").*

De ahora en adelante juntará sus pasos de lobo con los pasos del hombre. Y deja la tristeza:

*Y así reunido,
duramente central no busco asilo
en los huecos del llanto: nuestro
la cepa de la abeja: pan radiante
para el hijo del hombre ... (Idem).*

Ha nacido el poeta solidario. Atrás quedó el solitario. "Juntos, frente al sollozo!" es la nueva consigna.

En el fragmento II de *Canto General*, en "Alturas de Macchu Picchu" esta solidaridad es histórica en cuanto el hablante se hace uno también con el viejo constructor andino. El mira las vestiduras y las manos/ "el vestigio del agua en la oquedad sonora,/ le parece suavizada por el tacto de un rostro/ que miro con mis ojos las lámparas terrestres/ que aceito con mis manos las desaparecidas maderas...".

La obra está centrada en el hombre. En la gran cosmogonía del fragmento inicial, las criaturas van apareciendo día a día y en el sexto y último aparece el hombre. A la vista está la relación con el relato creacional del Génesis.

Esta solidaridad, sin embargo, está cargada de odios. A veces, el odio toma nombre propio, desde Pedro de Valdivia hasta Gabriel González Videla. Neruda se siente obligado a denunciar, a defender, a criticar y atacar. "Si no hablara, me dijo un día, Angel Veas se quedaría sin voz y como él muchos más que el país debe escuchar". Alegato ético antes que estético en favor de *Canto General*.

Más de una vez me he preguntado al ver el mundo escindido demasiado simplistamente entre buenos y malos si en esta poesía no hay asomos de un abrazo total, esperanzas de un espacio en que puedan convivir la paloma y el leopardo. ¿Es que Neruda no atisbó siquiera la utopía en que se superan los contrarios, donde la muerte puede más que el amor?

Para responder, abrí el libro de la memoria. Me puse a recordar con cierta atención algunos versos, a ver si alcanzaba la respuesta. Estos, por ejemplo: "Como la copa de arcilia era/ la raza mineral, el hombre/ hecho de piedras y de atmósferas/ limpio como los cántaros, sonora...".

Sonoridad de canto, no de llanto. Plenitud de copa sin trizadura. Limpieza de orfebrería, inmaculada tierra ya con forma. En aquel tiempo —*illo tempore*— hubo armonía, belleza, creación de fuego y de vasijas. Los hombres "expresaban la luz del mundo". Es el paraíso que alguna vez había de perderse. No está en el Tigris y el Eufrates, sino en América. Es un paraíso largo y ancho, que va desde la paz del búfalo hasta la confluencia helada de los océanos. Amor América fue el título inicial, y ese juego eufónico no es inocente: El amor está, estuvo, estará en América.

La línea se prolonga sin violencia por las alturas de Macchu Picchu, sólo que en la fortaleza andina ya se conoció la muerte, la pequeña muerte diaria que asedia a cada hombre, como una pequeña lanza, al ganadero, al roedor de las calles espesas. Pero por encima del dolor está la solidaridad con el dolor, más allá de la muerte y con poder para vencerla está la identificación con quienes mueren:

*Entonces fuí por calle y calle y río y río,
y ciudad y ciudad y cama y cama,
y atravesó el desierto mi máscara salobre,
y en las últimas casas humilladas, sin lámparas,
sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.*

Sólo así el yo puede ascender la escala de la tierra, la última morada donde se encuentra la primera arena. Se unen el aquí y el allá, las calles y la atmósfera, la llegada y la despedida, el entonces y el después, el alfa y la omega. Ya no hay tiempo ni espacio. Se vive en el instante prolongado, suerte de eternidad en que mil años son como un minuto. Y un minuto como mil años.

No se asciende solo: "Sube conmigo, amor americano". De nuevo la conjunción eufónica y de sentido, el amor reiterado que lleva a una meta increíble: "El reino muerto vive todavía".

Atrás quedaron la lógica y la ciencia. Se impuso el mundo de la creencia. La unidad se logra en la fe, no en la ideología. Y la fe y el arte engendran la esperanza: "Traed a la copa de esta nueva vida vuestros viejos dolores enterrados".

Neruda llega a la interpretación mítica de la realidad. Desde esta visión establece un orden que es el orden de la naturaleza, amenazado constantemente por el desorden del artificio: Armadura, traje, peluca, casaca, cuchillo, dinero, papel, nombre, cárcel, urbe. El poeta no queda indiferente en esta pugna y contribuye con su canto a denunciar lo que divide. Esos son, en gran manera, sus odas elementales, sus poéticas madereras, su repudio a los cines y a las tiendas de ortopedia, sus burlas al rey del calcetín, su angustia ante las niñas pensativas casadas con notarios.

Hay un solo Neruda que mira hacia dos partes, la paradisíaca de la naturaleza y la solidariedad, la infernal del sacrificio. Su humanismo amplio descansa en esta mirada positiva, de una parte, acusadora, de la otra. La mirada positiva va desde los orígenes hasta el final, desde el mito de las fundaciones hasta la muerte vista como una transformación en flores y frutos. Dos citas ilustran esta dual visión primera:

*A las tierras sin nombres y sin números
bajaba el viento desde otros dominios,
traía la lluvia hilos celestes,
y el dios de los altares impregnado
devolvía las flores y las vidas.*

Y ahora la otra cita. Es el último de los sonetos de amor:

*En medio de la tierra apartaré
las esmeraldas para divisarte
y tú crecerás copiando las espigas
con una pluma de agua mensajera.*

*Qué mundo! Qué profundo perejil!
qué nave navegando en la dulzura!
y tú tal vez y yo tal vez topacio
ya no habrá división en las campanas.*

*Ya no habrá sino todo el aire libre,
las manzanas llevadas por el viento,
el succulento libro en la enramada.*

*Y allí donde respiran los claveles
fundaremos un traje que resista
la eternidad de un beso victorioso.*

Sí, hubo y habrá un espacio ideal en el que no existen la lucha ni la necesidad de la lucha, espacio abierto al sueño y al ensueño, al amor total. No desaparece la muerte, pero se le da un sentido: el de la transfiguración en nuevos seres vivos que salen de "la eternidad de un beso victorioso".

Este espacio hay que conquistarlo. Se le conquista en la ofrenda del sufrimiento propio. Todos pueden y deben contribuir a su advenimiento:

*No te escapes.
Ahora
Me ayudarás, un dedo,
una palabra,
un signo
tuyo
y cuando
dedos, signos, palabras
caminen y trabajen
algo
aparecerá en el aire inmóvil,*

*un
solidario sonido en la ventana,
una
estrella en la terrible paz nocturna...*

Hay en esta poesía oceánica muchos versos que a mí como hombre religioso me conmueven profundamente. Son los versos fundacionales y aquellos que hablan del reino final donde la muerte ya perdió su dominio. Son, en fin, muchos versos que tienden un puente entre ambos extremos. Por él transitan los medios pobres y naturales, sufrimiento, holocausto diario e innominado, solidaridad insoslayable, amor.

Neruda no rehuía ni negó el misterio, denunció tiranías, cantó la pobreza, soñó una tierra nueva. Quiso prolongar el canto de San Francisco. ¿No son como del pobre de Asís estos versos?

*Por todas estas cosas tan ásperas
y por la nieve, de materia suave,
gracias te doy, hermana cordillera.*

LA POETIZACION DEL TEMA DE DIOS EN LA OBRA DE JORGE LUIS BORGES

Oswaldo Pol S.J.

Introducción

Borges testimonia en nivel superlativo la posibilidad de ser en, desde y hacia la literatura. Nada podría ser afirmado en relación con el más universal de los escritores argentinos sin dar al mismo tiempo con esa parcela del ser transmutado en palabras que aluden al universo estético, en el que su vida y su obra encontraron sustantiva definición. Todo lo ontológicamente designable y el módulo designante, fué acometido por él a esa fatigosa y deslumbrante alquimia: el pensar y lo pensado, el sentir y lo sentido, la realidad y el sueño, la vida y la muerte. Los grandes temas metafísicos y las minucias de la cotidianidad llegan a Borges desde el vasto monumento de la literatura universal. El, a su vez, deslizándose por esos laboriosos andariveles de la palabra ha pensado, narrado y cantado, acrecentando hasta lo indecible el cosmos verbal en el que eligió residir.¹ Fue su destino y lo cumplió sin vacilaciones. Urdidor de mitos, labró el que lo incluye entre ellos. "Borges", el otro, no ha dejado espacio al que minuciosamente lo engendró, porque el Borges real del que pudiésemos estar hablando es ya y para siempre el personaje de una obra literaria que el mundo, sin hipérbole, asume hoy como admirable. Habitante de su laberinto verbal, no hay para nosotros un Borges que no sea "el otro". Desde allí nos

1. Borges también, como Quevedo, "es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura": *Obra Completa* 638; padece el "maleficio/ de cuantos ejercemos el oficio/ de cambiar en palabras nuestra vida": "La luna", en *Obra Poética* 125. "Only an all-round literary man...", "Epígrafe" de *Obra Poética* 11.

ofrece el rostro que en la infancia diseñaron la biblioteca y el discurso paterno², los daguerrotipos, reliquias y devociones de su madre³, el jardín clausurado pero infinto de la casa inicial y el de los bifurcados senderos que aplicadamente recorrió en búsquedas no saciadas, logros perfectos, felicidades y dolidas carencias. La máscara del viejo entrañable de los últimos años, en la que los ojos van curiosos y titilantes más de luz que de ceguera, es la literatura "con su modesto misterio"⁴; rostro que manifiesta y oculta la verdad que atesora.

Abordamos los textos de Borges intentando fidelidad a los presupuestos que los generaron. También con la libertad que él mismo nos otorga⁵. Sin adscribir a ninguna escuela de crítica literaria en especial, utilizando los criterios que nos parezcan oportunos sin forzar la lectura espontánea y no erudita en que encuadramos estas notas. Nos ocupamos fundamentalmente de su poesía y cuando ella nos lo sugiera, también de los otros registros en los que su obra está plasmada (ensayo, ficciones), ligados entre sí inseparablemente. Una misma poética suele recorrerle, tornando imprecisos sus límites. Dejamos de lado el cúmulo de textos surgidos de los incontables reportajes y diálogos con diversos interlocutores, en los que Borges, "el palabrista"⁶, descubrió lo inédito, desacralizó lo intocable, relacionó y distinguió con agudeza y humor, con sinceridad y libertad y erudición sin cuento. Por su factura y el género al que pertenecen (en el que Borges fué maestro indiscutido), ofrecen fuentes reiterativas, lú-

dicos entrecruzamientos de opiniones contradictorias que no bastan para fundar posturas definitivas (si algo de "definitivo" podemos extraer del proteico decir borgeano) tampoco tomamos en cuenta los libros cuya autoría Borges quiso compartir con otros.

El tema de Dios nos propone múltiples declinaciones. Es el más inagotable de los temas. Y, en Borges, que retorna a él a lo largo de 60 años, los modos de encararlo son múltiples. Señalaremos diacrónicamente cómo aparece explicitado o sólo aludido tras los concatenados temas del tiempo, la identidad personal, la muerte, etc. Haremos las ineludibles referencias a posturas ideológicas asumidas por el poeta desde su tan particular vertiente, sin detenernos en ellas, como tampoco Borges lo hizo. "Lector hedónico"⁷, "las teorías —filosóficas—, como las convicciones de orden político o religioso no son otra cosa que estímulos"⁸. De ellas, retuvo con eclecticismo sólo los aspectos que le interesaron. La lectura que hacemos no podrá prescindir de los propósitos de este encuentro⁹. Tampoco de nuestra postura filosófica y católica, que lejos de malinterpretar desde afuera una obra que no la sustenta, nos torna especialmente comprensivos y respetuosos de las posturas disímiles. Al fin de cuentas, el Evangelio en el que fuimos instruidos desde el comienzo de nuestra condición latinoamericana, desautoriza toda negación de lo válidamente humano. Y nada tan decididamente humano como la impotencia en que nos sume (a poetas y no poetas, creyentes y no creyentes por igual) el enfrentamiento con lo divino. El mismo Dios nos libre de "apagar la mecha que aún humea" o "quebrar la caña que ya está cascada" (Mt 12, 20). Sólo buscamos desentrañar el origen y el alcance de lo que los textos desafiantes nos entregan.¹⁰

2. "¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi Padre ha sido el hecho capital de mi vida? Nunca he salido de ella, como no salió de la suya Alonso Quijano": "Historia de la noche", *Obras Poéticas*, 552.
3. Cfr. la dedicatoria de las *Obras Completas* "A Leonor Acevedo de Borges": "Aquí estamos hablando los dos, et tout le reste est littérature, como escribí, con excelente literatura, Verlaine", *Obras Completas*, 9.
4. Cfr. "Las versiones homéricas", *Obras Completas*, 239.
5. "A quien leyere: ... es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor": *Obras Poéticas*, 21. "Borges sabe que un lector es un autor de cierta manera, ya que sin su lectura la obra no existiría ... Borges anticipa poéticamente una 'teoría de la recepción', avant la lettre...": Block de Behar, *Al margen de Borges*, Siglo XXI, 1987, 45 y ss.
6. Esteban Peicovich, *Borges, el Palabrista*. Madrid, Letra Viva, 1980.

7. "Soy un lector hedónico...": "Paul Groussac", *Obras Completas*, 233.
8. "Prólogo" de "La Rosa Profunda", *Obras Poéticas*, 414.
9. "El Simposio sobre Fe y Cultura" (oct. 1988): Jornadas de estudio sobre la presencia de Dios en la Poesía Latinoamericana, Bogotá (Colombia).
10. "Cuando se quiere hablar de Dios, este discurso tendrá que medirse desde los cánones de la razón, pero también habrá de someterse a los criterios de sentido del lenguaje. Hoy la filosofía de la razón y la filosofía lingüística se han convertido en centros preponderantes del pensamiento contemporáneo. Sin "verificación" y sin "falsación" el lenguaje religioso carece de sentido...": Jesús Conill Sancho, "Raíces de la increencia contemporánea", en *Rev. Razón y Fe*, Julio-agosto (1988), 71-83.

Localización del tema en la obra poética

Primeros libros

Borges escritor ingresa en la escritura como poeta; En 1923, casi al año de su regreso a Buenos Aires después de la permanencia en Europa desde la adolescencia, publica *Fervor en Buenos Aires* (Imprenta Serantes), su primer libro. En 1925 aparece *Luna de enfrente* (prosa). En 1929, *Cuaderno San Martín (Proa)*. Estos tres poemarios del "primer Borges" ocupan con persistencia su lugar. Valorados, cuestionados, con poemas muchas veces corregidos por el mismo Borges y otros retirados por él. De nuevas ediciones, siguen sin embargo allí, en las Obras Completas que el poeta autorizó. Heridos de reminiscencia ultraísta, con dejos lugonianos y lejano parentesco con Withman, la afición a la metáfora aún esplendente y su recurrencia a formalismos no siempre encantados, son testimonio de sus primeros hallazgos. Mantienen intacto el sello de lo borgeano: su modo oblicuo de aludir a la realidad, la recurrencia a las perspectivas indefinidas del atardecer en las que el espacio es simultáneamente categoría temporal, sus temas y perplejidades, el idioma que se argentiniza. Poemas como *Calle con almacén rosado*, *El general Quiroga va en coche al muere*, *Fundación mítica de Buenos Aires* y muchos momentos en los demás, junto a esos dos textos que Borges señaló como sus dos verdaderos poemas (*Llaneza* y *La noche que en el sur lo velaron*), integrarán para siempre la antología de la mejor poesía argentina. Buenos Aires es casi siempre el tema. Allí están su "temor a la efusión", la "intimidación escamoteada", su "pudor y gusto innatos", conjugándose con ese "temblor o estupor metafísico" que se señalará un crítico¹¹. El tema de Dios ingresa con designaciones muy tranquilas, casi con naturalidad, para señalar el momento en que el poema apela a ultimitudes expresivas. La hipérbole con que la injuria al tirano Rosas es "casi una piedad": "Ya Dios lo habrá olvidado"¹²,

11. Cfr. Oscar Hermes Villordo, "Notas sobre su poesía", en *La Nación*, Bs. As., 22. 6-86.

12. "Rosas", *Obra Poética*, 36. Constreñidos por el espacio, citamos "versos": remitimos a la unidad de cada poema!

porque Dios no tiene memoria para ese hombre "Famosamente infame". O cuando al hablar de la ausencia y ajenidad de un hombre muerto, se nombra al "Dios de los místicos, de quien deben negarse todos los predicados"¹³ en un contexto en el que la existencia de Dios no es negada, pero sí se distancia riesgosamente. Un Dios que podría, en el instante ambiguo del amanecer, destruir su creación: hora en que le sería fácil a Dios / matar del todo su obra"¹⁴. Dios mira desde esa zona en que va "desbaratada la ficción del tiempo"¹⁵, marca destinos a los hombres¹⁶ o sirve como referencia para equipar la vida del poeta: "Creo que mis jornadas y mis noches/ se igualan en pobreza y en riqueza, a las de Dios y a las de todos los hombres"¹⁷. Pero curiosamente, desde su lejanía y soledad, Dios es invocado con especial tono cristiano: "Así voy devolviéndole a Dios unos centavos/ del caudal infinito que me pone en las manos"¹⁸.

Como saldo no es excesivo. Tampoco desdeñable. En este primer bloque poético, Borges muestra resabios de la filosofía que nutrió su formación intelectual, la estética de los "martinierristas", si acercamiento espontáneo a valores que la vanguardia literaria no alteraba. También la libertad de nombrar a Dios según sus particulares (formalmente contradictorios) puntos de vista, que conservará hasta sus últimos días. Después de estos tres libros es lugar común recordar que en la década del 30 se dedicó de lleno a sus ensayos (*Evristo Carriego*, *Discusión*, *Historia universal de la infamia* —incluye un primer cuento—, *Historia de la eternidad*); luego sus cuentos (*Ficciones*, *El Aleph*), y *Otras inquisiciones*; por último desde 1960 hasta su muerte, atenderá sobre todo a su poesía.

13. "Remordimiento por cualquier muerte", *Obra Poética*, 40.

14. "Amanecer", *Obra Poética*, 46.

15. "Amorosa anticipación", *Obra Poética*, 71.

16. "El General Quiroga va en coche al muere", *Obra Poética*, 73.

17. "Mi vida entera", *Obra Poética*, 81.

18. "Versos de catorce", *Obra Poética*, 83.

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos. No sé cuántos pájaros ví. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros ví. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, ví menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no ví 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 ó 2 pájaros, ví un número entre 10 y 1, que no es 9, 8, 7, 6, 5, etc. Ese número entero es inconcebible, ergo, Dios existe.

Así de simple. El entretrejo de la imaginación y la razón, conduciendo con lógica a la verificación que no conmueve ni compromete. Dios existe. En "Diálogos de muertos"²³ Rosas y Quiroga se enlazan en un contrapunto de mordacidades educadas a las puertas de la eternidad; los tiempos juegan intercambiándose coordenadas, hasta que "no hablaron más, porque en ese momento alguien los llamó". Dios, con su determinación suspendida, ocupando la culminación de la historia de los hombres y estableciendo el silencio en un verdadero hallazgo formal.

En "Paradiso XXI, 108"²⁴ la recurrencia a la "Divina Comedia" viene a plantear con sutileza esa "cosa infinita" que sentimos perdida: El rostro de Dios, de su Cristo, que el paño de la Verónica sugiere y se nos ha perdido para siempre. La cita del Apóstol Pablo, de Juan Evangelista y Teresa de Jesús en el devenir de la pluma de Borges nos retiene: "Perdimos esos rasgos ... y no lo sabremos mañana"²⁵. Búsqueda interminable que se prolongará hasta el fin de la vida.

En la culminación de "Every and nothing"²⁶, donde Shakespeare aparece siendo sus personajes innumerables y ninguno,

23. Idem, 791.

24. Idem, 800.

25. El mismo tema reaparecerá al final de su obra: Cfr. "Los conjurados", p. 15. "Signor mio Gesù Cristo, Dio verace, / or fu sí fatta la sembianza vostra?"...

26. *Obra Completa*, 803.

El Hacedor (Edit. Emecé, 1960)

Treinta años después de *Cuaderno San Martín*, lapso en el que han aparecido algunas antologías con nuevos poemas, se publica este libro: "Ninguno, creo, es tan personal"¹⁹. Su poética alcanza su nivel definitivo. Misceláneo por antonomasia, en el ensayo breve, la ficción hecha palabra o memoria alucinada y el poema, se traban indiscerniblemente. Obsesiones, manías, recurrencias del "Hacedor", nunca alejado de la divagación erudita, el entronque con el curso prudente de la literatura y el pensamiento universal, el enfoque curioso y nuevo de lo que antes de Borges era campo agostado y en sus manos revive palpitante. Hay aquí textos fundamentales. Borges está en su cenit.

La ceguera (pesada herencia de varias generaciones de Borges) ha ido acentuándose. Ya no puede leer por sí mismo. Queda del todo libre de los límites que la vigilia impone. "Desciende a su memoria" como el viejo Homero mitológico (Hacedor) primero de occidente, al que dedica la primera prosa del libro²⁰. Ya en la dedicatoria *A Leopoldo Lugones*²¹ su diálogo con el poeta muerto mucho antes, evadía las coordenadas del tiempo. El "orbe de los símbolos" va absorbiendo todo: la biblioteca, el zoológico, los espejos y los tigres, la espada, Don Quijote y la rosa, entremezclándose con los grandes temas: La inmortalidad y el destino, la percepción de la realidad, la memoria, la permanencia y la mutación. El sueño campeándolo todo. La poesía, en fin.

Entre las fascinantes prosas de la primera parte, algunas nos interesan sobremedida. Por de pronto, "Argumentos Ornithologicum"²², texto muy temprano—de 1933— publicado antes en el Diario "Crítica":

19. "Epílogo", *Obra Poética*, 164.

20. "El Hacedor", *Obras Completas*, 781.

21. *Obra Poética*, 111.

22. *Obra Completa*, 787.

... antes de morir se supo frente a Dios y le dijo: Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde el torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo, eres muchos y nadie.

Inasibles, Dios y el "yo" se diluyen en las manos de Borges". La imaginación juega una trama estética de gran efecto.

Así ocurre en "Inferno I, 32"²⁷ donde Dios "ilumina la rudeza de un leopardo declarándole su destino. En el segundo párrafo es a Dante mismo a quien "en un sueño le declaró el secreto propósito de su vida y su labor". Cuando Dante despierta "sintió que había recibido y perdido una cosa infinita, algo que no podría recuperar, ni vislumbrar siquiera, porque la máquina del mundo es hartamente compleja para la simplicidad de los hombres. Variaciones de Borges sobre un mismo motivo: La poesía golpeando las puertas del infinito.

Los poemas de *El Hacedor* son de una hondura que desconocían los de los primeros libros. La ceguera obliga al poeta a dictar sus creaciones a copistas varios (su madre será su amanuense casi intermitentemente hasta que muere a los 99 años, en 1975) después de haberla paladeado durante días y noches de memoria y silencio. Los textos se adensan, desdeñan la metáfora destructiva, recurren a la ayuda-memoria de las formas clásicas y los endecasílabos acunan ritmos en los que el pensamiento fluye libre y reflexivo, con prosaísmo que no afean (sólo Borges podría lograrlo) y ayudan a desocultar y nombrar el sueño que es la vida. Con frecuencia el soneto vuelve a ser el cauce, con cierto desdén por lo que de ello pueda la crítica después afirmar²⁸.

Dios aparece en el estupendo "poema de los dones"²⁹ dando al poeta con maestría y magnífica ironía". "a la vez los li-

27. Idem, 807.

28. Cfr. Delfina Muschietti: "La poesía de Borges: 'un fracaso dorado'", en *Rev. Espacios 6* (1987). (La autora cita a Enrique Lihn).

29. *Obra Poética*, 113. Cfr. 16.

bros y la noche". Los 800.000 volúmenes de la Biblioteca Nacional de la que acaba de ser nombrado director, pertenecen ahora "a unos ojos sin luz, que sólo pueden/ leer en las bibliotecas de los sueños". "Algo, que ciertamente no se nombra/ con la palabra azar, rige estas cosas" (Paul Groussac había ejercido antes, siendo ciego, esas mismas funciones). En el "otro poema de los dones" se dirá: "Gracias quiero dar al divino/ laberinto de los efectos y de las causas..." por la inabarcable enumeración con que Borges ordena el caos de su mundo.³⁰

Dios incognoscible y caprichoso, sumerge al poeta ("Ajedrez II")³¹ en el juego del "Soñador soñado" que ya apareció en "Every and Nothing", "Las ruinas circulares"³² y volverá a reiterarse. Las piezas del juego prestigioso, el jugador que las pulsa, Dios moviendo al jugador y "¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tiempo y sueño y agonías?". Todos sometidos al juego infinito, incluso Dios, desde una realidad que el poeta asume desde el idealismo o el Gran Vehículo con su imagen de Dios desleído de panteísmo.

En "Los Espejos"³³ Dios aparece educándonos:

*Dios, (he dado en pensar) pone un empeño
en toda esa inasible arquitectura
que edifica la luz con la tersura
del cristal y la sombra con el sueño.
Dios ha creado las noches que se arman
de sueños y las formas del espejo
para que el hombre sienta que es reflejo
y vanidad. Por eso nos alarman.*

Dios es "... indiscifrable providencia/ que administra lo pródigo y lo parco" ... "sabe Dios los colores que la suerte/

30. "El otro, el mismo", *Obra Poética*, 261.

31. *Obra Poética*, 119.

32. "Ficciones", *Obra Completa*, 451.

33. *Obra Poética*, 122.

propone al hombre más allá del día ... aún cuando el Dios del Erigena quiere "ser nadie para ser todos los hombres". Y el eco del gran nominalista nos sobrecoge, mientras el poeta recuerda a Alfonso Reyes ("In memoriam A.R.").³⁴ A la duda (sólo poética o retórica?) sobre la instancia escatológica se allega "Lucas XXIII"³⁵: el Buen ladrón de la estampa cristiana oye

*que el que está muriéndose a su lado
era Dios y le dijo ciegamente:
acuérdate de mí cuando vinieres
a tu reino, y la voz inconcebible
que un día juzgará a todos los seres
le prometió desde la cruz terrible
el paraíso...*

Jesús aparece oblicuamente doblegado por la especial inocencia de ese ruego. El Crucificado es cita frecuente en esta obra. Como vemos, Borges se nutre muchas veces de lecturas bíblicas; quizás rescata al hacerlo la voz de la abuela inglesa que acunaba su infancia con los versículos sagrados.

En el "Epílogo"³⁶ sugiere que "ese paciente laberinto de líneas" que *el Hacedor* ha dibujado, "traza la imagen de su cara". ¿Coincidirá ese trazo con el que Borges —como Dante³⁷— ha recibido cuando Dios le "declaró el secreto" en su día final?

El otro, el mismo (Emecé, 1964)

Nuevo y numeroso libro de poemas, al que da coherencia el reiterado tono de una meditación que convoca memorias, escudriña intersticios, descubre el aspecto menos transitado y nos deja a la puerta de lo inefable. En el "prólogo"³⁸ el poeta afirma: "De los muchos libros de versos que mi resig-

nación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borroneando, es el que prefiero". Aquí están "sus hábitos": "Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo —nuestra sustancia— pueda ser compartido". No son poemas que logran "la sencillez" sino la "modestia" y "secreta complicidad", según él. Y coincidimos. Sigue más cerca del modernismo que de los movimientos literarios posteriores; pero hay una modulación más intimista creciendo en sus poemas. "Ajedrez misterioso la poesía, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto". Nos interesan algunos poemas en especial.

"Del infierno y del cielo"³⁹ vuelve sobre una de las cuestiones teológicas que más lo inquietaron y menos comprendió. Ya en su ensayo sobre "la duración del infierno"⁴⁰ decía: "Yo creo que en el impensable destino nuestro... toda estrafalaria cosa es posible, hasta la perpetuidad de un infierno, pero también que es una irreligiosidad creer en él". El poema despoja al infierno de las truculencias con que la tradición lo ha recargado; también despoja al cielo de sus esplendores. Las dos instancias serán según el poeta, la contemplación de

*un rostro
durmiente, inmóvil, fiel, inalterable
(tal vez el de la amada, quizá el tuyo)
y la contemplación de ese inmediato
rostro incesante, intacto, incorruptible,
será para los réprobos, infierno;
para los elegidos, Paraíso.*

Por lo visto, habrá "réprobos" y "elegidos" en situación distinta. Ninguna referencia a Dios: allá, como ahora, estará ausente.

33. *Obra Poética*, 122.

34. *Idem*, 138.

35. *Idem*, 151.

36. *Idem*, 154.

37. "Infierno I, 32", *Obras Completas*, 807. Cfr. "Los conjurados", 41.

38. *Obra Poética*, 167.

39. *Idem*, 178.

40. "Discusión", *Obras Completas*, 235.

En el "poema conjetural"⁴¹, una de sus grandes creaciones, su antepasado Francisco Narciso de Laprida se enfrenta con una muerte de barbarie, no merecida. "Dios desde el principio" conocía esa clave, esa letra que faltaba al "sudamericano destino" del culto Laprida. Ya el peronismo con su olor a multitudes, arreciaba. Cómo no recordar el destino similar de Dalmann, el protagonista del cuento *El sur*⁴².

Dios fija de antemano los "límites"⁴³: "prefija omnipotentes normas" que cuestionan todo libre albedrío. La de Dios es "boca inapelable"⁴⁴. "Alguien ya contó los días, / alguien ya sabe la hora, / alguien para quien no hay / ni premuras ni demora"⁴⁵.

"Mateo XXV, 30"⁴⁶ es remarcable. Borges presente el juicio de Dios una noche, sobre un puente ferroviario en un barrio de la periferia de Buenos Aires en el "fragor de los trenes que tejían laberintos de hierro"... "Desde el centro de mi ser, una voz infinita / dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras)"... Sigue una enumeración de todo aquello que su memoria retiene, mundo dispar y curioso. Lo que la voz dice concluye: "Has gastado los años y te han gastado, / y todavía no has escrito el poema". El juicio habrá de requerir su esencial condición de poeta, que es por donde pasa su fe más cierta, su ética posible.

Vuelve luego a la idea de que "todas las cosas son palabras del / idioma en que Alguien o Algo, noche y día, / escribe esa infinita algarabía que es la historia del mundo..." "Detrás del nombre hay lo que no se nombra; / hoy he sentido gravitar tu

sombra..." Aquí, en "una brújula"⁴⁷, el clima cabalístico se hace presente, atrayendo su imaginación como en tantos otros lugares de su obra.

En "Baltasar Gracián"⁴⁸, el jesuita ilustre tantas otras veces citado, aparece aquí sin ver, a pesar de su conceptismo!, "ni a Cristo que se muere en un madero"; y cuando "el inexorable / sol de Dios, la verdad, mostró su fuego / quizá, la luz de Dios lo dejó ciego / en mitad de la gloria interminable", en la que por cierto, Borges lo ubica. A lo mejor, "Gracián no vio la gloria / y sigue resolviendo en la memoria / laberintos, retruécanos y emblemas".

"El Golem"⁴⁹ otro de los poemas por los que deseó ser recordado, reaparece el tema cabalístico que encontró por primera vez en la novela de G. Meyrink del mismo nombre (que leyó siendo joven en Suiza). Aquí lo toma de la obra sobre la cábala de Gershom Scholem que leerá después y a la que cita explícitamente en el poema. Alude al rito mágico por el cual el iniciado puede vivificar la figura de un muñeco que alcanza entonces la talla de un homúnculo —especie degradada de hombre. "El nombre es arquetipo de la cosa, / en las letras de rosa está la rosa"... "Habrá un terrible nombre, que la esencia / cifre de Dios y que la Omnipotencia / guarde en letras y sílabas cabales"... "El pueblo de Dios buscaba el nombre / en las vigiliadas de la judería"... El rabino de Praga, "sediento de saber lo que Dios sabe"... "Al fin pronunció el Nombre que es la Clave; / la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio, / sobre un muñeco..." pero "el perverso" no se adecuó a sus deseos y acosado por preguntas "en su Golem los ojos detenía. ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios al mirar a su rabino en Praga?".

41. Obra Poética, 180. Cfr. Obra Poética, 16.

42. "Ficciones", Obras Completas, 525.

43. Obra Poética, 194. Cfr. Obra Poética, 16.

44. Obra Poética, 178.

45. "Para las seis cuerdas", "Milonga de Alborno", Obra Poética, 300.

46. Obra Poética, 188. Cfr. "Otras inquisiciones", "Nueva refutación del tiempo", Obras Completas, 764-766.

47. Obra Poética, 190. Para el tema de la cábala y Borges, Cfr. Conferencias de Carmen Balzer, *Ad Ins. Man, de próxima publicación*. También: A. Devran, Borges et la Kabbale, Bruselas, Géranium, 1967. Saul Sosnowski, Borges y la Cábala: La búsqueda del verbo, Bs. As., 1976. "Discusión": "Vindicación de la Cábala", Obras Completas, 209. Etc.

48. Obra Poética, 196.

49. Obra Poética, 200. Cfr. Obra Poética, 16. Cfr. Delfín L. Carasa, El enigma del Golem, La Nación, 31-1-88. Cfr. "Oda escrita en 1966", Obra Poética, 265 y "Las ruinas circulares", en "Ficciones", Obras Completas, 451. Etc. Cfr. Nota 47.

Somos Golem de Dios... En "Oda escrita en 1966"⁵⁰ dirá: "Si el Eterno/ Espectador dejara de soñarnos/ un solo instante, nos fulminaría/ blanco y brusco relámpago, su olvido." También en el cuento "Las ruinas circulares" se alude a esta magia tan bella e inquietante.⁵¹

En "Jonathan Eduards"⁵² Dios aparece identificado con su creación en formulación de reminiscencias panteístas: "No hay una/ cosa de Dios en el sereno ambiente/ que no lo exalte misteriosamente"... "En el centro puntual de la maraña/ hay otro prisionero, Dios, la Araña."

Este libro recoge su "Oda al Vino"⁵³ y en ella señalo dos versos: "En tu cristal que vive nuestros ojos han visto/ una roja metáfora de la sangre de Cristo..." En "El alquimista"⁵⁴ dice, al final: "Dios, que sabe de alquimia, lo convierte/ en polvo, en nadie, en nada y en olvido". Después, en "Everness"⁵⁵ afirmará: "Sólo una cosa no hay. Es el olvido./ Dios, que salva el metal, salva la escoria/ y cifra en su profética memoria/ las lunas que serán y las que han sido"... También a nosotros Dios "piadosamente, nos depara sucesión y olvido" ("Edipo y el enigma")⁵⁶. El Dios que, de pronto, es ni más ni menos: "Aquel, que es todas sus estrellas"⁵⁷. Atraen a Borges las imágenes que suscita su Nombre más que la realidad del ser de Dios captada por los rigores de una teodícea respetable. Hay en este libro tres poemas que vienen directamente a

nuestro propósito. Primero, "El Otro"⁵⁸. Allí Dios, que inspira a los poetas es equiparado al "Espíritu que sopla donde quiere" de las Escrituras. "Suyo es lo que perdura en la memoria/ del tiempo secular. Nuestra la escoria." Para Borges (también sobre esto ha vuelto muchas veces) toda la historia de la literatura es obra, más que de diversos autores, de un algo misterioso que inspira a todos. La originalidad sólo se da en los modos; los temas de siempre responden a arquetipos eternos. Algún postulado de la "posmodernidad" se anticipa aquí.

A ese "Otro" innominado contradice el casi piadoso soneto "Juan I, 14"⁵⁹:

*Dios quiere andar entre los hombres
y nace de una madre, como nacen
los linajes que en polvo se deshacen
y le será entregado el orbe entero,
aire, agua, pan, mañanas, piedra, lirio,
pero después la sangre del martirio,
el escarnio, los clavos y el madero.*

"El"⁶⁰ nos propone otra perspectiva: Dios nos mira "desde incesantes ojos". Desde "los ojos del espejo,/ las negras hidras y los tigres rojos./ No le basta crear. Es cada una/ de las criaturas de su extraño mundo". Mundo que lo marca. Por mí (por Caín) "sabe el sabor del fuego del infierno". Inútil sería el esfuerzo por desentrañar teológicamente lo que los poemas dicen en su apretado decir al corazón. En todo caso, hay huellas de Dios por todos lados⁶¹.

50. *Obra Poética*, 265.

51. *Obras Completas*, 451.

52. *Obra Poética*, 230.

53. *Idem*, 238.

54. *Idem*, 248.

55. *Idem*, 252. Cfr. *Obra Poética*, 16.

56. *Idem*, 254.

57. "Spinoza", *Obra Poética*, 255.

58. *Obra Poética*, 206. Tb. *Obra Poética*, 311. Cfr. "Ficciones": "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", *Obras Completas*, 431; "Otras inquisiciones": "La Flor de Coleridge", *Obras Completas*, 639 y "Del culto de los libros", *Obras Completas*, 713. Sobre la "posmodernidad" de esta postura de Borges, Cfr. Rodríguez Monegal, Borges por él mismo, *Barcelona, Laia Literatura*, 1984, p. 30 ss. y Gabriela Massuh, Borges, una estética del silencio, *Bs. As., Ed. de Belgrano*, 1980, p. 50 ss.

59. *Obra Poética*, 209, *El tema se retoma en Obra Poética*, 313.

60. *Obra Poética*, 214.

61. "El otro, el mismo", recoge también "Elegía", que Borges dató en Bogotá, 1963. Fue escrita durante una de sus varias estancias en Colombia.

En 1965 aparecieron las milongas *Para las seis cuerdas* (Emecé) donde Borges se remansa en sus compadritos sentenciosos, estereotipados, valientes porque sí. "Meras elegías" dirá de ellas en el "prólogo"⁶². "No hay como la muerte/ para mejorar la gente"⁶³. "Sólo Dios puede saber/ la laya fiel de aquel hombre"⁶⁴. *Elogio de la sombra* (Emecé, 1969) añadirá otra instancia memorable a su poética. En el "prólogo"⁶⁵ reitera consideraciones sobre sus "astucias" estéticas: Eludir sinónimos, hispanismos, argentinismos, arcaísmos, neologismos, ... preferir palabras habituales a las asombrosas, ... simular pequeñas incertidumbres, ... narrar los hechos como si no los entendiera del todo. Se dice allí que el libro añade dos temas nuevos: la vejez y la ética. La "sombra" del título del libro, que es el mismo del último poema⁶⁶, no conlleva ninguna carga peyorativa. Es la ceguera afectada, la vida, la realidad toda, el tiempo de la vejez, la muerte. "Penumbra lenta y no duele"... "Es una dulzura, un regreso"... el camino hacia el "secreto centro": "Llego a mi centro,/ a mi álgebra y mi clave,/ a mi espejo./ Pronto sabré quién soy". Por qué no, la "sombra" de Borges tiene también reminiscencias de aquella iluminada y fecunda del místico castellano de "la noche": Sombra que comienza a iluminar. Poemas y prosas de este libro son datos sobre el mismo Poeta que va tornándose más autoconfidente con los años.

Otro "Juan I, 14"⁶⁷. Aquí desde la perspectiva del propio Dios puesto en camino hacia los hombres: "Yo que soy el Es, el fué y él será/ Vuelvo a condescender al lenguaje..." "... quise jugar con mis hijos ..." "... Por obra de una magia/ nací cu-

62. Obra Poética, 281.

63. "Donde se habrán ido?", Obra Poética, 286.

64. "Milonga de Jacinto Chiclana", Obra Poética, 268.

65. Obra Poética, 309.

66. *Idem*, 355.

67. *Idem*, 313. Cfr. Obra Poética, 209.

riosamente de un vientre..." No desdeña el poeta alguna evidente herejía teológica: "Viví hechizado, encarcelado en un cuerpo/ y en la humildad de un alma". Y sigue: "Conocí la memoria... la esperanza y el temor, ... la vigilia, el sueño, los sueños/ la ignorancia, la carne,/ los torpes laberintos de la razón... Pendí de una cruz"... Y el mismo Dios alude al poema dentro del poema: "He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera;/ no será nunca lo que quiero decir/ no dejaré de ser su reflejo..." Y culmina bien a lo Borges (al fin de cuentas, Dios se ha resignado en el verso anterior a hacer su reflejo!): "Mañana seré un tigre entre los tigres/ y predicaré mi ley a su selva,/ a un gran Arbol de Asia..." Nada ata al poeta; también el Evangelio es para Borges pura literatura. Su poesía roza raramente lo religioso, como cuando unas páginas más allá, en versos que simulan la confidencia de James Joyce, se dice: "Dame, Señor, coraje y alegría/ para escalar la cumbre de este día"⁶⁸. Lo habitual es otra cosa: "El tiempo es la diversa/ trama de sueños ávidos que somos, y que el secreto soñador dispersa?"⁶⁹ "A la luz inconcebible/ de Quien perdura, un siglo es un momento".

Jesús reaparece, insoslayable encuentro cuando la palabra cava hondo. Es el Dios de Israel desde el "libro que abarca el tiempo y que la historia/ del rojo Adán rescata y la memoria/ y la agonía del Crucificado"⁷⁰. Lo memoran los versos ofrecidos a los "Acevedo"⁷¹ (parte judía del linaje de los Borges) que también están dispersos "en aquel saucedal de Galilea/ que hollaron los humanos pies de Cristo!". Lo aluden los versos de "Fragmentos de un evangelio apócrifo"⁷², en los que la particular ética del poeta se muestra sólo a veces coincidente con la del Evangelio auténtico. De éste tienen los poemas de Borges, con frecuencia, lo que los libros inspirados tienen los textos apócrifos: una libertad, una frescura y osadía que por

68. "James Joyce", Obra Poética, 320.

69. "Rubaiyat", Obra Poética, 330.

70. "A Israel", Obra Poética, 332.

71. Obra Poética, 340.

72. *Idem*, 350.

razones más altas suele no mostrar las exégesis correctas. Hay en este libro algunas prosas que Borges quiere que sean leídas "como versos"⁷³. En "Leyenda"⁷⁴ el tema es bíblico: Abel, después de su muerte, se encuentra con Caín en el desierto. Este, al ver la marca de la piedra asesina en la frente del hermano, pide perdón. Pero Abel ha olvidado ya lo acontecido. Su olvido es el perdón. Caín intentará también olvidar. En la teología moral de este pasaje sólo hay culpa mientras dura el remordimiento, en "His end and his beginning"⁷⁵ un muerto retorna a la vida, pero está como desasido de las implicancias con que la vida lo marcaba. El prodigioso poder narrativo de Borges plasma un cielo en la tierra, sin la visión de Dios del cielo cristiano. Aséptico cielo, tiempo sin tiempo, fantástica latencia. En "Una oración"⁷⁶ el poeta nos abre a intimidades que convocan nuestro respeto. Habla del Padrenuestro diario prometido a su Madre, al que confiesa "no entender del todo"⁷⁷. Dice de su imposibilidad de "pedir", porque le parece irracional e inmerecido que las casualidades ya establecidas desde la eternidad sean alteradas. Habla del error sin perdón posible, al menos proveniente de un salvador que no sea uno mismo. La libertad es puesta en duda. Se espera el olvido, casi el único nombre de la paz esperada. Borges cree posible hablar de la oración sin nombrar a Dios en ningún momento y la alabanza se anega en un texto pudoroso, humilde, elucubrante, sin otro apoyo que el de la poesía, ni siquiera cuando usurpa un terreno a la experiencia religiosa. "Para un verdadero poeta, cada momento de la vida, cada hecho, debería ser poético, ya que profundamente lo es", escribió una vez.⁷⁸

73. "Prólogo", *Obras Poéticas*, 310.

74. *Obras Completas*, 1:013.

75. *Idem*, 1.015.

76. *Idem*, 1.014.

77. Cfr. *El cuento "El Evangelio según San Marcos"*, en *El Informe de Brodie*, donde el personaje central (Baltasar Espinosa) es descrito con datos autobiográficos de Borges y aparece también prometiéndole a su Madre rezar todas las noches el Padrenuestro, *Obras Completas*, 1.068.

78. "Prólogo" a "El oro de los tigres", *Obras Poéticas*, 359.

En 1972 se publica *El oro de los tigres* (Emecé). Título también de su último poema. Decía Borges en *El Hacedor*: "En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre... todavía están en mis sueños".⁷⁹ Como todos los símbolos, el del tigre es polivalente y racionalmente inexaurible. "La oscuridad, el fuego, la inocencia, el mal, el instinto sexual, la violencia ciega, el tiempo que devora"⁸⁰ también esa última latencia: el amarillo que es único color para sus ojos neblinosos.

Entre otros poemas con momentos memorables, "Religio Medici, 1643" (título robado a Thomas Browne)⁸¹, dice:

*Defiéndeme, Señor. (El vocativo
no implica a nadie. Es sólo una palabra
de este ejercicio que el desgano labra
y que en la tarde del temor escribo)
Defiéndeme de mí ... del impaciente apetito...
de ser el que ya ha sido... de la esperanza.*

Aquí la oración es oración, aunque ese paréntesis incluya lo contradictorio dejando a salvo el forzado "librepensamiento", el agnosticismo poético. El poeta se defiende de una fórmula que podría remitirlo a un ámbito en el que no quiere residir. Sin duda, para Borges, es más poética la duda que la afirmación de la fe. Como cuando una y otra vez se ensaña con el módulo cristiano del misterio trinitario, al que estigmatiza con aversión meramente estética.⁸² Así aparece desdibujando-

79. "Dreamtigers", *Obras Completas*, 783. *Tigres, gatos, leopardos*, "Inferno I, 32" *Obras Completas*, 807: *Lujuria (?) que impide el paso a Dante; el tigre en el que Tzinacan, el mago encarcelado descubre "la escritura de Dios"*, *Obras Completas*, 596. "El otro tigre" de "El Hacedor", *Obras Poéticas*, 132: "Tigre de símbolos y sombras...". *Símbolo de lo que se hurta, de lo impronunciable, de Dios?*

80. *Cuando niño, Borges oyó leer a su abuela el poema "El tigre" de Blake; donde aparece la similitud entre esa bestia y el juego y contiene la oposición bíblica con el cordero, etc.* Cfr. *Emir Rodríguez Monegal*, Borges, una biografía literaria. México, Tierra Firme, Fondo de Cul. Ecn., 1987, 40-41.

81. *Obras Poéticas*, 375. El libro de Browne, del mismo título, fue en su tiempo tildado de connivencias con el ateísmo.

82. Cfr. "El testigo", cto. en colaboración con Adolfo Bioy Casares y aparecido en "Dos fantasías memorables" (1946); "La Biblioteca total", ensayo aparecido en la *Rev. Sur*, 59 (1939). "Historia de la eternidad", *Obras Completas*, 353; "Una vindicación de la cábala", *Obras Completas*, 209; "Sobre el doblaje", *Obras Completas*, 283, etc. La mayoría de los textos "antitrinitarios" son anteriores a sus 40 años.

se en la larga enumeración de "Cosas"⁸³: "Las cosas/ que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley" desde su empeñoso idealismo. Cómo no va a diluírsele Dios al poeta, si su mismo "yo" anda harto diluido postulando el Yo arquetípico que supera todas las antinomias y al mismo tiempo las concentra⁸⁴. El mundo también es "minucioso laberinto inútil", "curioso mundo"⁸⁵.

El poeta vive días difíciles en esa etapa.⁸⁶ Se oculta y huye del amor: "Me duele una mujer en todo el cuerpo" y es solicitado por la ansiedad: "Sólo me quedan/ la vaga luz, la inextricable sombra/ y el oro del principio"⁸⁷. En todo caso, "El palacio no es infinito... su cifra tiene un fin... A nadie le está dado recorrer más que una parte infinitesimal del Palacio..."⁸⁸. El laberinto acosa.

En 1975, *La rosa profunda* (Emecé), Hablando de su poetizar, decía:

*Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado, cuando los astros o el azar son propicios. Más de una vez tengo que desandar el camino por la zona de sombra.*⁸⁹

83. *Obra Poética*, 377.

84. *Obras Completas*, 803: "Every Thing and Nothing". Etc. "Su afán de negar la identidad personal no es un problema psicológico (o filosófico, como ha querido ver cierta crítica), sino el síntoma de esa necesidad de que un elemento pueda referirse a una totalidad en forma conjunta... El afán de transformar a "alguien" en "nadie" es la contraparte de la aspiración que requiere el ocultamiento para expresarse en forma absoluta". G. Massuh, *Borges, una estética del silencio*, 178-9. Cfr. "La forma de la espada", *Obras Completas* 491; "El Inmortal", *Obras Completas*, 533; passim.

85. "Poema de la cantidad", *Obra Poética*, 383.

86. Se ha casado en 1967; se divorcia en 1970.

87. "El oro de los tigres", *Obra Poética*, 409; "El amenazado", *Obras Completas*, 1107.

88. "El palacio", *Obras Completas*, 1130.

89. "Prólogo", *Obra Poética*, 413.

Las sinceridades van acentuándose de libro en libro, aún cuando se haga difícil señalar progresiones y etapas claras en su producción. Todo, temas y formas, vuelven siempre al punto de partida. La "rosa" siempre acompañó a Borges.⁹⁰ Con su laberíntica distribución de pétalos hacia un centro que se oculta, su aristocrática elegancia, bien puede evocar el Jardín y el mundo, la Eternidad y el Tiempo, La Mujer y la Vida e incontables contenidos simultáneos. Entre los 30 poemas de este libro también reaparecen las panteras, las espadas, los mitos, las memorias, la ceguera y los espejos, los libros y los talismanes, lo proteico. Síntesis hacia la que todo encamina al poeta: "loada sea la misericordia/ de Quien, ya cumplidos mis 70 años/ y sellados mis ojos,/ me salva de la venerada vejez..."⁹¹ Dios sigue suspendido en zona de imperturbabilidades. En ese "alguien" que pudo borrar y no ha borrado ni borrará "los hierros, las discordias y los males"⁹². Ese "otro", "quizás el destino humano", "darle el nombre de Dios no nos ayuda./ Vanos también son el temor, la duda/ y la trunca plegaria que iniciamos./ ¿Qué arco habrá arrojado esta saeta/ que soy? ¿Qué cumbre puede ser la meta?"⁹³. Pero, "en un atardecer muere un judío/ crucificado por los negros clavos/ que el pretor ordenó, pero las gentes/ de las generaciones de la tierra/ no olvidarán la sangre y la plegaria/ y en la colina los tres hombres últimos..."⁹⁴ De todas maneras, como lo consignan los últimos versos del último poema: "Soy ciego y nada sé, pero preveo/ que son más los caminos.../ que el Señor mostrará a mis ojos muertos."⁹⁵

Monedas, la noche, la cifra

Borges, incansable, fuente siempre manante nos dará aún cuatro libros más de poemas. En 1976 aparece *La moneda de*

90. Cfr. *Obra Poética*, 32; 207; *Obras Completas*, 639; "Los conjurados" 29, Etc.

91. "Un mañana", *Obra Poética*, 439.

92. "Habla un busto de Jano", *Obra poética*, 440.

93. "De que nada se sabe", *Obra Poética*, 441.

94. "El Oriente", *Obra Poética*, 456.

95. "The unending Rose", *Obra Poética*, 459.

hierro (Emecé). "Bien cumplidos los 70 años", (77 en realidad) "un escritor, por torpe que sea, ya sabe ciertas cosas. La primera, sus límites"⁹⁶ A uno de ellos se refiere en el conmovedor soneto "El remordimiento": "No he sido feliz", "No fui valiente"⁹⁷. También escribe: "Vivo, soy una sombra que la Sombra amenaza;/ moriré y no habré visto mi interminable casa..."⁹⁸ Dios es esa "sombra" mayúscula, que ha prefijado la versión verdadera de la eterna escritura a la que con cierto dejo panteísta se alude en el poema "A Manuel Mujica Lainez"⁹⁹. "Dios, o Tal Vez o Nadie, yo te pido/ su inagotable imagen no el olvido", se dice en un poema evocador de su Padre muerto en 1938 y al que se regresa presintiendo el propio fin.¹⁰⁰ Dios que da a la espada el resplandor y la epopeya.¹⁰¹ "Dios que no tiene cara".¹⁰² Arcoiris del cielo que "nos bendice".¹⁰³ Arcoiris erigido por la mente del gran idealista Baruch Spinoza.¹⁰⁴ Dios que acecha desde las grietas.¹⁰⁵ "Alguien o Algo".¹⁰⁶ El Dios de "la noche infinita".¹⁰⁷ Cuántos nombres elusivos que no logran ocultar una presencia permanente! El poema "la Moneda de Hierro"¹⁰⁸ fue escrito 30 años después del cuento "El Zahir": Uno de los 99 nombres de Dios según la cábala: Objeto mágico; eso que una vez visto

96. "Prólogo", *Obra Poética*, 463.

97. *Obra Poética*, 486.

98. "El Perú", *Obra Poética*, 454. Cfr. Nota (88).

99. *Obra Poética*, 475.

100. "El fin", *Obra Poética*, 483.

101. "La suerte de la espada", *Obra Poética*, 485.

102. "En Islandia el alba", *Obra Poética*, 488.

103. "Génesis IX, 13", *Obra Poética*, 491.

104. "Baruch Spinoza", *Obra Poética*, 492.

105. "Para una versión del I King", *Obra Poética*, 493.

106. "La Clepsidra", *Obra Poética*, 498.

107. "No eres los otros", *Obra Poética*, 499.

108. *Obra Poética*, 501.

torna imposible su olvido; esa moneda de dos caras como la realidad; detrás de la cual *Quizás* esté Dios.¹⁰⁹ En el poema, la moneda con sus dos caras, ineluctables como el hierro, nos propone un centro: "Dios es el inasible centro de la sortija./ No exalta ni condena. Obra mejor: olvida." El mundo es una moneda imposible de poseer unívocamente, como "el amor de una mujer", y encierra en su centro al Dios inescrutable. Con este inescrutable poema se cierra el libro.

De 1977 es *Historia de la noche* (Emecé). Por primera vez, en la "Inscripción", se nombra a María Kodama.¹¹⁰ El definitivo nombre de mujer en los labios del poeta. En el "Epílogo" se dirá de este libro que es "el más íntimo".¹¹¹ Sucesión de referencias a otros libros, de alusiones a otras instancias del sueño-realidad que es la literatura. De la biblioteca (símbolo de la totalidad, del laberinto, del caos ordenado) habla el primer poema. Allí se dice: "La teología es la ciencia que descifra el solitario laberinto de Dios"... de "Dios que no duerme" (según la forma islámica)¹¹² o "que está sólo" como aparece en "Alhambra".¹¹³ Aquel cuya cifra es "el uno".¹¹⁴ En "Ni siquiera soy pol' o"¹¹⁵, Alonso Quijano, sueño de Cervantes, soñador de Don Quijote, se vuelve a Dios suplicante: "Mi Dios, mi soñador, sigue soñándose". Borges, frente al espejo (ese proyectador de las dualidades, ese ojo incansable como el mismo Dios, ese terrible testigo temido desde la niñez) nos dice: "Yo temo ahora que el espejo encierre/ el verdadero rostro de mi alma;/ lastimada de sombras y de culpas,/ el que Dios ve y acaso ven los hombres"¹¹⁶ Borges, "un hom-

109. "El Aleph", *Obras Completas*, 589.

110. *Obra Poética*, 505.

111. *Idem*, 551.

112. "Alejandría, 641 A.D.", *Obra Poética*, 507.

113. *Obra Poética*, 509.

114. "Metáforas de las mil y una noches", *Obra Poética*, 511.

