

fablas

revista de poesía y crítica



julio-agosto 1973 **44-45**

fablas

revista de poesía y crítica

Director: ALFREDO HERRERA PIQUÉ

Redactores

DOMINGO VELÁZQUEZ

LÁZARO SANTANA

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

JUSTO JORGE PADRÓN

Editor-fundador: DOMINGO VELÁZQUEZ

F A B L A S — Apartado Postal, 11 — LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (España)

POESÍA E INSULARIDAD

POR ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

A DIEGO BETANCOR

I LA *Oda a Lanzarote* DE PEDRO PERDOMO ACEDO

En la poesía de Pedro Perdomo Acedo cabe preguntarse acerca no tanto de los “objetos” cuanto de la naturaleza de la descripción poética. Su poesía está, efectivamente, llena de objetos (palmeras, salinas, plumas, hilos, filamentos, fibras, frutos, flechas); pero el lector tiende a suponer que su existencia depende únicamente de la necesidad de un “correlato” objetual que determine, en su misma dirección y sentido, la emotividad de la descripción. En un poeta de tan clara visión metafísica es extraño que esos objetos se den tan profusamente (y con tal variedad). Porque ¿cuál es el atractivo que sobre Perdomo Acedo ejercen los objetos? ¿En dónde reside, para él, la verdadera dimensión del poema y de la palabra? He hablado de la evidencia de una metafísica, y el lector se pregunta en qué momento la poesía metafísica ha necesitado cargarse con tantos elementos naturales. En ello reside, pienso, la única dificultad de pleno acceso a la obra de Perdomo Acedo: cuando el poema, hondamente metafísico, prescinde de cualquier enumeración conceptual y pasa a hablar, en esa misma dimensión, de objetos, por así decirlo, con presencia transfigurada.

El lector de la **Oda a Lanzarote** (1) tiene conciencia de esta dificultad cuando decide abordar la obra desde distintos ángulos (en resumen: la estructura, la palabra, los procedimientos sintácticos y algo que llamaría la organización emotiva de la frase). Con todo, uno advierte en la poesía de Perdomo Acedo un especial hincapié en la expresión, más del que normalmente hace uso la poética barroca y cualquier estética en general. Diremos, pronto, que “poesía” es aquí una estricta equivalencia de

“expresividad” aún por encima de las connotaciones habituales. Véase, en este sentido, el poema “Espárrago amarguero”, cuya compleja estructura sintáctica se funda en una sola frase ramificada.

La **Oda a Lanzarote**, poema compuesto en dos secciones concéntricas en torno a un paisaje teológico, lugar del sacrificio, la celebración y la muerte, contiene no sólo lo que hemos convenido en llamar una “acepción” del paisaje insular sino una peculiar muestra del procedimiento expresivo de Perdomo Acedo. No conviene remitirse ahora, en cuanto a lo segundo, a algo **exterior** a la misma estética del poema, cifrada aquí en estrictas realidades geográficas (volcanes, arenas, lavas) sino a la transfiguración metafísica de esos objetos, de esos elementos naturales: el poeta propone el poema en otro estado de intelección de lo real, de los elementos reales; el lector identifica la naturaleza del poema con una visión de lo transfigurado mediante un “poder químico” de la palabra (y no ya meramente en función de las posibilidades de la metáfora y la analogía). Este poder transmutador hace que nuestra emoción sea de orden metafísico, que asumamos los elementos en otra dimensión (una dimensión fabulada, un paso a la “sobrenaturalidad”, un **cambio de la materia**). El poema, ahora, descarta un pensar consciente; no opera ya sino con flujos imaginativos.

La poesía de Perdomo Acedo consigue ser violentamente metafísica sin recurrir a los conceptos —lo paradójico es que lo sea con tal sobreabundancia de objetos y tal diversidad. La cuestión reside, efectivamente, en la transformación del objeto y la visión y el uso de la palabra.

(1) **Oda a Lanzarote** (Col. La fuente que mana y corre. Las Palmas, 1966).

II MANUEL PADORNO Y LA IMAGEN INSULAR

1

Diversas circunstancias han determinado un hecho importante con respecto a la poesía de Manuel Padorno: una relativa extrañeza en los cauces de publicación. Imagino, entre esas circunstancias, un extremado rigor crítico por parte del autor, autolimitativo con relación a la obra publicable; en otro plano, los problemas relativos a la publicación de una obra “in progress”, en aumento, cronológicamente enriquecida. La exacta verificación de esta hipótesis de la ordenación de la obra exigiría, no obstante, el estudio de los procedimientos internos que, en virtud de la misma ineditéz de la obra, nos está vedado conocer en su real dimensión. Desconocemos, por lo demás, cualquier declaración programática por parte de Padorno, cualquier tipo de perspectiva teórica, y sólo cabe es-

