

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Pantigoso, M. (1970). *La espiral introyectiva en la poesía de César Atahualpa Rodríguez* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: La espiral introyectiva en la poesía de César Atahualpa Rodríguez

Autor: Manuel Pantigoso Pecero

Año: 1970

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Doctorado

Palabras claves: César Atahualpa Rodríguez, espiral introyectiva, realidad interna, realidad externa, cenestesia.

Referencia en APA 7ma. ed.

Pantigoso, M. (1970). *La espiral introyectiva en la poesía de César Atahualpa Rodríguez* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis tiene como propósito presentar un estudio estilístico-estructural de 32 poemas presentes en "*Sonatas en tono de silencio*" de César A. Rodríguez. Para ello, ha divido el estudio en tres partes. En la primera parte se presenta una visión panorámica, el movimiento y fuerza vital del poeta. En esta parte se pretende demostrar la identificación entre la vida y la obra de Atahualpa. En la segunda parte, se enfoca en el enfrentamiento entre la realidad externa e interna de Rodríguez, así como su motivación poética. En la última parte de esta tesis se estudian las cenestesias, la visión y la paradoja que forman parte de los procedimientos poéticos que configuran la tendencia hacia lo imaginativo y lo intelectual.

Palabras Clave: Cesar Atahualpa Rodríguez, espiral introyectiva, realidad interna, realidad externa, cenestesia.

0059

S/145.00

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



92

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Programa Académico de Literatura y Filología

La Espiral Introyectiva en la Poesía de CESAR ATAHUALPA RODRIGUEZ

Tesis para optar el Grado de

DOCTOR EN LITERATURA Y FILOLOGIA

015

U.N.M.S.M. Dirección de Bibliotecas y Publicaciones
BIBLIOTECA DE LETRAS

Manuel Pantigoso Pecero

LIMA - PERU

1970

043

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



DEDICO:

A Lúcia,
A Panti,
A Leonil y Francisco.

AGRADECIMIENTO

A los Drs. Jorge Puccinelli, Washington Delgado y Edmundo Bendezú, así como a los amigos de tertulias e inquietudes: Adalberto Linares, Oscar Franco, Guillermo A. Mercado, Javier Badillo, Ramón López Lavalle y Abel Huertas. Ellos han alentado este trabajo y emitido valiosas sugerencias.

LE
015
IT

INTRODUCCION

La problemática, quizá la primera y la más importante del hombre actual, está dramáticamente expresada en la falta de adecuación entre el mundo personal y el mundo circundante. Esta falta de acomodo es constante -con las naturales graduaciones- aun en aquellos que pretenden haber alcanzado un equilibrio de fuerzas. El hecho mismo de vivir "con" o estar "en" significa un enfrentamiento y un compromiso que varía en actitud y postura: desde la posición cordial por conveniencia o arreglo, pasando por la racionalización, falta de autenticidad y todas las formas de la alienación, hasta el rechazo o permanente lucha por las vías del ataque o la defensa, en un esfuerzo por sustraer a los falsos poseedores el timón de la propia conciencia.

En esta presencia conflictiva del hombre y su mundo exterior, la emotividad o conmoción del ánimo juega papel importante. Los estados psicológicos más finos que pueden captar con agudeza y profundidad, están más propensos a sentir la presión del mundo exterior y a expresarla con mayor libertad. El artista es, seguramente, el más capacitado para cumplir esta labor y el poeta uno de los mejor dotados para expresar esas tensiones. En él, la resonancia de esta lucha es intensa, la siente y puede comunicarla mejor por

015

su condición de inspirado o poseso. La actitud de ataque o de defensa que asuma estará expresando las dos formas que tiene el hombre -sobre todo el que es consciente de la alienación y lucha contra ella- de mostrar su disconformidad con lo que lo rodea. De esta manera, va de manos dadas con la naturaleza que lo circunda pero sin encerrarse en ella, moviéndose libremente, sólo limitado por el zodíaco de su propio espíritu. Pueden surgir así dos tipos de poesía, la de ataque o denuncia y la de defensa y recogimiento. Ambas posturas se dan entrelazadas, de tal manera que sólo se podría hablar de mayor o menor intensidad. Aun el poeta que cante al amor o a la rosa estará comprometido con estas dos actitudes, puesto que en su afección al apartamiento, consciente o inconsciente, hay una clara muestra, por antítesis, de su desacuerdo y rebeldía.

De las dos formas de poesía, por las tendencias que en cada una de ellas predominan, la del repliegue y acojo expresa con mayor estremecimiento la pugna que existe entre el hombre y su mundo interior, por un lado, y el mundo como manifestación de lo externo, por otro. El hombre que escoge la defensa para devolver el golpe recibido y que así sabe demostrar su disconformidad, se vuelve huraño y misántropo; pero en el retiro del sótano o del extramuro se enciende, acaso con mayor fuerza, la vida interior, la capaci

dad reflexiva y filosófica y el ansia de descubrir y ver las esencias. Apelando a sus pulsaciones y a sus íntimos tormentos se yergue con el vigor de su propia invención, haciendo crecer otra naturaleza como un auténtico creador.

De todo ésto se destaca la importancia de la lucha de contrarios: del mundo exterior, lleno de tensiones y angustias, y del mundo interior, sumergido, también con su propio torbellino, que conduce por gradaciones cada vez más finas a la contemplación.

Tenemos que coincidir que esta atención en las cosas, tanto materiales como espirituales, para considerar su misterio, se hace muy difícil, sobre todo en el hombre de esta parte de Occidente, por estar enajenado, entregado al mundo, viviendo dentro de un sistema de fuerzas que lo solicitan y le impiden ver la naturaleza del ser y la conciencia total de la vida. Estas fuerzas negativas le niegan la suficiente separación para poder vivir consigo mismo y entender el verdadero fenómeno de la existencia, entrando así en el mundo de la mente liberada que encierra en su luz a todo el universo, como vida y espíritu individual y cósmico al mismo tiempo. Por eso, aquel que viaje por los hilos capilares de la sensibilidad, podrá ponerse en contacto con un contenido de vivencias originales, con una atmósfera de energía que anduvo oculta, asistiendo así por vislumbre al

espectáculo áureo del encuentro, en donde la palabra, que es razón, enmudece o se silencia para que surja clara y prístina la emoción, la fantasía y la voluntad. En ese estado, la experiencia es personal, la visión es íntima e inefable. Se puede expresar el tipo de impresiones que recibimos por los sentidos y que aparecen en el transcurso del viaje interior, pero no hacer sentir las propias sensaciones cuando el camino acaba y el yo personal se encuentra frente a su poseedor. Y es que la posesión llega para cada uno y es intransferible.

En este estudio, se sigue el camino de lo externo a lo interno, de un poeta atormentado, innovador den las esencias, que en la última etapa de su vida se vuelca con mayores ansias sobre sí mismo en busca de la verdad a través de la belleza. Es un trabajo estilístico-estructural de 32 poemas del libro "Sonatas en tono de silencio", agrupados bajo el título de "Psiquis". Hemos tomado solamente esta muestra por lo siguiente: 1º) Es la poesía más representativa y de mayor significación de la hora actual; 2º) La voz, el tono, la intención y hasta los temas que aparecen en "Psiquis", se distribuyen como constantes a través de todo el libro; 3º) Para facilitar el estudio y la ejemplificación.

Hemos dividido nuestra tesis en tres partes. En

la primera, presentamos, en una visión panorámica, el movimiento y la fuerza vital del poeta. Nos hemos basado especialmente en la tesis anterior "César Atahualpa Rodríguez y La Torre de las Paradojas", así como en la obra general del vate, que muestra su biografía espiritual. Pretendemos aquí, además de la información correspondiente, demostrar la identificación estrecha que existe entre la vida y la obra del autor. Después de esta presentación de la historia de la vida, ingresamos, en la segunda y tercera partes, al estudio específico de los 32 poemas ya aludidos, que constituyen el soporte fundamental de nuestro trabajo. La segunda parte, dividida en dos capítulos, enfoca el enfrentamiento entre la realidad externa e interna, como motivaciones poéticas básicas en Rodríguez. En la tercera parte, también dividida en dos capítulos, penetramos en las Cenestesias -símbolo fundamental de la espiral introyectiva-, así como en la Visión y la Paradoja que se constituyen en procedimientos poéticos configuradores de la tendencia hacia lo imaginativo y lo intelectual.

Creemos que estamos contribuyendo al mayor conocimiento de un valioso y original poeta peruano que, impulsado por los estudios y la reflexión filosófica, especialmente metafísica y gnoseológica, ha creado una obra trascendente.

Ingresemos en César Atahualpa Rodríguez.

ESQUEMA DE CONTENIDO

INTRODUCCION

PRIMERA PARTE

EL HOMBRE Y EL POETA

CAPITULO I SIMBIOSIS BIOGRÁFICA

1.- Dinámica Interna

2.- Dinámica Externa

SEGUNDA PARTE

MUNDO EXTERIOR Y MUNDO INTERIOR

CAPITULO II LA OBSERVACION DEL MUNDO EXTERIOR

1.- Realidad-Hombre-Pensamiento

A.- La realidad y el engaño

B.- La alienación del hombre

C.- La ilusión del pensamiento

2.- La mordacidad del tono en las sentencias

CAPITULO III LA FASCINACION DEL MUNDO INTERIOR

1.- El mundo interior desprovisto de la norma y lo cotidiano.

2.- Tensión y distensión dentro del mundo interior.

A.- Tensión dentro del mundo interior: lucha y ansiedad.

B.- Distensión dentro del mundo interior: relajación y viaje al centro vital.

3.- El camino ascético.

TERCERA PARTE

CENESTESIA, VISION, PARADOJA

CAPITULO IV PERCEPCION Y TRADUCCION DE LAS CENESTESIAS O SENSACIONES INTERNAS

1.- El fenómeno cenestésico como trabajo y como expresión poética.

A.- Los sentidos externos e internos y la captación de la circunstancia.

B.- El impresionismo y el expresionismo en la comunicación de sensaciones.

C.- La Cenestesia en César A. Rodríguez.

D.- Símbolos en la captación y presentación de las cenestesias.

2.- Psicosistemática de verbos y pronombres en el proceso de las sensaciones internas.

A.- Objetividad y sensualidad de los verbos.

B.- El desplazamiento a través de los pronombres MI-ME-SE.

CAPITULO V LO AFECTIVO Y LO FILOSOFICO EN LA VISION Y LA PARADOJA

1.- Alogicismo e irracionalidad en la visión y la paradoja.

2.- Función configuradora de la visión y la paradoja.

A.- Como fenómenos separados.

B.- Como fenómenos integrados.

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA



PRIMERA PARTE

EL HOMBRE Y EL POETA

CAPITULO I

SIMBIOSIS BIOGRAFICA

SIMBIOSIS BIOGRAFICA

1.- DINAMICA EXTERNA

Arequipa, ciudad en donde el paisaje es presencia y esencia espiritual que actúa sobre el hombre como una calcomanía indeleble.

Arequipa, valle de armonía cromática y espectralidad religiosa, en donde se conjuga la mágica sensación del color y del misterio, de la luz y de las sombras.

Arequipa, aldea de sol que se disfraza de oro en la campiña, y de luna que se fantasmiza en los campanarios.

Arequipa, villorio de crepúsculos y de supersticiones; cuyos efluvios ondulan desde el agricultor hasta el artista, en una síntesis panteísta de lo terrenal y de lo místico.

Ciudad-Valle, Aldea-Villorio, donde el Misti es un símbolo condensador, la hostia reparadora de las fuerzas y su comunión protectora y constante.

Bajo el influjo y la marca de Arequipa nació César Augusto Rodríguez, el 25 de Agosto de 1889 y fue bautizado en la Catedral a los seis días de esa fecha, según aparece en la correspondiente partida que dice lo siguiente:

"Año del Señor de 1889, día primero de Setiembre:

Yo, Jesús Rosas Vigil, Teniente Cura Rector de esta Santa Iglesia Catedral de Arequipa, en esta Auxiliar de Santiago, bauticé solemnemente, puse óleo y crisma a una criatura de seis días de nacida, y le puse por nombre César Augusto, hijo legítimo del señor Don César Rodríguez y de Doña Mercedes Olcay. Fueron sus padrinos Don José M. Rivera y Doña Augustina Valdivia a quienes advertí sus obligaciones y parentesco espiritual, y para que conste lo firmo. Jesús Rosas Vigil".

A los seis años, este niño sensible y nervioso fue matriculado en la Escuela de Don Antonio Martínez. Allí debió sentir el primer impacto de la norma y el encasillamiento. Los recuerdos, sin embargo, lo llevan a reconocer que su maestro hizo todo lo posible para encauzar, con solícita bondad, sus ansias y su rebeldía, su hipocondría y apartamiento de niño extraño.

Por esa época, la poesía comenzó temprano a gotear en su corazón. "¿Cómo no había de gotear -ha dicho ahora- si era triste y misántropo? Poesía sin versos que es la más grande poesía".

En el Colegio Nacional de la Independencia Americana, en donde, por muchos lustros, se ha formado el inquieto espíritu arequipeño, estudió de 1903 a 1907. Por entonces empezó a escribir versos rodeado de la admiración de

sus condiscípulos. Fue llamado el "poeta del colegio" y se constituyó en el centro de las miradas y el bullicio, desde el instante que publicó en la revista del Plantel dos poemas de contenido atrevido, que mereció de su madre una fuerte reprimenda. Sin embargo, ya nada ni nadie podría detener la creación literaria de este jovenzuelo que con sus arrestos poéticos, liberaba sus inquietudes y se vengaba del medio y de sus profesores.

Al concluir la Secundaria viene el "destierro", para aplacar al rebelde y para proporcionarle un "futuro mejor". Viaja a Lima en 1908, con la orden de matricularse en la Facultad de Medicina de San Fernando. Ingresa para estudiar el primer año pero, antes de concluirlo, tiene que abandonar la carrera. La efervescencia juvenil y sus conflictos, su espíritu antiacadémico, las preccupaciones literarias y también los escasos recursos económicos, frustraron la inquietud de sus padres. Años más tarde, sus hermanos menores Ernesto y Eduardo, colmarían esas aspiraciones familiares.

El adolescente rebelde vive en Lima la peripecia callejera y aprende en la Universidad del propio discurrir humano. Tiene un grupo de amigos con las mismas inquietudes con los que visita periódicamente a González Prada. A ese grupo acudían también Bustamante y Ballivián y Eguren, entre otros. A Valdelomar, que era casi de su misma edad, lo

conoce por aquella época; con él habría de mantener luego una cordial amistad, traducida en unas cartas de elogio -la primera de las cuales fue un auténtico espaldarazo, como veremos luego- y en la solicitación de colaboraciones para "Colónida", con la cual estuvo, de alguna forma, ligado espiritualmente.

De esta primera época en Lima, debemos anotar su enrolamiento en el Batallón de la Escuela de Chorrillos, en donde va a tener la oportunidad de participar, con el General Clement, en la primera gran maniobra de la misión francesa.

Después de cinco años, César vuelve a Arequipa ante el requerimiento de sus padres. No había alcanzado ningún título académico pero las experiencias acumuladas lo satisfacían plenamente y constituían el mejor saldo de su balance personal.

De aquella época -final de su presencia en Lima y primeros años de la vuelta al terruño- son sus poemas pletóricos de fuerza y de sensualidad que lo hicieron famoso dentro del ambiente juvenil. Gracia, desparpajo, color y sensualidad tenían esos versos que se recitaban con entusiasmo en las veladas de artistas e intelectuales. Muchos de ellos surgieron de la improvisación y del entusiasmo del instante y sólo los recuerdan los propios contertulios; o-

tros aparecen publicados en "Sonetos Pictóricos y Amorosos", que corresponden a "La Torre de las Paradojas". Aquí algunos ejemplos:

"Brilla en el barrio bajo la amarilla linterna
de un auto. En el rosado camarín, liviana,
se mira ante el espejo la suave porcelana
de los hombros esbeltos, la pecadora tierna".

"Julia, Isabel, María, Consolación y Berta:
todas ellas vivientes y otras más ya borrosas,
colmaron con sus dones mis ansias amorosas,
y mi amor, sin embargo, no ha cerrado su puer-
(ta...".

"Con esta sangre nuestra que marcha al sacrifi-
(cio
derrochemos felices orgías de licor;
sobre el rudo baluarte del deseo ficticio
mi corazón redobla como un viejo tambor.

"Tengo veinticinco años que me impiden ser cas-
(to;
tú tienes un albergue sobre tu seno vasto
y unos labios frutales que quisiera esprimir".

"En tus hombros pentélicos, donde la piel se ar-
(genta,
déjame que te enrosque como una llamarada
mis dos brazos desnudos; y sin decirnos nada
moriremos al fuego de una caricia lenta".

Inmerso nuevamente en la vida provinciana, comienza, en 1913, la vida de empleado que habría de sobrellevar por más de 40 años. Primero fue como Amanuense y Corresponsal de una casa de comercio (1913-1917), y luego como Director de la Biblioteca Pública de Arequipa (1917-1955). Estas actividades no vencieron su vocación poética, pero sí pesaron fuertemente en su ánimo y en su formación -sobre todo la última- como veremos posteriormente.

Los años 1915 y 1916 son los de su incorporación definitiva a la vida literaria de Arequipa, debido a tres acontecimientos que se sucedieron entonces y que pasamos a narrar.

El primer suceso fue una íntima y extensa carta de Abraham Valdelomar, elogiando los trabajos aparecidos en la Revista "Anunciación" que dirigía Alberto Hidalgo. Fechada el 14 de Octubre de 1915, la misiva coloca al Jefe Colónida como el primer gran crítico de César A. Rodríguez. Publicada muchos años después, en diciembre de 1944, en la Revista "Excelsior", la carta contiene opiniones valiosísimas. Incluimos algunos párrafos:

"Creo que es deber de todo espíritu humano honrado elogiar la obra de arte donde quiera que se encuentre y algo más, proclamarla a todos los vientos, difundirla, hacer que llegue a todos los corazones, a todos los ojos, a todos

los nervios. El de la belleza es el más noble apostolado". Y más adelante añade: "Veo en sus poemas la aparición de un espíritu nuevo, original, moderno, vigoroso, audaz, sutil y entusiasta. Lo veo a Ud. solo, sin rezagos ostensibles de maestros, ni de escuelas; sin imitar a nadie. Y es que Ud. sabe que con decir lo que se siente y con sentir sinceramente se llega de todos modos a obtener el difícil señorío de la belleza".

Posteriormente, Valdelomar ingresa en el comentario de algunos poemas. Es, a nuestro entender, lo más valioso de la carta, que nos exime de mayores observaciones: "Las impresiones de la naturaleza las recibe como una herencia de joyas y en la íntima soledad las va sacando para examinarlas y exhibirlas, limadas y brillantes en la divinidad del ritmo".

Refiriéndose concretamente al poema "A toda velocidad", dice, luego, Valdelomar: "Algo que me ha encantado mucho es esta fina y prodigiosa composición, esencialmente descriptiva sin dejar de ser substancialmente subjetiva:

"El automóvil pasa...
fuga inquieta una liebre,
el sol como una brasa
dora como un orfebre.

Una iglesia, una plaza,
la campiña, el pesebre,
fugan tras una casa...
La brisa está con fiebre".

Es necesario darse cuenta de la propiedad matemática y científica de esta composición. Además de ser profundamente artística es precisamente natural. Usted y todos sabemos que el proceso visual en un observador que va a toda velocidad se puede describir en el siguiente esquema. Así pues:

Una iglesia, una plaza,
la campiña, el pesebre,
fugan tras una casa...

En esta lindísima y admirable composición, todo da una idea justa de "grande vitesse", de fugacidad, de rapidez, de movimiento acelerado. Está escrita con tanta prisa como si se hubiera escrito en un automóvil, bajo el delirio del recorrido violento. El autor parece que no quiere, que no tiene tiempo sino para apuntar lo más notable que ven sus ojos. Luego se cansa y piensa en sí mismo y en la amada. Además están tan bien marcadas las sensaciones de objeto y sujeto que no hay más que pedir:

El automóvil pasa...
fuga inquieta una liebra
(sensación objetiva)
el sol como una brasa
dora como un orfebre.
(sensación subjetiva y ya lírica)
Una iglesia, una plaza,
la campiña, el pesebre,
fugan tras una casa...
(sensación objetiva, visual)
La brisa está con fiebre.
(sensación subjetiva, reflexiva).

Y luego, comentando "Tarde antigua", a quien llama "verdaderamente bárbaro e inmenso soneto", por su "trágica fuerza y loca originalidad", dice el exégeta:

"El sol como un león, salta los horizontes"

"Es en este soneto donde veo a Ud. más puro de influencia alguna. No hay en este verso salvaje delicadezas civilizadas ni medios tonos. Los tiempos musicales son de una musicalidad cósmica y ensordecedora. Ha contrastado Ud. no sólo en la idea, en el concepto y en el ritmo, sino en el consonante. Así tiene:

...horizonte (de una fuerza marcada)
miel (de suavidad)

mastodonte
tropel

Y es que el motivo del verso, que está condensado en mí concepto en esta frase:

"fraterniza en las flores alcornoque y laurel"

es de contraste. En la originaria gran unidad terrestre, Ud. ve delinearse las dos grandes fuerzas, el cuerpo y el espíritu de las cosas, el músculo y la idea: "alcornoque y laurel".

Con su aguda visión crítica, Valdelomar se refiere luego a "Bizantina": "Hay en esta composición no sólo la pulcritud de la forma, la prodigiosa facilidad que parece ser personalísima virtud suya, y la lógica en el desenvolvimiento de la idea, sino algo más, un profundo sentimiento de la naturaleza, conocimiento que llega hasta ser científico. Digno del más celebrado estro es este terceto:

"Los grillos orquestaban en las viejas glorietas,
vertían los estambres sus cópulas discretas,
palpitaba en las cosas una ansiedad arcana..."

Este solo terceto es definitivo para proclamarlo a Ud. un poeta selectísimo, de una trascendental comprensión de la naturaleza. Sentir la "palpitación de las cosas de una ansiedad arcana" se les ha ocurrido a muy pocos.

vertían los estambres sus cópulas discretas,
palpitaba en las cosas una ansiedad arcana

Es penetrar muy hondo en el silencio de la naturaleza, amigo mío. Yo le declaro que todo el que sepa sentir, se entusiasmará con esa delicadísima frase".

Esta carta conmovió poderosamente a Rodríguez. Su aliento, por venir de quien venía, fue un tónico o un acicate para continuar por el camino que había escogido.

El segundo acontecimiento se habría de producir el 2 de Mayo de 1916, fecha de la celebración del cincuentenario del combate con España. La pujante Federación Universitaria de San Agustín lo invitó a participar en un programa de festejos, por iniciativa de algunos amigos que sabían de su valor. En el Teatro Fénix, rodeado de la joven intelectualidad y en torrente de inspiración, leyó, a pesar de su timidez característica, un fustigante y demoledor "Canto a la Raza" (1) que le valió el aplauso entusiasta del pú

(1) En un compendioso artículo de César Vallejo publicado en "El Norte" de Trujillo, analizando la nueva corriente literaria del Perú, cuya cabeza, a decir del autor, es Abraham Valdelomar, se lee: "El año 1916 marca el nacimiento de la última generación. Parece enunciarse ella por una cultura extensa y bien masticada. Se ha repasado lo leído por las falanges anteriores y se ha llegado hasta la misma literatura de guerra. La influencia directa de la Literatura Española y de Rubén Daríc cede a la más amplia de las literaturas Europeas, siendo señaladamente los rusos de todos los tiempos -desde Gogol hasta Averchenko- los de más honda acción orientadora;

blico y de la crítica, así como la amistad de todos los escritores y poetas consagrados del medio, especialmente de Percy Gibson que comandaba entonces el nuevo rango de la poesía arequipeña. Esto sucedía dos años antes de la muerte de González Prada y a veintiocho del famoso discurso en el Politeama, acontecimiento con el cual encontramos cierta semejanza. No debemos olvidar la influencia del autor de "Páginas Libres" en la fuerza detonante y agresiva del estilo de Rodríguez.

El tercer suceso surgió de una polémica sobre el florecimiento de la nueva poesía peruana, entre el periodista limeño Félix del Valle y Clemente Palma, en la cual se hizo presente la opinión de Prada, que, dando prueba de la alta estima que tenía por el poeta arequipeño, incluía un meritísimo elogio al soneto "Psicología Felina", para certificar la nueva personalidad que adquiría la lírica nacional en manos de sus jóvenes valores. Este es el soneto,

---

más, en esta generación, como acaso en ninguna otra anterior, se afirma y predomina el espíritu de la raza, en obras genuinamente sudamericanas y sustantivas. Los nuevos escritores que aparecen fomentan su ímpetu creador en una austera y profunda dignidad artística".

De "La Vida Hispanoamericana. Literatura Peruana. La última generación". "El Norte", 12 de Marzo de 1924, reproducido del periódico parisién L'Amérique Latine. (Artículo incluido en "César Vallejo. Desde Europa. Crónicas y Artículos", Recopilación, prólogo y notas por Jorge Puccinelli, -en prensa-).

uno de los más conocidos:

Mi gato tiene un viejo prejuicio de las cosas:
las araña, las veja, pone sus garras al sol:
vive una vida muelle tras sus pieles lujosas
y sus ojos redondos son dos llamas de alcohol.

En el umbral tendido, decorando las losas,
es un aguafuertista que realiza su rol;
suele cazar a veces sutiles mariposas
y en las noches de orgía sinfoniza en bemol.

Por los tejados altos de las casa vecinas
con pasos acrobáticos, burlando carabinas:
estupra, rapta, riñe, sintiendo amanecer...

