

POESÍA Y REFLEXIONES

Acerca del oficio, el deseo, el maleficio

Carlos López Degregori

I

Estas líneas son imprecisas. Tienen que serlo porque asedian el nacimiento del poema, ese punto nebuloso en el que un estado subjetivo busca una materialidad que pueda exteriorizarlo. Algo *empieza a ser* o, tal vez, *trata de ser*. Me refiero a una fuerza que muchas veces surge con el signo de la ceguera y la imperfección, pero que acecha un cuerpo presentido de palabras. Tiene que seguirlo como a una sombra o un olor, como el rastro que conduce a la presa anhelada. Estas líneas plantean también una pregunta: ¿por qué se escribe en lugar de no escribir? ¿Qué destino o gratificación o castigo impulsa este “empeño manco de juntar palabras”? Los ecos del verso inicial de “Poema inútil” de Westphalen apuntan al misterio del llamado poético y la disposición de una persona para que ella ocupe un lugar central en su existencia.

El cielo está lleno de moradas, explicaba Santa Teresa, y a cada alma le corresponde una sola. La imagen es sugerente. Solo es factible entender la creación poética desde el espacio que uno habita: puede parecer una aventura egotista y también equívoca porque

el propio proceso creativo está lleno de vacilaciones y pasos en falso. Lo que el poeta trata de explicar, a través de rodeos y comparaciones exactas o triviales acerca de su trabajo creativo, carece de nitidez. Igualmente suele existir una enorme distancia entre lo que se piensa y desea y los resultados. El nombre del poeta es lección porque tiene todos los nombres y cada uno es distinto del otro. No hay dos procesos creativos iguales; tampoco existen constantes que puedan extrapolarse a distintos escritores. Por eso hay que fijar unas coordenadas personales: yo solo pretendo recorrer y medir mi propia morada interior, atravesar sus puertas y pasillos, reconocer las formas que alberga, ocultarme en sus rincones. La poesía es huidiza y posee el don de las transformaciones. Cada uno la acoge, experimenta y malentiende de distinta manera. Estas son, pues, mis convicciones y malentendidos.

II

No se elige escribir poesía. Ella llega como una visita demandante en algún momento de la adolescencia o la primera juventud de unas pocas personas. Puede tratarse de un reclamo único e irrepetible o reaparecer con distintos rostros e intensidades en la peripecia vital del sujeto. No importa: su duración y frecuencia son irrelevantes. Lo decisivo es su naturaleza perentoria, su espesor psíquico y afectivo que desencadena un dinamismo que parece cumplirse en el propio movimiento. Ir hacia un punto movedizo y desconocido que carece de un valor práctico y que por convenciones culturales denominamos poema. Entendida en este sentido, la poesía está enraizada en algunas personas y se canaliza a través de una reconfiguración de sus capacidades para ver y oír. Es una manera singular de situarse en el mundo, de relacionarse con los acontecimientos externos e internos que afectan a quien los experimenta, de establecer conexiones entre una dimensión vertical que se interna en el sujeto y una multitud de horizontales que conforman el entorno. Verticales y horizontales que trazan los horizontes de la vista y el oído. Se nace con una disposición poética, aunque esta solo se actualice en unos contados periodos de la

existencia como una energía que reclama un contorno lingüístico capaz de encauzarla. En uno de los apuntes de *El monstruo en su laberinto*, Charles Simic (2015) explica que para los ojos humanos dentro de cada cosa hay otra escondida. Cuando la percibimos caben dos posibilidades: “El objeto que está dentro es idéntico al que lo contiene, solo que más perfecto o el objeto escondido es totalmente distinto” (p. 56). En el primer caso, predomina una visión analítica y racional; en el segundo, una imaginativa y, por qué no decirlo, poética. Simic destaca en la aventura creativa la peculiaridad de la mirada que transforma la consistencia de nuestras percepciones. Los eventos externos e internos se ven misteriosos e inquietantes o, por lo menos, atravesados de *otredad*. Pero lo *otro*, en tanto moviliza nuestra afectividad e inteligencia, *necesita ser* lenguaje. “Pugnábamos ensartarnos por el ojo de una aguja”, señala Vallejo, y esa afirmación condensa el carácter de necesidad del origen poético. Lo informe, lo desarticulado, lo torrencial e innominado tiene que atravesar un pequeño umbral: *pugna* por hacerlo. El término tiene una connotación de dificultad y crispación, incluso violencia, pero se presenta vinculado a la acción de producir. El poeta no atraviesa cualquier pasaje, sino el ojo de una aguja y esta es un instrumento para unir en un todo diversos trozos de telas, para suturar, para hilvanar en el texto ese tumulto, esa agitación laxa o intensa, ese desequilibrio que desata un movimiento en pos del lenguaje.

