

1991

La poesía de Américo Ferrari: oscilaciones entre el fracaso y la esperanza. Configuración de una lucha

Ada Maria 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 Maria (Otoño 1991) "La poesía de Américo Ferrari: oscilaciones entre el fracaso y la esperanza. Configuración de una lucha," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 34, Article 7. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/7>

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 dps@providence.edu.

**LA POESIA DE AMERICO FERRARI:
OSCILACIONES ENTRE EL FRACASO Y LA ESPERANZA.
CONFIGURACION DE UNA LUCHA.**

Ada María Teja
Universit  di Arezzo, Italia

 Am rico Ferrari nació en Lima en 1929, es hijo de emigrantes italianos. Fu  profesor en la Sorbonne y actualmente enseña en Ginebra. Ha publicado seis 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, *Las Metamorfosis de la Evidencia*, dos poemas largos mas un poema "ausente". *Tierra desterrada* consiste en veinte sonetos y veinte poemas, *Figura para abolirse*, veinte poemas en prosa, *Para esto hay que desnudar a la doncella*, veintitrés poemas.¹ Está preparando dos ediciones, *Tango*, y *El color del pensamiento*.

Como crítico escribió *El Universo poético de César Vallejo* (Monte Avila, Caracas, 1974), ha traducido *Los himnos a la Noche y Cánticos Espirituales* de Novalis (Barral, Bna. 1976) Además ha escrito numerosos ensayos sobre poetas americanos: Eguren, Girondo, Westphalen, Martín Adan, César Moro.

El presente trabajo estudia la estructura de fragmentación y búsqueda de la totalidad en el conjunto de los primeros tres poemarios y la refiere al tema del silencio y la poesía. Completa otros dos estudios ya publicados.² Los tres poemarios sucesivos radicalizan esta visión con nuevos modos de decir y merecen estudio aparte, ya en preparación.

El desarrollo de esta poesía evoca la coreografía de una danza de palabras y silencios, de obsesiones que se buscan, se oponen, se encuentran en una unidad, "se aglutinan/ se agolpan en torno de un deseo" (SP 17), intentan formar el círculo, la totalidad, se desvinculan en movimiento hacia la ruptura de la unidad, del ser, hacia el fracaso, y de nuevo se buscan, se oponen, realizan la unidad, se desvinculan, se buscan. Este movimiento, a veces circular, a veces en espiral, siempre de ida y vuelta, reflejado en un juego de espejos, es la trayectoria de la poesía de Ferrari. No hay progreso, hay oposición y encuentro,

una y otra vez, su núcleo es la ruptura del ser y el intento de rehacer la unidad. Presenta el flujo de la vida y el movimiento de nuestro tiempo, que testimonia con valentía.

Es una poesía despojada y esencial, descarnada y jugosa, con pocos temas y obsesiones fijas. Muy desesperada, pero tenaz en la esperanza. Atormentada, pero luego liberada, que crece en un mundo ora hostil y esquivo, ora conciliante, que es “ese cuerpo de aire enamorado” (ME 1, 3).

Las dos fuentes de esta obra son la reflexión sobre la poesía y el amor. En torno a ellos se configuran los motivos persistentes: el vacío, el sentimiento de irrealidad, de vértigo, el sentido del fracaso de toda voluntad humana de plasmar, la angustia del tiempo: el futuro no es más que la repetición del pasado, estamos abocados a la muerte en “el viaje lento al límite del día” (EAP 10). La eternidad se nos concede en el instante pleno del amor, de la poesía, en la armonía con el mundo, pero esta eternidad es fugaz y de nuevo caemos en el tiempo dividido, roto. Pero a lo negativo se opone la esperanza y el empeño de vida, fundado en que ha habido una vislumbre de totalidad: “he visto lo que falta el infinito / la vida total feliz de un solo tranco” (SP 87), que desborda en uno de los cantos de júbilo por la unidad en ME:

era sin voz la voz pero con ramas
 el volumen del mundo era palabra
 el poema crecía en el seno de la piedra
 yo me tocaba en la presencia informe
 todo estaba al revés acaso de su imagen
 uno total vacío repleto derramado
 uno inconsútil nulo puro sin fisura
 uno contigo conmigo con la ausencia
 de antes del mundo dulce sin figura

el mar que se derrama en sombra verde
 las estrellas en risa derramadas
 y la flor derramada en el insecto
 y el insecto vertiéndose en el agua
 y el agua convirtiéndose en la risa
 en el canto del cielo

(ME 1,8)

1. Estructura

Los dos grandes temas, la poesía y el amor, se organizan en torno a la doble obsesión que está a la base y configura el mundo poético de Ferrari: el deseo de una totalidad mítica y su complementario especular, o sea, la consternación por la ruptura de esa unidad en fragmentos que se convierten en contrarios y hace vivir al poeta en la fragmentación.

A todo ello subyace la certidumbre que de algún modo podemos lograr la unidad. La relación entre ambos momentos es dinámica: la obra fluctúa entre

un momento de fracaso, en que la palabra no funda nada y el poeta está en la fragmentación, y otro de gran exaltación en que la palabra funda el mundo y el poeta alcanza el momento total del amor.

El movimiento general de los tres poemarios, siempre oscilatorio, va desde el silencio hacia las palabras, de la ausencia a la presencia, de la fragmentación hacia la esperanza de unidad. La estructura de la obra de Ferrari consiste en la polaridad entre ambos extremos y la dinamización entre ellos. Estudiemos como se tensa la fragmentación hacia — o en función de — la totalidad.

2. El nivel de la unidad.

este es un sueño
soñado en una noche antigua que nunca será día (ME 1, 8)

Una de las imágenes de la totalidad en Ferrari, el sueño, es la vida unida, que abarca todo, opuesto al día, reino de la conciencia, de la división. En él se fundan la esperanza y la búsqueda, ejes de esta poesía. Es el eterno problema del hombre en busca de la unidad. La totalidad, a veces calificada como “indiferenciada”, abraza los polos opuestos. En ella alba y sombra son lo mismo, o una es manifestación de la otra que está solo oculta: “como cuando el alba es sólo la sonrisa velada / del rostro de la sombra” (ME II, 2). La totalidad se expresa en oxímora: “[] y siendo / lo obscuro son la luz, la instantánea la estrella / fugaz ellas las lentas que desde la noche / fundan el día” (ME II, 6). En este nivel los opuestos no se excluyen, sino que juntos forman un todo en el que cada entidad puede ser a la vez su contrario o se puede transmutar en él a través de un proceso que lo dinamiza. Porque según me citó el mismo poeta, “Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang”³, o sea, lo bello no es más que el comienzo de lo horrible; y así la sonrisa de las diosas en ME puede ser “benigna y terrible.”

