

1980

La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía

Ada Teja

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Teja, Ada (Otoño 1980) "La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 12, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss12/3>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

LA OBRA DE AMÉRICO FERRARI: EMPEÑO DE POESÍA

Ada Teja

La poesía de Ferrari oscila entre dos polos, 1) el deseo de alcanzar la totalidad, la unión y 2) la angustia de vivir en la fragmentación, en la no unidad.

A ello corresponde la polaridad fracaso-esperanza, difusa en esta obra.

En un reciente artículo he intentado evidenciar esta estructura oscilatoria. En el presente quisiera mostrar que la fuente de este sentimiento de fragmentación y fracaso es doble: 1) por una parte se debe a la ausencia esencial de la amada; y 2) por otra, a la falta de unión con y entre los hombres, al considerar la disgregación, fragmentación, de la sociedad como comunidad humana.

Por ello este sentimiento de fragmentación y toda su red de significados, irrealidad, abstracción, circularidad, etc., no se agota en la vertiente personal, amorosa, sino que se fundamenta también en el aspecto social. La superación de ambos niveles de fragmentación consiste en la unión amorosa y en la solidaridad, respectivamente. Ambos son reflejados en la poesía, y en ese sentido podríamos definir intencionadamente esta obra como «especulación poética», especulación en el doble sentido de «reflejo» y de «inquisición», y en todos los demás.

El hecho que esta poesía tenga sus raíces en el aspecto personal y en el social la hace más orgánica, completa y madura. Y en ese sentido clásica.

En este artículo intento interpretar algunos textos deis/ *Silencio Las Palabras y Espejo de la Ausencia y la Presencia*, subrayando en ellos en particular el «aspecto social». Esta aproximación a la obra de Américo Ferrari y la tentativa de interpretarla nace, sobre todo, de mi convicción en la validez e importancia de su mensaje y su valor poético; y de mi esperanza de que sea conocida por un creciente número de lectores.

Américo Ferrari nació en Lima en 1929, es hijo de emigrantes italianos y vive en Europa desde hace más de veinte años. Ha publicado cuatro libros de

poesía: *El Silencio Las Palabras*, unos sesenta poemas escritos entre 1965 y 1972; *Espejo de la Ausencia y la Presencia*, trece sonetos y una canción, escritos en 1972; *Metamorfosis de la Evidencia*, dos poemas largos, articulados en once y siete poemas respectivamente, más un «poema ausente», escritos en 1970 y 1912, y *Tierra Desterrada*,¹ que consta de veinte sonetos y veinte poemas en verso. Tiene otros sesenta inéditos que quizá publique bajo el título de *Tango y Color de pensamiento*. Como crítico ha publicado *El Universo poético de César Vallejo* (Monteávila, Caracas, 1974), *César Vallejo*, en colaboración con Georgette Vallejo, (Seghers, París, 1967). Ha traducido *los Himnos a la noche y Cánticos Espirituales* de Novalis (Ocnos Barraí, Barcelona 1976). Además ha escrito numerosos ensayos sobre poetas: Quevedo, Herrera y Reissig, Eguren, Girondo, Westphalen, Martín Adán.

Movimiento general de *El Silencio Las Palabras*.

En la mayor parte de los poemas de SP hay un movimiento hacia la decadencia, hacia la derrota, y en última instancia hacia la muerte.

En el grupo de los cuatro poemas de «Conquistadores» hay un movimiento hacia su propia sombra, hacia su inexistencia. Son ciegos, no ven delante la derrota ni detrás la muerte. Han perdido de antemano. Y los conquistadores vuelven a repetir los movimientos del poeta y son naufragos: «cayeron / se levantaron / volvieron a empezar» (SP 36). El poema termina martilleando «cae» cuatro veces en los dos últimos versos. Y aun cuando se levantan, estos conquistadores están caracterizados por atributos que en general son la negación misma del conquistador: pasividad en lugar de voluntad y decisión, miedo en vez de valentía. Su función es ser expresividad de lo negativo.

El movimiento de descenso se comunica al poemario y pasa por la paradoja de la pasividad del poeta, que duerme en una atmósfera de luz, en un dormir vidente, una especie de éxtasis, pero cuando quiere ver se ciega. (SP 48). Y llega hasta la negación del futuro: «y todo lo que esperas habrá muerto» (SP 49).

