

PERSONALIDAD Y POESÍA DE ROBERTO IBÁÑEZ (1907-1978)

Ricardo Pallares

La silueta intelectual

La figura de Roberto Ibáñez se caracterizó por la variedad y riqueza de perfiles aunque en su extensa trayectoria se destacaron especialmente los vinculados con la literatura y la docencia.

Su actuación como profesor de Literatura en Enseñanza Secundaria, organismo en el que fue luego Inspector Docente de la Asignatura -el primero por concurso-, se continuó en el nivel universitario. Fue catedrático de Literatura Uruguaya e Hispanoamericana en la Facultad de Humanidades, miembro del Consejo de dicha casa y luego Decano Interino.

Como fundador y Director del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, asumió las tareas fundacionales, las de recolección, ordenación y fijación de textos, las tareas pioneras de la investigación sistemática, la formación de varias generaciones de investigadores, y la producción de ensayos críticos que fueron fundamentales para la consolidación del conocimiento, y del canon nacional correspondiente a los siglos XIX y primera mitad del siglo XX.

Asimismo fue Representante Nacional por el Partido Socialista, Delegado de Uruguay ante Unesco, congresista participe en eventos desarrollados en Chile, Alemania, México y EE.UU.

Le importaba ante todo que se supiera su condición de poeta y más que se conociera la obra que había compuesto. Es probable que su prestigio como referente académico, su calidad de orador militante y vehemente humanista, defensor de todos los asuntos de principio, haya postergado la difusión o conocimiento cabal de su breve poesía.

Asimismo tuvo una participación decisoria en la definición actualizada del método para los estudios literarios y para la enseñanza de la literatura, centrándolo en la concurrencia e integración de los ejes conceptuales de la teoría literaria y lingüística, la historia de la literatura y del arte, la filología, la estética y la ética.

En su formación de formadores había una didáctica explícita y una deontología docentes que estaban en consonancia con el rigor teórico y formal de los estudios literarios en cuya actualización había colaborado protagónicamente.

En otro plano de su trabajo, el qué, para qué y cómo -tan importantes en educación- siempre estaban referidos a un concepto nuevo de sujeto,

pensado, en tanto que fin en sí mismo, como centro, destinatario y hacedor de la emancipación buscada.

Del mismo modo postulaba lo sensible en la experiencia lectora como forma de consolidación de la individualidad y de aporte a la construcción social del sentido y de los valores. La Literatura era para Roberto Ibáñez una prerrogativa de los creadores encaminada a nuevas dimensiones y posibilidades accesibles para todos los que a través de la educación y la vocación se incorporaran a estadios progresivos de cultura.

En su magisterio y búsqueda de la exactitud fue implacable con el error, la arbitrariedad, la injusticia y la ignorancia, aunque era capaz de humorismo, sencillez y ternura.

A veces parecía un tímido que se refugiaba en una aparente soberbia que -por momentos- también ocultaba su erudición y sabiduría argumentativa excepcionales.

Un juego amable y serio

Entre muchas evocaciones posibles hoy opto por la de una noche singular, en casa de Alcides Giraldi, durante una amable reunión de amigos en la que estábamos, además de los integrantes de la familia Giraldi, entre otros, Roberto Ibáñez, Francisco Espínola, Carlos Denis Molina, Rufino Larraud, Eneida Sansone, Silvia Lago, Jorge Arbeleche y quien escribe.

Hubo momentos conmovidos cuando Espínola comentó episodios que acababan de conocerse, de los uruguayos sobrevivientes de la llamada “tragedia de los Andes” y que por esos días ocupaban el interés y la atención de todos.

Paco liaba trabajosamente un cigarro. Desde su amplio traje negro con grandes solapas puntiagudas, con la corbata desarreglada y su cabellera abundante, lucía una estampa pictórica de tipo expresionista. Con la intención de distender el estado colectivo y su aflicción, dirigió una pregunta a Roberto Ibáñez con la que creó una situación de juego y desafío.

Le preguntó si sabía quién había sido un gran poeta uruguayo de fines del siglo XIX que conocía a los clásicos y escribía con caracteres griegos o latinos, de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba, autor de un endecasílabo que reprodujo en forma casi ininteligible.

-”Dime tú, que eres el catedrático -si lo sabes-, quién fue ese poeta”.

