

***Alma región luciente* de Antonio Carvajal:
la autorreflexividad y otras isotopías**

Marcela Beatriz Sosa*

Resumen

El artículo intenta ofrecer una lectura global del poemario *Alma región luciente* de Antonio Carvajal, poeta granadino contemporáneo. Aunque se lo ha situado dentro de la generación de los novísimos, su escritura posee un sello distintivo que lo diferencia: la recuperación de la tradición poética española, especialmente de la de los Siglos de Oro. En este trabajo se efectúa un trazado de redes autotextuales e intertextuales. Las primeras corresponden al conjunto de isotopías establecidas: la naturaleza, lo vivencial cotidiano, el tono moral, lo sensual y la autorreferencialidad. Las segundas implican relaciones textuales con Fray Luis de León, Garcilaso de la Vega, Bartolomé de Argensola... y relaciones de intertextualidad difusa o general con tópicos de la lírica barroca. Por fin, el análisis de la última isotopía permite inferir que la escritura se instituye en el refugio del desencanto postmoderno del poeta.

Palabras Clave:

Poesía- Española- Contemporánea- Intertextualidad

Abstract

***Alma región luciente* by Antonio Carvajal: autoreflexivity and other isotopies**

This article intends to give a global reading of the book of poems *Alma región luciente* by Antonio Carvajal, contemporary poet from Granada. Although he has been situated within the generation of the novísimos, his writing has a distinctive characteristic: the recovery of the Spanish poetic tradition, especially from the *Siglos de Oro*. This work carries out an outline of both, the autotextual and intertextual networks. The first belong to the set of isotopies established: nature, everyday life, the moral tone, sensuality and autoreferentiality. The second involve textual relations with Fray Luis de León, Garcilaso de la Vega, Bartolomé de Argensola... and dim or general intertextuality relations with topics of the baroque lyrical poetry. Finally, the analysis of the last isotopy permits to infer that writing becomes the refuge of the poet's post-modern disappointment.

Key-words:

Poetry - Spanish - Contemporary - Intertextuality

... Mientras, equivocada como un verso
ajeno que nos canta en la memoria,
una rosa, los pétalos quemados
por el rigor insomne de la escarcha,
nos invita al temblor de su blancura,
nos da su adiós y apenas si es aroma.

Antonio Carvajal

* Facultad de Humanidades - CIUNSa

1. Consideraciones preliminares.

En S/Z, Roland Barthes establece una oposición -en la que se niega a quedar atrapado- entre la *obra* y el *texto*: la primera es clásica, leíble [sic], lineal y simple, mientras que el segundo es moderno, escribible, espacial y difícil. Y aclara qué entiende por *escribible*: “Hay, por una parte, lo que es posible de escribir y por la otra lo que ya no es posible de escribir; lo que está en la práctica del escritor y lo que ha salido de allí. ¿Qué textos aceptaría yo escribir (reescribir), desear, avanzar como una fuerza en este mundo que es el mío? [...]” (Barthes:1970, 10).

Más allá de las zonas oscuras que puedan quedar en el enfrentamiento de estas dos categorías -o si, realmente, admitimos este enfrentamiento-, nos interesa rescatar la noción de lo que es escribible, ya que nos parece un concepto fundamental para aproximarnos a cualquier escritura de fines del siglo XX. A poco que uno se interne en las reflexiones teóricas, explícitas o implícitas, sistematizadas o meramente intuitivas, de un escritor, se advierte enseguida la misma interrogación: ¿Qué se puede escribir en esta época? ¿Hay algo nuevo que decir? ¿De qué manera esto “nuevo” tiene que ver con la originalidad?

El legado de la tradición cultural, y específicamente, de la literaria, llega a convertirse en una pesada carga a la hora de intentar inscribir la propia identidad en el *continuum* de la escritura artística. S. Barci define así la problemática enunciada:

Aún cuando el autor invente, cree un nuevo estilo, exacerbe su originalidad, un texto literario solo deviene inteligible porque está inscripto en un corpus de textos, porque funcionan en él, de manera evidente o solapada, una serie de enunciados que provienen de lo social y más aún, porque a su polifonía esencial, le corresponde también un proceso de “poliaudición”. Esta poliaudición es lo que permitirá que todo texto -además de ser interpretado en una cadena de textos ya existentes- pueda ser injertado en otros textos, pueda pasar a formar parte de otros no existentes hasta el momento de su concreción. (Barci:1991)