Este movimiento se detiene en «El Embate», hermosísimo poema de la porfía de un árbol en vivir. Desde el poema «En Desbandada» hasta el final de la segunda parte del poemario, titulada «La intención de la voz», predomina el tema del tiempo, en que se sabe que el futuro no es más que repetición del pasado y que todo empezar es ilusorio. La tercera parte de

SP se titula «NO», y en once poemas recoge los temas anteriores. Yo lo interpreto como un NO rebelde, del que no quiere sucumbir, aun en contra de su

destino: «resbalo alzo el vuelo hacia mi más ínfima esperanza / sigo al burro me hartado de barro voy rastreando las huellas de la pena» (SP 82). El burro es imagen del destino y a la vez del empecinamiento: aunque, o quizá porque el vuelo lo eleva sólo al barro, sigue luchando. Su lucha es precisamente la búsqueda de la unión, en solidaridad y amor, y el empeño en la poesía: «voy besando las huellas del amigo / . . . / me iluminan ilumino /... / y con todas mis uñas grito a los abismos» (SP 82). Aunque esa lucha al final de SP se reduzca a buscar y a ordenar los restos del naufragio, imagen del quehacer poético. (SP 89).

Al movimiento consciente y explícito de caída hacia el fracaso se opone un movimiento vigoroso, un gran deseo de salvación, de rescate, difuso en toda la obra. A la angustia se opone el canto al amor y a la vida, que florecerá sobre todo en ME 2. La salvación consiste en detener el tiempo en el momento eterno del éxtasis, en el amor. Este será recreado, «engendrado», dirá Ferrari, en la poesía, «cuando todo está en un tris de hacerse nada» (SP 18). La poesía detiene «el bloque huidizo del mundo» (SP) que va hacia el fracaso. La poesía detiene ese disgregarse al reflejar el momento eterno, al asediar la totalidad ausente y al tratar de decirla con sus estructuras³ y además con su tenacidad, explícita y temática, p.ej. en Embate y en E 5 con su anáfora «aquí me planto»; y también en «Canción comprometida» (E), donde se ata al poco de realidad que queda en este mundo irreal. A pesar del tiempo circular donde el futuro será igual al pasado, los poemarios siempre se suspenden en un reiniciar de la búsqueda, dejando la espiral de la esperanza abierta.

La poesía - y la pasividad del poeta-es el sitio del rescate y del reflejo: espejo de esa «lenta eterna eternidad» (SP 30). Una de las principales irisaciones del sentido de «espejo» en la obra de Ferrari sería la de ser imagen de la poesía, que refleja precisamente el momento eterno del amor, de la presencia, de la totalidad. Tiene análoga función a la del poeta, hacer poesía. Participa de la pasividad y la disponibilidad del poeta, y al reflejar, se hace un momento de desrealización, de ausencia, a la vez que de presencia. Pero la poesía no se agota en la imagen del espejo; más adelante veremos que tiene un rol eminentemente activo: dar vida. Tampoco «espejo» se agota en «poesía», es también «cristal profundo» que nos hace intuir la eternidad. (ME 11,5).

Pero este momento eterno de la unión y el rescate es siempre inestable: «pero es fugaz la eternidad nos rozay se esquivo» (ME 11,5). Y la labor del hombre es volver a buscarla. Este ir y volver, este estar en la eternidad y ser desalojado de ella y volver a buscarla, es el movimiento esencial de esta poesía. Esta unidad atormentada se concede, pero hay también mucho errar entre «espejos rotos», en la desunión y en el destierro.

Este movimiento de caída, junto a las contradicciones no resueltas, las tensiones, disonancias, rupturas, tiene una doble función: 1) la de reflejar el mundo en camino hacia su desintegración, la ruptura de la totalidad, la irrealidad y la angustia; y a la vez 2) la de apuntar hacia la unidad primordial, conducido por el deseo de restablecerla. Veamos ahora como se nos muestra una parte de ese mundo, la parte social.

La sociedad.

Hay en SP una crítica radical de nuestra sociedad - representada por las ciudades y las cosas - en el sentido que desnaturaliza al mundo y deshumaniza al hombre al enajenarlo. Veamos los dos grandes poemas de la ciudad, «NY 1965», y «Dos mares encontrados»; y el largo poema de las cosas, «al fin náufrago has acabado por varar entre las cosas».