115. *Obra Poética*, 522.

116. "El espejo", *Obra Poética*, 539.

bre ciego"... que "siente que los actos que ejecuta/ interminablemente en su crepúsculo/ obedecen a un juego que no entiende/ y que dirige un Dios indescifrable"... Mientras "bien o mal escribe este poema"¹¹⁷. En las "Notas" finales reflexiona, comentando un texto de Shakespeare, que allí "se oye el eco del tremendo nombre Soy el que Soy". Y concluye: "Como el Creador, la creatura es lo que es, siquiera de manera adjetiva"¹¹⁸. Frágil en sus manos, como el bastón de madera de cerezo que lo entretiene más que sostiene, el "ser adjetivo" de Borges vuelve una y otra vez a la indagación estética del Absoluto: La noche en la que se debate, aunque tenga alguna reminiscencia formal de la de San Juan de la Cruz, no es, no, noche que conduzca a ningún desposorio místico. Es una noche que simplemente "sentimos inagotable como un antiguo vino/ y nadie puede contemplarla sin vértigo/ y el tiempo la ha cargado de eternidad"¹¹⁹. Quien la siente así, está abierto a su influjo.

La Cifra (Emecé, Alianza Editorial, 1981) es otra instancia ascensional en su poesía. Reúne 61 poemas, escritos entre 1978 y el año de la aparición del libro. Ante la muerte presentida, sin autocompasión ninguna, el poeta describe los últimos giros dentro del laberinto. "Sin duda no es diferente del autor de las Ficciones, pero su inteligencia, sin renunciar a los temas, a las paradojas y a las imágenes que le son queridos, se ha ido aproximando casi imperceptiblemente al límite donde lo que antes era feliz travesía intelectual ha terminado por volverse supervivencia patética; donde lo que era intuición aguda del tiempo y el misterio de la existencia, ha terminado por volverse certidumbre trágica: El Borges de los últimos años es un hombre que está cerca, y lo sabe, de lo esencial"¹²⁰. En el "Prólogo" dice que su "suerte" es lo que suele denominarse "poesía intelectual", entretejadora de la vigilia

(el intelecto) y el sueño (la poesía). Lo fue de Platón, de Bacon, de Emerson, Browning, Frost, Unamuno y Valery... El "listado" es suyo: Borges se asegura una buena compañía!. Puesta, dice, a la "poesía verbal", pura música. Hay "algo" que debe ser expresado por la poesía y él, sin desdeñar la corrección formal, equilibrando logros y canto hasta la perfección, nos regalará hasta el fin la felicidad de su poesía¹²¹.

En ella, el "Dios que está solo" del Corán¹²² es un poco el mismo poeta que sueña sin cesar, que sueña soñar "con un poco de frío y un poco de miedo."¹²³ Como a un nuevo Edipo ante la Esfinge, no le es negada la prueba: "En vano/ elevará esta noche una plegaria a su curioso dios, que es tres, dos, uno/ y se dirá que es inmortal. Ahora/ oye la profecía de su muerte / y sabe que es un animal sentado..."¹²⁴ "Sin que nadie lo sepa, ni el espejo,/ ha llorado unas lágrimas humanas ... Del otro lado de la puerta un hombre/ hecho de soledad, de amor, de tiempo,/ acaba de llorar en Buenos Aires/ todas las cosas"¹²⁵. "Otra cosa no soy que esas imágenes/ que baraja el azar y nombra el tedio./ Con ellas, aunque ciego y quebrantado,/ he de labrar el verso incorruptible/ y (es mi deber) salvarme"¹²⁶.

*No te salva la agonía
de Jesús o de Sócrates ni el fuerte
Sidharta de oro ... No hay una lástima en el Hado
y la noche de Dios es infinita.
Tu materia es el tiempo, el incesante
Tiempo. Eres cada solitario instante.*¹²⁷

121. *Obra Poética*, 559.

122. "Ronda", *Obra Poética*, 561.

123. "Descartes", *Obra Poética*, 563.

124. "La prueba", *Obra Poética*, 578.

125. "Elegía", *Obra Poética*, 583.

126. "El Hacedor", *Obra Poética*, 585.

127. "El Apice", *Obra Poética*, 597.

117. "Un sábado", *Obra Poética*, 545.

118. *Obra Poética*, 553.

119. "Historia de la noche", *Obra Poética*, 550.

120. Raul Gustavo Aguirre, "Un compendio de los motivos que sustentan el universo literario de Borges", en *La Gaceta Tucumán*, 21-III-82.

“Alguien” tantas veces invocado¹²⁸ está siempre allí. Como esas ocho millones de divinidades del Shinto: “Modestos númenes que nos tocan,/ nos tocan y nos dejan”.¹²⁹ Los poemas hablan por sí mismos y es casi sacrilegio interrumpirlos con advertencias.

A pesar del tono general de todo el libro, hay poemas sorprendentes cuya transcripción me niego a omitir; se llama “El Angel”¹³⁰:

*Que el hombre no sea indigno del Angel
cuya espada lo guarda
desde que lo engendró aquel Amor
que mueve el sol y las estrellas
hasta el Ultimo Día en que retumbe
el trueno en la trompeta.
Que no lo arrastre a rojos lunapares
ni a los palacios que erigió la soberbia
ni a las tabernas insensatas.
Que no se rebaje a la súplica
ni al oprobio del llanto
ni a la fabulosa esperanza
ni a las pequeñas magias del miedo
ni al simulacro del historión;
el Otro mira.
Que recuerde que nunca estará solo.
En el público día o en la sombra
el incesante espejo lo atestigua;
que no macule su cristal una lágrima.
Señor, que al cabo de mis días en la Tierra
yo no deshonoré al Angel.*

Con su cita dantesca, con sus “felicidades” habituales, sin ser un gran poema, dice mucho a quién indaga los rastros de Dios en esta obra.

128. “El Bastón de Laca”, *Obra Poética*, 611; “Diecisiete Haiku”, *Obra Poética*, 619; Etc.

129. “Shinto”, *Obra Poética*, 615.

130. *Obra Poética*, 600.

Ultimo libro.

En 1985 aparece el último libro de Borges, quizás su testamento literario; es libro de poemas: *Los conjurados* (Alianza Editorial). Publicado en España y firmado en Suiza (Ginebra: “una de mis Patrias”)¹³¹ donde pocos meses después morirá y sus restos descansan: desde donde se nos prueba una vez más esa cosa indefinible que es ser un argentino, según el mismo Borges.¹³² Se dice en el “Prólogo”:¹³³

suelo sentir que soy tierra, cansada tierra. Sigo, sin emgar-go, escribiendo. ¿Qué otra suerte me queda, qué otra hermosa suerte me queda? ... No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados... En este libro hay muchos sueños... dones de la noche... del alba, no ficciones deliberadas.

Los poemas son increíblemente jóvenes. “En cada instante la clepsidra deja caer la última gota”¹³⁴ Siguiendo a Plotino conjetura: “Bien puede ser que nuestra vida breve/ sea un reflejo fugaz de lo divino”.¹³⁵ Confidenciándose con su amigo de la adolescencia ginebrina dice que “la muerte es más inverosímil que la vida... El alma perdura cuando su cuerpo es caos... ... Debemos entrar a la muerte como quien entra a una fiesta”.¹³⁶ “Somos el tiempo, el río indivisible...”¹³⁷ “¿Qué habrá soñado el Tiempo? ... Ha soñado la fe ... Ha soñado la ética y las metáforas del más extraño de los hombres, el que murió una tarde en una cruz... Ha soñado que Alguien lo sueña.”¹³⁸ Antes del olvido final, “Juguemos con el lodo/ de ser

131. “Los conjurados”, 14; “Prólogo”.

132. “La fama”, *Obra Poética*, 606.

133. “Prólogo”, “Los conjurados”, 13.

134. “Doomsday”, id. 17.

135. “La tarde”, id. 31.

136. “Abramowicz”, id. 35.

137. “Elegía de un parque”, id. 39.

138. “Alguien sueña”, id. 43.

durante un tiempo, de ser y de haber sido".¹³⁹ "Eres nube, eres mar, eres olvido./ Eres también aquello que has perdido"¹⁴⁰ Nubes que "quizás Dios necesita/ para la ejecución de su infinita/ obra y son libros de la trama oscura".¹⁴¹

*Ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto... Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. No daremos nunca con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.*¹⁴²

Cavilaciones de poeta, en las que la contradicción formal no invalida el empecinamiento conque el poetizar se pone mendicante a la puerta de lo que la razón ni el poema logran alcanzar. "A los otros les queda el universo;/ a mi penumbra, el hábito del verso".¹⁴³ En este quehacer del alma, ni el pecado ni la culpa poseen entidad cierta. En todo caso "si algo ha quedado de tu culpa, yo (el maestro de la parábola) cargaré con ella..."¹⁴⁴

De nuevo, Jesús, el Crucificado. Siempre está a mano. Minimizando a veces por el contexto que lo encuadra, parte de ese todo que la enumeración caudalosa abarca, referencia histórica o cultural, objeto de arbitraria exégesis¹⁴⁵ o la memoria lúdica. En el pórtico de este libro final hay un poema de entidad especial: "Cristo en la Cruz"¹⁴⁶ La construcción es muy

139. "Sherlock Holmes", id. 49.

140. "Nubes I", id. 55

141. "Nubes II", id. 57.

142. "El hilo de la fábula", id. 61.

143. "On his blindness", id. 59.

144. "Otro fragmento apócrifo", id. 77.

145. "Biathanatos", *Obras Completas*, 700.

146. "Los conjurados", 15. Cfr. Eduardo García de Enterría, "Una nota sobre la poesía de Jorge Luis Borges", en *Rev. Cuenta y Razón*, 29 (1987).

cuidada. Comienza describiendo la escena del calvario sin que nada aparezca al azar: la mirada es guiada desde la minucia hasta su propósito trascendente. Se advierten leves modificaciones (pero importantes) de la iconografía clásica. En el verso sexto el poeta se introduce en el cuadro: "No lo veo/ y seguiré buscándolo hasta el día/último de mis pasos por la tierra"¹⁴⁷. Después de semejante confesión, si no de fe, tampoco desde la indiferencia o la distancia, se retorna a la escena. Desde el verso catorce en adelante, Jesús "piensa". Piensa en el reino que "tal vez" (Oh Borges sólo fiel a sí mismo!) lo espera, en una mujer que no fue suya: es decir, en lo que decididamente tiene que ver con su existencia humana. Piensa que "no es un dios y que es un hombre", cosa que "no le importa". Lo que le importa es "el duro hierro de los clavos" y "gime", porque no es un estoico, romano o griego... Piensa en eso que no tiene nada que ver con El y es todo lo que a través del tiempo ha sido el cristianismo (desde el verso dieciséis en adelante), sintetizado por el poeta en instancias claves. En el verso 29 Borges vuelve a introducirse en el poema, haciendo el balance de lo que de Cristo hemos heredado según su parcial perspectiva: "espléndidas metáforas/ y una doctrina del perdón que puede/ anular el pasado". Sólo eso. Cristo es para Borges una imposibilidad trágica. Vuelve brevemente a la descripción de Su muerte. Y concluye: "De qué puede servirme que aquel hombre/ haya sufrido, si yo sufro ahora?". El poema reitera el manejo puramente estético de un acontecimiento y verdad que pertenece a otro orden, filosófico y religioso. La "ausencia" más que la "presencia" del tema es lo que nos queda entre manos. Su poetizar consiste en mostrarnos más lo que falta que lo que se posee.

Y sin embargo no descrea de la búsqueda. O mejor, por ello mismo. "La larga busca"¹⁴⁸ de Dios que empeña a los hombres de buena voluntad y a Borges, resulta conmovedora. El ir y venir sobre este Dios "que nos elude de segundo en segundo", según el poema, y en realidad es el gran eludido por el poeta.

147. "Paradiso XXXI, 108", *Obras Completas*, 800.

148. "Los conjurados", 79.

Así como a Góngora, "los despojos" de tantos dioses paganos (los del poema, no los de la poesía!) le "han desterrado a Dios, que es Tres y Uno, de mi —su—/ despierto corazón"¹⁴⁹, también al "otro Borges" (el del oficio de poeta), parece escapársele el verdadero Dios entre tanto despojo de sueños e irrealidad consentida. Será porque Dios no anida en poemas, al menos cuando éstos no acceden al nivel de la poesía mística, sino en lo que está más allá de las palabras (también las de la filosofía o la teología). En todo caso, la palabra sostenida por la fe lo aprehende analógicamente, anunciándolo. Palabra que va del corazón creyente ("el pecho del amor muy lastimado") certeramente al Dios Revelado ("Aquel que de mi amor ha hecho ausencia"). Y Borges en su poetizar no accede a Dios desde la fe. El Infinito, entonces, se sostiene en una lengua "especialmente" insuficiente, obligado a resolverse en contradicciones, vaguedades, metáforas que son por sí mismas "metafísica"¹⁵⁰. De todas maneras, frente a lo divino, la razón y la fe se pierden en poesía: La de Borges o la de S. Juan de la Cruz.

Breve referencia a los presupuestos teóricos

¿Es la obra de Borges la de un escéptico, un nihilista, un agnóstico? ¿Se inscribe en el nominalismo, el idealismo, el positivismo lógico? ¿Qué de su ateísmo, su deísmo, su panteísmo o misticismo? Todas estas rotulaciones carecen de sustento cuando pretenden designar la totalidad de una obra caracterizada por lo proteico y contradictorio. El mismo autor se anticipa a esos juicios parceladores, distanciándose de los sistemas doctrinarios por definición estáticos y absolutizados: categorías éstas del todo "antiborgeana" en el campo de lo analógico-simbólico (común a poetas y filósofos) lo no demostrable y definible es ley. Borges no es filósofo, sino hombre de letras. Creador de formas y no de contenidos, mani-

pulador eximio de variados temas en perspectiva disímiles, abiertas, desestructurantes. Autor de sueños, ficciones, discusiones, inquisiciones y refutaciones en las que la incertidumbre cuestiona la certeza y lo misceláneo los corpus acabados. En sus divagaciones lo nocional se confunde con lo arbitrario, el pensamiento con la sensación, las universalizaciones con las particularidades. Hay sí, recurrencias visibles, frecuentaciones claras, símbolos que se reiteran y temas que reaparecen.¹⁵¹ Pero siempre el oximoron, la ironía, el juego y el distanciamiento, generarán una obra que nos remite a toda la literatura y el pensamiento, en ella nuevos y fascinantes. Ofrecida a múltiples lecturas, a incontables versiones. El tema de Dios en esta obra poética puede ser leído desde los presupuestos teóricos que coyunturalmente la entretuvieron. Para Borges, "la metafísica es la única justificación y finalidad de todos los temas"¹⁵². Y ya sabemos qué entiende Borges por "Metafísica"¹⁵³. Todo desde la perspectiva estética: El no es un pensador, sino un "hacedor"¹⁵⁴. Y las palabras en las que construye su residencia dicen lo otro, se dicen a sí mismas y dicen la imposibilidad de decir de la otredad su sustancia, naufragando siempre en el intento y la búsqueda. Búsqueda articulada con particular belleza, sin que interese del todo hacia dónde va, ni si consigue lo que busca: por su misma constitución metafórica la poesía está ya inficcionalizada de trascendencia.¹⁵⁵ Indagar la "filosofía" de Borges se ha hecho frecuente. Aún

149. "Góngora", id. 83.

150. Dice Mircea Eliade: "... El símbolo, el mito, el rito, a diferentes niveles y con los medios que le son propios, expresan un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistema que puede considerarse en sí mismo como una metafísica" ... "El mito del eterno retorno". Madrid, Alianza-Emecé, 1980, 13.

151. "Borges estaba enamorado de sus ideas. Un amor contradictorio, corroído por la pluralidad: detrás de las ideas no encontró la idea (llámese Dios, vacuidad o primer principio) sino pegado a una nueva y más abismal pluralidad, la de sí mismo. Buscó la idea y encontró la realidad de un Borges que se disgregaba en sucesivas apariciones ... En su interior pelearon el metafísico y el escéptico..." ... Octavio Paz, "el arquero, la flecha y el blanco", *La Nación*, 29. VI.86.

152. "Evaristo Carriego", *Obras Completas*, 147.

153. *Obra Poética*, 309: "Perplejidades"; "Estímulos", 414; "Dudas", 598; "Incertidumbre", 605; "Literatura fantástica", 624; *Obras Completas*, "Coordinación de palabras", 258; *Obras Completas*, 280; "Magia", *Obras Completas*, 339 ... *Obras Completas*, 147: "Única justificación y finalidad de todos los temas".

154. "Yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica": "Borges y yo", *Obras Completas*, 808.

155. Aldo Parfeniuk, *Filosofía del Poema*, Cuba, Caligrama, 1982, 40.

cuando para él no era más que "el débil artificio de un argentino extraviado en la metafísica".¹⁵⁶

El último de esos estudios nos parece muy serio.¹⁵⁷ Nuño, citando a Borges, dice que es "escritor capaz de imaginar atracciones, de dar vida imaginativa a filosofemas, de convertir en ficción prodigiosa sequizos conceptos."¹⁵⁸ "Lo suyo es la creación de estructuras narrativas a partir de ideas filosóficas."¹⁵⁹ El autor estudia una vez más la relación de Borges con el idealismo y su conexión con la literatura fantástica; la relación con las tesis lingüísticas oxonianas acerca del significado de un texto; su obsesión por el tema del tiempo (tan central en su pensamiento, del espacio, del "yo ilusorio", la muerte (el suicidio que por tantos años lo atrae). También "su nominalismo, su afición a los arquetipos (Platón, Shopenhauer, Berkeley), sus contactos con el empirismo inglés... Señala que se corren tres peligros al intentar una aproximación filosófica a la obra de Borges: "agostamiento, rigidez e imputación".¹⁶⁰ Peligro de agostar un texto esencialmente literario, de reducirlo a esquemas arbitrarios, caer en el riesgo de "incoar un insostenible proceso de intenciones". Lo cual implicaría traicionar, malentender esa obra. Y hacia el final, afirma:

Entre mentalismo y temporalidad se contiene el arco apretado de recursos metafísicos de Borges: Los mundos posibles, las paradojas como grietas de irracionalidad, los espejos abominables por multiplicadores de las fugaces copias. Pero lo mejor es que para lograr la expresión de esas abstractas nociones, Borges levanta la imagería de sus poderosos símbolos literarios.

156. "Otras Inquisiciones", "Nueva refutación del tiempo", *Obras Completas*, 757.

157. Juan Nuño, *La Filosofía de Borges*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

158. Cita a Borges, "Nathaniel Hawthorne", en "Otras Inquisiciones". *Obras Completas*, 670. Op. cit. 9.

159. Nuño, *La Filosofía de Borges*, 15.

160. Idem, 137 ss.

Y concluye afirmando que esta obra para existir, no tiene "necesidad del apoyo interpretativo metafísico".¹⁶¹

Otro ensayo clásico e insoslayable, es la interpretación que hace de la obra de Borges (sobre todo narrativa y hasta 1960) Jaime Rest.¹⁶² Para el autor, la clave está en el nominalismo. Demócrito, sobre todo Occam y el empirismo radical inglés (Hume), serían sus fuentes principales. También Macedonio Fernández, con influyente testimonio sobre la orientación general del pensamiento de Borges. Aunque éste se niegue a aceptar "sistematicidad" a la que adhiera (como Quevedo, "su grandeza es verbal" e insista en no ir más allá de la literatura, dice Rest que en él, *el tema de Dios* "excede su escepticismo".¹⁶³ "Borges no cuestiona las creencias, sino más bien los intentos de sistematizarlas, de hacerlas demostrables"... "No sostenemos que Borges tenga una innegable convicción personal de que Dios exista y de cómo existe"...

Se trata de un postulado útil y hasta indispensable para nuestra condición de creaturas, cuya demostración juzga innecesaria; la actividad divina es una función que se impone por sí misma como exigencia impostergable de su constelación imaginaria; en consecuencia, se presenta como una licencia poética obligada, como una hipótesis de trabajo eficaz o, en todo caso, con un asentamiento —tal vez estrictamente literario— del credo quia absurdum...

Dios desempeña varias tareas primordiales en la producción de Borges. Es un ser inescrutable, por momentos un demiurgo que al parecer instauró su creación con el malévolo designio de que los hombres se entregaran sin descanso —como Sísifo, como Tántalo— a la empresa de entenderla, aunque jamás conseguirán satisfacer ese propósito; es, asimismo, quien está destinado a refutar las habilidosas pero superfluas lucubraciones que el género humano des-

161. Idem, 138 ss.

162. Jaime Rest, *El Laberinto del Universo (Borges y el pensamiento nominalista)*, Bs. As. Edic. Librería Fausto, 1976.

163. Idem, 36 ss.

madeja en su afán de explicar la naturaleza y desempeño divinos, porque Dios se interesa tan poco en diferencias religiosas (cita aquí "Los Teólogos")¹⁶⁴ que resulta ser el más apático —quizás también el más ignaro— en materia de controversias teológicas.

"Admitir como hipótesis la existencia de Dios es ya una solapada vía de computarla, demostrando nuestra ineptitud para concebirla, según se desprende de las dudas, contiendas y contradicciones de los pensadores que lo admiten..." "Lo único cierto que acaso pueda afirmarse acerca de Dios, es lo que El mismo ha declarado en el Exodo 3, 14: Soy el que soy".¹⁶⁵ Por lo mismo "el Dios Uno y Trino" de Ireneo le parece un caso de teratología intelectual "infinitamente correcto, infinitamente aburrido."¹⁶⁶ En cambio lo seducen ciertas concepciones de la dividad: Farid Al-Din Attar y su "Simurg"¹⁶⁷; el "amigo" de Browning¹⁶⁸; la "divinitas" de Meister Eckart: "Dios sin cara"¹⁶⁹; el soñador, emparentada con Berkeley, vincula a la idea del "solipsismo divino".¹⁷⁰ Una fascinación estética. "Desde el punto de vista religioso, Borges considera que Dios sólo puede ser un motivo de fe, nunca de prescripciones doctrinales o demostraciones escolásticas".¹⁷¹ Pura fascinación estética. "Desde el punto de vista religioso, Borges considera que Dios sólo puede ser un motivo de fe, nunca de prescripciones doctrinales o demostraciones escolásticas".¹⁷¹ Puro heredero de Occam, los místicos le interesan, afirmando la imposibilidad de penetrar en la intimidad

164. "El Aleph", *Obras Completas*, 550. La cita es de pág. 556.

165. Cfr. "El primer Wells", en "Otras Inquisiciones", *Obras Completas*, 698; "Argumentum Ornothologicum", en "El Hacedor", *Obras Completas*, 787; "Religio Medici, 1643", en *Obra Poética*, 375.

166. "Historia de la eternidad", *Obras Completas*, 359. Cfr. Nota 82.

167. Idem, *Obras Completas*, 418; et passim.

168. "Kafka y sus precursores", en "Otras Inquisiciones", *Obras Completas*, 711.

169. "La escritura del dios", en "El Aleph", *Obras Completas*, 599.

170. "Every and Nothing", en "El Hacedor", *Obra Poética*, 803.

171. Rest, *El Laberinto del Universo*, 42.

de Dios: Eckart, Swedenborg!. Por eso su afición por los "heresiarcas" (W. Blake, Bloy, Swedenborg, cabalistas...). Nada de preceptos, silogismos, reglamentaciones. Más bien metáfora... silencio. La búsqueda de Dios debe justificarse por sí misma, no por afán de conjeturar premios o castigos. Estas largas y respetuosas citas de la obra de Rest dicen de cuánto valoramos el acierto con que ha desentrañado "el tema de Dios" en Borges, para él, su nominalismo lo precipitará en la crítica del lenguaje, vinculándolo con los precursores del análisis lógico (B. Russell, Wittgenstein, Carnapp). La "reivindicación del silencio" que Rest atribuye a Borges, hace que

*en él vuelvan a reunirse los dos silencios que han recorrido, en la totalidad de su trayectoria, la marcha del pensamiento moderno. De un lado está el silencio nominal, la ineptitud del lenguaje para introducirse en la realidad; del otro, el silencio místico, el carácter inefable que se desprende del trato con aquello (o aquél) que sustancialmente "es lo que es".*¹⁷²

(Son interesantísimas las consideraciones de Rest —páginas 195-201 de su obra— sobre la "Actualidad y permanencia del silencio" analizando la principal bibliografía vinculada al positivismo lógico).

La tercera obra que nos parece importantísimo destacar es la de Gabriela Massuh.¹⁷³ En ella, la autora reprocha a Rest insertar a Borges en el positivismo lógico (aunque él sólo hable de "coincidencias"). Según Massuh ya antes lo habría hecho George Steiner.¹⁷⁴ Le reconoce el mérito de desvincularlo de lo "doctrinario" religioso y filosófico, aunque lo adscriba al nominalismo y como observa por primera vez el valor positivo del silencio en su obra. Pero para Massuh, Borges sólo

172. Idem, 195.

173. Gabriela Massuh, *Borges: Una estética del silencio*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.

174. Citado por Massuh, *Borges: Una estética del silencio*, 67; George Steiner, *Sprache und Schueigen*, Frankfurt, 1973 y *Extraterritorial*, Frankfurt, 1974.

pertenece al mundo verbal y desde ello y hacia ello ha de ser interpretado.¹⁷⁵

En su medular tesis, tras una valoración de los análisis críticos de variada índole sobre la obra de Borges, la Dra. Massuh rescata la de aquellos que lo retienen dentro del estricto campo de lo literario, como desde temprana hora lo hicieron Pezzoni¹⁷⁶ y Anderson Imbert¹⁷⁷. Para ella, los clásicos trabajos de Barrenechea¹⁷⁸ o Alazraki¹⁷⁹ han inventado un Borges perdido en la metafísica (mal conducidos, claro, por el mismo poeta!).

*Quien busque una interpretación coherente del mundo de Borges, no hallará más que paradojas, juegos literarios, visiones caóticas, escepticismo. Si un autor confiesa que a él le atraen las ideas filosóficas por lo que hay de estético en ellas, lo que justamente no está reclamando es que se busquen en su obra ideas para una visión teórica del universo.*¹⁸⁰

Massuh reivindica tres aportes de la "Nouvelle Critique": Blanchot¹⁸¹, primero en analizar a Borges como estructura literaria autosuficiente; Genette¹⁸², concibiendo a Borges a

-
175. Tesis tampoco exclusiva de la autora, como veremos, pero que en su obra es defendida con especial énfasis y sólida argumentación, utilizando autoridades internas y externas sobre la obra de Borges. Borges entre los "Límites y la superación del Lenguaje".
176. Enrique Pezzoni: "Aproximación al último libro de Borges", en *Sur* 217-218 (1952).
177. Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, 1976, 42.
178. Barrenechea, Ana María, *Expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Paidós, 1962.
179. Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1974; *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1976.
180. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1971.
181. Massuh, *Borges: una estética del silencio*, 47.
182. Gerard Genette, "L'utopie Littéraire", artículo incluido en *Figures*, París, 1966, Seuil.

partir de una idea de literatura "excesiva" que desborda los cauces y transforma en ficción lo que toca; Foucault¹⁸³, donde Borges propondría la creación de un tipo de literatura que se gesta a partir de la superación de sus propios límites. "Los tres autores conciben... la literatura de Borges, como la articulación, a partir del lenguaje, de un universo que se rige por sus leyes propias".¹⁸⁴ (También se valora los trabajos de Rodríguez Monegal¹⁸⁵ y de John Sturrock¹⁸⁶).

Analizando los límites de superación del lenguaje en Borges, Massuh indica que en su laberinto lingüístico hay una salida: La de un silencio radicalmente distinto del de los místicos. Silencio que se abre no a un espacio sagrado, sino a un reino de significaciones plurales que contiene el lenguaje y al mismo tiempo lo supera. Analiza la autora seis relatos representativos *El acercamiento a Almotásim*¹⁸⁷, *El Zahir*¹⁸⁸, *el Aleph*¹⁸⁹, *La escritura del dios*¹⁹⁰, *El espejo y la máscara y Undr*¹⁹¹. Para ella, Borges no busca "lo absoluto"¹⁹², aunque la equivocidad propia de esas narraciones lo sugiera, generando interpretaciones religiosas de su obra, asimilándola a lo místico. Hay frecuentes imágenes de "peregrinos" que buscan,

-
183. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966.
184. Massuh, *Borges: una estética del silencio*, 55.
185. Emir Rodríguez Monegal, *El juicio de los parricidas*, Montevideo, 1956; *Narradores de esta América*, Buenos Aires, 1968; *Borges por él mismo*, Barcelona, Edit. Lais, 1984; *Borges, una biografía literaria*, México, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1987.
186. John Sturrock, *Paper Tigers. The ideal fictions of Jorge Luis Borges*, Oxford, 1977.
187. "Historia de la Eternidad": *Obras Completas*, 414.
188. "El Aleph", *Obras Completas*, 589.
189. Idem, 617.
190. Idem, 596.
191. *El libro de arena*, Buenos Aires, 1975.
192. Sobre todo, refutando el trabajo de Guillermo Sucre, *Borges el Poeta*, Caracas, Monte Avila, 1967. Cfr. Massuh, *Borges: una estética del silencio*, 215-222.

tendencia a anular lo temporal y lo espacial, valoraciones del silencio... como entre los místicos clásicos. "Podría pensarse que Borges percibe realmente un principio sagrado detrás de ese silencio". Tanto es así que una parte de la crítica se pregunta si no se trata de una actitud de Borges fundamentada en una profunda fe religiosa. La autora cita a José Isaacson: una oración que él dice a su modo sin saber que la está pronunciando.¹⁹³ y a Steiner:

*Si como los poetas ciegos, pasamos la yema de los dedos por el filo viviente de las palabras... sentiremos que ellas ofrecen el suave latido de una gran corriente que late desde un centro común; sentiremos la palabra final hecha con todas las letras y las combinaciones de letras de todas las lenguas y que es el Nombre de Dios.*¹⁹⁴

Es tentadora esta perspectiva, apoyándonos al menos en el consabido concepto de lo sagrado de R. Otto, etc. Pero no, Massuh lo niega terminantemente (y cita un trabajo de O. Romero que desconocemos¹⁹⁵) y afirma que "si existe un asomo de fe en Borges se trata de una oscura y privada nostalgia de Dios". En esto coincidimos con Massuh. El núcleo central de su obra no es lo religioso sino lo verbal. "La experiencia del éxtasis no es un fin en sí misma —como para los místicos— sino un medio, una forma de aludir a la necesidad de una expresión que se sobreponga a las limitaciones de un mundo concebido como el universo de la palabra".¹⁹⁶ "Espacio de significaciones plurales, capaces de estimular a cada uno de sus hipotéticos lectores, sin someterlos a los límites de

193. Massuh, *Borges: una estética del silencio*, 219. Cfr. José Isaacson "Jorge Luis Borges y la Cábala o el escritor frente a la palabra", en *El poeta en la sociedad de masas*, Buenos Aires, 1969, 243.

194. Massuh, *Borges: una estética del silencio*. Cfr. George Steiner: "Los tigres en el espejo", en Jaime Alazraki, J.L.B. *El escritor y la crítica*, Madrid, 1976, 243.

195. Osvaldo E. Romero, "Dios en la obra de J.L. Borges, su teología y su teodicea", en *Rev. Iberoamericana*, No. 100-101. Cfr. Massuh, *Borges: una estética del silencio*, 219.

196. Massuh, *Borges: una estética del silencio*, 200.

una definición".¹⁹⁷ Trascendencia, pero sólo y nada menos que estética. En esto Massuh emparenta a Borges con Mallarmé y Valery. "Esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético", decía Borges en *La muralla y los libros*.¹⁹⁸

Conclusión

El tema de Dios, omnipresente y sugeridor, ocupa gran espacio en el poetizar de Borges. Su afición incrédula y persistente por las dificultades teológicas¹⁹⁹ hace que "Dios" sea uno más entre sus símbolos estéticos: "Todo lo que Borges toca se vuelve Borges", escribió quien lo conocía bien.²⁰⁰ Asumido desde todos los rincones de la biblioteca que es la realidad, manejado con maestría poética, nos impacta su presencia. En sus textos Dios se nos muestra al mismo tiempo que se nos esconde, con esa característica de todo lo poético: "Revelación de lo que se está velando", "donde lo eternamente no aparente, y por eso invisible, alcanza la máxima epifanía", diría Heidegger. El tema de Dios, aquí, no remite a la verdad óntica de Dios (tampoco negada!); Queda en ese ámbito clausurado de una literatura que descrea de todo lo que no tenga que ver con ella misma." Su fe en la literatura implica para Borges una momentánea suspensión de la credulidad, una serena recurrencia a la ilusión que aparece tras cada simple simulación de la realidad".²⁰¹ Ya lo decía él:

*Trato de intervenir lo menos posible en la evolución de la obra. No quiero que le tuerzan mis opiniones, que sin duda son baladíes. Nadie sabe del todo lo que ejecuta. Un escritor debe ser leal a su imaginación y no a las meras circunstancias efímeras de una supuesta "realidad".*²⁰²

197. Idem, 222.

198. Cfr. "Otras Inquisiciones", *Obras Completas*, 635.

199. "Prólogo" de "Discusión", *Obras Completas*, 177.

200. Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*, Cfr. Nota 185.

201. "Prólogo" a "La rosa profunda", *Obra Poética*, 413.

202. Idem, 414.

Embriagado de literatura, nos muestra, sin pretenderlo, sólo ese orden de verdad. El, que ha salvado a la literatura (junto a los grandes, muy pocos, de todos los tiempos) de la mediocridad, no se salvará de ella ni por el ejercicio de su brillante inteligencia, ni por su incalculable cultura, ni por su impulso creador, ni por una fe que su obra no muestra.

La fe de su madre²⁰³, la de sus amigos católicos (Dante, Chesterton, Bloy, quizás Francisco Luis Bernárdez), que no dejaba de sorprenderlo, no ha contado con fuerza suficiente para contrarrestar la imagen de "lo católico" que le inocularon el calvinismo de su abuela inglesa, el original influjo de la personalidad de su padre, la enciclopedia británica o el catolicismo argentino que Borges percibe tan ligado a lo hispánico, lo italiano, la incultura y lo popular, contradictorios de su natural liberalismo. En su obra, la ironía suele zaherir los aspectos del catolicismo que más le molestan: si el cristianismo es mera "superstición judía",²⁰⁴ el catolicismo es "conjunto de imaginaciones hebreas supeditadas a Platón y Aristóteles".²⁰⁵ (Juicios que no le merece, por cierto, la cábala, sin ser él un cabalista). Para Borges, "la fe de Roma" carece de lo que "extrañamente" le reconocía Chesterton: basamento en el sentido común.²⁰⁶ "Los católicos (léase los católicos argentinos) creen en un mundo ultraterreno, pero he notado que no se interesan por él. Conmigo ocurre lo contrario: Me interesa y no creo".²⁰⁷ "Una de las virtudes por las cuales prefiero las naciones protestan-

tes a las de tradición católica, es su cuidado de la ética..."²⁰⁸ También Jesús, para Borges, da la espalda a "la teología, la trinidad indescifrable... las catedrales... la púrpura, la mitra, la liturgia... la Inquisición, la sangre de los mártires, las atroces cruzadas, Juana de Arco, el Vaticano que bendice ejércitos..."²⁰⁹

No es muy "fundada" la animosidad de Borges. En todo caso no es el catolicismo lo que le espanta sino lo que de él hemos proyectado los creyentes (será siempre útil recordarnos la *Gaudium et Spes*, n. 19). No es del todo ajeno a esto la polémica que un gran sector del catolicismo argentino tiene entablada desde hace mucho con el liberalismo y sus resonancias culturales: desde la perspectiva liberal, catolicismo y barbarie son categorías que mutuamente se pertenecen. A ese liberalismo, Borges adhiere espontáneamente.

Por cierto, nada sería más ajeno a la obra (y quizás a Borges mismo) que atribuirle intenciones polémicas o militancias anticatólicas. Ni contra el catolicismo ni contra nada. Pensar lo contrario sería malentenderlo todo. Al autor de estas notas, al menos, lo impresiona profundamente (además de otros hechos que Dios sabrá valorar muy bien) que en el mármol que custodia los restos del poeta en el cementerio de Ginebra junto a la zaga nórdica y las fechas fundamentales, esté diagramada una cruz.

Pero esto es otro tema. El "otro Borges", el de la obra fascinante, que mostró entre otras "astucias" la de "simuladas pequeñas incertidumbres"²¹⁰, testimonia las búsquedas y contradicciones que Dios propone a todo hombre y sobre todo al poeta.

203. "El informe de Brodie" "La señora mayor", *Obras Completas*, 1049: "Profesaba, por supuesto, la fe católica, lo cual no significa que creyera en un Dios que es Uno y es Tres, ni siquiera en la inmortalidad de las almas. Murmuraba oraciones que no entendía y las manos movían el rosario. En lugar de la Pascua y del Día de Reyes había aceptado la Navidad, así como el té en vez del mate. Las palabras 'protestante', 'judío', 'masón', 'hereje' y 'ateo' eran, para ella, sinónimas y no querían decir nada...". Por cierto, atribuir este retrato a la Madre del poeta, es responsabilidad nuestra.

204. "La muerte y la brújula", en "Ficciones", *Obras Completas*, 500.

205. "Sobre Chesterton", en "Otras Inquisiciones", *Obras Completas*, 696.

206. "Prólogo" a Chesterton, *La cruz azul y otros cuentos*, Alianza Editorial.

207. "Nota" a Leslie D. Weatherhead, "After Death", en *Obras Completas*, 282.

208. "Prólogo" a "Elogio de la sombra", *Obra Poética*, 310.

209. "Los conjurados", 15-16.

210. *Obra Poética*, 309.

BIBLIOGRAFIA

Obra de Borges

Obras Completas, 1923-1972. Buenos Aires, Emecé Editores, 1977.

Obra Poética, 1923-1977. Buenos Aires, Emecé Editores, 1987,¹⁷ (incluye "La Cifra" de 1981).

Los Conjurados, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

El libro de arena, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975.

Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos, Madrid, Siruela, 1983.

Prólogos, Con un prólogo de prólogos, Buenos Aires. Torres Agüero Editor, 1975.

Nueve ensayos dantescos, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

Obra sobre Borges

Massuh, G. Borges: una estética del silencio, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1980.

Rest, J. El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista, Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.

Nuño, J. La Filosofía de Borges, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

* El resto de la Bibliografía consultada está señalada entre las Notas.

REALIDAD, OTREDAD Y TRASCENDENCIA EN "POESIA VERTICAL"

Roberto Juarroz

Hay veces en que no bastan las viejas gimnasias, las viejas experiencias para proseguir algo que así comienza. Yo le agradezco —tendría ambas cosas que agradecer, pero le agradezco casi sin más palabras— a Jaime García Mafla, en primer lugar y por encima de las palabras tan generosas y amistosas que él ha dicho, yo le agradezco que sea un poeta, un poeta de verdad. Hace veinte años, es cierto, que lo conozco. Son esos encuentros que la vida trae sin presupuestos, sin planificaciones, sin cálculos. Ese encuentro es hoy tan pleno como el primer día. Como tiene que ser la poesía, por otra parte; siempre nueva —decíamos ayer—, lenguaje siempre despertando, siempre naciendo. Para dar cuenta, precisamente, de esa realidad que hemos perseguido en estos días, de esa realidad divina que es también siempre nueva, o no es. Yo no voy a hacer un discurso, no voy a presentar una ponencia, no voy a dar una clase. Me gusta romper el discurso. No me gustan esas palabras que tan sueltamente e inconscientemente pululan por ahí, como antipoemas y antidiscursos. Pero es algo de eso lo que me importa: Conversar con ustedes esta mañana, y de pronto aproximar algo del pensar sobre la poesía que quizás ya hayamos tocado en esta semana, o no; y de pronto aproximar un poema; sin asustarnos, hacer juntos un momento de silencio.

Vamos a empezar con un poema. Un poema de mi primer libro, un poema casi del cual procedo, en buena medida; sobre todo a la perspectiva que aquí nos preocupa: la relación

de la poesía con la realidad. ¡Casi nada! (Creo que es la relación más importante). Y que si esa relación se canaliza debidamente, todo lo demás llega por añadidura. Es lo que algunos no entienden todavía, y quieren inmediatamente que el final esté al comienzo. Quieren que aquello que puede surgir de una lucha, de un combate, de una agonía, por qué no de las vecindades de la desesperación y de la locura, se dé automáticamente, que es lo que a veces no se entiende. El poeta está siempre en el borde y en el extremo. Claro que tiene entre las manos el mejor instrumento, la mejor propedéutica, la mejor protección contra todo eso. Pero es allá, en la desembocadura, en donde pueden darse ciertas cosas. Y si se dan antes, me sospecho se dan artificialmente. Un poema que no es de la desembocadura:

*No sé si todo es Dios
No sé si algo es Dios
pero toda palabra nombra a Dios:
Zapato, huelga, corazón, autobús, y más:*

*Autobús incendiado,
zapato viejo,
huelga general
corazón junto a ruinas
y más todavía:*

*Autobús sin hombre
zapato sin suela
huelga general de los muertos
corazón en las ruinas del aire
y más todavía:*

*Inmóvil autobús para los dioses
zapato para andar por las palabras
huelga de los muertos con la ropa gastada
corazón con la sangre de las ruinas
Y más ... pero no importa
yo he dejado de orar
voy a buscar ahora las espaldas de Dios.*

Hace algunos años, muy lejos de aquí, me pidieron que escribiera unas palabras sobre mi objetivo, mi búsqueda, que nunca dejará de serlo; sobre ese aprendizaje de la poesía, que

nunca dejará de serlo. No solo para mí, para todos. Con esa palabra: *Vertical*, yo quiero leerles esas líneas para abrir, para desbrozar un poco la senda.

Es probable que nos falte conciencia para *calibrar*, para *captar*, para *medir* la posible realidad o irrealidad de la poesía. Podemos sospechar que la realidad es una cuestión de conciencia o visión profunda y que a mayor conciencia corresponde más realidad y menos irrealidad. Y nos es dado suponer que para una hipotética conciencia o visión total no habría nada irreal, ni siquiera aquello que más lo parece. La poesía, sin embargo, da un paso más allá. Antes que nada el poema se nos revela como invención, como creación —decíamos estos días— de realidad. Pero la realidad no es solamente invención, y nos damos cuenta luego que el poema es también *descubrimiento de realidad*. Comprendemos entonces lo que es para mí la esencia de la poesía: la realidad solo se descubre, sólo se conoce inventándola, creándola. La visión de la poesía, la poesía misma, es *visión activa*, visión que crea lo que ve. La visión poética es, además, visión verbal. Como diría Hugo Montes en estos días: “Visión en las palabras”; como me gusta más decirlo a mí: “Visión con las palabras, visión *a través* de las palabras”.

Primero hay un impulso, un estado de fluidez cuando nace el poema. No hay entonces, como a menudo se ha dicho, correspondencia o inadecuación, o fidelidad o infidelidad de una forma verbal con respecto a una realidad preexistente. Ni puede hablarse, por lo tanto, de fidelidad o traición en este plano. La realidad —y esto para lo que yo quiero decir es fundante—, la realidad nace aquí, con la forma. Todo, el resto, sentimiento, ideas, cultura, tradición, creencias, hechos, situación son factores convergentes que colaboran, en mayor o menor grado, con el nacimiento de esa unidad de visión verbal y creadora que es el poema.

Con posterioridad a estas cosas, yo he pensado que el poema no viene a explicarnos nada, no viene a solucionar nada, no viene a ponerse al servicio de nada, de ninguna causa, de ninguna ideología, de ninguna política. Yo creo que tampoco al servicio de ninguna religión. Creo que el poema no es una respuesta. Creo que muchas veces no es ni siquiera una pregunta. El poema es la concreción, tanto como este vaso y los

rostros de ustedes que me miran y mis palabras que les hablan, de un foco de realidad que se convierte —y ésta es para mí la palabra más hermosa— en *presencia*. Por eso yo lo dije el primer día — y hay ciertas cosas que repetir: presencia hecha con palabras para acompañar el destino del hombre, el pensamiento, el sentimiento, la condición del hombre y dar tal vez la razón a aquel fragmento que siempre me ha impresionado tanto de André Malraux cuando dice que “el misterio no consiste en que hayamos sido arrojados, no sabemos bien por qué (por lo menos algunos no lo sabemos), a esta situación. El misterio consiste en que en esta situación sea el hombre capaz de arrancar de las entrañas de sí mismo ciertos símbolos capaces de negar su nada”.

Vivo el poema como una explosión de ser por debajo del lenguaje. Explosión o manifestación, epifanía, apofanía de la realidad mediante esta conjugación diferente, mucho más intensa, mucho más real, de las palabras que desperdiciamos todos los días. Explosión de ser por debajo del lenguaje donde descubro cuatro elementos básicos: Explosión, expansión inesperada, abrupta; ser; lenguaje, y debajo. Podríamos acercarnos a ellos diciendo lo anterior de otro modo: el poema es la expansión abrupta de una realidad *fundamental*. Y yo confieso —y esto es lo que les tendría que haber dicho anoche, cuando bajo la lluvia, a medias debajo de un paraguas, al lado del padre Gaitán, alguien joven me hizo esta pregunta: “¿Cuáles son las palabras que más ama?” Yo le dije que amaba todas las palabras, porque las palabras no se dan solas. La poesía no es una palabra aislada, es por lo menos dos palabras. Y cada palabra se transforma totalmente de acuerdo con la cual se combina... Sin embargo, hay excepciones. ¡Quién no podría responder que entre las palabras que más ama está la palabra *amor*! ¡Cuántos podrían responder que entre las palabras que más aman está la palabra Dios! ¡Cuántos podríamos responder que entre las palabras que más amamos está la palabra poesía, o silencio, o soledad!

Entre esas palabras hay una —yo me voy a acordar ahora de dos (son esas asociaciones fulminantes de donde a veces nace el poema) dos: Yo les iba a decir a ustedes la palabra fundamental, la palabra fundamento. Ese ir a la base de las cosas, ese ir hasta el fondo a buscar sus raíces, ese ir a desen-

trañar, no su superficie y su apariencia, sino su ser. ¡Cómo no amar entrañablemente eso! ¿Hay salvación sin eso? Y la otra palabra —mucho más cerca del corazón, sobre la cual hice un poema hace muy poco— es la palabra todavía, todavía estamos aquí, todavía.

Partiendo de todo esto y de algunos matices, o tal vez llegando —no lo sé— he sentido, y tengo que confesarlo esta mañana, he sentido la flaccidez y la blandura de gran parte de la poesía. He buscado entonces una poesía más concreta en su esencia, con peso propio, “sólida”, vertical. Creo que el problema no consiste en variar los temas, sino en una cuestión de tono, de actitud interior, de configuración simbólica, y de manejo del lenguaje. No es éste el momento para que yo me detenga aquí. Esto es solamente un umbral. Yo quiero decirles cómo veo en el ejercicio, en la práctica, en la vida, en la proyección de la existencia todo esto. Y entonces, respondiendo a un grupo de gente joven hace muy poco, escribía unas líneas que lo van a decir mejor que yo esta mañana; que son éstas:

La poesía abre la escala de lo real, y nos impide —y ahí el miedo que se le tiene, mucho más de lo que parece— y nos impide seguir viviendo escuálidamente en el segmento convencional y espasmódico de los automatismos cotidianos. La poesía es una ruptura para siempre. Una ruptura que nos sitúa en el infinito real; el infinito que empieza en cada cosa y deja de ser, un anacrónico decorado o una simple invocación más o menos medieval. Esto pone en su lugar al hombre y desplaza lo secundario —desde la política o el deporte, hasta los carriles mercantilistas de la reputación o el éxito—, porque la poesía abre la escala de la realidad y cambia la vida (y mientras no entendamos esto, las demás preguntas sobran), y cambia la vida, cambia el lenguaje, cambia la visión o experiencia del mundo, cambia la capacidad de realidad de cada uno, cambia la posibilidad de creación.

La poesía, además, crea realidad. Crea, en el poema, presencia. Es una explosión del ser —como decíamos recién— y consiste en esto: colaborar con la realidad, imitar la antigua y recién nacida idea de que estamos hechos a imagen y semejanza de lo divino al combinar de nuevo el mundo y al com-

binar, en una especie de haz poética infinita, de un haz combinatoria infinita, el lenguaje, llevando al hombre a su punto extremo, estando la presencia que es el poema, para quebrar así nuestra soledad y trascender el juego tenebroso de las preguntas y las respuestas. Por todo esto, yo creo (es mi credo) quiero decírselo a ustedes esta mañana, lo dije el primer día pero muy al pasar; *La poesía es el mayor realismo posible*. Aunque los incautos, los ignorantes, los que no la conocen, y también los malintencionados, la consideren una atracción, una evasión o una beleidad subsidiaria de la prepotencia política o ideológica.

Y la poesía es además el mayor realismo posible (lo hemos conversado esta semana con varios de ustedes) porque trata de unir al hombre dividido, al hombre dividido y fracturado, fundiendo sus cabos sueltos en un solo cabo. Entonces el pensar y el sentir son una sola cosa, como la inteligencia y el amor que nos han acostumbrado a separar; como la contemplación y la acción.

El hombre ha sido traicionado y partido. Su capacidad de imaginar, su poder de convicción, su fuerza de contemplación quedaron en el margen, al costado de lo ornamental y lo inútil. La poesía y la filosofía, entonces, se separaron en algún pasaje catastrófico de la historia del pensamiento, y el destino del poeta moderno (esta nueva forma de la poesía, que supone algo así como una conversión, como una fe nueva que puede unirse con la fé antigua, que sigue siendo nueva), el destino del poeta moderno,—si tiene un destino—, el destino de la poesía moderna con todas sus contradicciones, con todos sus dislocamientos, consiste en volver a unir en un sólo haz el pensar, el sentir, el imaginar, el crear.

La realidad de la poesía yo la veo, además, en otra dimensión muy cercana a la vida corriente, a la vida —quiero decir— del sufrimiento, del amor, de la sed, del hambre, de la pena, del derrumbe. Y quiero contarles a ustedes, en un pequeño paréntesis, tres ejemplos que me han conmovido últimamente. Uno de ellos consiste en un poeta que, en una de las tantas dictaduras, totalitarismos que envuelven a este mundo, está recluido en la cárcel, en las mazmorras del ré-

gimen, y se le prohíbe un papel y el lápiz. No podía vivir sin hacer sus poemas, no podía registrar ese poema. ¡Qué felices los carceleros! (Habría que usar otra palabra. Los carceleros nunca son felices; no se puede ser carcelero y feliz). Pero por lo menos ¡qué satisfacción sádica con respecto a lo que perseguían! Sin embargo, este hombre comienza a decir en voz alta sus poemas, y sus compañeros de cárcel, su compañeros de tortura, sus compañeros de encierro, de prisión, comienzan a aprender de memoria esos poemas y son llevados por ellos, cuando van saliendo, antes que el poeta, de la prisión—y escritos y divulgados por el mundo.

Por si faltara algo, en estas paradojas (a veces incontrolables por la mente) del destino, este hombre, junto a ese milagro misterioso de ir más allá del lápiz y el papel y los esbirros y las rejas, hasta el mundo, sufre de un ataque de amnesia, es decir, no puede memorizar sus poemas. Y entonces cuentan que, hasta que moviendo ciertos poderes por ahí, se lo liberó. Cuentan que se pasaba sus días creando palabras y diciéndolas para que las escuchara alguien que no estaba ahí. ¿La poesía es el mayor realismo posible?

En otra de las tantas dictaduras que andan por ahí, un poeta recluido durante 20 años en la cárcel, es llamado a la presencia del gran jefe —del hermano mayor de Orwell— quien dirigiéndose al poeta, que está en un sillón de ruedas por las torturas y las enfermedades, le propone este acuerdo: “Te dejo en libertad ya mismo si me firmas este papel”. Y qué dice ese papel? “Yo no soy poeta”. El sillón de ruedas dió vuelta y volvió a las mazmorras.

Tercer ejemplo (de mi país). En una época triste, y no demasiado lejana, hay dos mujeres en la cárcel en una noche de navidad. Una de ellas está embarazada. Están en distintas celdas, en celdas contiguas. La menos desesperada, suponemos (yo he visto este papel), le escribe un breve mensaje a la otra. Ambas saben que van a morir, ambas han sido torturadas. No hay escapatoria. Son las palabras del amor; son las palabras de la caridad; son las palabras que reemplazan el abrazo. Pero arriba de ese mensaje hay una cita ¡qué curioso! en una situación así, en ese extremo, en ese límite último, verdad, una ci-

ta puesta entre comillas, sin el autor. La cita decía —tendríamos que utilizar aquí el presente (aunque estas mujeres ya no estén), el presente de la poesía— esa cita decía, dice, “El amor que no es todo dolor, no es todo amor”. Cuando encontré ese mensaje —una reproducción por supuesto facsimilar— yo podía poner debajo el nombre. El nombre de uno de los pocos seres —hay algunos (digo, ¡ay de aquellos que no tengan algunos!)— uno de mis grandes maestros: Antonio Boryia. Un ser de extraña sabiduría, un ser de extraña humildad, un ser que no venía —como venimos nosotros— de una cultura formal. Sé que había leído muy pocos libros y que ha escrito algunos de los libros más admirables de la lengua castellana, no de esta época sino de todas.

Y ese hombre que viola el silencio —en el recogimiento, en el olvido de todos los canales oficiales tanto en el plano político como en el plano literario, que también los hay—; ese hombre jamás debió soñar que una línea escrita por él iba a alimentar los últimos pensamientos de dos mujeres al borde de la muerte.

Si me faltaba algo (no me falta, me sobra; pero en fin...) para completar esto que yo quiero decirles, fue que antes de salir de Buenos Aires recibí una carta, de otro amigo lejano, un amigo francés, que enviaba un libro, enviaba algunas fotos (las cosas habituales). Pero me llama la atención que en la página de la carta, aquí en un costado, está la copia, pequeñísima, por supuesto, de una noticia necrológica. Casi con una lupa mirando ésto, aparecido en “Le Monde” —uno de los diarios principales de París— veo que han tomado de la traducción francesa de uno de mis poemas —no importa que en este caso sea yo. Yo quiero dar el testimonio— una línea. Es una nota necrológica. La línea dice así: “Pensar en un hombre se parece a salvarlo”. Yo pregunto: ¿Es la poesía el mayor realismo posible?

En esta relación con la realidad, la poesía da vuelta a las cosas. Entonces busca su revés, busca el otro lado. ¡Siempre buscará el otro lado! por eso a veces nos asombra. No se conformará nunca con ésto, no va a negar necesariamente ésto, pero es que no basta. Según la vieja expresión, iré a pesquisar,

a indagar, a insertarse en el revés de la trama. En este mundo, en apariencia, no sirve y no vale. O le damos vuelta y del otro lado está algo más real, más intenso, más fuerte, más vivo, o vivir no vale la pena.

Cuando aquí los otros días se planteó la palabra “otredad” desde un punto de vista académico, etc. yo sentí que se olvidaba algo: la poesía consiste siempre en buscar lo otro, la otra cara de las cosas; pero, ¿por qué? ¿por deporte? ¿lúdica o lúdicamente? —como dicen ahora. ¿Por hedonismo? ¿por una especie de goce deformado? o porque ir a buscar el otro lado de las cosas es, por un lado, la única forma de encontrar este lado y, por el otro lado, la única forma de encontrar la esencia de la totalidad. Cada uno es un puntito de la totalidad; mucho más pequeño de lo que creemos, verdad?