La luz de muchos días, cuando a tornar empieza,
lo ve tendido siempre rumiando su pereza
como un poeta huraño que lee a Baudelaire.

Tres verdaderos acontecimientos: carta de Valdelomar, lectura en el Teatro Fénix y elogio de González Prada, fueron poderosos estímulos para que Rodríguez ingresase con lauros propios en el Parnaso Arequipeño.

Fue por aquel entonces que nuestro poeta adoptó el nombre literario de César Atahualpa, a insistencia de Percy Gibson, que encontraba el apelativo nacionalista y altivo como debía ser el nuevo pendón poético. Y hermanados por los mismos ideales, ambos fundaron, a fines del año 1916

o comienzos de 1917 (la fecha no ha sido precisada), un sabático cenáculo llamado "El Aquelarre", a modo de los conciliábulos de brujos. Este "falansterio poético" -a decir del propio Rodríguez- fue un impacto poderoso en la vida intelectual de la ciudad sureña, pues aparte de las secretas reuniones se organizaron veladas literarias en los teatros y se publicaron algunos números (desgraciadamente perdidos) de una Revista que llevaba el mismo título y en donde colaboraron todos los jóvenes escritores de la época. En "El Aquelarre" -que languideció y sucumbió en poco tiempo- se leía a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, poderosos incentivadores de estos nuevos "raros" de la poesía arequipeña. Allí se enrarecía el ambiente con el humo de los cigarrillos y los abstrusos motivos. A pesar de perderse en un inquieto vagar sin una meta muy esclarecida, "El Aquelarre" puede ser considerado como uno de los antecedentes próximos, o antesala, del movimiento Colónida, pues abrió la puerta al propósito decidido de asumir la responsabilidad que tenían como intelectuales, aunque, como es fácil deducir, estuviesen francamente influenciados por la sensibilidad del Simbolismo y, sobre todo, del Parnasianismo.

En "El Aquelarre", en donde no hay duda que se intentó hacer poesía americana, el Modernismo arequipeño se fue desarrollando, cobrando su mayor auge con Renato Mora-

les de Rivera, César A. Rodríguez, Belisario Calle y Federico Segundo Agüero Bueno. Ellos hicieron avanzar la nueva poesía con la ingerencia de audaces combinaciones métricas, de metáforas extrañas y de costumbrismo plástico.

En un artículo de Federico More, aparecido en Colónida para contestar al libro "Literatura Peruana" de Ventura García Calderón, se afirma que fue un miembro de "El Aquelarre", Renato Morales de Rivera, el que se adelantó al Modernismo en el Perú. Decía More: "Renato Morales supo antes que todos sus contemporáneos del Perú, las primeras solicitaciones del movimiento que encabezó en América Rubén Darío. Y cuando aún Chocano se envanecía de sus arrestos de romántico y enarbolaba los airones de un verso hinchado y crespo, ya Renato Morales amábala por sí misma, virtuosa música de las palabras, y era preconizador de la síntesis fulgente e irremplazable que en "Los Trofeos" tiene definitivos crisoles de gloria". Y más adelante continúa: "Morales conoció, cuando América casi no lo sospechaba, a ese formidable Herrera Reissig que hoy nos asombra. Me ha sido concedida la fortuna de leer las cartas que entonces cambiaron ambos poetas. Y los herederos de Renato guardan aún originales de Reissig con versos que "Los Peregrinos de Piedra" no incluyen" (2).

---

(2) MORE, Federico: "La hora undécima del Sr. Don Ventura García Calderón". Revista Colónida. Nº 2. Pgs. 33-39.

Igual aseveración hace Luis Monguió, cuando al citar a Mostajo indica que en Arequipa está la cuna del Modernismo en el Perú, aunque señalando a Jorge Polar como el primer iniciado. Dice Monguió: "En Arequipa, como en el resto del Perú, había sentado sus reales el Modernismo desde fines del siglo pasado, cuando, según Mostajo, Jorge Polar fue el primero que en el Perú dió a su cláusula galana el corte parisiense del Modernismo" (3).

Pero sigamos con nuestras fichas biográficas, dejando abierta la posibilidad de un estudio serio sobre los verdaderos precursores del Modernismo Peruano.

El 13 de Abril de 1917, antes de cumplir los 28 años de edad, Atahualpa Rodríguez fue nombrado, en mérito a su sólido prestigio intelectual, Director de la Biblioteca Pública de Arequipa. El cargo habría de producir amarguras y regocijos en el alma del poeta, ya que como empleado público fue obligado a guardar ciertas normas de carácter administrativo; pero, por otro lado, constituyó un milagro para sus inclinaciones intelectuales, a las cuales dedicó siempre todas sus energías. En algunos poemas, Rodríguez expresa esa dualidad de sentimientos que el puesto público le produjo. En "Elegía Sonambulesca" que pertenece a "La Torre de las Paradojas" leemos:

---

(3) MONGUIO, Luis: "La Poesía Post Modernista Peruana". México, Talleres Gráficos Panamericana, 1954. P. 37.

Tengo un mendrugo,
un miserable mendrugo de pan,
que me arroja todos los días
con mano torpe la ciudad.

En cambio, por la infamante limosna que me da,
he vuelto al revés mis malos versos
y en la región lumbar
llevo como una cebra muerta
la Biblioteca Municipal.

(p. 30)

Y en "Ego Sum", con claras notas del Creacionismo de Huidobro y el Futurismo de Marinetti:

¡Esta ciudad!... En esta
ciudad sencilla, yo
soy como una red de líneas
de comunicación.

Soy el viento que vuela;
soy el correo; soy
la intrépida noticia
de comunicación.

Soy el libro que llega
de Europa, la canción
que se tañe en la lira
con desacorde voz.

(p. 36)

En 1922 vino el matrimonio. Elena Vargas Espejo, dama moqueguana a quien había dedicado encendidos versos de amor, se unió para siempre al poeta. La esposa y la hija que tuvieron, Berta, han sido y continúan siendo, eficientes colaboradoras de su quehacer poético.

Hasta 1926, Rodríguez no había publicado ningún libro de poemas. La pobreza, la timidez y la falta de ambición se lo impidieron. Hasta que la Editorial "Nuestra América" de Buenos Aires se encargó de publicar y poner a la venta "La Torre de las Paradojas". En el contrato, el poeta recibía la mitad de la edición y una pequeña cantidad de dinero. El libro se agotó rápidamente y el poeta ingresó a la Historia de la Literatura Peruana e Hispanoamericana. Tenía 37 años y en su libro había poesías de cerca de dos décadas, incluyendo algunos poemas de la época de "El Aquelarre". A pesar de los diferentes niveles de madurez, el libro demostraba maestría de oficio (4) y preocupación metafísica, así como una clara disposición por las sensaciones objetivas y subjetivas, por la fuerza colosal de la metáfora y la predisposición al yo íntimo. Los elementos suntuarios, decorativos y fantásticos encontraron el verdadero eco en las

---

(4) En el artículo ya aludido de César Vallejo, en donde desfilan las principales figuras de la poesía, la crónica, el cuento, el ensayo, etc., hay unas líneas muy expresivas dedicadas a nuestro poeta: "César Rodríguez, dueño de una técnica segura e irreprochable, en versos de una tersura clásica".

raíces eminentemente subjetivas y filosóficas. Frente a Chocano, que se caracterizaba por una retórica detonante y una inspiración fundamentalmente plástica, visual y decorativa, Rodríguez supo unir a los elementos retóricos, los elementos subjetivos; a la explosión ciclópea y salvaje de sus versos, la meditación y la palpitación en las cosas de la naturaleza, como ya lo había señalado Valdelomar. Es decir, supo encontrar el verdadero tono intimista frente a lo visual y presentativo, a través de una fijación cada vez más profunda de sus sensaciones estrábicas (5).

En los años anteriores y posteriores a "La Torre de las Paradojas", César Atahualpa publica poemas aislados -muchas veces obligado y a regañadientes- en diferentes revistas y periódicos de Arequipa y Lima, como "La Semana", "Carnaval", "Escocia", "Texao", "Colónida", "Nuestra Epoca", "Amauta", "La Sierra", "Excelsior", "Mundial", "El Pueblo", "El Deber", "Noticias", "El Comercio", "La Crónica", etc. También del extranjero lo solicitan. "Ariel" de Montevideo acoge sus poemas, así como otras revistas de Buenos Aires y Méjico. Algunos de sus sonetos son traducidos al inglés, al alemán y al polaco. Ahí está el caso de Lyn Hamilton, que

---

(5) Al respecto, ver los comentarios que, sobre la tesis de Bachillerato, hace el Dr. Augusto Tamayo Vargas en "Literatura Peruana" (t. II) U.N.M.S.M. Lima, 1965. pp.717-719.

publicó en Boston, en 1949, una antología con el nombre de "Sophisti Cats" en la que se incluía su famoso soneto "Psicología Felina". En Alemania, Alma Karling vertió a su idioma escogidos versos de Atahualpa.

Por su prestigio intelectual y su vasta cultura, por su mente lúcida y penetrante, la Universidad de San Agustín lo nombró catedrático de Historia de la Literatura y de Historia de la Filosofía Contemporánea. Ese mismo año, 1930, renunció, pretextando motivos de salud. La verdad era que su temperamento no se adaptaba a las normas académicas ni al estudio memorístico que imponían los planes y programas. Años más tarde, explicando quizá su constante negativa para volver a la cátedra, escribió: "Las Universidades se han convertido con el tiempo en ciegos instrumentos de un profesionalismo sin horizontes. El estudio estrechamente utilitario ha reemplazado en ellas el generoso impulso de la cultura que siempre debieron conservar. En las Universidades todas aquellas disciplinas intelectuales con apariencia de accesorias, que sirven de puente para la consecución de un título, no interesan al alumno, ni los maestros se empeñan en hacerle comprender su importancia fundamental" (6).

---

(6) RODRIGUEZ, César A.: "Perfiles de una Encuesta. Cuestiones Filosóficas". Edit. Autores Peruanos S.A. Nº 3. Lima, 1940.

Sin embargo, y a pesar de su apariencia huraña y tímida con la que da la impresión que se divorcia del mundo exterior, Rodríguez siempre tuvo el ansia de volcar a otros lo que su autodidactismo iba tomando como enriquecimiento espiritual, como proceso dentro del sujeto que es necesario comunicar, aunque sea a través de la conversación. De ahí la predilección de este "poeta de extramuro", como alguna vez se autotituló, por las charlas cotidianas, a la manera Socrática. De dicha vocación dan fe los que en aquella época rodearon al poeta. Mario Polar Ugarteche ha escrito en este sentido: "Los que han logrado salvar su cortina de aislamiento, mal disimulada con maneras siempre formalmente corteses, se han llevado la más inolvidable de las sorpresas. Porque César A. Rodríguez, lector por antonomasia y dueño de una encrme cultura, es un conversador extraordinario y fascinante. Los que allá por el año 30, en plena adolescencia, logramos ingresar a su mundo, lo sabemos de cierto; y en la Biblioteca Pública o bajo los arcos de los Portales de la Plaza de Armas, que eran y siguen siendo los claustros de su reducida Universidad privada, lo vimos muchas veces levantar el vuelo y seguimos el curso novedoso y apasionado de su fantasía creadora, de su poderosa imaginación. Fino y sensible, nos hablaba de libros y de ideas, de problemas y de arte; y algunos de los hombres de mi genera-

ción, tenemos la impresión de que, con Rodríguez aprendimos más de humanidades que en la Universidad de San Agustín" (7).

En 1942, al cumplir sus bodas de plata como bibliotecario, expresó en el homenaje que le tributó el pueblo de Arequipa a través del Concejo Provincial: "Convertido por designio del azar en cable conductor de las corrientes de cultura del mundo civilizado, no podéis tener idea de las grandes y maravillosas fruiciones que he sentido correr por mi sistema nervioso al ponerme en contacto ininterrumpido con todo lo que la inteligencia humana lanza en forma de libro sobre los ámbitos más apartados en calidad de alimento espiritual, durante los veinticinco años que vengo explorando como lector las intrincadas selvas del pensamiento". Más adelante, revelaba algo que es fundamental para entender su obra poética: "No imaginaréis los terribles quebrantos y los hondos cataclismos que se suceden en la mente de ese estudioso, si no tuvisteis la oportunidad de la experiencia, cuando un libro tras otro va reduciendo a escombros las ingenuas concepciones del mundo que le sirvieron de sustentáculo para desenvolver su pasivo cotidiano, hasta conver-

---

(7) POLAR UGARTECHE, Mario: "Perfil de César Atahualpa Rodríguez". Prólogo a "Sonatas en tono de silencio". Ministerio de Educación. Lima, 1966.

tirlo en un ente decepcionado; pero engreído de su propia decepción" (8).

La cultura como contacto espiritual no fue, pues, pasiva, puramente acumulativa o intelectualizada; por el contrario, ha hecho vibrar siempre todo su sistema nervioso hasta producirle la inspiradora tormenta mental, esencia misma de su personalidad torturada. Las múltiples influencias que se pueden encontrar en su obra hay que explicarlas en función del cargo que desempeñó como Bibliotecario-lector, cuando al contacto con autores y libros se fue substanciando su poesía. De ahí que creemos necesario, para que su obra sea mejor comprendida, nombrar en una breve síntesis a los principales inspiradores de su trabajo poético. Podemos encontrar, así, hasta tres etapas; la primera, corresponde a su mocedad y está marcada por la aparición del siglo y la primera guerra mundial. Ibsen y D'Annunzio lo impulsan. El primero, renovador de los nuevos planteamientos escénicos con su teatro de ideas sociales y filosóficas; el segundo, con el aporte de una renovada estética, brillante y colorida, que sugirió nuevos rumbos en el camino de la literatura. También Nietzsche debe estar en este etapa. Al igual que el pensador del individualismo vital y de la volun

---

(8) En el periódico "El Pueblo". Arequipa, sábado 15 de Agosto de 1942.

tad de poderío, Rodríguez siempre rechazó sin descanso todo aquello que iba muriendo, aquello que en nosotros se va haciendo débil y viejo. Contrarrestando esta flaqueza humana él supo vengarse estrenando un alma cada día, "sintiendo como un bautizo la luz de un nuevo día", como escribe en "La Torre de las Paradojas".

La segunda etapa de sus gustos preferentes está comprendida, más o menos, entre los 30 y los 50 años. En ella sobresale, superado ya el gusto modernista y la admiración por las parnasianos de los primeros años, la predilección por el humorismo y el ingenio de Bernard Shaw; la fina ironía de filósofo escéptico de Anatole France; el patetismo psicológico de Dostoiewsky y la profundidad en el estudio del alma de Romain Rolland.

La última fase, hasta el momento, encuentra al vate absorbido e impulsado poderosamente por la lectura del existencialismo poético de Martín Heidegger y el misterio filosófico del hondo lírida Rainer María Rilke. De Unamuno recogió el ansia de inquietar y hacer pensar, así como el deseo de inmortalizar el alma individual. De Antonio Machado -con seguridad uno de sus más poderosos motivadores- recibió el toque estremecedor y esencial de la soledad y de los versos profundos y secretos, casi esotéricos. Los "Proverbios" de Machado, en otro aspecto, aparecen con toda su

fuerza de denuncia y acicate en el tono y la forma de muchos poemas de Rodríguez. No podemos dejar de mencionar, finalmente, como otros autores preferidos, a Marcel Proust, James Joice y Paul Valery.

El 4 de Agosto de 1955, después de más de 38 años como Director de la Biblioteca, Rodríguez se apartó con nostalgia de la actividad que tantas zozobras y alegrías le había proporcionado. Acompañado de su familia partió luego, por primera vez, al extranjero, visitando los principales países sudamericanos.

Vuelto al Perú, se recluyó en su poética casa de "El Vallecito", dedicado con mayor unción al estudio y a la meditación, a la lucha apasionada por buscar en el interior de las cosas, la belleza y la verdad. Su poesía se va haciendo menos retórica y musical. Hay una firme ansiedad estética, muchas veces expresada por el propio poeta, de acabar con el énfasis para calar en las esencias y en los contenidos metafísicos, aunque, como veremos por el posterior análisis, ambas posturas prevalecen como rasgos típicos del poeta actual a pesar de que lo interno tenga, ahora, una dimensión preponderante.

En 1966, el ostracismo voluntario en su barrio arequipeño fue turbado por la visita de representantes del Congreso Nacional que lo condecoraron con los más altos lau

reles: la Orden del Sol y la Orden del Congreso. A estas distinciones, de pura justicia, se sumó la Medalla de Oro de la Ciudad otorgada por la Municipalidad de Arequipa.

El siguiente acto, que puede ser considerado, junto con los anteriores, el comienzo de un auténtico desagravio de la cultura para el poeta misántropo, fue la publicación de su segundo libro de poemas. El Ministerio de Educación Pública, a través de la Dirección de Extensión Cultural, quebró el aislamiento editorial, sacando a luz con el consentimiento del vate y bajo su propia selección, sus "Sonatas en tono de Silencio", que reúne una colección apretada de poemas de la edad madura y que constituyen, por eso mismo, la poesía más representativa de su hora actual. En realidad, hay en el poemario tres partes que podrían ser tres libros: "Psiquis", "Eros" y "Gea" (a los que los editores agregaron, como apéndice, tres Cantos a Arequipa), asociados íntimamente por lo que tienen de esencia metafísica, y por lo que el título indica con expresión conmovedora: la soledad. La soledad de un hombre que siempre buscó en el apartamiento y el soliloquio la raíz de su trabajo poético, convirtiéndose así en uno de los pocos poetas peruanos que ha hecho de la filosofía la fuente fecundadora de su búsqueda estética. A través de los enigmas que procrea lo filosófico, el yo mental y el yo inconsciente, -lo ha dicho el va

te- han proliferado imantándose, para tomar la forma de la confidencia; así han surgido las "Sonatas en tono de Silencio".

Finalmente agregaremos, para cerrar este derrotero biográfico, que César A. Rodríguez viajó entre 1969 y 1970 -y después de cumplir 80 años- a Europa. Visitó algunos países, especialmente Francia; la Francia que tanto había amado desde la época en que el libro "Los Raros", le habló de los parnasianos y simbolistas. Luego ha vuelto a su paisaje y a su savia, que es la tierra arequipeña, para seguir oteando, desde allí, las ramas del Universo en esa lucha permanente por la comunicación esencial. Ha vuelto también para poner en orden novelas y cuentos, poemas y ensayos filosóficos, y sobre todo una obra que, creemos, ha de ser fundamental: "El Proceso de la Cultura en el Perú". Las autoridades tienen la palabra para editar la obra completa del ilustre peruano.

2.- DINAMICA INTERNA

El recorrido externo marcando los acontecimientos naturales o impuestos del desenvolvimiento humano no tendría el vigor suficiente si no se explicase en función del yo que lo impulsa. Por ello ingresaremos en la dinámica interior, dejando que el propio poeta nos cuente sus sensaciones, emociones y sentimientos y nos muestre, en el transcurso, su especial temperamento. A través de "Un retrato sin marco", autobiografía inédita que nos fue proporcionada por el autor, iremos descubriendo no sólo el alma y la personalidad del vate de Arequipa, sino también la esencia de lo poético, aquella fuerza psicológica personal vertida en la obra literaria con la angustia de quien desea revelar un secreto.

Junto a la confesión y la confidencia iremos mostrando simultáneamente la obra, utilizando, para el efecto, ejemplos extraídos de "La Torre de las Paradojas" y de "Sonatas en tono de Silencio". Con ésto estaremos mostrando que la vida de algunos poetas puede sintetizarse en una biografía de imágenes. Y ese es el caso de Rodríguez. No haremos ningún comentario porque esa doble relación: espíritu-obra, hablará por sí sola. Veamos esta biografía espiritual narrada por el mismo poeta, por un lado, y expuesta en la

obra, por otro:

"Mi recuerdo más remoto se empina desde el abismo de mis primeros años, cuando todavía me disfrazaban de mujer. Se refiere a un tumulto de agua turbia que hacía cabrio las inauditas, retorciéndose y espumarajeando como una enor me serpiente. Y es que para calmar mis lloros incesantes so lían llevarme en brazos a contemplar esa enorme torrentera, especie de medicina del pueblo que aseguran tiene la virtud de curar las incipientes neurosis de los niños; pero que a mí me desorbitaba los ojos y me impelía a agarrarme con las uñas. Todavía conservo el miedo de entonces y el ansia desesperada por adentrarme en el seno de una mujer joven (mi madre tal vez) para librarme de esa visión horripilante. No sé si ese tumulto de agua formara un mar o un río. Ignoraba la Geografía".

En"La Torre de las Paradojas"

> Y en esa pugna loca de encontrarme finito,
> temiendo no estar vivo, quise lanzar un grito,
> que fue como una gárgara de sombra en mi garganta
>
> (p. 65)

> Desde entonces mis sesos (!qué estrabismo!)
> tienen miedo al abismo;
> tienen miedo al paisaje inabordable;
> y como voy rodando en lo insondable,
> !miserable!

me agarro a mí mismo ...
(p. 140)

Necesito el reposo, necesito
que tu mano sedante me adormile;
que cuando sueñe, yo veré el desfile
de las almas buscando el infinito
(p. 162)

En "Sonatas en tono de Silencio":

Mis vértigos constantes,
mi crepitar, mi marejada,
por metafísicos hondones
se desbarrancan
(p. 40)

"Jamás tuve juguetes, pero nunca me faltó con qué jugar. Las cosas de mi alrededor me sirvieron de constante regocijo. Telarañas, basuras o tierra suplían con ventaja a todos esos mamarrachos que los padres obsequian a sus pequeños para que se diviertan, o más acertadamente para que no alboroten la casa con sus gemidos. Porque los niños abandonados a su soledad no hacen otra cosa que llorar".

En "La Torre de las Paradojas":

Soberbiamente hundido en el chaise-long, hay mo-
(mentos
en que cierro los ojos bajo el suave pincel
del ensueño y en que hago flotar mis pensamien
(tos

como un niño que juega con barcos de papel
(p. 64)

La noche en la ventana.
Una mesa. Una carta.
Fríos renglones de ella.
La lámpara ... la lámpara
que ilumina la estancia.
Y una cabeza entre las manos,
blanca ... (p. 121)

En "Sonatas en tono de Silencio"

Sopla el gallo entre las sombras su destempla-
(da corneta
rajando el cristal del viento con estrepitosa
(grieta
(p. 131)

Me cuenta mi madre que mi mayor felicidad consistía en frotar el lomo del gato de la casa y en pretender sacarle los ojos. Los ojos de ese gato debieron ser dos bolitas amarillas con puntos negros y espejeantes en lo profundo. Así los ha creado mi recuerdo.

De las frutas más exquisitas me gusta la granada; y de los animales con rabo el gato. La piel electrizable del gato tiene mucha semejanza con mi carne por el lado de adentro. Los gatos, como yo, son lúbricos; y como yo, poetas que ahogan sus versos en el buche".

En "La Torre de las Paradojas":

> Ebrio de melodía y de pereza, largo
> como un hombre del Greco quisiera ser; quisiera
> que mis ojos en éxtasis no vieran para fuera
> sino como las aguas, en un azul letargo
> (p. 63)
>
> ... Parece
> que el gato es un astrónomo diletanti que goza
> forjándose en los aires alguna nebulosa
> que de sus ojos verde jamás se desvanece.
> ¿Qué pensará ese gato del viejo laberinto
> del mundo? ¿Qué problema circulará tan hondo
> por los mil vericuetos de su cráneo redondo,
> que en las noches parece la cueva del instin-
> (to? ...
>
> Su lomo es una felpa sensitiva; se pierde
> dentro de ella escudando su abstracción abso-
> (luta;
> cuando el amor lo enarca, su pestaña que escru-
> (ta
> dibuja en las tinieblas un relámpago verde.
> .....
> Yo no sé por qué siempre cuando el felino llora,
> siento que en mí se entreabre también la vieja
> (herida.
> (pp.90-1)

En "Sonatas en tono de Silencio":

> Me gusta el cigarrillo por el humo
> y el vino tinto porque es sangre de uva

Me gusta tu silencio; cuando callas,
te conviertes en música.

Me gusta el mar con su rumor eterno
y la noche más negra por profunda.

Me gusta la granada cuando un tajo
le hace mostrar su roja dentadura.

Me gusta cuando corre por tu boca
tu sonrisa desnuda.

Me gusta el Universo porque existes
y porque irradia tu belleza suma;
porque puedo formar con las palabras
esta frase: ¡me gustas! (p. 80)

"Acabar con el énfasis es mi mayor ansiedad estética. Entre el burro que gargariza su canto y el gato que lo ronronea prefiero esta última manera de canto porque se deja escuchar con los nervios".

En "Sonatas en tono de Silencio":

Estrena nervios cada día
para que tu alma se desborde;
la redundancia es monocorde
y el puro oficio artesanía.

Si es que la música es tu rango
su alcurnia mística respeta;
que no te dé por la opereta,
ni por el blue, ni por el tango.

Si eres poeta, en adelante,
que tu poema en discrepancia,
tenga tan sólo tu sustancia;
no te conviertas en clarinete

No hagas Verlaine en clarinete,
ni chocanices en serrucho.
Mata los ecos, que no escucho
tu voz si cantas en falsete.

El mundo es otro que la aldea;
no busques fama con bocina,
no seas como la gallina
que pone un huevo y cacarea.