En el punto originario de la escritura poética predomina, entonces, una fuerza sinestésica, antes que metafórica o metonímica, que pueden ser componentes importantes en el hacer consciente del poema. Lo que el poeta ve ansía ser sonido, es decir, lenguaje que pugna por nacer. Igualmente, el ruido poético que surge fluido o trabajoso exige ser visión. *Ut pictura poesis* señala la célebre fórmula de Horacio que fue tomada como pilar del clasicismo y sustento de la capacidad del arte para representar la realidad. La poesía es pintura que habla o la pintura es poesía muda. Aquí quiero pervertir la sentencia y quedarme con la tensión entre las visiones y sonidos que se enfrentan y confunden en ese punto naciente. En el origen solo hay confusión, pugna y expectativa.

III

Prefiero no emplear la palabra inspiración por las connotaciones idealistas que posee. Ella aparece asociada con el arrebató o la enajenación, con el dictado de una voz o entidad externa que conduce las palabras del poeta. Platón consideraba a la poesía como un don; los buenos poetas, afirma en el diálogo *Ion*, no producen sus “bellos poemas por efecto del arte, sino por estar inspirados y poseídos por un dios”. El poeta es un ser alado y leve, y solo puede crear cuando abandona la razón y es inspirado por un ser divino. Se escribe bajo el influjo de esa posesión “igual que las bacantes que van a abrevarse en las corrientes de miel y leche cuando están poseídas, pero no cuando conservan el juicio”. A lo largo de la historia esta entidad trascendente ha encarnado en distintos seres: la musa, algún dios, el genio individual, la semilla autónoma del lenguaje, el inconsciente. “Torres de Dios” y “pararrayos celestes”: así denominaba Rubén Darío a los poetas, quienes eran los agentes conductores de energía entre mundos de distinto orden o los destinatarios y custodios de una fuerza que hacía posible su conversión en demiurgos, magos, alquimistas o videntes.

Pienso en este momento en dos casos excepcionales que han narrado esta enajenación y entrega a una fuerza desconocida. El primero de ellos lo presento tal como está consignado en “El sueño de Coleridge”, ensayo de Borges que está recogido en *Otras inquisiciones*. Un día del verano de 1797, Samuel Taylor Coleridge tomó láudano, como lo hacía con frecuencia, para combatir una indisposición. Estaba leyendo un volumen que explicaba la edificación de un palacio por Kublai Khan, el emperador que conoció Marco Polo, cuando cayó profundamente dormido. En ese momento tuvo un sueño en el que surgía el palacio a través de imágenes y palabras que se entrelazaban en un poema deslumbrante. Al despertar, Coleridge recordaba con exactitud los versos y comenzó a transcribirlos. Una visita lo interrumpió y la presencia del intruso borró el recuerdo de las palabras restantes. Ahora solo quedan unas líneas espléndidas como el testimonio de ese poema no escrito exactamente, sino recibido como la dádiva que proviene de un ámbito impreciso.

El segundo caso es aún más sorprendente por la torrencialidad y perfección de los resultados. En una carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa (1987) confiesa que alrededor de 1914 decidió crear un poeta bucólico cuya obra y estilo apenas vislumbraba. El 8 de mayo de ese año ocurrió un milagro:

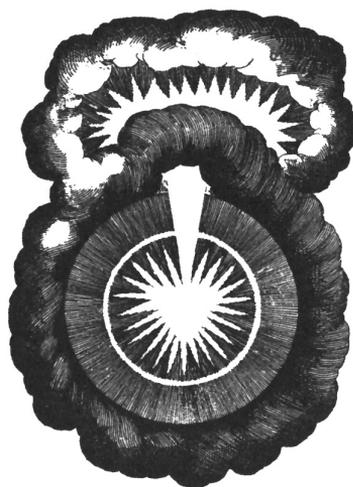
Me acerqué a una cómoda alta y cogiendo un papel comencé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí de corrido treinta y tantos poemas, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir. Fue un día triunfal de mi vida y nunca podré tener otro así. Abrí con un título, *El guardador de rebaños*. Y lo que siguió fue la aparición de alguien en mí, a quien di al momento el nombre de Alberto Caeiro. Discúlpeme lo absurdo de la frase: apareció en mí mi maestro. Fue esa la sensación inmediata que tuve. Y tanto fue así que, una vez escritos estos treinta y tantos poemas, inmediatamente cogí otro papel y escribí, también de corrido, los seis poemas que constituyen *Lluvia oblicua* de Fernando Pessoa. Inmediata y totalmente... Fue el regreso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa él solo. O mejor, fue la reacción de Fernando Pessoa contra su inexistencia como Alberto Caeiro. (p. 45)

Tal vez estos testimonios magnifiquen y tergiversen los hechos reales para acomodarlos a la poética de cada uno de los autores, pero me interesa destacar la concepción del acto creativo como un acontecimiento que se gesta en la gruta interna del hacedor sin que intervenga una direccionalidad voluntaria. Irrumpe un desasosiego —el término sería aceptado sin reservas por Pessoa—, una turbación o desequilibrio. En el caso de Coleridge es provocado por una sustancia y por los mecanismos desconocidos del sueño. Pessoa, en cambio, reconoce un extrañamiento de la propia conciencia e identidad para entregarse a una voz que es y no es la suya. Lo decisivo es que el reclamo de la otredad forma parte de uno mismo: ambos identifican la manifestación de una porción desconocida que busca usurpar por un periodo de tiempo la lengua y las manos del que escribe. Se trata de una doble energía que proviene quizás del inconsciente o de un sedimento constituido por todas las experiencias personales y culturales que ha vivido el poeta y de la relación especial

que establece con el lenguaje. La primera es emocional, en tanto en el origen de cualquier poema hay una conmoción interna, un clima anímico insoslayable; la otra se orienta al lenguaje en estado naciente, a una nube lingüística que aún no posee articulación ni estructura. Si las dos energías coinciden y el reclamo es atendido, si las condiciones y las circunstancias externas lo permiten, quizás surja —en minutos, horas, días o años— el poema que aún es inminencia. Y en este proceso el rol del artífice es fundamental.

IV

En mi libro *Flama y respiración* (2005, p. 45) aparece una imagen que da pie a un poema visual y se titula “Rostro”.



La imagen la hallé en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot y se refiere a la *creación*, ejemplificada por Robert Fludd en *Philosophia sacra et vere christiana seu meteorologia cosmica*, de 1626. Sus alcances son múltiples y apuntan a lo cosmogónico, pero también a la propia modelación de la identidad y a los productos artísticos. Un rayo de energía incalculable —estoy recurriendo a la metáfora de Darío—, que proviene de un ámbito superior, pues está oculto detrás de unas nubes, impacta en el centro de un círculo rodeado de

otro cinturón de nubes densas y oscuras. En el vértice exacto se produce una explosión y la luz irradia en todas direcciones. “Primum mobile”, señalan las palabras de Fludd, “lo primero que se mueve”. Cirlot explica que en casi todos los mitos el proceso de la creación supone la acción de la energía en el seno de la materia caótica. El proceso desencadena la transformación de lo informe en lo moldeado: el motor energético, que es el primer movimiento, produce una materia regida por un orden.