Esa cosas que llamamos “otredad”, tiene que pensar en la vida, proyectarse en el lenguaje, concretarse en un modo de ser, de ver, de vivir, de escribir, de expresarse, de mirar a los ojos del otro, de amar, de morir. Necesitamos, sí, otra forma de vivir y otra forma de morir y otra forma de hablar— y por qué nos vamos a asustar de ello?

Cuando decimos que no hay poesía sin “otredad”, queremos decir hay *esto* y nada más. Por eso, uno de los grandes poetas de lengua castellana de este siglo, Antonio Machado, dijo esta frase inolvidablemente hermosa: “La incurable otredad que padece lo uno”.

Cada cosa está maravillosamente enferma de “otredad”. Y a veces yo les digo a mis alumnos en la Facultad —cuando deajo de lado— como ahora, los papeles—, les digo que hay una cosa que es un milagro, que hay una cosa que está en la entraña, seguramente de la naturaleza del mundo, y que consiste nada más que en este poder que tiene el hombre —y que no se lo sabe explicar muy bien; por eso no sabemos decir muy bien qué es la poesía, verdad?—, en este poder que tiene el hombre y que le lleva a poder decir *una cosa con otra cosa*. Yo veo este vaso de agua fresca aquí y yo digo, por ejemplo en este instante, *transparencia suspendida*, y lo he *nombrado* de otra manera.

Por eso hay un poema que les quiero leer y que hace referencia a esto que llamamos "otredad", (cuando sea suficiente paramos). Un pequeño poema que dice así:

Desbautizar el mundo.

Y esto no es herético, y ésto no es ninguna irreverencia, simplemente quiero decir que los nombres directos de las cosas no alcanzan.

Alguna vez, Unamuno señaló que dos que se aman comienzan por escribir, en los árboles y en las paredes, el nombre del otro. Y terminan siempre por escribir una metáfora acerca del otro en alguna parte.

Además sabemos como, en la intimidad, no nos llamamos como en público.

Hay que encontrar otra manera, en el sentido de la realidad, para designar las cosas. El primer paso es renunciar a los nombres, desbautizar el mundo, sacrificar el nombre de las cosas para ganar su presencia. El mundo es un llamado desnudo, una voz y no un nombre. Una voz con su propio eco auestas. Y la palabra del hombre es una parte de esa voz. No una señal con el dedo, ni un rótulo de archivo, ni un perfil de diccionario, ni una cédula de identidad sonora, ni un banderín indicativo de la topografía del abismo.

El oficio de la palabra, más allá de la pequeña miseria y la pequeña ternura de designar esto o aquello, es un acto de *amor*: crear presencia. El oficio de la palabra es la posibilidad de que el mundo *diga* al hombre, la posibilidad de que el hombre *diga* al mundo. La *palabra*, íese cuerpo hacia todo!; la *palabra*, íesos ojos abiertos!

Naturalmente que en este camino —junto a buscar el otro lado de las cosas y el otro lado de las palabras, que supone buscar el silencio que cada palabra lleva consigo— no es lo mismo el silencio de la palabra jarra, que el silencio de este cartel con nuestros nombres, que el silencio de ese foco que nos está alumbrando, que el silencio de las palabras como:

infinito. Dios, madre, hombre. ¡Y quién maneja las palabras por su silencio!

Decía una vez un filólogo: "Yo creo que la filología —lo dije aquí—, la lingüística y la lógica no pueden dar cuenta de la poesía. El día en que con humildad lo entiendan, van a cumplir su tarea, que es otra".

Un día, yo creo sí en el acercamiento y el estudio y la investigación de la poesía. ¡Atención!, no es ésta una cosa de ahorcar a un terrorista. Es otra cosa. Creo que lo que dijo Don Ramón Menéndez Pidal, en el prólogo de un célebre Diccionario, es aplicable a todo esto que queremos manifestar aquí, configurar aquí. El dijo que los diccionarios (que son ciertos mecanismos que tenemos para que nos ayuden, ¿no es cierto? , exteriormente a hablar; porque definir palabras es casi imposible. Toda definición es casi imposible. Ferrater Mora dijo esta cosa admirable: "Las definiciones valen por el margen de indefinición que encierran". Entonces hay quienes confunden, ¿verdad?, los diccionarios con la *Summa Teológica* de Santo Tomás de Aquino, más o menos)... Dijo don Ramón Menéndez Pidal que allí faltaba algo —que no invalida, por supuesto, pero que hace tan relativo todo esto— dijo que "no hay forma de señalar en los diccionarios lo más importante". ¿Qué es lo más importante en esa visión de Menéndez Pidal? El dijo: "El valor, el peso, la calidez *emocional* de cada palabra".

Saben, yo a veces pienso que las palabras son —y esto es parte de la "otredad"— son casi como pequeños animalitos que uno tiene que primero *contemplar*. Sin esta contemplación de las palabras y del lenguaje no habrá nunca poesía. No digo *contemplar*, en el sentido *religioso* del término.

Las palabras son como pequeños animalitos que, después de esa contemplación hay que acariciar y seducir. Pero con el infinito respeto del que sabe que está manejando quizás el poder, en el verdadero sentido, no en el estúpido sentido de los poderes sociales, económicos y políticos. El verdadero poder que lleva encerrado el hombre aquí.

Esto nos lleva a otra cosa: la trascendencia de la poesía. Yo creo —y por eso con algunos de ustedes, estas mañanas inolvidables de trabajo recogido, riguroso hemos hablado de esto—, yo creo que no hay poesía que no sea trascendente con minúscula. Dicho de otra manera: que en el trasfondo de esto (y no es cuestión de fe y de no fe; cada uno tiene la suya. Yo admiro la de ustedes, o la de la mayor parte de ustedes) yo tengo mi fe; no será igual, es muy parecida. Creo que en el fondo de todo hombre hay un brote de fe, o si no se desarma. Por eso es que todo hombre, lo sepa o no lo sepa (y no es aquello que dicen algunos, ¿verdad?, de que los que niegan la metafísica de cualquier manera caen dentro de la metafísica, porque ¡claro, cómo van a evitar la metafísica!, cierto? sería un buen problema, ¿verdad?, cómo evitarla. Pero esto es más aparentemente comprometido), sin esa dimensión que le hace sentir al hombre las últimas cosas, el hombre no es un hombre.

Lo que pasa —y creo que se lo decía a Osvaldo Pol en estos días— siendo muy joven yo encontré un texto de François Mauriac en una de sus novelas, que dice así, más o menos: Hay quienes casi desde el comienzo sienten en la piel un aire, un soplo que viene del mar. ¡Que hay algunos que no lo sienten! pues lo sentirán más adelante. Lo sentirán frente a la muerte, frente al dolor, frente al abandono, frente a la soledad, frente al envejecimiento. También, ¿por qué no?, frente a la alegría, frente a las esperanzas —cuando se cumplen, y cuando no se cumplen—, frente al silencio. Si eso es cierto, no hay poesía que no sea trascendente, porque la poesía es una proyección hacia el infinito. Y la que no cumple esto yo la llamaría de otra manera.

Yo creo que he hablado demasiado y quiero leerles lo que más me importa, y que es donde alguien, que se parece a un poeta, dice mejor sus cosas, que es en algún poema. Vamos a terminar con eso, en donde de alguna manera esté sintetizado todo esto que yo he tratado de compartir con ustedes. Y me animo a otra palabra más, con el mayor respeto también. Y sabiendo lo que para muchos de ustedes significa. Yo diría (estoy haciendo metáforas, naturalmente pero qué bello es hacer metáforas en algunas de estas lí-

neas), yo diría que la poesía tiene algo de sacramental. Y yo diría, entonces, que para llegar a ella se necesita una comunión. Yo he querido esta mañana compartir con ustedes esta comunión que es mi vida, y que para muchos de ustedes está en la vecindad de serlo.

LA DIMENSION RELIGIOSA EN LA POESIA DE VALLEJO

Ricardo González Vigil
Pontificia Universidad Católica del Perú

Reconocida justicieramente como una de las cimas más altas de la poesía en lengua española de este siglo, la obra poética del peruano César Vallejo (Santiago de Chuco - La Libertad, 1892 - París, 1938) ya ha sido ampliamente estudiada por numerosos especialistas de diversas latitudes. Y dentro de la copiosa bibliografía existente, no se ha descuidado, por cierto, el enfoque de la temática de Dios y lo religioso, dada su patente presencia en las composiciones del genial poeta. Sin embargo, ninguno de los grandes temas o haces temáticos de la poesía de Vallejo ha suscitado interpretaciones más opuestas o contradictorias, formuladas con frecuencia de manera extrema y excluyente (declarándolo sin más "cristiano", "ateo", "materialista", "profeta del nuevo mundo", etc.).

La enorme discrepancia de las lecturas procede, a nuestro juicio, de los siguientes factores: a) La tendencia a esquematizar la visión del mundo de Vallejo, encasillándola ideológicamente, sin darse cuenta que sus páginas poseen una acusada complejidad (muy ricas y densas al retratar la condición humana con sus limitaciones y anhelos, heridas e incertidumbres) libres de toda ortodoxia, creyente o atea, metafísica o materialista. Vallejo, al menos como poeta, no resulta nunca un católico sin fisuras, ni un escéptico consecuente, ni un marxista dogmático aunque pueda afirmarse que interviene mucho en *Los heraldos negros* su formación católica, que el escepticismo amenaza triunfar en *Los heraldos negros* y estalla en *Trilce*, y que el marxismo impregna bastante *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Lo pro-

pio de Vallejo es cuestionar, dramatizar, cavilar interrogaciones y posibles respuestas; nunca, en su poesía, pontificar, imponer, simplificar ideológicamente el enigma de la existencia.

b) Olvidar que Vallejo evoluciona ideológicamente de modo considerable, si cotejamos los años de composición de *Los heraldos negros* (este poemario salió al público en 1919, con textos escritos entre 1915-1918, quizá con algunos añadidos de 1919), *Trilce* (editado en 1922, escrito en 1919-1922), *Poemas humanos* (el largo periplo europeo de 1923-1938, publicado póstumamente en 1939) y *España, aparta de mí este cáliz* (redactado en 1937-1938, editado póstumamente en 1939). Algunos críticos exageran la importancia de la visión del mundo ya expresada en *Los heraldos negros*, juzgándola actuante para siempre en los niveles más profundo de Vallejo, siendo secundaria su conversión al marxismo¹; otros resaltan la ruptura radical desencadenada en *Trilce*²; finalmente, no faltan los que enfatizan el marxismo de Vallejo a partir de 1928-1930, con una cancelación de sus creencias y tribulaciones anteriores (que conformarían su "edad de piedra", para utilizar una expresión difundida en la evolución ideológica del marxista peruano José Carlos Mariátegui, contemporáneo, admirador y amigo de Vallejo), entre ellas, por cierto, su fe en Dios y su preocupación por la muerte y el Mas Allá³.

1. Guiado por su esotérica "teología de la cultura" que veía la plasmación del Nuevo Mundo en territorio americano, anunciada por Rubén Darío y, mucho más, César Vallejo (II), Juan Larrera erigió al poeta peruano como un "profeta" desde *Los heraldos negros*; cf. "Profecía de América", en *Nuestra España*, París, junio 1938, pp. 1-7; *César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su Razón*, Córdoba (Argentina). Univ. de Córdoba, 1958; *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-textos 1980; y, en general, los 13 números de la revista *Aula Vallejo*, Córdoba (Argentina), 1961-1974. Por su parte, Enrique Chirinos Soto no titubea en rotularlo, sin más, *César Vallejo, poeta cristiano y metafísico*, Lima, Juan Mejía Baca, 1969. En forma menos estrecha, con ricas matizaciones, Américo Ferrari (abocado a lo metafísico, secundariamente a lo religioso) estima que las intuiciones fundamentales de Vallejo son siempre las mismas; cf. *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Avila, 1974. Desde perspectivas disímiles, Xavier Abril, en *Vallejo*, Buenos Aires, Front, 1958; *César Vallejo o la teoría poética*, Madrid, Taurus, 1972; y *Exégesis trilcica*, Lima, Edit. Labor, 1980; y Saúl Yurkievich, *Valoración de Vallejo*, Resistencia-Chaco, Univ. Nacional del Nordeste, 1958, y "El soterrado y vivo hervor" en *Insula*, 501 (1988) 12-15.
2. Han insistido en ello en diversas ocasiones, Georgette de Vallejo y Enrique Ballón Aguirre, entre otros.

c) No percibir una tensión interior en los poemarios de Vallejo. En *Los heraldos negros* no manda ni la fe ni la negación de la fe, ambas combaten porque prima la crisis (de intenso dramatismo) de quien se debate entre lo "azul" del ideal (cristiano, metafísico, platónico, pitagórico, modernista) y lo "negro" de los heraldos (con ecos del satanismo romántico de Lord Byron y José Espronceda, de Baudelaire y los "poetas malditos"; del pesimismo de Schopenhauer, la angustia de Kierkegaard y la "muerte de Dios" proclamada por Nietzsche; también del impacto materialista del positivismo de Comte y Manuel González Prada y del evolucionismo de Darwin). En *Trilce* batalla el dejarse arrastrar por el nihilismo y la proclamación del absurdo, frente a la búsqueda liberadora de lo nuevo y lo desconocido a modo de hazaña (huellas de Nietzsche) de un espíritu vanguardista con rasgos de super-hombre. Y en los poemas europeos —como ha explicado Roberto Paoli⁴— contrapone el retrato del hombre "viejo" ("alienado" por el sistema capitalista) al advenimiento del hombre "nuevo" (revolucionariamente encarnado o preparado por el bolchevique, el comunero del Ande y el miliciano que defiende la República en la guerra civil española).

Con frecuencia, las lecturas se quedan con uno de los polos "negro" o el "azul" en *Los heraldos negros*, el desesperanzado o el esperanzado en *Trilce*, el deshumanizado o el revolucionario humanizador en *Poemas humanos* y *España ...; al inclinarse por los primeros polos de cada pareja disminuyen o pulverizan la importancia de la temática religiosa en Vallejo*, en caso contrario exageran su vigencia ideológica⁵.

Valgan las aclaraciones procedentes para justificar nuestro arrojo de volver a encarar un tema ya tan trajinado en la bi-

4. Paoli, "Studi introduttivi e bibliografia" a *Poesie di César Vallejo*, Milán, Le-rici, 1964; pp. XIII - CCXXXI.
5. En la edición con facsímiles de la *Obra Poética Completa* de Vallejo, su viuda Georgette dividió la producción europea en *Poemas en Prosa*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Lima, Francisco Moncloa Edts., 1968. Con sólidos argumentos, André Coyné, Juan Larrea, Roberto Paoli y Américo Ferrari han desautorizado la división entre *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*. Al igual que Paoli, consideramos que sólo cabe deslindar dos conjuntos producidos en Europa; *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

bliografía vallejana. Un arrojo aliado a la cautela, por nuestra conciencia de la citada complejidad de la poesía de Vallejo. Por razones de espacio nos limitaremos a examinar *Los heraldos negros*, pero en tal forma, que permitan al lector acceder a las grandes líneas con que Vallejo abordó la temática religiosa, operantes en cierto grado en los poemarios siguientes.

Desde el epígrafe del libro, nos topamos con el Evangelio. Se trata de *qui pōtest cāpere capiat* (el que pueda entender, que entienda), frase de Jesucristo que Vallejo hace suya, como seguirá haciéndolo con varias expresiones evangélicas hasta el impactante título que cierra su producción, con agonía de Huerto de los Olivos: "Aparta de mí este cáliz". El poeta exige a sus lectores una disponibilidad de espíritu adecuada (implica sensibilidad nada común que pueda degustar su lenguaje tan personal, tan nuevo; también hondura ligada a cierta amplitud de criterio y conocimiento de las ideas contemporáneas, para no escandalizarse con afirmaciones blasfemas o agnósticas) para poder descodificar su poesía.

Los poetas románticos y los modernistas (muy leídos y venerados por Vallejo en los años que crea *Los heraldos negros*) gustaban de acudir a frases e imágenes bíblicas, litúrgicas, en general religiosas, y aplicarlas a asuntos profanos: su estética, su voluptuosidad (una religión de la carne como la de *Prosas profanas* de Rubén Darío), su idealización del paisaje o neurastenia causada por la vida urbana (a la manera del uruguayo Julio Herrera y Reissig), etc. Ese gusto, sin duda, influye en el joven Vallejo⁶, en un poemario que convierte a Dios en el primero (en el segundo verso del poema liminar) y en el último ser (en el penúltimo verso del último poema: "Espergesia") que se menciona, además del que se designa más veces a lo largo del libro; y que continuamente compara experiencias mundanas con episodios bíblicos, símbolos litúrgicos, etc.⁷

6. André Coyné ha examinado muy bien las huellas modernistas en esos temas e imágenes; cf. *César Vallejo y su obra poética*, Lima, Letras Peruanas, 1957; y *César Vallejo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.

7. Francisco Martínez García ha hecho un minucioso registro de las "Referencias bíblico-religiosas en la poesía de Vallejo", en Cuadernos Hispanoamericanos, Nos. 454-455 (con el título Homenaje a César Vallejo), Madrid, abril-mayo 1988, volumen II, pp. 641-716.

No obstante, la importancia de lo religioso en *Los heraldos negros* no es cuantitativa, mucho menos un hábil aprendizaje de la poesía que acogía con fruición. Alcanza una dimensión cualitativa muy superior a la registrada en cualquier poeta romántico o modernista de lengua española por dos razones:

a) Se nutre de una comunión con lo religioso y vivida en el plano afectivo, en lo más hondo del corazón de Vallejo. Al respecto, debemos percibir que Vallejo retrata al hombre dividido, escindido entre su parte racional e intelectual, y su parte afectiva y visceral (véase los poemas de *La araña*, que opone la "cabeza" y el "abdómen", y *En las tiendas griegas*, que distingue entre el "Pensamiento" y el "Corazón").⁸ Viene a ser con el *corazón* que Vallejo *siente* (como una *vivencia*, pues) lo religioso; en cambio, sus lecturas de autores contemporáneos (en especial, Nietzsche, el Positivismo y el Evolucionismo) motivan que con el *cerebro* se oriente a *pensar* (como cavilación, conjetura o deseo satánico o prometeico) que no hay Dios ni Más Allá, ni fundamento alguno para la experiencia religiosa desde el punto de vista racional y científico (que sería el propio de los tiempos modernos).

La oposición entre la ciencia (en este caso, la medicina con sus remedios químicos, materiales) y la religión (con su creencia en la Providencia y en los milagros de los "cuadros de santos" colocados en lugar preferencial por los padres del poeta, capaces de curar a César de una enfermedad que lo ha postrado con una fiebre altísima que lo tiene en peligro de morir: "visita del No ser", la "leyenda fatal" de la "mosca", animal vinculado a la putrefacción) se hace nítida en el poema *Encaje de Fiebre*:

*Por los cuadros de santos en el muro
mis pupilas arrastran un ay! de anochecer;
y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,
mi ser recibe vaga visita del Noser.*

*Una mosca llorona en los muebles cansados
yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:*

8. Hay ecos de la filosofía griega, en especial de Platón, en esta visión dual del ser humano. También rememórese las "razones del corazón" de las que habla Pascal en sus *Pensamientos*.

*una ilusión de Orientes que fugan asaltados;
un nido azul de alondras que mueren al nacer.*

*En un sillón antiguo sentado está mi padre.
Como una Dolorosa, entra y sale mi madre.
Y al verlos siento un algo que no quiere partir.*

*Porque antes de la oblea, que es hostia hecha de Ciencia,
está la hostia, oblea hecha de Providencia,
Y la visita nace, me ayuda a bien vivir...*

Nótese que en *Encaje de fiebre* el poeta se inclina por la religión, anterior de su experiencia, como en la historia de la humanidad: "antes de la oblea está la hostia". Le ayuda el clima hogareño, donde la madre semeja una Dolorosa del pintor Murillo, y el padre vela permanentemente hasta que ceda la fiebre del hijo, lo cual opera como un milagro que malogra la entrega del poeta a la visita del No ser: "siento un algo que no quiere partir... Y la visita nace, me ayuda a bien vivir"; clima donde César vivió su educación católica y donde se formó el meollo afectivo de su corazón, tan idealizador del hogar, la infancia, el mundo andino y las figuras de la madre y del padre. Parece aludir a que por entonces (César era profesor en Trujillo y sólo visitaba a sus padres, en Santiago de Chuco, en las vacaciones escolares) ya su *cerebro* sentía la atracción de la ciencia, pero al visitar el hogar sentía revivir la fe en la Providencia.

En concordancia con lo apuntado, los versos blasfemos o agnósticos de otros poemas acusan un tono reflexivo e intelectual, con ecos de la ciencia y la filosofía: el "no saber" del poema que abre el libro (con resonancias de Schopenhauer); la "lanza deicida" que ciñe el pensamiento en el poema "En las tiendas griegas"; el llamar "sofismas" al bien y la razón y proclamar el vacío, en "La Voz del espejo"; el comparar a Dios con un vendedor de lotería, impotente e ineficaz, en "La de a mil"; el reto blasfemo a una deidad cruel e indiferente, en "Los dados eternos" (con una sintomática dedicatoria al ateo González Prada); etc.⁹

9. Algunos trabajos citan el "suicidio monótono de Dios" del último verso de "Retablo", como si tuviera que ver con la "muerte de Dios". No han enten-

En cambio, el poema "Dios" proclama la existencia de una deidad, su bondad, su donación amorosa a la Creación (los planetas son "senos giradores" y no "dados eternos"). Proclamación hecha por el *sentimiento*; por eso, comienza afirmando "siento" y luego insiste, para que no dudemos: "Pero yo siento a Dios". Al pensar, Vallejo duda de Dios; al amar (la gran vía hacia Dios, según el Evangelio y San Pablo), se siente unido a El:

*Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anohecemos. Orfandad ...*

*Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé que buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.*

*Oh, Dios mío, recién a tí me llego,
hoy que amo tanto en esta tarde; hoy
que en la falsa balanza de unos senos,
mido y lloro una frágil Creación.*

*Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado
de tanto enorme seno girador...
Yo te consagro Dios, porque amas tanto;
porque jamás sonríes; porque siempre
debe dolerte mucho el corazón.*

¡Si hasta juzga producto del amor de Dios, que sea ineficiente, y no muestra de una deidad cruel y alejada de lo humano, como imprecaba en "Los dados eternos"! Dios ama, y resulta desdeñado por su Creación, que no corresponde a su Amor; sufriendo desdenes de enamorado, el poeta comprende, por fin, a Dios, el misterio de su amor gratuito dirigido a

dido que el poema no habla de Dios, sino que traza un retablo simbólico del culto a la poesía modernista, en especial la de Rubén Darío. Véase nuestro libro: *Leamos juntos a Vallejo*, tomo I sobre *Los heraldos negros y otros poemas juveniles*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 1988.

criaturas que poseen libertad, en consecuencia capaces de no entregarse al Amor de Dios. La imagen del Dios sufriente por amor surge, también, en algunos versos de "La de a mil":

*Humana impotencia de amor (...)
él pudiera darnos el corazón;
pero la suerte (...) irá a parar
adonde no lo sabe ni lo quiere este bohemio dios.*

Y en unos versos de "Los anillos fatigados" que lo pintan cargando como una Cruz el Universo todo:

*Y Dios,
curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa
a cuestras con la espina dorsal del Universo.*

Estamos ante un Dios que no concuerda con los atributos de Omnipotencia y Omnisciencia de la teología cristiana. Heterodoxo retrato de un Dios amoroso, bueno, triste y desdichado, agobiado por su propia Creación, inútil ante la sed de Absoluto y Eternidad del ser humano:

*Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,
contra el límite, contra lo que acaba?
Ay la llaga en color de ropa antigua,
cómo se entreabre y huele a miel quemada!*

*Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!
Un latido único de corazón;
un solo ritmo: Dios!¹⁰*

10. Un pasaje afín encontramos en el delirio de Leonidas Benítez en el proyecto novelesco de Vallejo que se titulaba *Sabiduría*, luego rehecho a la novela *El tungsteno*: "Tuvo entonces tal cantidad de luz en su pensamiento, que lo poseyó la visión entera de cuanto fue y será, la conciencia integral del tiempo y del espacio, la imagen plena y una de las cosas, el sentido eterno y esencial de las lindes. (...) En su ser se había posado una nota orquestal del infinito, a causa del paso de Jesús y su divino oriflama por la antena mayor de su corazón. Luego volvió en sí y al sentirse apartar de delante del Señor, condenado a errar al acaso, como número disperso, zafado de la armonía universal (...) ¡Yo pude ser solamente el óvulo, la nebulosa, el ritmo latente e inmanente, Dios!" (Vallejo, *Novelas y cuentos completos*, Lima, Francisco Moncola Edt. 1967, 110-111 y 113). La sed de Unidad y Absoluto frente a los límites de existir como individuo separado de la Unidad, ha sido remarcada por Américo Ferrari como clave en la obra de Vallejo.

En estas dos estrofas del poema "Absoluta" puede percibirse con nitidez el tono admonitorio con que Vallejo se dirige a Dios. No constituye un agnosticismo frío y cerebral, una ironía blasfema nutrida por la duda racional; más bien, brota como una lamentación del alma lacerada que se siente desilusionada por un Dios que permite los "heraldos negros" (el mal, el dolor, la muerte...), que vacila en la fe y estalla en rebelión, todo ello ante un ser existente, no ante una entelequia imaginada por los hombres. De ahí las semejanzas rastreables entre varios pasajes de *Los heraldos negros*, y los profetas (sobre todo, Isaías, Jeremías y Jonás) y el justo Job¹¹, con temas como el maldecir el día en que se nació, el despojar designios de la Providencia, el contemplar el triunfo mundano de los injustos, la amargura ante la demora del cumplimiento de las promesas mesiánicas, etc. Sirvan de ejemplo versos de "La cena miserable".

*Hasta cuándo estaremos esperando lo que
no se nos debe ... Y en qué recodo estiraremos
nuestra pobre rodilla para siempre! Hasta cuándo
la cruz que nos alienta no detendrá sus remos.*

.....
*Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.
Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran.*

Obsérvese cómo alude a la Cena Mesiánica que anuncia Isaías (25, 6-8; y 65, 13-14), en donde todos se verán ahitos por obra de Dios. El presente es un "valle de lágrimas" donde capea el hambre y la injusticia, donde se quisiera morir de una vez por todas y no seguir esperando la virtud teológica de la Esperanza, "lo que no se nos debe", por ser promesa gratuita (emanada de la Gracia) de Dios.

La experiencia religiosa de Vallejo no es, pues, un credo acogido por la mente, empedrado de dogmas y mandamientos. Emerge como vivencia, como unión vivida con una de-

11. Cf. P. Gustavo Gutiérrez, *Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente* (Comentario al libro de Job), Lima, CEP, 1985, 47, 143 y 191.

dad compleja e incomprensible que sacude el corazón, el centro mismo de su interioridad. Podríamos decir, retomando un tópico de la especulación teológica, que Vallejo se liga con el "Dios de los sacerdotes o fariseos". De ahí los riesgos de blasfemia y heterodoxia, peligros que rondan siempre al fuego quemante de los profetas. No se debe, por ello, exagerar la influencia de Nietzsche, Schopenhauer y compañía, cuando en la misma Biblia y en las tribulaciones (de duda, de crisis y de rebelión)- de toda fe viva tiene cabida el exabrupto "deicida".

Hedvika Vydrová ha sabido deslindar "cuatro campos fundamentales" en el uso y significado de las referencias cristianas en *Los heraldos negros*: 1) sirven para evocar cierta atmósfera pastoral, teñida de nostalgia o melancolía"; 2) "Sirven de fondo contrastante a la expresión de un sensualismo erótico exacerbado y refinado. Hay cálices y hostias de las comuniones amorosas..."; 3) "Forman parte de la vida cotidiana y familiar"; y 4) "Son expresión de un concepto contradictorio e inestable del mundo, de la aprehensión lenta, difícil y dolorosa de la realidad por parte del poeta".¹²

Fácilmente puede constatarse que los dos primeros "campos" de "uso y significado" de las referencias cristianas, acusan influencias del romanticismo, la literatura finisecular y el modernismo¹³; mientras que el tercero y el cuarto se inscriben en el peculiar universo político de Vallejo. Vydrová destaca con penetración el relieve del cuarto "campo", el más característico de la relación (*re-ligio*) que el poeta mantiene con la divinidad.

Queda, por fin, el último caso, el de los poemas en que el cristianismo no es mero ingrediente estético y esteticista que

12. Hedvika Vydrová, "Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: Los Heraldos Negros"; en *En torno a César Vallejo*, compilado por Antonio Merino, Madrid, Eds. Júcar, 1988, 89.

13. De todos modos Vydrová atina a comentar la predilección de Vallejo por las connotaciones cristianas, frente a escasas referencias "paganas" (de religiones de Egipto, Babilonia, India, etc.) siendo éstas tan del gusto finisecular (parnasiano, especialmente) y modernista. En cambio, Vydrová no repara en las menciones religiosas del Ande, las cuales abordaremos luego.

le ayuda al poeta a expresar cierta atmósfera (de voluptuosidad pecadora, por una parte, y de nostalgia —sea común, impersonal: del día que se va, del tiempo que huye, del amor que se muere; sea teñida de vivencia personal: añoranza del ambiente paternal y maternal— por otra), sino sirve de punto de salida para un cuestionamiento múltiple —ontológico y gnoseológico— de la realidad, de la posibilidad de aprehenderla y conocerla.

Con cierta licencia podríamos decir que la relación del poeta con el Dios cristiano representa un arquetipo de todo aquel relacionamiento constante entre el yo del poeta y el mundo circundante (...) Es como si la idea de Dios —un Dios personificado se encontrara en el centro del mundo vallejano. Es a El a quien Vallejo recurre con sus dudas y temores más inquietantes, a quien dirige sus preguntas más esenciales, a quien agrade más vehementemente con sus reproches y apelaciones. De ahí, de la idea de Dios, procede la mayor parte de los motivos nuevos en Los heraldos negros: La culpa, la orfandad, la piedad, el dolor, la injusticia social, amor al hombre pobre y sufrido, la repelida...¹⁴

Luego Vydrová describe la re-ligio de Vallejo en forma que concuerde con la óptica de los profetas (a quienes Vydrová omite mencionar, aclaremos).

Se puede observar en estos poemas hasta qué punto el cristianismo vallejano se exime de todo lo accesorio, todo lo espectacular, y se 'desnuda' hasta el hueso. Desaparecen altares, cruces, cálices, hostias, credos sagrados, Cristos ensangrentados, greyes de Belén... y no queda más que Dios, el Dios personificado, el Dios-hombre. Es notable la función de la personificación en este proceso. Vallejo no se contenta con la imagen habitual de Dios en el credo cristiano, ni se limita a otorgarle atributos corrientes en toda personificación, como son, por ejemplo, la capacidad de escuchar, hablar, reflexionar, etc. El Dios de Vallejo está dotado de todas las capacidades propias del ser humano: ca-

14. *Los heraldos negros*, 91-92.

mina, juega, llora, enciende velas, maneja tanto la cuchara como los dados, ama y sufre; este Dios es digno de admiración pero también de compasión, se burla pero también puede ser objeto de burla. Se podría decir que nada humano le es ajeno. A la par con esta humanización de Dios viene la deificación del hombre. No emana de su potencia, su sabiduría o su fuerza, sino de su capacidad de sufrir y de redimir con su sufrimiento el dolor ajeno: "... pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación. / Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!" (Los dados eternos).¹⁵

El interlocutor de Vallejo, a quien invoca constantemente, no es un Dios-Idea (un "dios de los filósofos"), ni un Dios-dogma (un "dios de los sacerdotes"). Es un dios hecho persona humana, un Dios-hombre. Sabemos que, según la teología cristiana, Jesucristo es la segunda persona de la Santísima Trinidad, Dios hecho hombre; la poesía de Vallejo humaniza hasta el extremo (sin detenerse en heterodoxias y blasfemias) a ese Jesucristo, no a un concepto abstracto de la Divinidad.

b) La segunda razón por la que lo religioso adquiere una envergadura cualitativamente superior en *Los heraldos negros*, proviene de que el poemario adopta rasgos de un nuevo Evangelio. La advertencia del epígrafe citado, adquiere otra dimensión cuando meditamos en el tono de anunciar un Evangelio diferente que hallamos en varios poemas de *Los heraldos negros*, en particular en las secciones "Nostalgias Imperiales" y "Truenos", y en el texto "Enereida" de la sección "Canciones del hogar". Hay que saber entender (el que pueda entender, que entienda) la exploración emprendida por Vallejo. Aquí debió impactarle la tentativa de proclamar un nuevo Evangelio o Buena Nueva que recorre la obra de Nietzsche (quien parafrasea y parodia constantemente la Biblia), sobre todo *Así hablaba Zaratustra*.

Por un lado, la constatación de la "ineficacia" de Dios del cristianismo (nada omnipotente, nada omnisciente, hemos visto) para calmar sus inquietudes ontológicas, gnoseológicas

15. Idem, 92.

y éticas; por otro lado, la influencia corrosiva de las lecturas de autores agnósticos y ateos. Es decir, minado el cristianismo en el corazón y en el cerebro de Vallejo (aunque nunca de manera concluyente, siempre proclive a revivir los rescoldos de una fe angustiada y agónica), brota la búsqueda de otro horizonte para la esperanza salvífica, mesiánica.

Dos proyectos emergen entonces:

El primero, *la nostalgia del Imperio Incáico*. Vallejo, que era racialmente mestizo (sus dos abuelas eran ascendencia chimú), se siente portavoz de la raza indígena: "lábrase la raza en mi palabra" (soneto I de "Nostalgias Imperiales"). Testimonia cómo ha logrado sobrevivir la cultura andina a la conquista, la extirpación de idolatrías, la imposición de patrones "occidentales" y "cristianos", la marginación de la cultura oficial, el desprecio sociocultural, etc. Más aún, percibe el anhelo andino de sacudir el yugo que padece, de recuperar el Imperio Incáico de sus nostalgias¹⁶.

Así, en el soneto I de "Nostalgias Imperiales" nadie abre la capilla, pero sí se alza "la eucaristía de una chicha de oro" (conforme fiestas sagradas del Tahuantinsuyo); en el soneto II, una anciana vigila esperando la vuelta del Inca, del Manco Capac; en el soneto III, se apunta cómo han sido cambiadas las leyes en el Perú; en los tres sonetos de "Terceto autóctono", la fiesta de Santiago Apóstol ha experimentado un sincretismo pronunciado, siendo externamente una festividad cristiana, y soterradamente un Inti Raymi (Fiesta del Sol, del dios Inti):

*Las pallas, aquenando hondos suspiros,
como en raras estampas seculares,
enosarian un símbolo en sus giros.*

*Luce el Apóstol en su trono, luego;
y es, entre inciensos, cirios y cantares,
el moderno dios-sol para el labriego.*

16. En los últimos años algunos historiadores peruanos, encabezados por Alberto Flores Galindo y Manuel Burga, hablan de "utopía andina" para encarar ese trasfondo secular de nostalgias imperiales. Cf. Flores Galindo *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1987. Resulta claro que Vallejo se benefició al respecto, de la lectura del Inca Garcilaso, junto con la tradición oral bebida en la sierra de la Libertad.

Un párrafo del poema "Huaco" sintetiza el itinerario histórico del mundo andino: fue casi destruido por el conquistador (el arcabuz "latino" lo desplumó), pero persiste en trance de resucitar:

*Soy el pichón de cóndor desplumado
por latino arcabuz;
y a flor de humanidad floto en los Andes,
como un perenne Lázaro de luz.*

Lo interesante es que Vallejo emplea abundantes referencias religiosas para pintar la supervivencia del mundo andino y su anhelo de resurrección sociocultural (ligable al concepto de trastorno apocalíptico y mesiánico, a lo que en quechua sería un "pachacuti"). Al sentirse portavoz del Ande, no puede sino asumir sus creencias religiosas, ora sincréticas, ora fieles a sus fuentes prehispánicas (como cuando eleva una oración al Sol, en la "Oración del Camino"). Un eco de lo andino hallamos en un poema de la sección "Truenos": el animismo lo hace personificar a las piedras (factores descollantes en los cultos prehispánicos), en un contexto en el que parece invocar a la Pacha-Mama o Madre Tierra, apodándola "Madre nuestra" (véase la composición "Las Piedras").

Este proyecto andino se diluye en los siguientes poemarios de Vallejo, pero persiste en narraciones como *Hacia el reino de los Sciris* y piezas teatrales como *La piedra cansada*. Un espléndido fognazo aletea en el poema "Telúrica y magnética" de *Poemas humanos*: "¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,/ y Perú al pie del orbe; yo me adhiero! (...). ¡Indio después del hombre y antes de él!" Roberto Paoli ha acertado a mostrar cómo la idealización del mundo indígena terminará nutriendo el sueño comunista de Vallejo (aspecto que lo aproxima a J.C. Mariátegui y a Hildebrando Castro Pozo, quienes en los años 20 descubrían elementos "socialistas" o "comunistas" en las comunidades andinas).

El segundo proyecto, la esperanza en una *nueva versión de Cristo*, de corte plenamente humano (digamos, des-divinizado) y carácter revolucionario (vencedor del mal, la injusticia, el hambre, el dolor, la muerte...). El título de la sección

"Truenos", la más importante para este "nuevo evangelio", remite a los truenos que acompañan las manifestaciones (hierofanías) de Dios en el Antiguo Testamento (recordemos el Monte Sinaí), secundariamente al rol de los rayos y los truenos en muchas deidades del planeta (Zeus-Júpiter, Tor, el dios Trueno o Illapa del mundo andino, etc.), también en los textos de Nietzsche.

El poema "Líneas", tantas veces puesto de relieve por Juan Larrea en sus estudios, postula con nitidez un Jesús "mejor", que acabe con el "destino" que encarcela al hombre en los límites del tiempo y el espacio (contra los que no puede el Dios cristiano, según el poema "Absoluta"), e inaugure la "libertad suprema" de un horizonte únicamente humano (aquí, y no en el Más Allá), el de la "voas del Hombre":

*¡La hebra del destino!
Amor desviará tal ley de vida,
hacia la voz del Hombre;
y nos dará la libertad suprema
en transustanciación azul, virtuosa,
contra lo ciego y lo fatal.*

*¡Que en cada cifra lata,
recluso en albas frágiles,
el Jesús aún mejor de otra gran Yema!*

Ese Jesús vencerá con el Amor al destino y a la muerte, haña que pinta Vallejo en *España, aparta de mí este cáliz*, haciendo espléndido derroche de reminiscencias proféticas, apocalípticas y mesiánicas.

Al respecto, en un pasaje de "El pan nuestro", observamos el abandono de un cristianismo de la limosna y la resignación (aferradas las manos al sufrimiento, a la cruz), por un cristianismo de aliento revolucionario, que se adelanta a las propuestas de la teología de la liberación.

*Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,*

*dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la Cruz!*

Por otro lado, en el poema "Enereida" funciona el mecanismo de divinizar lo humano; la humanización de un Jesús "mejor" se conjuga con la divinización de la experiencia humana del Amor. Ahí el padre del poeta engendrará de la mañana (calificada de "llena de gracia", para equipararla con la Virgen María fecundada por Dios) hijos que serán "Verbos plurales" (al comienzo del Evangelio de San Juan se proclama a Jesús como el Logos, el Verbo):

*Y cuando la mañana llena de gracia,
desde sus senos de tiempo
que son dos renunciadas, dos avances de amor
que se tienden y ruegan infinito, eterna vida,
cante, y eche a volar Verbos plurales,
jorones de tu ser,
a la borda de sus alas blancas
de hermana de caridad ioh padre mio!*

Ya está en marcha la deificación de lo humano que madurará en *Trilce* y, mucho más (ahí dentro de la óptica marxista de devolver al ser humano lo que ha sublimado alienándolo del horizonte terrestre), en *Poemas Humanos y España...* Nunca dejará de ser crucial la estructura religiosa, la dimensión religiosa, para entender la visión del mundo de Vallejo.

A modo de epílogo

Creemos haber ilustrado la riqueza y la densidad de la temática religiosa en *Los heraldos negros*, en tanto moviliza las siguientes cuestiones capitales:

a) la vivencia del "Dios en los profetas", de un Dios vivido como persona;

b) el impacto del ateísmo y el agnosticismo;

c) el testimonio de la nostalgia del Imperio Incaico (la llamada "utopía andina");

d) una versión liberadora y revolucionaria del Cristianismo (antecedente de la teología de la liberación);¹⁷ y,

e) la divinización del anhelo humano de un futuro donde brote el Hombre Nuevo (encarnado por la Masa que vence a la muerte, en el poema XII de *España, aparta de mi este cáliz*).

17. En el caso de José María Arguedas, ya se ha examinado sus nexos con la "utopía andina" y la teología de la liberación (por ejemplo, lo han hecho el P. Gustavo Gutiérrez, Pedro Trigo, Martín Lienhard y Alberto Flores Galindo). Falta una tarea semejante a partir de las páginas de Vallejo y de Mariátegui. Resulta claro que la devoción de Arguedas por Vallejo y Mariátegui se alimentaba, en gran medida, de estas convergencias.

**SALMOS DE VIDA Y ESPERANZA DE
ERNESTO CARDENAL**

*María Dolores Jaramillo S.
Universidad Nacional de Colombia*

*“Cantaré al Señor mientras yo viva,
le escribiré salmos.
Séale grato mi canto”
(Ernesto Cardenal, Salmos).*

*Cinco años en el seminario. Seminarista y después marxista
Y Dios? Bueno, y Dios?*

*Distingamos
Hay muchos Dios
el Dios de John D. Rockefeller...
Vos buscabas la comunión, la comunión con la especia.*

*Después de todo morir por los demás no fue un acto de análisis
científico sino de fé.*

*La praxis de la Pascua
Y Yavé dijo: Yo no soy. Yo seré. Yo soy el que seré, dijo
Yo soy Yavé un Dios que aguarda en el futuro
Dios que no es sino que será.*

*(Ernesto Cardenal, Oráculo sobre Managua, Buenos Aires,
Edit. Carlos Lohlé, 1973, 38-39).*

La obra de Cardenal cobra sentido cuando la relacionamos con un mundo histórico concreto y definido, y la comprendemos como un intento de concreción literaria de la situación nicaragüense de las décadas de los años 30, 40, 50 y 60.

Nicaragua, país esencialmente agrario, compartía la situación económica y social de muchos países de América: un territorio pequeño de 130.000 Km², con una riqueza potencial,

pero insuficientemente explotado y en el cual las tierras cultivadas se concentraban en muy pocas manos.

Nicaragua representaba para los Estados Unidos, un país con una posición geopolítica estratégica, como alternativa clave para la construcción de un nuevo canal transoceánico que pudiera reemplazar en cualquier momento al de Panamá.

Con el ascenso de F.D. Roosevelt y los demócratas en 1933, se abandona la política del "big-stick", y en consecuencia, se retiran los marines norteamericanos de Nicaragua que ocupaban el país desde 1925.

Cesar Augusto Sandino y sus seguidores, luchaban contra esa ocupación militar y en busca de un entendimiento con la Guardia Nacional, equipada y entrenada por los Estados Unidos y dirigida por "Tacho" Somoza, Sandino acepta una cena en Managua, donde lo asesinan en 1934.

En 1936, "Tacho" Somoza asume la presidencia de la república, cargo que ocupará durante veinte años. Durante su gobierno, la familia adquiere progresivamente tierras y bienes en toda Nicaragua hasta convertirse en propietaria de la tercera parte del país.

Durante la hegemonía del clan Somoza, los Estados Unidos encontraron un amigo y aliado en Nicaragua. El 90% de sus exportaciones iban hacia Estados Unidos, y el 75% de sus importaciones, provenían de Estados Unidos, planteándose una economía casi exclusiva y dependiente.

Los Somoza, a través del padre, los dos hijos y personas interpuestas, continuaron en el poder hasta el derrocamiento popular realizado en 1979 por la revolución sandinista.

Cardenal se convierte en una de las voces más fuertes de la oposición a la dictadura. Enseña y escribe en contra del somocismo como símbolo de la tiranía contemporánea, y sus "Salmos" se convierten en una oración política y una profecía contra los opresores del pueblo nicaraguense, y su anuncio de liberación.

Ernesto Cardenal forma parte de la llamada "Generación del 40", un grupo poético compuesto por Carlos Martínez Rivas y Ernesto Mejía Sánchez, seguidores del poeta José Coronel Urtecho, quien los introduce a la nueva poesía universal, y en especial a la lectura de los nuevos escritores norteamericanos, entre los cuales se encuentran T.S. Eliot, Ezra Pound, W.C. Williams, Hilda Doolittle, entre otros.

Esta nueva generación de poetas surge en Nicaragua, con el signo poundiano de la antipoesía, de la búsqueda de nuevas formas expresivas, y del deseo de experimentación como manifestación de una nueva poesía latinoamericana.

Los "Salmos" de Cardenal, publicados en 1964, suman a la influencia de Pound, la lectura bíblica antigua que se retextualiza y se vuelve contemporánea en los cantos de esperanza liberadora de la Nicaragua de hoy.

José Promis Ojeda, explica esta relación del trabajo literario del poeta en relación con los salmos antiguos, como una: "realización de lo heredado", y una forma de insertar la poesía de hoy en el contexto del desarrollo histórico.¹

El proceso de construcción poética de los "Salmos", invoca las fuentes literarias más universales de la cultura occidental, y progresivamente actualiza lo antiguo e individualiza la historia de la humanidad. Cardenal concreta su canto y lo sitúa en el mundo moderno americano.

Pero Cardenal no es solamente un renovador del Salterio Bíblico, sino la síntesis de esa doble tradición poética y guerrillera del pueblo nicaragüense. Es el continuador de Rubén Darío y César Augusto Sandino. "Se trata de un monje absolutamente sorprendente y peculiar: Revolucionario y poeta"².

Su trabajo literario es una voz antisomocista airada, pero a la vez un grito de esperanza en Dios, un canto, una predica-

1. José Promis Ojeda, *Espíritu y materia. Los "Salmos" de Ernesto Cardenal*, Buenos Aires, Ed. F. García Cambeiro, 1975, 17.

2. Pablo A. Cuadra, *Prólogo de la "Antología"*, Cuadernos Latinoamericanos, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1971, 9-22.

ción, y una denuncia desesperada de todas las tiranías y formas de esclavitud del hombre, que escrito en un momento fundamental de nuestra historia poética, evoca también el sometimiento y la esperanza liberadora de Israel anunciada en el texto bíblico.

Hablar de Cardenal es también recordar a Darío. Si la poesía de Cardenal es un sincretismo de muchas poesías y tradiciones literarias. A Rubén Darío se le recuerda a través de la obra de este monje-poeta nicaraguense de hoy.

Cardenal conoció de niño a Darío, y sus primeras inquietudes literarias se resolvieron al lado del Darío de la Canción y la esperanza.

Lilia Dapaz Strout evoca esta conexión espiritual del maestro y el discípulo, en su artículo titulado: "Nuevos cantos de vida y esperanza. Los salmos de Cardenal y la nueva ética"³.

Si Cardenal avanza en la búsqueda de formas expresivas, diferentes a las utilizadas por la modernidad, si abandona el camino de parroquismo lingüístico y del predominio de la musicalidad, conserva del modernismo el espíritu dialéctico y contradictorio, el carácter indagatorio y su sentido profético.

Cardenal se aleja poco a poco del esteticismo. Su lenguaje se hace diáfano y sencillo. Sus versos coloquiales no poseen la polifonía de las rimas y ritmos del modernismo, pero como herencia modernista, podemos señalar la suma de lo antiguo y lo nuevo que conforma sus cantos religiosos contemporáneos.

El "Salmo de la pluma", de Rubén Darío, escrito en 1889 en sextetos alejandrinos de pie quebrado, es un eslabón interesante entre el salmo bíblico y los salmos contemporáneos de Cardenal.

El "Salmo" de Darío, es un canto a la pluma como instrumento productor de la escritura y la poesía. Los salmos de

3. Lilia Dapaz Strout, *Nuevos cantos de vida y esperanza*. Los Salmos de Cardenal y la nueva ética. Buenos Aires, Ed. F. García Cambeyro, 1975, 109-131.

Cardenal son himnos de alabanza a Dios. Darío afirma en su "Salmo", la redención del hombre a través del arte y la poesía, mientras que los poemas-cantos de Cardenal, predicán la salvación en Dios.

En Darío se señala el absoluto modernista de la poesía y Cardenal emplea el salmo para establecer una conversación con Dios como Redentor.

En los dos casos, la estructura sálmica hebrea sirve para hacer una invitación al hombre de su tiempo para que luche por la verdad, la justicia y el bien, en su tono enfático y esperanzado.

Evidentemente Rubén Darío se inspira, lo mismo que Cardenal, en el Antiguo Testamento, y quiere con esta composición literario, ser un nuevo cantor poético-sapiencial.

Cardenal abre una nueva vía que se aleja de la metáfora tradicional. Una poesía de carácter conceptista, abundante en figuras de pensamiento: paradojas, imprecaciones dirigidas a Dios, uso de ironías, sentencias, epifonemas o conclusiones de carácter moral, amplificaciones lingüísticas que permiten ver la idea desde varios ángulos, empleo de la conminación para desearle el mal al tirano o a los explotadores, el recurso frecuente de la ostentación para situar a Dios como testigo de sus súplicas o denuncias.

Por su montaje narrativo y la yuxtaposición de enunciados, los "Salmos" corresponden más a un texto narrativo, o a un intento ensayístico y reflexivo sobre los temas del mundo contemporáneo. Pero al mismo tiempo en la estructura sálmica, el principio de repetición aparece como un recurso de carácter poético.

Desde el punto de vista de las funciones lingüísticas de las que hablaba Jakobson, en los "Salmos" se da el predominio de la función conativa orientada hacia el destinatario: Dios y el lector de hoy, con la finalidad de reforzar el sentido persuasivo del lenguaje; también existe en estos nuevos cantos un notorio carácter referencial que inclina hacia lo conceptual.

Esta función es por excelencia dominante en los discursos denotativos, como el ensayo, la conversación diaria o la noticia periodística.

En su carácter conversacional, la poesía de Cardenal recurre a lo referencial como parte del marco cotidiano, y desvía su interés de la función poética tradicional del lenguaje.

En su intento de hacer poética la realidad de una nueva manera, se establecen las relaciones de equivalencia y paralelismo entre los nuevos cantos y los salmos bíblicos.

Cardenal busca diversas formas lingüísticas paralelas, para nombrar la situación de opresión e injusticia del pueblo americano.

Así, el paralelismo el principio de repetición del carácter anafórico y la equivalencia, se convierten en nuevos recursos poéticos, que permiten referir el mundo de la tiranía a un destinatario-lector.

Los salmos contemporáneos son el resultado del manejo del eje de la selección y la sustitución de elementos lingüísticos (eje paradigmático) y referidos al modelo antiguo, y de una nueva combinación y concatenación del lenguaje (eje sintagmático) en la búsqueda de un texto contemporáneo.

En este reordenamiento del lenguaje bíblico y su confrontación con el lenguaje de hoy, radica el nuevo espacio semántico propuesto por Ernesto Cardenal. Su reelaboración lingüística responde a una visión crítica desautomatizadora del lenguaje, y este proceso abre nuevos niveles de sentido, dirigidos hacia significados nuevos.

Podríamos decir que las reiteraciones fónicas morfosintácticas, y léxico-semánticas que se suceden en la equivalencia del texto bíblico y el texto cardenalicio, producen un nuevo lenguaje, y señalan una tendencia de la actual poesía latinoamericana.

Los salmos son las síntesis de un lenguaje exteriorista de corte poundiano, objetivo, directo, rápido al nombrar, a tra-

vés del cual el poeta cuestiona, fustiga e indaga acerca del porvenir de la humanidad y del futuro americano en particular.

“La poesía de Ernesto Cardenal es voluntariamente refractaria a todo tipo de simbolismo austeramente fiel a la realidad inmediata y exterior”⁴, dice Coronel Curtecho, uno de los líderes poéticos de esta generación exteriorista.

Estos poemas-documentos, cargados de una alta tensión emocional y espiritual, incluyen el documento textual como parte de un lenguaje informativo y convincente, donde se fusionan a modo de “collage”, lo moderno y lo antiguo, lo histórico y lo legendario. Se incluyen frases en inglés, se interpolan fragmentos de documentos, “slogan”, “graffitis”, anécdotas, boletines, anuncios, avisos, titulares de prensa, noticias radiales, cables, apartes de discursos, cifras y siglas entre otros, formando un espacio escritural nuevo, que remite al mundo de las oficinas y los empleados de la maquinización y la guerra, de la publicidad y el comercio contemporáneos.

El lenguaje señala objetos concretos, indica el exterior verificable, contrapone realidades objetivas por medio del paralelismo narrativo, y comunica a sus destinatarios los elementos más significativos y expresivos del contexto histórico, buscando una toma de conciencia del lector y la movilización de su capacidad emotiva y lógica.

Esta escritura directa, se funda en el predominio de la imagen visual y contextual sobre la imagen acústica, del nivel semántico sobre el nivel fónico.

De alguna forma, Cardenal recoge la tradición vanguardista desintegradora del lenguaje de Huidobro y de Vallejo, y la preocupación nerudiana por la presencia del contexto objetivo en el texto poético. Los sintagmas de Cardenal, sustituyen la imaginación metafórica del creacionismo, por el dato objetivo, la asociación arbitraria del signo, por referentes exteriores concretos.

4. José Coronel Urtecho, *A propósito del estrecho dudoso. El estrecho dudoso*, Costa Rica, Ed. Universitaria Centroamericana, 1971, 19.

De las incoherencias y libertades sintácticas, fónicas y semánticas del vanguardismo, pasa a un preordenamiento lingüístico del mundo histórico, haciéndolo claro e inteligible al receptor contemporáneo.

El exteriorismo representa en la literatura latinoamericana, una postura realista, contraria a la ambigüedad del lenguaje predominante en el Modernismo y el Simbolismo. La cifra, la fecha, la sigla o el nombre propio, excluyen la ambigüedad para convertirse en signos referenciales de una historia concreta; en síntesis de una nueva escritura, que según los principios estéticos de Ezra Pound, prescinde de toda palabra innecesaria para la presentación de la realidad concreta.

Poesía de exterior, de economía, de fragmentación lingüística, los "Salmos" rompen las fronteras entre lo narrativo y lo poético, establecidas por la tradición, y buscan una "integración" totalizadora de todos los niveles de la realidad a través de la "poesía de lo concreto".

El "Salmo" de Cardenal es una composición poética breve, de carácter satírico con la cual el poeta se dirige a Dios para pedirle ayuda en contra del tirano y del mal.

Esta "poesía de la dictadura" sintetiza una nueva forma de expresión religiosa. Los "Salmos" cardenalicios revolucionarios y conspiradores, son las oraciones del hombre contemporáneo. A través de estos nuevos cantos de inspiración bíblica, el poeta expone su cosmovisión cristiana: su concepción de Dios, su alternativa de hombre nuevo y su comprensión de las relaciones hombre-Dios en el mundo.

El bienaventurado, siguiendo el modelo bíblico, el hombre que vive según el Evangelio y busca la paz, es el objeto ideal cantado en los "Salmos", y contrario a él aparecen el tirano-opresor, el poderoso-ambicioso y el rico propietario.

Lo mismo que en el salterio, Cardenal alaba al hombre sencillo que se mantiene al margen del poder económico, político e ideológico de la sociedad contemporánea.