Y sepa el ente prematuro
o el que con óxidos escribe,
que sólamente supervive
lo que está lleno de futuro. (pp. 63-66)

"Me refieren las gentes de mi casa que cuando el cielo iba a amanecer con nubes desvelaba a todo el barrio con mis frecuentes chillidos, obligando a mi madre o a la sirvienta a que me arrullaran dentro de mis pañales como si me cernieran. Esta susceptibilidad nerviosa, vinculada a los fenómenos atmosféricos, es hoy uno de mis grandes tormentos. En Arequipa se llama "nevada" a la influencia de ciertas nubes difusas sobre el carácter de las personas. La nevada -spleen o mal humor- siempre se ha traducido en mi espíritu en diversas formas depresivas: o como un remordimiento por

culpas imaginarias o como un hormigueo interior que tratara de prorrumpir en gritos, o como el deseo irrefrenable de golpear algo blando e insonoro hasta quedarme abatido".

En "La Torre de las Paradojas":

Un día nebuloso,
propicio para el mal, mis nervios
se distendieron como cuerdas broncas.(p. 17)

"Todos los días,
todos los instantes,
espero que llegue una mano
que apriete mi carne;
pero que la apriete tan hondo,
con tan coraje,
que deje estampada una huella
que impulse a mi sangre". (p. 39)

En "Sonatas en tono de Silencio":

Me cruzo al paso con los cobradores,
con el cura enlutado, con el docto
que le brilla la ciencia de los pleitos,
con el que ofrece los periódicos,
con el que vende suertes,
con nadie, con todos ...
En este embudo de corrientes múltiples,
en este gris de manicomio,
camino siempre a la deriva;
pero tan lelo y tan absorto,
que al fin y al cabo, sin quererlo,
soy otro loco.

Los autos, los tranvías y los ómnibus,
infatigables, no se dan reposo.

El sol crepuscular pinta en los muros
cenefas de oro.

Sobre los postes, instantáneamente,
burbujean millares de focos.

De tantas caras que me miran,
a nadie conozco.

Y me dan ganas de parar el tráfico
gritando: ¡socorro! (pp. 123-124)

"Siempre he sido reconcentrado. Creo yo que la soledad y la insignificancia lo vuelven a uno místico del pensamiento; es decir filósofo. Y aunque no he creado ningún sistema filosófico ni pretendo crearlo, soy un filósofo a mi manera.

La poesía empezó a gotear en mi corazón desde muy niño. ¿Cómo no habría de gotear si era triste y misántropo? Poesía sin versos que es la más grande poesía. Los versos los hice después, cuando se me depravó el gusto y aprendí a tener ingenio y a manipular los cristalitos coloreados de las palabras. A los 15 años asesiné al poeta puro que llevaba en mis entrañas. Pero no importa, sigo viviendo en poesía".

En "La Torre de las Paradojas":

Dejádme solo al menos,
que pueda tener calma;
quiero espumar los lívidos venenos
de mi alma. (p. 47)

escuchando en el alma la soledad sonora
que la paz del silencio sobre la tierra vierte
(p. 86)

Siempre busqué en el silencio la consoladora
(música
que irrumpe como una orquesta en los labios de
(una estatua.(p.101)

El silencio es mundo ultraterrestre;
es la fuente de luz y de verdad;
yo quisiera dormir en el silencio,
sin piedad. (p. 136)

Me quedo escuchando el silencio (p. 145)

El silencio parece que da voces (p. 159)

En "Sonatas en tono de Silencio":

Esta noche "estoy triste hasta la muerte"
como dijo el Rabí de Galilea (p. 28)

¿Por qué razón existe el llanto?
¿Por qué la pena se transforma en agua?
(¡Cómo caen las gotas una a una,
tan silenciosas y tan largas!) (p. 62)

Estaba triste de esperarte
arrimado a la verja de mis sueños
y no venías por ninguna parte. (p. 75)

Nadie me amó de veras
jamás, y menos por mí mismo. Creo
que vine al mundo sin deseo
de merecer. De múltiples maneras
soy el patito feo. (p. 113)

"Tengo dos odios profundos: el cumplido social y el reloj. Me gustaría poseer la educación del tigre que nunca da la mano y que cuando la da es para hacer sentir su potencia. También me gustaría poseer del tigre los dos ojos verdes con que desprecia al mundo y sus pieles lujosas que nunca fueron donde el sastre. Estos deseos anárquicos se correlacionan muy bien con mi fobia irresistible contra la máquina medidora del tiempo. El reloj es el juguete más diabólico que ha inventado la rapacidad humana; es uno de los instrumentos más crueles con que nos miden el suplicio de vivir los que han alquilado nuestras fuerzas. Si yo fuera dueño de mi libertad pararía el reloj instantáneamente y lo tendría arrojado en cualquier parte, para que conserve el tiempo como esas latas herméticas que conservan las sardinas".

En "Sonatas en tono de Silencio":

Yo no soy el que soy por mis afueras,
hay otro yo conmigo que es más otro:
aquel que Dostoyewsky dijo que era,
hombre del sótano.

Con lo que soy al ojo están conformes
-transigiendo- los unos, casi todos;
pero con ese de ímpetus indóciles
-duende o demonio-
nadie puede entablar vinculaciones
sin clavarle la púa del encono.

Como vive obcecado y sin afectos,
es desdeñoso. (p. 33)

"Tengo dos vicios profundamente arraigados: conversar y leer. Gran parte de lo que pienso lo revelo a los amigos íntimos, expresándome con la vehemencia del que improvisa. Muchas de mis conversaciones, que son espasmos cerebrales, desenvuelven teorías audaces y pudieran servirme de temas para libros que por desgracia no escribiré nunca porque odio el trabajo mecanizado de la producción literaria. Me placería componer un libro de una sola vez, sin esperar que el tiempo lo vaya componiendo a piezas y gastándole su agilidad y su sabor de conversación. El único tiempo que creo útil e indispensable para que el espíritu se ponga en trance de crear, es aquel que transcurre dentro del sujeto como proceso y no entre el cerebro y las manos del escritor;

así como el tiempo de la gestación de un hijo no debe contarse desde el día en que funcionaron los genitales de los padres hasta el día en que la partera lo sacó a la luz pública, sino durante el período en que el espermato se ha hecho autónomo y consigue venir al mundo por su propio impulso.

El tiempo del reloj, el que se necesita para teclear la máquina de escribir y encontrar las formas gramaticales, me repugna. Este tiempo que podríamos llamar del artesano, es el que me falta constantemente, obligándome con sus tenaces amenazas a devorar mis creaciones antes de nacidas o lanzarlas con la precipitación del aborto. En ambos casos ejerce una tiranía desastrosa de la que yo me vengo conversando".

En "Sonatas en tono de Silencio":

> Todas las cosas son. Nosotros,
> frustradas criaturas,
> queremos ser. El tiempo
> nos impide cuajar. También la duda
> con su oscilante manecilla
> nos pierde -loca brújula-
>
> Ayer más hoy,, tal vez mañana,
> son los compases de esta baraúnda
> que nos maneja en nombre de la Vida.
>
> (P. 47)

Rodríguez ha hecho de su obra una autobiografía

de su propio espíritu; o viceversa, la radiografía de su espíritu se encuentra proyectada en la propia obra. Realidad de la vida psíquica del escritor impresa en las ideas y las emociones de la obra. El encuentro con el significado del texto es un encuentro con el mismo autor, éste no se difumina y el lector debe remitirse a él. A partir de esta constatación, la obra puede entonces iniciar su propio recorrido y el espectador olvidar un tanto al autor para sólo participar con su creación.

SEGUNDA PARTE

MUNDO EXTERIOR Y MUNDO INTERIOR

CAPITULO II

LA OBSERVACION DEL MUNDO EXTERIOR

LA OBSERVACION DEL MUNDO EXTERIOR

1.- REALIDAD--HOMBRE-PENSAMIENTO

¿Cómo ve el poeta el mundo exterior, cuando cotidiano con los demás se vuelve un observador del tránsito humano? La respuesta nos lleva a clasificar sus impresiones en tres campos estrechamente vinculados entre sí: Realidad, Hombre, Pensamiento. En el planteamiento de este tríptico la cuestión del ser de las cosas ha de expresarse con el interés y la emoción de quien busca la verdad utilizando la palabra artística intensificada. El tono fuerte, afirmativo, denunciador, será la característica fundamental de esta postura.

A.- LA REALIDAD Y EL ENGAÑO

En muchos poemas nuestro poeta cuestionará este problema: ¿es la realidad que vemos y en la cual creemos la verdadera realidad, o sólo un engaño que no percibimos o no queremos percibir? Ya desde su primer poema advertimos esta inquietud metafísica:

Cristo,
hace ya rato
que el mundo te ha visto;

y que el hombre, animal insensato,
queriendo materializarte, para mirarte
ha pintado su propio retrato.

Te puso cara compungida
y contusiones sanguinolentas. (p. 13)

El hombre piensa a base de formas; ha construído un mundo material para poder entender y ver las cosas, y al hacerlo ha proyectado sus esquemas y sus normas. La realidad es, así, un producto de las medidas rígidas que él mismo elabora, un producto de su propia limitación.

Pero hay otra realidad, la verdadera y auténtica, que el ser humano no alcanza a ver porque anda a ciegas, satisfecho de las apariencias o del embozo que cubre las esencias. De esta realidad última, que es un engaño, no surgirá la luz, la creación:

Las cosas que se cubren con la máscara
de la propia materia, son sin luz. (p. 41)

En este engaño también está comprometido el tiempo. El tiempo -el "ayer más hoy, tal vez mañana"- nos maneja en nombre de la vida. Pero acontece que el tiempo nos impide ser, puesto que por donde vayamos siempre será nunca; nunca, como estigma, como marca infamante que no permite completarnos como seres humanos:

Todas las cosas son. Nosotros,
frustradas criaturas,
queremos ser. El tiempo
nos impide cuajar. También la duda
con su oscilante manecilla
nos pierde -loca brújula- (p. 47)

Qué hace entonces el hombre? Crea otra realidad, otra vida, la "perfecta" según él, que no admite el tiempo y pervive. El poeta responde con esa peculiar actitud agónica:

Puerilidad. Desolación. Engaño.
Intelectual manera en que se escudan
nuestras endebles posibilidades. (p. 49)

En uno de sus poemas: "La verdadera realidad", el poeta nos conduce a una respuesta. La realidad no es la que crea el cerebro, la que está regida por sus moldes, la que ve las cosas como proyección del hombre. Esta no es la verdadera existencia porque ella está privada de ver la belleza, que es la suprema verdad:

Donde termina lo real, empieza
el mundo de los sueños que es brumoso;
quien levante la punta de ese embozo,
se empapará los ojos de belleza. (p. 70)

Lo que creemos realidad es confusión, caos, lucha, explotación. La verdadera realidad está en el silencio, en la música callada, en la noche esplendorosa. Ellos nos con-

ducen por intuición directa y por la gracia del ser, hacia la luz, hacia lo auténtico que es el espíritu divino, ejecutor de milagros y no de leyes.

El pensamiento platónico se manifiesta de alguna manera en el trabajo poético de César A. Rodríguez. En el poeta aparecen, efectivamente, los dos estratos del mundo y sus relaciones que el filósofo griego plantea como base de su metafísica: el mundo sensible de las meras apariencias que corresponde en el conocimiento a la opinión, y el mundo real, al que nos elevamos por la dialéctica para conocer la esencia de las cosas, los primeros principios que tienen valor ontológico.

B.- LA ALIENACION DEL HOMBRE

La visión del hombre en Rodríguez es caótica. Y no podía ser de otra manera al estar el ser humano condicionado por la realidad alienante, que es su propio espejo, la propia representación de las formas que su pensamiento ha creado:

> El hombre pensador de formas,
> busca siempre de lo imposible lo posible.
>
> Cuando se lanza en otras aventuras
> y el infinito se niega a sus miradas,
> con sus medidas rígidas y duras,
> todo lo mide por pulgadas. (p. 13)

Siguiendo el sendero de lo cotidiano, "de lo rebañego y vulgar"-dice-, el hombre se confunde con la manada. Uniformado por la norma deja de ser él mismo al caminar sendas ya sabidas. No es la unidad -cada uno de nosotros- sino el gran número -los demás- el que nos conduce. Pocos serán los rebeldes, la mayoría encontrará cómoda esta postura, y, lo que es peor, éstos ahogarán prematuramente a los que escogen la vía solitaria para ser ellos mismos:

> Los que buscan los tactos del rebaño,
> matan en germen ese yo despótico.
>
> Con los zapatos mientras más usados
> se va más cómodo. (p. 34)

Es, pues, triste el espectáculo del hombre. El automatismo, la abdicación y el engaño lo dominan; la materia de ninguna estimación, lo vil y desechado, lo alimenta. Nada se podrá obtener de esta criatura desdichada cuyo propio suceder lo crea para luego subordinarse a él. Un destino cruel pesa sobre su cabeza, a él está atado:

> Pobre de nos y también pobres
> de los que visten a la moda;
> por cada jefe de doctrina
> cuántos millones son autómatas;
> cuántos abdican de ser ellos;
> cuántos se nutren con escorias.
>
> (p. 26)

Como animales de manada
formamos siempre chusmas. (p. 47)

Terrible lenguaje para una terrible situación. Rotunda sentencia -la final- para mostrar al hombre fosilizado. En "Paleontología Social" el vate descubre el origen de esta situación en el propio ancestro. Hemos recibido -afirma-, a manera de postas, estos grillos que se han ido extendiendo por la historia y que, al presente, atenazan con mayor fuerza. De los dioses más antiguos proviene la tristeza del hombre; el miedo creó las religiones; la dispersión estableció las razas y los pueblos. Luego, desde sus primeros instantes, los astutos y los fuertes se encumbraron haciendo crecer a los esclavos; ellos fueron los señores que hicieron el Derecho y las Leyes, ellos fueron también los que inventaron al Rey y a los Sacerdotes; se atribuyeron el poder de construir la escala de valores, de componer el orden, de aprovechar los inventos para explotar a los débiles:

Y así, desde tan lejos,
ancestrales resortes,
nos llevan al establo
detrás de los pastores. (p. 44)

En "Ecce Homo", vemos al hombre en busca del camino, de una brújula que lo guíe, pero la constante duda lo ha de perder sin poder llegar jamás, ya que recorremos el

sendero de siempre sin procurar romper las ligaduras para -libérrimos- aventurar por otras direcciones. La paradoja, que en otro capítulo estudiaremos, acude con su verdad escondida para iluminar el camino que conduce al "adónde". La subrayamos en el ejemplo:

> Nuestra pisada transeunte
> sobre el espacio inmóvil, ¿qué procura?
> Cuando se marcha sin adónde
> no se llega jamás. Sólo maduran
> los que han de perecer; todos llevamos
> la nada destructora en la médula. (p. 47)

Y en el mismo poema, en donde retrata al hombre afirmará con el mismo énfasis:

> Como animales de manada
> formamos siempre chusmas.
>
> Parecerse a sí mismo ya sería
> la salvación de las personas. Una
> manera de salvarse; pero,
> la lucha es infecunda:
> nos parecemos a la especie. (pp. 47-48)

Así ve al hombre Atahualpa Rodríguez. Desoladora visión. No le asiste sustento o solidez para empinarse sobre sus propias limitaciones; todo lo ata al légamo impidiéndole el despegue: la razón, que es un "torpe elemento expresador"; los falsos güías, jactanciosos y petulantes

-llámense ley, conquistador o sacerdote- que señalan el camino que a ellos conviene; el apetito por el dinero que instaura la crueldad y la barbarie; la actitud interesada que mantiene al amor sojuzgado; el egoísmo atávico que impide a los hombres ser hermanos; todo, en fin, está marcado por el signo de la limitación que impide ver la pureza esencial de las cosas. Por todo ello, Rodríguez dirá en "Periplo" -verdadera circunnavegación de lo humano- proponiendo una salida:

> Pero la vida que ha sido hecha
> de una dúctil sustancia insatisfecha
> -río de Heráclito en su modo- ;
> correntada de sombra y de fulgor,
> hay que vivirla transformando el lodo
> con la pericia de escultor. (p. 51)

La idea de existencia inauténtica, cotidiana y banal, como oposición a otra existencia auténtica, que desarrolla Heidegger en "El ser y el tiempo", aparece, así, con dramaticidad poética, en la obra que estudiamos. Salir de la tangente de la propia vida y enrumbar hacia la autenticidad y la revelación del ser por la vía de la angustia, requiere dejar de ser por fuera, dejar de vivir como los otros quieren, estático, e ingresar -grave atentado- en un dinamismo interno, en donde todas las células se atropellen en bus

ca de la verdad, del ser, de la belleza:

> Yo no soy el que soy por mis afueras,
> hay otro conmigo que es más otro
>
> Con lo que soy al ojo están conformes
> -transigiendo- los otros, casi todos
>
> Ellos son el gran número: los bloques
> donde él enciende el alma de su fósforo.(p.33)

Ser dos en uno: aquél para la exportación, la convivencia y el acomodo; éste para uno mismo, en soledad y con pasión, horadando a fuerza de escoplo las propias entrañas:

> Feliz la carne del espejo
> o el agua que se estanca;
> yo tengo el sino
> de la catarata. (p. 40)

C.- LA ILUSION DEL PENSAMIENTO

Entre la realidad y el hombre está el pensamiento, única potencia que se desarrolla para conocerse y conocer la realidad. Pero resulta-en el mensaje de César Atahualpa- que el pensamiento es insuficiente y hasta peligroso. La ilusión natural e inevitable del entendimiento humano, que cree poder conocer a través del razonamiento el ser de las cosas, determina que el hombre viva siempre envuelto en el engaño

a que ya hemos hecho referencia. Al magnificar el poder del concebir, juzgar y razonar, para comprender y elaborar reglas, es natural que viva "emplumando todas las quimeras". El planteamiento Kantiano del hombre que cree poder sobrepasar los límites de la experiencia a través de la razón, se muestra aquí evidente. Falsa percepción de las operaciones discursivas que el hombre acepta como omnipotentes, proporcionándole una elevada dosis de autosuficiencia por creer que dichas operaciones resuelven el problema. En verdad -señala el poeta- el pensamiento y la palabra, que es su signo expresador, no transmiten el verdadero mensaje. La línea es otra. El nóumeno Kantiano aparece en la sabiduría de Rama Krishna:

> Rama Krishna lo sabe:
> nuestras palabras sólo son el eco
> con que los vivos oyen a los vivos,
> mientras desde la cumbre del nóumeno,
> por lo insonoro de la idea,
> recibimos mensajes de los muertos. (p. 22)

Pensamiento, inteligencia, lógica, todo el aparato razonador; sometiéndolo todo a sus medidas estrictas; creando algo así como un complot contra las fuerzas del espíritu; desvirtuando el sentido de la vida con sus argucias, sus axiomas y sofismas. Intelectual manera de encubrir nues-

tras limitaciones y hacer crecer la soberbia:

> Cuando se lanza en otras aventuras
> y el infinito se niega a sus miradas,
> con sus medidas rígidas y duras,
> todo lo mide por pulgadas. (p. 13)

La relación entre pensamiento y máquina en la poesía de Rodríguez hace ostensible esa pérdida de la substancia o vigor de la vida, y, lo que es más doloroso, reduce al hombre a la aflicción y congoja:

> La inteligencia es una máquina
> de hacer ideas. Poco importa
> que desvirtúe nuestra vida
> y la colme de zozobra. (p. 27)

El cerebro -apunta el poeta- ha exigido que la Lógica invente causas y deduzca los efectos. Una vez efectuadas las operaciones requeridas se orgulla de sus raciocinios y se atribuye el poder de determinar la verdad y el error en virtud de dichos razonamientos. Imponiendo leyes y principios, la Lógica presume, inclusive, de pensarse a sí misma:

> ... te detesto más porque te jactas
> de pensarte a tí misma. Craso miedo
> de que el mundo en que vives
> no sea hechura de tu pensamiento. (p. 38)

Lo ideal para un auténtico creador sería:

pensar el pensamiento sin la trama
de la razón que nada presta,
con un impulso no razonador,
siendo uno mismo el músico y la orquesta(p.50)

En muchos poemas de sus "Sonatas en tono de Silencio", Atahualpa fustiga con vehemencia la postura racional del hombre y su alejamiento del campo espiritual. En último caso su ataque es un aviso por la pérdida del hombre integral, tal como acota muy bien Mario Polar en su sustancioso prólogo: "La obra de este dionisíaco tiene, a mi entender, enorme trascendencia. En un siglo dominado por la ciencia y la pragmática, por la claridad discursiva de los herederos de Sócrates y Descartes, es indispensable que los lógicos aprendan a tocar música para reencontrar al hombre integral. Einstein violinista ¿no es acaso una expresión o un símbolo de una nueva actitud? Es el reencuentro de los números con Beethoven y Bach, la integración de las matemáticas y la lógica con la metafísica y el arte" (1).

Cuanto más percibamos la vacuidad o las limitaciones de los designios del conocimiento -expresa la poesía de Rodríguez-, tanto más nos acercaremos a la belleza, tanto más agradeceremos el aliento y el más depurado espíritu que está en la poesía, centro de todos los conocimientos, única

(1) POLAR, Mario: op. cit. p. 8

síntesis en donde el hombre es, realmente, un creador; fuerza múltiple que llega de los hálitos, como la música, y a través de la cual nos comunicamos con las regiones metafísicas. Al oponer simbólicamente el poeta al físico dirá el lírida en "Cuasi Coloquio":

> La luz que analiza el físico
> no es la que mira el poeta,
> sepáralas del espectro
> la distancia de un poema
>
> ... la poesía
> que no es lupa sino antena,
> tremola en su agudo mástil
> la luz que a veces nos llega
> de la región metafísica
> para ennoblecer la tierra ...
>
> Los sabios procrean símbolos,
> los filósofos, ideas;
> y alguién ajusta la síntesis
> del espíritu y la letra. (pp. 60-61)

La poesía es, así, la única respuesta posible. El verso es el único que puede alzarse, a pesar de sus propias heridas, contra la razón y el pensamiento; el verso es el aliento y la fuerza motora capaz de formarnos, darnos apoyo, placer y luz como ningún otro conocimiento; la poesía es, en fin, la sola virtud que puede ponernos en contacto con la creación y con lo divino.

César Atahualpa Rodríguez está, como lo estamos observando, en el camino del espíritu; en el camino que permite percibir a los seres que no pueden ser hollados por los simples sentidos; en el camino de las cosas mismas y no de sus apariencias o fenómenos; en el camino de lo inmutable, de lo suprasensible; de la verdad y lo absoluto como orden de realidad superior a los hechos que se logra por la intuición. Se trata, entonces, del conocimiento de un orden especial de realidad que no se aborda con la mente por ser ésta un producto de razones.

Anchuroso puente que a través de lo poético incursiona en la metafísica, hacia donde el poeta nos traslada para intuir a Dios:

... La noche es metafísica.

Quien leyera sus sabios caracteres
podrá saber que a lo creado
no se le aborda con la mente
porque no es un compuesto de razones.

Nunca lo aborda nadie, lo comprende
el que por gracia de su ser intuye
que el espíritu es Dios, un dios rebelde
que al animar las cosas del Gran Todo
ejecuta milagros y no leyes. (p. 54)

2.- LA MORDACIDAD DEL TONO EN LAS SENTENCIAS

Al iniciar esta parte de nuestro estudio, habíamos reparado en el tono fuerte, inflamado, con el cual el poeta se expresa al observar el mundo exterior del cual desea apartarse. Insistimos ahora porque observamos que este tono caracteriza a Rodríguez cuando se enfrenta al mundo exterior y porque es el comienzo de un ciclo tonal cuya evolución explicaremos en el siguiente capítulo.

Siendo un hombre, como ya hemos visto, neurasténico por cuestión de temperamento y por las heridas que la peripecia vital le ha provocado, desata y desborda su irritabilidad utilizando las formas más agudas y punzantes. Estas formas se presentan depositadas con mayor frecuencia en las sentencias, en el dicho grave y sucinto expresado en forma figurada o mediante una comparación, y en donde a través del dístico antitético se pone de relieve, por el contraste, las dos ideas de la máxima. En estos versos se percibe claramente la poderosa influencia de los "Proverbios" de Antonio Machado. Veamos:

> Las cosas que se cubren con la máscara
> de la propia materia, son sin luz (p. 41)

> El hombre, pensador de formas,
> busca siempre de lo imposible lo posible.
>
> (p. 13)

> La inteligencia es una máquina

de hacer ideas. (p. 27)

Yo no soy el que soy por mis afueras,
hay otro conmigo que es más otro. (p. 33)

Con los zapatos mientras más usados,
se va más cómodo. (p. 34)

Como animales de manada
formamos siempre chusmas. (p. 47)

La luz que analiza el físico
no es la que mira el poeta. (p. 61)

Como actor y espectador de la insanía del mundo en que vivimos, la lucha para librarse de la presión y de los crueles designios es cruenta. Jadeante por el esfuerzo, no escatima las imágenes más audaces y los adjetivos más duros para fustigar y desenmascarar; su poesía adquiere, así, una intensa virulencia pocas veces alcanzada por nuestros poetas. Su patético ataque y su apasionada invectiva se encienden en las sentencias, especialmente. La forma y el tono de las máximas relievan la doctrina o moralidad y destacan la apremiante invitación a escuchar su verdad. La frase corta acentúa, por otro lado, -y éstaes una característica importante que nos interesa destacar- la carga irónica, unas veces notoria y otras meramente sugerida, con la cual consigue un sorprendente efecto de intensificación. El aci

cate, la actitud punzante y la denuncia, así como la afirmación enfática, cargan la expresividad del pensamiento y la emoción:

> Con los zapatos mientras más usados,
> se va más cómodo (p. 34)

> Muchos son los humildes y los flacos,
> muchos también los gordos. (p. 34)

> La juventud es gracia y poderío,
> cuando es eso. (p. 35)

También advertimos en estas formas las expresiones admonitorias con las que reconvenciona o advierte y en las que se desliza una actitud profética. Deliberadamente César Atahualpa escoge el libelo y la sátira porque se acomodan al repudio de lo que él considera irreal o inauténtico. Este es otro ingrediente más de las sentencias. También lo es el lenguaje simple y directo. Siendo las sentencias o proverbios, en sus orígenes, fuente de sabiduría popular, el poeta los utiliza para comunicarse con aquellos a quienes pretende arengar y advertir. La intención popular es elocuente en "Panfleto"; también el sarcasmo:

> La juventud es gracia y poderío,
> cuando es eso.