Ibáñez, de pie, con estampa académica, vistiendo impecablemente un ambo sencillo de color claro y corte inglés, complementado por una corbata con nudo perfecto, pidió aclaración.

-”Si fue tan importante, dime algún otro detalle”.

La respuesta de Espínola se limitó a una acotación singularísima pues dijo que solo sabía que usaba lentes chiquitos.

Cuando Roberto Ibáñez estuvo seguro de que todos lo escucharíamos, respondió:

-”Si tú me lo preguntas aquí, te digo que con esas características y con un verso tan malo no pudo haber ninguno”.

La anécdota también nos ilustra con su conjunto de amables deslindes y el buen humor entre los amigos, quién y cómo era.

Desde su lugar y perspectiva no dejaba pasar ningún error, falta u omisión pero tampoco silenciaba los elogios, las valoraciones positivas, los reconocimientos, los estímulos que fueran necesarios, ni desaprovechaba las cosas disfrutables de la vida, de la inteligencia o de la cotidianidad.

La consolidación de un mito

A modo de ejemplo tomamos de su producción ensayística una parte sustancial del estudio que hizo relativo a Julio Herrera y Reissig y La Torre de los Panoramas. Como se sabe el lugar sigue siendo uno de los mitos más difundidos en la historia de la literatura hispanoamericana.

La Torre de los Panoramas tuvo su origen en la casa del poeta, más precisamente en el altillo y el sencillo mirador que tiene encima.

La página siguiente fue incorporada a la hoja impresa con la que, a modo de presente e información, la Academia Nacional de Letras de Uruguay recibe todos los años a sus visitantes durante las celebraciones del Día del Patrimonio:

“La casa de la calle Ituzaingó 235 (hoy 1255), sede actual de la Academia Nacional de Letras, fue ocupada por el poeta y su familia durante un lapso de unos seis años.

Roberto Ibáñez escribió: ‘Los Herrera residieron en esa casa, ya ajada pero aún de aspecto señorial, desde principios de 1902. La dejaron cuando murió el jefe de familia, D. Manuel Herrera y Obes, el 7 de julio de 1907. Allí Julio instaló un Cenáculo -el tercero[...]-. Y dio nuevos y más puros testimonios de su genio poético.’

‘El altillo de la casa, sobre el cual estaba el modesto mirador, fue lugar de reunión del poeta con sus amigos escritores y los visitantes ocasionales (Florencio Sánchez, José Ingenieros, Vicente Martínez Cuitiño, Alberto Nin Frías y Alberto Ghirardo, entre otros). Era un “Olimpo doméstico” para un cenáculo diurno, ya que el altillo y la escalera de acceso carecían, por entonces, de luz eléctrica.’

‘La Torre, pues -sigue diciendo Roberto Ibáñez- se originó en la casa de la calle Ituzaingó y Reconquista. Era un altillo -cúbico o casi cúbico-, previsto para la servidumbre, pero desocupado, pues la linajuda familia tenía más títulos que pesos.’

‘El nombre Torre de los Panoramas -desde ella se veía la bahía y más allá el Cerro, la planta urbana, el río, la costa hasta la Estanzuela (el Parque Rodó), y la farola de Punta Carretas- le vino hacia 1903 por ocurrencia del poeta y apoyo de Roberto de las Carreras. También expresó la visión ideal y el impulso de grandeza estética que tuvo por aquel tiempo el nuevo creador.’

‘La construcción, que se medía con tres pasos de norte a sur y con menos de tres de este a oeste, se hallaba al nivel de la azotea, en una manzana que era, vista de lo alto, un archipiélago de claraboyas. Se llegaba a ella directamente por una escalerilla de tres tramos (no precisamente de caracol). Tenía, como aberturas, la entrada descubierta en que desembocaba la escalerilla; una portezuela de dos hojas, a la izquierda, que comunicaba con la terraza, una ventana a la derecha y otra al frente, sobre el río. Por fuera, el altillo constituía el cuerpo del mirador que lo coronaba con sus cuatro menudos pilares -de forma rectangular- unidos por verjas de hierro en cada uno de los puntos cardinales.’

Todavía hoy se sube al mirador por una escalera de hierro con baranda, adosada a la pared exterior que mira al este.

No obstante las muchas refacciones y modificaciones que sufrió la casona, se conservan sus estructuras y ornamentos principales.”