La totalidad, a la cual se acerca y se aleja, es lo que sostiene su mundo atormentado en búsqueda de la eternidad, “mientras chapoteo en el tiempo”, dándole esperanza y estimulándolo a que complete el bojeo en la certidumbre que detrás de la ausencia vendrá la presencia, que dentro del fluir del tiempo hay un desgarrón en que ese fluir se detiene y el día eterno es.

3. El nivel de la ruptura de la unidad.

Opuesto y complementario al tema de la totalidad es el recurrente y casi obsesivo tema de lo roto: “añicos de espejos”, “vidrios”, “horas”, dicen el desmembramiento del todo. También opuesto y complementario es el tema de la nada, especialmente en en SP. La fragmentación ocurre en varios ámbitos: el de la unidad del ser, el de la unidad con los hombres en la sociedad, y con la amada en el amor. En este nivel la lucha de contrarios no se resuelve ni se concilia en una unidad, sino se queda irremediamente en pugna. Su rasgo

estilístico es el adversativo.

Desde luego estos dos “niveles” no existen separados en la obra, son esquematizaciones para explicar en términos analíticos y sucesivos una obra global y sintética. Aquí todo está unido en un itinerario de búsqueda, en el camino hacia donde luz y sombra son uno y nada es todo. Estos elementos conforman un mundo tenso entre el fracaso y la esperanza, polos constitutivos de la vida. Esta poesía es del vacío, de la angustia, pero también, al expresarlos, de la lucha por superarlos y adherir valientemente a la condición humana. Así esta estructura de fragmentación y oposiciones se dinamiza en una búsqueda de la totalidad.

Dialéctica de la búsqueda de la totalidad

Esta poesía es un ir y venir entre la unidad a la que apunta y la obsesión de ruptura en que se debate. Un sistema de correlaciones la pone en oposición especular y la dinamiza. Como observa Ferrari en Vallejo: “Para decir el todo acentuará la tensión entre las partes.”⁴ Vemos también en él “una tendencia a dejar coexistir en su poesía contrarios lógicamente inconciliables, sin resolver la contradicción”, y “los dos términos son inseparables, pero siguen siendo contradictorios y no se fundirán jamás en una síntesis dialéctica en que ambos puedan superarse”.⁵ Pero en Ferrari, detrás de esta contradicción a veces irreducible, hay una denodada búsqueda de la totalidad.⁶ Es esta búsqueda lo que articula la obra. Veamos en que modos:

1. – Los títulos de los poemarios se basan en contrarios, tensos entre sí y en constante interacción. El tránsito de un contrario a otro activa el cuadro de la totalidad: la poesía acaece tomando parte y englobando ambos extremos: en *El Silencio Las Palabras*, el silencio se transforma en palabras en el poemario. En *Espejo de la Ausencia y la Presencia* el espejo no es la realidad, sino su reflejo, pero en un juego de inversiones nos la acerca, nos la hace posible, ausencia y presencia se reflejan y se llaman, son complementarias. *Metamorfosis de la Evidencia* consistiría, — en una de las irisaciones del sentido, — precisamente en el trastrueque de una realidad en otra, en el incesante transmutarse del mundo, como en el poema que yo llamaría “de las transformaciones” y en el de “la unidad mítica”. (ME II, 6 y 8). *Tierra desterrada* también evidencia el juego de contrarios.

2. Hay una tensión constante entre parejas de contrarios: ausencia-presencia, vida-muerte, sombra-luz, todo-nada, silencio-palabra, huir-aferrar, atar-desvincular, movimiento-inmovilidad. A veces se establece una “identidad-oposición” simultánea, son oxímora donde todo es nada, la palabra poética es silencio: “Pero tú que tan sólo existes cuando te llena la muerte././ tú cuya presencia es nada más esta ausencia rodeada de una aureola táctil” (SP 20). Sobre todo hay una tensión entre el no poder decirlo todo y el porfiar en decir, entre la conciencia del fracaso (todo poema es “malogrado”) y el decir

desesperado. Los contrarios que se excluyen y que a pesar de ello son constitutivos tienen la función de expresar la riqueza plena, indecible, de la realidad.

si no puede decirlo *todo nada* le queda por decir
 si no lo dice todo de una sola vez
 si no hace florecer el hielo original con sólo un fuego hablado (SP 85)

Sólo un contrario es capaz de expresar la totalidad no por partes, sino entera, “de una sola vez”, o sea, simultáneamente: el hielo se dice con el fuego, su contrario y destructor. Pero ya en el mismo poema volvemos a vivir en el tiempo, en la sucesión:

uno no puede honradamente decir todo
 apenas podemos decir nada si todo nos asalta
 para retener el cielo que huye vertiginoso de los ojos
 unas cuantas palabras (SP 85)

Ahora vemos el por qué de la recurrencia obsesiva de los contrarios: es la oscilación de la realidad de un polo a otro, y en el momento eterno es la totalidad simultánea. Esta preocupación de querer decir “todo en un bloque” y tener que decirlo en sucesión acomuna a Ferrari con Vallejo.

Configura el misterio de la unidad y la frustración central del ser, donde el centro es todo e inicio de destrucción, la simultaneidad y la paradoja: el cántico distante “que llama al vuelo y que te impide el vuelo” (E 10), “mientras se hace cenizas el deseo / y engendra nuevas alas / que se rompen en el vértice del vuelo” (SP 33), “voy a la luz despeñándome en la oscura: (SP 82), “uno total vacío repleto derramado” (ME 1,8). Este tender hacia la totalidad a través de contrarios lo acerca a la poesía mística. Hay a veces una “coincidentia oppositorum” conflictiva, en otros casos el sucederse temporal mitiga la oposición.