En el prólogo titulado “Tradición y renovación en la poesía española última” que L. A. de Villena coloca a su antología *10 menos 30*, el autor parte también de un texto de Barthes, *El grado cero de la escritura*, para explicar la imposibilidad de los escritores de “entregarse llanamente a la contemporaneidad”:

Historia y tradición están ahí siempre -dentro de las palabras- pero aceptando tal irrefutabilidad, el autor está obligado (se siente obligado) a meter en la historia y en la tradición no sólo los problemas de su tiempo, sino la posibilidad de decir lo no dicho. [...] Si la postmodernidad -en su sentido serio, no frivolidado- hizo volver a los lenguajes de la tradición, al constatar el ocaso de lo moderno, el mismo impulso necesita recuperar ahora el sentido de la novedad como parte del concepto de tradición. (de Villena:1997, 29)

Al referirse al caso concreto de la poesía y realizar un recorrido por las sucesivas búsquedas estéticas a partir del '80, agrega que “el poeta hoy -más que nunca- tiene que estudiar y profundizar en lo que considere su tradición -hay varias- para saber de qué modo esas tradiciones pueden moverse desde adentro”. (ibid., 37)

No hay ingenuidad posible donde pueda refugiarse el poeta de nuestro tiempo: reconoce, con amarga lucidez, que ya no queda nada nuevo por decir, que ya todo ha sido escrito. A este rasgo muy postmoderno (cfr. Jameson:1986), le corresponde repetir pues, paradójicamente, la única originalidad posible consiste en copiar lo viejo: el futuro es lo anterior (Lyotard: 1989).

Hablar de Antonio Carvajal, el poeta neobarroco nacido en Granada, constituye obvio corolario a las reflexiones que hemos venido enhebrando: incluido cronológicamente entre los *novísimos*, su *idiolecto estético* (Eco 1980: 430) no permite, sin embargo, adscribirlo totalmente a ellos. J. L. García Martín (1992) lo excluye del grupo pues aunque admite la impronta "culturalista y esteticista" que comparte con el mismo, no se inscribe en idéntica línea de ruptura ¹. La definición por la negativa es el sello de la marginación que sufre Carvajal, a la que responde de la siguiente manera: "He renunciado de antemano a participar de la frivolidad ambiental, convencido de que únicamente los hechos nos dan a conocer. Y, decidido a ser tan libre como me sea posible, trabajo para que sean mis obras, y no las palabras, quienes me definan". (cit. por Díaz de Castro: 1996).

La libertad, para Antonio Carvajal, significa adentrarse en la literatura del Siglo de Oro, época que tiene más de una concomitancia con la nuestra ¹. Coincidentemente, Sor Juana Inés de la Cruz, la Fénix del Barroco hispanoamericano, se lamentaba así:

(¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!),
ya no las puede usar la Musa mía
sin que diga, severo, algún letrado
que Garcilaso está muy maltratado
y en lugar indecente.

(Obras completas, vv.55-61)

Ambos, Sor Juana y Antonio Carvajal, -con las diferencias que para este último significa lidiar con tres siglos más de "acumulación cultural"- están atravesados por la misma convicción de agotamiento de un sistema; ambos abrevan en textos modélicos y saben que, más que escribir, su oficio consiste en (re)escribir ².

El objetivo del presente trabajo es analizar los componentes de *Alma región luciente*, el último poemario de Antonio Carvajal (1997), a la luz de los conceptos anteriormente vertidos y examinar su vinculación con la totalidad de la producción poética carvajaliana. Es decir, que realizaremos una exploración de las relaciones intertextuales ³ y también, como la meta más ambiciosa de este estudio, aspiraremos a determinar las *isotopías* del texto (Greimas: 1976).

2. Algunas conjeturas.

La información paratextual del prólogo que José Antonio Muñoz Rojas escribe para *Alma región luciente* ⁴ proporciona el material primigenio para trazar las primeras hipótesis interpretativas sobre el texto: "Un libro varío de un severo tono moral, lleno de frecuentes referencias a los contornos naturales y personales del poeta, alusiones concretas a lugares y episodios vividos, con un trasfondo sensual ocasionalmente, esas 'sienes / golpeadas

1. G. Dorffles, en Nuevos ritos nuevos mitos, sostiene que se puede hablar de kitsch "quizá desde aquella época barroca que ha sido la verdadera precursora de nuestros tiempos artísticos" (1969, 191). A continuación, menciona una cantidad de recursos kitsch actuales: imitación, transcripción, adaptación, etc.

2. Precisamente, la reescritura es uno de los puentes que se pueden tender entre la literatura del siglo XX y el XVII. Hemos estudiado esta práctica en el discurso dramático, específicamente. Cfr. Balestrino, G. y M. Sosa (1992, 1997).