Dios es el testigo de las luchas y ambiciones de los poderosos. Es el interlocutor familiar del poeta, destinatario de sus plegarias, himnos e imprecaciones. Es el poder supremo evocado en sus cantos. Es el Dios justiciero de quien espera el poeta un castigo para la tiranía. Es la esperanza superior del hombre como redentor y defensor, y quien lo guiará hacia la tierra prometida.

Cardenal canta al Dios libertador; alaba al Dios redentor de los hombres. Busca al Dios dador de felicidad porque concibe al hombre como "ser-en Dios".

Los "Salmos", libro de contemplación exterior, reflexión y enseñanza espiritual, exponen la doctrina moral cristiana y la visión teológica de la religión como camino de liberación.

El Dios sálmico, es aquel que toma camino por el bien, el Dios de los pobres y desposeídos, de los oprimidos y explotados, el Dios de la vida y la esperanza. Está ausente el Dios-vengador del salterio con su rostro sanguinario, seguidor de la ley del Talión.

El Dios-Padre-Creador, presente en la poesía de Cardenal, fusiona el Dios-bíblico con el Dios-mítico labrador, agricultor de los prodigios de la naturaleza, presente en las concepciones precolombinas.

Así, alrededor de esta nueva poesía, se integran las tradiciones americanas y judeo-cristianas, en la alabanza de Dios.

Los "Salmos" de Cardenal son oraciones rituales que intertextualizan y evocan continuamente los salmos bíblicos. Obligan a una relectura del salterio, y en su contemporaneización del lenguaje antiguo, buscan un receptor moderno que comparta la filosofía mística de la acción fraternal que proponen al hombre de hoy.

En la selección sálmica de Ernesto Cardenal, encontramos lamentaciones que siguen a una oración confiada, imploraciones a Dios combinadas con una acción de gracias, himnos de alabanza y súplica, unos de carácter individual y otros que in-

terpretan la voz del pueblo. Salmos doctrinarios, oráculos y profecías de un mundo mejor, cantos mesiánicos que plantean la esperanza de un Dios-salvador.

A través de esta antología, Cardenal quiere recobrar el sentido de Dios en un mundo técnico-científico que busca otras explicaciones para la vida, y dejar un testimonio de protesta socio-política frente a la dictadura.

El Dios sálmico se expresa en la solidaridad humana, e invita al hombre-lector a vivir la utopía de la paz y a trabajar por la liberación americana y universal.

A nivel lingüístico, señalamos el predominio de la función conativa y la función referencial, combinadas con otras funciones que ocupan un papel subordinado. Esta relación de subordinación de la función poética y la preminencia del lenguaje referencial, alejan los "Salmos" de los textos de carácter lírico, y los vinculan más con enunciados narrativos de índole persuasiva, como los discursos políticos, comerciales o espirituales.

El valor fundamental de los "Salmos" radica en su riqueza religiosa y en su capacidad de actualizar las estructuras sintácticas y semánticas de los salmos antiguos, para cantar a Dios y hablar al hombre contemporáneo de la esperanza de un mundo mejor.

BIBLIOGRAFIA

- Biblia de Jerusalén, *Bilbao*. Editorial Desclee de Brower, 1975.
- Calabrese, Elisa. *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*. Introducción, Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1975.
- Coronel Urtecho, José, *A propósito del estrecho dudoso. El estrecho dudoso*. Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1971.
- Cuadra, Pablo Antonio, *Prólogo de la "Antología" de Ernesto Cardenal*. Cuadernos latinoamericanos, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1971.
- Dapaz Strout, Lilia, *Nuevos cantos de vida y esperanza. Los salmos Cardenal y la nueva ética*. Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1975.
- Merton, Tomás, *Prólogo a "Vida en el Amor"*. Cuadernos latinoamericanos, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1970.
- Promis Ojeda, José, "Espíritu y materia". Los "Salmos" de Ernesto Cardenal", en *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación americana*. Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1975.

LA HISTORIA DE LA CREACION: UN CODIGO ARTICULADOR DE LA TRANSICION A LA MODERNIDAD EN LA POESIA DE VANGUARDIA

Sarah de Mojica

Los movimientos de vanguardia en lengua española se llamaron en un comienzo creacionismo y ultraísmo. El primero giró en torno a la actividad poética de Vicente Huidobro y tuvo su revista *Creación* en 1921. Huidobro le transmitió su entusiasmo por la poesía y su fe en la virtud del poeta de crear una realidad estética sin antecedentes en el mundo físico, hermanada con la ciencia en su celebración del futuro y del progreso. El ultraísmo fue impulsado por Jorge Luis Borges quien a su regreso de Europa fundó el periódico mural *Prisma* y las revistas *Proa* (agosto 1922-Julio 1923) y *Martín Fierro* (1924-1928). Muy pronto el poeta Borges transformó su proyecto que parecía agotarse en un imaginario que se quedaba en el gesto superficial para recuperar en la narración de ficciones una reflexión universal sobre la cultura como referente de los valores perdurables. Podríamos afirmar que le dió extensión ética a su imaginación metafórica, encontrando así una forma coherente que sirviera de armazón a su visión de la contemporaneidad.

En su búsqueda de metáforas sorprendentes, los creacionistas llegaron también al problema de una forma poética que pudiera contener los nuevos símbolos del mundo existente. Gerardo Diego retomó los modelos clásicos transformándolos en su poema *La fábula de Equis y Zeda*¹ para cantar los pla-

1. Gerardo Diego, "Fábula de Equis y Zeda, *Poemas mayores*, Madrid: Alianza Editorial, 1980, 25-32.

ceres modernos de la vida urbana. El poema *Altazor*² de Vicente Huidobro es el que más claramente plantea la fundación de una nueva cosmogonía a partir de un rompimiento con la antigua mitología. La progresiva disyunción de la sintaxis poética alcanza una textura manifiesta en un campo semántico de tensiones que dibujan una cosmogonía. la libertad que se busca a través del libre juego de las palabras se encontrará con los mitos heredados y sugerirá un proyecto poético inédito. ¿No es maravilloso que esta búsqueda de libertad se reencontrara con la tradición lírica española de la canción en la poética de la generación del 27 y sobre todo en la poesía de García Lorca con su oído afinado al cante jondo y a la tradición popular?

Un antecedente importante de esta búsqueda de libertad artística aparece con el concepto de figura en que culmina el simbolismo de Mallarmé en su más osada y esotérica forma. "En su última obra (*Un coup de dés*), Mallarmé busca una manera más inmediata de la reproducción, intenta crear visiblemente una coincidencia entre el ritmo del objeto (la constelación) y el ritmo de la frase mediante el medio de la composición tipográfica".³ La constelación, el límite más amplio del espacio que es accesible a la conciencia humana presentó para Mallarmé, Rilke y Valery la transposición de lo inmediato en una noción pura, la articulación de una red de símbolos en un lenguaje que remite a un contexto simbólico y misterioso. Vale la pena mencionar aquí las difíciles exigencias que imponen estos poetas a un lenguaje poético cada vez más ceñido. Este rigor y la atracción de su poética hacen que esta poesía sea sólo accesible a un público reducido.

La búsqueda de nuevas formas artísticas y la experimentación están relacionadas con la ideología científica del progreso que alcanzó con sus productos tecnológicos las ciudades de los países marginales a la revolución industrial. Las socie-

2. Vicente Huidobro, *Altazor. Temblor de Cielo*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1983.

3. Beda Allemann, "Rilke y Mallarmé. Desarrollo de una cuestión fundamental de la poesía simbolista", *Literatura y Significación II*, Buenos Aires, Editorial Alfa, 1976, 121.

dades hispanoamericanas acogieron, sobre todo en sus ciudades, la ideología positivista como panacea transformadora, y en España la modernización de la universidad en la enseñanza de la ciencia moderna fue presionada por los grupos más avanzados.⁴

Más allá del esteticismo y su condición contestataria frente a la modernidad, el positivismo, con su insistencia en que la realidad no está ahí para ser descubierta, sino que debe ser percibida, moldeada, construida por la mente del observador, influyó en un lenguaje artístico cada vez más subjetivo y privado.⁵ De la experimentación con las imágenes, el lenguaje poético se acercó a construir modelos en los que la experiencia del mundo sería entendida ontológicamente⁶. Según el crítico Beda Allemann, "en el campo de tensión entre la realidad en sentido de primer plano y los modelos, se desenvuelven transformaciones que hacen comprensible a sí misma la existencia".⁷

"Muchas veces he pensado escribir una estética del futuro, del tiempo no muy lejano en que el arte esté hermanado, unificado con la ciencia", afirmará Huidobro en 1916 en el prefacio a su poema "Adán".⁸ En Huidobro existirá un conflicto espiritual que lo hará inseguro de esta fe en la ciencia, en un arte nuevo, en la convicción en el progreso del arte. Esta separación entre el racionalismo cientificista del Siglo XIX y el idealismo esteticista continuador del modernismo, nos muestra las dificultades que enfrentaba todo proyecto de reforma de imaginario social en la tradición hispánica.

4. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, véase Nota 2, p. 232. Discusión sobre el significado del krausismo en España y del positivismo en América. Alberto Jiménez, *Historia de la Universidad Española*, Madrid, Alianza Editorial, 1971. Véase capítulo 9: "Un nuevo colegio", pp. 427-450. José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, México, Siglo Veintiuno, 1976. Véase capítulo 6: "Las ciudades burguesas" y capítulo 7: "Las ciudades masificadas".

5. Eric Hobsbawm, *The Age of Empire*, New York, Pantheon Books, 1987, 232. Véase capítulo 7: "Who's who or the uncertainties of the bourgeoisie", Cap. 9: "The Arts Transformed".

6. Beda Allemann, "Experimento y experiencia en la literatura actual", *Literatura y Significación II*, 46-47.

7. Idem, 46.

8. E. Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, 29.

La estética del futuro exigirá una transformación mítica que se esboza en un imaginario que nos proponemos identificar a partir de la transformación de la historia de la creación y sus diferentes lecturas: la herencia bíblica, la tradición cabalística, la interpretación científicista y la versión de la filosofía natural que había gestado un mundo sin Dios. Todo evento literario contiene en su imaginario elementos que podríamos llamar de larga duración que lo atraviesan destacando así lo nuevo sobre el telón de fondo de lo anterior. Volver sobre el génesis, una historia de más de cuatro mil años, sugiere una preocupación persistente sobre el origen, el cosmos y la trascendencia, ideas que conforman el núcleo principal de creencias de la sociedad del mundo hispánico. Según el historiador Eric Hobsbawm, este procedimiento nos lleva no a una visión del futuro si no a una visión revertida del pasado⁹, lo que explica la relativa continuidad de la vanguardia española con el modernismo. Sin embargo, los poetas expresan una confianza en el poder imaginario y transformador de la palabra para dar nuevas formas universales y eternas a su civilización.

La historia de la creación aparece para la vanguardia como clave a modificar para adecuar las creencias sociales tradicionales a una experiencia estética nueva, que responda a la verdad cultural de un mundo transformado por la ciencia y la democratización social. La historia de la creación tiene las características de lo que el crítico Northrop Frye llama un mito de la incumbencia en el que las palabras contribuyen a mantener unida la sociedad estableciéndose como verdad.

*El mito religioso último europeo y americano es el mito judeo-cristiano establecido en la Biblia y enseñado bajo formas de doctrina por la Iglesia cristiana. La forma enciclopédica de la Biblia —que recorre desde la creación al apocalipsis— la hace especialmente adecuada para suministrar un armazón mítico a la cultura.*¹⁰

9. Eric Hobsbawm, *The age of empire*, 234.

10. Northrop Frye. *El camino crítico*, Madrid, Alfaguara, 1986, 33.

Crear un mito artístico nuevo para representar la cultura secular fue el proyecto del arte europeo desde el fin de siglo. La vanguardia hispánica lo asume como un proyecto reformador de los valores culturales, las creencias y la imaginación.

Cuando Vicente Huidobro funda el creacionismo, destaca la confianza en el acto de realización del poema, su valor simbólico frente a la realidad, frente a la veracidad y a la tradición poética. Su optimismo acerca de una poesía autónoma parece resolverse poéticamente en el concepto científico de modelo.

*El poema creacionista se compone de imágenes, de situaciones creadas, de contextos creados, no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización.*¹¹

El sistema poético que Huidobro quería introducir es un sistema total e imanalte. Supone un rompimiento con el ethos tradicional para situarnos en el tiempo de la realización, que es el tiempo de un presente o del instante atemporal. Por eso, su sentido de verdad es imaginario, no referencial ni histórico. Hay así un desplazamiento de las coordenadas espacio-temporales, cuando el sujeto que percibe abre una ruptura frente al pasado y frente a lo real-conventional. Deja ver claramente que confía en el liderazgo del poeta como creador de transformaciones imaginarias. Pero como la percepción subjetiva del instante está amenazada por la dispersión de imágenes inconexas, la invención de una propia historia de la creación con el poeta como fundador y poeta del nuevo imaginario tiene como función unir lo inconexo y disperso y dar una nueva armazón mitológica que legitime la nueva experiencia del mundo en su nuevo modelo. La nueva experiencia del mundo debe sustituir así la autoridad de la mitología heredada, remontándose a un origen que permita un nuevo y original comienzo.

11. Vicente Huidobro, "El creacionismo", conferencia citada por E. Caracciolo Tejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, 48.

La práctica de presentar su ideario en manifiestos a imitación de la vanguardia francesa, confiere a la vanguardia hispánica un tono y una ambición mesiánicos que se proyectan hacia un modelo social. En este sentido, el idealismo de una poesía pura en Huidobro, heredado del simbolismo, permanece en contradicción con el proyecto radical de transformación social de la nueva vanguardia.

El poema "Poeta en Nueva York"¹² presenta el desgarramiento del hombre moderno en su visión trágica del hombre atrapado entre el cielo y la tierra. Mientras que el poema de Huidobro trata de sostenerse en un espacio cósmico y celestial como espacio de origen y fecundidad, García Lorca se sitúa en el lugar del hombre caído que busca la eternidad desde el caos terrenal. Por eso podríamos decir que puestos uno frente al otro estos dos poemas presentan el espacio del drama del proyecto de transformación estética de la vanguardia española: cielo y tierra.

Las referencias a la historia de la creación encontradas en los poetas vanguardistas, parecen trazar progresivamente un movimiento de secularización que tiene siempre como orientación su transformación del soporte mítico trascendente. Así el deseo de plantar el árbol de la vida aquí en la tierra, acción que alteraría profundamente el sentido religioso del tiempo, es un tema relacionado con Nietzsche y su crítica del cristianismo, pero también con la hermenéutica cabalística que en su interpretación de la caída del hombre traza el camino de un conocimiento esotérico que posibilita el reencuentro con la eternidad. Desde los laberintos interiores de *Trilce* hasta el caos primordial de *Residencia en la tierra* este deseo de una nueva "religio" o comunidad a partir de un nuevo conocimiento atraviesa el anhelo de transformación de la lírica nueva.

Uno de los primeros ejemplos de la alusión a la historia de la creación en la poesía de vanguardia española, aparece en un poema de Gerardo Diego, en su primer libro *Imagen* (1922). En él se pide una nueva actitud.

12. Federico García Lorca. "Poeta en Nueva York", *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1966.

CREACIONISMO

*No os parece, hermanos
que hemos vivido muchos años en el sábado?
Descansábamos
porque Dios nos lo daba todo hecho.
Y no hacíamos nada, porque el mundo
mejor que Dios lo hizo...
Hermano, superemos la pereza.
Modelemos, creemos nuestros lunes,
nuestros martes y miércoles,
mejor que Dios lo hizo...
Hermano, superemos la pereza.
Modelemos, creemos nuestros lunes,
nuestros martes y miércoles,
nuestros jueves y viernes.
... Hagamos nuestro génesis.
Con los tablones rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco.
En el principio era ...*¹³

Hay en este poema de Gerardo Diego una valoración del trabajo poético como reconstrucción del mundo destruido. El poema registra un cambio de actitud al exhortar al poeta a imitar el modelo de la creación bíblica en su momento de mayor energía. Pero Gerardo Diego persiste en la idea clásica de la mimesis: El poeta sólo crea variaciones del mundo conocido, de una experiencia universal. Su estética sigue atada a una concepción clásica, armonizada con la cosmovisión judeo-cristiana.¹⁴

13. Gerardo Diego. "Creacionismo", en Antología citada por Arturo del Villar, *Gerardo Diego*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, 122.

14. El poema "La Sepmaine ou La création du monde", escrito por Guillaume de Salluste (1544-1590) puede considerarse un antecedente interesante de este poema creacionista. Está citado por Gilbert Highet en *The Classical Tradition*, New York, Oxford U. Press, 1957, 204.

Los instantes de plenitud van cosiendo ese libro de Jorge Guillén que se llama *Cántico* (1928-1950). El tiempo del instante es el tiempo interior y el de ascensión en la inmanencia. Uno de sus poemas, "Las doce en el reloj"¹⁵, presenta al poeta en el centro de la creación natural. Ordenado armónicamente alrededor del verso central ("con tal adoración"), los primeros dos versos y los dos últimos sugieren la circularidad que encierra esta experiencia íntima, mientras que el canto del pájaro en los versos centrales se convierte en hilo conductor de esta contemplación. Podríamos llamarla epifanía, usando como James Joyce este término religioso para insinuar la iluminación de este instante estético.

Pedro Salinas lleva la historia de la creación a una experiencia futurista donde aparece el cinematógrafo como el nuevo lugar donde se gestan los mitos, en su poema "Cinematógrafo", del libro *Seguro Azar*.¹⁶ La tela blanca aparece sobre el fondo de la nada antes de la creación del mundo. El comienzo es accionado por Dios al mover una palanca que acciona el mundo mecanizado. "Saltó el mundo todo entero con su brinco primeval" parece aludir a la explicación científica evolucionista. Las formas familiares aparecen en la tela, y se desarrolla allí un drama protagonizado por un erudito quien pregunta por la palabra. Como antagonista aparece una mujer emblemática, especie de protoEva, quien lleva en su diestra el primer corazón del hombre "que era el último corazón". El instinto une el principio y el fin a la vez que conjuga amor y muerte. Como tema, el misterio de Eros y Thanatos ya había aparecido en el modernismo. En la segunda parte del poema, Oscuridad, la tela se ha transformado y su trama maravillosa es ahora la que guarda el mundo entero perdido. La pérdida del mundo aparece yuxtapuesta a la pérdida del paraíso sugiriendo la vida no vivida, la enajenación del hombre que ha sido desecado por la racionalidad y por la mecanización. Lo que presenta Salinas es el enigma que resulta para el hombre el mundo existente. La memoria del hombre aparece en sus

propios inventos, en el cinematógrafo donde se refleja su propio drama. La tela con su urdimbre mágica y la mujer con mediación enigmática están cerca del esoterismo de la cábala.

En Jorge Luis Borges encontramos otra alusión a la pérdida del paraíso como tema moderno. En su ensayo "Una vindicación del falso Basílides" (1931)¹⁷ de su libro *Discusión*, Borges disuelve con su giro irónico la tradición bíblica del génesis, oponiéndole la interpretación cabalística de la separación entre el hombre y Dios, consecuencia de su caída.

*Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero no podemos representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas, cotidianas. Sentencias como la de Novalis: "La vida está ausente, no estamos en el mundo" fulminarían en los libros canónicos. En todo caso, ¿qué mejor don que ser insignificantes podemos esperar, qué mayor gloria para un Dios que la de ser abuelto del mundo?*¹⁸

Esta versión heterodoxa que sugiere que la historia puede ser flexible en su interpretación porque después de todo es la historia del poder, insinúa la experiencia de un Dios ausente como intento de conciliar la visión secular (asumida con serenidad clásica) con la tradición religiosa. La relativización insinuada por la posible inversión del destino ideológico introduce la posibilidad de abrir la tradición a un pluralismo.

El tema del paraíso, de la caída, de Caín y Abel es recurrente tanto en los ensayos como en los poemas de Borges. Desde su visión desengañada de la separación de Dios del mundo, reitera la pérdida del paraíso y la experiencia del instante como única felicidad posible.

15. Jorge Guillén, "Las doce en el reloj", en *El grupo poético de 1927*, Antología por Angel González, Madrid, Turus, 1989, 242.

16. Pedro Salinas, "Luz. Cinematógrafo", *Seguro Azar en Poesías Completas*, Barcelona, Caracas, México, Seix Barral, S.A., 1981, 133-135.

17. Jorge Luis Borges, "Una vindicación del falso Basílides", *Discusión en Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

18. Idem, 216.

ADAM CAST FORTH

Ya es impreciso

En la memoria el claro paraíso

*Pero yo sé que existe y que perdura
aunque no para mí. La terca tierra
es mi castigo y la incestuosa guerra
de Caín y Abeles y su cría.*

*Y, sin embargo, es mucho haber amado,
haber sido feliz, haber tocado
el viviente jardín, siquiera un día.¹⁹*

En "Residencia en la tierra", poema de Neruda la alusión al paraíso es también la de un lugar deseado por el poeta, un lugar de sueños de paisaje vegetal, situado en el cielo, como el paraíso de Dante²⁰.

*Hay un país extenso en el cielo
con las supersticiosas alfombras del arco-iris
y con vegetaciones vesperales
hacia allí me dirijo no sin cierta fatiga,
pisando una tierra removida de sepulcros un tanto frescos,
yo sueño entre esas plantas de legumbre confusa.²¹*

En su libro sobre los fundadores de la poesía latinoamericana, Saúl Yurkievitch dice que para Neruda...

La poesía es un conocimiento sustancial pero oscuro, el talismán que pone en contacto con el centro energético de donde domina toda creación, el medio para descender, penetrar y compenetrarse con las fuerzas genésicas situadas en las entrañas de la materia.²²

19. Jorge Luis Borges, "El otro, el mismo", en *Obras Completas*, 934.
20. Harry Levin. "Paradises, Heavenly and Earthly", *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1969. En este capítulo Harry Levin comenta la tradición del paraíso especialmente en la poesía inglesa.
21. Pablo Neruda, "Caballo de los sueños", en *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, 13.
22. Saúl Yurkievitch, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1984, 239.

Estos textos de Neruda sugieren que en su poesía la tradición órfica se encuentra con la filosofía científicista de la naturaleza.

Después de repasar estos ejemplos que permiten establecer una frecuencia significativa de la alusión a la historia de la creación en la poesía de vanguardia, nos disponemos a tratar de encontrar en dos poemas canónicos de la vanguardia hispánica los aspectos ideológicos e imaginarios que surgen en torno a este referencia.

Altazor

El poema "Altazor" de Vicente Huidobro fue compuesto entre 1919, cuando aparece la primera mención pública de la obra y 1931, año de su fundación. Su largo período de composición demuestra que Huidobro no tuvo un aliento continuo para escribir el poema y que seguramente el alcance que inicialmente quiso darle a su proyecto lo obligó a retomarlo en distintas ocasiones a lo largo de una etapa de su vida que sufriría grandes transformaciones. Algunas de las dificultades de la unidad del poema son sus cambios de tono y su lógica discontinua (Staccato). Se trata de un poema largo en un Prefacio y siete cantos que traza un camino de deconstrucción del imaginario poético heredado y de gestación de un nuevo lenguaje poético. El acercamiento a un nuevo sistema expresivo se hace a través de un experimentalismo por el cual la palabra poética y sus procedimientos convencionales son sometidos a desarticulaciones y distorsiones progresivas. El problema fundamental que presenta es el de si se puede llegar a una poética nueva a partir de una lógica de radical negación. Si Huidobro rompe en este poema con la tradición religiosa, cultural y poética, qué proponerse en su lugar? Es evidente que propone el imperativo de una teoría poética nueva así como propuso Mallarmé una poesía que alcanzará la idea.

La idea de la transparencia, de un modo inocente, es central a este poema que intenta describir el ciclo de un viaje al origen. En el Prefacio aparece el primer conjunto de oposiciones que empiezan a revelar su lógica de inversión. La primera frase, "nacé a los 33 años, el día de la muerte de Cristo" esta-

blece la primera oposición: nacimiento-muerte. Nacer el día de la muerte de Cristo puede querer decir nacer un viernes Santo, pero también sugiere un parentesco con Nietzsche quien también comienza *Así hablaba Zaratustra* con una alusión a la edad de Cristo como fecha del ascenso de Zaratustra a la montaña²³. Pero lo que sigue nos aleja de una reflexión articulada sobre esta referencia y nos sumerge en una sucesión de asociaciones gratuitas y maravillosas que aluden al lenguaje onírico de *Alicia en el país de las maravillas*²⁴ "Una tarde cogí mi paracaídas y dije: Entre una estrella y dos golondrinas".

*El primer día encontré un pájaro desconocido que me dijo: Si yo fuese dromedario no tendría sed. ¿Qué hora es? Bebió las gotas de rocío de mis cabellos, me lanzó tres miradas y media y se alejó diciendo: Adiós con su pañuelo sobberbio.*²⁵

Lewis Carroll, profesor de matemáticas de Oxford inventó un lenguaje narrativo con una lógica invertida que tuvo gran éxito por su dimensión maravillosa. Huidobro parece sentirse más a gusto en esta dimensión que en la idea filosófica de la muerte de Dios que la precede.

En este paisaje de sueños y pesadillas aparece la voz del Creador. Es la primera alusión a la creación del mundo y aparece en un contexto onírico y grotesco la figura de un dios humanizado en sus defectos como los dioses griegos. Su afirmación más reveladora contiene un enigma: "Cree la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador"²⁶. En este enigma que señala el error de los hombres en su uso desviado de la lengua y en el rescate de su rol acariciado, se centrará la nueva poética de Huidobro.

23. Federico Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Bogotá, Oveja Negra, 1982.

24. *Alicia en el país de las maravillas* es la obra de Lewis Carroll.

25. Vicente Huidobro, *Altazor. Temblor del cielo*, 55.

26. Idem, 56.

Luego de esta frase, el paracaídas de Altazor empieza a caer vertiginosamente hacia la muerte y el sepulcro abierto. La caída de Altazor difiere grandemente del exilio del hombre del paraíso en que es una caída voluntaria y aventurera. Su viaje a la muerte es un viaje al origen donde se unen el principio y el fin, el nacimiento y la muerte, idea que sugiere un ciclo eterno.

La siguiente estancia es la del encuentro con la Virgen quien, sentada en una rosa le dice: "Mira mis manos: son transparentes como las bombillas eléctricas. ¿Ves los filamentos de donde corre la sangre de mi luz intacta? Mira mi aureola. Tiene algunas saltaduras, lo que prueba mi ancianidad"²⁷. Esta imagen electrificada y totalmente fantástica puede sin embargo crear una comunicación poética:

*Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas. Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas. Las llamas de mi poesía secaron los cabellos de la Virgen, que me dijo gracias y se alejó, sentada sobre su rosablanca.*²⁸

La referencia tanto a la historia de la creación como al espacio trascendente sugiere una poesía de religiosidad ingenua y un imaginario de carácter popular.

Toda esta introducción hasta la aparición de Altazor prepara un clima inusitado que exagera las contradicciones entre la tradición y la cultura. La introducción de Altazor quien en su calidad de héroe del poema se enfrenta rebeldeamente al Creador, sugiere un conflicto edípico.

Los temas del Prefacio quedan atrás en el primer canto que comienza con un monólogo de Altazor sobre la angustia (el terror de ser) y la soledad. Identificados los "malestares de la cultura", Altazor decide emprender su caída que acaso lo llevará a recuperar su libertad.

27. Idem, 57.

28. Idem, 58.

*Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
y si queriendo alzarte nada has alcanzado
déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo
de la sombra*

sin miedo al enigma de tí mismo.

Acaso encuentres una luz sin noche

Perdida en las grietas de los precipicios.

(Canto I, vv. 28-32, p. 62).

Vuelve Huidobro sobre la alusión a Nietzsche y su crítica al cristianismo, pero la asocia al cañoneo de la I Guerra Mundial que acaba de pasar y aparece aquí la única referencia a la transformación social que conmueve al mundo.

*Mirad esas estepas que sacuden las manos
Millones de obreros han comprendido al fin
Y levantan al cielo sus banderas de aurora
venid venid os esperamos porque sóis la esperanza
la única esperanza
la última esperanza.*

(Canto I, vv. 117-122, p. 65).

La única esperanza de comunidad social antes de que se acabe el hombre está planteada por estos millones de obreros.

*Y aún después que el hombre haya desaparecido
Que hasta su recuerdo se queme en la hoguera del
tiempo
Quedará un gusto a dolor en la atmósfera
terrestre...*

(Canto I, vv. 174-176, p. 67).

Altazor no se resigna a este destino colectivo y pide para sí la eternidad:

*Quiero la eternidad como una paloma entre las manos
Dadme el infinito como una flor para mis manos
(Canto I, v. 217, p. 68; Canto I, v. 228, p. 69).*

Y negando las posibilidades terrenas concluye que "sólo en las afueras de la vida se puede plantar una pequeña ilusión"

(p. 69). Es el tema de que la vida está en otra parte que sugiere que la poesía puede ser el lugar utópico de la libertad.

Altazor oscila entre la lucha frontal y la huida o el desvarío de su caída; entre ser poeta-mago que busca a voluntad el conocimiento y ser bárbaro, "limpio de rutinas y de caminos marcados". Y en su ser contradictorio, poeta, antipoeta, culto, anticulto, se siente solitario y sólo pide una hora que vivir (p. 75). Tiempo para vivir es también la petición de Fausto.

Las palabras pueden ser trampas y los poetas mienten (una de las tesis de Zaratustra), pero hay una música de espíritu que hace pensar en el crecimiento de los árboles. Encontrar la clave de esta música que está alojada en un espacio preternatural será el objetivo del poeta que en su anhelo fáustico quiere adquirir atribuciones mágicas.

El canto I termina con el himno que anuncia la génesis natural de la que Dios se vuelve un testigo impasible, cambiando así su figura y su actitud. De esta manera el problema de las creencias cristianas que obstaculizan la libertad de creación del hombre es sustituido por una naturaleza espontánea que gesta el mundo y un Dios que se distancia de su creación, produciéndose así en el poema un desplazamiento en el orden de las creencias.

*Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
la muerte se ha dormido en el cuello de un cisne
y cada pluma tiene un distinto temblor
ahora que Dios se sienta sobre la tempestad
Que pedazos de cielo caen y se enredan en la selva
y que el tifón despeña las barbas del pirata
ahora sacad la muerta al viento
para que el viento abra sus ojos...*

.....
*Se oye el pulso del mundo como nunca pálido
la tierra acaba de alumbrar un árbol.
(Canto I, vv. 642-684, pp. 82-83).*

Para muchos críticos el canto II no parece tener continuidad con el primero ya que su tema es una oda a la mujer. A la

luz de la historia del génesis, la mujer hecha por Dios de la costilla de Adán fue en el paraíso, instrumental para alcanzar el conocimiento. De esta manera este canto continúa la historia mitológica religiosa que ha sido inspiración de la poesía por largo tiempo.

*Mientras te sigue tu canto embrujado
como una serpiente fiel y melancólica
y tú vuelves la cabeza detrás de algún astro*
(Canto II, v. 7-9, p. 85).

Surge una fluidez imaginaria entre el canto embrujado, la serpiente y el gesto de la mujer que se asemeja a la técnica del cine.

*En donde estás triste noctámbula
dadora de infinito
Que paseas en el bosque de los sueños...*
(Canto II, v. 14-16, p. 85).

Dadora de infinito es el recuerdo de la vida eterna y del conocimiento prohibido.

*Traes en tí el recuerdo de otras vidas más altas
de un Dios encontrado en alguna parte
y al fondo de tí misma recuerdas que eras tú
el pájaro de antaño en la clave del poeta.*
(Canto II, v. 96-99, p. 88).

Y en el exilio compartido, siguiendo la historia bíblica, el poeta le canta a la mujer:

*Sin embargo te advierto que estamos cosidos
a la misma estrella
Estamos cosidos por la misma música tendida
De uno a otro ...*
(Canto II.vv. 54-56, p. 87).

La mujer vive hermosa en la canción de los poetas y Huidobro recrea las imágenes eróticas del modernismo.

*Mi alegría es mirarte solitaria en el diván del mundo
con la mano de una princesa somnolienta
Con tus ojos que evocan un piano de olores
Una bebida de paroxismos
Una flor que está dejando de perfumar...*
(Canto II, vv. 122-126, p. 89).

Como una diosa con atributos homéricos, la mujer es como el espejo de la vida y la brújula del mundo cósmico.

*Si tú murieras
Las estrellas a pesar de su lámpara encendida
Perderían el camino
Qué sería el universo?*
(Canto II, vv. 167-170, p. 91).

El Canto II es la celebración de la vida y de la mujer como clave del universo, y su erotismo funciona como espejo de la vida eterna perdida y como espacio utópico.

En el Canto III Huidobro retoma el tema de la búsqueda de un nuevo sistema expresivo. El origen y la problemática de la creación poética ceden el lugar a la experimentación de una progresiva desarticulación de las palabras. El poeta ha optado por la magia y sus combinaciones. El camino de la experimentación aparece como consecuencia de su voluntad fáustica de ruptura, su individual voluntad de búsqueda. Por un ritual encantatorio las palabras abandonan sus paisajes oníricos y sus viejas cargas de significación. En esta desarticulación sintáctica hay una reducción en la que el contexto afectivo del lenguaje poético desaparece. Desprovisto de angustia y de pasión el poeta construye una nueva cosmogonía desde un estado de superconciencia y desde su visión atemporal.

Un ejemplo es su versión adánica de la creación del mundo en el Canto IV.

*Ojo por ojo
Ojo por ojo como hostia por hostia
Ojo árbol*

Ojo pájaro
Ojo río
Ojo montaña
Ojo tierra
Ojo luna
Ojo cielo
Ojo silencio
Ojo soledad por ojo ausencia
Ojo dolor por ojo risa.

(Canto II, vv. 56-68, p. 110-101).

El ojo es el centro desde donde el mundo se conjura así como nombró Adán el mundo. La enumeración diseña una creación alrededor del centro sugiriendo un movimiento circular. El cosmos está formado por palabras libres que se combinan formando híbridos (la violondrina y el goloncelo) o se unen metonímicamente. Así Huidobro se regocija en su descubrimiento de la "clave del eternifrete, rotundo como el unipacio y el espavero". Lingüísticamente el desplazamiento de un mundo conocido a un mundo nuevo se logra insinuar por el proceso metonímico.

El lenguaje poético de Reverdi había descubierto la simultaneidad temporal del mundo circular. Huidobro, preocupado por el origen busca su libertad en la atemporalidad infinita. La clave de su creación poética culmina en una escritura que dibuja un alegre canto ligado por la consonancia donde todo el cosmos conocido reaparece transformado en su relación sintagmática, en el espacio atemporal de una subjetividad. Es el mismo cosmos con su sol y su luna, sus estrellas, y el mundo rescatado con sus montes, sus pájaros, sus mandolinas, sus cantos, sus campanas, en un tiempo infinito. Huidobro quiso devolver la poesía a un estado puro liberando las palabras de sus reverentes y haciéndolas girar en el espacio. El espacio fue su tapiz de juego y también el límite de su conciencia. Altazor recuerda al superhombre de Nietzsche y al Ángel de Rilke, criaturas de la inmanencia que según Erich Heller amenazan la imagen del hombre, ilusionado por la trascendencia que ha hecho de sí mismo, y transforman la inmanencia en su intimidad eterna.²⁹ En este sentido el paracaídas de Altazor

29. Erich Heller. "Rilke y Nietzsche", en *Literary Modernism*, ed. by Irving Howe, Greenwich, Connecticut, Fawcett Publications, 1967, 271.

es el símbolo vertical que une la visión del cosmos alineando el mundo trascendente y el mundo inmanente en una visión cíclica, recuperando el concepto del eterno retorno de Nietzsche y su noción de libertad individual.

Ya para el año de 1914 las vanguardias europeas dejan atrás los problemas técnicos del arte y perciben al filo de la guerra los conflictos sociales que se avecinan. La transformación del arte comienza a orientarse hacia nuevas posibilidades en unas sociedades cuyas clases sociales se democratizan cada vez más. El surrealismo, surgido después de la guerra aspira a un mundo en que todos los hombres sean artistas. Las calles de la ciudad son ahora el escenario de la poesía y de las transformaciones humanas. La vanguardia se acerca a medios como el cine y vuelve al teatro y a los espectáculos populares en un anhelo comunitario.

Poeta en Nueva York

El poema de García Lorca, compuesto durante su visita a Nueva York, invitado por la Universidad de Columbia entre 1929-1930, puede situarse dentro de ese segundo impulso de la vanguardia. Su visión profética parece adelantarse a los acontecimientos de la Guerra Civil Española que conmovieron al mundo hispánico. Al lado de este poema de García Lorca podemos recordar algunos poemas de César Vallejo, de Pablo Neruda y de Miguel Hernández.

No he querido hacer una descripción por fuera de Nueva York, como no la haría de Moscú. Mi observación ha de ser, pues lírica. Arquitectura extrahumana y ritmo furioso, geometría y angustia. Sin embargo, no hay alegría, pese al ritmo. Hombre y máquina viven de la esclavitud del momento. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni de gloria. Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. (O.C., p. 1713).

Así presentó Federico García Lorca su poema, aclarando su tono lírico. Su percepción de este ritmo furioso captó el sufrimiento del hombre atado a la máquina, atrapado entre

cielo y tierra y vislumbró su liberación. El conjunto de poemas agrupa 34 poemas dispuestos en 10 partes:

- I. Poemas de la Soledad en Columbia University.
- II. Los Negros
- III. Calles y Sueños
- IV. Poemas del Lago Edem Mills
- V. En la Cabaña de Farmer
- VI. Introducción a la muerte
- VII. Vuelta a la ciudad
- VIII. Dos odas
- IX. Huida de Nueva York
- X. El poeta llega a La Habana.

Esta travesía ordenada aparentemente a manera de relato de viaje o de fuga musical, está sin embargo atravesada por meditaciones, visiones apocalípticas, alusiones a la cultura poética y a la civilización, que trastocan el tiempo de la diacronía al cruzarse con un tiempo interior.

Los núcleos de significación que por su recurrencia articulan los poemas pueden resumirse en dos grandes polos: la oposición entre una naturaleza primordial y la ciudad alienadora y la voz del poeta en su búsqueda de la verdad. La lucha apocalíptica entre cielo y tierra, identificados con el tiempo detenido de la eternidad y el ritmo furioso del devenir es el leitmotiv que atraviesa estos campos sémicos. Las alusiones a la historia de la creación aparecen también con relación a estos núcleos de significación en su aspiración a la libertad.

El tema de la libertad aparece en este poema bajo una interpretación diferente, ya que el poeta no tiene una voluntad fáustica individualista. Parece acercarse más a Kafka quien considera que el error humano es la impaciencia, y el retorno del hombre al paraíso, su contacto con la vida están imposibilitados por esta impaciencia.³⁰

*No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío*

30. Naum Glatzer, "Franz Kafka and the Tree of Knowledge", en *Between East and West* ed. by A. Altmann, London, East and West Library, 1958, 56.

*hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas sin desnudo!*
(“1910”, p. 472).

Según la tradición cabalística en el mundo del hacer, los poderes demoníacos aparecen como cáscaras (kelippoth) que que han separado de las formas. Allí lo masculino y femenino aparecen separados en el mundo del exilio del alma.

Así como el hombre se ha extraviado, su mundo es también un mundo equivocado, un mundo del error. La búsqueda de la verdad supone un reencuentro con Dios, con la vida eterna, con las formas.

La primera alusión al paraíso está relacionada con la visión de los negros, habitantes oprimidos de la ciudad.

*Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.*

*Es por el azul sin historia,
azul de una noche sin temor de día,
azul donde el desnudo del viento va quebrando
los camellos sonámbulos de las nubes vacías.*

*Es allí donde suenan los torsos bajo la gula de la hierba
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta,
los durmientes borran sus perfiles bajo la madeja de los
caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.*

(O.C., “Los negros”, p. 477-478).

Este azul sin historia, de una noche sin temor de día sugiere un paraíso visto en sueños. Si leemos el poema a partir del último verso, entendemos que este paraíso soñado, como reino de libertad, se alcanza después de las últimas cenizas, después de un apocalipsis. De este modo, la libertad de los negros debe esperar una justicia apocalíptica.

La imagen del apocalipsis que sobrevendrá a esta nueva Babilonia se convierte en un motivo recurrente que aparece bajo la forma de una naturaleza invasora que con su energía elemental destruye la ciudad.

*Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,
que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto
Ay, Wall Street!*

(O.C., "Danza de la muerte, p. 487).

Este sueño apocalíptico interpreta la liberación como justicia social que alcanzará a redimir a los oprimidos. Así profetiza el poeta el fin del capitalismo. La utopía no se logra por un deseo individual y voluntarista, sino que supone una lucha social.

La segunda referencia al paraíso aparece en un núcleo semántico más subjetivo, y su simbología es más oscura. La voz del poeta que busca la verdad de su propia liberación, se expresa en imágenes más privadas.

*Ay voz antigua de mi amor,
ay voz de mi verdad.
ay voz de mi abierto costado,
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impassible dentadura del
caballo!*

(O.C., "Poema doble del Lago Edem", p. 498).

De nuevo es el último verso condensando el paisaje del paraíso en una bellísima imagen, el que nos indica el tiempo en que Adán todavía no había comido del árbol del conocimiento. El lugar de la verdad es entonces el de la inocencia original. En esa dimensión temporal, la voz del abierto costado, siguiendo este hilo narrativo, sería la voz de Eva, todavía indiferenciada de Adán, el primer hombre. Dentro de las interpretaciones de la historia de la creación es en la tradición cabalística donde encontramos alusiones a la sexualidad. Según

Nachmánides, discípulo de Isaac el ciego (1200) de la escuela mística de Provenza, la criatura original de Dios era andrógina³¹. En el Sefar Bahir (libro editado en Provenza alrededor de 1180), aparecen las teorías sobre el origen sexual del universo. Un Dios masculino, separado de su Shekina (la esencia suprema) femenina; y la idea del Adán Kadmon (el gran hombre), reflejo del mismo Dios.

*Déjame pasar la puerta
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados.
Déjame pasar hombrecillos de los cuernos
al bosque de los desperezos
y los alegrísimos saltos.*

(O.C., Poema Doble del Lago Edem, p. 498).

Después de exiliar al hombre del paraíso, Dios custodió su puerta con un ángel. Los hombrecillos de los cuernos se asocian sin embargo con la tradición clásica y la puerta de marfil citada por Virgilio cuando Eneas en sueños desciende a los infiernos. La visión de Eva comiendo hormigas y de Adán fecundando peces es entonces onírica y sugiere una alusión a la experiencia anterior a la diferenciación sexual.

Esta libertad que busca el poeta reencontrándose con su voz antigua, parece ser la de la sexualidad, pues es reiterada en otros poemas como "Tu infancia en Mentón", y la "Oda a Walt Whitman".

*Porque es justo que el hombre no busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.
(O.C., "Oda a Walt Whitman, p. 525).*

Descodificada desde las referencias a la historia de la Creación, la simbología de García Lorca parece iluminar desde la libertad la dimensión social y la dimensión privada del hom-

31. Perle Epstein. *El laberinto privado de Malcolm Lowry*, Caracas, Monte Avila, 1975, 29-42.

bre en un equilibrio de justicia y comprensión. Esta visión es fundamentalmente secular aunque aparezcan en ella sentimientos religiosos, y profetizan nuevas formas de solidaridad y de convivencia. Su deseo utópico está proyectado hacia una transformación social.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo es dar una perspectiva histórica a la vanguardia hispánica al interior de su cultura y frente a la vanguardia europea. El período de vanguardia corresponde a una mayor internacionalización del arte. La revista Nord-Sud publicada por Vicente Huodobro y Reverdy es un ejemplo del acercamiento entre la cultura francesa y la cultura hispánica. Otro fenómeno interesante paralelo a las vanguardias artísticas es el del desarrollo de las artes populares como respuesta al avance social de las clases populares.

La internacionalización europea se manifestó en dos períodos: antes de 1914 en el que predomina una mayor discusión en torno a las técnicas artísticas; y después de 1914 cuando aparece una preocupación social más aguda.³² Ambos períodos están atravesados por un deseo de transformación hacia una utopía artística o a una utopía social.

La idea de intentar precisar dos modelos de la vanguardia hispánica usando como eje referencial la historia de la creación surge por una parte de la observación de la frecuencia de alusiones al génesis bíblico o a versiones del mito de la creación en la poesía hispánica. El concepto aportado por el historiador Fernand Braudel en el sentido de que los mitos corresponden a estructuras de extrema longevidad³³, lo he asociado con el concepto de mito de la incumbencia definido por Northrop Frye en su obra crítica *El camino crítico*³⁴. Si consideramos a la sociedad hispánica como una sociedad tradicional, resistente al cambio, y así se explica la continuidad

subyacente entre el modernismo y los movimientos de vanguardia, entonces este comportamiento cultural tendrá que representarse de alguna forma en un imaginario cultural. La historia de la creación citada por los poetas de la vanguardia representó en este modelo ese eje cultural que aporta un mito de la incumbencia de larga duración. La lectura de este mito por los poetas de vanguardia indica los ajustes que hicieron desde sus diferentes concepciones del mundo moderno dentro del marco cultural de sus creencias. Nuestra lectura nos permitió así diferenciar las concepciones estéticas y culturales de los poetas en cuanto a su deseo de libertad y de utopía.

La historia de la creación no sólo fue enriquecida estéticamente por imágenes nuevas, sino que también se constituyó en el eje de apertura del mundo hispánico a una visión social más pluralista. La religiosidad hispánica que es un valor central a la tradición, es de este modo enriquecida por la poesía en su dimensión religadora.

Los experimentos de la vanguardia han quedado en el pasado, pero la idea que perdura es la de la visión poética como forjadora de símbolos comunitarios que enriquecen el imaginario del hombre moderno.

32. Eric Hobsbawm. *The Age of Empire*, 231-235.

33. Fernand Braudel. *Le temps de l'histoire*, París, Flammarion, 1969, 73.

34. Northrop Frye, *El camino crítico*, 42-47.

**LA PRESENCIA COSMICA DE LA POESIA
EN EL POETA ECUATORIANO
JORGE CARRERA ANDRADE**

Rafael Mirquez Agudelo

Está presente Dios en la poesía latinoamericana, o está ausente?, o tal vez está presente por su ausencia?

La pregunta por la presencia de Dios en la poesía es un tanto absurda, ya que la poesía es divina o no es poesía. Y es divina, no por ocuparse de Dios sino por ocuparse del hombre, y poder así, como lo señala Octavio Paz, revelarle que "al lado de la sed, el hambre, el sueño y el placer sexual", siempre hay un halo de infinito. A este halo de infinito se le ha dado el nombre de Dios... yo lo prefiero llamar poesía. El nombre de Dios está demasiado manipulado. A lo largo de todos los tiempos, instituciones eclesiásticas y religiosas han pretendido administrarlo. En nombre de Dios se han cometido y se siguen cometiendo muchos crímenes. En nombre de la poesía, no creo que se haya matado a nadie hasta ahora. La poesía no se ha dejado atar nunca, no se ha dejado institucionalizar, siempre le ha huido a los credos dogmáticos, a la loza fría de los templos, a las oraciones pordioseras. Ha permanecido libre animando el costoso, dando ser a todo lo que existe:

*Bienvenido, nuevo día:
Los colores, las formas
vuelven al taller de la retina.*

*He aquí el vasto mundo
con su envoltura de maravilla:
La virilidad del árbol
La condescendencia de la brisa.*

*El mecanismo de la rosa.
La arquitectura de la espiga.*

Jorge Carrera Andrade expresa la presencia cósmica de la poesía. Es ella la que nos sostiene incluso en aquellos momentos de nuestra vida donde todo parece derrumbarse.

*Habito un edificio de naipes,
una casa de arena, un castillo en el aire,
y paso los minutos esperando
el derrumbe del muro, la llegada del rayo,
el correo celeste con la final noticia,
la sentencia que vuela en una avispa,
la orden como un látigo de sangre
dispersando en el viento una ceniza de ángeles.*

La poesía no nos ha abandonado nunca, y nunca le ha dado por inventarse un cielo para vivir. Siempre ha estado con nosotros, en medio de nosotros, tratando de plenificar, de divinizar nuestra existencia.

¿Quiénes fueron Francisco de Asís, Van Gogh, Chucho Peña, si no seres humanos que se dejaron invadir por la poesía?

¿Qué es el amor, si no la capacidad de descubrir la poesía que vive en el ser amado? El odio mismo incluso, no es más que poesía frustrada, poesía no realizada.

La poesía lo invade todo, pero parece encontrarse más a gusto en los niños, las flores, los pájaros, las piedras, las arañas y los gusanitos... ellos nunca le han dicho *No* a la poesía.

Es la poesía la que nos hace seres planetarios, universales, la que nos permite recuperar la relación primigenia con el mundo, la que constantemente nos recuerda que no estamos solos, que un hombre es siempre plural:

*Aquí no hay soledad:
Hay sólo espacio amigo.
Seres amigos: pájaros,
árboles que saludan,
lenguas de hierba: todo
nos habla y nos escucha.*

Los hombres no estamos sobre el mundo, estamos con-el-mundo. Es la conciencia de esta solidaridad poética con el cosmos la que lleva a Jorge Carrera Andrade a entonar a la manera de Francisco de Asís, un cántico de unidad, de amistad universal:

*Amistad de las cosas y los seres
en apariencia solos y distintos,
pero en su vida cósmica enlazados,
en oscura, esencial correspondencia
más allá de sus muertes, otras formas
del existir terrestre...*

A superar la angustia que produce la muerte, y a proclamar con esperanza la llegada de un día en el que la poesía va a poder ser plenamente poesía en los hombres y en el mundo:

*Vendrá un día más puro que los otros:
estallará la paz sobre la tierra
como un sol de cristal. Un fulgor nuevo
envolverá las cosas.
Los hombres cantarán en los caminos
libres ya de la muerte solapada.
El trigo crecerá sobre los restos
de las armas destruídas
y nadie verterá
la sangre de su hermano.*

La hegemonía de las religiones ha de pasar y han de llegar los verdaderos hombres nuevos, que no van a ser santos, sino místicos de manera no conocida. Seres humanos capaces de descubrir la presencia de la poesía en todo lo que existe, capaces de arriesgar la vida por la poesía y de comprender que la muerte no es más que "una manera diferente de vivir", de seguir siendo poesía:

*El mundo será entonces de las fuentes
y las espigas que impondrán su imperio
de abundancia y fresca sin fronteras.
Los ancianos tan solo, en el domingo
de su vida apacible*

esperarán la muerte,
la muerte natural, fin de jornada,
paisaje más hermoso que el poniente.

EL CONCEPTO DE DIOS EN LA POESIA DE CESAR VALLEJO

Yolanda Westphalen

“Los Heraldos Negros”

César Vallejo es la máxima expresión de la poesía peruana, la poesía quehacer que justifica su vida, tan sólidamente humana y tan angustiosamente triste, en su poesía el arte creativo cuyas formas y contenidos van cambiando continuamente. Vallejo es una personalidad que nos aproxima a la realidad y que nos abre profundos horizontes metafísicos; Vallejo se aleja del Romanticismo, guarda algo de modernismo, pero en general él afirma una poesía nueva, no se preocupa mucho del sonido verbal dando preferencia a la imagen y a la metáfora. Según mi opinión, Vallejo no sigue escuelas ni modas literarias, él dá lo medular de su ser en una afirmación lírica de gran valor existencial y de apreciable contenido estético.

César Abraham Vallejo Mendoza nace en Santiago de Chucuito, en la sierra norte del Perú en 1892 y muere en París en el año 1938. Su primera obra publicada en Lima fue *Los heraldos negros* (1918), sobre la que voy a concretar mi trabajo por ahora. En próximos estudios, me ocuparé del Concepto de Dios en *Trilce*, en *Poemas humanos* y finalizaré con *España aparta de mi este cáliz*, sacando al finalizar todo el estudio las conclusiones generales necesarias.

Los heraldos negros es un libro esencialmente emotivo, la exigencia de Vallejo es la de comunicar al lector sus experiencias vitales y sus conflictos metafísicos, el verso medido se-

gún fórmulas normativas deja de existir, el ritmo se da o se niega según el contenido formal, pero existe un ritmo interior de pasión íntima, de cuestionarse eternidades y de cantar faenas diarias que impulsa la vitalidad de sus versos en un acontecer febril y otros de grave melancolía. Vallejo se sitúa en una nueva dimensión creadora que sintetiza la forma y el contenido de una unidad de realidad y trascendencia que estremece por su intensidad dramática.

El trabajo que vamos a intentar estudiar hoy es el concepto de Dios y algunas ideas religiosas dadas en la poesía *Los heraldos negros*, de César Vallejo. Para esto vamos a examinar cada poema, en el cual encontremos un contexto sobre el tema indicado y al final haremos conclusiones sobre este concepto de Dios en *Los heraldos negros*.

Los heraldos negros

*Hay golpes en la vida tan fuertes ... yo no sé!
golpes como el odio de Dios...*

Aquí el concepto de Dios implica que todo el sufrimiento del hombre fuera como una maldición de Dios, pero implícito conlleva el sentido que toda la potestad de un Ser Superior actúa sobre la vida y el destino del hombre.

*Son las caídas hondas de los Cristos del alma
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.*

Confiesa Vallejo que hay Cristos que habitan en las profundidades del alma, que sufren hondas caídas dentro del espíritu humano cuando la apariencia del mal se apodera del hombre, que se especifica cuando dice "como charco de culpa en la mirada". El Cristo encarna una fe *adorable*, adjetivo calificativo de valioso sentido afectivo; esta fe experimenta en el hombre Vallejo, tropiezos, desgarrones, hasta blasfemias, porque el destino humano es una lucha perenne entre el Bien y el Mal, entre el dolor y el gozo, entre Dios y el silencio de Dios que se presenta siempre como una prueba espiritual, sea de fe o negación ante la concreta situación afectiva del hombre. En este caso especial, el encadenamiento de los sucesos de la vida de Vallejo —todo dolor— es como una blasfemia o como una maldición de Dios, pero debemos hacer notar que todo el poema está impregnado de la presencia de la Divini-

dad como castigo trágico hacia el hombre por sus caídas perennes en el mal.

Deshojación sagrada

*Luna! Corona de una testa inmensa,
Roja corona de un Jesús que piensa
trágicamente dulce de esmeraldas!*

Poema en el cual la luna es obra de un Ser de testa (cabeza) "inmensa", connotación de infinitud de grandeza; esa corona inmensa es roja como la sangre de Jesús al ser coronado de espinas, comparación subyacente que le da al poema un sentido de dolor y sufrimiento.

Comunión

Poema amoroso pleno de sugerencias religiosas, compara el cabello de la amada con un trozo de 'mitra' o sombrero religioso, que usan los obispos o arzobispos como señal de su sagrada dignidad. El cuerpo de la mujer añorada es de color rosado como el valle bíblico del Jordán (río sagrado en que se bautizó Cristo) y ese cuerpo "Ondea" como un látigo beatífico (implicación de movimientos rítmicos del cuerpo como la ondulación del látigo que los ascetas usaban para castigar su carne en culpa o para alcanzar la beatitud o estado místico-religioso) o sea que el cuerpo de la amada según Vallejo da sed de lo infinito y lo compara a dos caminos, dos arranques redentores sublimando el mal por la pasión de Cristo, porque a la vez esos brazos son señales murientes de una cruz, como símbolo de algo inalcanzable por su misma excelsitud (el imposible azul). Los pies del cuerpo amado son dos lágrimas que al bajar del Espíritu (con mayúscula expresión de respeto a la Divinidad), todo esto sucede un Domingo de Ramos, frase adverbial que nos lleva a la conocida religiosa que da inicio a la Pasión de Cristo, y ese día santo, Vallejo entra, se pone en contacto con el Mundo (también con mayúscula, como símbolo de lo carnal, del vicio, del mal) y al entrar al Mundo se aleja del humilde nacimiento de Jesús.