El poeta es el “rehén de la otra cosa de las cosas” (SP 20), y siempre busca el reverso. Todo solicita su contrario, la imagen paralela, de ahí la recurrencia del espejo. La identidad del poeta es una y múltiple, él vive también en la otredad: “de pronto va otro en mis palabras cabalgando/ y de repente es otro el que busca y no me encuentra” (SP 18). La identidad del poeta es una y nula: “y yo [...] que soy nadie (SP 18). Abarca también la constante oposición entre abstracción y vida: “este cristal de cuatro hielos que separa mi sangre” (SP 18).

3. Otro modo de configurar la totalidad es mediante la paradoja: “no cerraba los ojos/ por no romper la luz en que dormía” (SP 48). Aquí habla precisamente del proceso poético: el poeta, pasivo, es vidente en el sueño, que todo lo une y así realiza la luz. El poema termina en contraposición al principio: “tiene abiertos los ojos no duerme está en la sombra”. El poeta en la vigilia pierde el sueño, la unidad: en el día — diferenciador de formas — pierde la luz.

La paradoja hace ver simultáneamente dos aspectos indisolublemente opuestos de una misma realidad. Así la establece como totalidad inextricable, no como suma de elementos, que tendría que desarrollarse en sucesión temporal. Apunta a la totalidad bajo el aspecto de condensación del tiempo.

La paradoja también señala que A=no A: “la vida qué bien encerrada en este espejo / y la muerte que viva en estos ojos”, “blanca de olvido a fuerza de recuerdo” (SP 64). La realidad abarca los contrarios a diferentes niveles: “que buscan vencidos en su muda victoria” (El extravío, SP). Análoga función tienen los versos de condensación: “de la mirada le manaban sílabas” (SP 20). Esta relación estrecha, — a veces hasta sinestésica —, de los diferentes estratos de la realidad apunta al todo desde el aspecto del espacio. Así la totalidad se configura en el nivel del tiempo y del espacio. La máxima paradoja es la poesía, porque su imagen es una construcción, el poeta es “albañil”, pero se le deshacen los materiales “el ladrillo se te ahueca”: (E 1), aquí tenemos el hueco, la irrealidad, la volatilización del mundo y la palabra; y a la vez solo en la pasividad, lo opuesto de construir, se le concede la poesía.

4. La unidad emerge también, de la experiencia de un tiempo que se muerde la cola: el futuro es igual al pasado, pero este tiempo estático porque es siempre repetido, no es fijo sino huidizo. En ese sentido parecería ser una poesía ahistórica. La esperanza y el recuerdo, esenciales en la obra, serían como horizontes temporales, futuro y pasado. Pero la obra se desarrolla en el presente, que no es de eternidad, sino el de la vida, sin escamoteos ni huidas hacia el pasado o el futuro. Es el presente de la lucha en el reino de lo roto. Pero de pronto ese presente, único tiempo en que vivimos, se esfuma, se desvanece, y también en el tiempo se hace el vacío. Es a la vez la imposibilidad de tener “un día libre”, o sea nuevo, no condicionado por el pasado ni el futuro (que es siempre pasado), y el repetirse incesante de la muerte, que está en el futuro y en el pasado.

aún vamos a vivir otro pasado
 grita el recuerdo
 en su cueva frenética el que espera
 y siente en su garganta
 que no hay sombra de espera en la esperanza ./.
 y refluyen
 suaves pechos de ayer hacia mañana ./.
 vamos a saborear futuros idos
 al sol del día incierto
 a bebernos un trago de lo muerto
 que hoy nace con el día.

(“En desbandada” SP 37)

Esto recuerda otra obsesión de muerte, la de Quevedo, quien está presente en Ferrari, para ambos somos “presentes sucesiones de difuntos”.

Al concepto lineal del tiempo parece oponerse un tiempo cíclico, que aprisiona en la mismidad: “el angustioso ayer tira a mañana/ semblante

retratado en mi esperanza” (Hoy es ayer” SP, ya el título lo expresa sintéticamente), el amor es un “ir hacia un futuro que es otrora” (Rumbo, SP).

La cadena del tiempo, la imposibilidad de libertad en él, se relaciona con el recurrente “ahogo” y sus variantes “angustia”, “la angustia” (la muerte). En última instancia son una crítica a la sociedad que deshumaniza al hombre y que constituye en SP una de las concreciones de la angustia de vivir en la fragmentación, que aquí refiere no sólo a la ausencia de la amada, sino a algo más universal y radical: a la segregación del hombre de los demás hombres. La fragmentación atañe al hombre en su aspecto individual y en el social.⁷

5. La escritura. En correspondencia con la doble estructura de la obra, la escritura se puede estudiar en sus dos vertientes: totalidad y ruptura.

5.1. La totalidad se configura mediante conglomerados, oxímora, el uso de una sintaxis sintética (“este cariño terco de no huirme” [E 5] en el sentido de “huyo” y de “huir de mí mismo”). También en estructuras anafóricas, en abundantes reprises, autoreferencias, y transformaciones de verso, en aliteraciones que envuelven el poema en una red de unión en recurrencias notorias de palabras englobadoras como “regreso”, “vuelvo”, (que en varios poemarios es anáfora estructuradora), en correspondencias entre poemarios, en su movimiento de ida y vuelta, y en la especularidad opuesta entre principio y fin del poemario.

También la falta completa de puntuación marca una indiferenciación de pausas y establece una continuidad que engloba cada poema con el poemario. Ello pone las palabras en contacto directo entre ellas para que se irisen en varios sentidos, con las pausas y uniones que elige el lector. Estas diferentes lecturas, contrarias, corroborativas, etc., conforman el conjunto de la obra. P. e.j. “dejándonos morir vivir bajo su sonrisa” [MEII, 3]: vivir morir sin puntuación se excluyen, no se excluyen, se generan el uno al otro, se suman. La falta de comas hace que se amontonen los sentidos en un aumentativo vertiginoso: “un sentido / lineal inmenso rebosante eterno” (SP 87). también MI, 8. cit. en p. 2.