3. Trabajaremos las relaciones intertextuales en el texto sobre la base de la distinción que hace S. Barei (1991) entre intertextualidad general (textos culturales), intertextualidad limitada (textos literarios ajenos y otros del propio autor) e intertextualidad interna (autotextualidad).

4. En Carvajal, A. (1997), edición por la cual citaremos. A partir de aquí identificaremos el texto con la sigla ARL.

por núbiles, enloquecidos potros’.” (1997,13). Proponemos, entonces, la enunciación de las siguientes isotopías a título provisional, que trataremos de ratificar o rectificar: la naturaleza/el espacio geográfico, lo vivencial cotidiano, el tono moral y lo sensual.

2.1. Tres isotopías: interrelaciones.

La lectura de los poemas arroja un inventario innegable de topónimos: Granada, Poqueira, Ohanes, Oria, Leucodía, Quintería. Sin embargo, su valor no reside en su mera existencia como marcos o soportes para episodios de la vida del hablante lírico⁵; todos estos espacios han sido transmutados por la presencia humana que los dota de un significado nuevo: “[...] De siempre me han gustado / estos lugares apartados, quietos / entre el rumor de un mundo cuyos brazos / no alcanzan a implicarnos en la hora del convivir pausado...” (“La parra de Leucodía”, 93). Los versos citados fragmentariamente permiten reconstruir un intertexto de larga data en la literatura española: el apartamiento del tránsito mundano para gozar de la naturaleza bienhechora. El *beatus ille* horaciano, filtrado por la pluma de Fray Luis de León, y el tema del *menosprecio de corte y alabanza de aldea* se conjugan en muchos de los poemas de ARL, constituyendo una isotopía radical, al punto de que el siguiente poema que citaremos empieza con “Y...”, como si fuese la continuación de una idea que se ha venido desarrollando largamente:

Y aquí reposa el pensamiento. Vuelan
los tenues verdes de la paz, el agua
con su latido oculto, el varillaje
sutil del seto denso en que titilan
las breves flores blancas donde luce
el candor prometido de los sueños.
No despierta en el pecho el eco largo
sus trompas de marfil, la vana gloria
que hace del hombre esclavo de su imagen,
ni el oro lo perturba con certezas
de un esplendor que, aunque en la luz lo fije,
lo deja desvalido en su desnudo. (“La puerta del arrayán”, 89)

El tópico literario es refuncionalizado con increíble justeza: aunque el contexto del hablante lírico no pueda identificarse con el de Fray Luis, la común experiencia del desengaño del mundo -con todas las pesadumbres que allega el fin de siglo y de milenio- le hace ver lo natural como el reducto de la pureza y de la luz (protagonista, como veremos, de muchos de sus poemas). En un lugar del texto -cuya estructuración analizaremos más adelante- el hablante cita el verso de Fray Luis, perteneciente a la oda “Morada del cielo”⁶, que dará el título a todo el poemario:

[...] El deseo es un agua que persigue
álamos blancos, valles y riberas,
un horizonte despejado y quieto,

alma región luciente donde fluye
una canción con labios que la dicen,
nutritiva plegaria, cuerpo solo
en que arder y vivir fueran la dicha
el gozo, el vuelo, el silbo, el aire, el sol. (“El deseo es un agua”, 46)
[Cursivas nuestras]

5. Cfr. la noción de “hablante lírico” en Villegas, Cap. II. (1984).

6. En Fray Luis de León, 1939, 24.

Observemos cuáles elementos ha traspuesto (y transformado) el poeta en su reelaboración de la siguiente estrofa del texto clásico:

Alma región luciente,
prado de bienandanza, que ni al hielo
ni con el rayo ardiente
falleces, fértil suelo,
productor eterno de consuelo..(Fr.L.de León,
"Morada del cielo", 24)

Si el "alma" en estado de gracia y de unión mística es simbolizada en Fr. Luis por ese prado de dicha celestial, en "El deseo es un agua" la *región luciente* de la tierra andaluza es el alma del poeta, es el espacio que da luz y paz al espíritu atormentado que sugieren las "lentas lunas amargas". Esta naturaleza recorrida y bebida con los ojos es la "nutritiva plegaria" que dice el poeta, a falta del vuelo místico de Fray Luis.

