

Alejandro Adame Rábago

Semblanza:

Alejandro Adame Rábago nació en la Ciudad de México en 1997. Actualmente cursa la licenciatura de Escritura Creativa y Literatura en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

Escribe principalmente poesía, sin embargo, también está interesado en otros géneros, como el ensayo, el ensayo filosófico y la narrativa. Ha publicado poemas y artículos en las revistas Toro Salvaje, Celdas Literarias y en el periódico Rosa en Bengala.

Del Silencio y la Poesía

1.

En la Antigua Grecia, las musas les dictaban los poemas a los poetas. El contenido del poema venía de otro plano, otro orden, del *más allá*. Sin embargo, ese dictado se plasmaba con reglas terrenales: en principio la lengua, que abarca prácticamente todo lo demás, como los ritmos o métricas preestablecidas, que respondían a necesidades sociales; por ejemplo el uso de la mnemotecnia, ejercida por el hecho de necesitar inventar un método para que las creaciones permanezcan a falta de lo que se inventó siglos después: la imprenta. El poema (ese primer dictado), entonces, estaba atravesado por todos estos obstáculos. Si observamos el origen del poema, el dictado de las musas, vemos claramente la distorsión, causada por las imperfecciones terrenales, humanas, socioculturales. La lengua divina es una no-lengua que se tiene que presentar en una lengua. ¿Qué sería la no lengua?: el silencio. Pero no cualquier silencio. Es más bien un silencio que se tiene que construir. Ese silencio es contemplativo, significativo, desde el que se observa la revelación que nunca se entiende porque no se puede nombrar, pero también por ser la máxima manifestación de lo efímero. Los ladrillos para llegar a la deseada contemplación son los poemas; los arquitectos, los poetas. O sea que los arquitectos construyen con lo inmaterial, porque se quieren desprender de lo material -el mundo (pre)visible- para ver qué hay detrás de él. Detrás de cada poema está el primer dictado, el de las musas, que el poeta inevitablemente *ensucia* con la manifestación del poema. El resultado no es la lengua divina, no es el dictado inicial, pero ahí, en el cuerpo del poema, palpita. El poeta, al escribirlo, siente esa pulsión. El lector, al leerlo, también. Ven esa presencia invisible de una sustancia de un lugar desconocido. Por eso los poemas siempre son misteriosos: nunca cierran del todo, nunca son enteramente cómodos o placenteros; queda siempre un ansia, un hambre de terminar de

entender algo que no está manifestado: la experiencia estética trasciende la palabra, la lógica, desordena el mundo que estaba firmemente instalado en nosotros.

Más allá del intento de comprobar si el dictado de las musas es real o no, el misterio del dictado de los poemas siempre ha permanecido. El problema ha sido el mismo solo que ha cambiado de máscara. Para los poetas románticos, por ejemplo, el concepto de inspiración es fundamental; un poeta del S. XX o XXI podría decir que su inconsciente le dicta los poemas. Musas, inspiración o inconsciente, la cuestión es la misma: hay algo que no se comprende, una fuerza sin forma y sin nombre que nos atraviesa y buscamos siempre aprehender. La producción poética está entre la técnica, el oficio, la disciplina... y la incertidumbre, el misterio, la incomprensión. En un poema radican estos dos polos: lo invisible y lo visible, la presencia y la ausencia. Incluso poetas intelectuales como Borges o T.S Eliot, que trabajaron con el pensamiento, con la razón, concluyeron que el intelecto no es suficiente para explicar el mundo:

Curioso de la sombra
y acobardado por la amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkley
que declara que el mundo
es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen.¹

El mundo es solo una actividad de la mente, un sueño de las almas, sin base ni propósito ni volumen, dice Borges. ¿Qué hay detrás de esa ilusión? Es lo que define la esencia de la poesía.

La poesía busca la no-poesía. La palabra, la no-palabra. La poesía es el método, la técnica, atada a su contexto, para revelar algo más que, si se nombra directamente, se mata. Si la palabra es el medio (lógico, normativo) para develar las cosas, la poesía es el medio para develar al *a priori*. Un orden visto con los ojos del espíritu, que no se puede sistematizar.

2.