Muchos poemas, sobre todo en ME empiezan *in medias res*, por “y”, “porque”, etc., lo que refuerza la continuidad con el resto del poemario, y así lo estructura como unidad. Todo ello, reafirmado por la ausencia de puntos finales, se acerca a la “tendencia vallejana a crear una poesía abierta, una poesía continua, en la que cada poema, como inacabado, se prolonga en el otro, naufraga a veces en el silencio que lo separa del otro, recomienza en todo caso un monólogo interminable que no tiene nombre.”⁸

Al nivel del lenguaje, mezcla lo lírico y lo familiar, lo humorístico y lo desgarrado, lo filosófico y el lenguaje popular, la lengua culta y la vulgar, la arcaica y la inventada, el juego de palabras y el sinsentido. P.ej. en medio de una “disquisición” sobre vida-muerte, tiene esta salida surrealista: “se le secan las lágrimas en el papel secante” (SP 86). Al principio parece una humorada. Luego vemos en ese procedimiento de acercar dos realidades lejanas un intento a no sucumbir a la angustia de la nada y de la muerte: el humor interpone una

distancia irónica entre el sujeto “nadie”, máscara del yo, ausencia y vacío nombrados, y su angustia. “Nadie” es ya un conglomerado, por una parte es pronombre humorístico, recuerda la astucia de Ulises ante Polifemo, y el coloquial “don nadie” español, mencionado en el poema; por otra está teñido de gravedad, de su sentido último de radical pertenencia a la nada, y luego del “scherzo” desemboca en la angustia, hacia el anonadamiento en el útero inexistente: “nadie va huyendo hacia la madre nada”. Hacia la muerte. Así este poema se sitúa entre juego, como varios poemas definen la poesía, y angustia, dos coordenadas de la poética de Ferrari.

5.2. La estructura de fragmentación es patente en una escritura construida sobre oposiciones, y se realiza mediante adversativos, antítesis abundantísimas, incongruencias morfológicas y sintácticas, (p.ej. una sustantivos/adjetivos heterogéneos o contradictorios) expresiones angulosas y disonancias. Son notables casos como el siguiente encabalgamiento, que en vez de acelerar el ritmo, tiene un efecto retardante, detiene el fluir del poema para crear tensión poética:

tira este espejo roto mira
 en tí mismo mira
 en esta ausencia indiscernible y densa
 mira esta ausencia hasta embriagarte luego
 romperás otro espejo al regresar

(SP 60)

Después de los dos “mira” al final del verso hay una suspensión, un silencio que hay que decir. Gráficamente cada “mira” desemboca en el vacío. Este es un caso de silencio incorporado formalmente en el poema. Mirar el espejo roto, la falta de unión, es lo mismo que mirar en sí mismo, es decir, la ausencia del otro. El tercer “mira” ocupa la posición opuesta, inicia el verso, pero nada cambia: “mira esa ausencia” explicitando lo que el encabalgamiento había sugerido, añade una nueva forma a la ausencia. Este poema, en juego de contrarios, se llama “Encuentro”, y en él se perpetúa la ruptura: “romperás otro espejo al regresar”.

6. Al nivel del desarrollo del poema también se configura la doble estructura: hay numerosos poemas “de fragmentación” en que domina una organización antitética, que podríamos llamar “de vuelque”: el movimiento inicial, reiterado por estructuras ampliamente anafóricas, está minado ya dentro por adversativos, y es contradicho en el movimiento siguiente. En el punto de pivote, de vuelque, se transforma en su contrario según un ritmo oscilatorio.⁹ No hay síntesis, sino un momento de afrontar valientemente la ruptura, la libertad del caos, del laberinto que aún no se encauza a cosmos.

A los poemas de fragmentación se contraponen los que intentan configurar la totalidad: Hay poemas cuyo final regresa al principio como para cerrarse en un círculo formal, que no es el de haber alcanzado la totalidad de plenitud, sino el de regreso al vacío inicial, como en el poema que abre SP: “y yo todo silencio

que soy nadie.” Otro grupo procede según una estructura dialéctica: después del vuelque regresan al principio, pero en vez de cerrarse circularmente se abren en espiral, buscando la totalidad. Este es el final que dinamiza, que se abre a la esperanza y se ciñe a la vida. También los tres poemarios tendrán una estructura en espiral.

7. Al nivel del desarrollo de cada poemario y del conjunto de los tres hay una estrecha ligazón. Existe un transitar de obsesiones fundamentales entre ellos, se podría hablar de un desarrollo musical.

En los marcos el paralelismo es completo: los principios se reflejan y los finales también. Empiezan el itinerario negando la posibilidad de la palabra poética, o sea la posibilidad de crear un mundo y por ende niegan la acción. Pero a través de afirmaciones y negaciones, en lucha por la palabra, por el amor, más allá del fracaso, llegan a la afirmación de la vida, al empeño. Esto cuaja, no en el triunfo, sino en la disponibilidad de seguir buscando, a pesar de la desrealización y el vacío de “todo se me deshace en polvo de éter” (SP 89). Afirma lo que quizá sea la “esencia” del hombre, su proyecto: buscar, quebrantar límites, luchar. Al final es una lección de humildad: ante la limitación, asumir el oficio de poeta, (en algún sentido metáfora del hombre), siempre volver a empezar, ceñirse al ritmo de la vida, y una lección de grandeza: buscar con esperanza, una y otra vez el momento eterno, la palabra, el amor. Al final de ME esta lucha se acercará a la contemplación. Veámoslo en concreto: SP termina con la búsqueda terrible de la visión:

estando colorado de vivir moliendo vidrio de horas
soportando en la nuca el aire encajonado
[...] la colorada ceguera de vivir en cajones
y entonces busco a tientas mis ojos naturales
la vista doble unida solidaria ./.
y no la hallo
y así el tuerto nupcial clausura sus visiones
se hunde en la noche intensa y busca y busca (SP 88)

Este es el penúltimo poema de SP. El último será otro salir y abrir, pero hacia nada y hacia nadie:

yo salgo del recinto pero nadie
penetra en el reverso cóncavo del mundo

Este último salir es el viaje hacia la muerte, trayectoria del verso que empieza en “yo” y termina en “nadie”. En el tránsito de vida a muerte el “yo” cesa su identidad y deviene el otro absoluto, el muerto, “nadie”. El reverso cóncavo del mundo es su negación. Pero en un movimiento de vuelta, de aferrarse a la vida a pesar de la muerte y la nada, el poeta, después de la abolición total, salva lo salvable: “ordenamos en cerradas estancias/ los pecios del

naufragio" (SP 89). La oposición primordial "yo-nadie", (vida-muerte), constante en la poesía de Ferrari, atraviesa todo el poema, desarrollándose en secuencias de oposiciones que culminan en la imagen del naufragio. Esta termina SP y es nodular: está cargada de un largo fracaso, pero a la vez lo supera al iniciar el "después"; el ordenar los restos. El "derreglement" de la fragmentación ponía al hombre a la intemperie y en cierto sentido le daba la libertad de haber perdido los límites, aquí regresa al "orden" y a lo "cerrado". En los poemarios sucesivos el naufragio se convertirá en un volver a buscar, otro querer volar, siempre trunco y siempre de nuevo intentado.