Advertimos que la isotopía de la naturaleza es enriquecida por el intertexto global de la lírica áurea, que le proporciona el léxico para configurar el campo semántico en este y otros poemas:

Léxico de ARL

agua
despejado, espejo
luciente
arder
estío
vidrios
columnas
plumas
llama
viento
vuelo
sombra
humo
nube

Léxico áureo

agua, hielo [agua + espejo]
espejo
luciente
ardiente
estío
vidrio(s)
columna(s)
pluma(s)
llama
viento
vuelo
sombra
humo
nube

Obviamos todos los vocablos que pertenecen a dicho intertexto porque juzgamos innecesario y tedioso el inventario. Sin embargo, remitimos al listado de J. Rousset (cit. por Hatzfeld: 1972, 119), en el cual se advierten los símbolos de movimiento, de cambio y de fragilidad que él observa tanto en la poesía como en el arte pictórico, desde el manierismo hasta el barroquismo, y de los cuales hay muchos en nuestra enumeración.

La tentación de homologar ambos universos poéticos y de borrar las marcas diferenciales de escritura es pronto contestada por el mismo hablante lírico quien, como si dialogara con el lector implícito durante el recorrido, le advierte: "No es el azul ni distante ni irónico..." ("El deseo es un agua", III, 41). El conocimiento compartido de los versos de Argensola: "[...] Porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!", permite el guiño cómplice del poeta. Las huellas de la cosmovisión neoplatónica heredera de la poesía renacentista estaban ya presentes en *Tigres en el jardín* (1968) y también se perciben en este poemario:

[...] Porque se supo siempre
que nos habita el hálito
de un alma nunca nuestra,
víctimas de los límites
que las sombras imponen
al cuerpo y al deseo.(ibid., 42)

Por otra parte, y también en conexión con la isotopía de la naturaleza, ya ha sido señalada la relación intertextual con Soto de Rojas, especialmente con *Paraíso* (1652), del cual parte “la tradición del poema paradisiaco o ‘poema-jardín’, consistente en la creación de un marco propio -el poema- en el que el poeta se aísla del mundo para encontrarse consigo mismo o con un número muy limitado de interlocutores...” (Díaz de Castro: op. cit., 456-457). Es decir que dentro de esta isotopía hay que situar un motivo, el del jardín, que se constituye en símbolo del paraíso personal del poeta. No obstante, deseamos agregar que en el teatro del Siglo de Oro el jardín era el lugar característico de encuentro de los amantes (Lacarta: 1996, 191). Así pues, el jardín es el punto de intersección entre el mundo agreste y la naturaleza “civilizada”, entre los espacios públicos y los privados. Es el espacio íntimo donde la efusión del hablante lírico puede transmitirse con mayor libertad pues solo unos pocos, unidos por el arte, el amor o la amistad, tienen acceso al mismo⁷.

A pesar de que el motivo del jardín permanece presente en gran parte de la producción de Carvajal, en ARL se observa un cambio relevante: se rompen los límites de ese espacio acotado y se transita por los montes, los campos, las aldeas, la cartuja... El “yo” poético, que antes se encapsulaba en el coto de su jardín cerrado, se abre al mundo y este mundo le duele. Transcribimos un fragmento en el cual se vislumbran las batallas interiores y el resultado de esa transformación vivencial, que le hace detenerse ahora con placer en una naturaleza silvestre:

Suspendió la mirada
Sobre el lirio del campo y los gladiolos
Agrestes y el jacinto
Que asomaba su grumo del poniente
Por entre la maleza desmedida.

Suspendió la mirada
Y evocó los tormentos
De no lejanos días, cuando tuvo
Los mismos lentos ojos pero turbia
La emoción o dudosa la esperanza.[...]
 (“Una excursión campestre”, 85)

Unos versos adelante, el hablante confiesa que “tener el alma llena, rebosada / de otra luz, de otros aires, de otras flores, / puede trazar las sendas de la melancolía” y que, por ello mismo, ahora dirige “el suave reposar de la mirada / [...] /, al cielo repetido y florecido / que les dice a las almas / que son y están y llevarán su aliento / más allá de sus vidas.” (ibid., 86). [Cursivas nuestras] Naturaleza, ya no como marco para el recogimiento individual, estético o amoroso, sino como espacio de realización de la vida humana. Los siguientes versos del último poema que cierra, significativamente, ARL refuerzan esta interpretación:

7. Otros poetas también frecuentaron el motivo del jardín. Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, poeta con el cual se pueden establecer relaciones de intertextualidad: “Basta. El jardín cerrado / es lo mismo que abierto. / -La llave de la verja, / hablando de otras cosas, en lo oscuro, / los que se van, despacio / ¡sueña tan dulcemente por la tarde!- [...]”. (“Descanso”, en J. R. Jiménez 1993, 333-334).