¹ Borges, Jorge Luis, *Poesía Completa*, Tercera edición, Debolsillo, México, 2017, p. 40

Beatriz Sarlo, en un breve texto crítico sobre Cortázar, rescata un párrafo de la obra crítica del argentino, para hacer una lectura fresca y renovada de la muy manoseada obra de Cortázar. La cita, un poco larga pero ad hoc a nuestros fines, narra una escena en el campo con el propio Cortázar y Martínez Estrada, otro escritor argentino:

Hubo una larga caminata por el campo, y en un momento dado vimos en el aire una de esas extrañas y bellísimas formas danzantes compuestas por millones de insectos diminutos, cínifes o algo así, que giran en un torbellino alucinante sin salirse de los límites fijados por algún misterioso código. En este caso la figura era un doble cono o embudo que apenas se desplazaba en el espacio mientras su interior vibraba en miríadas de puntos negros girando enloquecidos. Martínez Estrada nos explicó entonces el misterio, que para él no era tal aunque como siempre la explicación no hiciera más que crear otros misterios aún más insondables. Su teoría, en grandes líneas, era que el espacio no es continuo como pensamos sino que está lleno de agujeros, y que los seres vivientes nacen y se desarrollan hasta el límite dentro del agujero que les corresponde, más allá del cual no pueden pasar. Los cínifes estaban ocupando un agujero en forma de doble cono, que no podían rebasar de ninguna manera; el agujero se desplazaba muy lentamente en el aire, y era inútil tratar de ahuyentar a los cínifes, pues la extraña forma volvería a constituirse en su agujero y la danza continuaría como antes.²

Sarlo usa este párrafo como guía de lectura de la obra del rioplatense. Detecta que la ejecución de lo fantástico en Cortázar consiste en la transgresión de un espacio real a uno virtual. Como los cínifes, que se mueven en un espacio invisible (atrás del espacio visible), y lo que se ve solo es la materia (los cínifes) que se mueve en el espacio que no se ve, y por lo tanto llena la forma del espacio invisible, es decir, transgreden su espacio pero no del todo, están en ambos simultáneamente... así los personajes de Cortázar migran de un lugar a otro: de un espacio visible (real) a uno invisible (fantástico); o sea que hay dos espacios de distinta naturaleza comulgados. En ese terreno, en ese espacio incalificable en el que habitan dos espacios, radica lo fantástico. Ahí se revela el misterio, se materializa el limbo de lo nunca visto en la convención de lo que entendemos como mundo y el *más allá*.

Esta lectura de Sarlo es otra manera de decir lo que se dijo al inicio de estas reflexiones. El objetivo de la literatura de Cortázar es develar un orden que antecede al orden percibido: lograr ver, a través de un medio (en este caso su literatura), el orden en el que se mueven los cínifes, que es otro orden de naturaleza desconocida. Cortázar usó la anécdota del

² Sarlo, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo Veintiuno, Argentina, 2007, p. 264

campo con Martínez Estrada como metáfora de una idea mucho más grande: la de que hay una presencia que acecha al mundo visible que nunca se puede ver y sin embargo se siente. Cortázar usa su literatura para intentar ponerle un nombre, dibujarle un rostro. ¿No es lo mismo esto que los poetas griegos que intentaban ponerle un nombre, dibujarle un rostro al dictado divino de las musas? Lo relevante aquí es lo desconocido, el misterio, lo invisible. Cortázar era un ávido lector de poesía. Escribió poemas que nunca quiso mostrar del todo, a diferencia de sus cuentos y novelas. Pero aunque no conozcamos mucho de su obra poética, podemos leer sus cuentos y novelas como si fueran poemas por el motivo de que comparten la misma naturaleza. Detrás de un cuento de Cortázar está la latencia de algo más. Como los poemas, tampoco cierran, tampoco se entienden del todo, se percibe una presencia como un fantasma, un orden detrás del orden. Emily Dickinson argumenta lo mismo en uno de sus poemas:

El Exterior – del Interior

Obtiene su Grandeza –

Es Duque o es Enano, depende

Del Humor Central –

Fino – Eje invariable

Que regula la Rueda –

Aunque los Radios – giren – más visibles

Y lancen una brizna de polvo – mientras tanto.