La muerte se ha transformado en naufragio. El silencio se ha convertido en poema. El último de SP establece una relación especular con uno de los primeros, "al fin náufrago has acabado por varar entre las cosas". (SP 20). Así el poemario mismo aparece como el resto de un naufragio. También el poema central de ME "naufragó". El naufragio, perno de la transmutación de muerte en vida, deviene así imagen de la poesía, que para Ferrari es "concreción evanescente". La secuencia de los dos núcleos, desrealización, abolición, muerte, por una parte, y luego deseo de atarse a la realidad, a la poca vida posible es uno de los ejes que estructuran los tres poemarios.¹⁰ La continuidad oscilatoria entre ellos consiste, entre otras cosas, en que cada uno empieza constatando la imposibilidad del decir, luego procede en lucha contra ese sentimiento de fracaso, ausencia, irrealidad, y como resultado termina en el empeño de nueva búsqueda. El poemario siguiente reanuda el mismo camino. Hay una estaticidad a pesar del movimiento, no hay progreso, sino un ataque en la lucha por la palabra. El poeta no escamotea que su quehacer es sí sisífico, pero con él se compromete, y ello le confiere ritmo vital a su obra. La repetitividad se rompe con lo diferente, el salto fuera de la necesidad: el amor y la libertad.

Así en EAP, en paralelo con SP, en nueva oscilación comienza con la dificultad del decir, y luego de la abolición completa que lo desrealiza todo, termina con un deseo de atarse, de vincularse a la "realidad", a la poca vida posible en "Canción comprometida". ME termina con la sonrisa de las "madres hembras", las diosas, las ausentes, que también son la palabra y que de nuevo incitan: "y remicamos la búsqueda por la noche abierta" (ME II, 7). Lo que se busca es la unidad y su realización en el amor y la palabra poética. Hay además una búsqueda difusa, imprecisa, que sugiere el no darse por vencido, el insistir de esta poesía, que se apoya también en la correspondencia entre los finales.

De las prisiones del hombre, la soledad, el recuerdo, el amor perdido, la ruptura de la unidad, el vacío, emerge siempre una invitación a la liberación, al desasimiento, que cumplido, lo llevará a atarse libremente, a comprometerse con la vida: "me ciño y libre me ato y me remato". (Canción.. EAP). Siempre hay una referencia a la vida, a "esta vida a la vida tan ceñida" (E 3).

La liberación consiste en la aceptación de la condición humana (a la vez limitación y plenitud en la realización de lo posible, que es también un

“quebrantar límites”), en la aceptación del fluctuar entre juego y tensión hacia la unidad del ser: “no te hagas sordo al cántico distante / que llama al vuelo y que te impide el vuelo” (E10). Consiste en la transformación de la evidencia de la muerte en su otro, hasta que mas allá de los avatares, de vez en cuando se abre una ventanita de luz hacia el éxtasis, hacia el sueño e irrumpe por un momento en el canto de júbilo de *Metamorfosis de la Evidencia*.

II El silencio y la poesía.

De las estructuras estudiadas surge la temática esencial de esta poesía. Exploremos esta correspondencia perfecta entre tema y estructura en el gran tema del silencio y la poesía. El título *El Silencio Las Palabras* señala la relación que domina toda la obra de Ferrari: el silencio y las palabras constituyen las dos caras de la poesía.¹¹ Su primer verso es: “no sabría decirlo en otras palabras que en silencios: (SP 17). A partir de la parataxis inicial, antitética y a la vez indicadora de sinonimidad, vemos entre ambos una relación dialéctica. En ME el silencio constituye una componente estructural del poemario: “el presente asedio de la ausencia se compone de dos partes, más el poema propiamente no dicho, visiblemente ausente... elaborado y enmudecido...” (Prólogo a ME). Aquí el silencio se erige en presencia. A ese poema ausente sigue ME II, poema del desbordarse de la naturaleza, del gozo de nombrar sus transformaciones. Pasa de una plenitud que se adelgaza hasta hacerse vacío a una que surge: “la vida que comienza en sol que acaba”. (SP 85)

Las palabras son los signos insuficientes que apuntan hacia su otro, el silencio. Pero es de ellas que dispone el poeta, y en estrecha adherencia a la vida con ellas construye, paciente y humildemente, “ordenando los pecios del naufragio” (SP 89). La palabra no sabe decir, pero es a la vez materia e instrumento “para retener el cielo que huye vertiginoso de los ojos/ unas cuantas palabras” (SP 89). Con ellas crea la presencia, funda la realidad: “convoca la palabra a que habite su estancia de palabra/ dé eternidad de imagen/ a este bloque huidizo en que deriva el mundo” (ME 1, 3). La palabra nos engendra a nosotros y al mundo: “madre del mundo madre mía/ fundadora nutricia” (M 1, 9). Pero siempre esta realidad se desvanece de nuevo: “mientras regresa la vida hacia su ausencia/ y va creciendo el silencio en las palabras” (SP 33). Poesía es silencio convertido en palabra, pero será siempre silencio. De nuevo la palabra se hará “viento” y “nada” al principio de EAP y el poeta volverá a insistir en cantar, y otra vez en ME. Porque esta poesía escrita remite a otra poesía del silencio, que se niega, pero no para desdecirse, sino para apuntar a su centro, que es vacío, y a su más allá, que es a la vez silencio y palabra, totalidad. De ahí la oscilación. Las imágenes de la oquedad están esparcidas por toda la obra, tejiendo un red de connotaciones a la poesía, que es vacío orlado: “no hay canto hay darle cuerpo a la nonada/ hay aureolar de gracia el puro espanto”. (E 12). Poesía es palabra alrededor de ese vacío es un ritual en torno al silencio, es el forcejeo

pasivo para darle forma a lo hueco:

el verbo asedia ciñe la ansiada
 mudez [...]
 y da relieve al hueco
 forma de cuerpo entero a lo vano
 apariencia de imagen al agujero del concepto (MI, 1)

Al final es la nada del decir: “y ya no sabe decir que pasa / sino su insondable inestar” (MI, 1). Es palabra desterrada: “y la palabra errando en el exilio” (MI, 9), por el recurrente desvanecerse del mundo. Porque en un mundo enajenado la palabra también lo está. Pero en una oscilación, la poesía, a la vez que espejo, irrealidad, es algo orgánico, vivo: “oye el rumor de la tierra en que germina al cabo tu silencio” (MI, 7). Esta temática aflora en la estructura de esta poesía.