Ven a La Quintería,
lugar pequeño que no consta al mundo
pero es el mundo del sediento, el mundo
de la implacable espera, el roto mundo
de la esperanza y de la flor marchitas.
("Lluvia en La Quintería", 101)

El segmento citado manifiesta la conexión que se establece entre la isotopía de la naturaleza y lo vivencial. El hablante lee el mundo desde una nueva perspectiva: tras un cielo puro, bajo una luz diáfana, pueden estar las verdades largamente buscadas; en una tierra reseca, moribunda de sed, palpita la belleza potencial y la alegría de quienes dependen de ella. El poeta abandona la belleza fácil del jardín privado y abraza, voluntariamente, la sequedad y el dolor en los que se desenvuelve la lucha de los pequeños pueblos españoles. La isotopía de *lo moral* se interconecta con la isotopía de *lo vivencial* y *la naturaleza*, como vemos en "Episodio en Poqueira", donde el hablante adopta la modalidad narrativa y el uso de la tercera persona gramatical para expresar, en forma distanciada, su propio aprendizaje espiritual:

[...] Cuando llegó a poblado vio en los ojos
que lo miraban un dolor de siglos.
Comió del pan que le ofrecieron. Vino
bebió. Quiso pagar con sus monedas.
Mas la Alpujarra le selló los labios,
sus pasos impidió con zarzas bravas
y le curó con miel la fresca herida
que le hiciera la luz al corazón.
("Episodio en Poqueira", 24)

La mirada del poeta ya no puede desplazarse impunemente sobre ese espacio consagrado por su verbo. Ha sido implicado y consustanciado con las gentes que lo habitan. La compasión, el sentimiento de solidaridad humana, se filtran en el discurso que antes era meramente contemplativo. Por eso, el nuevo registro no puede ser el de una alabanza bucólica: en algunos segmentos llega a crisparse hasta adquirir el tono de una poesía social:

Tumultuoso como la ironía
del paisaje—la tierra muy concreta,
los muy erguidos montes, el reseco
cauce de rambla con naranjas tensas
bajo un cielo cambiante-, el sorprendido
pensamiento los límites comprueba
de la lucha tenaz entre los hombres
y su entorno difícil—hombres, tierras-,
que produce el milagro de lo bello
cuando fértil, y la hórrida miseria
cuando las relaciones de mercado
cambian [...] ("Dos marcas: Ohanes", 71)

La "ironía del paisaje" insinúa el conflicto entre la belleza de lo natural -a la que tiende la vocación esteticista del poeta, cualidad de impronta muy fuerte en anteriores poemarios: *Tigres en el jardín*, *Sitio de ballesteros*, *Del viento en los jazmines...*- y la "hórrida miseria" del mundo no natural, regido por las arbitrarias leyes de los hombres. La adjetivación manifiesta la intensidad de este nuevo estado de conciencia: "nubes avaras", "soles tenaces", "vientos insomnes" (ibid., 72).

2.2. La dialéctica del deseo.

La mención del “deseo” -que hemos constatado varias veces, aun en los poemas recientemente citados- nos permite desplazarnos hacia otra isotopía, la de lo sensual que, si bien es colocada en último lugar por Muñoz Rojas a causa de su carácter esporádico, nos parece de una importancia indiscutible. Apenas pueden citarse dos o tres poemas donde no aparezca la palabra “deseo” o “sed” (palabra que incluimos dentro del mismo campo semántico) con sus respectivas variantes: para el primero, “anhelo”, “anhelante”; para el segundo, “sediento”, aunque también consignamos los vocablos “llama”, que connota la “sed”, y “beber”, asociado siempre a esta última.

Si atendemos a la estructura del poemario, veremos que los quince poemas están separados por “cesuras” internas en tres partes. Estas cesuras son marcadas por macrotextos, que están ubicados matemáticamente, de cinco en cinco, a saber: a) “El deseo es un agua” (compuesto por los poemas I, II, III, IV y V); b) “Dos marcas” (compuesto por “Ohanes” y “Oria”) y b) “Lluvia en La Quintería” (compuesto por I, II y III). Se podría decir que estos tres macrotextos desarrollan la dialéctica del deseo: la primera etapa expresa la pulsión misma, fundida con el palpitar de los campos deseosos de agua; la segunda manifiesta la sed y la aridez de un deseo que no ha sido saciado; la tercera es el goce y el placer de la lluvia.