Pero hay el joven que nació piltrafa,
repetición de sus abuelos,
o aquél que es verde por afuera
y cadáver por dentro;
o los otros que nunca serán hombres,
porque son fetos.

La vida no tolera lo inservible:
se amputa lo muerto.

los viejos siempre jóvenes
y los jóvenes viejos.

En el balance del futuro
no cuentan los ceros (pp. 35-36)

Lo exabrupto del tono en donde la mordacidad se acentúa, ahoga muchas veces lo poético, pero es índice seguro y valioso para revelar, al trasluz, la actitud desesperada del poeta, la inducción de emociones deseables e indeseables y las relaciones ocultas que trae a la conciencia para estructurar toda una posición del hombre frente al mundo. En los ejemplos que finalmente insertamos, hemos subrayado la frase corta, el denuesto , la afirmación tajante, para destacar la contundencia del decir y la fricción de las fuerzas antagónicas. Leemos en "Paleontología Social":

Cada inventor que nace
es un posible cómplice,
porque inventa en servicio
de los explotadores

Proletarios del mundo,
sabed que los peores
de vuestros enemigos
son siempre los apóstoles. (pp. 43-44)

Y en "Datos Biográficos", cuando se refiere a la ley:

Esa madrastra estúpida, creada
por los que detentaron el poder. (p. 45)

En el mismo poema es muy plástica la visualización de los personajes que desfilan frente a sus ojos, vistiendo el mismo traje, como formando la comparsa del mundo:

Qué mundo tan canalla es este mundo
que evoluciona del Patriarca al Rey
para luego bajar por la otra grada
del aristócrata al burgés.

Ese animal ventrudo: Sancho Panza
en una Barataria de papel;
o el tan prolífero Carrasco,
multiplicado en Bachiller;
o el Cura, la Sobrina o el Ventero,
comparsa todos de la nueva Fe,
que mata a Jesucristo y al Quijote
para encumbrar al Mercader ...
Soy de la raza americana,
perdida en el proceso de crecer.

Mi estatua no cuenta. Vivo aparte. (pp.45-46)

Unas últimas palabras para referirnos al estado

de ánimo y a la intensión dentro de esta primera rama del tono poético, cuyo proceso general habremos de ver, como ya hemos indicado, en el siguiente capítulo.

La ausencia de formalismos en el lenguaje es típica de esta postura de observación del mundo exterior. El vocablo desciende muchas veces hasta el denuesto y la invectiva, para luego, desde allí, alcanzar la expresividad requerida por la presencia de un estado espiritual. Y es que no es sólo la manera de escoger la palabra la que ilumina lo poético. Muchas veces, como aquí, es sólo la intensión e intensidad. La potencia de la carga afectiva intensifica la energía de la palabra y es esa potencia la que proporciona, en mayor grado, la expresividad poética. César Atahualpa está indicando, así, la vehemencia de los afectos y operaciones del ánimo en relación con el mundo que lo rodea. Está igualmente mostrando una peculiar manera de reaccionar frente a los estímulos que le llegan de la circunstancia que lo circunda, así como la obligación de sobrevivir, siempre con tensión y angustia, a las complejidades y contradicciones de la experiencia.

Es la "tensión" o "Spannung" de la voluntad -a decir del notable estudioso Emil Staiger-, (2) la forma a tra-

(2) Citado por Max Wehrli en "Introducción a las ciencias literarias", Buenos Aires Nova, 1966.

vés de lo cual se expresa "lo dramático". En Atahualpa, la "presentación" de la idea, es decir, la tensión -en lo que concierne a la realidad, al hombre y al pensamiento-, tiene su derivación en la solución pesimista y caótica, expresada con violencia y enorme carga de ironía.

Staiger anota que lo lírico como evocación y recuerdo y lo épico como observación distanciada del sujeto, se precipitan en la "tensión", formando en conjunto las tres formas del tiempo existencial, como pasado, presente y futuro, en que el hombre se debate. En César A. Rodríguez el recuerdo y la observación exacerban su voluntad; el pasado y el presente lo fijan en una dirección; el final es el rechazo, unas veces teñido de enfado y otras -las más- de indignación violenta. La potencia volitiva se coloca en una trágica tensión frente a la presión que sufre del medio en que habita, y la manera de no sucumbir en él es la postura mordaz como defensa. Y es que cuando el atormentado poeta escoge las sentencias para oponer una nueva doctrina, y cuando, sobre todo, esas sentencias están cargadas de amargura y fuerza destructiva, sentimos que el drama interior producto del choque con lo externo fue sobrecogido de dolor y aflicción y que Rodríguez está herido en profundidad. Su tono altanero no vendría a ser sino un acto de defensa. En

esto concordamos una vez más, con Mario Polar (3). La supuesta actitud arrogante que parece emanar del poeta sería sólo una forma dramática de defensa. Donde se ve la lanza que ataca no existe, en el fondo, más que un escudo con el cual no sólo se defiende sino que se retrae, permitiéndole ingresar, por repliegue, en el mundo íntimo de la soledad, al cual se acoge con ansias de poseído. Su puente de aislamiento es una respuesta afligida para no zozobrar en los tentáculos de esa prisión alienante que es el mundo:

> Aislado en mis propios ímpetus,
> cotidiano en los demás:
> entre colmillos y garras,
> entre perder y ganar,
> cubriendo salpicaduras
> de este enorme barrizal,
> deja que pasen los légamos
> mi puente de soledad. (p. 69)

(3) POLAR, Mario: Op. cit. p. 7.

CAPITULO III

LA FASCINACION DEL MUNDO INTERIOR

LA FASCINACION DEL MUNDO INTERIOR

1.- EL MUNDO INTERIOR DESPROVISTO DE LA NORMA Y LO COTIDIANO

En César Atahualpa Rodríguez es notorio observar la presencia de un mundo personal, íntimo, solitario, producto de su peculiar manera de pensar y sentir. Es un mundo construido y acondicionado de acuerdo a dos presiones: la que surge del mundo exterior y le provoca el repliegue y la que proviene de su propio mundo psicobiológico en donde el retraimiento es la sustancia lubricante. En último caso, el aislamiento característico se acentúa poderosamente por la fricción de lo externo y lo interno, haciendo surgir un tipo de respuesta que es su poesía más representativa. Pero, veamos cómo se imantan recíprocamente estos dos planos y cuál es su producto.

Dos realidades, una inauténtica y la otra auténtica, están en lucha, en contradicción constante. Ambas se estregan para cargar poderosamente la energía del cuerpo conductor que es el espíritu. A partir del enfrentamiento de los dos planos, el poeta nos hace sentir un ámbito nuevo, más bello y más veraz, desprovisto de la norma y desligado de lo cotidiano. El espacio interior que refleja la luz de lo íntimo está dominado por las sombras y el silencio, dos

nuevas caras de la presencia y el sonido; por la quietud y el estatismo -"mar dormido y sin acentos"- que encierra una nueva dimensión del movimiento; por el mundo de los sueños y de la muerte, revelando no aniquilamiento sino vida superior, vida ésta que manifiesta, como expresión pura y acendrada, lo permanente e invariable de las cosas.

Para mostrarnos el camino, el guía quiebra normas y rompe sistemas que atan, y lo hace con la pasión del iluminado que intuye otra existencia tan expresivamente tenue y ligera como para hacer hablar a lo arcano. Pongamos algunos ejemplos, para luego sistematizar:

> Cuando pronuncio la palabra "siempre"
> no sé si en realidad es tal palabra
> rompiendo los cristales del sonido
> o si al decirla es un pedazo de alma,
> con apariencias de sollozo,
> que se me espesa en la garganta.
>
> y aún sin labios podríase escucharla
> en la actitud de una mujer que muda
> de sorpresa se calla
>
> (p. 15)
>
> la vida que se cree que está viva
> tan sólo cambia de lugar.
>
> Por trillados caminos nos invitan
> a caminar, a caminar;

pero la planta que se mueve, deja
más sólido el camino y más igual.
(p. 20)

Nuestras palabras sólo son el eco
con que los vivos oyen a los vivos,
mientras desde la cumbre del nóumeno,
por lo insonoro de la idea,
recibimos mensajes de los muertos.
(p. 22)

Lo que se calla es música en espacio,
en amplitud sin fin;
lo que puede tocar, fuerte o despacio,
para sí mismo estático violín.
(p. 24)

En este mundo que está en lucha,
pero ansioso de calma,
como obelisco musical se escucha
el silencio del alma.

Muchas veces oyendo a un pianista
tocar eximio su piano,
recién lo pude oir cuando el artista
ya no tocaba y era yo su mano.
(p. 25)

¿De qué estará hecha nuestra vida?
¿de polvo?, ¿de aire?, ¿de qué nada?

La misma cosa por ser cosa
no es más que un poco de argamasa
sin netitud. Falta la mano
del creador que haga la estatua.

Cuando me palpo no soy éso,
ni tampoco soy la piltrafa
que ha de morir. Contra la ciencia,
soy un alvéolo del alma.
(p. 29)

La palabra no dice porque dice,
sino porque es metáfora en su adentro.
(p. 30)

Las cosas que se cubren con la máscara
de la propia materia, son sin luz.
(p. 41)

Si la palabra o la pintura
no desvirtuasen la Belleza pura.
(p. 50)

Estos ejemplos nos muestran al poeta en otra dimensión. Parapetado en su mundo interior destruye conceptos trillados; entregado a la reflexión y al soliloquio, sus grandes contradicciones descubren grandes verdades con el placer y el gozo de quien encuentra otras resonancias plenas de individualidad. El silencio y la soledad predominan. Sólo se advierte el eco de lo externo en las reflexiones o

máximas que todavía persisten pero sin la violencia que caracteriza al primer estado.

La psiquis comienza a verter sus "Sonatas en tono de Silencio". La soledad es el incentivo para poder pensar e imaginar, inmerso en el mar del alma. En "Misantropía" el poeta describe esta condición:

> Solo, sí, pero conmigo,
> solo con mi soledad,
> sacando luz a mis huesos
> con el frote del afán,
> o terciando al hombro el rifle
> de mi verticalidad,
> sin que me lleve a sus playas
> lo rebañego y vulgar;
> y sí, más bien, mar al fondo
> del alma, mi propio mar.
>
> (p. 68)

Si quisiésemos sistematizar con nuestros ejemplos anteriores para destacar los temas o asuntos que están más ligados al mundo interior y que el poeta presenta como oposición a lo externo, podemos enunciar los siguientes:

a) El silencio y la música como verdaderas potencias del alma.

b) La muerte como vida verdadera.

c) La palabra como metáfora en su adentro.

Enfrentándose al común parecer, Rodríguez va proyectando su mensaje espiritual. En nuestra estructuración presentamos, por oposición, los dos planos en que el protagonista se debate, destacando al mismo tiempo la afirmación que es su doctrina:

<u>El silencio y la música como verdaderas potencias del alma</u>:

Frente a este mundo que está en lucha, moviéndose siempre por caminos trillados sin encontrar su camino

"Hemos creado un mundo de (fantasmas y un peligroso mito: la Cultura". (p. 48)

- el silencio del alma como obelisco musical
- la potencia de invisible orquesta
- la orquesta que suena más por lo callada
- la floresta crecida al borde de la nada
- la música en espacio
- lo que puede tocar para sí mismo un estático violín
- lo que queda cuando el artista ya no toca
- la música que sólo pasa por el instrumento pero no le pertenece

<u>La muerte como vida verdadera</u>:

Frente a esta vida que cree vivir, que cree que está viva porque participa del placer y del goce, y sin embar

- la vida de veras para lo cual hay que estar muertos
- la que no cambia de lugar
- la que no es cadáver ni

go es vana

"Desde el comienzo de los (mundos
nadie ha vivido todavía". (p. 20)

/ muerte por dentro
/ - la que con la muerte no nos
/ transforma y sí nos permite
/ ser más uno
/ - la que con la muerte impide
/ acabarnos
/ - la que no es vana

La palabra como metáfora en su adentro:

Frente al pensamiento y la palabra que creen expresarse y sólo desvirtúan la verdad

"Nuestras palabras sólo son (el eco
conque los vivos oyen a los (vivos
(p. 22)

/ - lo que no nos piensa con gote-
/ rones de palabras
/ - lo que nos permite saber lo
/ que se quiere
/ - lo que permite pensar el pen-
/ samiento
/ - lo que no es lora ni máquina
/ de hacer ideas
/ - lo que nos impide que seamos
/ pensadores de formas
/ - lo que dice porque es metáfo-
/ ra en su adentro
/ - lo que no desvirtúa la belle-
/ za pura al querer expresarla
/ - lo que está adentro, no afue-
/ ra

Los dos planos en oposición nos hablan con claridad del tipo de poesía. Se trata de romper normas, de desplazar los caminos frecuentados, de denunciar mitos para ingresar en otra dimensión más rica y sugerente, en donde el

hombre, libre de sus ataduras cotidianas, pueda sentir la libertad interior y ser él mismo, auténtico y real, para llegar al espíritu iluminado y presentir lo divino a la manera del asceta.

No vamos a penetrar ahora en el estudio de las innúmeras paradojas que aparecen en los ejemplos que hemos seleccionado, ni tampoco nos detendremos a explicar su contenido metafísico. Este trabajo lo dejamos para un capítulo aparte. Sin embargo, no podemos dejar de anotar que estos soliloquios tienen una carga afectiva distinta de la que surge cuando el poeta recibe el impacto directo de lo externo. A pesar que la posición que ahora estudiamos surge de aquella y se nutre de sus ecos, ya no será la observación y el ataque (o defensa) sino la observación y la meditación en silencio, inmerso en esa soledad característica que el huraño poeta describe en muchos versos. Y será una meditación -con las luchas y contradicciones que surgen de la emoción del pensar- para presentar, en última instancia, la problemática del ser humano. Porque en el fondo de estas fricciones, en lo hondo de estas presencias distintas de las que comúnmente aceptamos, está, en la poesía de César Atahualpa Rodríguez, la existencia del hombre como ser de misterio, cuestionable y controvertible. A diferencia de la norma y lo cotidiano que acomoda, inmoviliza y da rigidez a las cosas,

poniendo rótulos e impidiendo sus cambios, está en nuestro vate no sólo la denuncia del engaño sino la indicación de lo auténtico en otro nivel al que nos invita a penetrar para descubrir al hombre verdadero y para palpar la vida esencial. Aunque el esfuerzo por romper murallas lo deje jadeante en el camino o perdido en el misterio le queda la satisfacción de estar más completo, porque el hombre -lo reitera muchas veces el poeta- es éso, un ser de misterio. Resulta, sin embargo, que éste rehuye el misterio porque no le proporciona seguridad, porque lo pone al borde del riesgo o del abismo y la angustia no la soporta. Se prefiere el ropaje que encandila y el acomodo fácil que no exige; pocos descorren el velo para reconocer la "enjoyada mano de la aurora", la "magia de la noche esplendorosa", la "floresta crecida al borde de la nada", y convertirse en verdaderos mineros que buscan las esencias interiores. Pocos son, en fin, los que se liberan de su propia materia:

> Cuando las olas llegan a la playa
> ya no son mar, dejan de serlo
> para ser ellas. Viven
> su soledad, que es un empeño
> de la materia liberada.
>
> (p. 37)

La rutina cotidiana los amarra a un mundo de ilu-

siones en donde sólo se alcanza a ver lo externo, confundiendo la llaga interior con la armonía y la gracia pasajera con el placer embriagador. El poeta, desprovisto de la norma, estará en el otro extremo:

> Desprevenido, casi ausente
> de la rutina cotidiana,
> voy a la iglesia de los sueños
> a celebrar mi Pascua.
>
> (p. 40)

Y su Pascua es el final del camino; es el encuentro, por vislumbre, con la verdadera luz, la que no está cubierta con la máscara de la propia materia:

> Las cosas que se cubren con la máscara
> de la propia materia, son sin luz.
>
> No es la pupila la que mira entonces,
> ni es la presencia la que se hace ver.
>
> (p. 41)

Es, pues, en el misterio y en la angustia que el misterio nos proporciona, donde se puede intuir el ser de las cosas. Quien tiene posibilidad de hablar auténtica y finalmente es la angustia. La congoja y la aflicción por lo desconocido estremece el ánimo y partea el espíritu. Entendemos entonces por qué el poeta ataca a la inteligencia. El

camino que nos propone no puede ser comprendido a través de la razón y de la lógica. El misterio del abismo permanece inaccesible a los mecanismos intelectuales. El impulso interior, la expresión íntima, son ajenos a la cabeza:

> Yo no viví jamás con la cabeza,
> vivir en esa forma es peligroso.
> (p. 70)

Hay en la poesía de Atahualpa una metodología (y no porque él se proponga darnos la receta) para poder llegar: primero es la observación del mundo que nos rodea, luego la lucha entre el sentimiento y la razón y por último la presencia del misterio que sólo puede ser resuelto a través de la poesía. Esta posición nos recuerda el cuádruple origen de la poesía para Bécquer (problema planteado en el prólogo a "La Soledad", de Augusto Ferrán), cuando expresaba que ella se encontraba en el espectáculo de la naturaleza, en la presencia del misterio, en la lucha entre el sentimiento y la razón, y en el amor.

Atahualpa dirá en "Crear", explicando el proceso que llega a la poesía:

> Todas las noches me verás luchando
> con un bisonte negro,
> membrudo y balador, insomne;
> tenaz y contumaz: mi pensamiento.

En cada fase de la lucha,
en cada forcejeo,
recibo mil heridas. De allí manan
los grumos sanguinosos de mi verso.
(p. 30)

Para completar esta visión general del mundo interior del poeta fijemos nuestra mirada en el lenguaje. Observamos que las palabras y expresiones que predominan tienen una misma asonancia cuando presentan al nivel subyacente, depositario de lo real y auténtico. Es incuestionable el cambio producido en la intensidad y en el tono: "musical", "silencio del alma", "invisible orquesta", "callada", "borde de la nada", "tocar para sí mismo", "estático violín", "ya no tocaba", "muertos", "aire", "polvo", "metáfora en su adentro", etc. Ambientación del silencio y de lo estático a través de vagas inefabilidades; y en donde se advierte un tipo de movimiento sordo y vaporoso, creando la impresión de lo transparente y fantasmal, de radiaciones sutiles brotadas del silencio, de ese grumo que habla y comunica su mensaje a través de la emoción del poeta y de su embriaguez espiritual (1):

---

(1) Este rasgo de estilo lo estudiamos con mayor amplitud en el Capítulo IV al analizar las cenestesias.

Y sólo por sentirme
pensando, desprovisto
de otra noción de vida, me hallo firme
dentro del mundo, porque existo.
(p. 25)

Emoción del pensar como potencia para poder imaginar, considerar y discurrir. Emoción del sentir, gustando las esencias, sustanciando la belleza, existiendo. Emoción de la reflexión, de la consideración nueva y detenida de las cosas. Emoción surgida de los estados de postración y estatismo cataléptico, con las antenas del alma tocando el misterio en su doble dimensión:
Caída hacia el abismo:

Me pesan las pupilas. Pavorido
caigo infinitamente en un barranco.

Continúo cayendo. Estoy dormido,
sin escribir. La página está en blanco.
(p. 32)

Ascensión a las estrellas:

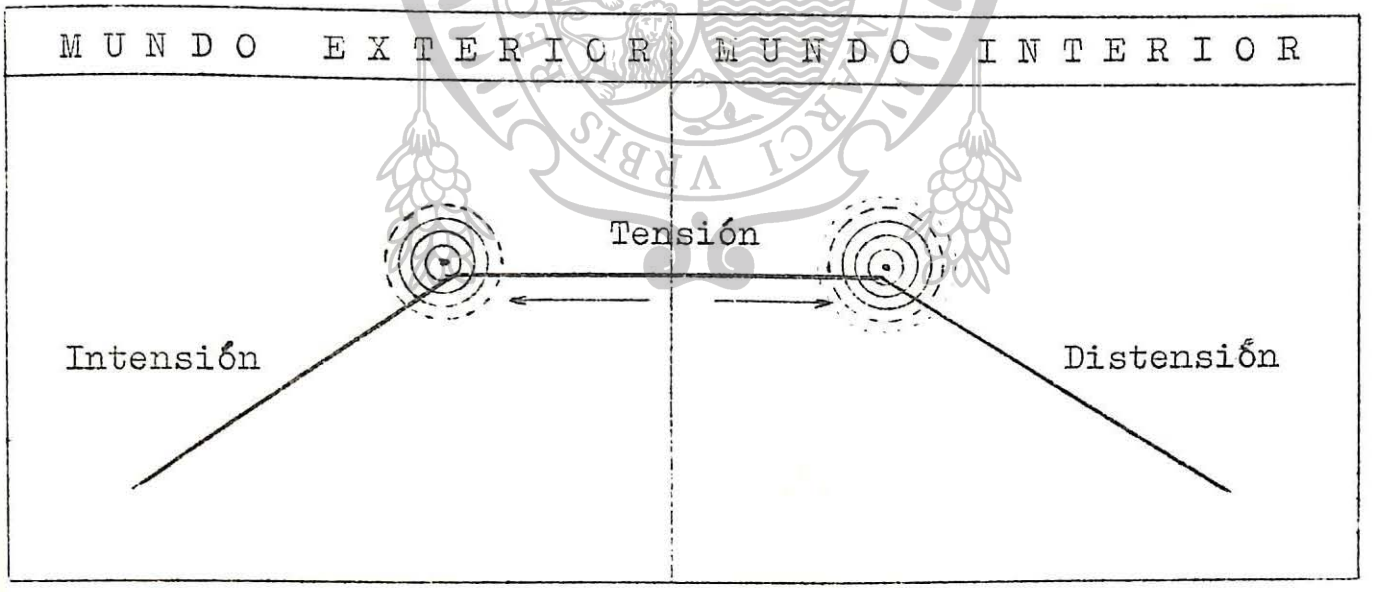
El cielo estaba roto de estrellas
como una cara llena de lágrimas;
la noche era todo,
yo nada.
(p. 39)

2.- TENSION Y DISTENSION DENTRO DEL MUNDO INTERIOR

Dos estados antitéticos notamos en el repliegue hacia el mundo interior: la tensión y la distensión. La primera es una prolongación de lo externo en lo interno; prolongación que tiene su origen en la observación del mundo exterior del cual ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior. Aclaremos: si consideramos el tono poético como un proceso posible de sistematizar, encontraremos en la poesía de Rodríguez los tres instantes de la rama tonal: la intensiva, la tensiva y la distensiva. La intensiva, desde sus inicios hasta la cumbre, correspondería al impacto de lo externo y a la vehemencia del rechazo; la tensiva estaría también en el lado de lo externo en cuanto con la tensión se expresa lo dramático del tríptico realidad-hombre-pensamiento, pero también la rama tensiva prolongaría su efecto en cuanto recibe la tensión que proviene del mundo interior. Así, habrían dos tipos de tensiones, cada una de ellas con un tono totalmente distinto: la que corresponde a lo externo y la que se ubica dentro de lo interno, señalando las presiones que surgen del mundo de afuera y del propio mundo psicobiológico, tal como habíamos expresado al iniciar este capítulo.

Lo expresado anteriormente lo queremos representar en el esquema que aparece a continuación, en donde ade-

más deseamos destacar los dos vértices o clímax desde los cuales se moviliza la tensión: por un lado la fuerza conformada por la unión de la intensión y tensión (violento rechazo de lo externo con las diferentes graduaciones de la angustia), y, por otro lado, la fuerza que surge por la unión de la tensión y distensión (relajación e inmersión en lo más íntimo y control de la angustia). En el esquema estos dos núcleos tonales aparecen rodeados de círculos concéntricos e indican, como rasgo estilístico fundamental, los dos tipos de poesía por los que transita la creación literaria de César A. Rodríguez:



La distensión, partiendo del máximo tonal que aparece con más círculos por ser el que gobierna, correspondería a la relajación o viaje al centro vital. Pertenece a la poesía más significativa y mejor lograda de Rodríguez como veremos oportunamente.

Lo que presentamos a continuación, no es el proceso de la intensión y tensión, dentro del mundo exterior que ya ha sido estudiado, sino la tensión y la distensión dentro del mundo interior. Para tal causa, haremos el análisis por separado.

A.- Tensión dentro del mundo interior: lucha y ansiedad

El poeta -lo hemos estado diciendo constantemente- se halla presionado por las tensiones externas de un mundo hostil; vale decir, angustiado por la manera de sentir, pensar y actuar de lo cotidiano. En el choque con lo externo, el poeta recibe golpes que devuelve defendiéndose. A partir de entonces se recoge. El alma, hecha nudos y arrugada, se repliega y aísla en sus propios ímpetus. En la presencia de otro mundo personal e íntimo la tensión permanece pero con otra modalidad. Vendría ser algo así como una preparación o ejercicio para el ingreso en las profundas oquedades.