SP, abstracción e irrealidad. La estructura de vuelque.

En SP la dificultad de decir establece una tensión con un cierto mundo abstracto y mental, divorciado de la realidad viva, carnal. No hay sensación de colores ni formas, sino un mundo de vacío. Esta presencia de la nada en el hombre es la angustia.¹² Una invasión del sentimiento de la nada desrealiza el mundo. Hay una ausencia de contacto con lo palpable que el poeta no quiere resignarse a perder. Este tema es fundamental en SP y culminará en la desrealización total en el último poema de EAP, en ME disminuirá.

La mejor expresión del estado de ánimo de vivir en lo abstracto sería callarse. Y de ahí todo el tema del silencio en esta poesía. Pero no calla, porque existe el pasado y el futuro: la memoria y la esperanza de la unidad que lo animan a luchar por la palabra. Así el primer poema de SP:

no sabría decirlo en otras palabras que en silencios
 no podría encontrar la fórmula redonda
 para mostrar el volumen la sequedad el filo el hielo de engranaje
 del torbellino abstracto que por ratos
 me rapta me proyecta fuera de mis vísceras

O sea lo proyecta fuera de lo elemental vivido. Un fuego volatiliza el mundo: “se me hace viento el hilo que retengo”. (EAP 1), “todo se me deshace en polvo de éter” (SP 89). No obstante el poeta busca “la fórmula redonda”, la totalidad, e indica que los silencios también son modos de expresión. Esta oposición — identidad entre palabra y silencio da la base para el horizonte hacia el que apunta toda esta poesía: uno y su opuesto, su otra cara, la totalidad.

El poema está estructurado de modo explosivo, de una afirmación surge su contrario, que no la anula, sino la completa. La 1ª parte está dominada por una escritura anafórica del no saber decir, pero está minada desde adentro por algunos adversativos, “aunque”, “pero”, y por un redimensionar la afirmación

de la anáfora con un “casi”: “no sabría *casi* decirlo”, ya en v.8, “*aunque* las sílabas reptantes de pronto se aglutinan”, “decir *casi* no digo pero a veces sí toco”. Y precisamente un adversativo en la 4a. estrofa agota el tema de la dificultad del decir e inicia el movimiento opuesto: “*pero vuelvo* a inclinarme lento y recojo las palabras.” El cambio se ha realizado. ¿Cómo? la dificultad de decir con palabras, apoyada por su revés, la posibilidad de decir con silencios, nos llevó por un camino de negaciones (que fundaba la irrealidad: silencio es la negación de la palabra, lo abstracto; “la sequedad, el hielo de engranaje” son la negación de “mis vísceras”, sólo el hueco ha quedado de una experiencia de plenitud, de vida), hasta desembocar en el vacío, que el poeta toca”

decir casi no digo pero a veces sí toco
como un bulto al revés al lado mío ./.
el hueco en que hace un rato cupo tanta vida

(SP 17)

Al llegar a lo profundo de la experiencia de la nada, al “hueco” persistente, es que salta el adversativo: “*pero vuelvo* a inclinarme lento y recojo las palabras” y con uno de los mecanismos mas fundamentales de esta poesía, la realidad poética se trasmuta de golpe: salta la estructura de negación y se trastrueca en afirmación, en poesía de palabras. Mediante el eje del adversativo la nada, abstracta y seca, se transforma en humedad vital, y en el poeta, lentamente, se libera la poesía y se funda la realidad.

forma de nuevo un árbol un cabello un sol
y engendro en segundo en tercer grado
cuando ya todo está en un tris de hacerse *nada*
y la suntuosa astucia de las lenguas que enlazándose *mudas*
alimentan el mundo el poema el sol definitivo
las eternas *palabras*

(SP 18)

El perno del trastrueque de nada a vida, de silencio a poesía, de irrealidad a mundo es el amor. El salva al “todo” de la “nada.” Y de lo vivido se alimentan, — acción elemental — el mundo y el poema, puestos en el mismo plano. La estructura del poema procede siempre en movimiento pendular: hubo un momento privilegiado de plenitud de vida, pero ahora se refleja en palabras, no en realidad. Y aquí se inicia otro movimiento de oposición entre lo abstracto de la poesía y la sangre de la vida, siempre pulsante en esta obra, hasta unirlos, recogiendo “las eternas palabras” para que recreen toda la plenitud. Pero otra vez se acaba la palabra, “temblamos de silencio” y hay un regresar al principio, enfatizado por el movimiento de vuelta en cada verso de la penúltima estrofa y en el polisíndeton martilleante durante ocho versos:

y *vuelve* al movimiento el engranaje
y todo se cimbra *de nuevo* en la tensión abstracta
y el sol *ya* se está velando *de nuevo* de tristeza

(SP 18)

La oposición máxima es la de la identidad del poeta, una y múltiple: él con su afán de vida, de amor, de palabra, difundido en otros, que también son él, pero que son su contrario: ruido, máquinas, silencio, y que conducirán a su negación, el “yo” muerto: “nadie”.¹³

y entonces estamos frente a frente
ellos mis otros que resoplan estertores de máquinas
y yo todo silencio que soy nadie

(SP 18)

El poema termina en el silencio y en el vacío, regresa al principio. Pero la posición le confiere otro movimiento: él abre el poemario y tras él viene toda la obra de Ferrari. El cerrar para volver a abrir es el ritmo de esta obra.