perar alguna definición por su parte en este sentido cuando, a determinada histórica, ese planteamiento es exigido por la concepción poética general. En efecto, el lector interesado sólo posee dos pequeñas antologías (1) del trabajo de Manuel Padorno en quince años (1955-1970), mínimamente ilustrativas de un largo proceso. Entre ambas entregas, **A la sombra del mar** supone la única apoyatura de un plan de acceso a la obra (2). Cabe suponer lo siguiente: ¿es **A la sombra del mar** un libro representativo dentro de este proceso?, ¿cabe hablar de su singularidad dentro del mismo? Nada indica, de hecho, que podamos saberlo de forma positiva. Inexcusablemente, la poesía de Padorno plantea en 1973 dificultades diversas, relativas la mayoría a la indecidibilidad propia de la dispersión e ineditez del proceso y evolución poéticos. Por consiguiente, cualquier apreciación de la obra publicada ha de tener presente estos datos, muy importantes por cuanto sólo es posible hablar, en puridad, de un único libro; y porque estas apreciaciones, en definitiva, lo serán sólo de un aspecto aislado en el conjunto.

He aventurado, al principio, una hipótesis de las causas mayores de esta situación, basada en las anotaciones recogidas en la **plaquette Papè Satán**, definitorias en cuanto señalan algo a lo que vengo aludiendo. Padorno anuncia allí como próxima la aparición de un volumen que habría de recoger una parte central de su obra hasta el presente, es decir, los libros **Queréis tañerme** (1958-1960), **A la sombra del mar** (1962) y **Código de Cetrería** (1964-1966). Conforme a la hipótesis referida, en efecto, nada más de acuerdo con ella que la concepción de este volumen mayor. Debo añadir, sin embargo, algún matiz: el hecho de que, sea o no una obra "in progress" en la que el tiempo interviene de forma decisiva, la misma coexistencia o simultaneidad de estos tres libros determinaría la necesidad de imaginarlos con una **estructura profunda**, en razón del tratamiento de los diversos temas de la poesía de Padorno, y en cuanto nos puede dar detallada cuenta de su evolución. Estimo estas cuestiones de una importancia fundamental: nuestra apreciación de la obra se resiente de esta parcialidad en sus manifestaciones. Y la obra de Manuel Padorno debe estimarse, creo, en su justa medida.

2

El objeto de este preámbulo no es otro que el de situar y facilitar la prospección del libro que centra la imagen de la poética padorniana hasta el momento: **A la sombra del mar**, publicado hace justamente diez años, recoge un ciclo poemático lo suficientemente extenso como para permitir una visión coherente sobre determinados contenidos. Estas notas intentan subrayar sólo algunos conceptos allí expresados y, en particular, la imagen y el símbolo de la isla, tema que se alza centralmente en todo el conjunto.

Quisiera señalar, en este sentido, algunas referencias concretas (puntos de partida) que pueden servirnos para la ampliación de un enfoque o perspectiva como la que manejamos: me refiero a un extenso trabajo de Cintio Vitier sobre los primeros libros de José Lezama Lima, titulado

“J. L. L. o el intento de una teleología insular” (3), íntimamente relacionado con el texto del propio Lezama “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, interesante por cuanto fue allí “donde —dice su autor— me vi obligado a levantar el mito de la insularidad”

No otra cosa, a lo que entiendo, propone **A la sombra del mar** ha determinado nivel de lectura. Si estableciéramos un catálogo de temas mayores contenidos en el libro, obtendríamos inmediatamente distintas modulaciones del concepto de lo insular y algunas de sus implicaciones (en el sentido de Vitier). Importa precisar, en primer término, qué aspectos definen tal preocupación en la poética de Lezama Lima y qué significados se le atribuyen. Comienzo por citar el nivel poético como **traducción** lingüística de un paisaje (y de un paisaje concreto: la isla) en determinados momentos de la simbología e imaginería lezamáticas. Pese a que este procedimiento se incluye en un contexto más amplio en el autor de **Aventuras sigilosas** (el de las “eras imaginarias”), creo esencial esta comunidad estilística con nuestro poeta, para quien, para hecho, **la isla es una imagen referencial: “Sobre peñas doradas, por las hoyas / blancas entra la luz temblando; / hermoso taller el mío: la isla”.**

Pero existe, no obstante, una diferencia importante entre ambas concepciones: en Lezama se trata de la superposición de la cultura sobre la imagen de la isla, esto es, la referencia continua a determinados espacios de la cultura universal conciliados en el discurso poético. Veamos un ejemplo recogido de versos sutilmente encadenados de “Himno para la luz nuestra”, de **Dador: “El joven luz, Apolo justo, / separa la hoja de la playa, / de la tortuga que no raya / la meta del tiempo (...)”.**

Este ejemplo nos sirve doblemente: las cualidades de la cultura en la poética de Lezama movilizan dos caracteres centrales: la concepción del **tiempo histórico** (y su acción en el tiempo poemático) por un lado, y por otro **el mito**; necesitaríamos explicitar, en este punto, lo que significan ambas nociones en el sistema poético de Lezama y, sobre todo, su aplicación íntegra a nuestro tema, aspecto que únicamente dejo planteado por ahora.