En este estado de tensión surge otro tipo de poe

sía, aquella que nace de la ansiedad, de la inquietud del ánimo, de la boca rajada por el dolor, de la mortificación ascética que vivifica y crea el verso. Poesía de congoja y fatiga. Poesía de jadeo que lo ha de conducir al misterio:

> Si no pasara este jadeo,
> si se trizara el alma de repente,
> si este minuto fuera eterno:
> ¿cómo podría yo llevar a cuestas
> mi propio saldo de misterio?
>
> (p. 19)

Poesía en donde los sentidos se agitan torturando el cuerpo, crispándolo. Poesía de pasmo que deja en suspenso la razón para ingresar a otra dimensión: la del brote y germinación de la yema esencial:

> Y no es pensar lo que deseo, es ansia
> de árbol a punto de estallar las yemas
>
> (p. 32)

Idea que reitera en otro poema:

> En algún nervio o parte ignota,
> siento la pugna de una yema.
>
> (p. 55)

Algo característico de esta tensión es que la aflicción que le produce no es rechazada por el poeta, como sucede con la tensión que mira a lo externo. Y no es rechazada porque para nuestro lírico ésta es la substancia matriz de donde "brota la gracia eterna del poema". Por el contrario hay retención de este estado para sentir el goce sensorial que le proporciona su cuerpo en trance de dolor y creación. Oración del dolor. Exaltación del dolor. Creación con dolor. Mortificación.

Y placer resbaladizo y lujurioso de los sentidos:

> Dolor. ¡Bendito lubricante!
> Biela genética. Palanca.
>
> (p. 40)

Es la actitud mórbida del sufrir y gozar simultáneamente, o como progresión. Padecer la enfermedad u ocasionarla para extraer de ella la sensación de lo blando, lo suave y delicado, a través del desbordamiento del alma:

> Estrena nervios cada día
> para que tu alma se desborde
>
> (p. 63)
>
> Deja que vuele tu arrebato
>
> (p. 65)

Que la materia sea hendida
por tu cincel a golpes varios
y que se llenen sus ovarios
con el demonio de la vida.

(p. 66)

En esta circunstancia el poeta siente que los cordones del cerebro se distribuyen por todo su cuerpo para despertar a la vida con toda la fuerza y el vigor de quien padece el apoderamiento del espíritu. En el silencio siente a su corazón y a sus arterias royéndolo, golpeándolo por dentro, en sincopada nota:

... escucho mi latido
bajo la piel como una roedura
constante, igual que el diente del ratón
royendo el seno de un tabique inerte

(p. 24)

El silencio se va afirmando y en la soledad la lucha interior y el desvelo son actos de voluntad para hacer surgir la luz:

Solo, sí, pero conmigo,
solo con mi soledad,
sacando luz a mis huesos
con el frote del afán

(p. 68)

Es muy plástica la impresión que tiene de su pro

pio organismo. Sensitivo como pocos, Atahualpa describe los procesos que se desenvuelven dentro de él, cuando viajero de sí mismo enrumba hacia su centro para captar el funcionamiento interno y las íntimas palabras. Es un recorrido por sus propias sensaciones (que estudiamos con detenimiento en otro capítulo) para hacer derivar de ellas las actividades superiores, en una suerte de sensualismo que es otro rasgo típico del poeta:

> Viajando por los sentidos
> hacia mi centro vital,
> me pongo a oir cómo zumba
> la colmena celular
> y cómo trepan los sueños
> con su flujo pertinaz
> por el árbol cataléptico
> de mi sensibilidad...
>
> (p. 69)

Sensación de lucha y ansiedad de calma, he ahí la síntesis de su propia contemplación. Tensión del cuerpo y el alma. Buyendo en fiebre psicológica y poseído de impulsiones hipnóticas su estado es un trampolín para desplazarse hacia el "fondo sin fondo de lo abstracto".

La tensión del mundo interior tiene en "La Elegía del yo" su más lograda expresión. Este poema es muy objetivo en las características que estamos precisando. Ahí está ese

peculiar estado de ansiedad, botón de impulsión hacia el barranco que es su propia entraña. Estado placentero y doloroso al mismo tiempo. Orgía del dolor en donde el sufrir se retuerce hasta sus límites para provocar el orgasmo espiritual y psicológico. Copiamos las principales estrofas y subrayamos algunos signos:

> Feliz la carne del espejo
> o el agua que se estanca;
> yo tengo el sino
> de la catarata.
>
> Mis vértigos constantes,
> mi crepitar, mi marejada,
> por metafísicos hondones
> se desbarrancan.
>
> No quiero, no, ser mármol,
> ni aún de estatua;
> quiero vivir mi vida
> con las entrañas.
>
> Dolor. ¡Bendito lubricante!
> Biela genética. Palanca.
>
> Perno seguro de mis versos.
> ¡Basta!

(p. 40)

Acumulación de "erres" y "eses". Sobretodo de "erres". Modificante vibrante, áspero; de rechinar de dientes, de chasquidos de leña que arden, de movimiento tumul-

tuoso; y de caídas hacia el precipicio, hacia lo más hondo. Deleitoso dolor que proporciona apoyo y seguridad al poema en toda su tensa vibración. Y ahí está el grito final que quiebra la tensión, distendiéndola: "¡Basta!". Máximo tonal a partir del cual el grado de energía que ha retenido y alimentado tiene su descenso, porque el estremecimiento ha llegado a su cúspide y el poeta está agotado, jadeante. He ahí al gestor de su propio dolor y del verso que se va haciendo; al agitador de su propio cuerpo y de su ánimo y poesía que se va completando. Autorretrato del poeta como ser biopsíquico, coherente con su propia constitución, con su sistema orgánico y su humor. Hombre nervioso y temperamental, su neurastenia y misantropía hacen brotar al verso del frote del afán y de la crispación de sus nervios a punto de estallar.

En el vocabulario que predomina en los poemas observamos no sólo el concepto, de por sí elocuente, sino la imagen acústica de los signos desde su ángulo físico, como sonido, hasta la repercusión en el ámbito psicológico: tensión, ímpetu, espasmo, esfuerzo, ansia, voraz, estallar, jadeo, rajó, angustia, roedura, constante, lucha, zozobra, amarga, soso, ceniza, ansiedad desesperada, alma, nudos, arrugan, indóciles, perforan, escopio, amargas, brotan desesperadas, cataratas, vértigos, crepitar, marejada, desba

rrancan, entrañas, dolor, lubricante, biela, palanca, perno, frote, afán, colmena celular, colmillos, garras, etc.

B.- Distensión dentro del mundo interior: relajación y viaje al centro vital

La poesía más significativa de Rodríguez está extraída de la emoción del pensar, de la meditación intensa y dramática. El estado de ansiedad, del que nos hemos ocupado en líneas anteriores, es la antesala de este trabajo poético, aunque el verdadero y más lejano origen está en esa confrontación del poeta con el mundo externo; de ahí arranca realmente este proceso de recogimiento progresivo que ahora lo veremos en su última etapa: la distensión dentro del mundo interior.

De la reacción hasta corporal, de la inquietud y agitación violentas conque la ansiedad se manifiesta, el poeta llega a la relajación. Con ello consigue -aunque no siempre- aflojar la tensión, para caer lentamente en el descanso de los nervios, en los estados de laxitud. Surge así otro tipo de poesía -la mejor concebida- que completa el circuito.

Observamos aquí -y esto es algo que deseamos destacar- una identificación con las escuelas orientales de las que nuestro poeta es un asiduo lector. Atahualpa sabe -y es

to lo dice, por ejemplo, el Budismo Zen-, que a través de la relajación el hombre se libera de una concepción errónea del ser, despertando a la sabiduría pura y divina, al conocimiento que permite experimentar la iluminación o "satori"; el espíritu transformado logrará captar, por visión interna, liberada de la mente, la verdadera naturaleza del ser.

En Rodríguez hay el intento de alcanzar el vacío absoluto para captar las esencias. El camino que recorre y la possía que realiza en este esfuerzo es lo que ahora queremos mostrar.

El poeta ha alcanzado un alto grado de tensión en la cumbre tonal. La energía acumulada tiene en la rama distensiva una enorme expresividad cuya característica es la plenitud de su efecto impresivo, y ello debido a que la alta excitación permite la expulsión o descarga de un nuevo estado poético de impresividad o capacidad de impresionar que en César A. Rodríguez es su mejor producto. Se trata, en último caso, de pasar de la contracción o estrechamiento tenso a la relajación o disminución de la tensión para alcanzar la laxitud y el descenso que revelan al poeta un mundo nuevo, pleno de sugerencias.

Sigamos el proceso de relajación y a la poesía que de ese proceso nace, dejando que el propio autor nos conduzca por un mundo fascinante.

La noche como centro de motivación

La concentración comienza con la relajación. En el poeta esta acción y efecto se produce, generalmente, en la noche, por los poderes mágicos y enorme poder de seducción que encierra este tiempo dentro de su psiquis. Por otro lado, la sugestión de la noche apunta hacia campos contrarios: de desvelo, inquietud o desazón, y de quietud, descanso y sosiego. Es precisamente del primer estado que parte el poeta, de los efectos negativos de la noche, de la confusión y obscuridad. Es el instante de la "noche obscura del alma" de San Juan de la Cruz en el que no se conoce la luz. Allí lo vemos luchando consigo mismo:

> Allá, la noche,
> con sus estrellas, lejos...
> ¡Oh! salvaje impaciencia
> de comprender, ¿qué he hecho?
> Desde que fui, desde que soy, ¿en dónde
> pude encontrar la norma? Ciego
> me asomo hasta el pretil del infinito...
>
> (p. 18)

> Esta noche estoy triste hasta la muerte
>
> (p. 28)

> Todas las noches me verás luchando
> con un bisonte negro
>
> (p. 30)

Hasta que logra aquietarse a través del descanso. Muchos poemas se inician a partir de esta actitud; por eso, el estar sentado, echado o apoyado tienen categoría de símbolos en esta poesía. Poltrona, silla, mesa, escritorio, etc., expresan esta disposición a la quietud y a la relajación, que son las principales puertas por donde ingresa a la poesía. Sentir que se está cómodo, sin tensiones. Estando sentado o echado se busca la tranquilidad de la mente. Los yoguis dicen que en este estado se recoge la "britis", es decir, las emociones, el proceso anímico, las manifestaciones mentales. Aquí algunos ejemplos:

Estoy sentado en mi escritorio. Pienso,
y no sé en qué; más bien divago.

(p. 31)

Cuan largo soy en la poltrona,
se me ha dormido el ánimo.

(p. 52)

Estoy sentado en una silla
junto a mis libros más queridos
y como en una pesadilla
no me obedecen los sentidos.

Lento sopor me invade. Laso,
se me adelgaza la vivencia;
y en este vidrio que es un vaso
gotea el alma pura esencia.

(p. 55)

Siento mi sangre con sabor a vino.
Estoy de codos sobre una amplia mesa.

(p. 59)

Postura física, mental y emocional que bien puede compararse con el trabajo de recuperación del estado primitivo que realizan los yogas. Esto nos recuerda la tesis anterior en la que destacábamos la presencia del gato como proyección dentro de la poesía de Rodríguez. Decíamos en ese estudio: "Detrás de todas las actitudes humanas y de toda su proyección poética, la imagen del gato como ser real o simbólico está ligado a la propia naturaleza emotiva del poeta. Proyectados de adentro hacia afuera, el hombre y el animal se estrechan por lo que ambos tienen de nerviosismo o de misterio. Y Atahualpa ama a los gatos en la misma forma en que éstos lo aman" (2).

Deseamos aquí insistir sobre esta identificación porque la actitud que adquiere el lírida tiene relación con su animal predilecto en lo que corresponde, sobre todo, a la relajación. Sentimos al gato como el yogui de la naturaleza. Baste recordar que en la India los ascetas, cuando desean i

---

(2) PANTIGOSO P., Manuel: "César Atahualpa Rodríguez y La Torre de las Paradojas" (Tesis de Bachillerato, U.N.M. S.M., Lima, 1961) p. 87.

niciar a un neófito, lo dejan en presencia del gato que vive en constante estado de relajación, traducido en su posición de descanso permanente. Estado de "asana", simbolizador de un tercer estado que no es el de atención o desatención, sino otro, más profundo: el estado de meditación, estrechamente unido al control de la respiración que implica combatir la angustia.

Hasta aquí están planteadas las bases que han de permitir iniciar el proceso de interiorización; ellas son: la noche y determinada postura o actitud física y psicológica, como hemos visto. Sigamos ahora con la descripción progresiva del adentramiento.

El poeta, luego del acomodamiento físico y mental, ingresa a la observación de lo que le rodea. Ya sabemos que la noche está en primer lugar. La noche y sus diversos componentes: cielo, estrellas, luceros, sombras, espacio, aire:

> Rombos de cielo
> por la ventana encristalada,
> veo.
>
> (p. 18)

> El cielo estaba roto de estrellas
>
> (p. 39)

Esta noche hay estrellas como nunca.

(p. 53)

Luego pasa a la meditación intensa o experiencia de desidentificación, de separación entre lo externo e interno, para quedarse flotando en este último estado:

Lejos de mí, como una gasa efímera,
se va de mis contornos el espacio...

(p. 52)

Así, siente la noche esplendorosa y metafísica verter sobre el alma su magia sideral; escucha en su soledad la roedura constante del latido, la música callada del espacio, la amplitud sin fin. Las visiones se agolpan y embellecen:

Sobre ese tiempo como en mar dormido,
flota la luna estéril de mi frente.

(p. 31)

Viajando por los sentidos
hacia mi centro vital,
me pongo a oir cómo zumba
la colmena celular

(p. 69)

Es el adelgazamiento de la vivencia-vidrio en donde "gotea el alma pura esencia". El cuerpo se volatiza, se disipa. Lo opaco transparece, con la noche creciendo a

su alrededor. En "Alumbramiento" dice:

Lento sopor me invade. Laso,
se me adelgaza la vivencia;
y en este vidrio que es un vaso
gotea el alma pura esencia.

Mi opaco cuerpo transparece,
(la densidad rompió su broche);
y por mi alcoba crece, crece,
la rosa negra de la noche.

(p. 55)

Alumbramiento que presiente y al que ha llegado impulsado por la contemplación y la ebriedad del alma:

Me apunta un bello luminoso,
que en mi sensorio lo evidencio.

(p. 55)

Se ha acercado al filo del asombro para contemplar la "llanura sin bordes del espacio" a través de impulsiones hipnóticas, de poderes especiales para alcanzar lo trascendente:

Toda actitud contemplativa
como en muda oración nos embebece.

Hay ondas de sutiles radiaciones
que de las cosas se desprenden
para abrirnos caminos inefables
por los ingrávidos deleites".

(p. 53)

El viajero de su propia interioridad está fascinado. El deslumbramiento lo turba. Una proyección de luz repentina lo encandila. Se ha descorrido el embozo y en ese instante la belleza, la verdad, la conciencia total que intuye, golpea en el rostro su ráfaga de plenitud. Es sólo un instante vivido como puro siempre:

> La noche es un poema cuyos versos
> por los poros del alma fosforecen.
>
> (p. 54)

El ejercicio de interiorización en la poesía de Rodríguez lo sentimos, una vez más, ligado, entre otros, al camino de las doctrinas orientales, especialmente del Budismo Zen y del Yoga, cuya influencia o equivalencia es notoria. De la antiquísima práctica hindú debemos destacar las ocho fases o etapas del sistema, algunas de las cuales aparecen claramente en la obra que estudiamos: la "abstención" y la "observancia" (como preparación moral); la colocación del cuerpo en determinadas posturas y la regulación de la respiración (disciplina de los soplos vitales); la vuelta de los sentidos hacia dentro de uno mismo (introversión); la fijación de la atención, la contemplación, y la concentración, a través de la cual se ingresa por contacto directo a la verdadera realidad, lográndose el conocimiento intuitivo que redime o salva.

En el prólogo a "Introducción al Budismo Zen", de Daisetz Teitarô Susuki, C. G. Jung reproduce las palabras de Nukariya, profesor budista, acerca de lo que es la iluminación o satori, para un oriental: "Después de habernos liberado de una concepción errónea del ser, tenemos que despertar nuestra sabiduría íntima, pura y divina. Esto es lo que los maestros Zen llaman la Mente del Buda o Bodhi (el conocimiento por medio del cual el hombre puede experimentar la iluminación) o Prajñâ (la suprema Sabiduría). Es la luz divina del paraíso interior, la llave de todos los tesoros de la mente, el centro del pensamiento y de la conciencia, la fuente del poder y de la fuerza, el sitial de la bondad, de la justicia, de la benevolencia y la medida de todas las cosas. Cuando este profundo conocimiento se despierta plenamente, podemos comprender que cada uno de nosotros es idéntico en espíritu, en esencia y en naturaleza a la vida universal, o el Buda; que todos recibimos la generosa piedad de Dios (Buda); que El despierta nuestra fuerza moral, abre nuestros ojos espirituales, desarrolla nuestras facultades y vive en comunión con nosotros; que la vida no es un mar de nacimiento, enfermedad, vejez y muerte, ni tampoco un valle de lágrimas, sino el templo sagrado del Buda, la "Tierra Pura" (Sukhâvati, la tierra bendita) donde podemos gozar la bendición del Nirvana. Entonces es cuando nues

tro espíritu se transforma. Ya no nos atormentan ni la ira ni el odio, no nos hieren ni la envidia ni la ambición, no padecemos inquietudes ni perturbaciones, como tampoco nos sentimos agobiados por las penas ni las dudas, etcétera" (3).

No pretendemos decir que el poeta llega al vacío absoluto, o, en términos místicos, al goce de la divinidad, en donde alma y Dios encuentran su unión, como sucede en la poesía de Santa Teresa o San Juan de la Cruz, Pero lo que sí podemos afirmar es que la poesía de Rodríguez desarrolla un tipo de ejercicio en donde se advierte un camino parecido para andar, así como la intención -por iluminación- de llegar al espíritu transformado. Mediante la asimilación de gran cantidad de carga energética, del "prana", la visualización interior está por lo menos más cerca. Esto es claro advertir en el poeta. Su imaginación se desarrolla y se presentan las propias impresiones. El vate cae en algo que podría parecerse al "estado de bendición", en donde se elimina la angustia y se perciben vastos paisajes apacibles. La obcecación, la ofuscación tenaz y persistente, cede. De la lucha con el "bisonte negro, membrudo y ba-

---

(3) JUNG, C.G.: (Prólogo a "Introducción al Budismo Zen" de Daisetz Teitaro Susuki, Fabril, Bs. As., 1965. pp. 23-24.

lador", que es el pensamiento, ha de sobrevenir algo de la paz y de la tranquilidad que el alma precisa.

Recojamos ahora, a manera de síntesis, las principales ideas vertidas. Se trata de una poesía de refugio en el propio yo como respuesta al mundo que lo rodea, de recorrido por sus propias sensaciones, en una clara introversión, como defensa y evasión de lo circundante. Poesía de lucha y enfrentamiento con lo externo y sus normas para ingresar en otra lucha interior en donde transcurren las emociones y se agita el ánimo. Poesía de percepción de sensaciones, desde las más externas -realidad-hombre-pensamiento-, hasta las más íntimas, allí donde surge su propia voz y su misterio. Poesía, por eso mismo, de transcurso hacia el centro vital, y de descripción de ese transcurso en donde la angustia se va angostando a medida que más se avanza. No podemos afirmar que sea poesía de llegada. Lo que está más allá no lo dice. En realidad no podría decirlo porque su camino se parece más al ascético que al místico, y porque desde este punto de vista la percepción de sensaciones internas es una experiencia personal e intransferible. Atahualpa llega ahasta el "filo del asombro" y desde allí nos habla de los "ingrávidos deleites", de "la nada incolora", de "la llanura sin bordes del espacio":

Para acercarse al filo del asombro
hay que mirar con ojos inocentes
la llanura sin bordes del espacio
y pensar que el instante es puro siempre.

(p. 53)

Decíamos en líneas anteriores que después de la intensa lucha interior sobreviene algo de la paz espiritual. Queremos anotar una impresión. Nos parece que la calma pasajera proviene del cansancio y de la agitación en que se debate el poeta, así como de un trabajo de adormecimiento hipnótico que ejerce sobre sí mismo. En este estado, que después lo veremos con mayor detenimiento, aparece el vislumbre de lo que está allá, en lo más hondo de su meditación. Pero esta impresión es fugaz ("el instante es puro siempre"); el poeta volverá a encontrarse con sus tensiones y su neurastenia y de esta agitación se procesará otra vez el circuito y estará haciendo poesía, mostrando la presencia de sensaciones y emociones intensas que van quedando por el sendero de su propio recorrido. Creemos, por eso, que en la poesía de Atahualpa Rodríguez hay el ahogo del último peldaño, aquél que el poeta necesita para ingresar con mayor libertad en una nueva dimensión estética. Sin embargo su poesía no es sólo la que "aparece" en el recorrido externo-interno que hemos analizado; su poesía es también

la que surge del hondo abismo que ha abierto ante nosotros; esa poesía es la que contiene una enorme carga de sugestiones por estar cubierta de intensa y dramática vibración.

Expresividad del poema "Nirvana"

El poema "Nirvana", que transcribimos a continuación, es muy claro y objetivo para apoyar lo dicho en esta parte del estudio; él reúne una buena cantidad de rasgos de estilo que aquí hemos analizado:

Cuan largo soy, en la poltrona,
se me ha dormido el ánimo.

Para que tenga un hoyo mi pereza,
he cerrado los párpados.

Lejos de mí, como una gasa efímera,
se va de mis contornos el espacio...

Soy un poco de sombra
entre el presente y el pasado.

Se me hace tenue el pulso.
Finos pájaros,
mis pensamientos vuelan imprecisos
por la cerrada cúpula del cráneo.

Sin solidez no hay formas. Voy cayendo
en el fondo sin fondo de lo abstracto.

La nada es incolora. El sueño púrpura.

La inconsciencia topacio.

Ni más acá, ni más allá, ni donde,
son las medidas de la muerte. Callo.

La sangre se me arremansa ... Subo. Subo.
con el soporme estoy evaporando.

(p. 52).

Intentemos un rápido análisis.

Las dos pequeñas estrofas que abren el poema son muy visuales al presentar el acto de la concentración que empieza con la relajación, con el sentirse cómodo y sin tensiones. Es muy plástica esa sensualidad inicial de la pereza y el bostezo que han de propiciar el "sueño":

Cuan largo soy en la poltrona,
se me ha dormido el ánimo.

Para que tenga un hoyo mi pereza,
he cerrado los párpados.

Imagen del gato en proceso de relajación; imagen del poeta preparando su descanso para la meditación. Qué expresivo el verso:

Para que tenga un hoyo mi pereza

Veamos con más detenimiento algunos rasgos estilísticos. "Cuan largo soy" unido a los participios "dormido" y "cerrado": expresión de movimiento inicial y de quietud, es decir, presencia de contrarios para destacar el sue

ño y el descanso psicofísico (ánimo-párpados). "Poltrona" y "hoyo" acentúan la sensación de pereza al objetivar el poeta la idea de concavidad en donde se empoza y acomoda el cuerpo y el espíritu.

Luego sentimos que el poeta desciende por su propio abismo. La relajación sensorial de los primeros versos se amplía al campo emocional. Está saliendo de la angustia; procurando contrarrestar, así, el fenómeno de la vida que se le ha impuesto. La poesía se hace vaporosa, tenue, sutil. El tono se adelgaza. El poeta se está quedando solo, consigo mismo:

> Lejos de mí, como una gasa efímera,
> se va de mis contornos el espacio...

Y solamente es un pedazo de sombra, y la noción de tiempo ha desaparecido, y la vida -esta vida- se va escapando con los latidos débiles de la respiración controlada...

> Soy un poco de sombra
> entre el presente y el pasado.

Al comenzar la siguiente estrofa:

> Se me hace tenue el pulso.

El vidente ha descendido a un mundo nuevo, sin sonido, estático. Es un mundo sin densidad en donde el viaje-

ro anda, o mejor, flota en sombras. Estado sonambúlico, con su propio fantasma recorriéndolo a saltos, sin distancia, sin espacio.

El pensamiento ha quedado encerrado en la "cúpula del cráneo" (otra vez la idea de concavidad), mientras que el espíritu liberado se proyecta más allá:

Finos pájaros,
mis pensamientos vuelan imprecisos
por la cerrada cúpula del cráneo.

La solidez y las formas se han anulado; el pensamiento, ave insegura, ha sido reducido. El poeta va cayendo

en el fondo sin fondo de lo abstracto

Verso muy bien logrado, en tres tiempos, marcando la gradación progresiva del abismo. Allí, "en el fondo sin fondo de lo abstracto", se produce la iluminación. La concavidad se ha roto. Se han desatado el sostén y las amarras. Se está frente a la visualización interior, frente a las propias impresiones. El proceso o desplazamiento de lo externo a lo interno ha llegado a su última etapa y el poeta comunica lo que ve y siente:

La nada es incolora. El sueño púrpura.

La inconsciencia topacio.

Con todas las tonalidades que sugiere el adjetivo "púrpura", de color amarillo cambiando al verde para llegar al rojo oscuro y al rojo violeta. Es el dominio de la inconsciencia, sin condiciones ni límites; o de un nuevo estado de conciencia sin restricciones ni obstáculos que bloqueen el camino e impidan acoger un mayor número de concepciones simultáneas. Jung dice, en este sentido, que "El incremento de contenido simultáneo crea de inmediato una ofuscación de la conciencia, hasta el punto de la desorientación. (...). Nuestra orientación general se debe única y exclusivamente al hecho de que por medio de la atención podemos lograr una sucesión de imágenes bastante rápida (...). Un vasto campo de posibles percepciones es eliminado permanentemente y la conciencia se limita al círculo más estrecho. (...). Si el hombre ha conseguido construir la estructura del mundo con las pocas cosas claras que puede percibir a la vez, ¿qué espectáculo divino no se presentaría a sus ojos si pudiese percibir muchas cosas simultáneamente y con claridad?" (4).

En "Nirvana" el poeta vislumbra ese espectáculo

---

(4) Ibid., pp. 35-36.

por el brote de la inconsciencia. En ese estado no se da cuenta exacta de su condición pero se encuentra fascinado, dominado por una sensación placentera, en donde ni la propia muerte existe, ni tiene medida ni lugar:

> Ni más acá, ni más allá, ni dónde
> son las medidas de la muerte. Callo.