Si trasladamos esta dinámica al interior del poeta puede esclarecerse, en alguna medida, el nacimiento de los poemas. La energía *insta* el hacer: convoca la presencia de la poesía. Es la luz que impacta e irradia en todas direcciones para iluminar las nubes densas y oscuras que encarnan lo informe del lenguaje. El resplandor alumbra, es semilla y generación que disipa la oscuridad que resguardan las nubes. La multiplicidad de orientaciones apunta al conjunto indefinido de caminos que puede adoptar la forma hasta volverse poema. No hay una direccionalidad única y determinada, sino un haz de potencialidades que el autor recorre y en las que muchas veces se extravía. Cuando escribe, el poema va haciéndose solo en el proceso sin que el poeta sepa con claridad a dónde se dirige, por lo menos así ocurre conmigo. Cada palabra, cada línea vela y devela y al final acontece el poema como entidad autónoma, como cristalización de un pensamiento poético que desplegó su peculiar racionalidad en el proceso de la escritura. Y en el camino se entabla una interacción con el lenguaje más o menos consciente, más o menos dirigida. Es la cuota innegable de voluntad e inteligencia que se detiene en el espesor material de las palabras, en el ritmo, en el tono, en el inicio y el cierre del texto, en la estructura, en la elección de ciertas expresiones e imágenes que en algunas oportunidades se calculan y en otras sobrevienen. Se resuelve un poema desde la conciencia vigilante, desde la resistencia y el sedimento de textos que forman nuestra red de afinidades, desde el cortejo poético que hemos descubierto en la tradición que nos precede y desde los poemas que hemos escrito previamente. Cada nuevo poema devora o borra al anterior que el poeta ha leído o escrito. Con él renace el lenguaje y formula lo que siempre se ha dicho con un matiz prístino.

De este modo, en la creación de cualquier poema confluyen la agitación interna y la labor meticulosa del artífice. La proporción de estos componentes es variable para cada autor y texto, pero no olvidemos que en el trabajo artístico siempre asomará una zona incomprensible, el misterio de una sombra o un tajo que puede llevar a otro lado. En el hacer se vislumbra un texto que nunca es actualización completa. Por eso Valéry decía que no hay poema terminado, sino abandonado.

V

Paso a mi morada y acerco mis ojos y oídos a sus paredes. Casi no hay luz y no se distinguen puertas ni ventanas. De pronto reparo en unas pequeñas rendijas que dejan pasar un tenue resplandor que permite descubrir un conjunto de bultos, formas y presencias indefinibles. No sé qué son, ni a qué o a quién apelan. Solo están allí agazapadas.

Nunca en el proceso de escribir he experimentado una iluminación súbita; por eso, me acabo de referir a una morada en la penumbra. Algo hay allí que aguarda agazapado o que va adquiriendo un contorno e identidad con lentitud. En mi caso se trata de un desasosiego o un apremio que se manifiesta de manera intermitente a lo largo de un lapso de tiempo: generalmente son unos pocos días que en algunos casos se han tornado semanas. En esa encrucijada muta la capacidad receptiva de mis sentidos y una energía me pide escribir. Entonces, todo mi universo interno con sus luces, recuerdos, obsesiones y sombras se entrelaza con mis ojos y oídos y, al fin, con el movimiento de la mano que a veces llega a marcar el ritmo de las palabras. Hay una actividad corporal y motora en mi escritura poética, porque siempre los primeros trazos de mis poemas han surgido a mano. Normalmente la chispa originaria está en una palabra que he escuchado o leído, en una expresión, en un deseo o miedo, en un recuerdo, en una imagen, en un ritmo, en un objeto o situación que por una razón desconocida me moviliza hasta que llegan unas pocas palabras. Tal vez esta descripción pueda esclarecerse con un ejemplo. Tomo el texto "Tres manzanas" que está recogido en *Las conversiones* (1983, s. p.), porque recuerdo o creo recordar su nacimiento:

una idea o abstracción que se esclarece, sino como un ritmo y una penumbra que se trasladan al papel. El texto impuso las cuatro últimas líneas. Si alguien me preguntara qué quieren decir, no sabría responder: ellas son lo que son y dicen lo que son capaces de sugerir como resonancias en la mente y la sensibilidad del lector. Indudablemente "Tres manzanas" es un texto que anuda el deseo, la transgresión y la posibilidad de fusionarlos en una suerte de alquimia o mística invertida. Pero lo que me interesa destacar es que las manzanas y el muñón se escribieron a sí mismos: ellos se pusieron en marcha y señalaron ese límite que todo poema aspira a cruzar para desvanecerse en la zona donde cesa el lenguaje. Con este testimonio trato de explicar que muchos de mis textos surgen desde la ceguera o desde la oscuridad de las paredes de mi morada. La luz que pasa por las rendijas es la conciencia alerta que pesa y mide las palabras, que desencadena un ritmo, que acepta o rechaza ciertos hallazgos y estructuras. Siempre le entrego el texto a un censor que ha vivido y crecido conmigo. Él es testigo de mis esfuerzos y desvelos, conoce mis exigencias y la autoridad que debe tener el poema. Después hay que pulir y enmendar y si es necesario ajusticiar el poema sin misericordia. Baudelaire entendía el proceso creativo con claridad: la inspiración es hermana del trabajo.