En «NY 1965» aflora el tema de lo lineal, lo separado, que irrumpe en el reino del sueño, de lo unido: «los rieles suben por los muros lineales hasta el sueño». En la ciudad la vida está anestesiada: «el dolor se endominga con pelucas rubias / la angustia inerte se disfraza de andar hermafrodita» (SP 31). Su orden es opuesto al de la vida, y de hecho la estrofa termina recogiendo en una cadena de cierre todos los elementos del «orden lineal», y a la vez minando ese orden al invertirlo, o desenmascararlo como perverso, como «orden de desconcierto» en el último verso: «quizá caos de acero en el orden de sangre». Donde se anestesia el dolor se mata la vida: «un timbre ha resonado con urgencia de vida / cien mil timbres responden en ansia frenética de muerte». Pero de nuevo surge la estructura batalladora de la poesía de Ferrari, con su vuelque ,4 con su inversión: es la ciudad misma, los vivos los que la realizan:

«volcóse la ciudad volcó su sueño astilloso lapidante
su carne y su gemido que tiemblan de infinito
...
la muerte está bien mientras los vivos se enardecen
...
tratando por probar de quebrantar los límites
...
de sonreír al mar que está tan lejos a la vida sin fin que está tan cerca» (SP 31)

Y es siempre la lucha del hombre por «quebrantar los límites», por «sonreír a la vida», la que se impone al sentimiento del vacío, del absurdo de este mundo y que da forma al mundo de esta poesía.

En «Dos mares encontrados» la muerte del cuerpo esta relacionada con las maquinarias por la repetición de un sustantivo común:

olor a cuerpo
olor a pelo muerto
olor a aceite estampidos de motores

SP 41

Estas maquinarias no sólo en cierto sentido identificadas con la muerte, sino que quieren suplantarse al germinar de la vida y a su proyecto, en el terrible verso «maquinaria incubando mi destino». Estamos en el ápice de la fragmentación, de la separación, de la alienación del mundo, estamos en una sociedad desmembrada: Ya aquí no se trata sólo del sentimiento interior de irrealidad del poeta, sino que esta poesía aparece ligada a lo concreto, a una situación social real:

vidrio y más vidrio roto entre ojos rotos
qué muerte la del vidrio siempre el mismo
tan duro y transparente y para siempre
trozo y trozo
separado de un trozo y otro trozo

SP 41

No hay puntuación, hay pocas conexiones lógicas, la estrofa es un continuum donde muerte, motores y fragmentación se mezclan, a veces surrealístamente. En este poema hay abundantes enumeraciones, cosa rara en Ferrari, que en vez de explayarse, como p.ej. Neruda, en largas enumeraciones que intentan agotar la realidad, intenta lo mismo, pero eligiendo pocos miembros que sintetizan.

En la ciudad alienada la paz de hogar es paz de cementerios o guerra, el centro del mundo del bueno es vacío, rodeado de cuchillos. En medio está la nada, la angustia; alrededor la agresión. En la mesa de la cena hay la nada en vez del alimento, en vez de la conversación está la angustia. Muere el amor en imágenes surrealistas. Esta angustia aumenta, al unirse a la de César Vallejo, en homenaje y cercanía espiritual:

es ya la hora de cenar redonda y rosea
y todos a sentarse en torno
quién no se sienta en torno
pero en medio no hay nada
tan sólo el duro movimiento abstracto

sentados todos en torno al movimiento
por unanimidad

SP 41

En esta sociedad regida por la maquinaria, donde sólo hay movimiento, el hombre está «sentado» (y esto es enfatizado al repetirse tres veces), se hace pasivo y uniforme por una suplantación: al primordial comer se sustituye una especie de ritual en torno a la nada. Hay en esta sociedad - y el poema lo expresa - como una pugna entre el existencial deseo de novedad y de renovación, (que es escamoteado, degradado a sensacionalismo, como lo expresa la anáfora «y pregonan diarios»), y el repetirse del mismo vacío, «la soledad que gira en los tornillos». Esto se condensa en el correr, la prisa, el huir, por una parte; y por otra en el girar alrededor de lo mismo. En sustancia se revelan idénticos. Las cosas naturales de la vida se han vuelto acciones mecánicas, grotescas, donde al «quehacer» repetitivo se opone el «qué hacer» problematizado, que a su vez también cae en reducción grotesca y de nuevo repetitiva:

y todos van de prisa a sus quehaceres
qué hacer
dar cuerda a la alegría
cambiar de sitio los muebles esperar

SP 42

o el sinsentido de la acción, y que la acción no surge del entusiasmo ni del deseo de construir, sino de la repetitividad hueca del hacer para deshacer y del tiempo desperdiciado: la espera absurda. Y la razón de todo es la negación del hombre:

y todos vuelta a caminar sin darse tregua
para huir de si mismos
giran alrededor de sus palabras

SP 42

Esta circularidad del prisionero del vacío suyo y del vacío de la sociedad recuerda «la pena de vivir de andar en círculo» (SP 31) del otro poema de la ciudad. Son imágenes del hombre que no tiene centro y que huye de sí, pero huye en el círculo del vacío, del absurdo.s