El destino de un cantar

En el texto “Para una poética” en el que refiere un hecho literario, su proceso y una contingencia protagonizada por Francisco Espínola, se muestran -según lo dicho- las dimensiones de la personalidad y la escritura de Roberto Ibáñez:

“Hace años, en el esplendor de la sangre, me nació una estrofa. Más de una vez la dije, en ruedas montevideanas. Y, aunque inédita, halló luego, insensiblemente, horizontes orales. No la recogí en *Mitología de la sangre* por lo excepcional de su tono. Pero un día, ya maduro, sentí la necesidad de rescatarla. Compuse entonces otra, que la precediese y recuperase. E intenté un Cantar, donde la estrofa originaria es la segunda. Francisco Espínola, uno de los primeros narradores del Uruguay, que la había incorporado a su memoria sin saber de quién era, en Varsovia y en París la citó como ejemplo de poesía popular en lengua española. Sorprendido, hace poco, dio con ella en mi último libro, *La frontera y otras moradas*”.

Con solitaria congoja
cayó, quién sabe al azar,
como en el bosque una hoja,
en mi memoria un cantar:

-No sé si beso despierto
la boca que ayer besé,
la que ha de besarme muerto
o que muerta besaré.

En el comentario del autor es notoria la ternura y la reciprocidad implícita en las consideraciones y atribución de valores con relación al amigo, uno de sus pares.

También son notorios la austeridad y el recato acerca de las vivencias que a través del proceso de la composición desembocan en un cantar pleno de azar, maravilla y dolor humano.

La recuperación comentada por el autor da lugar a que en la primera estrofa el enunciado del hablante prologue la voz de otro, el de la segunda estrofa, quien es titular de la enunciación que se rescata.

Esta estructura interna o semántica que procede por concentricidad e implicación (en la confesión de un yo aparece la voz también dolida de otro), produce una consubstanciación lírica: uno es dicho por otro y éste dice en función del primero, como si se tratara de relevos con efectos de reenvío tal como lo indica el sentido de la grafía.

La estructura es a la manera de cajas chinas y actúa como factor de condensación e intensidad: el decir a dos voces sucesivas se esencializa y el dolor se acentúa en la diversidad gramatical de un mismo yo en situación discursiva.

El adjetivo posesivo que en la primera estrofa personaliza la pertenencia del azaroso advenimiento (“en mi memoria un cantar”), se trasmuta en la segunda estrofa en una forma pronominal enclítica (“la que ha de besarme muerto”).

Quiere decir que lo expresado en el cantar es lo que siente el yo estructurante: una duda ensoñada acerca de si él, el que ama, besará a la amada o será ella quien habrá de besarlo muerto.

Los asuntos del sueño y de la conciencia de lo inevitable son centrales en la poesía de Roberto Ibáñez. Para expresarlos concurren aquí el tópico de la caída de una hoja en el bosque, el azar, los vuelcos paradójales que se pueden producir con el tiempo, la connotación de la precariedad de la existencia humana y la fragilidad del amor.

También concurren para dicha significación la reiteración pronominal acarreada por las desinencias en los verbos de la primera estrofa y

las paradojas probables del destino en la sucesión heterogénea de los modos verbales en la segunda.

El ritmo uniforme del octosílabo, la periodicidad y alternancia de las rimas consonantes y otros rasgos homofónicos hacen una especie de comentario melódico de lo que se siente intensamente y se expresa como instante poético de reflexión.

El entrelugar de un romance y un soneto.

Toda poética supone cierta conciencia artística del creador aunque suele explicitarse según variables de difícil tipificación. Casi siempre configura espacios de referencia metatextual.

No obstante, en la obra que comentamos, la poética se puede encontrar formulada en algunas composiciones líricas tanto como en la prosa que anticipa, comenta o recrea a alguna de ellas. Así, a modo de ejemplo, en su libro *La Frontera y otras Moradas*, de 1966.

En esta oportunidad nos aproximaremos a ella a través de un cotejo sumarisimo del “Romance del prisionero” (s. XV) y la composición “El Prisionero” del libro mencionado.

Si fuera necesario anticipar la definición diríamos que se trata de la estremeceadora deriva lírica que conduce del sueño y lo ensoñado hasta la creación verbal.

Los dos textos citados ponen en evidencia varias similitudes entre las que se destaca el afán que se expresa en ambos por recuperar un estado o reino.