La última estrofa señala el máximo recorrido hacia lo profundo o centro vital, en donde parece que esta vida se detuviese o suspendiese por anulación de la razón, para surgir la presencia del misterio inefable. Se tiene así la sensación de tocar el verdadero e inquietante secreto del ser, por emancipación del consciente ilusorio:

> La sangre se arremansa... Sube. Sube.
> Con el sopor me estoy evaporando.

Detención o suspensión del líquido vital. Estado maravilloso de ascensión por falta de densidad que permite al hombre sentirse desvanecido, inmaterial, en la dimensión del sueño espiritual y de lo indecible.

Este tipo de poesía está extraído del adentro, del buceo interior, con ánimo de descubrir el mundo subyacente a través de la contemplación. El poeta ha recorrido un largo camino desde lo exterior, desnudándose de ropajes, y ahora, en la punta del otro borde, está solo, con su inmen-

so silencio, ejerciendo acción magnética sobre su propio organismo, infundiéndole un sueño especial, para luego sumergirse y sentir con mayor intensidad. Su comunicación de vivencias, de contenidos psíquicos, expresados en forma muy personal, es una síntesis de lo conceptual, lo afectivo y lo sensorial, vista como comunicación de la realidad interior, esto es, de la representación de esa realidad. Nosotros también participamos de esa seducción. Con él, con el personaje del poema, nos introducimos en ese mundo magnético, y a su lado recorremos los recodos de un campo realmente sugestivo. Al igual que el poeta estamos cautivados por esta sensación subjetiva, espiritual; igual que él, vagamos en un estado de sombras, como hipnotizados, haciendo que a nuestro ánimo ingresen ideas e impresiones nuevas.

Añadamos solamente que a través de esa actitud de asombro y fascinación el poeta palpa, por vislumbre, los objetos inmateriales, escucha el silencio, proporciona movimiento a lo estático, saca luz a las sombras, siente el calor del frío, hace hablar a la palabra (¡cosa difícil!), observa la llanura sin bordes del espacio... Y es que en este viaje hacia adentro ha intuído la verdadera realidad que "empapa los ojos de belleza". Es la oposición a un saber sin alma, la substanciación de lo contemplado.

3.- EL CAMINO ASCETICO

Decíamos que la poesía que analizamos es de camino, de transcurso o desplazamiento hacia el centro vital. Hablando en sentido religioso: de camino hacia Dios o hacia la divinidad como perfección. No es indudablemente poesía de llegada, porque Atahualpa Rodríguez no es un místico en el verdadero sentido de la palabra, como lo fueron, por ejemplo, algunos renacentistas españoles.

Al despojarse de la sensación terrena el poeta busca la verdadera luz transitando en círculos cada vez más estrechos por el ámbito de sus propias sensaciones. Dirigiendo su propio navío por los recovecos del mundo interior, el navegante puede encontrar la iluminación y, desde allí, en una nueva dimensión, alzarse a lo divino. Allí están los dos caminos para librarse de lo mundano: el ascético y el místico. En el primero encontramos a Rodríguez.

El recorrido ascético parte del propio esfuerzo, de los ejercicios constantes y de la meditación para desprenderse progresivamente de las cosas externas, purificándose. El recorrido místico se inicia por la gracia sobrenatural y permite el goce de la divinidad por encima de las limitaciones.

Planteadas las cosas de esta manera, nuestro poe-

ta estaría, pues, en la vía del asceta. Su esfuerzo, su jadeo interior, su crispación en soledad y silencio son típicos de la postura ascética:

> Solo, sí, pero conmigo,
> sólo con mi soledad,
> sacando luz a mis huesos
> con el frote del afán.
>
> (p. 68)

El camino de perfección de la vida espiritual tiene, según los teólogos, tres etapas: purgativa, iluminativa y unitiva. Atahualpa discurre por un camino paralelo a las dos primeras vías: la que permite, por privación, librarse paulatinamente de las cosas exteriores y la que consigue llegar al espíritu iluminado para presentir los "ingrávidos deleites" ("mar al fondo/ del alma, mi propio mar"). La última vía, la unitiva, está preservada a los perfectos, a los místicos.

El alejamiento de la sensación mundana tiene precedentes en las doctrinas espirituales de Oriente (nirvana); en el amor Platónico que prescinde de lo material; en el amor religioso de los neoplatónicos de la Edad Media, con Nicolás de Cusa, en lugar destacado; en el filosófico desprendimiento de lo terreno de Tomás de Kempis; etc., todos ellos con influencias claras sobre el poeta de Arequipa. De

Cusa, por ejemplo, es claro advertir la búsqueda de un camino, de una vía de acceso a su pensamiento, que es precisamente pensar sobre el conocimiento. Citamos a Ferrater Mora cuando, al referirse al pensamiento de Cusa, señala que el neoplatónico distingue diversos grados en el conocimiento: "los sentidos, que proporcionan imágenes confusas e incoherentes; la razón, que las diversifica y ordena; el intelecto o razón especulativa, que las unifica, y la contemplación intuitiva, que, al llevar el alma hasta la presencia de Dios, llega al conocimiento de la unidad de los contrarios. Esta unidad suprema es justamente Dios mismo, la coincidentia oppositorum, el lugar donde se halla la verdad, la superación de toda contradicción" (5).

Pero, la influencia más ligada a estos ejercicios espirituales en busca de la verdad es la de San Juan de la Cruz. En "Sonatas en tono de Silencio" hay muchos poemas cuyo ambiente nos recuerda aquellos versos de las "Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación", en donde la profunda soledad, como vía recta, pone en contacto al alma con las grandes cosas:

---

(5) FERRATER MORA, José: "Diccionario de Filosofía". Edit. Sudamericana. Buenos Aires, 1951. p. 665.

Estaba tan embebido,
tan absorto y ajenado,
que me quedé sin sentido
de todo sentir privado;
y el espíritu dotado
de un entender no entendiendo,
toda ciencia trascendiendo. (6).

La correspondencia con San Juan de la Cruz, en lo relacionado con el símbolo de la noche, se verifica en Rodríguez. En la "Noche oscura del alma", el espíritu está en tinieblas; pero de allí se parte para llegar a la luz matutina que es Dios (paso de lo ascético a lo místico). En Rodríguez, leemos:

Todas las noches me verás luchando
con un bisonte negro,
membrudo y balador, insomne;
tenaz y contumaz: mi pensamiento.
(p. 30)

"Rosa negra de la noche" -a decir de Atahualpa- que lo pone en camino de la búsqueda y el vislumbre.

Algunos versos del místico de Avila, aparecen en el desarrollo poético del poeta estudiado. En "Canciones del

(6) Todos los ejemplos de la poesía de San Juan de la Cruz, corresponden a "Poesías Completas de San Juan de la Cruz" de A. Valbuena Prat. Barcelona, 1942.

alma..." leemos:

En una noche oscura
con ansias de amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa
en secreto, que nadie me veía.

Oh noche que guiaste,
Oh noche amable más que la alborada.

Pero sobre todo en "Canciones entre el alma y el esposo" hay una estrofa cuyas ideas y forma (uso de los opuestos) deben haber conmovido al poeta peruano:

La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

En Atahualpa Rodríguez:

Lo que se calla es música en espacio
en amplitud sin fin;
lo que puede tocar fuerte o despacio,
para sí mismo estático violín.
(p. 24)

El silencio semeja una floresta
crecida al borde de la nada,
o es la potencia de invisible orquesta
que suena mucho más por lo callada.
(p. 24)

como obelisco musical se escucha
el silencio del alma.
(p. 25)

¿Qué antena de qué torre las aguarda
para que hable el silencio?
(p. 22)

Toca el silencio cristalino su órgano
difundiendo una música solemne.
(p. 54)

Dentro del trabajo ascético vemos, pues, que la noche es todo un símbolo del esfuerzo por encontrar la propia luz. Verdadero poeta nocturno, la noche lo excita e incita para el trabajo de creación y búsqueda, sobre la base de lo que ella significa como símbolo dual: desvelo, inquietud, desazón, por un lado; quietud, descanso, sosiego, por otro. Del negro de la noche en donde el espíritu se encuentra a oscuras se pasa a la noche florida en la que el alma se maravilla:

El cielo es un jardín azul celeste
lleno de margaritas titilantes
que brotan en racimos sobre el éter.
(p. 53)

Y en el trabajo espiritual, la noche tiene su metamorfosis. Si es sinónimo de confusión y caos, el poeta le pone orden y concierto; frente a la perplejidad y la turbación del ánimo se yergue la tranquilidad placentera y el sueño magnético que ve a través de los obstáculos:

Esta noche me siendo poseído
de impulsiones hipnóticas: poderes,
que sumando parcelas de Universo
forman el Uno de lo trascendente...

Si la noche llama a la muerte, el poeta, luego de su esfuerzo, consigue desplazarla para que ingrese la vida y la sensación de eternidad. Si la noche es sueño o ilusión, el que está dominado por su magia sabe y puede mantenerse despierto, en vigilia:

en mi actitud desvelada
hay algo sacerdotal:
epifanías celestes
y arrobos de eternidad.
(pp. 68-69)

Vigilia: estado ideal, consciente. Estar despier-

to, es decir, iluminado. Vivir la verdadera vida que es la muerte de lo ilusorio.

Y si la noche es descanso y sosiego, de allí surge con mayor hondura el trabajo mental; si es final o despedida, él busca el comienzo y el reencuentro; si es hurto o desaparición, para César Atahualpa Rodríguez es hallazgo; si es detención o paro, para nuestro poeta es movimiento, movimiento afectivo que trasunta un estado de ánimo:

> ¿El cielo por la noche también llora?
> Creo que sí. La Vía Láctea
> ¿no es un llanto contínuo? Y ese bólido
> que acaba de pasar, ¿no es una lágrima?
> (p. 62)

La noche inflama la hiperestesia del vate, agudizándole el poder de contemplación del hombre y del cosmos.

Este tiempo, en suma, acompaña y permite el alumbramiento poético después de condensarse en el asceta y acompañarlo en el viaje por la colmena celular. Lleno de noche, se desbroza lo obscuro y sombrío, permitiendo el paso de la luz a través de su cuerpo:

> Mi opaco cuerpo transparece
> (la densidad rompió su broche);
> y por mi alcoba crece, crece,
> la rosa negra de la noche.
> (p. 55)



TERCERA PARTE

CENESTESIA, VISION, PARADOJA

CAPITULO IV

PERCEPCION Y TRADUCCION DE LAS CENESTESIAS O SENSACIONES INTERNAS

PERCEPCION Y TRADUCCION DE LAS CENESTESIAS O SENSACIONES INTERNAS

1.- EL FENOMENO CENESTESICO COMO TRABAJO Y COMO EXPRESION POETICA EN CESAR ATAHUALPA RODRIGUEZ

A.- LOS SENTIDOS EXTERNOS E INTERNOS Y LA CAPTACION DE LA CIRCUNSTANCIA

A través de los sentidos el alma se desborda hacia afuera; pero también el manantial de las cosas se vierte sobre ella. Aristóteles llamaba a los sentidos ventanas del alma, porque a través de ellos se da el intercambio externo-interno. El camino sensorial permite que se recorra de fuera hacia adentro y de adentro hacia fuera, en un verdadero enlace del dintorno y el contorno.

Sucede, sin embargo, que a veces el espíritu humano no trabaja sólo con esa interrelación, sino fundamentalmente con lo que ha quedado aprisionado en su psiquis. Es el momento en que lo sensorial como memoria se amplía a lo sensorial como imaginación, al romper el poeta su enlace exterior y quedar hurgando en lo interno, con las antenas prontas para registrar el zumbido constante de sus sensaciones y la preocupación de representarlas en imágenes.

Esta disposición psíquica del estado sensorial

se da, en un poeta sensual y plástico como Rodríguez, por intermedio de palabras referidas a los sentidos externos e internos. Raúl Castagnino anota, dentro de esta perspectiva, lo siguiente: "Tanto la circunstancia exterior o inmediata, como la mediata, como el mundo interior del creador literario, también se expresan por palabras referidas a los sentidos, sean los comunes o los especiales. Y un escritor es más sensual, más plástico, en la medida en que sea capaz de traducir por medio de la palabra sus sensaciones en imágenes" (1).

Después de mencionar los sentidos comunes como el oído, la vista, el olfato, el gusto y el tacto, y los especiales: sentido del espacio, de las formas, del movimiento, del equilibrio y orientación, Castagnino agrega: "Quedarían por añadir la denominada sensibilidad interna: hambre, sed, náusea, ahogo, opresión, plenitud, quirroestesia, fatiga, cansancio, descanso, bienestar, malestar, depresión, euforia, angustia, etc.; los estados particulares que comportan exacerbación sensorial: escepticismo, neurastenia, optimismo, etc. Y aún cabría la posibilidad de entrecruzamientos de diversas sensaciones o sinestesias" (2).

---

(1) CASTAGNINO H., Raúl: "El Análisis Literario". Nova. Buenos Aires, 1957. p. 144.
(2) Loc. cit.

B.- EL IMPRESIONISMO Y EL EXPRESIONISMO EN LA COMUNICACION DE SENSACIONES

En la traducción de sensaciones y percepciones de un hecho estilístico se pueden mostrar las actitudes básicas por intermedio de la expresión o la impresión. El mundo exterior se percibe, así, de dos diferentes maneras: expresionista o impresionista. La primera ve al mundo circundante como reconstrucción lógica y racional de causa y efecto; la segunda la observa desprovisto de lógica, por percepción inmediata, materializando lo que es inmaterial, abstracto; utilizando la frase corta y acumulativa, como sucede generalmente en la poesía de Rodríguez.

La actitud impresionista -dice Castagnino- es subjetiva y personal, puesto que reproduce, a través de la palabra (sonido, idea, imagen, sugestión), lo que en realidad es forma, color, sonido, cuerpo, masa, movimiento, energía, calor, frío; o alegría, miedo, dolor, muerte. "De ahí que el acierto de la imagen lograda por la palabra como traducción de la sensación, sea acierto de las apariencias y de la sugestión. La literatura es, en el fondo, el arte de las apariencias sugestivas" (3).

La interpretación de estas apariencias sugestivas

(3) Ibid., p. 146.

se hará, generalmente, con la transcripción directa de las sensaciones percibidas, sin analizarlas, sin acomodos lógicos. De esta manera, las construcciones que tienen nombre de las cosas pero no realidad -las sinestesias y las cenestesias- son las que acumulan las preferencias dentro del mirador impresionista. Las apariencias, la insinuación, la sugestión, son, pues, elementos básicos de esta postura. No copiando ni reproduciendo, lo que aparece es la presentación de la impresión a través del engaste y entrecruzamiento de sensaciones. En este cauce, la mayor expresividad está en la percepción y traducción de las cenestesias.

C.- LA CENESTESIA EN CESAR A. RODRIGUEZ

Por Biología y Psicología sabemos que la cenestesia es un complejo indiferenciado de sensaciones, producida por una excitación que proviene de los órganos internos, a través de los cuales el sujeto tiene conciencia de su propio cuerpo y de su estado corporal.

Los estados internos como el temor, el asombro, la angustia, la soledad, la náusea, la opresión, causadas por la alteración de la cenestesia (cenestopatía), así como los estados de plenitud, de euforia, de bienestar, precisan de un mayor esfuerzo en su objetivación, en la materialización de lo que, como se ha dicho, es intangible y abstracto.

De ahí que se consiga un mayor grado expresivo del proceso de la sensibilidad, cuando se logra la eficacia de la objetivación, percibiendo y traduciendo estas sensaciones internas. El "suceder psíquico" -tomando las palabras de Amado Alonso- se convierte así en un "espíritu objetivado", en un objeto "consistente por sí mismo" (el texto) que tiene la virtud de seguir comunicando su encargo aún después de ausente el hombre que lo ha hecho (4).

Frente a la dificultad por la objetivación -puesto que lo que sucede en la psiquis es fugaz e irreversible, inmaterial y subjetivo- la solución del poeta está en la captación inmediata del dinamismo interno, sin la presencia del aparato racional, logrando, a través de dicha captación, reducir la materia de la vida a una forma intencional capaz de traducir impresiones sintéticas e individualizadoras.

Veamos ahora las cenestesias en Rodríguez. Recordemos para ello lo sentidos a que hace mención Castagnino, así como la idea de que éstos pueden sufrir cruzamientos muy variados y complejos. Pues bien, las impresiones de Rodríguez (cuando hace el segundo tipo de poesía, que es la más significativa) son captadas de estas sensaciones internas que surgen en su propio cuerpo y buyen entrelazadas, vi

---

(4) ALONSO, Amado: "Materia y Forma en Poesía". Gredos, Madrid, 1960. pp. 11-18.

vas, espontáneas. A través de lo poético el espíritu será expuesto para mostrar algo o mucho del acontecimiento psicológico. En los ejemplos que ponemos a continuación, hemos indicado, al pie de cada uno de ellos, los principales sentidos que participan en la percepción:

Te percibo en el aire azulenco,
en el hilo de azul mañanero
que me llena como una vasija.
(p. 14)

(sentidos del oído, del espacio interior, de las formas)

Se me esposa en la garganta

se me congela la esperanza.
(p. 15)

(sentidos del movimiento, de opresión, de angustia)

cuando la sangre ya se apaga,
oigo en mis huesos la palabra "siempre"
tocar su negra flauta.
(p. 17)

(sentidos del oído y el movimiento interior; tiempo, cansancio, depresión)

y porque, sobre el ápice
de mis sentidos prisioneros,
asperjas, con mano ancha,
la paz del sueño.
(p. 19)

(sentidos de la opresión, del cansancio)

Por eso escucho en mis adentros
voces que dicen sin hablar
(p. 20)
(sentidos del oído y espacio interior; silencio)

(...) Ha tiempo
que me sumerjo en este transmutado laberinto
de mi muriente cuerpo
(p. 22)
(sentidos del aniquilamiento interior; finitud, espacio interior; necroestesia)

(...) escucho mi latido
bajo la piel como una roedura
constante, igual que el diente del ratón
royendo el seno de un tabique inerte
(p. 24)
(sentidos del oído y espacio interior; molestia y tormento; soledad, silencio, inmovilidad; necroestesia)

Imperceptiblemente,
sobre este mar dormido y sin acentos,
detrás del hueso de la frente,
oigo crecer mis pensamientos.
(p. 24)
(sentidos del oído, del espacio y del movimiento interior; formas, inmovilidad, silencio)

(...) hasta el agua que bebo se convierte
en repugnante acíbar
(p. 28)

tengo la boca amarga, todo es soso
y el aire que respiro es de ceniza.
(p. 28)

(sentidos del gusto; necroestesia, depresión, escepticismo, neurastenia)

No estoy en vena de escribir. Ninguno
de mis sentidos vibra. ¡Todo inútil!

Sobre este tiempo como en mar dormido,
flota la luna estéril de mi frente.
(p. 31)

(sentidos de la inmovilidad, del tiempo, de las formas; impotencia, frustración, depresión)

(...) mi intento peregrina
por las neuronas. Pasa por el flanco
del ser sin abordarlo. Se empecina
mi voluntad
(p. 31)

(sentidos del espacio interior; exacerbación sensorial; frustración)

Y anonadado por tan cruel demencia,
sin el latir del alma creadora,
me siento un vaso triste, cuya esencia
en la nada del aire se evapora.
(p. 32)

(sensibilidad interna: frustración, tristeza, depresión)

Me pesan las pupilas. Pavorido
caigo infinitamente en un barranco.
(p. 32)

(sensibilidad interna: sentido del vacío, del movimiento interior; angustia)

Mis vértigos constantes.
mi crepitar, mi marejada,
por metafísicos hondones
se desbarrancan.

(p. 40)

(sentidos del espacio, de las formas, del equilibrio; sensibilidad interna; exacerbación sensorial)

Lejos de mí, como una gasa efímera,
se va de mis contornos el espacio...

Se me hace tenue el pulso

(p. 52)

(sentidos del espacio, de las formas, del movimiento; sensibilidad interna)

se me adelgaza la vivencia

Mi opaco cuerpo transparece

Me apunta un bello luminoso
que en mi sensorio lo evidencio.

Me estoy llenando de silencio.

En algún nervio o parte ignota,
siento la pugna de una yema.

(p. 55)

(sensibilidad interna: descanso, plenitud, bienestar; silencio; espacio interior, movimiento)

Tengo el mundo en las manos. Mi cabeza,
echa brotes de música... Germino.
(p. 59)

(sentidos del espacio interior, de las formas, del movimiento; sensibilidad interna: bienestar, euforia; optimismo)

Viajando por los sentidos
hacia mi centro vital,
me pongo a oir cómo zumba
la colmena celular
y cómo trepan los sueños
con su flujo pertinaz
por el árbol cataléptico
de mi sensibilidad...
(p. 69)

(sentidos del espacio ydel movimiento interior; sensibilidad interna: bienestar; exacerbación interior)

Predominan en este complejo de sensaciones el oído, que capta las ondas sonoras del espacio y del movimiento interior; así como el tenue y vaporoso estado de las formas que se hacen en lo íntimo. También se destacan, dentro de la sensibilidad interna, los polos positivo y negativo del cansancio y depresión, por un lado, y del descanso y euforia, por otro. Y todas estas sensaciones tienen de común su gran intensidad, como que expresan un estado particular exacerbado.

A través de la cenestesia, el poeta nos vuelca su mundo interior, sus estados subjetivos. El proceso de la expresividad que se manifiesta en estas sensaciones se caracteriza por el esfuerzo en hacer material y tangible lo que, según lo hemos remarcado, es subjetivo y abstracto. De ahí su alto grado de complejidad. ¿En qué consiste entonces el trabajo poético? En lograr dar la impresión (recurso impresionista), transmitiendo la apariencia sugestiva. El poeta no busca explicar sino traducir la impresión y para ello hace uso de todos los recursos que están a su alcance (semánticos, gramaticales, fónicos, etc.), procurando la connotación mediante la materialización.

Todos los ejemplos que hemos mostrado son elocuentes no sólo porque indican los tipos de sensaciones y su correspondiente impresión subjetiva o personal, sino también por la forma peculiar como esa impresión se manifiesta. Tomemos de todos los ejemplos un solo verso, muy significativo porque tipifica en gran parte esta poesía de dramaticidad abismal:

caigo infinitamente en un barranco

La sensación de vacío, de movimiento interior y de angustia están expresados a través de un complejo de significantes y significados, en donde los contenidos semánti-

cos, morfológicos, sintácticos y fonéticos, acuden con todas sus posibilidades para traducir las cenestesias. Veámoslo a través del análisis.

El verbo "caigo" transporta la sensación material de la acción externa como imagen visual. La fuerza, la pesadez y el movimiento están implicados en el verbo. La primera sílaba del verso, acentuada, ofrece un rápido tránsito de la intensión y se hace plástica la impresión de la caída. El paso violento, de la vocal abierta "a" a la cerrada "i" (caigo) prolonga esta última letra, de por sí fina y penetrante, para hacer más visual la impresión del adelgazamiento y la caída en profundidad. Luego viene el adverbio, con su enorme poder de sugestión, recorriendo casi toda la fase tensiva. Observemos que la palabra se inicia con la misma vocal ("i") que traduce la idea de movimiento hacia dentro: infinitamente; "i" más una consonante nasal sonora, "n", más las sílabas fi-ni-men, crean la perfecta sensación del descenso, del movimiento lento y prolongado. "Caigo infinitamente", cuatro veces la vocal "i", acompañada de las nasales "m"-"n". Vocal cerrada, obscura. Consonantes nasal-sonoras que presentan la impresión equivalente a la oquedad y al precipicio; por ahí cruza la "i", hacia el interior pleno de misterio. Agreguemos el valor connotativo que lleva la consonante "t"; siendo una oclusiva dental sorda y explo-

siva (está en la línea de ca - ta - te - co: caigo infinitamente en un barranco), impide el movimiento rápido del descenso, haciéndolo, por eso, más dramático, puesto que la precipitación es irremediable, se presenta sin aviso, sordamente. "Infinitamente", una de las palabras con más carga poética, tensa, con poder de síntesis de una serie de sensaciones; "infinitamente", es decir, de modo infinito, sin fin ni término por causa de una voluntad ineluctable. Palabra extensa, extensísima, de un rico contenido impresionista.

El modo en que caigo: infinitamente. Dónde caigo: en un barranco. Circunstanciales de poderosa carga descriptiva. Acción de caer que señala la forma y el lugar de precipitación. Idea de movimiento y dirección. Pero reparemos que el poeta no dice "el barranco" sino "un barranco", porque en realidad ese precipicio es indeterminado y no tiene fin. El sentido dramático de la frase se hace siempre evidente.

Volvamos al ángulo fónico: "un", la sensación de obscuridad y prolongación continúa. El vacío y precipitación con eco aumenta conforme la acción avanza. Esta impresión -reiteramos- se consigue por la vocal (abierta o cerrada) más la nasal "n". La aliteración en el verso es elocuente:

caigo infinitamente en un barranco

En la palabra última: "barranco", está la cumbre tonal, específicamente en la sílaba tónica "rran". Esta sílaba reúne a una alveolar vibrante sonora y a una nasal sonora: fuerza y estrépido que provocan la distensión y permite que el sonido se disemine en más obscuras profundidades. La vocal abierta en "ba" se abre más todavía en "rran", aprisionada por las sonoras a que nos hemos referido y relievada por el acento que contiene. Finalmente la sílaba "co", unión de la oclusiva sorda y la vocal abierta, está para intensificar el eco del estallido. La sensación de quiebra profunda, de despeñadero sin fin, trae consigo otros acordes concéntricos: peligro, espanto, terror, misterio.