Nervazón de angustia

En este poema, Vallejo se siente clavado en el dolor, porque pasó por el desierto (lugar de pecado donde ha caído mucho); el poeta sufre por sentirse hecho de carne que lo incita al mal, le pide a la mujer recordada que también la vive como Madre que lo desclave de la cruz de dolor (tácita comparación con la Virgen Madre desclavando a Jesús de la cruz). El poeta sintiéndose pecador y a la vez embriagado de amor sensual, se aprecia como hereje porque se siente en pecado, pero por el mismo contenido de sus versos, sus comparaciones, apreciaciones, desmienten ese calificativo absurdo para aquel que vive en un ámbito literario y vital de explícitas resonancias cristianas.

Nochebuena

Todo este poema es una descripción de paisaje y música, de pálidas sombras y de alegres bailes, la amada ha huido entre tanta variedad de formas, Vallejo espera su retorno.

*canturreando en todos sus místicos brónces
que ha nacido el niño Jesús de tu amor.*

El poeta es una espera hecha de mística música, expresando el retorno de la amada y sobre todo que en ella haya nacido hacia él un amor sencillo y tierno. Vallejo compara ese nacimiento de amor humano, en su pureza, al humilde nacimiento del Niño Jesús en Belén.

Ascuas

*Tilia tendrá la cruz que en esa
hora final será de luz.*

*Mientras veles, rezando mis estrofas
mi testa, como una hostia en sangre tinta!
y en un lirio voraz,
mi sangre, como un virus beberás.*

Vallejo siente la proximidad de la cruz divina, su poder redentor y absolutorio, por eso ve que el final de la jornada de la vida de la amada será de luz (sentido de glorificación).

Compara su cabeza humana y sufrida con una hostia en sangre coloreada, no importa que al término de este poema sea una mezcla de pureza (lirio) y de "voraz", adjetivo calificativo con marcación sensual de avidez incontrolada. Tilia beberá la sangre del poeta como un virus o sea el símil de algo infeccioso. Como comprobamos al final del poema es de una malsana sensualidad, pero por eso mismo viviendo el poeta esos sentimientos de tremenda sensualidad, Vallejo no se olvida de sentir la presencia divina y glorificante de la cruz.

Avestruz

*No acabes el maná de mujer que ha bajado
yo quiero que de él nazca alguna cruz,
mañana que no tenga yo a quien volver los ojos
cuando abra su gran O de burla el ataúd.*

En estos versos la mujer es comparable al maná, alimento bíblico mandado por Dios (Jehová) sobre el pueblo de Israel en el desierto, de ese maná celestial quiere Vallejo que nazca una Cruz, algún sufrimiento, un gran dolor, algo penitencial que lo absuelva de toda culpa en la hora solitaria y burlona de la muerte.

Bajo los álamos

*Rumían arias de yerba al sol caído,
las greyes de Belén en los oteros.*

Se mastican entre (piezas musicales de yerba a la hora de la caída del sol) las greyes o sea la congregación de los fieles cristianos adoradores del Niño Dios, de Belén, se agrupan la música y los fieles entre los "oteros" o sea entre cerros aislados de la llanura bíblica.

*El anciano pastor, a los postreros
martirios de la cruz, estremecido,*

*en sus pascuales ojos ha cogido
una casta manada de luceros.*

En estas líneas referidas a un anciano pastor que con sus ojos llenos de alegría pascual (pascua = fecha de nacimiento del Dios-hombre), ese anciano ebrio de luz divina ha recogido una pura "manada" —sustantivo que denomina un grupo de animales conducidos por un pastor—, en el poema los animales están sustituidos por luceros, o sea que el anciano pastor irradiando luz divina por la alegría pascual conduce rebaños de luceros o estrellas navideñas en su vagar campesino.

El poeta a su amada

*Amada en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un Viernes Santo más dulce que ese beso.*

Este es un poema amoroso, la amada se ha sacrificado, Jesús ha llorado su pena, el beso carnal el poeta lo compara con una cruz (como dos maderos curvados) en los que muere Jesús en un Viernes Santo más dulce que la caricia sensual, luego más tarde añade...

*En esta noche de septiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.*

Y finaliza

*Y ya no habrá reproches en tus ojos benditos
ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura
los dos ños dormiremos como dos hermanitos.*

Vallejo es un ser hambriento de pureza, cada caída carnal es para él una herida que le parece que lo aleja de Dios, en este poema el poeta se lamenta de su segunda caída, sacrificando a la amada a sus instintos, pero con un dolor que inmediatamente lo purifica en un ámbito absolutorio, adquiere toda la pureza por él ansiada y así él dice al final del poema, cuando creando el poeta en una visión onírica se ven muertos él y

la amada, ya no encuentra Vallejo en los ojos benditos de ella reproches por sus excesos amorosos, él ya sólo aspira a dormirse en la muerte juntos ambos como dos hermanitos.

A través de todo este poema se trasluce un dolor por haber ofendido a la amada y a Jesús en ella, el hombre Vallejo siente remordimientos y un deseo casto envuelve sus sentidos aspirando a la muerte como a un sueño gozoso e infantil, junto a la mujer por él deseada.

Sentimos al leer este poema como una nostalgia de pureza de alma y cuerpo en el hombre Vallejo, palpita una tristeza muy dulce en sus frases y se hace presente el deseo idealizado del poeta de morir ambos santificados en su casta proximidad.

Verano

Comparaciones con sentido religioso.

*Verano! y pasarás por mis balcones
con gran rosario de amatista y oro
como un obispo triste que llegara
de lejos a buscar y bendecir
los rotos aros de unos muertos novios.*

En estos versos hay una añoranza por las cálidas tardes de verano que abandonan al poeta, el verano pasará por entre los balcones de su casa como un rosario (elementos de innegable significación religiosa) y se entiende la comparación tácita que hace de las luces diversas de los atardeceres veraniegos, cada color de cada nube es como una cuenta de rosario, el verano pasará también con la majestad de un obispo (alta jerarquía del clero católico) para realizar una tarea litúrgica de bendecir los aros de compromiso matrimoniales (sacramento litúrgico), pero lo triste en este caso es que los aros están rotos y los novios muertos. Y sigue diciendo en visión pesimista del verano:

*Verano, ya me voy. Allá en setiembre
tengo una rosa que te encargo mucho;*

*la regarás de agua bendita todos
los días de pecado y de sepulcro.*

En este cuarteto, le ruega al verano que riegue con agua bendita (connotación del agua como poder lustral, limpiar del pecado) todos los días de pecado y muerte, la asociación pecado-muerte es decisiva en Vallejo, sentirse en culpa es avvicindarse al hueco —como él la llama— fatal de la muerte. O sea que Vallejo escribe *Los heraldos negros* siempre impregnado de emoción religiosa de sentido católico, el pecado es dolor para él, dolor metafísico de morir Dios para él y añora de nuevo su pureza inicial. Así el poeta sigue diciendo:

*Si la fuerza de llorar el mausoleo
con luz de fe su mármol aletea
levanta en alto su responso y pide
a Dios que siga para siempre muerta.*

La fe la compara Vallejo a la luz, a la claridad, “levanta en alto su responso”; al verano como un obispo, le pide Vallejo que rece un responso (oración ceremonial que se reza por los difuntos) y le ruega que implore a Dios (como Ser Supremo dueño y señor de vida y muerte) que siga la amada muerta y más abajo añade:

Todo ha de ser ya tarde

Siempre fue tarde, imposible, en el destino de Vallejo.

Setiembre

En este poema Vallejo dialoga con la amada y le dice:

*solo esta noche de setiembre dulce
tuve a tus ojos de Magdala toda
la distancia de Dios ... y te fui dulce!*

Aquí la amada es como la Magdalena bíblica, una pecadora arrepentida y en la mirada de esa amada arrepentida es donde Vallejo ve toda la distancia de Dios, o sea que a Dios, Vallejo lo siente en este poema como Ser Perfecto a una distancia in-

finita del mundo pecador, otras veces en otros poemas vamos a constatar que Vallejo humaniza a Dios como dotándole de su misma personalidad humilde, angustiosa y triste.

Impía

*Señor! Estabas tras los cristales
humano y triste de atardecer;
y cual lloraba tus funerales
esa mujer!*

*Sus ojos eran el jueves santo,
dos negros granos de amarga luz;
con duras gotas de sangre y llanto
clavó tu cruz!*

En estos versos, Vallejo nos ofrece una doble visión de Dios como “Señor”, es decir como Ser Omnipotente de todo lo creado por El, y como ser humano doliente y triste y luego crea una metáfora muy hermosa cuando dice: Que Dios como ser humano era doliente y triste de tanto ser atardecer, después nos habla de una mujer que por el sentido del poema Vallejo desprecia por ser impía y ella lloraba los funerales de Dios.

Compara también los ojos de esa mujer con un Jueves Santo, el día anterior de la Pasión del Señor, cuando Jesús ofrece su última Cena, fiesta religiosa que celebramos los católicos con luces, flores y cantos, o sea que los ojos de la mujer eran alegres y luminosos y por otra comparación de significado contradictorio también esos ojos eran “dos negros granos” (sustantivo adjetival de desagradable significado) esos dos granos eran negros, y luminosos con amarga luz, y Vallejo ahora entabla un diálogo con Dios y le dice que esa mujer con ojos oscuros y lumínicos que lloraban lágrimas de sangre, ella lo clavó en la cruz.

Toda la conformación del poema nos ofrece una vivencia religiosa profunda de Vallejo, al ser profanada por la mirada enfermiza y lúbrica de esa mujer que no creía en Dios.

Vallejo sigue monologando con la mujer y con Dios, en una exaltación emocional le dice: "¡Impía desde que tú par-tiste!" (dirigiéndose a la mujer) y luego hablando con Dios: "Señor, no ha ido nunca al Jordán", o sea, que nunca ha co-nocido el agua lustral que limpia de pecado, Río Jordán, río sagrado donde bautizaba San Juan y donde fue bautizado Je-sús o sea que ella nunca fue bautizada en la fe cristiana.

Deshora

Todo este poema es una añoranza de la pureza del alma que el poeta vive como algo vital ya perdido.

Fresco

*hay un cariño que no nace nunca,
que nunca muere
vuela otro gran pañuelo apocalíptico,
la mano azul de Dios!*

Hay un cariño hecho de eternidad, que vuela como otro gran pañuelo apocalíptico (de Apocalipsis, último libro ca-nónico del Nuevo Testamento en el cual se refieren los he-chos terribles de los últimos tiempos del mundo), o sea que este pañuelo que seca sudor y lágrimas, es de color azul, adje-tivo que simboliza lo ideal y vuela de la mano "inédita" u ori-ginal de Dios.

Yeso

*Después tu manzanar, tu labio dándose
y que se aja por mí por la vez última
y que muere sangriento de amar mucho
como un croquis pagano de Jesús.*

El beso dado a la mujer y que es ajado por los labios de Va-llejo, es el último y es sangriento sufriente pero no alcanza el nivel de un croquis pagano de Jesús, o sea que ese dolor huma-no, no puede precisar la real figura de Jesús doliente en ver-dad por amor al hombre.

Nostalgias imperiales

*un pollo con tres potos es retablo
en que acaban de alzar labios en coro
la eucaristía de una chicha de oro.*

Aquí describe Vallejo el lenguaje coloquial que un banco como tres cerámicos ovoides de fabricación indígena, confor-man en su diversidad formal una sola unidad de realidad en uso; sobre este banco acaban de alzar entre un coro de voces la eucaristía, o sea el milagro de la transubstanciación, la conversión del pan en el cuerpo sagrado de Jesús y el vino en la sangre de Cristo, aquí Vallejo en lugar de vino ve la amari-lla chicha con reflejos de oro que es una bebida más próxima a su cosmovisión del pueblo mestizo o indígena.

Más tarde añade:

*que en el festín del cielo azul yodado
gime en el cáliz de la esquila triste.*

Aquí en este díptico, Vallejo al cáliz le da un significado de esquila —o sea como una campana pequeña que en la sie-rra amarran en el cuello de las vacas para reunir el ganado—, o sea que el vaso sagrado del Cáliz es el que reúne y agrupa a los católicos como unidad hecha pueblo de Dios.

Podemos comprobar por sus poemas que Vallejo vive in-merso en un mundo de realidades religiosas, que se transfiere a su poesía en sus comparaciones o símbolos literarios dándoles un sabor autóctono y cotidiano.

Terceto autóctono

*El puño labrador se aterciopela
y en cruz en cada labio se aperfila*

*Las pallas aquenando hondos suspiros
como en raras estampas seculares
enrosarían un símbolo en sus giros*

*Luce el apóstol en su trono luego
y es entre inciensos, cirios y cantares
el moderno dios-sol para el labriego.*

Vallejo percibe la cruz en cada labio de hombre. Dios es la marca del hombre y la cruz como símbolo de su propiedad.

Luego, hablando del baile de las "pallas", dice el poeta que se enrosarían (que darían forma en sus giros al ondular de sus polleras en forma de rosario), símbolo y útil religioso católico.

Termina la primera parte del poema diciendo que el apóstol al que se dedica la fiesta, lo llevan sobre un trono, acompañado de incienso, de cirios y cantares, pero que cada campesino vería en el apóstol al moderno dios-sol que para los indígenas siempre ha sido el Ser Supremo. O sea que el poeta vive la cruz como símbolo de propiedad del hombre, vive en el giro de las bailarinas serranas con sus "pallas" de colores la forma de un rosario, y nos canta la visión de los indígenas que a la vista del apóstol para el cual se celebra una fiesta y lo llevan sobre las andas ellos ven a su dios-sol pero bajo una forma moderna de culto. Constatamos así que Vallejo está inmerso en una cosmovisión cristiana heredada desde antiguo y crecida desde la vida de sus dos abuelos que fueron sacerdotes en Santiago de Chuco.

Oración al camino

*Ni sé para quien es esta amargura
¡Oh Sol, llévala tú que estás muriendo
y cuelga como un Cristo ensangrentado
mi bohemio dolor sobre su pecho.*

Vallejo como siempre vive gustando su amargura y le pide al sol agonizante que cuelgue toda su bohemia hecha dolor como un Cristo ensangrentado por la maldad del hombre, sobre el pecho de ese Cristo que también es todo sufrimiento por amor al hombre.

Huaco

*Y a flor de humanidad flotó en los Andes
como un perenne Lázaro de luz.*

*Yo soy la gracia incaica que se roe
en áureos coricanchas bautizados
de fosfatos, de error y de cicuta.*

Vallejo en estos versos se siente flotar en perpetuidad sobre los Andes, como un cóndor desplumado, como un Lázaro (el amigo de Jesús resucitado por El) luminoso, irradiando luz, es decir que aquí la vivencia es doble y contradictoria, Vallejo se siente flotar —como flor de humanidad— bajo la forma de un cóndor, el ave sagrada incaica, la que alcanza las nevadas cumbres de los Andes, pero se siente tan solo como "pichón desplumado de cóndor" y a la vez se vive como Lázaro el amigo de Jesús resucitado por El y que es luminoso, es decir que irradia luz, gracia y santidad. O sea que la experiencia religiosa de Vallejo es ambivalente, primero es solo pichón desplumado de ave poderosa, imagen sagrada para los indígenas, y también es el resucitado, el vencedor de la muerte, gracias al poder de revivir en gracia purificadora por el poder omnipotente de Cristo según el Evangelio, dueño y señor de la vida y de la muerte.

Mestizaje que vibra en sus sentimientos, pero en todo caso Vallejo es un ser que crea en sus versos el ámbito de la vivencia, de la comparación, del sentimiento religioso.

Más tarde dice: "Que él es la gracia incaica que se roe en áureos (reflejos de oro). Coricanchas (templos indígenas) bautizados, de fosfatos, de error y de cicuta". Aquí el poeta se siente incorporado como la gracia (en sentido religioso: unión con Dios), él se une a Dios en templos indígenas pero bautizados (sacramento católico) con fosfatos, de error y de cicuta. Aquí en este poema se va generando el amor a lo autóctono y su repulsa a todo lo extranjero.

Vallejo se indigna de que sus templos indígenas hayan sido bautizados católicamente, este bautizo para el poeta es un error, y un suicidio (cicuta: planta que mata; con la que se suicidó Sócrates, el famoso filósofo griego).

A Vallejo en este poema le parece un error, más grave todavía un crimen, el haber cristianizado los templos indígenas, amestizando su religión autóctona.

En este poema Vallejo resalta la figura sagrada de la Ruth bíblica, su ternura y su pureza.

Aldeana

Una nueva imagen religiosa vibra en la poesía de Vallejo, según él el viento reza, verbo de hondo contenido religioso, al pasar entre los ramajes yertos (secos, mustios) del campo próximo.

Idilio muerto

En este poema uno de los más hermosos de *Los heraldos negros* al referirse a la visión del recuerdo de la amada y su ausente Rita la oye decir mirando el celage de la tarde ya vecina al crepúsculo "¡qué frío hay... Jesús!" o sea que en habla cotidiana Vallejo usa siempre imágenes, palabras, o símbolos religiosos.

Agape

En el segundo fragmento de este poema se escucha a Vallejo implorar "¡Perdóname Señor, qué poco he muerto!". Aquí comprobamos que Vallejo le da al dolor un poder penitencial, cuanto más se sufre, más se purifica el espíritu, más unido se siente en el dolor con el Cristo ensangrentado por los pecados del hombre, Vallejo vive y muere diariamente en esa angustia que es el ámbito existencial de su perenne convivir, y al sufrir se siente unido a Dios, luego Vallejo muere y convive con Dios cotidianamente.

La voz del espejo

*Así pasa la vida como un raro espejismo
¡La rosa azul que alumbra y da ser al cardo!
Junto al dogma del fardo
matador, el sofisma del Bien y la razón.*

*Parejas que alzan brindis esculpidos en roca
y olvidados crepúsculos una cruz en la boca.*

En estos versos leemos: "Que la rosa azul" (lo ideal, una Idea o Ser Superior) que da luz y ser hasta la más humilde planta —el cardo— de hojas grandes y espinosas junto a este Ideal Ser o Benefactor y Creador se da próximo el fardo del dogma (fundamento innegable de la religión) y el sofisma del Bien y la Razón, o sea que Vallejo experimenta que el sofisma que es la razón aparente con la que se quiere defender lo falso, se da junto al Ideal de un Ser Superior, y el dogma le pesa a Vallejo en su inteligencia humana como un fardo, y este sentimiento lo agobia. En los otros versos citados arriba vemos que entre los brindis servidos en copas de cristal de roca, se olvidan los crepúsculos y una Cruz silencia las bocas. El símbolo de la Cruz marcando la boca del hombre se da con bastante frecuencia en la lírica de *Los heraldos negros* y esta proximidad que silencia y da respeto al ente humano verdaderamente conmueve en Vallejo.

La de a mil

En este poema encontramos estos versos en los que se cita a Dios. El primero es impresionante.

*El suertero que grita "la de a mil",
contiene no sé qué fondo de Dios.*

*Pero el suertero que atesora, acaso
nominal como Dios.*

*a donde no lo sabe ni lo quiere
este bohemio dios...*

*¡por qué se habrá vestido de suertero
la voluntad de Dios!*

El suertero —el hombre que vende la suerte— en este poema le parece a Vallejo como si él guardara todo el destino del hombre, todas las perspectivas del azar, todas las posibilidades del ser, toda la voluntad de un Dios; para darle a quien

él desea los dones de la felicidad entendida como fortuna. El concepto de Dios aquí para Vallejo es el de ser creador, el destinatario de los designios divinos hacia la humanidad, él es su dueño y señor, él puede disponer de todas las posibilidades de azar y toda la voluntad del hacer, del otorgar, del distribuir entre los hombres que él elige sus dones.

Continúa:

*pero el suertero que atesora, acaso
nominal, como Dios.*

Aquí el concepto de Dios para Vallejo es tan sólo nombre pero no contiene la realidad de Dios. Como se puede estudiar, el concepto de Dios es una vivencia a veces contradictoria en Vallejo, unas veces le otorga cualidades en otros momentos se las niega pero en toda circunstancia la presencia de Dios se hace casi permanente en la obra poética de *Los heraldos negros*.

*a donde no lo sabe ni lo quiere
este bohemio dios ...*

El suertero atesora una fortuna que va pregonando en voz alta pero la suerte como un pájaro cruel, irá a parar a donde no lo sabe ni lo quiere este bohemio dios... Como seguiremos constatando aquí hay dos vivencias que al darse en la misma unidad de tiempo y siendo contradictorias nos ofrecen una imagen bastante concreta de la exaltación emocional del poeta, lo que hace algo confusa su percepción porque aquí en estos versos la fortuna irá a parar a donde lo ignora la mente ni lo quiere la voluntad de dios, pero este "dios" con minúscula, lo que implica una realidad de menor consideración que el Dios (con mayúscula) de los dos primeros versos del poema es un dios bohemio trasnochador, errante como el propio Vallejo. Es de anotar que muchas veces Vallejo humaniza a Dios en un Cristo doliente humilde y triste a semejanza de la propia personalidad del poeta, es decir Vallejo siente a Dios como su otro yo. Sin darle ningún concepto de panteísmo. Vallejo no intelectualiza su visión de Dios, la vive casi cotidianamente en todos sus poemas el poeta dice:

*Porque se había vestido de suertero
la voluntad de Dios.*

Y de nuevo regresa a su primera visión al preguntarse por qué se había disfrazado de suertero la voluntad de Dios. (Dios otra vez con letra mayúscula como signo de reverencia, de respeto).

O sea que la voluntad potencia del alma del mismo Dios que puede hacer o no hacer cualquier acto, esa Voluntad Divina se ha vestido de suertero —es decir ha tomado consistencia bajo esa forma— para otorgar a quien desee El, la fortuna considerada como un don.

El pan nuestro

Este verso es muy tierno y pleno de emoción social ante el pobre. Así dice en el segundo fragmento:

*Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quien; y luego
ver a los pobres y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la cruz.*

En el tercer fragmento:

Pestaña matinal, no os levantéis

*¡El pan nuestro de cada día dánoslo,
Señor!...*

Yo soy un mal ladrón ... ¿a dónde iré?

El poeta se conmueve profundamente de los pobres que no tienen un pedazo de la tierra de la cual vivir, ve a los pobres llorando y lamentándose en voz baja cual un susurro de humildad, y compara esa desgracia vivida por unos cuantos, y las inmensas extensiones de viñedos que otros tienen, indiferentes ante la pobreza que los cerca, y entonces súbitamente Vallejo al percibir la injusticia de esa sociedad siente un im-

pulso de saquear a los ricos insensibles, sus viñedos ayudados por las dos manos santas, que a un golpe de luz, a un instante percatare de la avaricia en el tener, sin saber compartir algo de lo que les sobra con el hermano hambriento, se desclava de la cruz para ayudar a repartir Cristo Resucitado el pan diario —necesario para vivir— a todos los hermanos que lo necesitan con ansiedad. Aquí el concepto de Dios crucificado en un Dios, amante del pobre, castigo de esos ricos de fortuna inertes en su atesoramiento, que ni saben actuar con ética y amor para sus semejantes porque Dios obliga al hombre a amar a su prójimo como a sí mismo, es decir a lograr que todos vivan de algo propio de lo cual puedan subsistir con humana dignidad, por eso más abajo Vallejo inicia la oración enseñada por el mismo Cristo a sus apóstoles y transcrita a los evangelios:

¡El pan nuestro de cada día, dánoslo hoy!

Y a pesar de su conciencia de justicia social, de amor para sus hermanos los pobres, la fe de Vallejo es humilde, se parece a la del publicano bíblico, él se siente pecador, se considera un mal ladrón, un hombre que persevera en el mal y entonces ante la visión de la muerte que pasa, Vallejo es una angustia perenne, se pregunta al término de esta vida ¿a dónde irá? Todo esto se da al final de la cuarta estrofa del poema.

Aquí Vallejo tácitamente considera a Jesús el Juez Eterno, pero a la religiosidad de Vallejo le falta un poco de esperanza en el amor de ese Cristo que él vive tanto en su poesía, por eso él no confía en la gracia del perdón al pecado, siempre existe cuando hay amor en el pecador. Jesús es Juez pero ante todo Salvador del hombre.

Absoluta

En la tercera estrofa de este poema leemos:

*Más no puedes Señor contra la muerte
contra el límite, contra lo que acaba.*

*¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno
por todos!*

*Amor contra el espacio y contra el tiempo
un latido único de corazón
un solo ritmo: Dios.*

*Y al encogerse de hombros los linderos
en un brusco desdén irreductible
hay un riesgo de sierpes
en la doncella plenitud del 1
¡Una arruga, una sombra!*

Aquí el poeta le cuestiona a Dios si en su Omnipotencia no puede acabar con la muerte, con el límite del tiempo, contra lo efímero del existir del hombre. Es decir Vallejo le pide solución a Dios de los grandes secretos y enigmas de su divinidad que angustian tanto la mente y el corazón del hombre. Este pasar y perecer es un dolor sordo y perenne que trasciende en la poesía vallejana, es una sed de eternidad, y el poeta no solo cuestiona y si no clama a Dios si El no puede poner fin a tanta fugacidad, a esa ley inflexible del eterno dejar de ser, Vallejo reconoce en Dios una excelsa Unidad, ese darse y ser para todos los humanos *uno*. Integramente *uno* para todos los hombres y en sí mismo, esta experiencia metafísica hace justicia a la noción del amor de Dios para cada hombre y para toda la humanidad por igual.

Dios nos ama, lo vive Vallejo contra el espacio (lejanía del Ser Supremo por su trascendencia) que él la vuelve presencia por su inmanencia en el hombre, por su perfección que está tan lejos de la culpa humana, y nos ama contra el tiempo, su amor se abstiene de la temporalidad, para El no hay ni un antes ni un después, Dios es amor perenne, en un solo latido de amor, un solo ritmo, un solo Dios. Pero luego viene la última estrofa en la cual al encogerse de hombros de los límites metafísicos, con un desdén irreductible, hay en el hombre un riesgo de serpiente (animal bíblico que simboliza el mal) se clava en el hombre la duda de toda la religiosidad vivida en toda la pureza (doncellez) de la plenitud del 1 (Dios) y Vallejo vive una arruga, una sombra, una duda.

Todo ser de tanta sensibilidad a flor de piel como Vallejo, vive certezas que las intelectualiza en dudas, hay algo que da-

ña la experiencia de Dios, la serpiente (el mal) que quiebra por un instante su fe en la unidad y omnipotencia de Dios y otra vez queda Vallejo encerrado en su angustia hecha temor del Más Allá.

Líneas

En este poema sólo hay un terceto el cual al final dice:

El Jesús aún mejor de otra gran Yema.

Según mi opinión, en esta frase Vallejo toma el concepto de Yema con "Y" griega mayúscula, como noción de renuevo que en forma de botón se realiza en los tallos vegetales, o sea que Dios es un ser vital que engendra más renuevo de vida que cada muestra de la naturaleza en su significado tan sólo material.

Amor prohibido

Aquí termina este poema Vallejo con estos dos versos:

*... Y saber que donde no hay un Padrenuestro
el Amor es un Cristo Pecador!*

Para mi concepto, Vallejo en este poema sigue recordando amores pecaminosos pero con un sentido de herida, de dolor, él se siente siempre trajinando en pecado, pero el espíritu vibra con avidez de pureza, pero el barro carnal lo lleva aún a la blasfemia; sin embargo el poeta sueña con un amor ideal que sea como una oración sagrada, sin ese valor de emoción moral todo amor humano es un Cristo pecador, o sea una miserable blasfemia.

La cena miserable

En el primer fragmento en el final de la frase dice:

*... Hasta cuándo
la Cruz que nos alienta no detendrá sus remos!*

Es esta frase una oración imprecatoria de duda. El símbolo de la cruz como divinidad hecha de dolor, que subsiste tanto en la poesía de Vallejo, encarna la única esperanza para seguir existiendo, pero la duda metafísica del cuando abordar la muerte sigue aprisionando la angustia del hombre, si la Cruz que nos alienta no sigue remando (actuando) el futuro nos extingue de esta realidad próxima, que a pesar de ser dolor y duda, cuenta con el concreto privilegio de lo conocido. Es nuestra vida que perece.

Pero hay que marcar bien claramente también que la única esperanza contra la depresión final es para Vallejo el símbolo de la Cruz.

Para el alma imposible de mi amada

Comienza el poema así:

*Amada no has querido plasmarte jamás
como lo ha pensado mi divino amor.*

*Quédate en la hostia
ciega e imposible
como existe Dios.*

Aquí el poeta entabla un diálogo con la amada y le increpa que ella no ha querido plasmarse en su "divino" amor o sea que el adjetivo calificativo del amor de Vallejo es divino, o sea inmaterial, puro, pero la amada no quiere vivir ese amor trascendente, Vallejo la amenaza y le dice casi blasfematoriamente: "Que se detenga la hostia ciega e imposible como existe Dios".

Que no se mueva ante la hostia, término de profunda connotación católica, se dice del pan que va a ser consagrado o ya es convertido como pan en el cuerpo de Cristo por el misterio de la transustanciación pero la hostia en que la amada debe detenerse es ciega e imposible como la misma existencia de Dios.

O sea que el concepto de Dios en este poema es que El es ciego, no mira a la humanidad si no a Sí mismo y es imposible

o sea que no le afecta ninguna emoción. El concepto de Dios en Vallejo varía en *Los heraldos negros* en diversas significaciones, casi siempre lo hace según la emoción existencial que a él lo embarga. Aquí en este poema Dios es ciego para los hombres y sin emoción hacia ellos, dándonos una sensación de Dios como un Ser para el cual la humanidad no le interesa en sus problemas ni siente emoción por ellos. Dios en ese instante es para Vallejo un Ser impassible-hierático que existe por sí mismo y vive para El mismo y eso le basta como aceptación de su existencia.

*En la fé, la fragua donde yo me quemé
el terroso hierro de tanta mujer,
y en un yunque impío te quise pulir.
Quédate en la eterna
nebulosa ahí
en la multicencia de un dulce noser
y si no has querido plasmarte jamás
en mi metafísica emoción de amor
deja que me azote
como un pecador.*

Aquí nos dice Vallejo que es la fe la fragua, donde él quemó el "terroso hierro" aquí la comparación se abre en dos acepciones diversas: "terroso" viene de la tierra es un sustantivo frágil y "hierro" es un sustantivo que determina a un metal duro y resistente, ambas nociones gramaticales son contradictorias pero se unifican en una sola imagen de un material duro pero a la vez frágil, así son las mujeres que poseyó Vallejo sólo sexualmente y que quemó en su vivencia de fe.

A esta nueva amada ya no quiere forjarla en la fe (clásica dubitabilidad de Vallejo) sino al contrario pulirla en un yunque impío donde ya no se justifique un sentido de culpa que siempre dé alguna duda, dé algún amor sólo carnal, de alguna blasfemia embarga a Vallejo, pero luego finaliza este sexteto pidiéndole a la mujer amada que mejor se quede en la multicencia de un dulce no ser. Es decir que Vallejo para amar aspira a vivir en amor no sólo sexual, tiene que tener el amor algo de divino para vivir un amor impío, mejores para el poeta y así se lo pide a la amada que se quede en la absoluta negatividad existencial.

Y por no haber querido fraguarse jamás esa emoción de amor humano y divino, en ninguna mujer real, Vallejo le pide a la amada con la cual dialoga que:

deje que me azote como un pecador.

Este poema es convergente y divergente estilísticamente hablando. Vallejo concibe dos diversas formas de amor, el cristiano (en la fe) y el impío, el amor en la fe lo ha hecho quemar el recuerdo lúbrico de todas las mujeres con las cuales tuvo relaciones tan solo materiales, y Vallejo quiere perfilar en un yunque impío (es decir en un ámbito no religioso) a esa mujer desconocida, pero luego arrepentido Vallejo de forjar otra mujer pecadora, le pide que no se inmiscuya en su existencia real, que se quede ella en una negatividad existencial, en su no-ser como entidad no concreta, sólo como deseo. Al no querer ella plasmarse en ese amor hecho pasión y fe que para Vallejo es una necesidad vital y espiritual, le ruega que le permita azotarse como un pecador. Vallejo vive dos emociones diversas en conflicto, termina triunfando siempre la fe, la aspiración a lo ideal, a lo divino. Vallejo, a pesar de ser él quien no quiere vivir un amor impío, siempre lo azota su sentido de culpa, que Vallejo hombre, siente ante lo inmoral, ante sus dudas en la fe, ante su debilidad humana. Para mi opinión, ese concepto de Dios en Vallejo no tiene la fuerza vital de Dios —todo amor— del Dios milagroso que limpia la impureza de todo pecado y regala al hombre ese concepto de íntima inmanencia de su Divina Presencia en cada conciencia como un sello inconfundible de su amor. Vallejo cree en Dios, ama a Cristo pero duda como pecador del juicio decisivo después de la muerte.

Retablo

*Dios mío, eres piadoso porque dista esta nave
donde hacer estos brujos azules sus oficios*

*Aquellos archipestres vagos del corazón
se internan y aparecen ... y hablándonos de lejos
nos lloran el suicidio monótono de Dios.*

sufrimiento “pero tú que estuviste siempre bien y no sientes nada de tu Creación, y entonces sabrías ser Dios”, entonces le mandarías al hombre consuelo, igualdad social y económica, compañía, amor, pero un amor humano y sublime que elevase lo humano hasta una dimensión que trascienda este mundo material que arrastra al hombre al pecado y tú Dios lo conducirás a la entrada de un mundo más puro e ideal, pero tú Dios encerrado en tu perfección sólo conoces tu propia existencia y no lo doloroso e inclemente de tu propia creación. El Dios teológico, perfecto, trascendente, es para Vallejo una contradicción, y por lo tanto no sabe ser Dios pues se aleja del hombre y del mundo.

Este poema es para mí la vivencia del pensar sobre Dios y de su dialogar con El, es una experiencia violenta y dolorosa lo que lleva a Vallejo a increpar a Dios. Y termina el poeta la segunda estrofa con una frase blasfematoria.

Y el hombre si te sufre: el Dios es él.

El hombre sufre la duda de Dios tal como lo enseña la teología, Dios es para ella un Ser necesario, perfecto, al cual no le falta nada, y el dolor para Vallejo es ausencia, peregrinaje, es caída espiritual, es pobreza diaria, es dolor perenne, entonces para ese hombre —toda angustia— Dios como Ser necesario que se basta a sí mismo y en su Perfección no conoce el dolor, y el hombre que sí vive el sufrir diario, que resiste el dolor, es según Vallejo el verdadero Dios.

El poeta también increpa esa Perfección Divina que para él le aleja del hombre como Creador y lo humilla con Su Perfección por eso el hombre sufre el peso omnipotente de su Dios.

En la tercera estrofa Vallejo dice:

*Hoy que en mis ojos brujos hay candela
como un condenado
Dios mío prenderás todas tus velas
y jugaremos al viejo dado.
Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
del Universo todo*

*perseguirán las ojeras de la muerte
como dos ases fúnebres de lodo.*

Después de la blasfemia (siempre la dubitabilidad de Vallejo, el debate entre la razón y la fe) siente que sus ojos son brujos como los de un condenado, y le ruega de nuevo a Dios como Ser Divino al que Vallejo reconoce como su Dios al decir ¡Dios mío! prenderás todas tus velas, Dios iluminará toda la Tierra y jugaremos con el viejo dado, resucita esa vieja idea de Vallejo de Dios como el dueño del azar del Mundo, tal vez al dar Dios la suerte del Universo todo, surgirá la muerte —como el triunfo del azar— como dos ases (cartas trofeos) fúnebres de lodo, la muerte es el gran triunfo del azar pero es fúnebre y sucia como el lodo, y sigue hablando Vallejo con Dios en la estrofa final:

*Dios mío, y esta noche sorda, oscura
ya no podrás jugar porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura
que no puede parar sino en un hueco
en el hueco de inmensa sepultura.*

Vuelve Vallejo a nombrar a Dios como el Dios suyo, y continúa con la idea de que Dios es el Gran Azar del Universo, que no podía jugar porque la tierra es un dado inútil, malogrado, a fuerza de rodar a la aventura de un destino desconocido para el hombre y toda esta lúgubre cosmovisión vallejana termina —en el miedo atroz del hueco de inmensa sepultura—.

Los anillos fatigados

En este poema leemos en el segundo fragmento:

*Hay ganas de ... no tener ganas Señor,
a tí yo te señalo deícida,
hay ganas de no haber tenido corazón.*

Este es uno de los poemas más dulcrosos de Vallejo, sienten ganas de amar, de sonreír, de gozar de una vida feliz, pero

Para Vallejo Dios es Cristo y la Cruz es su símbolo. Cristo el Dios que dió su sangre por amarnos tanto, que vive hambriento de amor, " debe dolerle tanto el corazón! "

Para nuestro poeta la Cruz también es el símbolo de la luz, de la Iluminación, pero sobre todo la Cruz es dolor pero dolor que ama y que absuelve de toda culpa o pecado, la Cruz es la encarnación del perdón. Vallejo en escasísimos poemas deja de nombrarla, él tan angustiado por la culpa carnal, él tan triste en su humildad, él hace de la cruz el emblema de un Ser Superior pero que convive los problemas humanos con sencilla hermandad.

En la lírica de *Los heraldos negros*, Vallejo vé muchas veces a Dios como Suma Perfección a mucha distancia del hombre con sus hondas caídas carnales, que lo alejan cada vez más de Dios, pero a este Dios encerrado en lejanía metafísica y en su sola contemplación, Vallejo llega hasta la blasfemia contra El. El dogma lo rebela con sus leyes que aprisionan el concepto de Dios, él ama no Aquel Dios de la razón y la ciencia, él ama la presencia inmanente de Cristo-Dios en las profundidades del alma humana. El Ser hierático en su perfección, ciego e impasible ante la miseria del hombre lleva a Vallejo hasta frases blasfematorias, es que Vallejo no "entiende" a Dios, lo vive, lo ama, sufre con El, con El amanece y anochece, en gran orfandad, Dios y El, porque los dos tienen sed de amor, de un amor infinito, de un ideal.

También en otro poema encontramos la hostia calificada como oblea en su concepto científico-racional y como Providencia de Dios la oblea de la fe y el amor.

Vallejo en su cristificación de Dios, lo humaniza en un dios bohemio, errante, siempre humilde y asumiendo una tristeza de siglos, que vive la agonía del hombre, como un Cristo hambriento de justicia social, porque se desclavarían sus brazos de los maderos de la Cruz para ayudar a compartir el exceso de los grandes viñadores con los pobres que lloran el pan que no tienen, es decir Vallejo llega a identificarse en sus rasgos personales y en sus más íntimos deseos con el Cristo humilde y amante que vive dentro de su visión mística porque Vallejo

*Yo nací un día en que Dios estaba enfermo
Grave*

Pero al finalizar el poema le añade Vallejo a este diptongo verbal que encierra la esencia metafísica de la poesía vallejiána la palabra *grave*. O sea que Vallejo nació el día en que Dios se sentía casi excluido de su fuerza omnipotente, de ahí que Vallejo se siente tan desgraciado, y queda siempre en suspenso el gran misterio del paso del límite de los límites, la gran incógnita que vive y tortura al hombre.

Concepto de Dios en Vallejo

Habiendo analizado todos los poemas en los cuales las ideas de Dios, Cristo, Jesús, la Cruz, etc, se dan en *Los heraldos negros* de Vallejo y estructuran un amplio horizonte en el cual he tratado de analizar la visión de Dios y Cristo en la lírica vallejiána de cada poema de *Los heraldos negros*, luego he anotado las características más constantes en los temas de sus poemas y por último basándome en unas notas he sacado como conclusión el concepto de Dios de Vallejo en *Los heraldos negros*.

Dejo expresa constancia que estas reflexiones sólo se proponen el estudio del concepto de Dios en este libro y no en un análisis literario.

El concepto de Dios para Vallejo tiene una concepción muy original, él existe en un ámbito cristiano, vive podríamos decir inmerso en la divinidad, pero su acepción de Dios es ambivalente, unas veces acepta a Dios como Ser Omnipotente y Supremo, dueño de toda la creación ofreciéndonos figuras literarias en las que reconoce a Dios como fuerza generadora e imperativa del cosmos, y otras veces la mayoría de su totalidad, cristifica a Dios, lo humaniza. El Dios-Objeto de estudio de la teología él lo repudia, para Vallejo, Dios en su Omnipotencia es un ser tan cerca del hombre que Vallejo lo siente sufrir.

luego le pide al Señor (con "S" mayúscula reconociéndolo como Ser Supremo dueño de todo lo creado) y a ese Ser Creador lo señala Vallejo como deícida, él mismo grita la injuria a plena voz, o sea que el Creador del Universo es para Vallejo el asesino de Dios, lo único que desea el poeta es no haber tenido corazón, no saber amar, porque siempre sus amores encarnan un dolor, Vallejo con esa sensibilidad a flor de piel que lo hace sufrir tanto, al vivir trágicamente su vida humana, e inquisitoriamente su vida espiritual, con hambre metafísico de conocer las últimas verdades de la fe. Vallejo siente por ser él todo amor y sentirse solo con sus sentimientos, una grave crisis de fe en Dios, como Ser Absoluto.

En el tercer fragmento del mismo poema leemos:

*La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios
curvado en tiempos se repite y pasa, pasa
a cuestras con la espina dorsal del Universo.*

El tiempo pasa y vuelve en la parábola cósmica del Universo, y Dios curvado por el tiempo y el espacio pasa llevando a cuestras el eje central del Universo. Entre lágrimas, pesares y blasfemias Dios sigue siendo la presencia central en la vida y la poesía de Vallejo —por lo menos— durante la creación de *Los heraldos negros*, Dios es un concepto, una Idea, un sentimiento, que se personifica con perfiles irregulares y a veces contradictorios pero que es una realidad diaria con la que convive Vallejo.

Amor

En los últimos versos del primer cuarteto dice el poeta:

*Mis cálices todos guardaban abiertos
tus hostias de otoño y vino de aurora*

Refiriéndose el poeta a la amada le dice que sus venas por donde pasa la sangre son como cálices (vasos sagrados donde se guardan las especies consagradas del pan y el vino en el ritual litúrgico católico) en esta específica comparación de lo sagrado y lo profano que muchas veces usa Vallejo, la san-

gre de la amada es como el vino consagrado, la sangre de Cristo, y esos cálices guardan también las hostias (pan sagrado, símil del cuerpo de Cristo) esas especies las espera el poeta en la aurora diaria.

En el segundo fragmento el amor para Vallejo es una cruz divina y le ruega que riegue sus desiertos —grandes vacíos espirituales— con el amor considerado aquí como una fuerza cósmica.

*Amor cruz divina riega mis desiertos
con tu sangre de astros que sueña y que llora*

En el último cuarteto dice:

*¡Amor ven sin carne, de un icor que asombre
y que yo a manera de Dios sea el hombre
que ame y engendre sin sensual placer!*

Estos versos son sumamente interesantes para conocer la íntima personalidad de Vallejo, aquí encontramos la médula del dolor existencial del poeta, el poeta tiene hambre de pureza y la materia humana ensucia sus ideales, él sueña con el amor ideal de una mujer, que lo salve del abuso de la lujuria de la carne, por eso le pide a ese sueño —hecho mujer— que venga inmaterialmente —que salga de ese icor (humor que fluye de ciertas llagas y tumores) o sea que ella lo aleje del vicio y sus heridas. Y que a manera de Dios engendre y ame sin necesidad de la sensualidad hecha lujuria. El ideal secreto de Vallejo es encontrar una mujer que no sólo sea concupiscencia, sino una emoción espiritual, un sentimiento sublime, este amor nunca lo encontró Vallejo, él tenía necesidad física de esa experiencia liberadora del fiero dominio de la carne para librarse de ese sentido de culpa que siempre lleva a sus espaldas, él necesita un amor puro para encontrar ese imposible que justifique su vida, pero el destino le falla y ese deseo trascendente de alcanzar ese amor que lo redima de toda culpa, siempre fue una negativa fatal en la existencia de Vallejo.

Leemos esta frase impactante en la primera estrofa que dice:

*Siento a Dios que camina
tan en mí con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anohecemos. Orfandad.*

En estos versos Vallejo siente la presencia inmediata casi intangible de Dios que se desplaza en la intimidad más honda de su ser, en esta visión íntima y cósmica el hombre y el ser espiritual de Vallejo viven la gracia de una identificación común entre Dios y el poeta en el darse cósmico del tiempo y los dos —Dios y el hombre— viven en esa noche un gran sentido de ser huérfano y de vivir el peso de una gran soledad. (La unión con Dios la experimentan los temperamentos místicos como una gran soledad, como un infinito silencio) yo creo que al escribir este poema Vallejo vive una intensa experiencia mística. Vallejo humaniza siempre al Dios en su concepto metafísico y vive un Dios humano y triste, porque ambos se sienten huérfanos de amor humano en una entrega total.

Luego viene la segunda estrofa en la que leemos:

*Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé que buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste
muestra un dulce desdén de enamorado
debe dolerle mucho el corazón.*

Continúa Vallejo cantando su experiencia unitiva con Dios, parece que le dicta una esperanza y Vallejo tiene la visión de Dios como el de un ser que ama y cura el dolor, el mal, pero Dios para Vallejo siempre es triste, porque Vallejo sabe que la mayoría de la humanidad no ama a Dios con la intensidad que Dios desea ser amado, siente a Dios pleno de bondad en espera amorosa del amor del hombre. ¡Vallejo como se siente vecino y casi identificado con ese Dios bueno, caritativo, enamorado y triste, por eso finaliza con esta frase aseverativa y exclamatoria "¡debe dolerle mucho el corazón!". Vallejo es

uno de los poetas laicos que vive la realidad metafísica y humana del amante corazón de Dios.

En la tercera estrofa el poeta nos dice:

*¡Oh Dios mío, recién a tí me llego
hoy que amo tanto en esta tarde hoy
que en la falsa balanza de unos senos
mido y lloro una frágil Creación!*

Vallejo se siente en culpa de recién llegarse a Dios después de una decepción carnal y amorosa, y él se siente humilde de que debido a esta situación triste recién el viniera a refugiarse de su desolación, del Universo y de su dolor personal, en Dios como un amparo fiel.

En la última estrofa Vallejo nos dice:

*Y tu cual llorarás ... tu enamorado
de tanto enorme seno girador ...
Yo te consagro Dios porque amas tanto
porque jamás sonríes, porque siempre
debe dolerte mucho el corazón.*

Dios el amante siempre en espera de amor, así lo vé Vallejo, el eterno enamorado del hombre a pesar de su fragilidad carnal, Vallejo crea estos versos crecido en dolor y amor de Dios; por eso identificándose con la personalidad de Cristo, Vallejo concibe a Dios como un Ser sufriente, que llora por ser El —todo Amor— y no ser correspondido por la humanidad indiferente a su perenne sentimiento.

Unidad

Hay una sensación de suicidio en estos versos:

*el revolver voltea baja el gatillo
pero no puede hallar el plomo, la
luna a lo lejos también apunta*

Vallejo siente la idea del suicidio, pero esta percepción es hostil y encierra el gran misterio de la muerte. Obstina-

mente la idea de la muerte lo persigue a Vallejo tras todas las puertas y va y viene en el tiempo pero hay otra Mano (con mayúscula) o sea la Mano de Dios, su amor, su omnipotencia, su luminosidad (sentido de glorificación) pero esta Mano sustenta una bala azul color de ideal, del sentimiento y es esta Mano Divina la que hace que Vallejo no huya *ad aeternum*.

Encaje de fiebre

*En un sillón antiguo sentado está mi padre.
Como una Dolorosa entra y sale mi madre
y al verlos siento un algo que no quiere partir*

*Porque antes de la oblea que es hostia hecha de Ciencia
está la hostia, oblea hecha de Providencia
y la visita nace, me ayuda a bien vivir.*

El amor de sus padres lo ayuda también junto al amor de Dios a seguir viviendo a Vallejo, porque la ciencia hace de la hostia sólo una oblea vacía, pero hay otra hostia en el pensamiento y en su fe y es la hostia de la Providencia (con mayúscula como algo sagrado) o sea usa un sustantivo que denota que todo lo que sucede es por el amor de Dios y al asumir Vallejo esta idea lo mismo que la vista del destino de sus padres en su ancianidad, hacen que Vallejo no quiera partir, alejarse, de Santiago de Chuco donde está el hogar paternal.

Enereida

*Y cuando la mañana llena de gracia
desde sus senos de tiempo
que son dos remansos, dos avances de amor
que se tiendan y ruega infinito, eterna vida,
cante y eche a volar Verbos plurales
jirones de tu ser,
a la borda de tus alas blancas
de hermana de la caridad ¡Oh padre mío!*

En este poema que es toda una referencia a la alegre fiesta de Año Nuevo, cuando pase la mañana que es gestación de tiempo, y que pide un infinito, o sea al Ser Infinito Dios o

por tiempo infinito, la vida eterna, a Vallejo le tortura la noción de vacío, de la nada, prefiere la inmortalidad cristiana, por eso con esta vivencia de eternidad canta y echa a volar verbos (con mayúscula puede ser Cristo Hijo de Dios, como Verbo, segunda persona de la Santa Trinidad) y Vallejo la pone en un sentido y en una forma gramatical pluralizada como muchas apariciones de Cristo sobre toda la humanidad, y esta visión le arranca jirones del propio ser de Vallejo.

O puede ser también que las campanas canten y echen a volar sagradas palabras, las cuales son arrancadas a jirones del propio ser de Vallejo. Caben estas dos acepciones de estos versos.

Eperglesia

*Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.*

*Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar*

*el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego*

*Yo nací un día que Dios
estuvo enfermo.*

*Todos saben que vivo
que mastico ... y no saben
porque en mi verso chirrían
oscuro sinsabor de féretro
huyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del desierto.
Todos saben y no saben
que la luz es física
y la Sombra Gorda
y no saben que el Misterio sintetiza
que él es la joroba*

*musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes de las lindes.*

*Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.
Grave.*

Vallejo como hemos podido comprobar en diversos poemas, humaniza a Dios. En este poema Vallejo siente que él vino a la existencia un día en que Dios estaba débil, alterada su figura, adolorido, enfermo, y por lo tanto de ahí el destino aciago que Vallejo continuamente vive.

Nuestro poeta tiene la perpetua experiencia de su vacío metafísico en su existir, un cuestionarse los grandes enigmas que azotan al hombre y que sin embargo nadie descubre en él, Vallejo vive encerrado en un claustro de silencio, pero este silencio se convierte a veces en voces a flor de fuego.

Entre cada estrofa de este poema va el estribillo que sintetiza para el poeta el símbolo de su quebranto:

Yo nací un día en que Dios estaba enfermo.

Figura literaria de repetición que enriquece y da pureza al poema.

Todos sus compañeros en humanidad se dan cuenta que Vallejo vive, que mastica, es decir que cumple con las necesidades biológicas de su ser material pero no saben de sus angustias ante la muerte. Gastados vientos de la Esfinge preguntona del Desierto, son para Vallejo los enigmas del destino del hombre de Dios, del horizonte terrible del Más Allá o sea de la realidad o el fracaso de la inmortalidad del hombre, y el poeta siente que la luz de su espíritu es tísica, delicada y enfermiza, y la sombra de la duda y de la muerte es gorda, es decir es fuerte e impositiva, y el gran Misterio sintetiza el lapso meridiano del límite de los límites, y termina con los versos repetitivos de todo el poema:

Continúa escribiendo el poeta:

Me pesa haber tomádote tu pan.

O sea que Vallejo se siente en culpa, en falta por haber "tomádote" verbo con un pronombre personal en segunda persona del singular como sufijo, que indica a Dios el poeta le ha tomado su propio pan, la eucaristía (el mismo Ser de Dios) y continúa después:

Pero este pobre barro pensativo

Según mi opinión, Vallejo quiere decir en este verso que él como persona no es herida "fermentada" (alusión a la fermentación de la vid en vino, comparación tácita con la sangre del costado de Cristo en su Pasión), o sea que Vallejo no reconoce su dolor como consecuencia del sufrimiento de Cristo y sigue diciendo:

Tú no tienes Marías que se van.

El "tú" en este verso es pronombre personal en segunda persona del singular, que en lenguaje coloquial se dirige a sí mismo Vallejo, "tú no tienes Marías que se van" el poeta no tiene mujeres con sabor a Madre en lenguaje vallejiano, ni Marías Magdalenas arrepentidas que lo sigan amando, Vallejo no tiene esa selección de mujeres que vayan acompañándole en su pasión diaria, el poeta busca una mujer que lo siga en cuerpo y espíritu, en su padecer diario. Estremecedores son estos versos por la duda, la culpa, la pobreza y la falta de un amor sencillo que viva un ideal de fe y amor en la vida de Vallejo.

En el segundo quinteto dice:

*Dios mío si tú hubieras sido hombre
hoy supieras ser Dios*

Otra vez vuelve a reconocer Vallejo su dependencia de Dios como Ser Supremo, y entablando un diálogo con Dios le dice: Si tú hubieras sido en verdad hombre conocerías la esencia de la humanidad que es desolación, soledad, injusticia y

en *Los heraldos negros* es un místico que podrá tener sus graves irreverencias, pero que siente la presencia de la Divinidad tan en él de una manera casi tangible que se desplaza en la más recóndita profundidad de su ser, y vive la gracia de una similitud con Dios, en su vivir diario, en el sucederse cósmico, ambos cargan el peso de una gran verdad, ambos se encuentran y se pertenecen.

*Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece
Con él anohecemos. Orfandad.*

Cristo encarna para Vallejo con su pasión y con su Cruz, un dolor penitencial, que comparte Vallejo, que lo purifica de la culpa, que los une a Cristo y a él en el dolor, por eso dice Vallejo ¡Perdóname Señor que poco he muerto!. Cuanto Vallejo más se une al dolor de Cristo, se siente más inocente, más íntegro, más humano. Dios es también para Vallejo el dueño del destino del hombre, del azar de las circunstancias que vive, así dice:

*el Suertero que grita el azar de su mercancía tiene
no sé que fondo de Dios.*

O sea que Dios tiene todas las posibilidades del ser humano, en sí, el destino contiene para Vallejo el designio misterioso de la vida del hombre, de su suerte, de su posibilidad de existir, por eso siente a Dios a veces tan lejano y otras tan cerca de él!

Pero hay momentos graves en la vida de Vallejo después de haber sufrido esos golpes tan fuertes como el odio de Dios, como si la resaca de todo lo sufrido se empozara en el alma... que Vallejo siente que Dios odia al pecador, son las caídas de los Cristos del alma, Dios en su justicia, Vallejo siente el odio de Dios hacia el pecado, pero nuestro poeta ese odio lo extiende al pecador. Lo que es falso, pero Vallejo lo siente en la carne y en el alma como una verdad. La presencia de la muerte es una de las angustias más graves que vive Vallejo, sabiéndose él pecador teme el castigo eterno, por eso ama tanto

al Cristo suficiente, porque ve en su dolor el perdón absoluto de su sacrificio y su pasión.