Como vemos, lo sensual se articula desde una doble vertiente, que aparece ya en “El deseo es un agua”:

Siempre vive, pervive, sobrevive y asciende,
como un astro y sus luces, el deseo a los cielos,
sin confundirse nunca con el cuerpo logrado,
sin renunciar jamás al clamor de la sangre,

a las yemas feroces donde mana
una mano las nieves sin estrépito,
boca que sigue el trazo de las aves
más allá de la noche y su sospecha [...] (I, 37)

La exposición metafórica de la función del deseo sugiere una lectura posible desde la escuela psicoanalítica lacaniana. No es nuestro propósito ahondar en los presupuestos de esta teoría que se basa en la falta-de-ser de un sujeto deseante, quien trata de colmar dicha condición de existencia por medio de una presión, el *deseo*. Al no poder colmar la carencia que significa estar separado de la madre, el deseo del sujeto irá volcándose en sucesivos sustitutos. “ ‘El deseo se produce en el más allá de la demanda [...] pero se constituye en su más acá...’ , no cesa de repetir Lacan. Se produce más allá de la demanda, puesto que nunca puede satisfacerla; es con respecto a ella algo así como un torrente frente a un canal (el lenguaje), o, para hablar como Lacan, frente al ‘desfiladero’ de la palabra. [...] De ahí la instauración de una dialéctica ilimitada; la demanda invade y escamotea el deseo, pero, incapaz de satisfacerlo, lo obliga a renacer con creciente frenesí” (J.B. Fages: 1973, 37).

El fragmento citado expone a las claras tanto la índole incesante de este deseo (“siempre vive, pervive...”, “sin renunciar jamás...”) como las características de la demanda: el deseo se transcribe en el plano del lenguaje, es éste el que permite que pueda seguir expresándose, escondido en los significantes. El deseo es relevado por símbolos (deseo = luces de un astro; sudor de las yemas = nieves).

Se instituye todo un juego de equivalencias entre la pulsión física y el funcionamiento del cosmos. El lenguaje, al pertenecer al orden de lo simbólico, permite que el deseo se repita constantemente a través del desplazamiento y la condensación: “[...] las demandas, siempre insatisfechas, remiten a los deseos siempre reprimidos y estos deseos tejen entre sí

un texto sin fin de asociaciones. Un texto cada vez más indescifrable a medida que otras demandas y otros deseos vienen a anudarse en él a lo largo de la vida." (ibid., 38). La insatisfacción del deseo, así como su tensión incesante, se evidencian en estos versos correspondientes a dos segmentos del macrotexto "El deseo es un agua":

[...] Donde el hierro, carmín rozado, frente
de otro pesar sin nubes se desliza convulso
como serpiente muda que las sombras escruta
abrasadoramente,
nunca saciada, nunca
consumada en el tacto... (I, 38)

La sangre, hierro convexo, pegajosa brasa
sin renuncias, mana y no cubre, fluye
y reclama vasos, céspedes hondos, cuellos...

[...] mientras gime
la serpiente en la pulpa
borrascosa, sumida
en su propio deseo,
abrasadoramente,
nunca saciada, nunca
consumada en el tacto... (II, 39) [Cursivas nuestras]

Queremos hacer constar la presencia reiterada de las metáforas: "hierro" (que connota la sangre, no solo por su color sino también por ser un grillete del hombre) y "serpiente" (es innecesario explicar su conexión con el erotismo), además de la autotextualidad o intertextualidad interna que se establece entre ambos textos. En el acto consciente de verbalización que implica una escritura poética, la elección de los mismos significantes indicaría, aún más evidentemente, la pertinacia del deseo insatisfecho.

La unión sexual no hace sino desatar la frustración del hablante lírico quien, con versos que recuerdan el famoso poema de Blas de Otero, describe cómo vuelve el sopor a los cuerpos después del frenesí, "manteniéndolos siempre sobre el duro equilibrio / de una luz prometida que nunca, nunca alcanzan, / y una sombra perenne que los ata y los ciega!" (III, 40) J. B. Fages proporciona, desde la teoría lacaniana, una explicación para esta vivencia frustrante:

Lo que el hombre desea es que el otro lo desee: quiere ser lo que le falta al otro, ser la causa del deseo del otro. El amante siente una falta pero ignora qué es lo que le falta; el amado ignora lo que hay de oculto en él y que no obstante atrae al amante. Entre el amante y el amado hay pues inadecuación, no-coincidencia: lo que falta en el amante no es necesariamente lo que está oculto en el amado. El deseo está entonces signado por una imposibilidad esencial. (1973, 39)

Por este motivo, la perfecta coincidencia entre el deseo y el objeto es el mito del andrógino, del ser que reúne los dos sexos. El poema "Tres movimientos y una mudanza" es la equivalencia poética de lo que acabamos de decir:

[...] Se miró niño y niña,
frente a frente de sí: no supo. Estaba
indecisa, indeciso,
soñándose, queriéndose
criatura de la aurora...