El movimiento de vuelta.

También la II parte de SP, “La intención de la voz”, inicia con un poema alrededor del decir. El movimiento de la palabra se estanca en el anafórico “y luego cero” y la misma red de significados: poesía no es realidad, sino reflejo. Hasta que lentamente reemerge algo esencial a esta obra, que estructura el no darse nunca “por vencido”, no con facilidad, sino en lucha con el vértigo, “y volvía a empezar diciendo precipicio.” (SP 47). Siempre hay ese volver a empezar, que es el empeño. Después del fracaso lo acomete un movimiento que afirma, aún mas vigoroso porque viene de la lucha y del deseo de vencer la nada.

remecía palabras
luego cero //
reflejaba silencios reflejaba
reflejos lo blanco lo remoto
lo nulo lo borrado
y volvía a empezar
luego cero
nada hubo entre él y la puerta insospechable de su voz
tan sólo
la intención de la voz

(SP 28)

Esta persistente frustración y este siempre volver a intentar es un elemento sísfico de esta poesía, pero a él se opone el trastrueque radical de nada a vida, de la ausencia a la presencia, de vacío a plenitud y al revés. El eje estructural del cambio es lo que yo llamaría el movimiento de vuelta. El recurrente “volver” es una de las palabras que fundamentan esta obra, en dos sentidos: 1) caracteriza su movimiento como oscilatorio, y es lo que al “volver” apunta al otro lado de las cosas, restituye la continuidad de la unidad, describe el círculo. El “movimiento de vuelta” y el trastrueque se fundamentan en que la “realidad” en su estado llamémoslo mítico, indiferenciado es una, total. (M1, 8, p. 2) Pero

nosotros, cuando estamos en la diferenciación, la percibimos como constituida por opuestos que están en equilibrio inestable, o por una lucha entre contrarios que no se resueleven ni se concilian en una unidad, porque en cada momento manifiestan una sola cara, pero siempre están apuntando a la otra, y así, al todo. Por eso la poesía es “concreción evanescente”.

El tema del “volver” ya surge en el primer poema, donde, junto al adversativo, introduce el movimiento decisivo y hasta entonces negado de la palabra poética: “pero *vuelvo* a inclinarme lento y recojo las palabras”, e introduce también el movimiento opuesto, de regreso al silencio, a la nada: “y *vuelve* el movimiento al engranaje”. Enfatizado por su posición al principio de la estrofa, es en cierto sentido el eje de la antítesis palabras-silencios. En “vuelvo solo de ir estoy volviendo” el tema es el regresar a la vida. “Volver” es anafórico y en 14 versos aparece 7 veces, dispuesto en un sabio esquema de aglomeraciones y ausencias. El eje anafórico de “Los pasos perdidos” es volver, a la cuna: el verso “vuelve a su centro vuelve a su camino” (SP 52) describe el movimiento esencial de la poesía de Ferrari, que es un siempre volver al centro, compuesto de ausencia y presencia, y de nuevo ponerse en camino, en búsqueda de la esperanza, del cielo infinito, del centro. Centro y camino aquí son a la vez opuestos e idénticos.

Gracias al movimiento de vuelta esta poesía, aunque angustiada, no termina nunca en desesperación, que su forma pendular y a veces en espiral termina en una nueva búsqueda luchada, incierta porque sucede a través de la “noche”, pero como la de los místicos es “noche abierta”: los tres poemarios prefieren suspenderse abiertos en el momento de la esperanza, aunque sepamos que el futuro es pasado, es la muerte “vamos a saborear futuros idos ./ a bebernos un trago de lo muerto/que hoy nace con el día/ así será” (SP 58), es fracaso: “mañana romperás otro espejo al regresar” (SP 41). Porque el movimiento del volver permea también el modo de sentir el tiempo. Esta estructura del volver se relaciona con el ritmo de abrir y cerrar, sístole y diástole, tensión y distensión, movimiento del yo hacia el mundo y del mundo hacia el yo. Fundamentalmente refleja el movimiento eterno de la vida y en cierto sentido está visto como injertado en el ritmo cósmico, por lo cual hay un continuo en el universo, si no el movimiento se estanca: “y la palabra que ya se va gastando de tanto que se calla” (SP 85). El enlace con el ritmo del cosmos es otra de las razones de la esperanza. En el intento de buscar la realidad completa, “la presente y la oculta”, el poeta se expresa en contradicciones y en vueltas:

esa palabra beso esa palabra tierra esa palabra vida
la presente y oculta que uno busca balbuceando
debajo de la yerba y la zozobra
debajo de la pena y el recuerdo
en los hondos lechos que dan su forma al agua
en el agua incesante que desata las formas

(SP 85)

En la polivalencia de “desata”, el agua formada es a su vez anuladora de formas y hacedora de ellas. Las palabras dejan de ser unívocas, son núcleos que agrupan sentidos opuestos.

Poesía y vida. La imagen del espejo.

La oposición entre la sensación de lo abstracto de la poesía y el deseo de vida inmediata, acompañada de un deseo de “liberarse” de la poesía será suavizada en los sucesivos poemarios y finalmente la poesía será asumida como tarea y necesidad de la vida. El poema “ángel vuelve a tu cueva” opone vida y poesía en un debatirse contra la poesía, el silencio, la abstracción, y es un llamado a la vida. Veamos los dos términos de la antítesis: Poesía: aquí es “espejo de aire” y por primera vez, “pura ausencia”. Vida: está dicha por su contrario, es “sudar muerte hasta morirme”. Es también el cuerpo, el erotismo, lo concreto: “soy yo el que marca su carne con sus uñas”, es “bocado de sangre”, (la imagen, recurrente, refiere a la vida pulsante), vida en fin, es liberación, “risa inconsciente juego fuego vida vida” (SP 23). Así desde el principio está orquestado el tema de la “profesión de vida”: “déjame acercarme a la humilde vida lisa, lo que aleja toda intención solipsista y plantea esta poesía como lucha vital y como tensión. Quizá como exorcismo de la irrealdad, como conjuro de la nada.