Asimismo el epígrafe en el soneto de Ibáñez es el primer verso del romance tradicional, al que le agrega puntos suspensivos.

El mencionado signo pauta la senda o cauce intertextual que se sigue, y la asociación memoriosa provoca un entrecruzamiento de voces: la voz de uno y otro prisioneros que quizá son el mismo por homologación espiritual.

Las asociaciones, a la manera de intensificadores, ponen a las vivencias de privación de uno y otro -y de nosotros- en una red de significación y contigüidad. Naturalmente que ocurre en razón de la pragmática lectora y de las funciones de la interpretación.

Por lo pronto es imposible leer el texto de Roberto Ibáñez y su paratexto sin que comparezca de inmediato el conocido romance tradicional español.

Por otra parte en el cruzamiento y entretrejo de los textos, los planos de significación, con sus complejas intercepciones y reenvíos, conducen a una sutura simbólica entre uno y otro y, por tanto, entre ambas prisiones.

Por ejemplo: en el romance la imagen de la avecilla “que me cantaba al albor” representa la objetividad a través de lo audible. También indica la destinación personal del canto inaugural del día, ahora perdido en circunstancias que también conducen a acendrar subjetivamente el dolor del prisionero.

En el soneto publicado inicialmente en 1961 -recogido en 1966- el ave que escucha el prisionero no solo instala la duda profunda acerca de si canta en el mundo interior del hablante o en el exterior (“si canta en mí o a incógnita distancia”), sino que además impacta en la subjetivación.

Por lo expresado anteriormente la personalización se condensa y es puesta en riesgo: es un “Pájaro que no sé si me responde”, de lo cual se desprende una soledad más radical o al menos más azarosa.

La ausencia del canto parece completar, en el caso del español, el espesor definitivo de la oscuridad de la prisión, mientras que en el del uruguayo parece instalar simbólicamente al abismo.

Si bien en el romance hay una contingencia decisoria, desencadenante, en el soneto se trata según parece de un cismar o de una ambigüedad que conducen a la reflexión ensimismada.

En el romance hay un pasado no definitivamente caduco que por fuerza de la evocación, en la oscuridad de la prisión, se vuelve “simultáneo” a la queja del prisionero.

Con ese propósito aparecen las imágenes visuales y auditivas cuyas representaciones actualizan la pérdida y transcurso.

En el soneto hay un presente en el que la queja o lamentación del hablante se expresa a través de una urdimbre de dudas pertinaces, forzadas por el aprisionamiento que se hace cada vez más simbólico.

Dicho aprisionamiento también es, quizá, la cárcel del ser y del cuerpo (que podrían tener por sucedáneos al lenguaje y a la escritura, respectivamente).

En efecto, la realidad de la cárcel que impone su límite (“con mis manos ensangriento el muro”) parece ser desplazada del eje semántico.

En su lugar crece la cavilación y la disolución de los límites entre adentro y afuera del yo -como se dijo más arriba- y también la disolución de los límites entre el exterior -desde donde parece llegar la voz del río- y el mundo interior que es de recuerdo y evocación. Por ello duda “si [el río llega] de su sierra azul o de mi infancia”.

De este modo parece quedar cuestionada la identidad radicada en la certeza cognitiva de sí mismo y de los correspondientes correlatos que llegan a través de las experiencias sensoriales representadas.

El prisionero del romance tradicional sitúa el drama en una axialidad subjetiva o de peripecia, ya que han dado muerte a “su” avecita.

También sitúa su drama en el que ahora es tránsito imposible desde el mundo “real” evocado en primavera, al mundo interior pequeño de la prisión, más real y más carcelero.

La imposibilidad del tránsito afuera-adentro-afuera deja al prisionero más desamparado y oscuro, y a su mundo más espeso o insondable ya que se manifiesta en soliloquio.

Así la imposibilidad se instala como una ruptura profunda.

Se trata de una ruptura cuyo proceso que en razón del dolor se cumple en un discurso lírico pues la pérdida del referente básico y único, le quita carácter objetivo a la realidad que ya descaeció.

Las dudas del prisionero del soneto en cambio, son las que alcanzan y cuestionan a las fronteras humanas, de la estética (en este caso de la poesía) y del sueño.

Concretamente son dudas acerca de cuáles son y dónde están dichas fronteras porque asimismo son vallas o impedimentos para el conocimiento y la empatía con el mundo.