Vallejo es un hombre atormentado por los grandes enigmas del destino y el ser del hombre ¿Por qué tiene que existir la muerte? ¿Por qué todo en este mundo reconoce un límite, una finitud, por qué todo día y toda existencia tiene un término y después de esta existencia angustiosa, cuál será la experiencia que nos espera? ¿la nada, el amor, el castigo? Vallejo vive esas dudas, esas vivencias violentas y torturantes e increpa al Señor con mayúscula como Ser Todopoderoso, con preguntas apremiantes en una oración imprecatoria y a la vez dubitativa: ¿Más no puedes tú Señor contra la muerte? Contra todo límite existencial y tácitamente le pregunta y tú en tu Omnipotencia ¿por qué no puedes destruir o resolver esas preguntas incógnitas del hombre?

Es que Vallejo tiene sed de Eternidad, él clama a Dios para que El ponga un final a esa ley inflexible del eterno dejar de ser.

Luego con la clásica ambivalencia espiritual de Vallejo en su poema "Absoluta" reconoce en Dios una excelsa unidad, es Uno en Sí mismo, y uno en el amor a cada hombre y a la humanidad en toda su plenitud.

Entonces Vallejo no tiene la visión de dos dioses, Uno el Ser Absoluto, metafísico, y el otro Cristo, el torturado, el amante, no; en el fondo Vallejo reconoce la unidad permanente de Dios, pero Vallejo se asimila más al Ser Existencial que como Hijo de Dios, Cristo, vivió y padeció entre los hombres. Vallejo se siente no sólo más vecino a Cristo sino que llega a vivir la inmanencia de la presencia de Jesús en él, pero reconoce Vallejo que Dios nos ama contra el espacio (lejanía de la divinidad por su trascendencia) y contra el tiempo, pues Dios se abstiene de él, Dios no vive ni un antes ni un después, Dios es perenne en su eternidad, en un solo latido de amor, un solo ritmo, un solo Dios, pero luego la duda humana coloca como una arruga, como una sombra y empaña un poco esa confesión del Dios Uno en nuestro poeta.

Vallejo compara a Jesús como una gran Yema (con mayúscula) como noción de creación, de renuevo, de vida.

Otro de los graves dolores existenciales de Vallejo en *Los heraldos negros* es la experiencia del pecado, la culpa, la caída, Vallejo tiene hambre de un amor Uno, cristiano, no tan solo carnal, como un valor de emoción, de atracción humana, pero en un contexto moral, todo ser humano que no viva así el amor (allí viene la rebeldía del hombre en su límite carnal, entonces llega Vallejo a la blasfemia), si no es así el amor como él lo sueña, todo humano es un Cristo pecador. El único símbolo, la sola esperanza para la depresión fatal, es para Vallejo el símbolo de la cruz.

Vallejo en *Los heraldos negros* (ya estudiados cada poema en especial) habla del *suicidio monótono de Dios*. En Vallejo esta es una experiencia de fe, él vive a Dios según sus experiencias personales; para el poeta, Cristo dejó que lo mataran las fuerzas del mal, en un acto de libre voluntad, esto lo considera Vallejo un suicidio, le falta conocimiento teológico, es decir saber que Dios es un acto de libre decisión, acepta la voluntad del padre que le pide el sacrificio de su vida para justificar al hombre del pecado inicial. Cristo no impone un acto, él no hace sino unir y acabar la voluntad de Dios Padre, y para Vallejo "el suicidio de Dios es monótono o sea repetitivo, Cristo vive su pasión en perennidad para así salvar siempre al pecador arrepentido.

En los "Dados Eternos" ¡qué fuerza la que encierra la primera frase! ¡Dios mío estoy llorando el ser querido!, o sea que Vallejo reconoce a Dios (escrito con letra mayúscula) como Ser Supremo unido al pronombre personal "mío", lo que es una frase aseverativa en la que Vallejo se reconoce pertenencia de Dios:

"Estoy llorando el ser que vivo", Vallejo en su monólogo con Dios le confiesa todo su dolor existencial, el sufrir su propia esencialidad en su raíz más radical de su ser humano y en su más profunda "mismidad" y en su monólogo, Vallejo increpa a Dios la lejanía de su Percepción, de su Omnipotencia, porque si Dios hubiera sido verdadero hombre, si supiese

de la culpa, y el dolor, del misterio del destino del hombre, si Dios hubiera sufrido la angustia ontológica del hombre, del saber la inquietud del dónde venimos y a dónde vamos. Si Dios no es vivencia, presencia, realidad inmediata, Vallejo se revela, él no desea "concepciones teológicas" él quiere beber en Cristo su salud, su justicia social, su humildad, convivir alma con alma: Cristo y él; si todo esto no sucede, Vallejo añade:

Hay ganas de no haber tenido corazón

La mística de Vallejo en *Los heraldos negros* es una mística de amor unitivo, de entrega total de Dios al hombre y del hombre a Dios, pero Dios tiene que palpar la incertidumbre, la opresión del ser humano y compartir su existencia, si no Vallejo llama inmediatamente a Cristo al poder absolutorio de la Cruz, o increpa a la dignidad en una blasfemia que en todos los casos no es sino un grito desesperado de ayuda, de amor. Vallejo se identifica con la figura de Cristo, ambos viven el peso de una gran soledad.

Dios esperando el corazón del hombre en toda su pluralidad, Vallejo esperando el amor del hermano en orfandad.

Para Vallejo Dios es el eterno enamorado del amor, porque ama mucho, porque jamás sonríe, porque debe "dolerle mucho el corazón". Así vive y ama Vallejo a Dios en Cristo, por eso la vida de Vallejo es dura, incierta, pobre y ansiosa, es que él nació en un día en que Dios estuvo enfermo y triste y compartió Vallejo el sufrimiento de Dios.

medicina en Río de Janeiro, en 1914, con una tesis sobre el destino higiénico de la basura. Luego regresó a su ciudad natal para dedicarse a la medicina. En 1919 ingresó a la vida política habiendo sido elegido diputado a la Asamblea Estatal. Dos años más tarde obtuvo, mediante concurso, la cátedra de Historia Natural e Higiene Escolar en la Escuela Normal de Alagoas. En el año de 1925 se casó con doña Adila Alves de Lima que le dió dos hijos. En 1930 se radicó en Río de Janeiro, donde continuó ejerciendo la medicina. Se convirtió al catolicismo en 1935. Con el retorno del país a la democracia fue elegido, en 1947, concejal por el Distrito Federal, de cuya cámara ocupó la presidencia. Falleció en la misma ciudad el 15 de noviembre de 1953 a los 60 años de edad, después de una prolongada enfermedad.

Durante su vida, Jorge de Lima conquistó varios premios, en especial el "Gran Premio de la Academia Brasileña de Letras", en 1940. Dejó, también, obras de ficción como los romances: *Salomón y las mujeres* (1927), *El Ángel* (1934), *La Mujer Obscura* (1939), *Guerra en el Callejón* (1950); ensayos, textos para teatro y el argumento de una película.

La producción poética de Jorge de Lima puede dividirse en dos partes: *La fase folclórico-regionalista* y la *fase cristiana*. Esta se inaugura con la conversión del poeta en 1935.

No es necesario insistir sobre la autenticidad de la actitud religiosa del poeta. Un año antes de su fallecimiento declaró, en una entrevista para la "Folha da Manhã" de Sao Paulo, que "siempre comulgaba"². Si eso no bastara, la lectura de su "diario" (iniciado en febrero de 1953, o sea el mismo año de su muerte) sería suficiente³. Leamos la primera página:

Yo, el pobre de espíritu, abro mi alma al Viento Impetuoso que estremeció el cenáculo y a la madurez de la gracia, la ofrezco al Espíritu Santo que es el amor del Padre y del Hijo, alegría del Padre y del Hijo y la paz que los une. A El pido que sus dones me penetren, infusos liberen y me hagan misericordioso para que yo alcance misericordia e

2. Cit. Idem. p. 174. Entrevista a José T. de Miranda. 03-08-52.

3. Idem, 159-168.

TEMAS CRISTIANOS EN LA POESIA DE
JORGE DE LIMA

Armindo Trevisan

Jorge de Lima nació en 1893 en la ciudad de Unión, estado de Alagoas. En esa región al nordeste del Brasil, fue donde se arraigo la colonización portuguesa después del Descubrimiento. Allí también fue donde se realizó el mestizaje de las tres razas que componen el tejido étnico nacional: el indio, el negro y el europeo. Hijo de un negociante y señor de ingenio, descendiente de latifundistas de antiguo linaje, el poeta trabó conocimiento, desde muy temprano, con un capítulo fascinante de la historia, no sólo brasileña sino latinoamericana: La revuelta de Zumbi, el esclavo que en el siglo XVII implantó a dos leguas de Unión la primera república negra de las Américas. Leyendas, fantasías e historias terroríficas de esa región, poblaron la fantasía del niño que, ya a los ocho años, visitó la histórica montaña. Habiéndose extraviado en una ocasión la pequeña comitiva, en la selva que cercaba el reducto, se vieron obligados a pernoctar en la casa de un campesino. Respecto a ese episodio anotó el poeta: "Sin exageración puedo decir que en aquel instante, por primera vez, me sentí tocado por la poesía"¹.

Concluidos los estudios primarios de su tierra natal, el poeta se trasladó a Salvador, capital del Estado de Bahía, en cuya Facultad de Medicina se matriculó. Concluyó la carrera de

iluminen a mí, pobre de espíritu, con la presencia de Dios y su paciencia y su dulzura y su bondad y su benignidad y su longanimidad, para que yo pertenezca a la fe, a la modestia, a la templanza y a la castidad, y que, pobre de espíritu, me revista de sus poderes y cobre resistencia sobrenatural para merecerlos en el exilio de mi vida mortal y en la adoración eterna de la Santa Faz de Dios. Amén⁴

El "Diario" contiene otras efusiones de la misma intensidad:

Qué corresponde a las almas ante Dios, en la tierra, sino pedir? Dadnos hoy, Señor, el pan y el minuto bueno y el espacio suficiente y el lirio del campo y su alegría; venga con vuestro consuelo, con vuestra resignación, transformado en cruz, según vuestra voluntad⁵.

Frecuentemente, el corazón del poeta se asemeja al del apóstol Pablo, convirtiéndose en el "corazón del mundo":

Oh Dios, tened piedad de las almas de los que viven todavía hoy y mañana; y que ayer edificaron la Torre de Babel, sucumbieron en el diluvio, habitaron en Sodoma, Gomorra, Pompeya y las ciudades que hace poco aniquilaron los cuerpos. Tened piedad de las almas de los suicidas, de los que se juzgaban muertos con la muerte de la carne y que jamás murieron ni morirán, ayer, hoy y mañana en la eternidad, amén⁶.

En otro pasaje exclama el poeta:

Señor, os pido el don del reposo y de penetrar la belleza del tiempo y del arte, pero os pedí la sabiduría para que nada pueda distraerme de la caridad que os debo y debo a mi prójimo, por encima de todo. Amén⁷

La víspera de una gravísima operación anota:

Mañana debo ser operado. Para vivir? Para morir? Señor! no os he pedido en particular para mí, pues no lo merezco

4. Idem, 159.

5. Idem, 160.

6. Idem, 161.

7. Idem, 161-162.

1. Jorge de Lima, *Obra Completa*. Vol. I Poesía y Ensayo. Rio de Janeiro. José Aguilar, 1958, 169.

*y lo sé muy bien. Ni os pido la salud; no la merezco. Pido la misericordia para los que os olvidan, recibid mi alma entre vuestras manos, Señor.*⁸

El día 9 de octubre de 1953, 37 días antes de expirar, escribe:

*Resignación de la muerte que se presiente. Perdono a todos. Amo a todas las criaturas. Dios, Todopoderoso, tomad en cuenta a los míos, bendecid y protegéd a mis nietos, dirigid mi esposa, bendecidla. Dios. Misericordia. Dios.*⁹

Semejante candidez no nos debe inducir a un equívoco: Minimizar al poeta, al *altísimo poeta* que fue Jorge de Lima. Interrogemos la crítica brasileña: Qué opinión tienen de él? Ante todo, una constatación *unánime*. Lo reconocen como uno de los genios de la lengua. Alfredo Bosi, por ejemplo, en su conceptuada "Historia concisa de la Literatura Brasileña" (Sao Paulo, Cultrix, 1976), declara: "Un maestro del lenguaje, el último con que cuenta la poesía contemporánea en lengua portuguesa"¹⁰. A su vez, el crítico de poesía Mario Faustino, fallecido en 1962, afirma:

*Ese gran Jorge de Lima, que tuvo que desertar de la poesía brasileña, cuando el buen combate apenas comenzaba, único en el Brasil, de haber poseído el tono y la medida del epos, es para nosotros, con todos sus pavorosos horripilantes defectos, el mayor nombre de nuestra poesía*¹¹.

En el mismo estudio insiste: "Para nosotros (...) en este momento de nuestra propia evolución, Jorge de Lima es el mayor, el más alto, el más vasto, el más importante, el más original de los poetas brasileños de todos los tiempos"¹². Se puede, innegablemente discrepar de estas evaluaciones, pero

9. Idem, 166.

10. Sao Paulo, Cultrix, 1976. p. 508.

11. *Poesía-Experiencia*. Sao Paulo, Perspectiva, 1977, 219.

12. Idem, 220.

salvar tu propietario.
(OP. p. 333).

En la misma colección dedica, emocionado poema a Lenin:

*Los campesinos que habían segado la floresta de las chimeneas
para ver a sus hermanos obreros
para ver en medio de ellos
al de 7 años: —Vladimir Illich— el hermano del ahorcado,
para ver el Volga,
para ver a Kazán,
para ver religiosamente a Simbirsk,
para ver la hermana de Oulianov
cosiendo al lado del hermano que lee,
que lee todas las sentencias de Marx.*

Oferta

*Perdón, Vladimir,
tu hermana se hirió un dedo
Para mí todos los dolores tienen tamaño.
Mira si mis manos son leves
para hacer una curación.*
(OP. p. 330).

Este descubrimiento se amplía con el del lado trágico de la negritud.

Los *Poemas Negros* comportan, sin duda, una dimensión folclórica, pero en algunos momentos, esa poesía es francamente *revolucionaria*, como la califica uno de sus críticos más lúcidos. Veamos el poema "Olá! Negro":

*Los nietos de tus mulatos y de tus mestizos
y la cuarta y quinta generación de tu sangre
intentarán aplacar tu color!
Y las generaciones de esas generaciones,
cuando apaguen
el tatuaje execrado,
no apagarán de sus almas, tu alma, oh negro!*

(...)

*La raza que te ahoga, se ahoga de tedio, oh negro!
Y es que tú, todavía la alegras con tus jazzes, (bailes),
con tus songs y con tus lundús!
Los poetas, los libertadores, los que derramaron
torrentes babosos de falsa piedad
no comprendieron que tú reirías!
Y tu sonrisa y tu virginidad y tus temores y tu bondad
cambiarían el alma blanca cansada de todas las ferocidades!
Olá, Negro!*

(...)

*Negro que fuiste hacia el algodón de U.S.A.
o a los cañaverales del Brasil
cuántas veces tus rizados cabellos se blanquearán
para que los cañaverales puedan dar más dulzura al alma
humana?*

Olá, Negro!

*Negro, el antiguo proletario sin perdón,
proletario bueno,
proletario bueno!*

(...)

*Olá, Negro! El día está amaneciendo!
El día está naciendo o será tu carcajada la que está llegando?
Olá, Negro!
Olá, Negro!*

(OP. p. 373-374).

El poeta estaba maduro para Damasco. Sólo le faltaba caer, iluminado por la luz en cuya luz podría ver todas las cosas.

Fue en 1935, como dijimos, cuando el poeta retornó al catolicismo. Bajo la emoción de ese "descubrimiento del Otro", publicó en compañía de Murilo Mendes, su íntimo amigo, también convertido, un libro titulado: *Tiempo y eternidad*, en el cual incluyeron el famoso slogan: "Restauraremos la poesía en Cristo". Así principiaba la *fase cristiana* de Jorge de Lima, en la cual se distinguen dos momentos: el *momento bíblico-litúrgico* de 1935-1949, y el *momento barroco-surrealista* de "Invención de Orfeo" (1952), preanunciado por dos obras que, en el fondo, se relacionan con aquella: *Libro de Sonetos* (1949) y *Anunciación y Encuentro de Mira-Celi*

*y a S. Pulquerio contra la erisipela
sueños de Nuestra Señora,
anuncios para sahumeros de la casa (OP. p. 245)
(...)*

En "Mirado" dice:

*Niñito Jesús de Dios y de la sagrada luz
que la madre santa dió a luz
un día martes
del Santo Jordán en la ribera
(...) (OP. p. 248)*

En el "Poema de los Buenos Frailecitos de mi tierra", evocando la visita de los misioneros a las ciudades y aldeas del Nordeste, el poeta se permite, inclusive la bonhomía.

Alabado sea mi país cristiano

(...)

*Alabado sea este Jesús de aquí
Jesús, compañero, Cristo buenísimo
(...)
(OP. p. 307).*

Paulatinamente, además, Jorge de Lima abandona las expresiones trilladas del lenguaje folclórico conscientizándose con la realidad social circundante. En "Mujer Proletaria", escribe:

*Mujer proletaria —única fábrica
que tiene el obrero (fábrica de hijos)
tú
en la superproducción de máquina humana
proporcionas ángeles para el Señor Jesús,
brazos al señor burgués.*

*Mujer proletaria,
el obrero, tú propietario,
ha de ver:
tu superproducción,
al contrario de las máquinas burguesas,*

es incontestable que Jorge de Lima permanece como uno de los nombres culminantes de la creación literaria de la lengua portuguesa.

El poeta publicó su primer libro en 1914, del cual el soneto "El Encendedor de Faroles", obtuvo repercusión nacional¹³. En 1927 lanzó "Poemas" y en 1928, en un tiraje limitado, "Esa Negra Fuló", "el poema más traducido del portugués"¹⁴. Entre los traductores de esa obra prima regionalista se incluye Alfonso Reyes. Prosiguió sus trayectoria con *Nuevos Poemas* (1929), *Poema escogidos* (1932) y *Poemas Negros* (1947).

En esa fase *Folclórico-Regionalista*, la *temática cristiana surge por su ángulo más ingenuo y hasta sincrético*. Son frecuentes las evocaciones de la infancia:

*Ave María llena de gracia...
la tarde era tan bella, la vida era tan pura,
las manos de mi madre eran tan dulces,
(...)**

El poeta todavía escribe:

*Nuestra Señora, mi madrina,
tú ves las cosas verdes, no es cierto?
(OP. p. 310).*

En otra ocasión con cierto humor, alude a las supersticiones de su tierra:

*La segunda clase compra escapularios,
oraciones a S. Sebastián*

Nota: Las citas de los poemas de Jorge de Lima, en este estudio, se han tomado de *Obra Completa, volumen I. (Poesía y Ensayos)*. Río de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958. Citamos por la sigla: *OP.* Ibid. p. 237.

13. *Obra Completa*. Vol I, 205-215.

14. "Esa Negra Fuló", en *Obra Completa*. Vol. I, 291-293. Cf. Luis Santa Cruz., *Idem*, 1160.

(1950). En éstas, el poeta alcanza su dimensión verdaderamente *católica*, es decir, universal. Puede asegurarse que fue en ellas donde se cumplió plenamente su ideario estético: "Para mí, la poesía será siempre una revelación de Dios, don, gratuidad, trascendencia, vocación. Lejos de mí el egoísmo de decir que soy poeta porque nací poeta" (OP. p. 64).

Está fuera de duda que cualquier gran poesía gravita en torno de temas básicos, como determinadas composiciones musicales se guían por dos o tres *leit-motivs*. En el caso de Jorge de Lima, podemos reducirlos a tres: *el tema de la caída, el tema de la inmortalidad y el tema de la comunión de los santos*.

El tema de la caída

Ya en su primer libro después de la conversión, el poeta declara:

*La vida está malograda,
creo en las maravillas de Dios.
(OP. p. 383).*

Más adelante aclara esto:

*Allá viene un grito de Dios
y un grito de Satanás.
(OP. p. 388).*

La insistencia en la palabra *caída* es significativa:

*Yo no podía arrodillarme, Señor,
yo sólo podía caer y caí.
(OP. p. 389).*

La "Túnica Inconsútil" nos ofrece un poema titulado: "Los angeles caídos", en el cual la ironía se mezcla con un profundo conocimiento bíblico:

Angeles caídos, yo admiro vuestros hechizos: —desde aquella primera serpiente que conversó con Eva, hasta vuestra

promesa de multiplicación de los panes y los peces para las masas de hoy, a través de los dictadores.

Yo admiro vuestros hechizos, Lucifer o Belzebú y otros geniales magos del infierno.

Y os adoraría, si mayor que vosotros, demonios, no fuese Cristo el mago que yo amo.

Oh, mi Mago! cuando nació, ante El, los tres mayores magos se inclinaron.

Y, antes de nacer, se paró el Sol y atravesó el mar a pie enjuto.

Y nació de una Virgen, escuchad gran Lucifer que reináis en Sodoma.

Y resucitó de entre los muertos y mandó que María aplastase con su pié la serpiente que creaste!

Oh ángeles caídos, yo admiro vuestra magia, pero soy la peana de Cristo,

soy su público y su aplauso.

Soy el agua que El transformó en el vino de la poesía; soy el maniquí

que El desencarna y recompone, soy el poema que El lee y rasga con la

muerte, y copia de nuevo en la eternidad.

Yo soy la transformación con que El me expone en la vida; soy su pena; nací con el cuerpo tatuado con su signo.

Soy el ciego de sus experiencias, soy su conejillo y sus tubos de ensayo, donde sus promesas y profecías se realizan diariamente.

El tiene para mí ungüentos, sales, óleos sagrados desde mi nacimiento

hasta mi muerte.

Escapé de mi familia para seguirlo, regalé todos mis mantos y ahora que soy un hombre desnudo paso como mi camello a través de las

aguja e interpreto los sueños de los reyes faraones.

Es un tirano mi Mago: Pone obstáculos para que los atravesase,

pedras para que tropiece, cortinas de fuego para que me quemase,

carnes lascivas para que me manche.

Pero, gran Lucifer, esto me cansa.

Y cuando quiero unirme a vuestros ruegos, recuerdo que soy Su Experiencia

comenzada y que tengo que comparecer en Josafat. Entonces continuó acompañándolo.

(OP. p. 440-441).

Semejante conciencia de culpa hasta puede chocarnos:

Os dí una costilla para que hicieras a Eva

y las 23 restantes a Satanás para romperla.

Soy colono y amiguísimo de Lucifer.

Soy de la primera serpiente, un prisionero de la primera guerra.

Dadme un caballo de vuestro Reino para ir a Damasco!

(...)

Soy bombero del incendio de Sodoma

fui dimisionario de la vida

y Vos me enviaste otra vez.

Dimití de nuevo y cometí más errores!

Soy el asesino de Lázaro,

Soy sembrador de cizaña:

Dadme un caballo para huír!

(...)

Amado Padre, en el camino de Damasco

basta una sílaba para entrever de nuevo,

o una coza de vuestro caballo para despertar en la luz!

(OP. p. 441-442).

Uno de los poemas más famosos de Jorge de Lima es "El Gran Circo Mítico", de la citada colección. En ese poema, partiendo eventualmente de una imagen de apóstol: "Somos un espectáculo para el mundo, para los ángeles y para los hombres" (1 Cor 4,9), el poeta se fija en la historia del Circo Knieps, mostrando cómo, en la médula de la más ruidosa profanidad, actúa el fermento de Cristo que es capaz de fermentar toda la masa, también la *masa pecadora*:

El médico de cámara de la emperatriz Teresa —Federico Knieps

resolvió que su hijo fuera también médico,

*pero el rapaz, trabando relaciones con la equilibrista Inés
 con ella se casó, fundando la dinastía del circo Knieps
 del cual tanto se ha ocupado la prensa.
 Carlota, hija de Federico, se casó con el clown,
 de quienes nacieron María y Otto.
 Y Otto se casó con Lily Braun la gran desquiciadora
 que tenía en el vientre un santo tatuado.
 La hija de Lily Braun —la tatuada en el vientre
 quiso entrar a un convento,
 pero Otto Federico Knieps no quiso
 y Margarita continuó la dinastía del circo
 del cual la prensa tanto se ocupó
 Entonces Margarita tatuó el cuerpo
 sufriendo mucho por amor de Dios,
 pues grabó en su piel rosácea
 la Vía Sacra del Señor de los Pasos.
 Y ningún tigre la ofendió jamás;
 y el león, Nerón, que ya había comido dos ventrílocuos,
 cuando entraba desnuda dentro de la jaula,
 lloraba como un recién nacido.
 Su esposo —el trapeceista Ludwig— nunca más la pudo amar
 pues los grabados sagrados apartaban
 la piel de ella y el deseo de él.
 Entonces el boxeador Rudolf que era ateo
 y era hombre-fiera derribó a Margarita y la violó.
 Cuando acabó, el ateo se convirtió y murió.
 Margarita dió a luz dos niñas que son el gran prodigio del
 circo Knieps
 Pero el mayor milagro es su virginidad
 con la cual han chocado los banqueros y los hombres del
 monóculo;
 son sus levitaciones que la platea cree ser trucos;
 es su pureza en la que nadie cree;
 son sus magias que los simples dicen que ahí hay demonio;
 pero los niños creen en ellas, son sus fieles, sus amigos
 sus devotos.
 María y Helena se presentan desnudas,
 danzan en la cuerda y dislocan de tal forma sus miembros
 que parece que no fueran de ellas.
 El público repite muslos, repite senos, repite axilas...
 María y Helena se reparten todas,*

*se distribuyen entre los hombres cínicos,
 pero nadie ve las almas que conservan puras.
 Y cuando lanzan los miembros a la visión de los hombres,
 lanzan las almas a la visión de Dios.
 De la verdadera historia del gran circo Knieps
 muy poco se ha ocupado la prensa.
 (OP. p. 449-450).*

Notemos que el poeta edifica su visión partiendo de un
 juego: *apariciencia x verdad*. O sea: algo es lo que se ve *de afue-
 ra* (de la Gracia), y algo lo que se ve *de adentro, sub specie
 Gratiae*. El pecado que parece arrastrar a los hombres a la
 perdición, termina por ser vencido, aún en el plan natural:

*Pero el mayor milagro es su virginidad
 en que los banqueros y los hombres de monóculo han
 chocado.*

La propia desnudez, símbolo de la caída, es asumida co-
 mo símbolo de nuevo orden:

María y Helena se presentan desnudas.

Subyacente a tales imágenes se esboza la danza de Salo-
 mé ante el cruel rey. La malicia cede a la fuerza de Dios.

*El público repite muslos, repite senos, repite axilas.
 María y Helena se reparten todas,
 se distribuyen entre los hombres cínicos
 pero nadie ve las almas que conservan puras.
 Y cuando lanzan los miembros a la visión de los hombres,
 lanzan las almas a la visión de Dios.*

En ningún momento el poeta se deja desalentar por la cul-
 pa. La gracia es más fuerte. Lo que no impide exclamar co-
 mo eco de Agustín de Hipona.

*Oh Padres primitivos que desde las profundidades de
 vuestro
 pecado original
 me transmitísteis vuestra sangre sublevada*

En la primera cita iniciando el tercer fragmento, Vallejo considera a Dios piadoso en el sentido de tener piedad, de ser compasivo, porque le regaló al hombre la Tierra donde los poetas cual brujos (por los malabares que hacen con las palabras) hacen de la lírica su oficio.

En la segunda cita, Vallejo tiene la visión de archiprestes de corazón vagabundo que no le dan a la existencia su verdadero valor, estas grandes dignidades de las grandes catedrales se internan y aparecen, y hablándonos desde muy lejos "nos lloran" o sea esas divinidades eclesiales lloran sobre la humanidad y sobre cada uno de nosotros "ese suicidio monótono" de Dios.

Esta última frase que parece blasfematoria, según mi opinión no lo es, en el concepto de Vallejo a mí me parece que el poeta quiere expresar cómo Cristo en tanto que Dios-Hombre, dejó hace 20 siglos que lo mataran las fuerzas del mal; Vallejo entiende esto como un suicidio porque fue una muerte voluntaria ya que en cuanto Dios El podía salvarse, pero no lo quiso hacer, y el monótono se entiende en el sentido de repetitivo, esta muerte voluntaria Cristo la sufre en perennidad para salvar al hombre del pecado y de su justo castigo, muere Cristo cotidianamente como salvador.

Los dados eternos

Este famoso poema ilustra toda la angustia existencial que Vallejo vivía en su agonía permanente, humana y metafísica.

Dios mío estoy llorando el ser que vivo

Qué fuerza dolorosamente vital tiene este verso. Vallejo dice Dios mío, o sea que reconoce a Dios como Ser Supremo que está unido a El en pertenencia, que Vallejo es la propiedad de ese Ser Superior y Creador del Universo y del hombre, a ese ser divino el poeta en su dolor le increpa que está sufriendo, llorando —el ser que vive— la esencia misma de su entidad, cuerpo y alma unidos están viviendo en agonía.

*que corre por mis vísceras,
que corrompe mis manos,
que ciega mis ojos y el entendimiento,
soy semejante a vosotros, como una perfecta imitación
vuestra,
muero de vuestra muerte y sufro de vuestra ambición,
como me pertenece vuestro error!*

(...)

*Oh padres primitivos,
que me enviásteis a una existencia que no solicité,
y a la cual llegué desnudo, humillado y llorando,
yo os perdono por la sangre de Cristo que me obligásteis a
derramar,
por la traición de Judas, mi hermano y tu hijo,
por la negra expiación que me aplasta en la tierra!*
(OP. p. 457).

Habría la caída alcanzado la propia naturaleza?

Existió la caída entre vosotros, peces?
(OP. p. 459).

El poeta recuerda a Job:

*Señor, extinguid los tiempos transcurridos, el minuto en
que ví la luz,
el segundo en que imaginaste, la esencia que soy;
haced retroceder vuestra creación hasta mi ausencia;
dejadme descansar entre los abortos del mundo.*
(OP. p. 516).

A veces emerge el Jorge de Lima un *aspecto pascaliano*:

*Somos reyes, pero el menor gusano no reconoce jamás
nuestra realeza ni nuestro origen divino.*
(OP. p. 520).

Podríamos asociar semejante observación al texto de San Juan sobre la condición divina del hombre:

*Carísimos, desde ahora somos hijos de Dios,
pero todavía no se ha manifestado lo que seremos
(1 Jn 3, 2).*

El tema de la caída se manifiesta, igualmente, en el *Libro de Sonetos*:

*Yo te siento pecado original
no sólo corroyendo hasta mis tejidos
sino entumeciéndome con la lava
del orgullo en que un arcángel se abrazó.
(OP. p. 569).*

Las referencias al demonio se multiplican. Mediante un proceso lúdico, el poeta le anota la perfidia esencial:

*Luzbel, Luzbem, Lussom, Lucifer,
(OP. p. 570).*

En "Invención de Orfeo", la evocación de la caída hace pensar en un Nietzsche arrepentido:

*Padezco, Reo vegetal,
por tí.
Estabas en medio del Edén.
Una voluta te circundaba,
voluta que tenía voz,
voz que tenía seducción.
Cedí.
En un momento rey y reo,
yo y tú, sombras allí.
Fronda y frente entrelazadas,
Reino, rey, reo renegados.
(OP. p. 636).*

Más adelante el tono nietzscheniano se exagera:

*Poema-caída jamás terminado
yo, su héroe, maté un Dios
Genitum non factum Memento*

*No soy la luz pero fui enviado
para dar testimonio de la luz
que fluye de este poema ajeno.
(OP. p. 655).*

Semejante antagonismo puede, en determinados momentos, presentar un *sabor maniqueísta*. En realidad, tal sabor es ilusorio, pues el conjunto de los poemas no lo autoriza. Detengámonos en uno de esos textos:

*Dios y el demonio —los grandes;
nosotros mediocres.
(OP. p. 698).*

La humildad del poeta se mantiene vigilante. El mal no es definitivo. El poeta sabe, por la fe, que su faz es solamente *más visible*. Audazmente celebra la victoria de Dios, que no necesita de exhibiciones escenográficas para imponerse. El heroísmo de los hijos de Dios centellea en el anonimato y en los meandros de la historia:

*Héroes existen como yo:
ese ladrón que necesita,
ese obrero que lucha,
esa lucha que se enciende,
esa santa prostituta,
esos simples puros sós
necesitar esos héroes
ese poema necesita
(...)
(OP. p. 776).*

Por más que sea estridente el grito por la justicia, el poeta tiene conciencia de que sólo a Dios corresponde el juicio. Por esa razón agrega:

*Luz de Dios, me perdona. No soy
Pretendí. Me disfracé de Lucifer.
Soy un hijo vencido, caído
en el suelo de la isla, cercado de fauces
que me acechan tenaces y duras.*

(...)
Ceniza entre cenizas soy. Oh mi rey!
“De profundis clamavi ad te, Domine”.
(OP. p. 782)

Un poco después:

Contra tí, gran Luzbel, se alza la honda
fe que derriba tus galeras,
e iguala las naves, desarticula la duda.
(OP. p. 782)

Casi al final de “Invención de Orfeo”, en su evocación *apocalíptica* del espectáculo de los cuerpos resucitados”, “en el mayor de los teatros” en Josafat, “el último valle salvado de este mundo” (OP. p. 864-865), el poeta exclama:

He aquí el momento: todo se cumplía:
el Testimonio y el drama perecedero
la jornada a través, para llegar.
la suma de la creación, censo
de las vidas fragmentadas por la muerte,
de lo eterno interrumpido por la Caída.
(OP. p. 868).

La caída está siempre presente en este mundo y, en cierto modo, también es el otro, como una desgarrada bandera que ostenta el vencedor entre sus trofeos.

El tema de la inmortalidad

El segundo y gran tema cristiano de Jorge de Lima es el de la inmortalidad.

En los últimos meses de vida, el poeta registró en su “Diario”:

Me creásteis Señor, para yo legar el sentido de la inmortalidad, al mundo, a través del misterio de la encarnación y redención (...).” (OP. p. 160).

Para Jorge de Lima, la poesía se relacionaba con este mensaje:

Todos los siglos y dentro de todos los siglos —todos los poetas, desde el principio, fueron cristianos por la esperanza que tenían. (OP. p. 509).

Qué otra vocación podría existir para el hombre?

En tu vida qué es lo que esperas
si no te espera otra vida?
(OP. p. 531).

Y todavía:

Quién viene? Es el hombre, es el viento, es un fantasma? (...)

— *Soy hombre, imagen de Dios, soy poeta.*
Bajo esta figura humana, mis hombros son de roca
y mi cabeza es una vela de barco.
Soy así para resistir,
para no morir.
para salvarnos.
(OP. p. 542).

La esperanza, según Jorge de Lima, se vincula al acto de amor divino que dió origen a la criatura humana:

Detened todo lo que me impide volver al sueño luminoso
que Dios me dió
antes de crearme.
(OP. p. 394).

En cierto sentido, semejantes palabras nos remiten al conmovedor pasaje del *Libro de la Sabiduría*, (11, 23-25).

Tened compasión de todos, porque vos lo podéis todo;
(...)
amáis todo lo que existe
y no odiáis nada de lo que hicísteis,
porque si lo odiáreis no lo habrías hecho.

*Cómo podría subsistir alguna cosa si no la hubiéreis querido,
y conservar su existencia si por vos no hubiese sido llamada?*

Entre tanto, para abarcar la concepción del poeta al respecto, es imprescindible asociar la inmortalidad a la realidad del espíritu:

*Y esa voz de dónde viene?
— Es de arriba que viene la voz.
(OP. p. 393).*

El espíritu se cierne sobre el tiempo, es inmutable:

*De mil en mil años el pájaro de Dios me roza con sus alas
y me incorpora a su eternidad;
y yo florezco de nuevo en la perennidad de su soplo.
(OP. p. 513).*

Peculiar al espíritu es no *de-existir* (desistir):

*Tú llevas un cadáver, hacia dónde, amigo?
Sol, sé testigo de que el fin ha llegado,
que la carne murió,
que el alma está viva.
Antes de que te extingas, Sol,
mira el espíritu continuando.
(OP. p. 396).*

No obstante, el poeta no se contenta con la sobrevivencia del alma.

La resurrección es una conquista del logos que se hizo hombre.

Materializando la esperanza en una imagen de mujer, Mira-Celi, él exclama:

*Tú eres cristocéntrica, Mira-Celi,
y eres una dádiva
(...)
(OP. p. 510).*

Después de dirigirse a Adonái Emmanuel:

*(...) Señor de Mira-Celi y mi Señor,
iluminad a los que vamos a morir.
(OP. p. 545).*

Advierte el poeta que la propia esperanza —así como la fe— pasará, porque es virtud de *homo viator*:

*Creo,
oh Vos, Tres Personas Inmensas y Eternas que no tuvisteis
principio
y nunca tendréis fin:
que al término de esta vida terrena
apenas el corazón deje de latir
y alguna leve mano piadosa me cierre los ojos cansados,
Mira-Celi se refugiará en mí
y yo compareceré ante Vos,
Oh Formas Inmensas de la Trinidad Perfecta;
y mi vida verdadera entonces comenzará;
y Mira-Celi volverá otra vez hacia alguno de mis hermanos
en la Tierra.
(OP. p. 548).*

La resurrección no se realiza sin la adhesión del hombre a la Palabra de Dios. Por eso:

*Hice mi alianza
con la resurrección,
(...)
Hice vuestra alianza
con la resurrección;
(OP. p. 519).*

La certeza de esta realidad se apodera de su espíritu. Como Nietzsche en Sils-María, el poeta exulta:

*Siento que voy a renacer como una larva tonta a tu Luz.
(OP. p. 515).*

Sería coincidencia o Jorge de Lima, asiduo lector del Dante, recurrió intencionalmente a la misma imagen de la Divina Comedia? He aquí el texto del Dante:

*O superbi cristian, miseri lassi,
che, de la vista de la mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi;*

*non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia senza schermi?*

(*"Purgatorio"*, X 124-130)

(Traducción):

*Cristianos soberbios, míseros y flojos
que ciega la luz la mente conserváis
y creéis avanzar, volviendo los pasos!*

*No entendéis que no somos más
que gusanos de los cuales la ninfa crece
para elevarse a los sumos tribunales?*

(*La Divina Comedia*, Belo Horizonte, Italia, 1976, 395.
Trad. de Cristiano Martins).

Desde esa cumbre el poeta divisa la patria, la verdadera tierra de promisión; nada lo amedrenta:

*Oh poeta, Dios da y Dios retira;
mas cuando piensas que tu soledad centuplicó,
él te ofrecerá la muerte, porque solo en la muerte reside la
gran alegría.*

(...)

*Dios mira el hueso triangular de tu frente:
apenas El toque tus párpados caídos,
podrás ver entre las costillas polvorientas de tu quieto
corazón
tu instinto, como un pájaro asustado, sin poderse ocultar.
(...)
Estarás vivo, porque solo en la muerte reside la gran alegría.
(...)*

*Sólo los muertos ven, porque su visión no depende de mirar.
Solamente ellos oyen porque hay nuevos sonidos que
surgirán con la muerte.*

*Solamente ellos se mueven, porque la levitación ya comenzó.
(...)*

*Sólo su presencia tiene la medida que alcanzaron en vida
pues ya devolvieron al cansado planeta
las quejas de sus propias creaciones.*

*Ellos tienen en su esencia inmortal
la tranquilidad de los que nada tienen que reclamar.
Sus manos temen el contacto de los contornos terrenos.
El leño de que fueron hechos prefiere la Luz o el Fuego
al lodo de la miseria abatida
Mas el poeta está alegre, pues solo en la muerte reside la
gran alegría.
(OP. p. 550).*

En qué consistirá la *gran alegría*? El poeta es explícito: En la unión con Dios Trino. Esta es la base teológica de la obra del poeta. Tal vez esta visión le haya llegado con ocasión de su conversación, de la convivencia con los Monjes Benedictinos que lo instruyeron en la intimidad de una vida sacramental sólidamente nutrida de biblismo y liturgia.

*Viviré en vosotras, oh Infinitas Formas Inmortales,
como Adán y Moisés muertos y resucitados en vosotros,
como los resucitados poetas David y Salomón,
y todos los muertos resucitados en vosotros.
Viviré en vosotros, como el primero y el último de los
resucitados.
Y todo existirá. Y todo será visible.
Seré, oh Formas Eternas, oh Majestuosas personas trinas,
nuevamente como el principio.
(OP. p. 548).*

La comunión con Dios rescatará *todos los amores*, también los pecaminosos. Según parece, los múltiples *mitos femeninos* de Jorge de Lima, tienden a converger en el único: El del Eterno Femenino, que se confunde, en último análisis, con la propia Gracia, más genéricamente con la infancia re-encuadrada de la poesía, imagen de la infancia preconizada

por Cristo cuando dice: "En verdad os digo: Quien no recibe el reino de Dios como un niño, no entrará en él" (Lc 18, 17). El crítico Luis Santa Cruz, propone como palabra clave de la obra de Jorge de Lima, la palabra *infancia*¹⁵. Y agrega: "Jorge de Lima llegó a decir que "sólo escribía para el niño que fuera otrora" (...) ¹⁶ va aún más lejos: Autorizado por una convivencia casi diaria con el poeta, de más de 10 años, identifica a las diversas musas en los nombres poéticos que les dió. así: Celidonia es "la negrita ioruba" que presidía "como una diosa de ebano", la niñez del poeta. Moriría ahogada, después de que sus labios hubieran "flotado" en el rostro del niño blanco... Es, además, la misma mujer del "baño de las negras", del romance "la mujer oscura". Otra bella adormecida, blanca esta vez, es Dinha Laura, que surge estilizada en "La Túnica Inconsútil", en el poema "El nombre de la Musa", y posteriormente, como "Mira-Celi", en el libro del mismo nombre: "Jorge de Lima, informa Santa Cruz, había leído entonces la famosa polémica del P. Mandonnet con el P. José María Lagrange, ambos dominicos, sobre la existencia física de "Dama Teóloga", inspiradora del Dante (...). Todas las imágenes femeninas del poeta se unifican en la imagen de Beatriz. En las últimas estrofas de "Invención de Orfeo" se lee:

*Expresar la poesía que hay en los cielos
de la vida de Beatriz? Sólo anotarla:
La voz está en los dedos musicales,
los dones componen la frase, y Beatriz habla
por todas las creaturas (...)
(...)
Y cómo designar? Hémos aquí
bajo el sol de Beatriz. Beatriz en nosotros,
para hablar, hablarnos; los verbos
deben ser, deben estar perpetuamente
(OP. p. 909-910; 911).*

15. Jorge de Lima, *Colección Nuestros Clásicos*, Rio de Janeiro, Agir.1958, p. 9.

16. Idem, 9-10.

17. Idem, 19.

Después explica:

"Las personas que yo nombro son personas que existen", y alinear nombres como Roselis, Isadora, Albertina, Violante, Abigaíl", "dobles, trinos, tréboles y triángulos humanos,/ cubos del Eterno Principio..." (OP. p. 530-531), el poeta advierte:

*Oh, no busquéis
un nexo en aquello
que dicen los poetas.
(OP. p. 536).*

En rigor, semejante nexo existe. No es lógico sino metalógico. Por eso podemos ver, inclusive en Inés de Castro, mito femenino que Jorge de Lima va a buscar en Camoens, un símbolo rutilante de la identificación: *Poesía-infancia, Poesía-gracia, Poesía-inmortalidad*. Jorge de Lima evoca una cena de infancia, la pasión de su padre por ese poema de "Los Lusíadas". Compone, entonces, una de las octavas más famosas de la lengua portuguesa.

*Mi padre te leía, oh página de insania!
y yo lo escuchaba, como si terminases.
Terminases? Si tú eras la espontánea,
la musa aparecida de cien fases,
y más allá de mí y más allá de Lusitania,
como si más allá de la página señalase
a los que puestos en tus desasosiegos
ciegan sus ojos por tus ojos ciegos.
(OP. p. 872).*

La *Infeliz Reina*, identificada así con Mira-Celi, del libro de título idéntico, metaforiza el amor, la inquietud que el amor trae dentro de sí, y la promesa de Infinito que engendra:

*Inés de la tierra. Inés del cielo. Inés.
Preferida de los ángeles. Ardua derrota,
connubio consumado, anteviuidez.*

Pero después amplitud siempre remota.
(OP. p. 874).

Notemos que el poeta alude a las etapas del amor terrestre: "Ardua derrota" (la búsqueda del amor); "Connubio consumado" (su concretización carnal), finalmente: "Anteviudez" —como si el amor no pudiese, por su esencia, admitir la separación de los amantes. El verso: "Más después, amplitud siempre remota", sugiere la dimensión de amplitud e intemporalidad de toda relación genuina. El poeta remata semejante evocación-recreación con dos versos que se exigen mutuamente:

Puerta recreada por los sin sosiego
(...)
Puerta de vida para los sin sosiego.
(OP. p. 874)

Inés de Castro es convertida, así, en *Imagen del amor* en su significado mayor, el del *método*, esto es *camino* para Dios.

Aquí se impone una observación absolutamente necesaria: Recordar que toda lectura filosófica-teológica de un poema *debe ser precedida y seguida* por la lectura *esencial* que es la lectura poética. Esta, obviamente, no puede ser reducida a ningún concepto o teorema. Así, paradójicamente, la composición de Jorge de Lima que más profundamente traduce su estado íntimo no cabe dentro de ninguna camisa de fuerza intelectual, aunque sea de seda. "Una rosa es una rosa, es una rosa", decía Gertrudis Stein; diremos nosotros: la poesía es poesía". A veces está tan próxima al instinto, al alma, que ya no admite aproximación. En una situación semejante corresponde abandonarse al *surrealismo*, como el místico a su éxtasis:

Nace del sudor de la fiebre una alimaña
que a ciertas horas vuelve presurosa.
Creo en el jarro siempre alguna rosa.
La bestia carcomió la flor imaginaria.

Después describe en torno al lecho un área
de picadero en que galopa. La encara

mi espanto, viene la bestia airosa
y me desbasta el juicio con su lima.

Después reposa las patas en mi pecho
y me oprime con fe obsesiva.
Me vuelvo exangüe y mártir en mi lecho,

le repito que soy, que soy mortal.
Y ella me dice que inventó ese delirio:
y se planta en el jarro y nace el lirio.
(OP. p. 745).

Sería oportuno, también aquí, meditar con absoluta humildad y lucidez, la advertencia de un crítico brasileño, Augusto Meyer, sobre la lectura de la poesía en general:

Por más cerrado en su perfección formal que parezca un poema —escribe él— por más impregnado de autosuficiencia y pureza como expresión de arte, siempre hay una falla propicia por donde entra la generosa impureza de la vida restableciendo la circulación de la sangre entre arte y realidad, entre verdad estética y verdad humana. Así: A tantos "extractores de quinta esencia" de la poesía, diré con perdón de la malicia que ella es más o menos como el amor: pide actos y no palabras. Mientras más tratemos de poesía, tanto menos poesía habrá. (...). El arte de frecuentar los autores consagrados, por más que implique una familiaridad preliminar con las glosas que recubren de comentarios el original, no dispensa el concurso de su olvido relativo, para que el nuevo contacto con la obra venga a ser una revelación personal de una lección aprendida. En lirismo, la fuerza más alta del poeta es ese don de apagar alabanzas y críticas, para brillar todavía más en su propio brillo, como las monedas que el uso bruñó¹⁸.

El tema de la comunión de los santos

Conocería Jorge de Lima a León Bloy? es probable, puesto que, en 1936, Octavio de Faría publicó notas y artículos

18. *Negro x Blanco*. Rio de Janeiro, Grifo, 1971, 46.

al respecto y pronunció conferencias en el Centro Dom Vital" de Rio de Janeiro, frecuentado por el poeta¹⁹. Sea como fuere, pocos autores brasileños se identificaron tanto con el autor de "El Peregrino de lo absoluto", en lo que concierne a su conciencia de ese dogma cristiano. Hasta podemos afirmar que Jorge de Lima glosó las siguientes palabras de Bloy:

*La comunión de los santos, antídoto por réplicas de la Dispersión de Babel, afirma una solidaridad humana tan divina, tan maravillosa que es imposible a un ser humano no responder por los otros, no importa en qué tiempo vivan, no importa en qué tiempo hayan vivido o sean llamados a vivir. El menor de los hechos repercute en profundidades infinitas y hace estremecer a los vivos y a los muertos, de modo que cada uno, de entre los millones de seres humanos, se encuentra realmente solo ante Dios. Tal es el abismo de nuestras almas, tal es su misterio.*²⁰

O aún,

*La comunión de los santos! Qué significan esas dos palabras para la mayor parte de los cristianos que las repiten cada día, como un artículo de la fe! Los menos ignorantes están obligados a saber que tal es el designio teológico de la Iglesia, cuerpo místico de Cristo del cual todos los fieles son los miembros visibles. Es algo rudimentario. Pero, cuántos serán los que, sobrepasando este postulado, son capaces de pensar —como los apóstoles— que solamente los demonios están fuera de la Iglesia, que ningún ser humano fue excluido de la Redención y que, aún los más tenebrosos paganos son virtualmente católicos, herederos de Dios y coherederos de Cristo? (...) fue necesario inventar la palabra "reversibilidad" para poder dar una idea aproximada de ese enorme Misterio.*²¹

19. Cf. Octavio de Farfa. *León Bloy*. Colección "Profetas del Mundo Moderno". Rio de Janeiro, Gráfica Record, 1968, p. 12.

20. Idem, 68-69. Cf. tb. p. 95-96.

21. Idem, 97.

Jorge de Lima reveló, desde niño, una vocación singular a la solidaridad. A los 9 años escribía:

Tengo pena de los pobres, de los cojos, de los ancianos, tengo pena del loco Neco Vicente y de la luna, solita en el cielo.
(OP. p. 186).

Semejante solidaridad conduciría al poeta, como ya anotamos, al descubrimiento de la condición del negro, a quien dedicó 39 poemas, los "poemas negros" de 1947. Desde el punto de vista cronológico, tales composiciones deben situarse en los años 30. Sobre *el fraternalismo que los impregna, escribió un crítico imparcial:*

*(...) Ese fraternalismo no puede apoyarse en bases materialistas, sino únicamente en el reconocimiento espiritual de la igualdad de las criaturas, de todos los seres humanos, ante Dios. La poesía negra, democrática, americana y social de Jorge de Lima es poesía cristiana*²².

Después de su conversión al catolicismo, Jorge de Lima escribió en "Tiempo y Eternidad" en el año 1935.

*Dividamos el mundo entre las máquinas:
viven 500.000 esclavos en las fábricas,
la mitad murió en la oscuridad, sin aire.
No dividamos el mundo.
Dividamos a Cristo:
Todos resucitarán iguales.*
(OP. p. 339).

En "La Túnica Inconsútil" de 1938, el sentimiento de solidaridad adquiere su máxima expresión. Es, entonces, cuando el poeta escribe el conocido "Poema del Cristiano" del cual tomamos las siguientes expresiones:

*Porque la Sangre de Cristo
corrió sobre mis ojos,*

22. Oto Marfa Carpeaux, en: *Jorge de Lima: Obra Completa*. Vol. I, 1154.

mi visión es universal

y tiene dimensiones que nadie sabe.

(...).

Tengo ubicuidad: estoy en Dios y en la materia;

soy viejísimo y apenas nací ayer,

estoy mojado en los limos primitivos,

y al mismo tiempo resuena en las trompetas finales,

(...)

*Puedo extender sobre todas las cabezas un cielo unánime
y estrellado.*

Y teniendo la luz eterna en los ojos,

soy el mago mayor:

*resucito en la boca de los tigres, soy payaso, soy alfa y
omega,*

pez, cordero, devorador de insectos, soy ridículo, soy

tentado y perdonado, soy derribado en la tierra y

glorificado, tengo mantos de púrpura y estameñan,

soy estúpido como San Cristóbal y sapientísimo como

Santo Tomas. Y soy loco, loco, completamente loco

para siempre, por todos los siglos, loco de Dios. Amén!

(OP. p. 425-426).

Es en el poema "Oda de la comunión de los santos" que si traducido a otros idiomas, al decir de Daniel Rops, podía revelar a su autor como uno de los mayores poetas de nuestro tiempo en el mundo moderno²³, donde el dogma de la reversibilidad de los méritos resplandece, en soberbia prosimetría:

(...)

Yo recuerdo cuando sacaste de mi una compañera,

y de nosotros dos —el hijo para reproducir tu Trinidad

y ser tu justa semejanza. Tu exterior me sedujo cuando

ví a Eva y a mi hijo o mi amigo;

y lo glorifico y te agradezco porque me siento

injertado y creciendo en tu propia substancia trina y una.

(...)

23. Cit. por Luis Santa Cruz, en *Jorge de Lima*. Colección "Nuestros Clásicos" p. 21; p. 102.

*Yo sé, Señor Altísimo, que comenzaste a encarnarte
cuando me encarné por tus dedos en la creación del
mundo que interrumpió la eternidad; y por eso no me
arrodillé ante las piedras gigantescas y las cascadas,
porque te sentía en mí, porque yo era una estrofa del
poema sobre el cual bajarías en el momento propicio.
(...).*

*Y el hombre que no era inmortal como el ángel,
pero caído y perseguido por el dolor, por la muerte, por
el mal, estaba animado de exultante alegría ante Dios.
Estaba poseído de la universal y ecuménica alegría
cristiana de la comunidad creyente.*

*Poseía la alegría de dilatar los brazos con el cetro de
Cristo, de ser célula de su cuerpo, de ser unidad de su
federación, de ser apostólico, de estar presente en la
mesa de Cristo. Todas esas cosas son alegrías inmensas
de innumerables santos de esa comunión.*

*Oh alegrías exquisitas, heróicas, de Cristo! Oh alegría
de ser crucificado con la cabeza para abajo!*

*Oh alegría de convertir al verdugo; de convalecer con
la esposa, los hijos, con el amigo o con los ángeles al lado;
de tener amigos a la mesa; de perdonar a los enemigos y
orar por ellos; oh alegría de elogiar al amigo, de incorporar
amigos a la comunión que alabamos;*

*oh alegría de abandonar tribulaciones de familia y de
negocios, y acompañar a Jesús con los pies descalzos y
el manto roto; de partir hacia las cartujas, para las islas,
para las misiones, para el polo, para los desiertos, para las
fiebres, el delirio, las fiebres y el delirio de Dios,
(...)*

(OP. p. 490-497).