La imagen que expresa todo el sentido de separación y de irrealdad en esta obra es la del espejo y sus muchas variantes: “cristal de cuatro hielos/ que separa mi sangre contenida del movimiento abstracto” (SP 18). En EAP se desarrollará el tema de la poesía como hueco, y luego se relacionará con el tema del espejo. En M 1, 3 será espejo de aire, lira de mentira”. Pero el espejo es a la vez lo que lo acerca al mundo. En su polivalencia encierra toda la ambigüedad de esta obra entre vida y poesía. El espejo y su reverso, que es el mundo, y que es también la nada.

y yo no sé de mí sino por ese espejo
 que.../espeja la oquedad
 y yo no vuelvo en mí sino por esa muerte
 que cierra mi presencia en una imagen
 y me ausenta del mundo en un decir
 y sólo sé del mundo por el reverso del espejo
 y lo remoto opaco
 y la noche
 en la que toco y callo
 palpando a tientas las bellezas del cielo y de la tierra

(ME 1, 4)

De nuevo estamos ante la vieja paradoja: a través de la muerte se va a la vida. Por la muerte (ausencia del mundo) y a través de la poesía (espejo, realidad reflejada en una imagen) se vuelve al mundo (el reverso del espejo) y al conocimiento de sí. De nuevo A=no A. El mundo es lo inmediato del tacto y

el silencio. Silencio aquí es a la vez no poesía y poesía máxima. Por una parte las palabras no son nada, son la irrealidad, no tienen existencia substancial, como dice Gironde, “seres sin carne ni huesos”, pero a la vez la palabra crea el mundo, “al principio fué el verbo”, y Adán completa la creación al nombrar. En poesía la palabra tiene la ambivalencia de irrealidad, realidad y ausencia. “no aferra nada” pero a la vez es generadora, es “madre del mundo madre mía/ fundadora nutricia”. (M 1, 9). Al final logra la unión de vida y poesía, precisamente mediante la imagen del espejo: serán las mujeres, “diosas carnales”, “las ausentes” que

nos sonríen y nos acercan pródigas
 un espejo en que fulge infinito el cielo abierto
 la esperanza el deseo el mundo conciliante
 la ausencia cariñosa que se cuaja en un ser
 y remicamos la búsqueda por la noche abierta (ME II 1 y 7)

Recordemos que ya en el primer poema de SP la vida (el amor) y el poema están unidos por una relación elemental: del alimento, “las lenguas que enlazándose mudas/ alimentan el mundo el poema el sol definitivo/ las eternas palabras”. En uno de los últimos poemas de SP la palabra sostiene la vida y el mundo: el poeta

se planta en su porfía de susurrar el grito inextinguible
 de sostener en simulacros la llama el grano el líquen
 la maravilla el linde la zozobra ./.
 la vida que comienza en sol que acaba (SP 85)

El poema que rechaza la poesía por deseo de vivir también tiene sus contrarios que defienden la poesía con la fuerza de la vida. Una defensa paciente, porfiada y a la vez pasiva que es a la vez compromiso con la vida y la poesía: “vuelvo al ras de la vida acato el suelo ././espera a que mi voz sea tu letra: (SP 28). Es la voluntad visceral de poesía de un soneto en oposición especular a “¿ángel vuelve a tu cueva”:

no es canto es grito sin función ni dueño ./.
 pero sé por que canto y con que empeño
 que si digo la rosa hable la rosa
 y cuando digo sol se ensueñe el sueño (EAP 12)

Aquí poesía y vida ya no son antitéticas, sino que se acomunan, ambas se cantan recíprocamente. Este feliz equilibrio es inestable y se quiebra en los próximos poemarios, donde aparece sobre todo la vertiente finita, oscura, clamando por el infinito. Este es el objeto de nuestro próximo estudio. Ahora podemos adelantar que se pasa a un plano más histórico, el “yo” de *Tierra desterrada*, acosado por la ausencia de futuro pasa a un “ellos” en *Figura para*

abolirse, donde la distancia irónica hace más eficaz la denuncia de nuestro tiempo presentado como carencia: “crece la nada”, aparecen la prosa y lo grotesco. El poeta excava en el sentido de parejas de palabras claves a través de un riguroso y refinado juego de composición en un ambiente donde angustia y humor no se excluyen.

NOTAS

1 *El Silencio...*, ed. Angel Caffarena, Cuadernos del Sur, Málaga 1972. *Espejo...* ed. A. Caffarena, Cuadernos de María Isabel, Málaga, 1972. *Metamorfosis...* ed. La Clepsidra, Lima, 1974. *Tierra...*, ed. Arybalo, Lima 1981, *Figura...* Lisboa, 1985, *Doncella...* Los abreviaré: SP, EAP, ME I y II. Los 20 poemas sin título de SP los citaré por la pág.

2 cf. notas 7 y 10.

3 Reiner M. Rilke, *Primera Elegía de Duino*. Ferrari me confirma que por la época de *Metamorfosis* leía mucho las *Elegías*, y si se ve bien, hay una influencia de Rilke, sobre todo en cierto ritmo. La figura del ángel en “ángel vuelve a tu cueva” (SP 23) es evidentemente un homenaje a los ángeles terribles de Rilke.

4 A. Ferrari, *El universo poético de C. Vallejo*. Monteavila, Caracas, 1972, p. 205.

5 Ibid. p. 88.

6 En la relación de Ferrari con Vallejo habrá asimilación, pero creo que sobre todo haya un parentesco espiritual, una angustia común.

7 Para este aspecto universal y social de la poesía de F., cf. mi “La obra de A. Ferrari: empeño de poesía” en *INTI*, n. 12, 1980.

8 A. Ferrari, op. cit. p. 242.

9 Véase un análisis de la estructura de vuelque más adelante.

10 Estudio esto en “A. Ferrari, *Metamorfosis de la Evidencia*, del exilio a la utopía”, en *Studi Ispanici*, Università di Pisa, 1985, p. 157-188.

11 El acercamiento de la poesía al silencio es antiguo cuanto la poesía. En la tradición europea emerge con el romanticismo y se convierte en problema central del simbolismo. En América Latina es un problema particularmente acentuado en el Modernismo. Esta temática acomuna a Ferrari con todo un filón de la poesía contemporánea, desde O. Paz hasta Martín Adán: “poesía no dice nada / poesía se está callada escuchando su propia voz.

12 Kirkegaard y Heidegger están presentes en esta obra.

13 cf. acápite 7.