La imagen padorniana de la isla es naturalista e impresionista. Carente de cualquier preocupación por las formas del tiempo histórico, características de la visión lezamiana, el “hermoso taller” de Padorno recoge más bien un **tiempo instantáneo** muy próximo al impresionismo fijado por las alusiones a la luz tonal. He hablado antes de la imaginería que distingue al poeta cubano: la luz, tema obsesivo, es en Lezama una cualidad paisajística, como lo es en Padorno. La “calidad tranquila de la luz” es aquí un oleaje, una marea, una bóveda: un espacio insular, la isla que emite silenciosamente una ascesis luminosa: **Esta marea es de la luz, cubre / las piedras, cubre / los cielos; esta / marea grande es de la luz.**

O es un deseo de corporeidad: **¿La luz? ¡Quiero su cuerpo sólo, / el que me ciega! ¿La oscuridad? No. / ¡Su cuerpo que ilumine!**

¿Qué raíces sustentan esta posición frente a la isla y lo insular (dimensiones metafísicas)? ¿En qué sentido se configura esta especial per-

cepción de la insularidad paisajística, de “**los bordes** (físicos: los insulares) **donde no se ve nada más que luz?** Estimo interesante la confrontación de una posición estética como la que comento con la de Alonso Quesada o Agustín Espinosa en el **Lancelot**. No hablo, por supuesto, de los precedentes de una visión unívoca, sino de diferentes interpretaciones en la misma dirección, de respuestas al espacio insular.

3

En su dimensión expresiva, **A la sombra del mar** es una serialización monódica. La división en cuatro grandes apartados no responde, pese a lo que pudiera parecer, a cuatro series de raíz temática, sino a distintas modulaciones sobre formas abstractas producidas por cualidades paisajísticas. Ese paisaje, efectivamente, es real (y considero que una de las acepciones más coherentes de ese paisaje es la mantenida por Padorno). Pero nos interesa conocer, en definitiva, cómo estas modulaciones definen lo que el poeta ha llamado una **Weltanschauung** o, en otros términos, la manera en que ha formulado su visión. Se trata, justamente, de una producción serial de los temas de la isla, las condiciones paisajísticas y la palabra poética, aspectos que no se definen individualmente, sino como un conglomerado tonal, una suerte de espacio de interrelaciones, pero sin orden previo o estructura fija. De ahí que los cuatro apartados resuenen continuamente entre sí, unos en otros, tal en un sistema de pequeñas reverberaciones. La ordenación, como digo, no es fija, no se establece como sucesión, y sí como un **cartoon** de instantáneas. Por lo demás, los temas mismos se presentan como una monodía: enumeraciones, impactos perceptivos; y estas enumeraciones “entran” en un pequeño sistema serial. Reconocer, en este sentido, el número limitado de modulaciones seriales, como es posible establecer de hecho, supone afirmar la existencia de tres o cuatro únicos poemas. Las modulaciones, en este caso, configuran el verdadero estilo de **A la sombra del mar**, su verdadero procedimiento expresivo. Desestimo, pues, cualquier consideración sobre el uso de endecasílabos, eneasílabos y modos estróficos, en cuanto no ofrecen en el libro especial significación.

Y, sin embargo, sí cabe subrayar en su honda medida los caracteres autorreflexivos del poema, de la palabra: las cualidades de **silencio** y **transparencia** paisajísticos —después de ser el objeto de la descripción: **silencio sembrado, mares transparentes**— pasan a ser elementos constitutivos de la palabra misma, en un proceso de identificación extrema. Las repetidas alusiones a esos conceptos, llegan a hacer revertir la palabra hacia sí misma (**todo lo que recuerdan las palabras / azules por el cielo silencioso**), y cuyo ejemplo principal es **Siembran Silencio** (4). La visión padorniana no es la de la unidad de lo físico (tal, pongo por caso, en la poética de Wallace Stevens, para quien **espuma y nube son uno**, y poeta, al mismo tiempo, de esenciales conexiones con Padorno), sino la de la **transparencia** de los elementos.

El cielo abajo, el mar arriba: se trata de la percepción de un espacio, una de las preocupaciones más frecuentes de la poesía moderna. Manuel

Padorno no es un poeta de los límites: lo es de las reverberaciones y transparencias. Imagino en su estética —en su ética estética— lo rocoso, lo acuático, lo insular (como imagino en Stevens a Hitchcock y la palmera fronteriza). Los niveles de composición de **A la sombra del mar** pudieron haber sido notablemente enriquecidos. Pero presuponen, al fin, una actitud básica, el punto de partida de una cosmovisión.

- (1) **Antología poética** 1959 (Pliegos de poesía "San Borondón", Las Palmas, 1960). Y **Papè Satán** (Inventarios Provisionales, Las Palmas, 1970).
- (2) Adonais. Ediciones RIALP, Madrid, 1963.
- (3) Vid. "Recopilación de textos sobre José Lezama Lima" (Casa de las Américas, 1970). El texto de Lezama está recogido en "Tratados en La Habana". Véase también el poema "Noche insular: jardines invisibles", de **Enemigo Rumor**.
- (4) Pps. 46, 63, etc. Ver el primer poema del apartado "El cielo el mar".