En su última obra *Invención de Orfeo*, el poeta retoma determinados aspectos del recién citado poema, en estilo más elíptico:

*Te amo Dante, las rosas que tú viste,
- en aquella que, hermosa rosa blanca,
la divina milicia que tenía a la vista,
de corola coral que entona la gloria
ante las personas trinitarias;*

*la rosa inmensa que a tus ojos era
un enjambre de abejas luminosas,
(...)
La luz divina y alvinitente flota
como semblante móvil desdoblado.
Nada le turba el brillo renacido
en la sagrada mansión donde aparece
la comunión unánime de los santos,
fases detrás de fases ya no lívidas.
(OP. p. 747).*

También en esa obra se incluye un soneto, quizá el más bello de la literatura brasileña contemporánea, en el cual reportándose a su ama negra de la infancia, el poeta la identifica con una vaca, a la manera de la tradición indiana, tejiendo un bellísimo elogio a la mujer transformada en *Fuente de vida*:

*El anca de la vaca era palustre y bella,
una pelusa había en su quijada hermosa;
y en la frente lunada, donde ardía una estrella,
flotaba un pensamiento en constante reposo.*

*Esta imagen de la vaca, la más pura y sencilla,
que del fondo del sueño a veces yo evoco,
se confunde en la noche con la imagen de aquella
que como ama me amamantó y yace en la última fosa.*

*Le escucho el mugido —era mi arrullo,
y su mirar tan dulce lo siento como mío:
El seno y la ubre natales me irrigaron en sus venas.*

*Los confundo en esa manta informe que es mi canto:
semblante y leche, vaca y mujer que me dió
la leche y la suavidad que manan de dos senos.
(OP. p. 638).*

En el mismo libro se pregunta el poeta:

*Cómo conocer las cosas sino siéndolas?
Cómo conocer el mar sino habitándolo?*

La conciencia de *ser plural* lo acompaña hasta el fin:

*(...)
Voz litúrgica del poema
siempre en nosotros, aún cuando hablo en mí
que no soy yo por esas islas vuestras,
ni isla singular, sino plural,
además comuna de islas, archipiélago
federación de Dios, alabando a Dios.
(OP. p. 874).*

Y todavía:

*Invadimos a los otros y las conductas
vivimos por los otros y de los otros,
tenemos ojos de Juan, labios de Pedro,
lloramos a los antípodas, nosotros públicos,
nosotros conflicto y duras invasiones,
los trazos de Eduardo me disfrazan,
las máscaras de Carlos me acomodan,
soy modelo de tristes y de frailes,
busco modelos para ser los otros.
(OP. p. 598).*

Nada más natural que, en el último canto del poema, el Canto X de "Invención de Orfeo", surja la magnífica declaración:

*(...)
Participamos, oh participamos
mi Dios, participamos y existimos,
heredamos en nosotros lo que ha de venir,
en verdad heredamos zonas reales,
mares, florestas, astros, amplitud.
Crecemos los pomares invisibles,
somos generales y propios. Penetramos.
(OP. p. 880).*

Y más adelante:

La voz era diversa:

(...)
el canto era uno solo.
(OP. p. 887).

La conclusión del poema sintetiza las preocupaciones del poeta en relación a los hombres que deben ser salvos, pues solo el amor es inextinguible. Este amor es el de Cristo, cuya Pasión mereció nuestra resurrección:

*En el momento de creer,
creando
contra las fuerzas de la muerte,
la fe
en el momento de oración orando
orando
por la fe que perdieron
los otros.*

*En el momento de la fe
clavados
con saetas de amor
las manos
y los pies y el lado izquierdo
amén.
(OP. p. 911-912).*

Conclusión

La lectura que acabamos de hacer basta para demostrarnos que Jorge de Lima es un poeta cristiano, un gran poeta cristiano. Nos legó una obra densa y de amplitud extraordinaria, aunque, en rigor, no se separa jamás de su biografía (en cierto sentido es el más *autobiográfico* de los poetas brasileños), llega hasta la universalidad. No nos ofrece una epopeya a la manera de la "Divina Comedia" de Dante, uno de sus inspiradores. Además, sería posible hoy la síntesis de las epopeyas?

Las epopeyas, nota un conocido historiador de la literatura, son de lectura difícil. Hace tiempo murió su género dejando innumerables fallas y unos pocos monumentos gran-

*diosos que representan épocas pasadas de la humanidad; por eso es indispensable conocer a Homero y Virgilio, Ariosto, Camoens, Tasso y Milton. Pero es más fácil admirarlos que gustar de ellos. Si desaparecieran todas las im-
posiciones de la escuela y de la convención de una "cultura general", tendríamos que confesar que las grandes epopeyas son hoy poco legibles"²⁴*

Más adelante el mismo autor insiste: "Es necesario estudiarlas; tendremos que admirar innumerables pormenores geniales y el grandioso plan; pero es imposible leerlas como se lee una obra de literatura viva. Dante es la única excepción".²⁵

Dante? Jorge de Lima es un eco lejano de Dante. Diríamos más: en lo que se refiere a su inspiración tiende a Dante; en lo que se refiere al *clima*, a la *atmósfera lírica* de sus creaciones, tiende a Rimbaud. Son visibles las afinidades entre las zambullidas visionarias de "Una Temporada en el Infierno" e "Iluminaciones", e "Invención de Orfeo". Inclusive, en las interjecciones típicas del primero: "Oh hechicerías, oh miseria, oh odio, a vosotros fue confiado mi tesoro".²⁶. O: "Oh, los calvarios y los molinos del desierto, las islas y las moles"²⁷. También: "Oh dulzuras, oh mundo, oh música!"²⁸, que repercuten en el famoso verso del "Libro de Sonetos":

*Oh niños, oh noches, oh desvanes!
(OP. 592, p. 595).*

Y todavía:

*Oh bosques yermo de pajaros callados (p. 570)
Oh pulsos galopantes, oh caballos (p. 656)*

24. Oto Marfá Carpeaux, *Historia de la Literatura Occidental*. Vol. I, Río de Janeiro, Ediciones Cruzeiro, 1959, 339.

25. Idem, 339.

26. Arthur Rimbaud, *Una temporada en el Infierno e Iluminaciones*. Traducción, introducción y notas de Ledo Ivo. Río de Janeiro, Civização Brasileira, 1957, 41.

27. Idem, *Iluminaciones*. p. 82.

28. Idem, *Iluminaciones*. p. 123.

Oh demencias, oh muertes, oh bailes! (p. 667)
Oh lágrimas de llanto enjugado!
Oh cánticos heredados, oh memorias! (p. 684)
Oh velo oculto en sol recién refinado!
Oh monte sumo en Javas sumergidas (p. 793).

En un verso del canto inicial de "Invención de Orfeo", Jorge de Lima hace alusión explícita al poeta francés, a su "Bateau Ivre":

Esta es la ebria embarcación.
(OP. 628)

Estamos, pues, ante un poeta contemporáneo cristiano, de un mundo donde existe el cristianismo, pero no la cristiandad; por eso, los mitos de la cristiandad que podrían generar una epopeya, no son los nuestros. Generarán la epopeya de Dante, *la única legible*.²⁹ Lo que Jorge de Lima hizo fue un *poema cristiano*, cuya perennidad reside en la *mitificación de una experiencia siempre antigua y siempre nueva*. Al ofrecernos su biografía interior, Jorge de Lima nos ofrece su visión personal del mundo. Por no ofrecerla *en poesía*, la universalizó. En cierto sentido, imitó al mismo Jesús que, en ningún momento definió el Reino de Dios; siempre lo sugirió *por medio de parábolas*. Jorge de Lima se hace eco de esas parábolas brindándonos, inclusive la clave del secreto de su creación en los versos siguientes:

Gozo allende
de lo que existe
en la impresión.

Y de aquello
que está más acá
de la expresión.
(OP. p. 791)

Está permitido atribuirle el verso con que calificó uno de sus personajes poéticos:

Ella quedó, de repente, real como la Poesía.
(OP. p. 528).

Sí, Jorge de Lima, quedó real como la poesía.

29. Oto María Carpeaux, *Historia de la Literatura Occidental*. Vol. I, 339-340.

III
PROBLEMATICA DE DIOS
EN
AUTORES COLOMBIANOS

**LA EXPERIENCIA DEL LIMITE EN
TOMAS VARGAS OSORIO**

Oscar Torres Duque

*Sólo el que ya alzó la lira,
también entre las sombras;
podrá decir, presintiendo,
la infinita alabanza.*

*Sólo el que de la amapola
comió con los muertos, de ella,
su son imperceptible
ya nunca perderá.*

*Aunque a menudo el reflejo
en el agua se nos borre:
¡experimenta la imagen!*

*Sólo en el doble reino
serán las voces
eternas y dulces.*

Rainer María Rilke

Semblanza

La mala suerte, si es que a la impopularidad histórica de un poeta se le puede dar tal apelativo, de Tomás Vargas Osorio, respecto de su fijación en la posteridad de la literatura colombiana, la podemos atribuir a su falta de ubicuidad en los géneros literarios (falta a su vez atribuible a su compromiso creador) sumada a la cortedad de su existencia, que impidió, quizá, la elaboración de un número apreciable de obras literarias. Por una parte, para referirme a esa falta de ubicuidad de la que hablo, la mayoría de sus textos está constituida por artículos periodísticos, en menor número hallamos ensayos

de fondo sobre diversos temas, artísticos y culturales, un volumen de cuentos, varios principios o fragmentos de novelas, y un libro de poemas. Con este material, pudo la Gobernación de Santander conformar dos gruesos tomos de sus *Obras*, en 1944 y 1946, después de su muerte. Sin reediciones y casi sin crítica, los libros de Vargas Osorio son esa recopilación póstuma y los cuatro títulos publicados en vida, a saber: *Vidas menores*, de 1937 (una suerte de relatos que tienden a la unidad de la novela, *Huella en el barro*, de 1938, en el que combina ensayos con crónicas de viajes (tendientes al ensayo), *Regreso de la muerte*, de 1939, poemas; y *La familia de la angustia*, de 1941, un lúcido ensayo sobre la problemática de la "cultura" en la historia contemporánea. Lo demás, publicaciones en diversos diarios nacionales. Por otra parte, su temprana muerte, a los 33 años de edad, cortó sin duda muchos proyectos, ya que Vargas Osorio siempre entendió que su auténtica vocación era literaria, certeza que no entraba en conflicto con las diversas actividades que realizó.

Tomás Vargas Osorio nació en Oiba, Santander del Sur, el 23 de Octubre de 1908, hijo de una de las pocas familias influyentes y acomodadas del pueblo; su padre, un coronel que participó en las curiosas refriegas civiles de principios de siglo, y su madre perteneciente a una familia de terratenientes, de costumbres sencillas y agrarias. Sólo hasta los 11 años inició sus estudios, trasladándose a Socorro, también en Santander, para ingresar en el Colegio Universitario. A los 18 años viajó a Bogotá, y desde ese momento comienzan a aparecer textos suyos en diarios y suplementos literarios del país. Muy joven, también, hace esporádicas incursiones en la oratoria política en favor de la candidatura liberal de Olaya Herrera. Más tarde nos dejará saber que no ha caído, en ese vicio tan prestigioso en el pequeño mundo de nuestras letras, de apoyar la actividad literaria en la pública, o viceversa; simplemente buscó un acomodo, un punto de vocería para mostrar sus verdaderos intereses, y el ámbito nacional no dejaba más opción que la de corresponder al "interés público" que implicaba el ser poeta. Así logró ocupar cargos públicos de importancia, en la Contraloría, como diputado a la Asamblea de su Departamento y, finalmente, como representante a la cámara, sin pasar por las aulas universitarias. A todo esto se agrega la intensa

labor periodística que cumplió en la redacción de algunos de los más importantes diarios del país y en la fundación del diario *El Día*. También comprobaremos que su formación intelectual, a pesar de su amplio recorrido por el mundo de la lectura, la de su índole, porque fué lector selectivo, debe más a sus experiencias como ser humano que a grandes hazañas librescas. También viajó por Ecuador, en cumplimiento de labores periodísticas. En 1939, se dice, se vió por primera vez aquejado por la enfermedad que lo llevó a la muerte. Desde ese momento y durante casi dos años, su vida es la prisa por hallar cura o alivio: viajes, aclimataciones, cirugía ... Muere en Bucaramanga el 21 de diciembre de 1941.

La "insularidad" de Vargas Osorio en la poesía colombiana

La anterior es una breve reseña biográfica de un desconocido. Pero quienes acaso hayan manejado su nombre en manuales, historias o antologías, hablarán de su relación con el grupo poético "Piedra y Cielo", que es el exiguo lugar que se le ha asignado dentro de nuestra historiografía literaria. "Piedra-celismo" fue el nombre que se dio a una pretendida generación de poetas, encabezada por Jorge Rojas, animador de las primeras publicaciones conjuntas y responsable del rótulo. Rojas, admirador de Valery y, como consecuencia, de la última etapa de la producción poética de Juan Ramón Jiménez, toma el libro del poeta de Moguer y trata de insistir en algunos de sus temas. Sin embargo, como lo anota Silvio Villegas, la idea de "poesía pura" no es muy clara, ni en sus poemas ni en los de "Piedra y Cielo". Están mucho más cerca, por intención, incluso, de otros de los miembros del grupo, de la Generación del 27 y, a través de ella, del Siglo de Oro y el Barroco españoles. A pesar de que sus respectivas poesías tienen un tono bastante personal, coinciden en la pasión por la mal llamada imagen, el juego verbal, la metáfora no rebuscada, pero abundante a lo largo del poema. No obstante, desdican en algo del paradigma del 27: Si algo caracteriza a la generación de Lorca, de Cernuda, de Guillén o de Aleixandre, es que reinterpreta la tradición española, a partir del Siglo XVI, desde la experiencia, el conocimiento o la atención de los movimientos de vanguardia europeos. La generación del 27 se abre a Europa y por esa puerta abierta España saldrá a buscar lo que no

entendió u olvidó en medio de su encierro. Los "Piedra y Cielo", salvo episódicos deslumbramientos, no pasaron por esa experiencia vanguardista, y no se crea en una falta de distancia en el tiempo, puesto que las entregas "Piedra y Cielo" comienzan a ser publicadas en 1939, cuando ya en 1926 Luis Vidales había intentado una aproximación a la estética de Breton con *Suenan Timbres*. La vocación de Rojas y sus "publicados" —salvo, desde ahora, Vargas Osorio— es, pues, puramente hispanista, pero más bien lejana, por sus logros, de Juan Ramón Jiménez, es decir, de *Piedra y Cielo*. Más tarde, muy poco más tarde, sentirían el influjo de la poesía de Pablo Neruda, y ello les daría una piedra de toque para su independencia de España, más bien, para la acentuación de sus voces personales y, por tanto, para la disgregación generacional del grupo. Los poetas publicados en las primeras entregas de "Piedra y Cielo", entre 1939 y 1940 fueron Jorge Rojas, con *La Ciudad Sumergida*, Carlos Martín, con *Territorio Amoroso*, Arturo Camacho Ramírez, con *Presagio del Amor*, Eduardo Carranza, con *Seis Elegías y un Himno*, Tomás Vargas Osorio, con *Regreso de la Muerte*, Gerardo Valencia, con *El Ángel desalado* —que era más bien una selección de poemas efectuada por Jorge Rojas, de entre una maraña de poemas buenos y malos, confesión que consta en el prologuillo del poemario—, y Darío Samper, con *Habitantes de su imagen*. Estos son los poetas de "Piedra y Cielo", aunque hayan sido agregados, más por vecindad cronológica que por cualquier otra razón, Aurelio Arturo, Antonio Llanos y Héctor Fabio Varela.

Sólo por esta circunstancia de publicación, Tomás Vargas Osorio quedó vinculado al mencionado grupo, pero sus diferencias con los poetas aludidos, ahora sí agrupables para esta oposición, son esenciales: La poesía del santandereano es sobria, sin artificios verbales, libre de toda retórica y no tocada por la mano de Neruda; su creación poética surge de una particular experiencia del paisaje y de la reflexión que éste suscita; su filiación hispánica, clara también en él, está más cerca de Antonio Machado que de la generación del 27, es más modernista que vanguardista, porque Vargas Osorio deja de lado todo asomo surrealista de la palabra, mientras que los piedrace- listas parecieran indiferentes a él, y ese vacío, esa ausencia del

otro elemento veintiesetesco, ha de llenarlo fácilmente después un asimilador de vanguardias como Neruda; el paisaje y la muerte agotan la temática de Vargas Osorio, mientras que los otros poetas del grupo, vistas ya sus trayectorias hasta nuestros días, configuran una poesía bastante heterogénea en ese sentido, salvo la insistencia de Rojas en un sensualismo de ser inagotable; asimismo, Vargas no poetiza momentos, no canta la cotidianidad, su objeto cantado no existe en una realidad histórica precisable; pero quizá la diferencia más importante sea la objetividad en la descripción: Vargas apunta el objeto descrito para que sea todo él en las palabras, sin necesidad de cargarlo de adjetivos ni de emplear metáforas insólitas; la sencillez propia de la contemplación plena es una virtud de su verso descriptivo. En este último aspecto, y por paradójico que resulte, la poesía del santandereano está más marcada de Juan Ramón, en su afán por lograr el "nombre exacto de las cosas", aquel nombre que, para Juan Ramón, sólo la inteligencia puede otorgar. Sin embargo, pese a la coincidencia en la valoración del nombrar, otras especificidades en la poesía del autor de *Regreso de la muerte* lo distancian: otro poema de Jorge Rojas canta, con expresión tomada de Juan Ramón, "la forma de su huida": La palabra debe nombrar la forma, pero también la ausencia de forma, expresar lo que se ha ido y la presencia vacía que queda; más adelante veremos que el nombre en la poesía de Tomás Vargas Osorio supera las cualidades propias de la atención prestada al silencio en la palabra, ese dato mallarmeano que, pasando por Valery y Juan Ramón, engendra el clima de paradoja y antimonia que domina buena parte de la poesía llamada moderna. Para Vargas, no obstante la existencia, como motor, de lo inexpresable, la palabra debe nombrar, ser concreta, irreductible a otras palabras y, además, irreductible a su silencio, a cualquier "otra" realidad, a cualquier "otro". Su poesía sustantiva carece de sugerencias de mundos oscuros o abstractos —lo sería la muerte si no estuviera adherida a la existencia de un paisaje, concreto, objetivo—. No llega a la "poesía pura" —y no está en ese camino— porque en sus poemas no hay tensión entre la palabra y el silencio; la "poesía pura" equivale a escribir el silencio, y para Vargas Osorio la poesía es voz, siempre activa, no importa que esa voz nazca en el silencio, o en el no-ser de la escritura. Juan Ramón creía en

la poesía de la vida, eso extenso, inapresable, en la poesía de todas las cosas, porque hay amor humano en las cosas y en la vida, pero la escritura de esa poesía era un acto, a la vez que de exaltación, también de pérdida: lo poético es anterior o posterior al poema: el poema recuerda (puesto que la mente humana no accede al silencio sin indicación) y también pierde su esencia, es forma de una huida. En Vargas Osorio, la vida está potenciada en el poema, idealizada, pero no negada; su poesía es de distinciones, pero, a diferencia de la expresión conceptual, cuando distingue no opone: El idilio y la muerte —así como la palabra y el silencio— son dos realidades diferentes: es una o es la otra; pero las dos *son* y no hay confusión ni antagonismo; en el último Juan Ramón y en Valery sólo hay una realidad y dos caras: La una nunca cede a la otra; hay fluencia, caos, vacilación.

Anotadas las diferencias que separan a Vargas Osorio del piedracelismo y de Juan Ramón, en una órbita particular, queda definida su "insularidad". Esa "insularidad" es anacronismo, pero en esto también es necesaria una clarificación. Fernando Charry Lara ha destacado la importancia del Piedracelismo como motor de la revolución poética en Colombia, la que liberó el anquilosamiento de una poesía retórica y oratoria, y grandilocuente, exótica y fatua en la obstinación del Modernismo. Para mí no es muy claro ese papel transformador, puesto que Charry compara los logros de los Piedracelistas básicamente con un pasado modernista, que ni siquiera existió en Colombia —salvo en el excepcional *Tierra de Promisión*, de José Eustasio Rivera—: Silva procede de una tradición clásica del simbolismo; Valencia es un parnasiano a secas y por convicción; Luis Carlos López se burla de la alitsonancia modernista y Barba Jacob, aunque con un léxico modernista se sumerge él mismo como actor de sus poemas, desplazando al exotismo, al telurismo y al juego gracioso de los versos; pero, además de la inexistencia del Modernismo en Colombia, que implicaría que no había contra qué reaccionar o qué superar, Charry no toma en cuenta que entre la época modernista y la aparición del Piedracelismo hubo en Colombia otra "generación", la llamada de "Los Nuevos", que ya había afirmado, si bien por vías personales —porque tampoco aquí es apropiado el término "generación"— nuevos derrote-

ros que se rebelaban contra nuestra tradición retórica y alitsonante, mantenida por el romanticismo poético y político. León de Greiff, quien es justipreciado en ese sentido por Vargas Osorio, Rafael Maya en su primer libro, Luis Vidales, Germán Pardo García, cuyo primer libro es publicado en 1930, Ciro Mendía, todos ellos abandonan los moldes modernistas, con mayor o menor violencia; que "Piedra y Cielo" haya sido el primer grupo en hacerlo como generación, con orientación definida, es algo que ya es refutado. Por tal razón, "Piedra y Cielo" es realmente un retroceso, en cuanto a la vocación hispánica se refiere —volvíamos a Garcilaso— y en cuanto a su inmunidad a las vanguardias, y ello respecto a "Los Nuevos", que fueron los verdaderos iniciadores de lo que se ha llamado "una nueva sensibilidad".

Anacronismo no es retroceso. Siempre aludo a la designación "anacronismo", por referencia a una definición de Guillermo Sucre:

... el escepticismo que no renuncia a la pasión; la pasión que no se revuelve sino en una forma (más) de ironía: la neutralidad. La neutralidad no es ninguna (falsa) presunción de objetividad, ni siquiera la distancia de una sabiduría ya conquistada; es sólo la última posibilidad de no engañarse, de hacer inteligible el mundo, aún como ininteligible¹.

El anacronismo surge en época de decadencia, no cuando ya no se puede expresar lo absoluto, como diría Hegel, sino cuando lo inexpresable —es decir, lo esencial— es, además, insignificante, indiferente. El poeta anacrónico no acepta esa situación, se rebela contra al mundo que permite la infamia, y con ello deja de ser contemporáneo, de su tiempo. Prefiere conservar lo que en otro tiempo fue plenitud, armonía, así tenga que pagar el precio del aislamiento o de la hostilidad por parte del mundo en que vive. Esto será lo que suceda con Vargas Osorio. Niega el paso dado por los surrealistas, porque puede mantenerse en una poesía brotada exclusiva-

1. Sucre, Guillermo. "Ramos Sucre: anacronismo y/o renovación". En *Revista Eco*. Bogotá (Junio-Agosto 1980): 270.

mente de su sentimiento del paisaje, que engendra y revela tradiciones y lo mantiene atado a un sentido de eternidad, que es lo que realmente lo atrae, y lo que define su clasicismo, tal como el mismo poeta lo entiende:

El clasicismo es, para el crítico promedial, una jurisprudencia literaria y estética, un conjunto de cánones estrictos, pero no repara en el subsuelo vivo que permanece bajo este estrato codificado e inerte, y del cual se desprenden hilos, venas, fluencias espirituales, a establecer vinculación con lo nuevo y con lo actual. Lo eterno no es una calidad fija, sino en perpetuo movimiento o intercambio, La eternidad es una circulación del espíritu a través de todos los hemisferios del tiempo, es una calidad transferible. De ello proviene aquel concepto popularísimo de que la historia se repite; pero no es que se repita propiamente, sino que la historia posee la virtud de actualizar antiguas experiencias: Lo mismo la historia social o política que la historia literaria y estética².

Para Vargas Osorio, hay unas normas estéticas que cumplir, de sobriedad y sencillez, pero sabe que esas normas le vienen por la sangre, son herencia de un pasado antiquísimo, y de ahí su negativa a la innovación. Es con su propia vida como llega Vargas a lo clásico - como llega todo poeta clásico, en quien la lectura debe tener una íntima correspondencia con las necesidades vitales—; y es precisamente esta naturalidad, esta condición de expresar lo obvio, lo que para René Hocke, en su ensayo sobre Homero y el Clasicismo, determina la perdurabilidad de la obra de arte, por encima del transcurso de los siglos y de las sucesivas y cambiantes ideas sobre su utilidad o función social. Por eso no atinaríamos a ubicar a Vargas Osorio en ningún movimiento o generación. Él piensa su generación en simples términos de coetaneidad, ni siquiera en términos poéticos; por ejemplo, habla de Abelardo Forero Benavides y de Darío Achury Valenzuela, cuando se refiere a su generación.

2. Vargas Osorio, Tomás. *Obras*. Bucaramanga, Gobernación de Santander, 1944, t. I, 257.

Más relación le encuentro yo con Silva y con Aurelio Arturo, desde el punto de vista de una poética del idilio. Pero con Silva, en especial, comparte esa dedicación al tema de la decadencia, tratado en la obra en prosa. *De sobremesa* e, incluso, *Gotas amargas*, si vemos en ellas ante todo un experimento narrativo en verso, y *Vidas menores* de Vargas Osorio, son de la misma familia; en las tres obras se manifiesta, con implicaciones simbólicas, el tema de la enfermedad, el hombre parece agotado de experiencia, en el límite del cansancio, rayano a la absoluta inactividad, a la muerte, a la nada. Esa especial consideración por el lujo despilfarrado une a los dos poetas en la admiración por D'Annunzio: Silva lo admira porque profesa la misma religión orgiástica del italiano; Tomás Vargas, porque en él ve el ejemplo de la terrible caída del hombre histórico, en la pasión lujuriosa por lo antiguo, en la pasión de museo. El decadentismo es, al fin y al cabo, el último grito de supervivencia del Clasicismo, en medio de sociedades que se aproximan a su fin.

Y sirve esta digresión sobre el parentesco en prosa entre Silva y Vargas Osorio, para comentar que, como en el caso de José Martí, Vargas Osorio muestra su madurez poética ante todo en la prosa. Vargas Osorio es un poeta, pero su obra de poeta abarca todos los géneros (y con esto se zanja la injusta apelación a su falta de ubicuidad): el artículo periodístico, el ensayo, el cuento, el poema, todos, son la poesía de Vargas Osorio, porque todos sus textos provienen de una misma raíz, de un mismo espíritu y de un mismo trabajo creativo. Es en Tomás Vargas Osorio en quien podemos estudiar, con propiedad, la dimensión poética del ensayo, por ejemplo, si leemos sus obras completas apreciamos hasta qué punto una esencial unidad las rige: Lo que nos hace pensar, lo encontramos expresado, por él mismo, en un ensayo sobre Valencia o sobre la poesía moderna.

Vargas Osorio se ha referido también —y esto para concluir lo relativo a la falta de una tradición poética colombiana en la cual ubicarlo— a la general tendencia retórica de nuestra poesía (y lo dice en un ensayo sobre la poesía de León de Greiff, que representa una excepción a la regla). Ha atribuido el hecho a que, desde Bolívar y sus juglares oficiales, hasta los poe-

tas de su tiempo, el poeta se ha dejado endiosar por la sociedad, que le endilga la función de ser héroe nacional, héroe público, representante de un pueblo. Hemos tenido siempre una poesía con vocación pseudo-épica. Ese endiosamiento ha sido definitivo para que el poeta colombiano adolezca del vicio que es clave para Vargas Osorio: La falta de un reconocimiento de la incapacidad para expresar lo infinito. El poeta-dios, el poeta que convierte su poema en himno nacional, el poeta que se autoelogia por los "dolores de patria" carece de la esencial humildad para asumir y encarar lo Absoluto, se queda en la trivialidad de su loa exaltatoria y prócera y en el juego meloso al oído de su talento verbal, con el que mueve a las masas. Es lo que Vargas Osorio llama "el encanto de las sirenas" que, como en el episodio de *La Odisea*, arroja al mar al guerrero imprevisivo y vanidoso. Escribe el santandereano:

*La simulación de esa capacidad de expresión que tanto se busca por todo género de artistas, no es otra cosa que retórica. Sumergido en ella, el poeta adquiere la creencia de que posee un sistema de expresión perfecto y de que, por consiguiente, nada le falta ni le sobra, cuando en verdad este sistema no puede suministrarle sino unas cuantas analogías entre las cosas: la tarde y la rosa, el agua y el aire, la niña y el ángel, la abeja y la luz, por ejemplo*³.

Esa autosuficiencia es lo que destierra, como primera norma, el poeta santandereano, y lo que impide que se "afilie" a tradición alguna de poesía en lengua castellana. Su tradición será otra, y a ella la hallará buceando en sus propias raíces. Más que de poetas, su poesía se alimenta de novelistas y de pensadores; entre ellos, Dostoievski y Unamuno lo marcan.

Regreso de la muerte y la experiencia del Límite

Pese a las aclaraciones que acerca de la inoperancia del concepto del género literario en Vargas Osorio he hecho, hago ahora la concesión de concentrarme en sus poemas, en *Regreso de la Muerte* y en otros poemas no incluidos allí y publicados póstumamente, y que me permiten (pero, igual, lo permi-

3. Idem, 264.

te cualquier texto del poeta) abordar el tema propuesto de Dios en la poesía.

Regreso de la muerte está conformado por nueve poemas, en los que la muerte, el sentimiento del paisaje y la persistencia de un orden sagrado constituyen la impecable unidad del libro. Se experimenta la muerte en dos mundos, en el vivo del paisaje idílico y en su propio ámbito, el de la muerte, que estaría más allá de éste, pero que, finalmente, no es más que la representación del anterior, más puro quizá. La muerte deja de ser un ente abstracto, se nos ofrece a través de un "ubi sunt" bastante particular y que recuerda la *Antología de Spon River*, de Edgar Lee Master; el tópico supone una pregunta desde la vida, por lo que se ha ido y cuyo paradero se desconoce; pero, en el caso de *Regreso de la muerte*, así como en el libro de Lee Master, el "ubi sunt" es pregunta fingida por aquello cuya respuesta se conoce: se habla desde la muerte y se finge ignorancia ante la vida pasada: El efecto de tal fingimiento es el de colocar al lector en la obligación de abolir la pregunta (¿dónde están?); la vida fue, y, por tanto, es qué importa dónde; la muerte es, pero idéntica, en cuanto voz y deseo, a la vida. Las dos dimensiones se respetan, no se anulan ni se luchan. El poema en cuatro partes "Elegías" es el único que ostenta el recurso de hablar desde la muerte —como los epitafios con voz propia de Lee Master—, aunque todo el libro tiene un sentido último hasta llegar a "De regreso a la muerte", en el que se muestra la condición del poeta como testimonio, como voz del otro lado, y sin embargo con su voz propia, como Lázaro no entristecido por la tarea que a cambio de la resurrección, se le ha encomendado. En "Elegías", las tres primeras partes del poema son la queja del amante por la amada, acaso siempre inexistente, que ha muerto, acaso porque la vocación del dolor del amante así lo quiso ("O acaso nunca fue; pero en mi sueño yo cultivé el dolor de verla muerta"); en la cuarta parte del epitafio se traslada, sin que el lector lo advierta inicialmente a otro muerto, en esta ocasión el propio amante, que así queda como muerto forjador de epitafios de otros; murió porque no hubo otro que asumiera su dolor, como él había asumido el dolor de ver morir a su amada: ante la muerte se está solo, solo por sufrir la muerte de quien nunca estuvo con nosotros, solo por morir sin ser

comprendido, la muerte de otros y la muerte de uno, tal es el objeto del "ubi sunt" en *Regreso de la muerte*; la muerte de otros vive en el idilio del paisaje, huesos nutricios de la tierra fértil; la muerte de uno es la de Lázaro, la del poeta que viene a dar testimonio de ese mundo maravilloso, idílico también, cuando se lo nombra. A pesar del único poema elegíaco, la muerte no implica queja, sino prolongación del estado vital, del uno en el otro, y de la soledad en la participación.

Pero la muerte debe compartir ese afán de poseerlo todo, con la vida, siempre, en un límite imprecisable, a veces paisaje, a veces corazón, a veces perduración del mundo natural. En "Instante" el yo y la muerte deben aguardar a que otra voz, más poderosa en el instante, muera; curiosa antinomia de un ente que, siendo mortal, no está sujeto a la muerte. El poeta se resigna a entregarle todo a la muerte, lo más puro de sí ("a criba sometido", "manos, labios, pupilas, los feroces/deseos y mi sueño encarnecido,/ el corazón que ya es de tí transido/ y la casa sellada de mis goces"), pero no será ello hasta que "una nueva voz", que está cantando al borde de la muerte y al borde del yo del poeta, desaparezca, muera. ¿Qué voz es esa? Una voz que no está aquí ni está allá, no es la muerte ni es mi voz, no importa que sea: existe porque está cantando, porque tiembla. Es límite: para el poeta, que lo protege de la muerte, para la muerte, que le impide tomar cualquier cosa del yo del poeta. Situación estática en que la vida y la muerte conviven sin confundirse. Los tres elementos están hechos de muerte, pero los tres, en el instante, son fuerzas vitales inquebrantables, incluso la muerte que pide lo mejor del poeta, "para el frío trabajo de sus hoces". La muerte carece del poder decisorio, algo superior a ella la detiene; pero "lo otro", que más que "otro" es límite, también debe morir, o muere por naturaleza, porque no puede sobrevivir en un orden en el que impera el tiempo, y "lo otro" se compone de instante. Lo importante es que el instante es como una concesión de lo intemporal, nota para tener en cuenta en el tema de la hierofanía. El diálogo con la muerte se hace muy natural y sobre un terreno neutro. Ni el yo desaparece ni la muerte deja de ser lo que es; pero hay algo más...

También en "Elegías" la muerte de la amada es un acto natural, una muerte concreta, apreciable, como mundo sub-

terráneo y nocturno, y como proyección a la luz del día, así como había sido proyección del deseo del dolor del amante ("¡Oh raíces, oh tallos que nacéis de su cuerpo/ sombrío, vosotros sí conocéis el día, / el vuelo de los pájaros, el aire azul, las nubes,/ y ella en la noche de sus huesos, dormida!"). Cuando hace la pregunta de rigor, donde —"ubi"—, no lo hace en la total ignorancia, sino localizando la muerte de la amada en algunos "lugares": "¿Dónde su voz ahora, en qué follaje,/ en la tumba de qué hoja o gota de rocío/ duerme? ¿Y la leve, pálida comarca/ de su piel bajo qué luna floreciendo?". La voz duerme en el follaje, en la gota de rocío, en la hoja, la piel florece aún bajo la luna. Y eso es la muerte, no es otra cosa, no es un esqueleto con hoz brillante o un fantasma indefinible: ahí está, llena de la sonoridad del follaje o de la carnalidad de una piel humana que se prolonga en la tierra que abona. La voz, que podría ser un elemento aéreo, inmaterial, abstracto, se redime en lo sonoro del paisaje. Sintomáticamente, el poema titulado "Voz", que no es más que la leve voz de la muerte nos presenta "Una tierra seca, sin nombre", que "Acogerá nuestros huesos". Esa tierra seca no tiene nombre, sencillamente porque carece de todo lo que tiene la tierra fértil, la tierra del idilio, pero al negársele cada elemento de la tierra fértil, ("una tierra sin aire dulce que la bese,/ sin horizontes, sin trinos") se le está dando su misma naturaleza. Se ha dicho, Vargas Osorio lo dijo en sus crónicas de viajes, que el paisaje santandereano, al menos el del sur es áspero, lleno de durezas y ardecos: Ese pareciera ser el paisaje seco que encarna la muerte. Resulta curioso que el paisaje más real sea el mundo de los muertos, mientras que el mundo de los vivos lo constituye un paisaje idealizado —la base del idilio—, un paisaje que no pertenece a geografía alguna del orbe. Respecto del primer, Vargas Osorio ha escrito: "La égloga ha desaparecido, Porque en este valle no se advierte ternura vegetal ninguna, los árboles, palmeras y cámbulos, son majestuosos y adustos, y hunden sus raíces en una tierra dura y ardiente, sobria y castigada"⁴: El paisaje es adusto, pero también es majestuoso, majestuoso en su adustez, diríamos, con lo que entendemos que el paisaje de la muerte sea el mismo paisaje idílico, por su otro extremo.

4. Idem, 224.

Ese afán, o mejor, esa seguridad en el idilio, reside, según Vargas Osorio, en la vida sobrante, excesiva, que caracteriza al santandereano, que tiene que salir día a día a batirse con la avaricia de la tierra, y vencerla será hacerla pródiga, aunque al día siguiente deba recomenzar la batalla; también me causa curiosidad la doble proyección de esa vida sobrante, de ese exceso de vida: Una es la muerte, otra la proclividad a la medida, a la limitación: "Sobrante de vida, busca un escape en el cumplimiento festinado de las leyes biológicas, la muerte, lo excesivo, lo que no cumple la medida y la regulación, no es estético".⁵ Según esto, la muerte es el límite que dignifica y hace agradables todas las cosas: "Porque la vocación para la muerte en el hombre santandereano no es sino un anhelo de armonía consigo mismo y con el mundo circundante"⁶. De ahí, dice el poeta, la vocación del santandereano por la muerte; ¿no explicaría ello que los otros dos grandes poetas colombianos de la muerte sean santandereanos, si bien del norte?: Jorge Gaitán Durán escribió: "Los muertos son la vida", pero también, "No pudo la muerte vencerme", como si la lucha no fuera, más bien, contra la vida (sobrante); Eduardo Cote Lamus habló de la caída del hombre —su vida—, del fluir irremediable que prefigura el fin, de la soledad de todo intento de armonía.

Según lo anterior, podemos entender mejor la afirmación de la procedencia vivencial de la elección estética de Vargas Osorio. La muerte limita, simplemente, no es transgresión, no es pecado: sólo ofrece al hombre la idea de la medida. Pero, en puridad, la medida sólo es perceptible y expresable en lo medible, y la muerte siempre será "otra cosa", el mundo que no nos pertenece, en tanto entes vivos, sino por negación. El poeta debe hacer de la muerte algo medible y, puesto que es la medida misma de su vida —mutila en ésta sólo lo sobrante, no la vida misma—, la convierte en paisaje, en el medio natural que lo impele a la lucha, en la razón misma de su existencia. El idilio, de procedencia griega, en Teócrito, llevado a la casi tragedia por Virgilio en sus églogas y geórgicas, tan amado por Garcilaso y Fray Luis, consiste, en esencia, en ha-

5. Idem, 241.

6. Idem, 241-242.

cer sonar la voz del pastor para ponderar los dones de la naturaleza, aprovechados o no por el alma humana, parte también de esa naturaleza. Si nos atenemos a la idea de ausencia de finalidad en la naturaleza, ésta no tiene por qué ser exaltada, pues no es más de lo que es, una descriptible materialidad, un conjunto de "cosas", como dijera Ortega. Exaltarla, ponderar sus dones, implica humanizarla y, por tanto, idealizarla: entenderla como voz que me habla, o como acción dirigida y de origen infinito, puesto que su movimiento es incesante. Idilios son las observaciones de viajes por tierras santandereanas que hacen parte de dos de los libros de Tomás Vargas. Veamos algunos ejemplos de humanización de la naturaleza, tomados de esos libros: "...Se alzan pequeños cerros bermejos que fingen torres de castillos medioevales"; "corre el riachuelo hacia el valle, sin prisa, gustando el sol que se descuelga..."; "el campanario de San Juan de Girón da un pinchazo blanco al azul inmóvil del cielo"; "la luz adquiriría transparencias suaves y tiernas al columpiarse sobre los cámbulos"; "el dolor aspero de los cactus..."; "... el Chicamocha aseca...". Es más, las atribuciones que se les da a los elementos de la naturaleza, suponen que ha habido todo un paso por la mirada, nunca exenta de "códigos culturales", del poeta (por lo general, el pastor carece de dichos códigos— ya que se parte de la antigua oposición naturaleza —cultura—, y por eso el idilio parece cándido o inocuo). El idilio, de cualquier modo, y porque consiste en el espontáneo sentir del hombre que vive la armonía con el paisaje, es cultural, es decir, nos dice de una identidad, de un ser natural, de un ser obvio, de un ser así. Por ejemplo, son también idilio frases como ésta: "Involuntariamente se piensa en un Shanghai de tarjeta postal", "Río esclavo y fatigado como un buey viejo, me hace recordar una frase de Ludwig: 'sólo una vez un río me ha parecido tener un destino humano' ". El poema del idilio por excelencia, el regreso de la muerte, es el también múltiple titulado "Poemillas" —que es tanto como decir cancioncillas pastoriles—, algunos de lamento y otros de gozo, pero todos de plenitud, y en los que vuelve a ocupar un primer plano la doble presencia. Sustitutiva, de la tierra y la lluvia, que encontramos en el poema "Voz", a partir de un epígrafe de Nietzsche: "... Es esta tierra una tierra sin lluvia". Hay una tierra seca porque no le llueve; pero hay también la lluvia que cae sobre la tierra, la

otra, pero al fin y al cabo, la tierra. En este poema, "Poemillas", las distinciones se inflaman, pero sin chocar; en el I, la contemplación de la belleza de un niño, igualmente idílica por ideal y sencilla, es interrumpida por la pregunta de un tú: "¿Ahora, a qué pensar la muerte?". La pregunta refuerza el idilio en un doble sentido: Por una parte, porque tal belleza impide pensar en la muerte, es ideal, encantatoria, intemporal, detiene, como la última escena contemplada por Gustav von Aschenbach, antes de desvanecerse en la febrilidad de la peste; por otra parte, porque el solo hecho de hacer la pregunta, afirma que la muerte existe. El remate del poemilla podría traducirse con un verso posterior, de otro gran poeta clásico colombiano, Giovanni Quessep: "Estoy feliz, a pesar de la muerte". Las dos realidades no se excluyen, pero se afirman por separado.

En el II, se juega con otra pareja similar: "No llegar a tí"/ "Tenerte siempre —lejanía—". No llegar a la lejanía es una redundancia en infinitivo, pero tenerla es una paradoja. La distinción se desvanecería si la lejanía solo fuera eso, algo abstracto, pero se la nombra por negación, como suele proceder el poeta: "Verte y no saber nunca como/ eres, cristal, azul, nube, diamante". No lo sabe, pero Algo, como esos elementos, puede ser. El idilio se completa en "En tu dulce comarca,/ y en tu celeste valle/ sin tiempo". La lejanía es eso, y al mismo tiempo hay realidades concretas que la nombran, y de esa manera la hacen propiedad del poeta.

En los poemillas III, IV y VI, el juego lo actúan la lluvia y la tierra seca, que toma el ser del corazón y del yo poeta ("mi corazón, tierra seca,/ se alegra/ cuando la lluvia cae" (III); "el ángel de la lluvia/ de alas doradas/ y ojos azules/ danza tras de los pinares" (IV); "¿cuando la lluvia con sus claros velos/ llegará a la pradera gris cantando/ y la veré —ceñida de guirnaldas—/ danzar sobre la tierra de mis manos?". Ya hemos visto cómo en el poema "Instante", el yo y la muerte no se ofenden; allí, el idilio es más claramente de límites: hay armonía en la resignación del yo en entregar "el trémulo campo de mis voces", "voces", "linderos", "manos, labios, pupilas...", es decir, lo fundamental, lo escogido; hay armonía en la actitud de espera de la muerte; y hay un justo equilibrio, porque la

voz nueva canta al borde de los dos, sirviéndoles de límite ("pero una nueva voz está cantando,/gota al borde de tí, mío, temblando,/ y los dos esperamos a que muera"). Es de manera evidente idílico el poema "La muerte es un país verde", pero no está exento del juego de las distinciones. Se afirma en presente: "La muerte es un país verde", se lo describe, pero la descripción se adentra en el futuro: "gotas dulces y frescas de las móviles frondas/ del viento, de las nubes, del viento,/ bajarán a calmar la fría sed de los huesos"; "...y uno estará solo,/ perfectamente solo, sin su corazón, sin su memoria, ...". Sin embargo, en la penúltima estrofa se cae en una duda que lanza este "paraíso" al pasado: "Me parece haber habitado hace mucho tiempo/ este país y esta suave pradera./ Pero ahora soy un hombre con corazón y memoria y me acuerdo de todo, entre nieblas, como un desterrado/ recuerda el aire de la patria vagamente", como algo recordado, entre tinieblas, la muerte es vuelta a su condición de ser "otra cosa", de no ser lo propio del hombre, mejor dicho, lo propio de la vida, entre otras cosas, porque es obvio (y claro, y natural, y por tanto cantable) que la vida es una realidad y la muerte otra; la primera no pretende ser descrita, salvo como necesidad de testimonio ("¿He de decir todo esto a los hombres?"); la segunda es descrita detalladamente, porque, aunque impropia del hombre, se tiene las imágenes para nombrarla, es decir, existe, tiene medida; todo hablar de la muerte en el poemario es una afirmación de la vida, porque, como vimos, corresponde a una voluntad estética. Dentro de este sentido de las parejas irreconciliables pero no enfrentadas, cabe hablar de dos poemas idílicos que no fueron incluidos en *Regreso de la muerte*.

"Orgullo" renueva el viejo tema virgiliano del pastor que se sabe ajeno a los intereses mundanos propios de la urbe

*Ni tesoros, ni espléndidas ciudades
conmuévenme, ni gozo lisonjero.*

*Raudos halcones y ágiles milanos
en el viento; el sol entre mis manos
arde y de mis dedos se alimenta.*

*Pastor de viento y de nubes. Nada
como esta augusta casa desolada
de mi ser, que en sí misma se sustenta.*

Aunque al parecer, existe una verdadera oposición entre la soledad del artesano de sí mismo y el mundo corruptor, quien canta sabe de espléndidas ciudades y tesoros, y sabe su casa desolada (como el Asterión de Borges, esperando a quien lo libere de su juego de encontrarse), casa que, por demás, es "inexpugnable torre", acaso el orgullo de una espléndida ciudad. En "El hombre sin tierra" el idilio toma la forma de la búsqueda de la tierra prometida. Hacia dónde iré, es la pregunta que se hace el hombre sin tierra. Carece de paisaje donde vivir su idilio, pero es sorprendente su conocimiento de los lugares en los que piensa, como destino; conocerlos, o mejor, nombrarlos —describiéndolos— es una forma de tenerlos cabalmente; por otra parte, sólo piensa en un vivir dulce, en un morir dulce, asociados a la tierra que lo reciba. Tiene nostalgia, pero no de lo que ha perdido, sino de lo que tiene y no disfruta; pero ya se pone en marcha...

Todas las parejas o distinciones irreconciliables y fijadas, se resuelven, en la poesía de Vargas Osorio, en un límite, casi siempre el corazón o el paisaje mismo, que a veces son uno mismo, como en el poemilla III —"Mi corazón, tierra seca"—. Roger Caillois habla de varias manifestaciones de la polaridad de lo sagrado —y, a no dudarlo, en el libro de Vargas las distinciones aluden a un orden sagrado, el regido por la muerte, que trasciende la voluntad del hombre y, como trascendencia y misterio, avasalla la razón, medida de todo lo profano—. Pero aquí está la clave de la radical unidad de la obra de Tomás Vargas Osorio, su clasicismo: No hay referencia a orden profano; lo sagrado, como hemos visto, no es sagrado por oposición, sino por afirmación de la totalidad de los entes —"cosas", naturaleza, paisaje—. Las supuestas polaridades o dualidades (para Caillois, entre puro e impuro, santidad y mancilla, cohesión y disolución) han sido superadas, no digo conciliadas, en la fijación objetiva, descriptiva, nominal, de un límite.

En el primer poema del libro, "Linde", Vargas Osorio tematiza todo su amor por el centro, lo perdurable, la pervivencia. Lo transcribo:

Vivía en mi corazón.— POE.

*Cuando ni un pájaro podría
descifrar el breve destino de la nube.
Cuando las hojas son metal hiriente
—esas que fueron frescas como labios—.
Cuando una imagen rompe el espejo de la fuente
(donde mojaron sus cabelleras mujeres ya sin alma)
Cuando las estrellas son hierba quemada y sin sonido.
Cuando las bocas han muerto y el silencio se alza
sobre sus lívidos cadáveres — ¡El pálido silencio!—
como un musgo.
Cuando empiezan a caer los siglos — ¡el pavoroso tiempo!—
entonces solo tú, corazón, vives solamente.
De tí mismo vives. Solo.⁷*

El mundo es nombrado como pájaro, como hoja, como labios, como puente, como estrellas, como musgo: Son los elementos del idilio, que, sin embargo, ya es otra cosa, porque los elementos se transforman y el paso del tiempo corrosiona. El idilio y la muerte, prefigurada por el paso del tiempo definitivo ("empiezan a caer los siglos"), carecen de fuerza para mantenerse, el primero porque todo lo idílico ha comenzado a transformarse y la transformación es anulación del idilio; la segunda porque, a pesar de lo que ha muerto, todavía se nombra —se crea— la realidad viviente. Pero, ¿dónde está la realidad viviente? ¿Ubi sunt? ya no es un mundo concreto y externo; ahora la realidad se traslada al corazón. El corazón no ve nada, no nombra porque vive de sí mismo; al mismo tiempo, no puede ser nombrado, porque carece de naturaleza, de extensión física, de realidad material. El corazón es el punto neutro, núcleo. Es el límite, allí donde viven, distintos y sin oponerse, el idilio y la muerte, incapaces de resolución, y, por tanto, estáticos, conservando la consistencia de las cosas a su alrededor, como algo inmutable y viviente, pero al mismo tiempo limitado por la muerte, sin sorpresas, sin amenazas.

La falta de nombre es un riesgo que no puede permitirse la poesía de Vargas Osorio. Añado aquí que la palabra "corazón" no es nombre, no solo por lo anteriormente dicho, si-

7. En la edición de "Piedra y Cielo" de 1939 aparece, como error del texto levantado un segundo verso, así: "Descifrar el breve *distinto* de la nube". Unas veces corregido y otras no, en posteriores ediciones para antologías no personales.

no porque su cursi simbología ha entrado en el terreno de la alegría, es sustantivo abstracto; para los efectos del nombrar, imposible de ser fijado por la palabra. Pero un límite innombrable no existe. Y nada más absurdo que un límite inmaterial. Por eso, el corazón debe resolverse en objetos y, finalmente, en paisajes, como ya se ha dicho, en un caso. El verdadero concepto del límite es el de hierofanía. Cito a Eliade, al respecto:

Una piedra, entre tantas otras, llega a ser sagrada y, por tanto, se halla instantáneamente saturada de ser, por el hecho de que su forma acusa una participación en un símbolo determinado, o también porque constituye una hierofanía, posee "maná" y conmemora un acto mítico, etc. El objeto aparece entonces como un receptáculo de una fuerza extraña que lo diferencia de su miedo y le confiere sentido y valor. Esa fuerza puede estar en su sustancia o en su forma; una roca se muestra como sagrada porque su propia existencia es una hierofanía: incomprendible, invulnerable, es lo que el hombre no es. Resiste al tiempo, su realidad se ve duplicada por la perennidad⁸.

Todo límite es sagrado, no porque contenga para el profano la idea de más allá que lo subyuga y fascina, sino porque señala en el hombre su natural tendencia a sentirse acompañado por "lo otro", lo que no es él, sin buscarlo detrás de las puertas. El concepto de límite se opone al concepto de ley y al de principio. La ley implica el reconocimiento de una fuerza transgresora, y el hombre limitado no transgrede, cumple, (que no es igual a "obedece"); el principio es la justificación del por qué se va hacia un fin, y el hombre limitado no tiene fin posible, se repite sin cesar en lo que ama, palpa y vé, porque le sirve de medida; todo lo define, lo identifica (y en el caso de Vargas Osorio ese todo es la muerte, que a su vez tiene el nombre del paisaje).

Pero volviendo a los poemas, era necesario hacer del corazón un límite real, donde cupiera y se identificara la vida, donde cupiera y se identificara la muerte (ello significa, si-

guiendo el epígrafe de Poe, es decir, aquello de trasladarse, a vivir en el corazón, como el personaje contemporáneo que se trasladó a vivir en un ojo, que el hombre se concentra en sí mismo, se recupera, se armoniza con el paso del tiempo y en él se hace perenne; en el reconocer la finitud está la infinitud del hombre limitado, para aplicar unas categorías quizá ajenas a ese hombre). En primer lugar, en el segundo poema del libro, quizá su única caída desde el punto de vista del nombrar poético clásico, ensaya una caracterización del corazón, que resulta casi totalmente abstracta. Sin embargo, en estos dos poemas iniciales del libro, y ésta es la importancia que tiene el poema "Corazón", tan codiciado por las antologías, como directriz más que como poema autónomo, se fundamenta la concepción del poeta acerca del papel de la interioridad, ya totalmente rechazada por el mundo moderno, anacrónica, del poeta clásico en el cumplimiento de un destino, en la certeza de ser hombre universal, hombre-especie, uno, pleno: El corazón es lo mío, pero es también lo que vuela y recorre todo el universo para volver a mí y nutrirme. Yo me compongo de Universo, y el Universo no existe sin mí. Hago notar también el juego de las parejas irreconciliables resueltas en él. Este es el poema:

*Siempre perdido y siempre rescatado
retorna a mí de cada lejanía,
herido, alegre, niño, traspasado.
Saeta de la muerte lo seguía.*

*Fiel como el agua al cauce bien hallado,
vuelve tras de la lucha y la porfía,
pez, por los mares pescador, y alado,
trayéndome el coral de su agonía.*

*Eres mío, si herido más profundo.
Fin y principio, sombra y luz del mundo
en tí, pero tú solo en mi costado.*

*Oh, corazón sin fin, ala y latido,
rescatado una vez y otra perdido,
pez, por los mares pescador, y alado.*

8. Eliade y Mircea. *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Emecé, 1984, 14.

Pero es un soneto, acaso demasiado librado al encanto verbal garcilasiano —y por tanto, con razón, por fuera del poemario— titulado “Poderío”, en el que la condición del corazón como límite se explicita:

*Límite de cristal, urna de hielo.
De sombra y luz el corazón herido,
de su antiguo esplendor desposeído
y sin el curvo alfanje de su vuelo,*

*Esclavo está del más mínimo cielo.
En vano es golpeado y es transido
—oscuro soñador de un vasto olvido,
gusano en su capullo de desvelo—.*

*Sórdido, rico, atesoró el errante
azul de un océano, un cielo, un río.
¡Y aún quiso y soñó lo más distante!*

*Límite de cristal, sepulcro frío,
entre su breve cárcel de diamante
preso está de su propio poderío.*

Ahora bien, la vida limitada constituye un destino. El destino, en sentido estricto, es el límite impuesto desde siempre, el que delinea todas las cosas del orbe-paisaje y las hace partícipes, o mejor, repetidoras, del arquetipo que determinó tal imposición. El destino le da perennidad a la mortalidad del hombre y término a sus ansias de infinito —con lo cual ya estamos lejos de la ética cristiana, que espera, que se prepara, que construye una utopía, sabiendo que “su reino no es de este mundo”—. En este sentido, el destino libra al hombre de su carga de responsabilidad trascendental. Hombres librados a un destino es lo que nos presenta Vargas Osorio en sus cuentos, ajenos a todo problema moral de redención. A pesar de su cristianismo unamuniano, trágico, vacilante, pero quizás más arraigado que el otro, libre de conflictos, la concepción del mundo en la obra de Vargas Osorio es esencialmente pagana. *Regreso de la muerte* no es más que la imaginación de una mitología con su circularidad y humanismo propios; quien vive, sabe que vive en un mundo sagrado, presidido desde otro mundo, otra vida, que no es más que la repetición del nuestro. De la tierra al hades, del hades al olimpo y del olimpo a la tierra. El paisaje nos dice la muerte que en él

crece, como límite; la muerte es toda ella un paisaje, acaso sombrío pero más piadoso, como se insinúa en el último poema titulado “De regreso de la muerte”, acaso siempre feliz —felicidad es aceptar los límites—. Dije: “a pesar de su cristianismo”, porque éste conduce la vida a través de la muerte hacia la trascendencia, en una linealidad que es propia de su carácter histórico, la mitología se recrea en las formas: la muerte fija, detiene, pero no extingue; el cristianismo tiende a abolir el concepto de forma: lo bello está sujeto a pecado (debe reconocerse desagradable); lo feo puede ser excelso. Esto también hace parte de la tragedia del cristianismo: No hay autonomía de las formas, no hay ese “bastar-se” del objeto que es propio de la forma, más aún, diría, “forma bella”. Tomás Vargas Osorio ama y amó las formas.