De este mundo, prisión circular e inhumana, es posible salir. Siempre hay esa ventana que da a la eternidad y que está en el amor:

una ventana de hondísimos cristales reverbera el crepúsculo
todo el resto tapiado a cal y canto

sólo la luz estalla trémula eterna desde el cuerpo
cuando el tiempo se duerme un instante en el delirio
de la carne que prende en otra carne
y toda la inmensa ciudad se hace una gota de sangre
entre dos bocas

SP 42

Esta es la liberación de todos los momentos del amor, que «alimenta el mundo cuando todo está en un tris de hacerse nada» (SP 18). Y volvemos al mismo mensaje de afirmación: Es posible, aun en medio del fracaso, suspender el destino sisíptico. Pero es un instante, el amor alimenta, pero no transforma el mundo, y luego se vuelve a caer, vuelve la ciudad, ya no es «la carne que prende en otra carne», unión, germinación, sino «pirámides de cuerpos», hacinamiento, y otra vez se anestesia la vida, volvemos al círculo, a la cárcel: «por un dolor que sigue dando cuerda a la alegría».

Todo esto está relacionado con otros grandes temas del tiempo, donde el futuro repite el pasado; el problema de la circularidad, de lo sisíptico, y el tema de la muerte, de la esperanza, de la vida.

La solidaridad.

Ante esta soledad de la ciudad hay un rechazo, una rebelión. Y acompañando al tema del amor surge inesperado el tema de los otros, a la soledad se opone la solidaridad. Este tema aparece en SP ya desde el segundo poema, «Los Heridos», y crece hacia el final del poemario.

En el largo poema de la solidaridad, «Abre los ojos mira la sangre de los hombres como sube», la poesía asume una dimensión social, que aquí es vital, que da vida. En una serie de imperativos invita al lector al contacto sensorial, directo, con la sangre de hombres, que sube y se esparce. La sangre es una presencia obsesiva, signo de vida, de ofrecimiento en el sacrificio, de comunidad viva con los muertos. Esta vida que se esparce, el poeta quiere arrancarla a la muerte, no solo física, sino de la historia, que mata, «pulveriza» la sangre derramada haciendo monumentos al héroe, «habladuría», «utensilio», letra sobre papel. Quiere rehacer el camino de la muerte a la vida. No sólo decir lo indecible, sino que la palabra haga, que haga lo que otra acción no puede lograr: hacerlos revivir.

de dónde viene hay veces
esta urgencia temblorosa de rescatar la sangre

...

de rehacer en signos muertos
toda la sangre que les fué arrancada
en sangre viva

SP 27

Quiere transmutar la palabra, «signos muertos», en vida, en sangre viva. Pero ya en este poema de la solidaridad de los hombres son «futuros abstractos espectros» y aunque también son «padres», engendrados de vida que continua, el movimiento hacia su muerte se prolonga en «Militantes»: «les han robado la paz y su combate / los han arrimado al margen de los sueños» (SP 81). El robo de su combate enmarca la primera estrofa, que termina en pugna con su identidad solidaria: «tiosos de espanto vacíos de otro pecho». Pero hay un vuelque, y el rescate, el hacer renacer la vida, ocurre en los dos últimos versos, - significativamente separados del resto del poema por un blanco, por un hiato, ambigüedad de silencio y palabra - en que los muertos vencen y realizan la solidaridad: «abrazan en su ancha sonrisa de ya muertos / el pecho inmediato inmenso de los hombres» (SP 81).

Desde otro punto de vista, el de su posición, «Militantes» está en contrapunto con el poema anterior, donde «una vulva infinitamente ausencia» fascina como tentación de anonadamiento, como dice Elena Araujo en su breve y excelente trabajo. **6** El poeta quiere entonces «tan sólo caer en ese incesante hambriento ser abierto / recíbeme en tu nada y en tu noche /... / de materia hueca profunda imaginada / mujer» (SP 80). Pero ese anonadamiento es superado por «Militantes» en un crescendo que continúa en el poema siguiente, donde el poeta, contra todo afirma su voluntad de poesía y su unión con el hombre, el «amigo»: «resbalo alzo el vuelo hacia mi más ínfima esperanza / sigo al burro me harto de barro voy rastreando las huellas de la pena / voy besando las huellas del amigo» (SP 82). Así esta poesía, además del valor de afirmación denodada de la vida, se hace voz de una angustia común, se hace solidaria. El crescendo continúa, los muertos «clavan las uñas en los helados muros de la historia» y logran superar su muerte en un traspase de la realidad poética, «nos llaman», han vuelto a establecer el contacto. Aquí la pareja de pronombres constante en Ferrari, «yo-nadie» y «tú» se amplía a un «ellos» y un «nosotros». La muerte del «yo» en «nadie» se supera y el «tú» amoroso se abre a la vida de relación - solidaridad - entre «ellos» y «nosotros». Y ya no es sólo el poeta el que canta, sino también ellos. Y entre ellos está Vallejo, y con su grito - exasperación de la palabra que rompe el silencio - nos guían hacia nuevos, desconocidos horizontes: «rompieron una vez el silencio de un grito que no acaba / y estamos flotando sobre ese grito hacia qué playas» (SP 84). Aquí la palabra es acción, se ha realizado.