Nos hemos detenido algo más de lo necesario. Nuestra intención ha sido mostrar cómo el poeta no busca explicar la sensación, sino, fundamentalmente, traducirla a base de la impresión equivalente. Lo que es un estado interno se hace material y tangible a base de la imagen sensorial reveladora de un peculiar instante, de un momento fugaz e irreversible. La exteriorización de la cenestesia sugiere e insinúa la sensación interna del vacío, de la caída honda, del pavor, y de sus colaterales: la angustia y el misterio.

Por otro lado el ejemplo nos sirve para tipificar, en sus rasgos más generales, a las cenestesias de Rodríguez. En efecto, si pretendiésemos obtener un común deno

minador de estas percepciones internas, él estaría dado por la noción de gravedad, de fuerza y atracción, a veces estrepitosa, violenta y dramática, hacia el centro vital. Tiene gran valor expresivo la imagen del barranco que se repite en otro poema:

> Mis vértigos constantes,
> mi crepitar, mi marejada,
> por metafóricos hondones
> se desbarrancan.
>
> (p. 40)

Este movimiento de caída para indicar el lugar profundo y hueco, expresa la graduación que se presenta de lo menos interno a lo más interno, a la manera de una espiral que se estrecha más conforme más se avanza hacia el centro de gravitación, hacia el yo o el ser más vivo. Aquí se da, una vez más, ese desplazamiento que empuja al poeta hacia su centro y que es la característica más notable de toda su producción. Más adelante insistiremos sobre ésto con el estudio de algunos rasgos estilísticos

D.- SIMBOLOS EN LA CAPTACION Y PRESENTACION DE LAS CENESTESIAS

Habíamos indicado en la captación de sensaciones la presencia del oído, fundamentalmente; así como la impre-

sión de lo tenue y vaporoso dentro del mundo subjetivo en donde se desplazan estas sensaciones. Son verdaderos símbolos -entre otros- (la caída y el barranco estarían también entre ellos) de la captación, por un lado, y presentación, por otro, de las cenestesias, que ahora estudiamos:

El Oído.- César Atahualpa, hombre de fino oído, amante de la música y el secreto, y rumiador en soledad de sus sensaciones más sutiles, puede sorprender en la paz del silencio lo que sucede en ese constante peregrinar por sus neuronas. Como si fuesen verdaderas antenas provistas de gran sensibilidad, las percepciones pueden captar y emitir el complejo mundo de lo íntimo:

> oigo en mis huesos la palabra siempre
> (p. 17)

> Por eso escucho en mis adentros
> voces que dicen sin hablar
> (p. 20)

> (...) escucho mi latido
> bajo la piel como una roedura
> (p. 24)

> detrás del hueso de la frente
> oigo crecer mis pensamientos.
> (p. 24)

sin el latir del alma creadora
(p. 32)

Se me hace tenue el pulso.
(p. 52)

(...) Mi cabeza
echa brotes de música...
(p. 59)

me pongo a oir cómo zumba
la colmena celular
(p. 69)

A estos ejemplos podríamos agregar muchos otros que también expresan sensaciones auditivas, mezcladas con percepciones visuales y de otros tipos, en sinestesias muy plásticas:

Te percibo en el aire azulenco,
en el hilo de azul mañanero
que me llena como una vasija
(p. 14)

la sangre ya se apaga
(p. 17)

(...) el diente del ratón
royendo el seno de un tabique inerte
(p. 24)

flota la luna estéril de mi frente.
(p. 31)

mi crepitar, mi marejada,
por metafísicos hondones
se desbarranca
(p. 40)

Lejos de mí, como una gasa efímera,
se va de mis contornos el espacio...
(p. 52)

Me apunta un bello luminoso,
que en mi sensorio lo evidencio.
(p. 55)

Me estoy llenando de silencio.

En algún nervio o parte ignota,
siento la pugna de una yema.
(p. 55)

(...) trepan los sueños
con su flujo pertinaz
(p. 69)

Es el cído el símbolo de la captación más fina, el somatoscopio que nos muestra lo que sucede en el mundo innominado del adentro. Con el oído, que apunta hacia su propio cuerpo, se determina también el lugar biológico que

irradia la sensación. La caja de resonancia que muestra la exacerbación psicosomática está en los huesos, bajo la piel, detrás de la frente, en las células, etc.: "oigo en mis huesos", "escucho en mis adentros", "escucho mi latido/bajo la piel", (oigo) "detrás del hueso de la frente", (oigo) "cómo zumba la colmena celular".

El oído es el más agudo y atento auscultador que traspasa barreras para llegar hasta las íntimas esferas de las pulsaciones psíquicas en donde el alma navega. Allí la soledad y el silencio encuentran su armonía.

Gas, Humo, Sombras.- Al observar las diferentes radiaciones de la imagen poética como presentadora de las cenestesias, se destaca una impresión que ya habíamos anunciado y que creemos muy importante porque tipifica este estado interior al que nos estamos refiriendo. Se trata de una sensación de desplazamiento lento, moroso, como un vaho de presencia feérica que nos recuerda a Rilke; un flúido aeriforme que se hecha a andar, desprendiéndose, como si por detrás de las cosas se escurriese algo, haciendo destacar no sólo la cosa concreta sino también su contorno que se evade. Esta sensación se debe especialmente a los verbos que, como veremos después, están en estado de transmutación, cumpliendo el proceso de la coacción y conclusión, pero conclusión imprecisa, vaga, como iterando en forma ilimitada

dicho proceso. En el trasfondo de todo ésto se tiene la impresión de la forma dentro de lo informe; gas, humo, sombras... que flotan, ondean, se mecen y distorsionan lentamente, hasta casi evaporarse:

> me siento un vaso triste, cuya esencia
> en la nada del aire se evapora
> (p. 32)

La percepción de las sensaciones internas muestran una graduación que va de adentro hacia afuera, o viceversa. Ortega y Gasset nos habla del diálogo entre el dintorno y el contorno como base para entrar en el secreto íntimo de las esencias de las cosas y de la vida. Captar esas presencias interiores es descubrir lo arcano. Aquí debemos insistir sobre esas presencias y describirlas.

La imagen de la sombra en su doble acepción, como obscuridad -falta de luz más o menos completa- o como proyección opaca, es altamente significativa. La imagen obscura es la proyección del espíritu del poeta, desplazándose; es el espectro o aparición vaga y fantástica que crea ese estado gaseoso. Esta impresión sintetiza aquellos estados interiores tan complejos que no pueden ser precisados por las simples palabras.

Si salimos a la periferia de estas sensaciones,

observamos que la sombra es, también desde allí, un símbolo que propicia el adentramiento, al igual que la noche con la que se hermana. El poeta se refiere a la sombra como creadora del delirio, como poseedora del signo y la verdad, y también como benefactora porque acoge en sus brazos, a través de la paz del sueño, a los abismados por la búsqueda y el desconcierto, a los tocados por el "propio saldo de misterio". En "El Nocturno del Antesueño" leemos:

> Profunda noche metafísica!
> dame tu signo y tu amuleto
> para no renunciar, oh! dame
> tu sombra azul roída de luceros
> para cubrir mis desnudeces...

Y más adelante:

> Gracias te doy, oh sombra!
> porque has creado el devaneo
> (p. 19)

Otros ejemplos nos muestran a la sombra desplazándose, desvanecida, dentro de un ambiente de adormecimiento o somnolencia que toma todo el ámbito por donde buyen las sensaciones:

> En un pedazo de sombra,
> cortada por la magrura de mis dedos,

me pongo a jugar la baraja
de los insólitos recuerdos.
(p. 22)

Trabaja pertinaz. Es un minero
que perfora las sombras con su escoplo.
(p. 33)

sobre la masa informe de las sombras
se destaca el perfil de lo que fue.
(p. 41)

Hay ondas de sutiles radiaciones
que de las cosas se desprenden
(p. 53)

Lento sopor me invade
(p. 55)

Mi opaco cuerpo transparece,
(la densidad rompió su broche);
y por mi alcoba crece, crece,
la rosa negra de la noche.
(p. 55)

Y este verso tan expresivo que configura o determina un peculiar estado sintetizador:

Me estoy llenando de silencio.
(p. 55)

Hay, todavía, un poema: "La Elegía del humo", que muestra con mucha claridad el movimiento de algo que surge intermitente, hace cabriolas en el aire y se deforma, para morir luego lenta y dramáticamente. A través de la identificación, el poeta nos describe sus propios estados. Copiamos de este poema las primeras estrofas:

Cómo te vas y cómo subes,
humo,
desde mi pipa por el aire.

Desgados hilos formas, rulos
y después nada. Vida efímera
que sólo vive unos segundos.

Tu cuerpo nunca se corrompe,
porque no tiene crasos músculos
ni la necrosis de la sangre.

Puro,
con la pureza de los ángeles
trepas al cielo. Mientras fumo,
veo tu muerte acelerada
por el espacio dando tumbos.

Y yo también me estoy muriendo
sin que lo sepa nadie, juntos.
(p. 56)

Noche, soledad, silencio, sombras, humo, toda una

simbología que acompaña al proceso sensorial. El poeta está sorprendiendo sus vivencias, rumiando su espacio interior con placer y fruición a la manera del autista que navega en su propio mundo con el goce estético del abismado. No es el yoísta espectacular y ególatra, el egoísta estridente, sino el que maneja la emoción del pensar para hurgar en el misterio del ser humano. Es el que conduce la afirmación de su conciencia en silencio, como un evadido que sorprende lo imprevisto e inusitado, el que dirige sus soliloquios hasta tomar contacto con sus propios tejidos y sus células. Una vez más, estos versos son elocuentes:

> Viajando por los sentidos
> hacia mi centro vital,
> me pongo a oir cómo zumba
> la colmena celular
> y cómo trepan los sueños
> con su flujo pertinaz
> por el árbol cataléptico
> de mi sensibilidad...
>
> (p. 69)

2.- PSICOSISTEMATICA DE VERBOS Y PRONOMBRES EN EL PROCESO DE LAS SENSACIONES INTERNAS

A.- Objetividad y sensualidad de los verbos

Las cenestesias que estudiamos transportan no sólo las sensaciones internas del poeta sino también su subjetividad, su modo de pensar, de sentir y de preferir. César A. Ródríguez, con fuerte tendencia por la forma y el color (5), no encuentra dificultad al escoger los verbos más visuales y objetivos, plenos de color, tamaño, dirección y movimiento para externar en forma muy plástica sus vivencias. Fuerza presentativa y sensualidad trasuntan estos verbos: percibo, llena, espesa, congela, apaga, oigo, asperjas, escucho, sumerjo, crecer, tengo, flota, peregrina, pasa, empecina, siento, evapora, caigo, desbarrancan, va, hace, adelgaza, transparece, apunta, evidencio, estoy.

Saber ver, saber sentir y saber expresarse, tal como lo proponía Azorín, otro impresionista. Esos verbos -constataciones de enorme carga emocional y poder de sugestión- van más allá de la simple significación, despertando en el espíritu complejas apariencias y asociaciones oscuras o diá

---

(5) Este "subjetivismo pictórico" es una constante que se ha mantenido en toda la producción poética de Rodríguez, con mayor o menor intensidad.

fanas, de signos, indicios y símbolos sutiles; y todo ello a través de una disposición psíquica fundamental: la imaginación, que parte de la circunstancia inmediata o interior del creador. A través de verbos visuales y objetivos, con poder para materializar lo que se siente -lo subjetivo y recóndito- se presentan imágenes audaces, de irracionalidad muy expresivas. No es natural que el azul mañanero lo llene "como una vasija", o que la esperanza se "congele", o que la palabra siempre se oiga en los huesos, por citar sólo estos ejemplos. Sin embargo, la nota convencional es aceptable y se enciende en expresividad por el hecho de visualizar la impresión, la sensación corporal o espiritual y el grado de intensidad. Los verbos están expresando, expecialmente, este grado de intensidad. Ellos cargan la mayor fuerza de la imagen, indicando la calidad del estado y de la acción, puesto que encierran un nivel de energía muy alto y una poderosa capacidad de intensar la significación. Y aquí encontraríamos un rasgo digno de destacar. La cenestesia, al ser volcada en el molde de la palabra, esto es, del verbo, hace que éste sea depositario de lo que comúnmente le corresponde al adjetivo. De esta manera, lo que se siente y la manera cómo se siente se hace tangible con verbos no abstractos que arrastran toda una gama de expresión

adjetival. La determinación y calificación que están encerradas en el verbo, tienen mayor irradiación sugestiva que el propio adjetivo cuando cumple estas funciones con el sustantivo, porque en este último caso se precisa mientras que en el primero se deja libertad a la seducción y fascinación, acorde con lo que el vidente experimenta y desea comunicar. Si el poeta quisiera manifestar la idea, a través del adjetivo, sentiríamos un desvanecimiento de la carga poética. Veamos:

Se me congela la esperanza
(esperanza congelada)
Mi opaco cuerpo tramparece
(cuerpo transparente)
se me adelgaza la vivencia
(vivencia delgada o adelgazada)
Me apunta un bello luminoso
que en mi sensorio lo evidencio
(luz evidente o evidenciada)
y cómo trepan los sueños
(sueños trepados)

Los adjetivos congelada, transparente, delgada, evidentes, trepados que indican conclusión, no tienen la

vibración y sugerencia de los verbos. Se nos presentan los adjetivos como palabras apagadas, concluídas, frente a los verbos encendidos por la incoacción y el proceso de transmutación tensa. De ahí que esta última palabra esté más cerca al gerundio (adverbio): se me está congelando, mi opaco cuerpo esta "transpareciendo", se me está adelgazando, lo estoy evidenciando, los sueños están trepando. Esta es la sensación que provoca el verbo: Lo que sucede se está produciendo, y el poeta sabe aprehenderlo en un momento dado a través de una interposición de planos, de engaste de sensaciones internas que brotan apretadas, dentro de un proceso que traduce impresiones sintéticas e individualizadoras.

Con los verbos se hace clara y ostensible la observación atenta y silenciosa de su propio cuerpo. Autoscopia o, mejor, somatoscopia; apercibimiento interior de lo maravilloso que linda con la parasicológico. Transparencia del cuerpo que permite, en soledad, la visión mágica de lo interno. No se advierte aquí la vida transcurriendo -como tiempo externo- sino latente, en otra dimensión del movimiento. Es la figura del sonámbulo o del insomne. Es la actitud del que va y está "en".

Veamos este ejemplo y fijémonos en el gerundio:

yo sólo contemplo el aire
como un edredón de seda
desdoblándose en la noche
puntuado de lentejuelas.

(p. 60)

Además del verbo que es muy expresivo, deseamos llamar la atención sobre el gerundio. Es lo que habíamos dicho en líneas anteriores sobre la cercanía al gerundio, sólo que en el ejemplo aparece realmente: desdoblándose. En lugar de decir "el aire/ como un edredón de seda/ se desdobla", el poeta coloca el verboide para hacer más plástica la extensión de aquello que se está produciendo.

B.- El desplazamiento a través de los pronombres mi, me se.

El desplazamiento que se manifiesta en las sensaciones internas y que constituye un interesante rasgo de estilo, es todo un proceso intraverso -o extraverso- a través del cual se indica la dirección hacia lo hondo y se muestra la irradiación del centro vital.

Organizados y relacionados estos verbos y pronombres que estudiamos, sostienen todo un sistema en donde el valor de uno depende de los otros. Esta sistematización psicológica que estamos efectuando nos ha de mostrar una soli-

daridad coherente que, creemos, es la más significativa para precisar las características relievantes de las cenestesias.

El Pronombre mi, o relaciones del objeto con el yo:

Viajando por los sentidos
hacia mi centro vital

(p. 69)

El pronombre mi es expresivo no sólo por indicar el ámbito más próximo y querencial, la cosa que más se posee y la substancia más entrañada al mundo personal, sino porque nos permite hacer un estudio de los niveles en que se mueven estas existencias psicológicas, para contribuir al proceso del desplazamiento. Hemos ordenado esta forma apocopada del pronombre y la presentamos ahora acompañada del objeto y sus calidades, es decir, funcionando como adjetivos. Observemos el siguiente inventario: mis huesos, mi voz, mis desnudeces, mis sentidos, mis adentros, mi muriente cuerpo, mi latido, mis pensamientos, mi frente, mi verso, mi escritorio, mi intento, mi voluntad, mis recuerdos, mi tiempo, mis ojos, mis vértigos, mi crepitar, mi marejada, mis pasos, mi fin, mi familia, mi estatura, mi opaco cuerpo, mi alcoba, mis libros, mi sensorio, mi pipa, mi presen

te, mi pasado, mi futuro,mi sangre, mi actitud, mi cabeza, mi soledad, mi verticalidad, mi propio mar, mi centro vital, mi sensibilidad, mis propios ímpetus, mi puente de soledad.

Al distribuir estas formas nominales -connotativas, descriptivas-, considerando los nombres de los seres u objetos que tienen una existencia real y los que señalan el nombre de las cualidades o fenómenos separados mentalmente o abstraídos de los objetos a que se refieren -camino de lo concreto a lo abstracto- se advierten hasta tres tipos de sustantivos que podríamos clasificar como materiales, somatestésicos y espirituales. A estos tres tipos los "recorre" otros sustantivos que indican, por un lado, manifestaciones psíquicas o vivencias, y, por otro, ámbito temporal.

En este "mar dormido y sin acentos", que es el mundo íntimo, muchos seres "hormiguean" como existencias tangibles o imaginativas. El proceso del adentramiento parte de esas existencias reales y se introduce cada vez más, y en progresión, en las presencias que no pueden percibirse de un modo material, sino solamente a través de una operación mental: la abstracción.

Al intentar una organización sistemática de nues

tro material, considerando oposiciones y relaciones estructurales, presentamos los siguientes cuadros que muestran los planos de introducción, de lo externo a lo interno, sobre la base del posesivo mi:

ESQUEMA I

MI - MIS + SUSTANTIVOS

MATERIALES ⟶ SOMATESTESICOS ⟶ ESPIRITUALES

A	B	C	D	E	F
MI ESCRITORIO	MI CUERPO	MIS HUESOS	MIS LATIDOS	MIS DESNUDECES	MI MISTERIO
MI ALCOBA	MI FRENTE	MI SANGRE	MIS PASOS	MIS VÉRTIGOS	MI VOZ
MIS LIBROS	MIS OJOS			MI CREPITAR	MI PROPIA LUZ
MI PIPA	MI CABEZA			MI MAREJADA	MIS ADENTROS
	MIS MANOS			MI ESTATURA	MIS PALABRAS
	MIS SENTIDOS			MI VERTICALIDAD	MI FIN
	MIS AFUERAS				MI SILENCIO
	MIS CONTORNOS				MI PASCUA
	MI PEREZA				MIS VERSOS
					MI PROPIO MAR
					MI SOLEDAD
					MI CENTRO VITAL

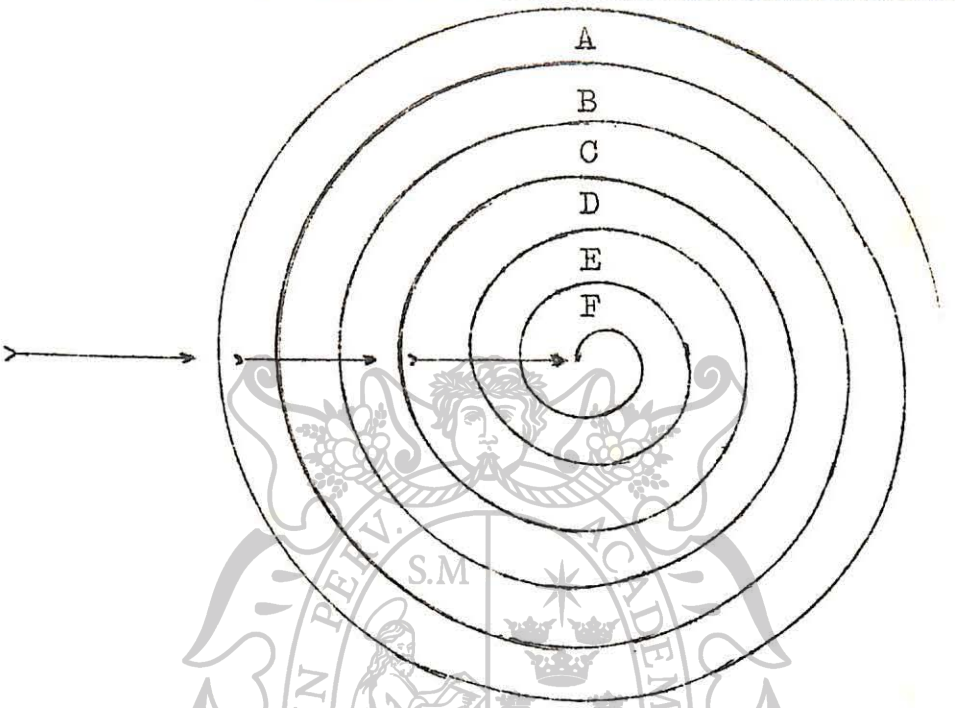
G

MI PENSAMIENTO	MI SENSIBILIDAD	MI SENSORIO	MI INTENTO
MI VOLUNTAD	MI ACTITUD	MIS ÍMPETUS	MI TERCA ANSIEDAD
⟶	⟶	⟶	⟶ ⟶

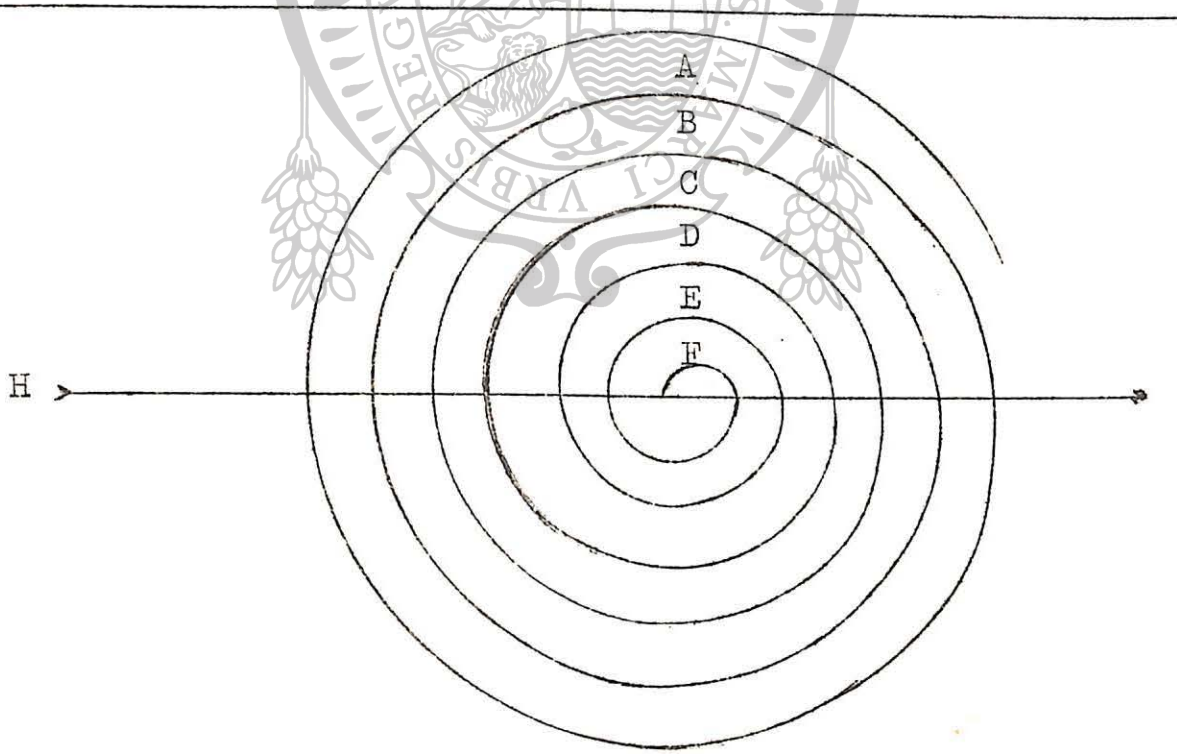
H

MI VIDA		MI TIEMPO	MI CRUDO INVIERNO
MIS RECUERDOS	MI PASADO	MI PRESENTE	MI FUTURO
⟶			

ESQUEMA 2



ESQUEMA 3



En el Esquema 1 encontramos hasta seis niveles dentro del proceso del adentramiento. El deseo de encontrarse como ser auténtico hace que el poeta enfatice:

Yo no soy el que soy por mis afueras,
hay otro yo conmigo que es más otro

(p. 33)

Reiteración del pronombre personal a través del ablativo. Búsqueda del yo verdadero alejándose de lo externo; camino de soledad:

Solo, sí, pero conmigo,
solo con mi soledad,
sacando luz a mis huesos
con el frote del afán,
o terciando al hombro el rifle
de mi verticalidad,
sin que me lleve a sus playas
lo rebañego y vulgar;
y sí, más bien, mar al fondo
del alma, mi propio mar.

(p. 68)

Los niveles de inmersión -queremos aclarar- no tienen fronteras, puesto que el paso de uno a otro es más

didáctico que real. Tan cierto es ésto que cualquier sustantivo que tomemos, a excepción de los materiales, encierra, dentro de sí, a todo el proceso que ahora pasamos a explicar:

En el primer nivel (A), observamos a los elementos materiales a partir de los cuales se rompen las amarras con lo externo y se ingresa en lo que hemos llamado buceo interior. Estos sustantivos tienen una característica: son lugares y objetos familiares, muy próximos y ligados al trabajo intelectual o que lo predispone. También advertimos -ya hemos hablado de ello- que son sustantivos indicadores de descanso y acomodo, con verbos originariamente mediales, como anota Bruno Snell (6). Hundirse en la pereza y propiciar el sueño que la Fisiología llama paradojal, estado intermedio entre la vigilia y el sueño profundo. Salirse de las cosas impuestas y ejecutar la travesía de los sentidos para percibir las sensaciones íntimas del laberinto del cuerpo biopsíquico:

Estoy sentado en mi escritorio

(p. 21)

---

(6) Bruno Snell indica que los verbos originariamente mediales "designan un encontrarse" como estar sentado, estar echado, etc., la actitud o el comportamiento". "La estructura del Lenguaje", Gredos, Madrid, 1966, p. 104.