Como cristiano se resigna a vivir en un mundo hostil, un mundo que ha perdido hasta el sentido humano del dolor, pero como poeta, hace que ese Dios, cuyo rostro vió acercarse un día, al ingresar, como Dante, en la muerte, para emprender el retorno, lleno de paisaje vital, sea, ante todo, el Nombre, con mayúscula —“el nombre conseguido de los nombres”, como diría Juan Ramón—. Dios es la presencia de todo lo nombrado en el país que habita a diario, lleno de muerte, de límites, pero pleno. Dios es una evidencia de mil rostros —árbol, montaña, sangre, río, labios, sangre, aves, valles, sangre—. El maná, se diluye, vuelve a la fuente, retorna, pero es sólo lo visto, lo sentido, lo escuchado, no simplemente lo otro. Es objeto —forma—, así como los dioses mitológicos son acciones definidas, “limitadas”, con su específico campo de poder. Sólo lo visible es sagrado, sólo lo visible es divino, porque lo inmaterial jamás nos dará cauce, jamás nos moldeará. Pero eso visible jamás declina su misterio, su llamado a nuestra humanidad. La poesía existirá allí donde lo extenso y tangible se me imponga como un eco de “Lo otro”, o, para no plagiar a Tomás Vargas Osorio, como él dice: “Lo que garantiza y garantizará siempre la vigencia de la poesía, es la necesidad del misterio que desde el hombre se proyecta sobre la perspectiva de su universo externo”.⁹

9. Vargas Osorio, Tomás. *Obras*, 258.

"LOS NUEVOS" TRADICION E IRREVERENCIA

José Luis Díaz Granados

La década de los años 20s en Colombia señaló indudablemente la marca de un nuevo país en todos los aspectos, especialmente en las actividades socio-económicas y políticas al mismo tiempo que en el desarrollo de la cultura. Es, como quien dice, la entrada real al Siglo XX de una nación pastoril y parroquial, regida no solamente por una estancada hegemonía conservadora sino por un conservadurismo esterilizante e inútil que revivía la Patria Boba, pero desafortunadamente en forma de tragedia.

Los hechos fundamentales de una época, sin embargo, se comienzan a vislumbrar desde la década anterior. Si en 1934 los vientos renovadores de una reforma política hicieron respirar el ambiente y sacudieron la dura costra feudal que fermentaba al país. en los años 20, se vio el anticipo de todo ello. La administración del general Pedro Nel Ospina, con el 60% de la indemnización de Panamá, puso a rodar a los colombianos por innumerables líneas ferrocarrileras. La naciente burguesía industrial había instaurado desde la caída del general Rafael Reyes en 1909 esta pasión ferroviaria y las gentes aprendieron a amar este juguete misterioso y maravilloso que al decir de Luis Tejada "tiene un corazón denotante, cálido y nervioso, que arroja hacia nosotros su hálito vivificador, confianzudo y loco como el respirar fragoroso de un ser que nos ama y solloza sobre nuestro pecho". A esta "superstición ferrocarrilera", como la denominó el tratadista Luis Ospina Vásquez, se sumó el crecimiento de las ciudades fabriles. En Antioquia crecían las villas textiles, así como

también las siderúrgicas y las fábricas de papel. En el Valle, las empresas de explotación azucarera, en Bogotá, las cervecerías, las industrias de calzado, las cristalerías y en la Costa Atlántica, la más importante compañía de transporte aéreo de suramérica: la SCADTA. El Banco de la República, creado en 1923, emitía billetes convertibles en oro, y en general, crecía a la par del ascenso industrial, una nueva clase social como lo era la de los trabajadores.

Paralelamente surgía una nueva generación que por entonces agrupaba jóvenes de diversas tendencias ideológicas, pero rebeldes con sus mayores. Era una muchacha alegre que comenzaba a asimilar los grandes fenómenos de la humanidad que se consolidaban al finalizar la Primera Guerra Mundial: el socialismo marxista en Rusia, el socialismo fascista en Italia, el cine de Charlot, el psicoanálisis freudiano, las novelas del flujo desordenado de la conciencia como las de Joyce, de introspección poética como las de Proust, de angustiosa alegoría existencial como las de Kafka, el dadaísmo, el surrealismo con su escritura automática, el cubismo de Picasso y Braque, la relatividad einsteniana y las avanzadas musicales de Stravinski, Sostakovich, Alban Berg y Bartok. Estos jóvenes colombianos juraron sepultar para siempre las aguas estancadas y los vientos congelados del viejo país. Entre junio y septiembre de 1925, de manera quincenal, se publicó en Bogotá una revista literaria que llevaba por título Los Nuevos.

Un numeroso grupo de jóvenes escritores, dice Jorge Zalamea, cuya edad oscilaba entre los 19 años... que era la de Alberto Lleras y los 30 que era de León de Greiff, se había congregado en torno a las páginas de ese cuadernillo para expresar su inconformidad con la obra que rendían sus predecesores. La nueva generación, continúa Zalamea, pretendía que la obra literaria de las anteriores y muy especialmente la del "Centenario" adolecía de dos graves defectos: Una especie de falso romanticismo que se expresaba en la predisposición a simular buenos sentimientos, y cierto provincialismo que les hacía vivir ausentes de las más hondas y complejas preocupaciones del mundo contemporáneo. La promoción que irrumpía ahora en asalto, tenía la pretensión de realizar un arte, que a la vez fuese más sincero, más humano y más universal.

Pero también en lo político —sigue diciendo Zalamea—, tenía "Los Nuevos" algunas pretensiones: se decían desilusionados de los viejos partidos y querían infundirle la savia vigorosa que por entonces se creía transformaría al mundo en un paraíso; habiendo sufrido la dolorosa experiencia de una universidad anquilosada por el conformismo y agarrada por el fanatismo, querían una honda reforma de la educación pública y de abrir los más amplios ventanales en los muros de la universidad medieval para que entrase a sus aulas el largo viento que por entonces soplabla sobre el mundo entero: Se rebelaban, finalmente, contra la estructura de un estado que, concediendo la libertad política a todos los asociados, les negaba la independencia económica.

En este aspecto no se demostró unanimidad: La generación del "Centenario" conformada por quienes apenas rebasaban la adolescencia en 1910, en la conmemoración del Centenario de nuestra independencia, tuvo, en verdad, la más grande influencia que haya podido detentar cualquiera otra generación en Colombia. Comenzó, ya lo hemos dicho, en los albores de este siglo y su último representante, Eduardo Guzmán Esponda, presidente de la Academia Colombiana de la Lengua hasta el último minuto de su vida, falleció a los 99 años hace apenas 3 semanas. Enrique Olaya Herrera, Alfonso López Pumarejo, Eduardo Santos, Laureano Gómez, Roberto Urdaneta Arbeláez y Mariano Ospina Pérez, prolongaron su poder e influencia hasta hace muy pocos años. Esto mismo, en el campo cultural, educativo y literario, lo tuvieron Luis Eduardo Nieto Caballero y Luis Cano desde la prensa, Agustín Nieto Caballero desde el Gimnasio Moderno, Luis López de Meza desde las Academias, Baldomero Sanín Cano, desde su biblioteca, y José Eustasio Rivera, desde la nítida inmortalidad de su preciosa novela.

La generación posterior, la de "Los Nuevos", nació bajo el signo de la irreverencia, contra la solemnidad precoz de los centenaristas, se levantó la burla lúcida de Luis Tejada, el mayor de nuestros cronistas, considerado el padre de esta generación, quien en sus escasos 27 años de fulgurante existencia inauguró un nuevo estilo de prosa coloquial, sarcástica e irre-

verente. Junto con el genial caricaturista Ricardo Rendón, apuntó sus dardos contra toda persona, alegoría o sinónimo de la hegemonía conservadora reinante.

La generación del "Los Nuevos" agrupó a "Los Leopardos", —Augusto Ramírez Moreno, Silvio Villegas, Eliseo Arango, José Camacho Carreño y Joaquín Fidalgo Hermita— que se oponían tenazmente a la "disciplina para perros" de Laureano Gómez; también aglutinó liberales como Alberto Lleras Camargo, Jorge Zalamea, Francisco y José Umaña Bernal, Juan y Carlos Lozano y Lozano, Jorge Soto del Corral, Darío Echandía y Jorge Eliécer Gaitán, quienes contribuirían 10 años más tarde a la realización de las formidables reformas de la República Liberal de López Pumarejo. Y también estaban los jóvenes de extracción marxista como el propio Tejada, Gabriel Turbay, José Mar, Moisés Prieto, Felipe Lleras Camargo y el precoz oficiante de poesía Luis Vidales.

Ya en la parte estrictamente poética no tardaron en advertirse las creencias y los credos estéticos. Por un lado estaban los poetas iconoclastas, sin Dios ni ley, como León de Greiff y Luis Vidales; por el otro, los que señalaban una serena experimentación dentro del corte clásico y su fe católica como Rafael Maya, Mario Carvajal y Antonio Llanos. Entre unos y otros, se situaban poetas de un lirismo reflexivo, normal, sin irreverencias pero sin apegos a las tradiciones vetustas como Juan Lozano y Lozano, Víctor Amaya González, José Umana Bernal, Germán Pardo García y Rafael Vásquez, sin duda alguna era Luis Vidales el más atrevido de todos ellos:

*Las cruces que hay en el mundo
son trampas puestas por los hombres
para cazar a Jesucristo.*

*Es verdad que el diablo le tiene miedo a la Cruz
pero Jesucristo le tiene mucho más miedo
y huye donde ve una.*

*Esto le ocurre
desde aquella vez
que le pusieron esa Condecoración
tan grande
que se enredó en ella*

y murió.

*Y sin embargo Jesucristo ha sido siempre
a través de todos los tiempos
el más perfecto
maromero.*

Eso es.

(Cristología)

Es curioso que el primer libro de Vidales, *Suenan Timbres*, publicado en febrero de 1926, señalado como el texto poético más irreverente que se ha escrito en Colombia antes del "nadaísmo" —contra los valores tradicionales de la poesía, contra la sociedad pacata, contra los personajes y sus solemnidades—, la obra de un joven tomapelista que por su indumentaria estrafalaria, sus ademanes y sus desplantes se había convertido en "el abominable hombre del barrio Las Nieves", está escrito en alguno de sus textos a partir precisamente de Dios. Es el punto de referencia para sus extravagancias:

Que no sea autosemblanza

Señor

tú lo sabes.

Que mi alma retozona

se me caiga a los pies

o me haga cosquillas en la punta de la nariz

o se la pase todo el día

jugando con un botón de mi americana.

Yo digo —Señor—

qué puede eso

interesarle a alguien?

Desde que tú —Señor—

me enviaste a hacer este largo mandado

por el mundo

yo voy muy alegre

y

¡qué caramba!

también orgulloso

porque sé discernir

que si llevo un corazón en el pecho

fue porque tú me condecoraste.

Cómo te he agradecido

*estos jugueticos fantasmagóricos
de cuerda consecutiva
que nos diste
para los ratos desocupados
Nosotros le hemos puesto un nombre muy bonito.
Los llamamos Mujeres
y están contentos con nosotros.
("Auto-Semblanza")*

Y en su muy conocida "Oración de los bostezadores", dedicada a "Leole-Gris - bostezador", dice:

*Señor
estamos cansados de tus días
y tus noches.
Tu luz es demasiado barata
y se va con lamentable frecuencia
Los mundos nocturnales
producen un pésimo alumbrado
y en nuestros pueblos
nos hemos visto precisados a sembrarle a la noche
un cosmos de globitas eléctricas.*

*Señor.
Nos aburren tus auroras
y nos tienen fastidiados
tus escandalosos crepúsculos
Por qué un mismo espectáculo todos los días
desde que le diste cuerda al mundo?*

*Señor
Deja que ahora
el mundo gire al revés
para que las tardes sean por la mañana
y las mañanas sean por la tarde.*

*O por lo menos
—Señor—
si no puedes complacernos
entonces*

*—Señor—
te suplicamos todos los bostezadores
que transfieras tus crepúsculos
para las doce del día.
Amén.*

("Oración a los bostezadores").

Se divierte Vidales desafiando los motivos del respeto ancestral y de las devociones de la sociedad del entonces:

*Siempre me habría preguntado:
"Para qué servirán las catedrales góticas?
Yo sabía
que hay un pino dormido
en la Tour Eiffel
y que cada catedral gótica
es como una selva dormida.
Y me dije:
¡Oh!
Las catedrales góticas
fueron construidas
para fundas de árboles.
("Las catedrales").*

En una "Estampilla" de la tercera parte de *Suenan Timbres*, expresa Vidales en forma de diabólica travesura:

*Así para qué sirve la religión. Y la moral. Y la sociedad. Y
las buenas costumbres. Esto es el vértigo.
En la calle. En el salón. En el teatro. En todas partes. Sí.
Por dentro de sus vestidos las gentes están completamente
desnudas.
Así para qué sirve la religión.
("La vistosa inmoralidad").*

Describiendo un entierro dice que las coronas son neumáticos de carnaval y que con dichos aros, el muerto se lo pondrá de salvavidas y se "botará" al charco que hay que pasar para ir al cielo.

Ante una imagen del Buen Pastor expresa que fue él quien introdujo en el mundo la moda del cuello de piel. Otras perlas por el estilo, de este libro demoledor son éstas: "Lo que Dios hizo en siete días los idealistas lo acusan de materialismo". "Para congraciarse con Dios los días de Abstinencia, los peces pagan el pato". "Si a las morcillas gruesas no se les lla-

mara "obispillos", posiblemente estos servidores de Dios no serían tan corpulentos".

Por su parte, León de Greiff se mantuvo siempre, en los 81 años de su accidentada existencia, de espaldas a los valores establecidos. Tanto en sus escritos, como en los actos de su vida bohemia, fustigó de manera permanente la mediocridad reinante y no fueron pocas las ocasiones en las que injurió verbalmente a personalidades que dominaban el mundo social, político y cultural.

Su estilo poético es único e inimitable. Su irreverencia, de la cual no escapaba ni él mismo, está contenida de manera nítida en estos versos:

Vanos el motivo

desta prosa:

nada ...

cosas del todo día.

Sucesos

vanales.

Gnete necia,

local y chata y roma.

Gran tráfico

en el marco de la plaza.

Chismes.

Catolicismo.

Y una total inopia en los cerebros...

Cual

si todo

se fincara en la riqueza,

en los menjurjes bursátiles

y en un mayor volumen la panza.

("Villa de la Candelaria").

El reverso de la medalla lo hallamos en Rafael Maya. El payanés, dos años menor que De Greiff y siete mayor que Vidales escribió textos de una poderosa fuerza lírica.

Conservador en política, católico en religión y clásico en poesía, dice Juan Gustavo Cobo Borda, la obra poética de Ma-

ya se destaca por su sobriedad expresiva y el afecto inalterable hacia ciertos temas, constantes a todo lo largo de su producción, primero que todo su ciudad natal, Popayán.

Y luego, de manera profunda, Dios, la Iglesia, la Eucaristía y los héroes de la patria y sus escritores clásicos. Para Maya, Jesucristo es el poeta crucificado, y su obra, al decir de Germán Espinosa:

Sempre serena, de corte clásico (...) acendró inclinaciones retrospectivas y nostálgicas que fluyeron, sin grandes sobresaltos, de su pluma. Aunque se le haya criticado un pretendido intelectualismo, Maya ha escrito una poesía de incontrastable sinceridad y pureza, que en su momento gozó de popularidad.

Respetuoso de las instituciones republicanas, de los valores establecidos y de la religión y sus ministros, la vasta obra poética de Maya, así como su importante producción crítica y ensayística, se sustenta sobre la fidelidad a sus creencias. En el más famoso de sus poemas, "En las primeras horas", dice el maestro de Popayán:

*Este suave temblor,
este misterio, esta visión,
esta vaga vislumbre de candor,
este dulce comienzo de oración;
este vasto rumor
que sale del nocturno corazón;
esta trémula voz,
esta brisa que despierta y este olor;
esta clara canción
que sube hacia los cielos, como Dios;
este apacible son
de flauta cristalina y caracol;
esta vaga ambición
de libertad, este calor
que nos llega al espíritu,
este don
de simpatía universal,
qué son
oh hermano?
y el hermano respondió:*

*Es que ya
vienen la
aurora.*

*Tiembla como un cristal
al borde del abismo sideral.
Lleva el astro de luz confidencial
que vió Dante inmortal
al salir de la cárcel infernal.*

*La orla de su manto celestial
se agita sobre el suelo terrenal.*

*Empieza a despertar
la pureza del cielo
todo se santifica en esa señal
de luz.*

*Y sube el mar
a lavar la ciudad.*

*Oh, hermano, va a llegar
el Rey. Apaga ya
la lámpara de humilde claridad
que alumbró nuestra mesa fraternal.*

*Póstrate en humildad
y reza tu oración universal
por la alegría de crear,
por la pequeña dádiva del pan,
por la humana maldad
y por el gozo singular
de pensar
y soñar.*

*Escucha la campana triunfal.
Hendida está la loza sepulcral.
Cristo sale de un huerto matinal.*

*¡Oh lento florecer
del mundo! ¡Oh primavera siempre fiel!
Oh dicha de creer
en Dios y en la mujer!
¡Oh perenne verdura del laurel!
¡Oh fresco manantial en la aridez!
¡Oh plenitud del ser!
¡Oh locura de ver!
Hermano, hay que encender*

*nuestra esperanza en este amanecer,
y lograr la embriaguez
en la copa de miel.*

*Ya caen a nuestros pies
las frutas en su plena madurez.
Tiembla el fuego solar como una red
de oro. Entre las mies
corre el agua propia a nuestra sed.
¡Vamos a poseer
la Tierra en su completa desnudez!.*

El vacío de Dios se ha iluminado en la poesía de la generación de "Los Nuevos"; una vez más la tradición es la cara pública de la irreverencia, que a veces se oculta tras innumerables antifaces. Pero en el caso que nos ocupa, una y otras tendencias demostraron en el curso de los años que primó el supremo placer estético de la poesía sobre las normas, las tendencias, las escuelas y las ideologías. En la elaboración poética realizada por los miembros de esta generación se guardaron bien los valores tradicionales y se modificaron muy bien los que eran susceptibles al cambio.

**EL ESPACIO EN BLANCO, EL ENVES DE UN DIOS,
LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE**

*J.E. Jaramillo Zuluaga
(Universidad Javeriana)*

Tal vez ustedes recuerden ese episodio en que el viajero Lemuel Gulliver desciende de la isla volante al continente de Balnibarbi. Gulliver, que es conducido a la parte interior de la isla, se acomoda en una canastilla y con un gesto de alivio se despide de aquellas gentes extrañas y distraídas, amantes de las matemáticas y de la música e incapaces de realizar las cosas más simples, de cortar un traje a la medida o de retomar el hilo de una conversación reciente. Gulliver pone el pie en tierra y se dirige a la capital de Balnibarbi, la ciudad de Lagado, que se encuentra a dos millas del lugar de su descenso. Durante su camino, Gulliver observa que los habitantes de Balnibarbi visten de la misma forma irregular y estrafalaria que las gentes de la isla volante y que parecen igualmente distraídos. Gulliver observa que sus casas están en ruinas y que los campos se encuentran mal cultivados. Y observa también que las gentes de Balnibarbi, los balnibarbianos, son gente trabajadora y laboriosa, pero no entiende cómo es posible que de tantos afanes y trabajos resulten tan pocos frutos y casas tan maltrechas. Cuando finalmente encuentran a alguien que le ofrezca una explicación razonable, entiende que todos esos desastres, que toda esa ruptura entre el trabajo del hombre y su esperanza es el resultado de una conspiración o, si ustedes prefieren, de una curiosa revolución mental.

Cuarenta años atrás, un grupo de hombres había subido a la isla volante para hacer negocios o para divertirse, y cuando regresaron dice Swift, tenían la cabeza "llena de volátiles

visiones adquiridas en aquella aérea región (III, IV, 142). Lo más grave de todo es que decidieron poner sus visiones en práctica y establecer una nueva reglamentación para las artes y las ciencias, los idiomas y los oficios. Su éxito más espectacular fue el de la fundación de la célebre Academia de arbitristas de Lagado y, por supuesto, Gulliver se apresuró a visitarla. En la academia conoció los trabajos más absurdos. Un hombre llevaba ocho años tratando de arrancar un rayo de sol a un pepino, otro intentaba convertir el hielo en pólvora, otro cultivaba arañas para que dieran telarañas de colores, pero el más curioso de todos era el que manejaba una máquina capaz de componer "libros de filosofía, poesía, política, leyes, matemáticas y teología" (III, V, 146). La máquina consistía en un gran marco de madera en el que se ensartaban un número determinado de rodillos. En los rodillos se hallaban escritas todas las palabras del idioma y al girar producían las más extrañas combinaciones sintácticas. Un equipo de escribientes tomaba nota de aquellas frases extrañas antes de que los rodillos se hicieran girar de nuevo.

Hasta aquí Swift. Hasta aquí *Los Viajes de Gulliver*. Yo quisiera pedirles que recordaran este episodio porque talvez nos permita visualizar mejor tres aspectos de la obra de Mutis. En primer lugar, el ámbito poético y vacío de su primer libro, *Los elementos del desastre*. En segundo lugar, la conciencia que el hombre tiene de su condición temporal y que aparece en *Los trabajos perdidos*. Y en tercer lugar, el deseo que experimenta el personaje poético de Alvaro Mutis, ese viajero que se llama Magroll el Gaviero, de atravesar un mundo poblado de signos claros, tal y como ocurre en la *Reseña de los hospitales de ultramar*, que es el libro con que Mutis cierra esa primera época de su poesía, la más valiosa de todas según me parece. Con esto quedan esbozados los temas que voy a tratar y puedo dar entonces un título a mi conferencia a sabiendas de que los títulos tienen siempre algo de presuntuoso y el mío, que es el más presuntuoso de todos, es "el espacio en blanco, el envés de un Dios, los elementos del desastre".

Volvamos a Swift. Arthur Pollard ha dicho que Swift se sirvió de la Academia de Lagado para burlarse de los experimentos que se realizaban en la Real Sociedad de Ciencias o Royal Society (Pollard, 35). Y quizás todo el episodio que

he resumido, desde la visita de Gulliver a la isla Volante hasta su descenso en el continente de Balnibarbi, puede entenderse como una sátira de Swift al poco sentido común que hay muchas veces en la razón científica. Es evidente que Gulliver toma partido y que describe la forma en que pensaban las gentes de Lagado con el objeto de diferenciarse de ellas y de dejar en claro la superioridad de su propio sentido común. Se asoma por un momento a esa curiosa percepción del mundo, pero un pragmatismo cerrado lo vuelve de inmediato sobre sí mismo. Gulliver, podría decirse, no viaja, no respeta en ninguna ocasión el refrán de los viajeros. Digamos que *no hace en donde fuere lo que quiere*, sino que por el contrario mantiene siempre en alto la conciencia de su propia cultura. Esto no es de ninguna manera una limitación. Si no hubiera ocurrido de este modo, Swift no habría logrado con éxito su propósito satírico y no habría podido burlarse de la sociedad de su tiempo. Pero es precisamente a causa de su éxito como satírico, que Swift no se detuvo allí donde nosotros (esta tarde) hubiéramos querido que se detuviera. Donde la sátira ha seguido de largo, la poesía detiene el paso. De la curiosa máquina de Balnibarbi saltan las palabras, palabras como, por ejemplo, casa, hielo, rayo de sol, cordero, telaraña. Sólo en una sintaxis que no conocemos podrían encontrar su lugar adecuado, sólo en una percepción del mundo que no compartimos y que, sin embargo, quisiéramos compartir alguna vez.

Creo que la poesía podría entenderse de ese modo. Cuando frente al relato de Gulliver tomamos partido por las gentes de Balnibarbi, pasamos de la sátira a la poesía. Aceptamos esta invitación a ver las cosas de otro modo, aceptamos que nuestra forma de verla tiene un límite, que en algún momento deberíamos romper las leyes de nuestra sintaxis y abrirnos paso hacia otra forma de ver el mundo, hacia algo que está más allá de nosotros mismos. En un artículo sobre el arte del video, Bill Viola cita unas palabras de Stan Brakhage, dice:

Imaginemos un ojo incontrolado por las leyes humanas de la perspectiva, un ojo despreocupado por la lógica composicional, un ojo que no responde a los nombres de las cosas, sino que ha de conocer cada objeto que encuentra a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores existen en un campo de hierba para un bebé consciente del

verde? Cuántos arcos iris puede crear la luz para el ojo no instruido? Qué consciente puede ser el ojo a las variaciones de las ondas caloríferas? Imaginemos un mundo de objetos incomprensibles y palpitanes con infinitas variedades e incontables gradaciones de color. Imaginemos un mundo anterior a 'en el principio fue el verbo'.

Tengo que reconocer que para Brakhage se trata de algo más simple e imposible que romper con las leyes de una sintaxis. Brakhage concede tanta importancia al ojo y a la imagen visual, que sueña con aquel tiempo lejano en que el ojo era anterior al lenguaje. Lo que Brakhage no sabe es que su sueño es también producto del lenguaje. Creo que una de las desesperaciones del lenguaje es suponer que hubo alguna vez un comienzo, que alguien dijo alguna vez una palabra y luego otra y luego otra. Pero todos nosotros sabemos que el lenguaje no es tan simple. Si suponemos, por ejemplo, que la primera palabra del universo fue la palabra 'blanco', la segunda no fue necesariamente 'negro'. Más bien, en la significación de blanco ya estaba implícita la de negro y la de todos los colores y la de la categoría de los sustantivos y la de los verbos. En asuntos de lenguaje, no es del origen o de la esencia de donde surge la significación, sino de la diferencia.

Brakhage nos plantea un problema importante, pero los términos en que lo hace no son muy precisos porque, en fin de cuentas, no se trata de escapar a toda forma de percibir el mundo y de situarse en el principio de un ojo absoluto y original; de lo que se trata es de romper con una forma de percibir el mundo y de proponer otra. En español existen dos verbos que son muy semejantes: 'ver' y 'mirar'. Como todos sabemos, 'ver' significa simplemente percibir las cosas con los ojos, y 'mirar' significa fijar la vista en alguna parte. Comparado con 'mirar', el verbo 'ver' designa una acción casi involuntaria. Que un ojo haya visto antes o después del lenguaje es un asunto que puede interesar a la biología. Pero la mirada es otra cosa, es la manera como el ojo pasa de un objeto a otro integrándolos en una misma composición, en una misma unidad o en una misma sintaxis. Pienso que Gulliver y las gentes de Balnibarbi veían exactamente las mismas cosas, pero las miraban o las consideraban de un modo distinto, establecían entre ellas relaciones distintas.

Hace un momento yo les pedía que adjudicáramos a Gulliver el valor de la sátira, del sentido común o del pragmatismo cerrado, y a las gentes de Balnibarbi el valor de la poesía. Ahora quisiera proponerles que fuéramos más allá, que evitáramos inscribir la poesía en un lado o en otro, en el lado de la racionalidad, o de la irracionalidad, en el lado del sentido o del absurdo, en el de lo útil o en el de lo inútil. Si debemos situar la poesía en algún lugar, tal vez lo más apropiado sería que la situáramos en el espacio que atraviesa una relación, allí, en ese punto que no se resigna al juego de los opuestos, en lo blanco, en ese vacío que nuestros ojos o nuestra mente han de recorrer. Voy a tratar de explicar esta situación de la poesía.

En su juventud, Alvaro Mutis escribió un breve poema que dice así:

*Esta pieza de hotel donde ha dormido un asesino,
esta familia de acróbatas con una nube azul en las pupilas,
este delicado aparato que fabrica gardenias,
esta oscura mariposa de torpe vuelo,
este rebaño de alces,
han viajado mucho tiempo
y jamás han sido amigos.
Tal vez formen en el cortejo de un sueño inconfesable
o sirvan para conjurar sobre mí
la tersa paz que deslíe los muertos.*

("Tres Imágenes", II, 205)

Aquí están las imágenes, aquí está una muestra de eso que Mutis llama "los elementos del desastre", aquí está la pieza de hotel y la familia de acróbatas, aquí está el aparato delicado y la mariposa oscura, pero nada tienen en común unos con otros, nada los enlaza. El poeta no nos dice mucho; nos presenta estas imágenes como algo ya dado, y en el momento en que hubiera bastado una palabra que les diera sonido o unidad, se limita a proponer algunas vagas posibilidades que no alcanzan a ser una explicación suficiente. La poesía ha dado aquí un salto. Si nos atenemos a la lectura que hemos hecho del relato de Swift, lo poético no se encuentra en Gulliver ni en las gentes de Balnibarbi. Sabemos que ambos ven las mis-

mas cosas. Algo parecido ocurre con el poema de Mutis. Lo poético no consiste en las imágenes mismas. Lo poético ha dejado de ocupar el espacio de lo *visto* y se dispersa ahora en el espacio de lo *mirado*. Lo poético ya no reside en el ser o en la esencia de las cosas, sino en su diferencia. Lo poético consiste en aquello que, a propósito de unas imágenes dadas, no está dicho todavía, aquello que congrega y separa esas imágenes, el espacio en blanco que debo recorrer entre una y otra, entre un alce y una mariposa en vuelo, entre una mariposa y una gardenia, entre una gardenia y una pupila, entre una pupila y un asesino dormido.

Así fueron estas cosas una vez. Cuando Mutis publicó *Los elementos del desastre* en 1953, consideraba la poesía no en razón a los valores absolutos que una tradición nos ha enseñado a barajar en el paso de un poema a otro poema, sino más bien en razón al silencio que separaba y congregaba las imágenes. Los grandes temas poéticos ocupaban un lugar secundario. En lo que realmente estaba empeñado era en convocar esa blancura en que parecen reposar las cosas cuando están a punto de ofrecerse a una sintaxis o a una mirada. Leyendo esos poemas, Hernando Valencia Goelkel recordaba una frase de Walter Benjamin; decía que el vacío en que estaban suspendidas estas imágenes comunicaba "la forma que las cosas asumen en el olvido" (Valencia Goelkel, 61). Eran los tiempos en que Mutis obstinaba en bosquejar una poética de la dispersión y no era fácil sostenerse en ella por mucho tiempo.

En el año de 1959, Mutis es encarcelado en Lecumberri, en México. En 1960 publica *El diario de Lecumberri*. En 1965 aparece su libro *Los trabajos perdidos*. Entretanto él ha escrito más bien poco, ha escrito su *Reseña de los hospitales de Ultramar*, la cual aparece siempre inmediatamente a continuación de *Los trabajos perdidos*. Lo curioso es que esto revela un sentido de la composición, de la unidad que debe tener toda composición o toda obra y que en cierta forma no parece concebible dentro de esa poética de la dispersión que caracteriza los poemas reunidos en *Los elementos del desastre*. En doce años deben haber pasado muchas cosas como para que esta poética haya sido alterada por otra. En doce años ha

pasado sobre todo el tiempo y el tiempo es el gran tema poético de *Los trabajos perdidos*.

El título del libro es el mismo del último poema que aparece en *Los elementos del desastre*, el cual hacía las veces de un arte poética en la que Mutis consideraba que la poesía era un elemento más del desastre, un elemento de la naturaleza engañosa porque no solo callaba su propia condición de elemento, de artefacto, sino que además no ocultaba el estado de dispersión en que se encontraban las cosas y les otorgaba una unidad o un sentido. En otras palabras, la poesía nos hacía creer que era capaz de detener el tiempo, pero ella misma estaba supeditada al tiempo. Mutis decía en ese poema:

*La poesía sustituye,
la palabra sustituye,
el hombre sustituye,
los vientos y el agua sustituyen,
la derrota se repite a través de los tiempos
¡Ay, sin remedio!*

(*"Los trabajos perdidos"*, 39).

El poema debía referirse, en primer lugar, no tanto a las cosas en sí mismas como al espacio de su dispersión o de su vinculación o, en todo caso, al espacio en blanco en donde las relaciones de las cosas eran posibles. En segundo lugar, el poema debía afirmar su existencia como otro objeto más con el cual se podían establecer igualmente otras tantas relaciones; y en tercer lugar y como consecuencia de lo anterior, el poema debía entenderse como un instante, como un punto claro e inmerso en la corriente del tiempo.

Del poema "Los trabajos perdidos" al libro *Los trabajos perdidos* dos cambios notables se han producido en la concepción poética de Mutis. Por una parte, se ha dejado de considerar el instante para considerar ahora la duración; por otra, se ha dejado de considerar el mundo y se ha pasado a considerar ahora la poesía. El yo poético que antes se volcaba hacia el exterior se vuelve sobre sí mismo y en él percibe ese desastre, en él percibe el paso del tiempo. Es como si en ese relato de Swift que nos ha servido de punto de referencia, el viajero de-

jara de maravillarse de pronto ante la extraña forma de mirar de los habitantes de aquel contiente y comenzara a descubrir ahora que también él es mirado y que también él debe mirarse a sí mismo y mirar en sí mismo el espacio en que tantos y tantos objetos han marchado desde siempre hacia su dispersión. Si en *Los elementos del desastre* la voz del poeta proponía una serie de imágenes para que nuestra mirada las enlazara, en *Los trabajos perdidos* es el poeta quien mira, quien hila una cosa con otra en el hilo de su memoria. Muy seguramente Mutis piensa que sus poemas son trabajos perdidos porque no lo eximirán de la muerte, pero de igual forma hay en todos ellos algo de ganado, de recobrado, y que consiste en la ejecución misma del poema en la medida en que en él se encierra “ese instante antiguo —según las palabras de Marcel Proust— que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos”. (62).

*Otra vez el cerco te ha traído
al cerco de mis sueños funerales.
Tu piel, cierta humedad salina,
tus ojos asombrados de otros días,
con tu voz han venido, con tu pelo.
El tiempo, muchacha, que trabaja
como loba que entierra a sus cachorros,
como óxido en las armas de la caza,
como alga en la quilla del navío,
como lengua que lame la sal de los dormidos,
como el aire que sube de las minas,
como tres en la noche de los páramos.
De su opaco trabajo nos nutrimos
como pan de cristiano o rancia carne
que se enjuta en la fiebre de los ghettos.
A la sombra del tiempo amiga mía,
un agua mansa de acequia me devuelve
lo que guardo de tí para ayudarme
a llegar hasta el fin de cada día.*

(“Sonata, 64)

El poema se llama “Sonata” y hay otros dos poemas que llevan el mismo título. Todos ellos comparten un mismo tema: Se trata de una voz que recuerda a su amante y que se

consuela en sus recuerdos. El motivo por el cual estos poemas se titulan “Sonata” es porque en ellos el poeta experimenta un estado de ánimo muy semejante al que experimentaba Swann, el personaje de Proust, cuando asistía a las veladas de Madame Verdurin y una sonata de Ventuill, interpretada al piano, hacía renacer en él todo el amor que sentía por Odette. Creo que las composiciones de este libro de *Los trabajos perdidos* muestran la gran deuda que Alvaro Mutis tiene con Marcel Proust y es a causa de su lectura de Proust que Mutis abandonó esa poética de la dispersión que aparecía en *Los elementos del desastre*. En el paso de lo visto a lo mirado, ya no se puede decir que esta poesía se despliegue sobre lo blanco que rodea a las imágenes, sino que por el contrario ahora puebla esa blancura de signos, pero todavía estos signos no anuncian ninguna trascendencia, son signos que se encuentran en este lado del cuerpo, en el envés de Dios. Los ha ido dejando la muerte, dice el Mutis de estos años, la muerte que nos cría para ella (“Amén”, 47; “Nocturno”, 48).

La *reseña de los hospitales de ultramar*, de 1959, se encuentra a mitad de camino entre *Los elementos del desastre* (1953) y *Los trabajos perdidos* (1965), y es quizás la obra maestra de Mutis. A pesar de que está fechada seis años antes de *Los trabajos perdidos*, Mutis la considera una obra “posterior” como lo indica el hecho de que aparezca publicado a continuación de *Los trabajos perdidos*. El hecho de que la *Reseña ...* cerrara la obra de Mutis durante tanto tiempo sugiere que la juzgaba como una especie de *summa* o de síntesis de las obras anteriores y tal vez podría decirse lo mismo con respecto a sus obras posteriores. Pienso que la *Reseña...* significó para Mutis un callejón sin salida. Si la voz poética de *Los elementos del desastre* nos proponía diversas imágenes para que nosotros las enlazáramos en la red de nuestra mirada, y si la voz poética de *Los trabajos perdidos* buscaba enlazar ella misma esas imágenes; en la *Reseña de los hospitales de ultramar* esa tarea ya no le correspondía, en primera instancia, al lector o a la voz poética, sino a un personaje, a Magroll el Gaviero.

La existencia de los personajes poéticos no es rara pero tampoco es muy frecuente. Antonio Machado imaginó unos

personajes poéticos, y lo mismo puede decirse de León de Greiff, pero el caso de Magroll el Gaviero es distinto del caso de Juan de Mairena o de Sergio Stepanyk. Usualmente, el personaje poético designa un especial tono de la voz poética o, si se prefiere, es el nombre con el que el poeta llama a un estado de ánimo o a una manera determinada de pensar. En principio, Magroll puede definirse como un personaje poético pero al mismo tiempo y como si se tratara de un personaje propio de la ficción, Magroll está reclamando un mundo. No le basta con tener una voz: necesita un cuerpo, necesita una historia, necesita unos amigos, necesita realizar ciertas acciones como viajar, lavarse, enfermarse y morir. Muchas de estas acciones que realizan los personajes de ficción pueden parecer superfluas cuando se juzgan desde el punto de vista de la poesía, y por eso Paul Varery se burlaba de la ficción cuando decía que él nunca escribiría cosas tan triviales como por ejemplo que "la marquesa salió a las seis". Es obvio que Mutis no llegó a estos excesos y para evitarlos empleó dos recursos principales. El primero de ellos fue el de poner en boca del gaviero esos catálogos de imágenes deshilvanadas que aparecían en *Los elementos del desastre*; Y el segundo fue el de convertir la realidad en que se encontraba el gaviero en una realidad significativa, en un conjunto de signos o de elementos esenciales sobre los que el mismo gaviero podría apuntar si quisiera una interpretación.

Tal vez el fragmento que mejor muestra la combinación de estos dos recursos sea el que lleva por título "Morada". En ese fragmento Magroll navegaba cerca de unos acantilados hasta llegar a un atracadero. En el atracadero hay unas escaleras, y a medida que las sube, descubre una serie de terrazas: en la primera olvida el viaje, en la segunda descubre el paso del tiempo, en la tercera recuerda a una mujer, en la cuarta sopla el viento, en la quinta revive su infancia y en la sexta reconoce que ya había estado allí antes. (90).

No es difícil percibir en el gaviero el deseo de convertir las cosas que lo rodean en signos de algo distinto. Sólo hasta ese punto podría admitirse en él la existencia de una actitud trascendente. Magroll vive en un mundo que es muy semejante al mundo sagrado de las alegorías, un mundo interpretado

o que pide ser interpretado pero cuyo sentido ya no consiste en un valor absoluto o intemporal. Así como el viajero de Swift veía en los países que visitaba una caricatura de su propia cultura, el Gaviero persigue en los hospitales de ultramar y en cada uno de los detalles que lo rodean, la promesa de una desaparición. Es quizás demasiado pedir. De lo visto a lo mirado, de lo mirado a lo leído o interpretado, en el proceso que sigue la obra de Mutis hay un creciente deseo de dar unidad y sentido a sus composiciones. Es como si sintiera la ansiedad cada vez más apremiante de poblar de signos claros ese vacío o esa blancura que rodeaba las imágenes de su juventud. En la última novela que le hemos leído en Colombia, *Ilona bajo la lluvia*, Magroll administra una casa de citas en la que las mujeres se hacen pasar por azafatas. Es un recurso pobremente insólito cuando se lo compara con los versos exultantes de la "Oración de Magroll":

*¡Señor, persigue a los adoradores de la blanca serpiente!
haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente
inagotable de tu infamia.
(...)*

Desarticula las muñecas.

Ilumina el dormitorio del payaso, ¡Oh, Señor!

("Oración de Magroll", 15).

No creo que sea posible hablar de la presencia o de la ausencia de Dios en esta poesía. Digamos más bien, para evitar el espejismo de los opuestos, que en esta primera época de la obra de Mutis el cuerpo aparece como el envés de Dios, como algo que se sabe del otro lado pero que no necesariamente comparte una negación: como en envés de Dios, pero también en vez de Dios, porque estando del otro lado quiere sustituirlo y tomar su lugar. He hablado de las primeras obras de Mutis y no de las que siguieron después. Cuando se leen sus últimas novelas uno podría concluir que tal vez porque el cuerpo no nos dura ni nos alcanza, nos empeñamos siempre en contar historias.

BIBLIOGRAFIA

- Mutis, Alvaro. *Obra literaria. Poesía*. Vol. I. Bogotá, Procultura, 1985.
- Pollard, Arthur. *Satire*. London, Methuen, 1976.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann*. Trad., Pedro Salinas. Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- Swift, Jonatán; *Viajes de Gulliver*. Trad., Javier Bueno. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Valencia Goelkel, Hernando. "Sobre unas líneas de Alvaro Mutis. En: *Crónicas de libros*. Bogotá, Colcultura, 1976; 59-64.
- Viola, Bill. "El arte del video". *El país*. Madrid, 11, XII, 1983, 14-15.

IV EPILOGO

RESUMEN DE LAS JORNADAS DE ESTUDIO

Tema del primer día:

"El poema: Espacio donde la otredad manifiesta la trascendencia"

Relator: Gabriel Zaid

— La poesía como visión en la palabra es conocimiento y la imagen que lo vehicula, se encuentra entre lo racional del concepto y lo sensorial, emotivo-afectivo: por eso la imagen es totalizante del hombre.

— La palabra poética como la palabra religiosa es sacramental: es decir, es alianza entre el hombre y su Dios y por eso también es re-creativa en la armonía del hombre con el mundo.

— Quién habla en el poema? Podemos distinguir tres voces diferentes: el artesano, el narrador y quien expresa su yo.

— El poeta como artesano, crea un lenguaje, el cual es un marco de posibilidades que permite diferentes visiones en diferentes lectores. Así se consigue integrar un mundo, lo cual pudo no ser la intención del autor en un principio: el poeta inventa juegos sin intención y la obra se independiza.

Tema del segundo día:

"Dios y el poeta: Poesía religiosa"

Relator: Roberto Juarroz

— La presencia o ausencia de Dios puede estar o no estar en tres lugares: la mano creadora, el artefacto creado: el poema y la experiencia de lectura.

— Existe una angustia del sentido de lo humano. De la inquietud que surge, de allí se evoluciona hacia la búsqueda de la plenitud religiosa. Pero qué es lo religioso? Es una dimensión profundamente humana que comprende dos aspectos: amor y proyección. Con esto se observa que la poesía religiosa se articula en tres puntos: sentimiento de lo infinito, sentimiento de otredad, de unidad y sentimiento de misterio.

— Ante la experiencia del vacío surge la poesía y de ella sólo queda la experiencia de la escritura: nostalgia, angustia, búsqueda. El vacío se relaciona con el silencio. El silencio es arrastrado por la palabra poética y ella busca un sentido proyectándose en Dios, creando de esta manera la palabra religiosa.

— La poesía nace del silencio, crea silencio y sólo la soledad da cuenta de ella.

— Existen dos condiciones requeribles al hombre para hallar su sentido religioso: aceptación del mundo con la mirada estética. Quien no lo acepta, pretende buscar el suicidio, y reconocer que no está sólo, reconocer al otro como a sí mismo, como similar.

Esto nos remite a los puntos de articulación de la poesía religiosa y lo requerible al hombre se sitúa en la poesía, que es la manifestación más alta de la expresión, punto de partida para una verdadera comunicación. La poesía es el silencio y la forma más acertada de trascenderlo; supone la mayor soledad y la mayor comunicación a la vez.

Tema del tercer día:

“Confrontación de los marcos literario y teológico en las ponencias”

Relator: Oswaldo Pol, S.J.

— El mundo actual sufre de vacío (pérdida de valores). Esto genera un inconformismo del cual surge un tratar de recuperar la conexión con lo sagrado. Y es la poesía, la encargada de establecer una lucha agónica, trágica por lograr la sacralización del mundo.

— En este sentido la poesía se relaciona con el místico y su lenguaje es el de la mística.

— El éxtasis, que es la forma de búsqueda de la poesía y del místico requieren, para ser expresados, de una palabra nueva. Siendo así, el lenguaje poético supone la recuperación de la unidad del hombre: su razón, su imaginación, su sensibilidad, su afectividad.

— Se postula el problema de Dios como creación: el poeta problematiza lo trascendente ante el poema y debe buscar una creación en libertad, puesto que él (el poeta), también es un creador.

La poesía, entre todas las artes, es tal vez la más alta expresión estética que el hombre ha logrado. La poesía es palabra, es visión, es conocimiento, es imagen, es voz, es silencio: mira al hombre y lo proyecta a Dios, es una alianza, que como el sacramento, lo establece y lo sitúa. El hombre habla a través de poema en diferentes voces, de artesano, de narrador, de yo poético, pero en últimas su búsqueda, su deseo más remoto es integrar su mundo en la más perfecta unidad.

Y la pregunta surge cuando confrontamos en el poema la presencia de Dios. Dónde está Dios en el poema? Pues bien, Dios puede estar o no en el poema; su presencia se hace ausencia cuando la mano creadora del poeta no lo nombra, no lo inquiere o cuando en la experiencia de lectura no lo sentimos, no nos damos cuenta que no está. Su presencia es perceptible en la angustiada pregunta por el sentido humano; es en ese espacio, de búsqueda y sentido donde surge la poesía religiosa, pletórica de Dios. En ella, el sentimiento de infinitud, de otredad y de misterio llenan el vacío entre la escritura y el papel, entre el poema y el lector, entre la pregunta y el silencio, entre la respuesta y el sentido. La poesía es punto de partida para una verdadera comunicación: es el silencio y la forma más acertada de trascenderlo: supone la mayor soledad y la mayor comunicación a la vez.

La poesía como la mística buscan lo trascendental, buscan superar el vacío por medio de la renovación. Siendo así, el lenguaje poético supone la recuperación de la unidad del hombre: su razón, su imaginación, su sensibilidad, su afectividad. El poeta problematiza lo trascendente ante el poema y

busca una creación en libertad, puesto que él también es un creador.

CONCLUSIONES

En la medida en que se considera el poema como una manifestación de la trascendencia, se ha de pensar que en él se ofrece una suerte de conocimientos. Este conocimiento poético, que puede asemejarse al conocimiento bíblico en cuanto que consiste en una amorosa aprehensión de la realidad, es un conocimiento intuitivo y no racional, y se produce como un deseo de totalidad.

El poema es, pues, una visión, una visión en la palabra. Esta visión aparece ante todo como gratitud y el conocimiento que ofrece, el conocimiento poético, es un conocimiento no-útil. La utilidad de la poesía consiste en no tener ninguna utilidad. No es una información útil lo que el poema comunica, sino una palabra original. La poesía avanza en cuanto retrocede al origen: es memoria y es proyecto. La poesía es fundación.

Si el poema no es útil, si en el poema se encuentra la palabra fundacional, esa palabra se articula en cuanto símbolo y no en cuanto signo determinado por una convención de lenguaje. Dicho de otra forma, en el momento en que se gesta el poema hay una superación del lenguaje, un deseo de escapar a las determinaciones del lenguaje. Por este motivo, el momento de la creación poética se presenta como un esfuerzo del poeta por decirse desde fuera de un lenguaje ya dado. Se trata, en primera instancia, de decirse algo a sí mismo, de saberse, en ese momento, como un otro distinto de sí mismo. El poema, en cuanto poema, sólo existe cuando dice algo al otro, pero al otro que soy yo mismo. A partir de aquí y en una segunda instancia, el poema es un lugar de encuentro y

de identificación entre el yo poético y el yo del lector. El poema se realiza y se actualiza en el lector, el cual, por tanto, hace las veces de un co-autor o de un re-creador.

El poema es una visión verbal, una manifestación del origen o de lo primordial que, al margen de un lenguaje ya establecido al cual supera, se presenta como un espacio de encuentro entre un yo y un otro, como un espacio de identificación entre ese yo y ese otro.

Estudiar lo poético desde una amplia perspectiva religiosa, significa un acercamiento más pluralista al fenómeno de las implicaciones entre búsqueda de trascendencia y poesía. Dicho de otra forma, la semejanza entre la experiencia religiosa y la experiencia poética, no desde lo temático, sino desde la actitud —identificándose en el amor— nos permite un acercamiento amplio y enriquecedor al problema de las relaciones entre poesía y religión.

Por una parte, la experiencia religiosa, en su complejidad, sólo puede expresarse a través de símbolos. Es por eso que su relación con lo poético es capital. Por otra parte, se escribe poesía porque se siente una ruptura, un vacío que hay que llenar y para ello habla el poeta. Allí vacío y silencio se articulan necesariamente. La palabra busca un sentido, y cuando esa búsqueda se proyecta en Dios podemos hablar de poesía religiosa.

Así pues, la presencia o ausencia de Dios en la poesía puede ser trabajada desde tres lugares. En primer lugar, desde el autor o la mano creadora; en segundo lugar, desde el poema mismo; y en tercer lugar, desde la experiencia de lectura. En cada uno de estos lugares surgen, a su vez, diversas instancias comprensivas.

El poema, el buscar la trascendencia, se descubre a sí mismo como trascendencia en la palabra y el silencio. Y aún en la blasfemia, en la irreverencia, en la heterodoxia está presente una dimensión religiosa fundamental para comprender la poesía.

El poema es un intento de dar unidad y diversidad simultánea que pluraliza la vivencia de lo humano, donde lo religioso juega un papel medular.

No hay una única forma de plasmar lo religioso en el poema. A veces puede aparecer de un modo ostentoso, pero también a veces su presencia puede ser más sutil. En cualquier caso y en la medida en que ya lo religioso hace parte de un lenguaje o de una tradición, su presencia en el poema no siempre depende de la voluntad del poeta. Y esto quizás por una de dos razones: bien porque Dios está en el lenguaje que el poeta emplea, o bien porque lo religioso se ha convertido en uno de los hábitos del lenguaje, en uno de sus lugares comunes y ha perdido ya todo sentido.

Esta segunda razón merece uno más detenido examen. Al considerar lo religioso como uno de los hábitos del lenguaje, se está pensando en ello, desde una perspectiva más literaria, como un tópico poético y, por supuesto, como un aspecto característico de la cultura en la cual se halla inmerso el poeta. Es obvio que éste juzga críticamente la tónica o la tradición poética y sobre todo su propia cultura; de otra manera no se podría entender la poesía como una ruptura con respecto al lenguaje y a las formas fixistas o racionales que reducen la realidad o la cultura. Es en esta ruptura donde lo trascendente aparece en el poema de un modo más claro: la poesía es libertad, es búsqueda de totalidad.

En lo que respecta a la poesía moderna, esa búsqueda de totalidad se origina en la experiencia de una ausencia o de un vacío. No importa si el poeta se encuentra vinculado o no a una comunidad religiosa, no importa tampoco cual sea su comportamiento moral; en cualquier caso, su deseo, como el de lo religioso, es el de dar sentido. Ante todo, el poema es una lucha trágica y agónica por recuperar la sacralización del mundo, por resacralizar el mundo; el poema trata de buscar una unidad que dé sentido, no importa si al final no la encuentra. Esta es, pues, la base religiosa que hay en toda poesía.

En su deseo de encontrar una unidad que dé sentido, la poesía se asemeja a la mística. Es verdad que el místico no siempre habla, pero cuando habla, lo hace con palabra poética. La poesía es, sin duda, el lenguaje de la mística. Ahora bien, aquello que comparten la poesía y la mística es el éx-

tasis, el cual se ha de entender aquí en sentido etimológico, como un salir de sí mismo, de trascender, de superar la alienación cotidiana a través de la enajenación poética.

No importa cuál sea su punto de partida, el poeta ve un continuo entre lo natural y lo sobrenatural, y en todo caso es puesto ante el poema cuando se pregunta acerca de lo trascendente. El poeta se pregunta acerca de lo trascendente cuando busca una creación en libertad.

LISTA DE PARTICIPANTES

Organizadores

Monseñor Antonio Do Carmo Cheuiche, O.C.D., Obispo Responsable de la SEPAC y del SENOC.

Jaime Vélez Correa, S.J., Secretario Ejecutivo de la SEPAC y del SENOC.

Marino Troncoso S.J., Director del Departamento de Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana.

Clara Lucía Calvo, Secretaria Ejecutiva del evento.

Ponentes

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| – Armindo Trevisan | – Hugo Montes Brunett |
| – Gabriel Zaid | – Oswaldo Pol, S.J. |
| – Roberto Juarroz | – Padre Raúl Méndez |
| – Marino Troncoso, S.J. | – Sarah de Mojica |
| – María Dolores Jaramillo | – José Luis Díaz Granados |
| – Oscar Torres Duque | – Rodolfo de Roux, S.J. |
| – J.E. Jaramillo Zuluaga | – Rafael Mirquez |
| – Mario Jursich | – Ricardo González Vigil |
| – Yolanda Westphalen | |

Escritores invitados

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| – Héctor Rojas Herazo | – Giovanni Quessep* |
|-----------------------|---------------------|

- Jaime García Maffla
- Fernando Charry Lara
- Juan Manuel Roca
- Eduardo Gómez
- Manuel Briceño Jáuregui, S.J.
- Darío Jaramillo Agudelo
- Germán Espinosa

Otros participantes activos

- Lía de Roux de Caicedo
- Enrique Gaitán, S.J.
- Luz Mery Giraldo de Jaramillo
- Gilberto Gómez
- María de los Angeles Conejero
- Blanca Inés Gómez de González
- Cristo Rafael Figueroa

INDICE

	Pág.
Presentación	
<i>Mons. Antonio Do Carmo Cheuiche</i>	3
 I MARCO DE REFERENCIA	
 Marco literario	
El poema: espacio donde la otredad manifiesta la trascendencia	
<i>Marino Troncoso, S.J.</i>	9
 Marco teológico y metodológico	
Dios y el poeta: poesía religiosa	
<i>Rodolfo de Roux, S.J.</i>	25
 II LA PRESENCIA DE DIOS EN LA POESIA LATINOAMERICANA	
 Dios en la poesía de Pablo Neruda y de Gabriela Mistral.	
<i>Hugo Montes Brunett</i>	61
 Dios en la obra poética de Jorge Luis Borges	
<i>Oswaldo Pol, S.J.</i>	79
 Realidad, otredad y trascendencia en Poesía vertical	
<i>Roberto Juarroz</i>	121
 La dimensión religiosa en la poesía de César Vallejo	
<i>Ricardo González Vigil</i>	135

La historia de la creación: un código articulador de la transición a la modernidad en la poesía de vanguardia
Sarah de Mojica 163

La presencia cósmica de la poesía en el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade
Rafael Mirquez Agudelo 189

El concepto de Dios en la poesía de César Vallejo
Yolanda Westphalen 193

Temas cristianos en la poesía de Jorge de Lima
Armando Trevisan 233

III PROBLEMATICA DE DIOS EN AUTORES COLOMBIANOS

La experiencia límite de Tomás Vargas Osorio
Oscar Torres Duque 273

Los nuevos: tradición e irreverencia
José Luis Díaz Granados 297

El espacio en blanco, el envés de un Dios, los elementos del desastre
J.E. Jaramillo Zuluaga 309

IV EPILOGO

Resumen de las Jornadas de Estudio 322
Conclusiones 327
Listas de participantes 331