En otras oportunidades el camino es inverso: parto de una idea que he madurado y que exige un desarrollo poético, aunque nunca sé a qué lugar arribará el poema y si terminará transformando o desvirtuando ese núcleo primigenio. Tomo como ejemplo "El oficio, el deseo, el maleficio" que abre mi libro *Una casa en la sombra* (1986, pp. 17-18):

Tener derecho a escribir
uno de sí
o para sí.
Creo que no lo tengo.

Derecho a esconder
y quede aquí escondido lo importante
a fabular.

Un escarabajo me enseñó a escribir sencillo este poema
dejar atrás la oscuridad

vencer
porque no se devuelve la palabra.

Un escarabajo rebela rebela
nada busca decir
reúne la pasión con el estiércol.

Hoy domingo
en que al fin me encuentras remendando
aprendo lo esencial
profano

la palabra justa es barro fresco.

Antes de esbozar las primeras líneas tenía la intención de ofrecer un arte poética. Busqué un ser de la entomología y elaboré con él una metáfora que me pareció sugerente: el poeta es análogo al escarabajo pelotero, ese ser acorazado que moldea laboriosamente esferas de estiércol y residuos para alimentarse y ocultar sus huevos. Estaba convencido de que ese debía ser el núcleo del poema y atar adicionalmente los otros textos del libro. La imagen del insecto con su dura coraza de quitina reforzaba la idea de encierro y sus productos eran esas esferas paradójicas: perfectas en su forma, pero inmundas en su materia. En el poema, el excremento es barro que se moldea y se torna poema. La escritura es entonces una profanación que busca mostrar y ocultar. No se trata estrictamente de un derecho o de un acto voluntario, sino de una fatalidad asumida. Es una actividad análoga a la de los insectos que reiteran ciertos patrones que están escritos en su naturaleza. Quien escribe emprende un viaje que sigue las huellas del inconsciente y la memoria, de los actos más privados e inconfesables. Pero como una contraparte a esta porción involuntaria y transgresora, el texto destaca el trabajo: coser, remendar, moldear como un aprendizaje esencial. La exigencia de alcanzar una autoridad formal del texto. En el proceso de la escritura de este poema, a pesar de conocer el motivo desencadenante y ciertas resonancias semánticas que necesitaba desarrollar, no presentía el resultado. Este llegó como un hallazgo que juzgué adecuado después de muchas tentativas,

borrones y enmendaduras. Dentro de las múltiples posibilidades que sugiere la alegoría de la creación de Fludd, elegí una sola y cerré los otros caminos. A ella retorné unos meses después para pulir la versión que está en el libro y que tal vez es la definitiva.

En suma, en la creación de todo poema se abrazan el vértigo irracional y la habilidad consciente del artífice. La extensión y la fuerza de cada uno de estos componentes es distinto en cada oportunidad, aunque siempre están los dos braceando para aferrarse a los maderos del lenguaje. El secreto de todo poema es su *deseo* de ser; el *maleficio* es la conciencia de su incompletitud: siempre falta una porción en él o su concreción pudo ser mejor y distinta: pero hay que contentarse con las palabras que el poeta logró articular y abandonarlas para que ellas vivan por su cuenta. Esta ha sido mi primera convicción del *oficio* y será también la última.

Referencias

López Degregori, C. (1983). *Las conversiones*. Lima: Universidad de Lima.

López Degregori, C. (1986). *Una casa en la sombra*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

López Degregori, C. (2005). *Flama y respiración*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Pessoa, F. (1987). *Sobre literatura y arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Simic, Ch. (2015). *El monstruo en su laberinto*. Madrid: Vaso Roto.