El empeño

Hay en la obra de Ferrari un movimiento incesante de un contrario a otro. Estos contrarios son los fragmentos de una unidad mítica, y ambos juntos, su oscilación, apuntan a la totalidad. Por ello este movimiento de ida y vuelta es uno de los elementos que sostiene la esperanza. Pero a la vez su circularidad testimonia de un destino sisíffico, absurdo del hombre.

Entre el absurdo y la esperanza se sitúa el empeño, eje tensor de esta poesía. El empeño supera el sentimiento del absurdo y da base concreta a la esperanza. Ferrari no es un poeta del absurdo, no llega al mutismo, al silencio definitivo, al suicidio poético como Rimbaud, siempre hay esa lucha y esa esperanza. Hay en su poesía algo de Mallarmé, el núcleo de la palabra es silencio, el poema que se anula, pero eso es el centro, y la poesía de Ferrari no se agota ahí. Está injertada en una desesperación por decir, por vivir, por aferrarse a la esperanza contra todo fracaso: «yo sin derecho me ato a su esperanza» (EAP: «Canción comprometida», ya el título es significativo, también por su oposición a «Canción desesperada» de Neruda.)

Quizá la actitud esencial de la poesía de Américo Ferrari sea el insistir a pesar de todo, el persistir. Es una poesía consciente, que dice todo el fracaso, toda la ruptura de la unidad, con angustia y hosquedad, con disonancias, angulosamente, pero es siempre combativa: «está de pié porfiando en su esperanza» (SP 53).

Tenazmente quiere mantener abierta la esperanza, la vida, la unidad; ante todos los que se van y ante la muerte responde con una anáfora categórica: «me planto aquí» y con su sentimiento: «este cariño terco de no huirme» (EAP 5). Para la batalla usa todos sus instrumentos: ante la arisquez de la palabra y lo huidizo del mundo inventa palabras nuevas: «infuturas», «inestar», «geminar», «afofa». Esta lucha es la de un hombre vivo, que con sangre y con uñas se aferra para cantar, para vivir. Es una afirmación tozuda, visceral contra todo el movimiento de decadencia, que reconoce, pero al decirlo lo supera, lo niega, lo rechaza, rebelde: «voy callándome a fondo / y con todas mis uñas grito a los abismos / ineluctablemente» (SP 82), y «mientras clavamos eruptivos hispídos / como locos las uñas en la roca / en el cantil de roca de este instante» (SP 68). El grito es el intento extremo de decir, de cantar. Es el empeño de no callar. Es el combate contra la desesperanza, es el emblema del resistir de la vida.

Contra todo un peregrinaje hacia la muerte, «el viaje lento al límite del día» (E 10), hay una voz que llama: «no te hagas sordo al cántico distante / que llama al vuelo y que te impide el vuelo» (E 10). Este cántico, oído en lejanía, vago, puede ser la vida, el amor, el despertar de las sombras, una instancia metafísica, poco importa su especificidad, la poesía encantatoria nos hace volar

y nos libera por un instante de las pequeñas muertes y de la muerte. Por debajo de la frustración de los muchos «que te impide el vuelo» esparcidos en esta obra, recorre una porfía, un movimiento liberador que invita a volar, y en el mismo poema nos invita a ir hacia la luz.

Veamos el empeño en uno de los poemas que más intensamente expresan el horror de hacer poesía y que con 'Canción Comprometida' se puede considerar el culmen de EAP. De la pureza de la nada, no fría y de acero como la de Mallarmé, sino cuajada en la lucha, impregnada de las sustancias de la vida, («es humor seco es sangre retirada / la voz se lía a golpes con el llanto» EAP 12) surge esta poesía al borde del vacío que lucha por darle cuerpo, por darle palabra al silencio.