En la poesía de Roberto Ibáñez más que de duda se trataría de una verdadera tribulación que desemboca en crisis vivencial con rasgos ontológicos. Configuraría una especie de abismo metafísico, por aproximación a lo insondable y a la transparencia de las fronteras cuando dejan ver lo oscuro de la otredad.

Si la poesía conduce a la transparencia del yo, si conduce a ver a través de sus confines como si no existieran, se confirmaría una vez más como fuente de conocimiento y por ello como vía o camino de acceso y sabiduría.

Ahora, si esta duda o cavilación fuera la poesía misma, estaríamos en contacto con el difícil momento en que, previo al surgimiento del texto, la palabra oficia de frontera y que dejará ver o no, dirá o no al sueño y a lo soñado.

En el romance se evoca el esplendor de la naturaleza, “que por mayo era, por mayo”, “cuando los trigos encañan/ y están los campos en flor”, mientras que en el soneto endecasílabo el esplendor se siente y oye: “Ya oigo la voz del río”, “la rosa levisima presiento”.

Ambos esplendores están en las dimensiones íntimas que corresponden a los hablantes del romance y del soneto, pero en este último el temblor metafísico y el confin de la poesía se aproximan y se tocan, son fruto de una lucidez sensible resuelta en visiones y conjeturas: “no sé si me responde”, “no sé si esconde/ en la fronda o el sueño su fragancia”, “Río que llega ya no sé de dónde”.

La precariedad de este prisionero, en razón de sus impedimentos sensoriales y cognitivos, disuelve la silueta de su yo cuando queda en contacto con las fronteras del sueño, del presentimiento y la intuición.

Al estar en contacto con dichas fronteras “aparece” la realidad representada y recreada. En tanto que fronteras poéticas limitan con todo lo otro, también son conexión y religión.

Desde el punto de vista precedente, cuando la poesía se vuelve un relevo, cuando subroga al dolor o da cuenta de lo inefable, también opera a manera de extinción de lo cotidiano, de las obligaciones civiles del yo y de sus propias limitaciones. Se vuelve trascendencia.

El confin mencionado es un verdadero límite que asegura un nuevo lugar. Un lugar que surge del otro lado, del lado del sueño. Espacializa al sueño porque espiritualmente confluye en la página que da cuenta de él. Dice: “ya la rosa levisima presiento”, “Íntima rosa que no sé si esconde/ en la fronda o el sueño su fragancia”.

No es necesario analizar los efectos de refuerzo que en el primer texto le otorgan al desespero la forma fragmentaria y sencilla del romance, el metro, el ritmo y la asonancia del octosílabo.

Ni es necesario analizar en el de Roberto Ibáñez los efectos que corresponden al endecasílabo, a la forma rigurosa del soneto, a sus complejos dibujos sintácticos, rítmicos y de consonancia, al enérgico final conclusivo.

En esta poética, el sueño, a la manera de “una herida con alas”, es la frontera o lugar de exacto equilibrio donde la palabra se vuelve un nexos y eventualmente un sucedáneo de transfiguraciones que el creador siente divinas o eternas.

Toda frontera es un nacimiento.

En el libro *La Frontera*, hay un epígrafe que anticipa y define la poética de la que nos ocupamos.

El epígrafe dice y señala un itinerario que es justamente el que cumple su poética: “Desde la sangre, por el canto, al mito”. Significa que la palabra del poeta debe llegar de lo profundo a lo puro y a lo intemporal, a través de lo idiomático, para alcanzar un dominio que como el del arte aspira o pretende ser imperecedero.

Por tanto para Roberto Ibáñez la poesía es consumación paradójica ya que equidista entre mundo y otredad. Se consume con vocación para liberarse de la servidumbre cotidiana y plegarse a una quietud inasible, ¿lo eterno?.

La poesía es asimismo una consumación paradójica porque cuando en ella se opta por el rigor, no permite los caminos de la evasión. Ni cuando se la asume como profesión permite que se la exonere del acceso a lo primordial.

En la composición “Transfiguración”, del mismo libro, hablando del destino de su ser del que sobrevivirá la voz y su aptitud poética, dice:

Y diré a mis anónimos terrones:
-Comed, *ésta es mi carne*. Y a los vientos:
-Bebed, *esta es mi sangre*. Y al rocío:
-He aquí *mis huesos*. Pero en mis canciones
diré los infinitos nacimientos
porque ellas son el solo cuerpo mío.