El Interior – pinta el Exterior –

El Pincel sin la Mano –

Muestra el Cuadro – preciso –

Y es su Marca interior –

En delicado – Arterial Lienzo –

Una Mejilla – quizás una Ceja –

El Secreto todo de la Estrella – en el Lago–

Dickinson, poeta metafísica, casi mística, ávida buscadora de un mundo ajeno al mundo previsible, muestra en este poema lo que hemos venido diciendo desde el principio. Aquí lo maneja con el jugo del interior y exterior. El interior es el motor que genera el exterior. El exterior es lo visible y lo interior lo invisible. Se ve lo exterior pero es más importante el interior, porque es la fuente de la creación, de la posibilidad, pero no se ve. La Revelación consistiría en ver, por fin, el Interior. El interior, dice Dickinson, determina si uno será un enano o un duque; el interior es un fino eje invariable que regula la rueda, aunque los radios sean lo visible y emitan polvo; el interior es el pincel sin la mano: ese pincel sin la mano muestra el cuadro preciso, y el cuadro exterior, que es el que se ve, es por lo tanto impreciso o, podríamos decir también, imperfecto; y en ese cuadro preciso, en el trasfondo de una ceja, en el secreto de la estrella, podemos ver lo que el ojo no estaba destinado a conocer. La palabra *invariable* y *preciso* definen la naturaleza de lo interior y también definen el dictado divino de las musas y el orden detrás del orden que Cortázar cazó durante el transcurso de su vida. Dickinson sufre lo mismo que los poetas griegos y Cortázar. Tiene que recurrir a metáforas de material humano, es decir, cultural. Evidentemente el interior no es un eje invariable ni un pincel sin mano. Pero usa eso porque no tiene otra opción: la poeta, en realidad, quiere decir otra cosa, que no se puede nombrar pero se siente; lo siente ella y lo siente el lector, aunque *El Ojo no estaba destinado a conocer* y por eso no tiene palabras para sistematizarlo o nombrarlo.

3.

Todo hasta aquí parece ser una devaluación de la poesía en el sentido de que le es imposible concretar su propósito: ningún poema se trasciende a sí mismo y muestra el motivo por el cuál fue creado. Todo poema es un fracaso. ¿Qué importa, entonces, el oficio?, ¿qué importa la técnica? Todo poema es un fracaso, pero sabemos que todo poema es un fracaso porque existen los poemas. Son un fracaso con base en el vislumbre de un éxito que nadie ha visto. Nadie ha visto ese éxito pero muchos perciben el fantasma de ese éxito. La poesía, ese fenómeno imperfecto, ha quitado la densa bruma y ha señalado la

³ Dickinson, Emily, *Antología bilingüe*, Segunda edición, Alianza, España, 2015, p. 451

puerta que, si se abre, se vería La Revelación; esa revelación que aquí la hemos nombrado como el dictado de las musas u órdenes de naturaleza desconocida. La poesía, por esto, nos ha dado esperanza. Ha dado un horizonte al vértigo de la existencia: los poetas tienen una excusa para esforzarse en concretar una meta utópica pero delimitada. Nadie se fusiona con el anhelo del horizonte pero unos se acercan más que otros. Ricardo Piglia, refiriéndose a Borges, definió a un buen escritor como el que más se acerca al escritor que quiere ser. Todo escritor tiene un ideal estético de sí mismo: lo difícil es ejecutarlo como lo imagina antes de ponerse a trabajar. Nadie lo logra, pero, otra vez, unos se acercan más. El ideal estético tiene que ver con la destreza de la técnica, el desarrollo del oficio, el trabajo desde una ardua disciplina. En este sentido, esta parte de la poesía se parece al deporte. El poeta como un atleta. La poesía, como el deporte, está atada a unos parámetros que tienen sentido para el contexto al que pertenecen. Ahí, en ese contexto, se puede hablar de una escala y de jerarquías. Hay quienes quieren romper con estos parámetros, quienes están más separados de la tradición, quienes proponen formas nuevas; hay, por el otro lado, quienes defienden el canon, lo establecido, la parte más visible de la tradición. Nadie es mejor que nadie. Lo relevante aquí es que todos opinan y se mueven en torno a un imán que no es otra cosa más que el consenso de lo que se entiende como poesía. Todos son igual de válidos como imperfectos. Todos chocan eventualmente con la puerta infranqueable que todo poema busca abrir. Todo poema es imperfecto pero es el único medio para anhelar la perfección. Si la perfección es el silencio, el poema despojado del poema, se necesita de la palabra primero. El silencio no es silencio sin un ruido previo. Entre más imperfecto el ruido, más alejado del silencio, como un cuerpo agitado, apanicado, que busca apaciguarse hasta llegar a la inmovilidad; la técnica del poema es como la técnica de la respiración para anhelar llegar a un grado meditativo perfecto. Ambas, tanto la poesía como la meditación, buscan el silencio o, dicho de otra manera, la inmovilidad:

Las palabras se mueven, la música se mueve
Sólo en el tiempo; pero lo que sólo está vivo
Sólo puede morir. Termina el habla
Y alcanzan el silencio las palabras.
Nada más con la forma y el diseño
Pueden alcanzar la inmovilidad la música o las palabras,

Como un inmóvil jarrón chino

En su inmovilidad se mueve siempre.⁴

El silencio tiene forma (ese casi silencio, parcial, al que todo poema apunta). Los silencios posteriores al poema son diferentes a partir de los poemas: los poemas determinan los silencios. Cada silencio tiene la secuela del poema por el cual el silencio es silencio. Termina el habla y alcanzan el silencio las palabras, dice T.S. Eliot. ¿Cuáles son las palabras? Usa un símil como ejemplo de lo que podría ser el silencio: el jarrón chino. Solo a partir de ser un jarrón chino se llega a la inmovilidad. Es decir, se necesita de la forma (técnica), para llegar al *a posteriori* de la técnica. Para llegar a la técnica que genere algo posterior se necesita de un oficio trabajado. Solo así el poeta se acerca a su objetivo, aunque nunca lo concreta:

La poesía no importa.

No era (para recomenzar) lo que uno se había imaginado.

¿Cuál iba a ser el valor de lo que tanto tiempo anhelamos:

La calma tan esperada, la serenidad otoñal

Y la sabiduría de la vejez?

¿Nos engañaron o se engañaron a sí mismos

Los ancestros de voces tranquilas

Y nada más nos legaron la receta de un fraude?

La serenidad, sólo un deliberado letargo;

La sabiduría, sólo el conocimiento de secretos muertos,

Inútiles en las tinieblas a las que se asomaron

O de las que apartaron los ojos.⁵

La promesa de la poesía, para Eliot, desembocó en la receta de un fraude, en un deliberado letargo, en el conocimiento de secretos muertos. Eliot dice que la poesía no importa porque, el poeta maduro, que buscó respuestas ahí toda su vida, no las encontró: la poesía fracasó. Y sin embargo expresa esto en un poema. Parece que sigue habiendo esperanza. Eliot prefiere quedarse en la poesía, aunque fracase, que en la no poesía: la poesía triunfa en su condición de fracaso. Por eso, en el último poema de los *Cuatro Cuartetos*, regresa a la

⁴ Eliot, T.S., *Cuatro Cuartetos*, Era, México, 2017, p. 21

⁵ *Ibid*, p. 29 y 31

descripción de lo que, para él, debe de ser la técnica, del lugar al que llegó en la experiencia de su oficio:

Y toda frase, toda oración que sean correctas
(Donde cada palabra esté en su sitio
Y ocupe su lugar en apoyo de las demás;
La palabra ni tímida ni ostentosa,
El fácil intercambio entre lo viejo y lo nuevo,
La palabra común exacta sin vulgaridad,
La palabra formal, precisa, no pedante,
La compañía entera que danza al mismo ritmo) [...] ⁶

Nostálgico, Eliot sigue creyendo en la poesía. Como despidiéndose, sigue aspirando a que, con herramientas terrenales, se puede alcanzar la fusión, el desciframiento del canto de las musas: “[...]En el nudo de fuego coronado / Y la lumbre y la rosa sean una.” ⁷

El poeta escribe porque percibe lo “detrás dé” que nunca se manifiesta. El “detrás dé” siempre acecha y nunca se ve: el impulso poético es cuando se siente la presencia invisible. El poema es la red que intenta atrapar al humo, pero esa niebla se burla atravesando la materia y rápido se vuelve a esconder. Este patrón se repite a lo largo de la vida del poeta. Un día se muere. Nadie sabe qué pasa después. Queda solo su obra para otros poetas que repiten lo mismo que el poeta difunto, como un sendero circular que termina donde empezó, como un laberinto. Miro al cielo y veo un techo: achico los ojos para ver a través de él. No veo nada. Lo azul nos cubre como una oscuridad.

Bibliografía:

1. Borges, Jorge Luis, *Poesía Completa*, Tercera edición, Debolsillo, México, 2017
2. Dickinson, Emily, *Antología bilingüe*, Segunda edición, Alianza, España, 2015
3. Eliot, T.S, *Cuatro Cuartetos*, Era, México, 2017
4. Sarlo, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*, Siglo Veintiuno, Argentina, 2007

⁶ *Ibíd.*, p. 79

⁷ *Ibíd.*, p. 81