Aquí está puesta la poesía como creación arrancada a la nada. El empeño es el de dejar hablar a las cosas:

es horrendo cantar cuando ya el canto
es humor seco es sangre retirada
no hay voz que valga cuando arrinconada
la voz se lía a golpes con el llanto
sí hay zozobra que vale sí hay quebranto
sí hay duro masticar la voz quebrada
no hay canto hay darle cuerpo a la nonada
hay aureolar de gracia el puro espanto
es horrendo es espanto es fuerte cosa
no es canto es grito sin función ni dueño manotada
de ahogado habla babosa
pero sé por qué canto y con qué empeño
que si digo la rosa hable la rosa
y cuando digo sol se ensueñe el sueño

EAP 12

El poema se abre directamente en la angustia del cantar. Hay dos series de calificativos del canto, una explícita, sintáctica: el canto «es humor seco es sangre retirada», la otra es dada por la sonoridad: canto rima con llanto, quebranto, espanto, que adquieren función de calificativos. Una serie es horizontal, la otra vertical. La calificación «negativa» del canto está enfatizada por una estructura anafórica de «sí hay» y su negación «no hay» y por la repetición de «es horrendo» al principio del 1er cuarteto y del 1er terceto. Hay otra anáfora secundaria: «es - es» en v. 1,2,9 y su variación rítmica («no es», cuando esperamos «es» en v. 10) seguida de una corroboración del esquema rítmico como para enfatizar lo horrendo: «no es canto es grito sin función ni dueño». Ferrari crea aquí el ritmo mediante las repeticiones internas de «sí hay»

y «es».7 Observemos que el punto más bajo es alcanzado precisamente en este primer hemistiquio porque niega que sea poesía, le quita su esencia: «no es *canto*». Es éste el punto marcado por la variación rítmica.

«Pero», el eje de adversativo, una constante en esta poesía, introduce puntualmente el cambio tradicional del último terceto: a pesar del horror afirma la voluntad de hacer poesía. La fuerza del «empeño» es la de llegar a la poesía, al «sueño», la unidad, que es su rima. En virtud de ese empeño denodado se opera la transformación del habla babosa en rosa, imagen tradicional de la poesía. Pero aquí es creación, en el sentido de Huidobro.

Esta voluntad, paradójicamente pasiva en el poeta, y que prevalece en toda la obra, es la que nos lleva de la angustia a la catarsis.

Espejo de la Ausencia y la Presencia es un combate que empieza y termina especularmente en la lucha por la poesía (E 1 y E 12). El cuerpo de la obra enfrenta la angustia de la nada, construye y deshace. La dificultad de hacer poesía, de decir lo inefable, y sobre todo la dificultad de la liberación del hombre sufren oscilaciones durante el poemario hasta culminar en la desesperación ante la incertidumbre de la realidad en «Canción comprometida», síntesis que desrealiza y a la vez afirma su voluntad de realizar. Porque precisamente aquí, donde todo es abolido, es donde culmina el empeño de vincularse a la realidad y el deseo de futuro. Canción comprometida. ¿Comprometida con qué? ¿Con la poesía? ¿Con la vida? Comprometida es la actitud básica de persistencia, de insistencia del poeta con ambas ante la ausencia, la ruptura. Y es canción, no silencio, no ausencia, sino concreción, aunque sea «concreción evanescente», como dice uno de los sonetos de *Tierra Desterrada*.

En oposición al primer soneto de EAP, que es todo negación, «Canción» empieza con un tímida tentativa y vislumbre de realidad en el anafórico «si hay», y afirma a la vez su voluntad de participar, de comprometerse: «me ato».8 Pero este «si hay» es ambivalente y es también un momento de desrealización que inmerge todo el poema en una atmósfera de irrealidad. Y con una llamada al primer poema de EAP, «se me hace viento el hilo que retengo», inicia el proceso de desrealización del mundo y de la poesía y de su misma vida: «Canción» comienza «Si todavía hay aire yo me ato a su apariencia». El «si» denota una incertidumbre inicial, la marca temporal «todavía» acentúa a la vez la incertidumbre y la esperanza, «a su apariencia», no a su realidad, refiere a la consciencia o al temor de no poder aferrar la cosa aire. En este mundo de irrealidad el poeta se pregunta si queda *algo*, aunque sea inasible como el arcoiris o la palabra futura, para atarse, y ni siquiera a ello, sino a su apariencia.