La transcripción anterior es muy expresiva de lo que se comentaba anteriormente y es testimonial del impulso de grandeza estética que se procura.

El apóstrofe lírico, la reminiscencia bíblica, las formas expresivas consagradas, los paralelismos sintácticos y la transfiguración referida en el giro final del pasaje, dan una atmósfera solemne y divina y al final parece lograrse la reconciliación unitiva.

El sentido del título del libro de 1961, que recogió en el siguiente de 1966, a la manera de recopilación, es que si se alcanza y se cruza la frontera, la poesía asegura la permanencia de lo perfecto, de lo puro.

La frontera como tal exige abandono, desprendimiento, clausura y renuncia a todo lo demás que debe dejarse atrás de ella.

La forma pura de arte a la que se llega luego de alcanzarla, exige oficiar la palabra poética y sacrificar cuanto le sea ajeno.

La sangre tiene sus mitos cuando deja de ser sangre. Lo dice el epígrafe: “Desde la sangre, por el canto, al mito”.

El texto en tanto proceso semiótico es instalador de la sustitución simbólica que, aunque no se explicita, pretende lo imperecedero como toda traslación y metáfora pretenden acercarse a lo definitivo a través de la transfiguración.

“Narciso ciego” en el primer endecasílabo del texto II de “Trilogía de la creación”, dice de sí con trágica serenidad: [soy]

“-Electo de la luz que no diviso”.

La paradoja mencionada párrafos más arriba parece dar lugar a una dialéctica que niega lo individual al ser confrontado con lo percedero y provisorio.

Estas suturas se acompañan de una suerte de épica o heroicidad muy enclavada en los parámetros del código lírico según corrientes de su época.

En efecto, importa tener presente que la mayor parte de las reflexiones críticas relativas a la poesía uruguaya después del “Centenario”, señalan que también se presenta en ella una tendencia a la búsqueda de absoluto a través de la depuración estética y de una conciencia rigurosa que se autoimpone la exclusión del arrebato.

Tal sería el caso de las obras de Fernando Pereda, Roberto Ibáñez, Sara de Ibáñez, y Carlos Rodríguez Pintos. Algunas notas con rasgos

similares pueden encontrarse todavía en cierta zona de la obra de Álvaro Figueredo (algunos romances y sonetos), Juan Cunha (especialmente en la forma soneto, p. ej. *Seis sonetos humanos*, 1948) o de Clara Silva (*Los delirios*, 1954). La poesía de Selva Márquez, dicho sea de paso, se excluye decididamente.

Estos aspectos puristas que a veces recuerdan a los antecedentes ilustres de Paul Valéry, cierto Juan R. Jiménez y Jules Supervielle, parecen obligar al poeta a abandonar lo necesario para la vida y sus ataduras cotidianas, entendidas como contingencia, porque son asimbólicas, infecundas, previsibles y consuetudinarias como el entorno objetivo.

Se trata de una opción estética que tiene su ética correlativa. Con todo, importa señalar que en el autor que nos ocupa no se acompañó de un purismo torremarfilista en los planos de la vida ciudadana, política, laboral y familiar.

En el sentido de lo apuntado anteriormente, se trataría de una prolongación de los valores de los referentes europeos o de las fuertes influencias estéticas eurocéntricas que marcaron a la intelectualidad uruguaya y latinoamericana hasta poco después de transcurrido el medio siglo XX, hasta la crisis de los años sesenta.

Pretendemos decir que en la obra de Ibáñez hay gestos enunciativos que remiten a un hipertexto culto, de rasgos formales neoclásicos, entre los que no faltan elementos barrocos venidos de los siglos de oro españoles. Así por ejemplo en el caso de los mitos de Orfeo y Eurídice o de Narciso, que dan lugar a una transfiguración simbólica de sentido lírico que expresa, como quedó dicho y según el sentir del creador, la esencia de lo poético.

Huellas o marcas correspondientes al mismo paradigma se aprecian en algunas estrategias sintácticas usadas (encabalgamiento, hipérbaton, perífrasis, elipsis) y en el énfasis de la figuralidad (intensificación, contraste, paradoja, antítesis, metáfora, oxímoron).