[...]Se unió. Se supo. El viento
suave los mecía
y ardieron como gota de rocío
en la llama, en las llamas
del amor, de la vida.(3: “Vals”, 59)

Pero el hablante sabe que este poema pertenece al orden de la fantasía, que está negando la realidad: en otro texto nos dice que “el cuerpo es el olvido” y que desemboca en la nada, con acentos que remiten intertextualmente a la meditación de la muerte de la lírica barroca, específicamente gongorina y quevedesca: “[el cuerpo]... nos niega, nos destruye, y abandona / el alma al viento, el alma a los silencios, / sin lugar y sin voz y sin sentido” (“Hospital en silencio”, 50).

En el inventario escéptico del poeta, solamente se salva aquello por lo cual pervive el deseo, desplazándose, metaforizándose continuamente: el lenguaje, la escritura poética. Por eso mismo, la isotopía que falta considerar y que nos parece axial es la autorreflexividad.

3. La última isotopía.

La autorreflexividad es una característica del arte barroco, tal como lo puso de manifiesto J. A. Maravall (1981, 409) refiriéndose al pintar el pintar de Velázquez en Las Meninas, el teatro dentro del teatro presente en muchos textos dramáticos de Lope o el “narrar el narrar” en el Quijote de Cervantes. Es un arte signado por el desengaño, constantemente dirigido a la especulación sobre su propia naturaleza. Arte cifrado en la desolación pero, al mismo tiempo, engrandecido por las estrategias que el hombre opone a esa desolación.

Las vinculaciones con el arte postmoderno son obvias: la autocrítica, la nostalgia, la valoración del pasado... También, como el arte barroco, la escritura de nuestro tiempo medita sobre sus condiciones de existencia: poetiza la poesía, “describe el escribir”, parafraseando a D. Cassany, si bien éste no se refiere al ámbito lírico sino a la didáctica de la escritura.

En ARL, esta isotopía asoma en numerosos textos como un ingrediente esencial de la vida del hablante lírico. Así, por ejemplo, en “Instrucciones para estar como una rosa”, el enunciador se dirige a un “tú” que viene a ser un desdoblamiento del yo poético:

Vuelve a casa,
quédate solo, escribe ese poema
que tanto necesitas, elabora
tu sentimiento, tu palabra, tu
verso pétalo a pétalo. (28)

La poesía es caracterizada como lo más auténtico y precioso (“esa rosa que en el vaso luce, / sobre blanco pañal amanecida”, *ibid.*). Por ello se constituye en la mejor ofrenda para compartir con los otros y en el más duradero lazo de unión, aun después de que los amigos han partido:

[...] y te recuerdo envuelto por el humo,
con los labios heridos por los versos
del silente Leopardi,
cantando con la tierra que se salva
por la lluvia y el verso... (“Salvación de la tierra”, 82)

Antes, el hablante ha realizado un silencioso balance de su vida en el claustro de la cartuja y en el mismo rescata el valor del poema, luego de definirlo con el recurso de la gradación barroca:

Breve sol, fácil pájaro, humo tenue:
¿qué más podemos esperar, qué gozo
mayor puede ofrecernos un poema
que ver cómo conmueve un aterido
corazón, cómo levanta una esperanza,
cómo reafirma un sueño en otros ojos? ("Patio cerrado", 32)

Sin embargo, a veces el desánimo se apresura del poeta y surge la duda sobre la capacidad de comunicación de la poesía:

[...] Ya sabemos de coro que las almas
no se pueden mostrar sino en vislumbres,
que no hay palabras suficientes, que,
aunque tintos con sangre de los días,
rotos de voz y ardidados de esperanza,
los poemas no alcanzan el prodigio
de trasfundir un alma en alma ajena. (ibid., 31)

En algunos textos la amargura se hace más aguda al punto de que el poeta descrea de todo, inclusive de sí mismo:

¿Qué dirán las estrellas
de este desasosiego del que sabe
que sus ojos son negros,
que su sangre es mentira, que es mentira
su alma y que es mentira la esperanza
de un futuro mejor? ("Reflexiones de un español perplejo", III, 67)

No obstante, la poesía queda fuera de este catálogo de la desesperanza. Dentro de las sombras en las que está inmerso el poeta y que comparte con otros ("[...] nos congrega la ausencia de horizonte / y el cenit nos preside y señorea..."), es la poesía la que lo salva de la soledad y de la nada absoluta: "[...] Pero nos une una esperanza, / un verso hermoso ajeno que es común memoria..." ("La parra de Leucodía", 94). Quizá se deba a que ella es la única depositaria de "los temblores / del alma que se acerca con los labios / trémulos al poema y bebe y bebe / y se teme perder / y no se sacia" ("Dos marcas: Oria", III, 77).