El proceso de desrealización ocurre a varios niveles: a) a nivel de la lengua, de juego de palabras, p.ej. «yo sin derecho me ato a su esperanza / yo con derecho o con torcido me ciño a la experiencia» consiste en dar una acepción a una palabra, (derecho), y en el verso siguiente usarla en otra, en un juego de escondite. O de descubrimiento de diferentes acepciones. También «yo me ato al pié dislocado de la letra»; b) en un juego fónico surrealista acerca palabras heterogéneas y sobre el fondo del «nonsense» y de la expresividad transgresiva de la mala palabra hace resaltar la misión del poeta: hacer que la gente comunique mediante las palabras y mediante el silencio: «ora si dicen baraja jode muele / ora si callan jodemuej abarle / yo grito si gritando hago silencio / me callo si callando puedo que hablen. Aquí emerge la poesía no como solipsismo, sino como comunicación; c) en la no adecuación de nuestra percepción a la realidad. Cuando no hay este contacto la desrealización ha llegado al límite: no hay asidero posible. Como al principio del poemario, en E 1, todas las condiciones de posibilidad de poesía y realidad han sido eliminadas en una labor de demolición total: «o si quedan colores y no vemos / o si el aire florece mientras nos los oyes pataleando en la asfixia». Y en el último movimiento duda hasta de su existencia: «o si queda futuro o si esas cosas / son sólo por decir y somos idos / creyendo estarnos yendo». Los dos gerundios, aunque apuntan hacia la desaparición, en realidad conservan la morosidad de un presente dilatado, a ellos se opone lo definitivo, ya concluido, sin espesor temporal, del participio «somos idos». La inversión de la secuencia temporal «somos idos / creyendo estarnos yendo» apoya la sensación de irrealidad difusa en todo el poema y la lleva a su culmen: la irrealidad de creer que estamos vivos y en realidad estamos muertos .9

El proceso demoledor del poema concluye en las acrobacias angustiadas y humorísticas del que - ironizando sobre la palabra - se ata «al pie de la letra»¹⁰ y vive en la irrealidad de hallarse atado a un zapato vacío, i.e. estamos atados al vacío: «o si el pie de la letra se hubiese quedado sin zapatos / y estuviésemos sólo atados a un zapato / y el vértigo que da el atarse al pie que ya se ha ido».n Aquí, como en el ejemplo anterior la angustia tiene raíz en la ausencia del tiempo, vivimos en un tiempo ya pasado y en consecuencia inexistente. Precisamente el humor rocambolesco de esta desrealización es un intento de superar la angustia, es voluntad de vida. Al final la búsqueda es más radical que en el primer verso, ya no es el aire o una lista de cosas inasibles, ha llegado a la máxima reducción, «si hay todavía cualquier cosa» y a la máxima desrealización: «me ato a su apariencia». Ante la demolición total que su poesía constata y/o crea, el poeta insiste en sobrevivir: «si hay todavía cualquier cosa yo me ato a su apariencia / y ojalá». También hay un atarse «a la esperanza». Al

proceso de desrealización se opone, corroborándolo y superándolo, el final abierto, en suspenso entre angustia y esperanza. Esto se refuerza mediante un procedimiento gráfico: «y ojalá» termina el poema y el poemario sin puntuación. Su función es doble, lo deja abierto a la nada y a la vez a la esperanza, acaba el poema proyectándolo hacia lo abierto y lo libre, y a la vez apunta hacia el principio. De este modo describe un ciclo del reconstruir la realidad mediante la palabra, para volver a desrealizarla, y otra vez abrirse.

El resultado de toda esta lucha no es ni una victoria jubilosa ni el fracaso, es la voluntad de afirmar, en contra del rechazo y la negación que jalonan la obra. Hacia el final, SP se mueve entre el deseo de «decirlo todo» y la constatación honesta, sobria, de la imposibilidad de decir la totalidad, con la serenidad del que ha luchado:

uno no puede honradamente decir todo
apenas podemos decir nada si todo nos asalta y nos sorprende
tan sólo
acaso
para retener el cielo que huye vertiginoso de los ojos
unas cuantas palabras SP 85

De nuevo el juego entre todo y nada, palabras y silencio, y sin embargo palabras. Y de nuevo, hacia el final, en un poema que podría ser un balance:

he mirado ...
...
palabras sin sentido y un sentido
lineal inmenso rebosante eterno
que aleja las palabras y me niega
de no poder negarlo
y he visto ...
...
la vida total feliz de un solo tranco SP 87

Ante la experiencia de la totalidad las palabras no tienen sentido, pero sólo tenemos «unas cuantas palabras», que no dan el todo, el uno, sino en desarrollo, en sucesión: «la luz se desarrolla en sílabas» (SP 89). El ciclo termina cuando el poeta, frente al absoluto, al todo, acepta esa poesía posible, en adherencia

humilde y valiente a la vida: «cuando ordenamos en cerradas estancias los pecios del naufragio» (SP 89).

Creo que el hilo conductor de esta obra es ese ritmo oscilatorio, de ida y vuelta entre la totalidad y la ruptura, entre la esperanza que se rompe y que volverá a crecer, es el afirmar y contradecirse en un intento de totalizar la realidad, de abarcar la realidad toda en su riqueza de oposiciones y reflejar el eterno movimiento de la vida.