En varios textos también se pueden encontrar marcas gramaticales propias de las situaciones discursivas, como el guión inicial, los signos de admiración e interrogación, los puntos suspensivos, los paréntesis y la cursiva. (Un claro ejemplo es “Diálogo de las vísperas”, el último texto de *Mitología de la sangre*).

Estas características de la enunciación hacen notorio que la pasión es o está contenida, que paga tributo a una conciencia vigilante con riesgo de saturación retórica y preceptiva.

El poeta se debate sin renunciar a la conciencia rectora, sin negar las tinieblas pero como un caballero del verso virtuoso que, no obstante, no tiene a la perfección solo como un fin. La racionalidad formal de su poesía es una luz que sigue a las sombras de sus claves líricas.

En este sentido parece congruente que durante los cuarenta y un años transcurridos entre 1925 y 1966, haya publicado solo cinco libros de poesía, en realidad cuatro, ya que el último fue una recopilación en la que agregó siete nuevas composiciones.

Su bibliografía muestra brevedad y condensación en un itinerario de búsqueda encarnizada con logros estremecedores.

Contrastada con el panorama histórico de su tiempo, se situaría entre una evasión aparente y una protesta contra el caos, la deconstrucción y la barbarie posmoderna mediante la rigurosidad de las formas perfectas y el lenguaje.

Así se podría entender que cuatro años después de su primer libro y dos después del segundo, se desencadenó la depresión económica de 1929 y sus consecuencias internacionales. Que entre *La danza de los horizontes* y *Mitología de la sangre*, se desencadenó el golpe de Estado de Gabriel Terra y la Guerra Civil Española. Que *Mitología...* es del mismo año en que estalló la 2a. Guerra Mundial.

Por esos tiempos en el campo específico de lo literario se produjo la eclosión de las vanguardias y en el horizonte cultural poco antes o poco después se instalaría la llamada posmodernidad.

La razonable conclusión a la que se puede llegar, tratándose de un hombre comprometido política e ideológicamente con su tiempo, es que su opción poética corresponde a los dominios estéticos, según su criterio, en los que la divisa -según repetía- no es “aquí y ahora” sino “siempre y dondequiera”.

En otras moradas también hay fronteras

El primer texto de *La Frontera*, que se titula de igual forma es, como otros, un ejemplo privilegiado de la poesía que comentamos.

Está precedido por un anticipo del poeta quien, en una prosa también rigurosa, lo llama “canto liminar”. En él también esclarece y adoctrina acerca de sus símbolos y metáforas sustantivas.

Eurídice (a Orfeo)

-Vela tu sangre y confíesame
como tu herida con alas,
y si en párpados te exhalas,
mírame, nómbrame, bésame.

Mírame en sueños. Si al verme
Con vivos ojos me miras

en silenciosas espiras
soltaré mi forma inerme.
Que aún mi rostro intacto duerme
en su cegado esplendor
y apenas como un temblor,
aún sin cuerpo, me demoro
en un éxtasis de oro,
entre el fantasma y la flor.

Nómbreme en sueños. No quiebres
con voz humana el encanto
que desvalida levanto
hacia tu imperio de fiebres.
Aún mi ascunción no celebres
que si al dios secreto pasma
esta boca en que se plasma
la ardua luz de una sonrisa
aún me estremezco indecisa
entre la flor y el fantasma.

Bésame en sueños. No hiera
tu sed en ascuas mi boca,
que si tu labio me toca
el reino mudo me espera.
¡Si aún en la vaga frontera
que deslinda el ruiseñor
soy apenas un temblor,
sombra de lágrimas y nieve
que el tímido paso atreve
desde el fantasma a la flor!

La composición consta de una redondilla octosílaba consonante de rimas entrelazadas (a-b-b-a), seguida por tres décimas.

Cada décima posee la misma organización formal y sintáctica. Las tres poseen un primer período que se explana en los cuatro versos iniciales de la estrofa, que está indicado por un punto final.

En las tres oportunidades las tres estrofas siguen con dos versos a la manera de enlace, que empiezan con oraciones adverbiales de tiempo (“Que aún mi rostro intacto duerme”, “Aún mi ascunción no celebres”, “¡Si aún en la vaga frontera”).

Los versos finales de cada una de las décimas son un casi estribillo en razón de la homofonía que los vincula, su idéntica estructura

gramatical y sintáctica, sus equivalencias semánticas y su simétrica y rítmica repetición (“entre el fantasma y la flor.”, “entre la flor y el fantasma.”, “desde el fantasma a la flor!”).