La poesía –la literatura, en general– es "común memoria", reservorio cultural que receipta el fluir incesante del deseo y el desasosiego de los hombres, transmutados en arte. La angustia de cada uno es espejada en la belleza de los "versos ajenos", humilde homenaje de este poeta postmoderno, al cabo de todos los entusiasmos y de todas las decepciones, a la escritura precedente: "No hay abroquelamiento posible dentro de los límites de la tarea escritural. La impregnación, los parentescos, las repeticiones flagrantes, son la deuda aceptada de quien conoce las fronteras de la originalidad. [...] La grandeza del artista consiste en la contribución microscópica de su tarea, alimentada por 'las vivas aguas de la imaginación creadora de los mayores maestros.'" (Sosa: 1997, 74)

Por ello no nos parece inapropiado releer ahora, con nuevos ojos, la última estrofa de "El agua es un deseo", presidida por el hallazgo poético de Fray Luis:

[...] alma región luciente donde fluye
una canción con labios que la dicen,
nutritiva plegaria, cuerpo solo
en que arder y vivir fueran la dicha,
el gozo, el vuelo, el silbo, el aire, el sol. (V, 46)

Basándonos en la cualidad proteica del símbolo, interpretamos el sentido global de “alma región luciente” -que ya habíamos relacionado con la isotopía de la naturaleza- como el territorio de la suprema luz, esto es, el de la poesía.

Bibliografía

- Balestrino, Graciela y Marcela Sosa** (1992): “La refundición: una práctica convergente en el teatro contemporáneo y barroco” en O. Pellettieri (ed.), *Teatro y teatristas* (Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino). Galerna / Fac. de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 52-59.
- Barei, Silvia** (1991): “El espacio social de la escritura: un modelo del tráfico”, *De la escritura y sus fronteras*. Alción Editora, Córdoba.
- Barthes, Roland** (1970): *S/Z*. Seuil, Paris.
- Carvajal, Antonio** (1997): *Alma región luciente*. Prólogo de José Antonio Rojas Muñoz. Hiperión, Madrid.
- Díaz De Castro, Francisco** (1996): *El lomo de los días*. Ensayos y notas sobre poesía y novela de los años '90. Colección Batarro, Almería.
- Dorffles, Gillo** (1969): *Nuevos ritos nuevos mitos*. Lumen, Barcelona.
- Eco, Umberto** (1980): *Signo*. Labor, Barcelona, 2ª. ed.
- Fages, Jean-Baptiste** (1973): *Para comprender a Lacan*. Amorrortu, Buenos Aires.
- De Leon, Fray Luis** (1939): *Poesías completas*. Sopena, Madrid, 1ª. ed.
- De Villena, Luis Antonio** (1997): “Tradición y renovación en la poesía española última” (Prólogo), en *10 menos 30* (La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”). Pre-Textos, Madrid.
- Greimas, Algirdas Julien** (1976): *Semántica estructural*. Gredos, Madrid.
- Hatzfeld, Helmut** (1972): *Estudios sobre el Barroco*. Gredos, Madrid, 3ª. ed. aumentada.
- Jameson, Frederic** (1986): “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona.
- Jiménez, Juan-Ramón** (1993): *Segunda antología poética (1898-1918)*. Espasa-Calpe, Madrid.
- Lacarta, Manuel** (1996): *Diccionario del Siglo de Oro*. Alderabán, Madrid.
- Lytard, J. F.** (1989): “Qué era la posmodernidad”, en *El debate modernidad-posmodernidad*. Puntosur, Buenos Aires.
- Maravall, José Antonio** (1981): *La cultura del Barroco: una estructura histórica*. Ariel, Barcelona, reimp.
- Sosa, Marcela B.** (1997): “Las estrategias de escritura en el teatro de Buero Vallejo” en Balestrino, G. y M. Sosa, *El bisel del espejo* (La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano). CIUNSa /Cuadernos del Cesica No. 3, Salta.
- Villegas, Juan** (1984): *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Girol Books, Canadá.