Quizá la mejor síntesis, o el mejor emblema de esta poesía, sea el momento en que Sísifo queda superado en el viejo mito del ave fénix:

mientras se hace cenizas el deseo
y engendra nuevas alas
que se rompen en el vértice del vuelo SP 33

Esta poesía, breve y opulenta, es además el resto de un naufragio. Dice de los hitos de la trayectoria de un hombre y del hombre en la vida. Dice de la desesperación de un poeta por querer decir lo indecible. Al volver del éxtasis y del espanto quiere abrazar tenazmente la vida y los muertos que están vivos.

Siempre hay «una ventana de hondísimos cristales», una ventanita de luz hacia el éxtasis, siempre apunta a la esperanza, no gratuita, sino batallada. Y al final, en ME conoce el canto de júbilo.¹²

NOTAS

1 *El Silencio Las Palabras*, ed. Ángel Caffarena, Cuadernos del Sur, Málaga 1972; *Espejo de la Ausencia y la Presencia*, ed. A.

Caffarena, Cuadernos de Maria Isabel, Málaga 1972; *Metamorfosis de la Evidencia*, ed. La Clepsidra, Lima 1974; *Tierra Desterrada*, ed. Arybalo, Lima 1981. Para abreviar los citaré así: SP, EAP, ME, TD. Unos veinte poemas de SP no tienen título, los citare por la página.

2 Sobre todo en ME 1,5 v. 16-19 ME 1,6 v. 3-13, ME 1,8 v. 4 en adelante, ME 1,9 v. 12-15, etc. De esto trataré en un próximo artículo.

3 Estudio estas estructuras en el artículo: «La poesía de A. Ferrari, del fracaso a la esperanza. Configuración de una lucha».

4 La estructura de vuelque, estudiada en el artículo anterior, consiste en que de una afirmación surge su contrario. Mediante el eje del adversativo la realidad poética se trastrueca. Su implicación es una poesía que no se deja fijar en un punto, sino que siempre tiene presente el contrario y con ambos apunta a la totalidad.

5 Aparte de este acercamiento al absurdo, quizá se podrían relacionar esta crítica a la sociedad y la sensación de fracaso que permean la obra de Ferrari con aquello que decía Lucien Goldmann de que toda búsqueda en una sociedad degradada es por ello mismo degradada. Esta degradación es tal, que aun el barrio, que sería la porción humana de la ciudad, está muerto: «y ahora este paseo entre los muertos / por calles muertas entre largos ojos muertos» («Retorno al barrio», SP 59).

6 Elena Araujo, *La poesía de Américo Ferrari*, en: *Hora de poesía*, n. 4-5, p. 119-121, Barcelona.

También el crítico peruano Edmundo Bandedú ha escrito sobre la obra de Ferrari en «Última Hora», Lima, mayo 1975.

7 Este anticipa el juego de anáforas de «si hay» en «Canción», v. nota 8.

8 Dos estructuras enlazadas constituyen la armazón del poema: el «si», condicional, recurrente en la forma «si hay» y sus variantes, y la consecuencia de la condición: el presente afirmativo, que corrobora cada vez, «yo me ato». Es decir, dos anáforas en correspondencia especular. En esta estructura obsesiva y encantatoria a la angustia del «si hay», (aire, etc), de la nada, se opone la voluntad del «yo me ato». Ambas anáforas están sabiamente administradas según un ritmo de ausencias - con función de expectación dramática - y de profusión. Las anáforas son el esquema rítmico del poema, sus variaciones son poéticamente eficaces en cuanto reavivan el procedimiento (primio de los formalistas rusos). Este sería un caso de «variación del ritmo», que impide la «automatización», i.e. el acostumbrarse, lo que hace imperceptible el ritmo. Es usual en Ferrari y fué estudiado por los formalistas rusos. V. Victor Erlich, *Russian Formalism: history, doctrine*. Gravenhage Mouton 1955, p. 184.

9 Quizá Ferrari vaya aún más lejos que Descartes en la abolición. Esta irrealdad recuerda otra:

a lo mejor no hay nadie en estas calles a lo mejor
los rostros y los gestos disfrazan sólo la ausencia
de los cuerpos

multitud sin presencia a lo mejor no hay nadie (SP
66)

10 Este es un ejemplo de mezcla de lenguajes.

11 Una metáfora gastada y banal, «el pie de la letra» es reavivada al ser puesta en un nuevo contexto y adquiere función de expresar angustia.

12 La vertiente sonriente, luminosa de la poesía de Ferrari será objeto de otro estudio.