El último octosílabo de la redondilla inicial (“mírame, nómbrame, bésame.”) se compone de tres verbos en imperativo con función exhortativa; determinan que los tres pronombres átonos sean enclíticos y no proclíticos como correspondería en la oralidad estándar.

Dichos verbos parecen dar pie al correspondiente desarrollo diseminativo en cada una de las décimas siguientes permitiendo un ruego y confesión en tres momentos.

Se advierte, una vez más, que la función poética tiene capacidad de crear significación autónoma en el plano de la invención con el lenguaje.

En efecto, Eurídice expresa el trágico vaivén de su ánimo en una oscilación de deseo y pánico, entre la posibilidad de nacer y aflorar nuevamente al mundo de la luz o regresar despeñada a las sombras definitivas.

Asimismo se observa que los tres verbos por el modo en que se usan tienen, como las interjecciones y los vocativos, una función apelativa. Son una orden y un pedido, expresan la fuerza, el afán e ímpetu de vivir, la fragilidad del deseo y la eventualidad de su contingencia.

Si en el poema Eurídice simboliza la inspiración, el tránsito hasta llegar al texto es tan arduo como maravilloso. Por ello su decir es una apelación casi desesperada, una nostalgia de amor y futuro, un deseo de lograr la concreción viviente en el espacio carnal del cuerpo.

En las tres décimas aparece la forma átona del pronombre de primera persona “me”, que corresponde a Eurídice, por ser quien enuncia (“me miras”, “me demoro”, “me estremezco”, “me toca”, “me espera”).

En la primera lo hace dos veces, en la segunda una vez y en la tercera dos veces más. El correspondiente adjetivo posesivo “mi” aparece dos, una y una veces, respectivamente (“mi forma”, “mi rostro”, “mi asunción”, “mi boca”).

A través de estos configuradores gramaticales y fonéticos, en tanto que anafóricos, el yo hablante confiesa su obsesión y desespero por lograr la individualidad todavía en ciernes.

Es más: Samuel Gili Gaya y Carl Bühler han dicho que a los pronombres corresponde lo que llaman el campo mostrativo o deíctico del lenguaje, es decir la función indicadora de la situación del hablante y del interlocutor -en este caso, virtual- y de las cosas relacionadas con uno y otro.

El pronombre de segunda persona que refiere a Orfeo aparece cinco veces en el poema y otra más en su forma átona: “te” (“tu sangre”, “tu herida”, “tu imperio”, “tu sed”, “tu labio”, “te exhalas”).

Estas observaciones formales indican fehacientemente cómo la forma configura al sentido. Cómo a través de una sucesión de motivos líricos que son los ruegos de Eurídice, se configura el tema: el tránsito de la inspiración al poema a través del desarrollo de su agonía.

Aunque no son todas, estas observaciones hacen evidente que el poeta persigue la pureza de las formas aunque sea dura e implacable.

También ilustran acerca del complejo pudor y velo de la confesión que hay en esta poesía.

Con relación al sentimiento y la vivencia propia esta composición, un “canto liminar”, es casi un epígrafe pues parece asegurar al yo pues habla otro, habla Eurídice.

En la opacidad de tanta hondura quedan a buen resguardo las tribulaciones del oficio y del oficiante, los cuestionamientos existenciales del perfil identitario y la angustia correlativa.

Verdaderamente de lo que aquí se trata es de una exposición lírica sobre la concepción de la poesía y de la agónica peripecia de decir lo que se siente, tal como ya se adelantó.

Si la agonía del creador en procura de la creación y si la agonía de lo creado, entendida como escenario de la búsqueda del placer del sentido por parte del lector -que dice Umberto Eco- son históricas, objetos necesariamente situados, habrá que transfundir lo contingente para poder hacer valoraciones.

Esta reflexión indicaría que es la hora en punto para concluir el presente homenaje y dar lugar a la creación del sentido en la recepción individual.

La personalidad sobresaliente del creador y su creación, aquí convocados con reverencia, se quedan en el mundo letrado. Por sí mismos sostienen y legitiman la conmemoración de este primer centenario.

La Academia Nacional de Letras de Uruguay, tarde pero cumplidamente, vino a celebrarlo.