Cuan largo soy en la poltrona

(p. 52)

Estoy sentado en una silla

(p. 55)

Estoy de codos sobre una amplia mesa

(p. 59)

Y en esta pequeña estrofa en donde se simboliza el origen del desprendimiento y la evasión:

Cómo te vas y cómo subes
humo,
desde mi pipa por el aire.

(p. 56)

En el segundo nivel (B), ubicamos a los sustantivos que nombran o sugieren al propio cuerpo, especialmente el rostro (frente, ojos y la cabeza):

flota la luna estéril de mi frente

(p. 31)

Mis ojos reciben de adentro
la luz de sus lámparas

(p. 39)

Para que tenga un hoyo mi pereza
he cerrado los párpados

(p. 52)

(...) Mi cabeza

echa brotes de música ... Germino

(p. 59)

Es el estado de transición, pero también de ingreso y contacto con lo subyacente. Hemos hablado de acción magnética que el poeta ejerce sobre sí mismo, de actitud estática, sonambúlica, de trabajo mediúmnico, de relajación, de desmaterialización. Aquí lo estamos observando con claridad. Es la voluntad para desprenderse de la condición externa e ingresar en la interna. Ya no son los sentidos comunes que miran hacia fuera, ni los especiales (espacio, movimiento, formas, etc.), sino aquellos que captan la sensibilidad interna y los estados particulares.

En el tercer nivel (C), el poeta ha abierto las compuertas y está dentro de sí mismo, sintiendo sus huesos y su sangre. Sensación y sentimiento deleitosos:

oigo en mis huesos

(p. 17)

sacando luz a mis huesos

(p. 68)

Siento mi sangre con sabor a vino.

(p. 59).

El recorrido y la captación somática continúa; se adelgaza y transparece en el cuarto instante (D):

(...) escucho mi latido
bajo la piel

(p. 24)

Y llega a la exacerbación sensorial en el quinto (E). Pasión que se agrava o se aviva:

mis vértigos constantes,
mi crepitar, mi marejada

(p. 40)

Este estado, muy particular en Rodríguez, de ebullición y borrasca interior, se aquieta algo finalmente cuando el poeta se asoma al filo del asombro y la admiración y tiene indicios de la "potencia de invisible orquesta" o de la "floresta crecida al borde de la nada". Allí surgen la propia luz, las propias palabras, la propia voz; pero recortadas por los "vientos encontrados" que no le han de permitir descansar en el puerto. El pensamiento, cruel acompañante, no admite la total liberación para observar a plenitud el "propio saldo de misterio". El lúcido o vidente hace sonar su voz pero hay otro fondo, más hondo, al cual no podrá llegar:

Campanita de alarma mi voz suena
como si el mundo se estuviera hundiendo
en la gran fauce del espacio ...

(p. 18)

Surge el verso, sí, pero es sólo una molécula de la belleza que está detrás del manto que cubre su rostro:

El delirio pasará con la paz del sueño:

Gracias te doy, ¡oh! sombra,
porque has creado el devaneo
en el preciso instante en que el sollozo
se hace molécula de verso;
y porque, sobre el ápice
de mis sentidos prisioneros
asperjas, con mano ancha,
la paz del sueño.

(p. 19)

Si volvemos a los primeros niveles, notaremos que la percepción de sensaciones se da desde los sentidos más comunes y externos hasta los más finos y delicados: B-D y E-F. La dirección de B a F marcaría las siguientes oposiciones:

mis afueras	mis adentros
mis contornos	mi centro vital
mi cuerpo	mi misterio
mis ojos	mi propia luz

Y si observamos solamente el tránsito de E a F, la dirección mostrará desde los sentidos que expresan fatiga, opresión y vértigo hasta aquellos que indican cierto bienestar y descanso en silencio y soledad. Clara muestra de la fuga del mundo exterior hacia el propio yo, señalando durante el proceso el nebuloso mundo que las sensaciones van captando:

> Donde termina lo real empieza
> el mundo de los sueños que es brumoso.
>
> (p. 70)

Continuando con la explicación del Esquema 1, veamos ahora las manifestaciones psíquicas o vivencias (G) que van apareciendo durante el viaje esforzado por los sentidos. En primer lugar, el pensamiento es la barrera que debe ser franqueada para andar y horadar el misterio. Hay que luchar entonces con el "bisonte negro":

> Todas las noches me verás luchando
> con un bisonte negro,
> membrudo y balador, insomne;
> tenaz y contumaz: mi pensamiento.
>
> (p. 30)

Precisamente las cenestesias van expresando, en todos los niveles estudiados, esa pugna con el pensamiento.

En el transcurso o proceso dramático, en la lucha y forcejeo, el verso se va haciendo. Es por eso que cuando Atahualpa Rodríguez habla de "mi intento", "mi voluntad", "mi actitud"; "mis ímpetus", "mi terca ansiedad", está no solamente expresando las armas con las cuales dispersa las brumas en busca de las esencias, sino mostrando un tipo de poesía tensa, con poderosa carga de ansiedad, con agitación extrema del afán:

con mi terca ansiedad desesperada

(p. 28)

(...) mi intento peregrina
por las neuronas.

(p. 31)

(...) Se empecina
mi voluntad

(p. 31)

Mi actitud es casi inútil

(p. 60)

En mi actitud desvelada
hay algo sacerdotal

(p. 68)

Aislado en mis propios ímpetus

(p. 69)

Obstinación y dramatismo para aquél que se aventura por los límites del alma.

Veamos ahora el ámbito temporal (H) con lo cual concluímos la explicación del primer esquema. En el segundo capítulo ya habíamos hecho referencia a la idea del tiempo en Atahualpa. Decíamos que en la realidad como engaño también está comprometido el tiempo que nos impide igualmente ser. Coludido con el pensamiento y la razón nos encasilla e impide salir para encontrar otros senderos. Pensamos, sentimos y actuamos dentro de los cánones del tiempo (esta existencia inauténtica) que impone sus dictados. El tiempo es, así, según palabras del propio autor, una serpiente que se desliza para atarnos:

> Cuando me pongo a meditar, quisiera
> desatarme del tiempo,
> adelantar un paso en la tangente
> que sale de la curva de la vida. Pero,
> desde que Euclides tendió sus paralelas,
> ya nadie quiere aventurar senderos"
>
> (p. 23)

El hombre es, de esta manera, un ser frustrado no sólo por su conformismo sino también por la fuerza opresora del tiempo. De ahí que cuando el poseso se interna por el espacio de su propio cuerpo para vivir la sorpresa

que le puede deparar la soledad, necesita "adelantar un paso en la tangente/ que sale de la curva de la vida" e internarse en otra dimensión. Esta otra dimensión es la angustia; pero la angustia vivificante, la que, como sucede en el pensamiento de Heidegger, es la única capaz de hablar para revelar la nada.

Existir auténticamente -dice el filósofo alemán- es estar preocupado. El ser y sentido de esta preocupación es la temporalidad. En el pensamiento de Heidegger la existencia es tiempo, especialmente el futuro, porque allí se encuentra la muerte. Nuestro poeta, en quien se percibe clara influencia del existencialista, dirá refiriéndose a la muerte:

> Morir no es transformarse, es ser más uno
> desmigajando lo perecedero
>
> (p. 37)

Y en relación al futuro:

> Y sepa el ente prematuro
> o el que con óxidos escribe,
> que solamente supervive
> lo que está lleno de futuro.
>
> (p. 66)

En el esquema hemos querido mostrar al tiempo

participando en la lucha interna, vale decir en las propias cenestesias, acompañando al desplazamiento de estas sensaciones y siendo él mismo, lo temporal, un tipo de sensación captado por los sentidos especiales:

> Sobre mi crudo invierno doloroso
> la serpiente del tiempo se desliza
>
> (p. 28)
>
> Y mi presente y mi futuro,
> tirándome del pensamiento,
> me conducen al límite del alma
> por el túnel sin aire del yo creo.
>
> Y me pregunto todavía:
> "¿la eternidad puede ser tiempo?
>
> (p. 58)

En el Esquema 2, representamos la acción del desprendimiento, y la fuga de lo externo a lo interno a través de las cenestesias, que, como hemos visto, se van agudizando en busca del centro vital. Una especia de movimiento giratorio del espíritu, a manera de remolino, marca la potencia de la carga hacia los "metafísicos hondones". Esta fuerza ejercida sobre sí mismo estimula los sentidos y hacen plásticas y visuales las sensaciones más íntimas. El disturbio y la inquietud espiritual quedan así expresados. La lucha psicológica por abstraerse de lo racional y expe-

rimentar un apasionante mundo de impresiones en sus órganos y en su alma, indican las dos formas del sentir: por un lado, a través de la sensibilidad, de la sensación;por otro, a través del sentimiento y la emoción. Sensibilidad que muestra el movimiento de lo externo a lo interno, objetivándolo. Sentimiento que va revelando misterios y presentando emociones o afectos. Sensibilidad que conduce al sentimiento; sensación que despierta innúmeras impresiones. Observemos en los ejemplos siguientes:

Sensibilidad:

> Me apunta un bello luminoso
> que <u>en mi sensorio lo evidencio</u>.
>
> (p. 55)

Sentimiento:

> (...) quiere agarrarme del ahora
> con <u>mi terca ansiedad desesperada</u>
>
> (p. 28)

En el Esquema 3, hemos agregado la línea del tiempo para indicar la frustración y el impedimento. Cruza la "Serpiente del tiempo" por la existencia y a pesar de la obstinación por alcanzar el yo mismo sólo se le puede ver tenue y confusamente, a través de sus indicios:

(...) mi intento peregrina
por las neuronas. Pasa por el flanco
del ser sin abordarlo.

(p. 31)

Los pronombres me y se o relaciones del Yo con el objeto:

Primero consideraremos al me y al se integrados y luego al se unido directamente al verbo. En el primer caso se notará un evidente estado de detención o suspensión y en el segundo de desprendimiento. Ingresemos en el análisis:

Hemos escogido, en primer lugar, los verbos que llevan carga cenestésica y al confrontarlos observamos que la significación se refuerza notablemente por la presencia del complementario me, correspondiente a la primera persona, y del se a la tercera, dando clara impresión de un estado detenido dentro del desplazamiento general. Aparente contradicción que se explica por la lentitud o morosidad del movimiento subjetivo.

Pero partamos del yo personal como dueño de una sensación que se destaca:

te percibo
oigo tocar

(yo)
escucho
tengo
respiro
soy
lo evidencio
germino

Ahora notemos el refuerzo de la actitud y el sentir -único e instransferible- a través del me (yo), volviendo sobre sí mismo:

(yo)
me pongo a jugar la baraja
me siento un vaso triste
me siento poseído
me pongo a oir cómo zumba
me estoy muriendo

Y por último, la integración de lo que viene con lo que es, la penetración de lo externo en el sujeto receptivo (se - me), con una reafirmación tácita de la primera persona:

(a mí, el yo)
se me ha dormido el ánimo
se me espesa en la garganta
se me esconde (la luz de mis recuerdos)
se me congela la esperanza
se me hace tenue el pulso
se me adelgaza la vivencia

Estas percepciones captan sensaciones muy delicadas que requieren de un estado psicológico especial, mez-

cla de quietud, silencio y contemplación.

Fijémonos en los verbos. Todos ellos en modo indicativo, expresando la acción objetivamente, afirmando una realidad para hacer más notorio y claro el estado psicológico, espiritual, que se percibe. Adelgaza, hace tenue, esconde, congela (espesa), dormido, he aquí una graduación interesante para "mostrar" la situación de apercibimiento interior que de tanta depuración y estrechamiento en el recorrido, acaba por detenerse en un estado de pasmo o embebecimiento, de suspensión de los procesos mentales y corporales. Impresión de reposo para que estos ambientes sean aprehendidos y sentidos con mayor precisión por otro sentido más fino, latente e innominado. El estado de apercibimiento interior, de dirección de la atención para meditar, provoca el desprendimiento y abre los caminos inefables:

> Toda actitud contemplativa
> como en muda oración nos embebece.
>
> Hay ondas de sutiles radiaciones
> que de las cosas se desprenden
> para abrirnos caminos inefables
> por los ingrávidos deleites. (p. 53)

La detención de los estados mentales, la atmósfera onírica y vagorosa y la sensación de silencio interior

proporcionan a la imagen un amplio alcance emocional y un alto poder de integración. La apariencia y la sugestión surrealista que brotan de estas imágenes constituyen los mayores aciertos poéticos.

Veamos ahora la forma se más verbo. Los estados psicológicos detenidos que se perciben a través de la integración me-se, se extiende también a la forma enunciada, con la diferencia de que en este caso se crea simultáneamente la apariencia del desprendimiento, del vuelo y del acabamiento lento y moroso. Y para que se dé esta apariencia quienes contribuyen con mayor efectividad son, seguramente, la forma sonora del pronombre y el aspecto del verbo. Reparemos en el ejemplo anterior y en la expresión "se desprenden". La sugestión que crea el sonido de la letra "s", fricativa y sorda, más el verbo prospectivo, inconcluso, continuativo, proporcionan los principales ingredientes impresivos para captar la sensación de lo que brota y se moviliza lentamente.

Ordenemos algunos ejemplos para facilitar la comprensión:

> Hay ondas de sutiles radiaciones
> que de las cosas se desprenden. (p. 53)
>
> se va de mis contornos el espacio...(p. 53)

desde adentro,
sube en un tallo de emoción. Se escapa
por las fisuras de los labios (p. 13)

sobre mi crudo invierno doloroso
la serpiente del tiempo se desliza (p. 29)

sobre la masa informe de las sombras
se destaca el perfil de lo que fue. (p. 41)

yo sólo contemplo el aire
como un edredón de seda
desdoblándose en la noche
puntuado de lentejuelas. (p. 60)

me siento un vaso triste, cuya esencia
en la nada del aire se evapora. (p. 32)

y aún sin labios podríase escucharla
en la actitud de una mujer que muda
de sorpresa se calla (p. 15)

como un amor que ya se acaba (p. 15)

El lingüista español Mariner, dice de la forma "se" que indica complacencia, gusto, regodeo e interés, señalando de paso una postura subjetiva en el acto de ver las cosas. Indica, a su vez, que el verbo acompañado de la forma "se" relieva su significación e intensidad y por eso se convierte a veces en una expresión repetitiva (7).

(7) MARINER, Sebastián: Conferencias dictadas en OFINES. Madrid, Mayo, 1968.

Vemos, entonces, que los verbos tienen un contenido semántico acentuado por la presencia del dativo, que indica a la acción "in fieri", en ejecución, como realizándose en ese momento. La idea de desprenderse, tramontarse y acabarse, que se hace latente en cada uno de los ejemplos y en el conjunto de ellos, corroboraría lo que señala Bruno Snell cuando al referirse a los verbos con "se", indica que éstos designan cambios del estado de ánimo, mundo interior en movimiento o perturbación. Dice este autor cuando habla de la forma "se" en griego: "(...) designa la voz media, principalmente, aquello que llamaríamos un estado interior, y así significa: hacer algo en conmoción interior"(8).

Se desprenden, se escapa, se va, se desliza, se destaca, se evapora, se calla, se acaba: los verbos siempre en indicativo, contradiciendo el espíritu mismo de la cenestesia que es subjetiva; la forma "se" proporcionando al núcleo predicativo esta actividad plástica, encendiendo todos los indicios del aspecto verbal, insuflándole la fuerza expresiva indicadora de la manera de vivir, sentir y padecer la acción.

La apariencia sugestiva de un movimiento inte

(8) SNELL, Bruno: op. cit. p. 104-5.

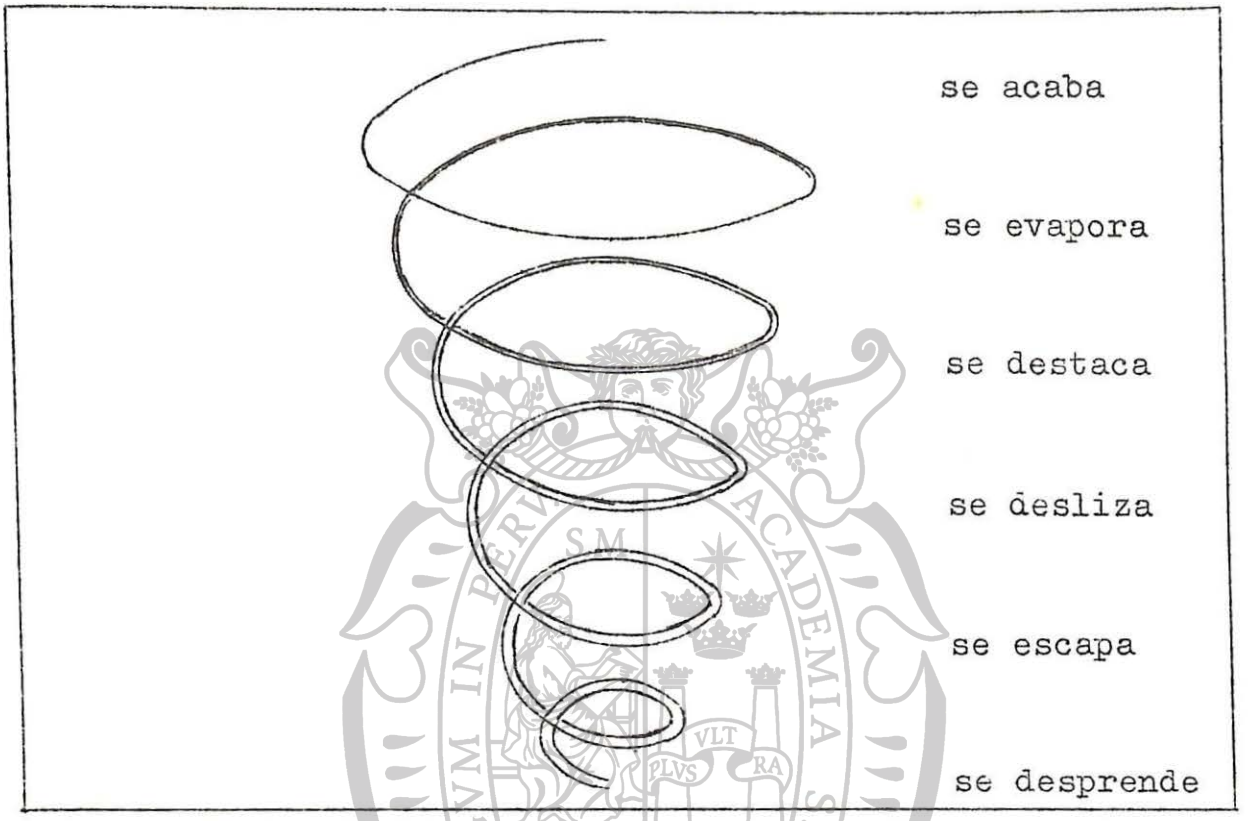
rior, lento pero perceptible, se convierte en un rasgo poé tico de estilo. Algo transita efectivamente dentro de esa postura estática, algo camina sorda y libremente detrás de esa apariencia cataléptica, algo en fin

> se pasea en la sangre del filósofo
> y en cada idea alumbra (p. 67)

En "Alumbramiento", título ya expresivo, hay unos versos que otras veces hemos citado y que sugieren ese mundo íntimo, algunas veces denso, otros transparente, que se moviliza, se extiende, crece y disipa en un lento sopor, mezcla de adormecimiento o somnolencia:

> Mi opaco cuerpo transparece
> (la densidad rompió su broche);
> y por mi alcoba crece, crece,
> la rosa negra de la noche. (p. 55)

El proceso de movilización a que hacemos referencia lo podemos representar en el siguiente esquema, utilizando los verbos con "se":



La evolución del desprendimiento, vuelo y acabamiento es de abajo hacia arriba. Las sensaciones internas surgen, se afinan, se destacan y acaban, para luego volver a renacer y extenderse en una suerte de sístole y diástole, de contracción y dilatación, cuya iteración estaría en relación con el ritmo de la vida biopsíquica, con la ondulación o la oleada interna marcando la actividad en sí mismo. Este ritmo lo vemos, por ejemplo, en los siguientes versos que corren paralelos:

escucho mi latido
bajo la piel >——————> se me hace tenue el pulso

me pongo a oir cómo zumba
la colmena celular >——————> se me adelgaza la vivencia

en mi actitud desvelada
hay algo sacerdotal >——————> me estoy muriendo

Insistiendo en el movimiento interior veamos los siguientes ejemplos -sin la presencia del "se"- en donde aparece una disposición significativa:

me pongo a oir cómo zumba
la colmena celular (p. 69)

y cómo trepan los sueños
con su flujo pertinaz (p. 69)

(...) mi cabeza
echa brotes de música. Germino (p. 59)

(la densidad rompió su broche) (p. 55)

sube en un tallo de emoción (p. 15)

Igual qùe cirios llameantes,
cuyo fulgor sube en la llama (p. 39)

y por mi alcoba crece, crece,
la rosa negra de la noche. (p. 55)

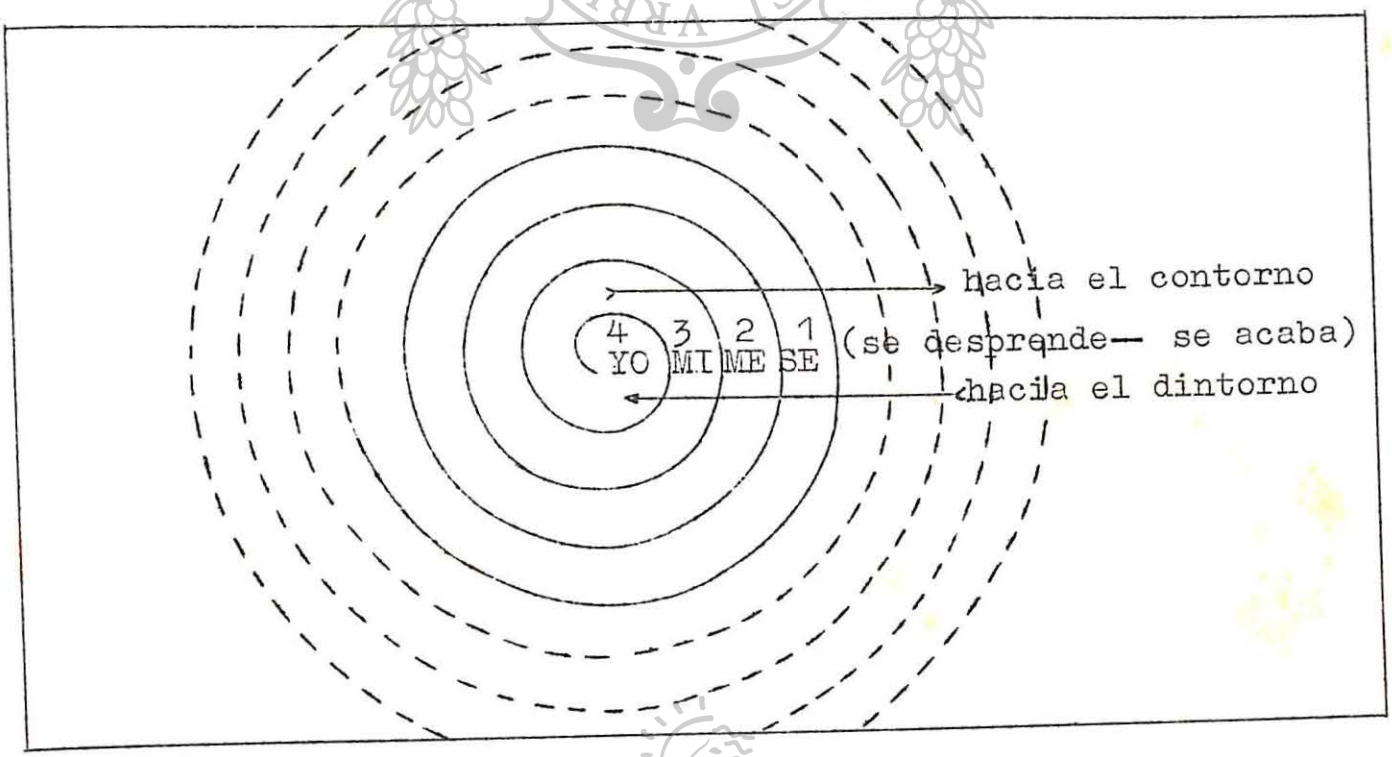
Sobre este tiempo como en mar dormido,

flota la luna estéril de mi frente. (p. 31)

Mo opaco cuerpo transparece (p. 55)

Salida, ascensión y transparencia (detención en otros casos), he ahí el camino que recorren los verbos: .. zumba, trepa, echa, rompe, sube, sube, crece, crece, flota, transparece. Esto es lo que sucede con los verbos en tercera persona. Persona que es el mismo yo en estado de alerta, proyectado, desprendido de su centro, pero formando con él -no podía ser de otra manera- una unidad indestructible.

Reuniendo en una sitematización final los cuatro pronombres estudiados: yo, mi, me, se, a través de los cuales el poeta presenta y describe sus sensaciones encerradas en la órbita de su mundo interior, podemos realizar el siguiente esquema:



Volvamos a nuestros ejemplos para aclarar la idea:

se me ha dormido el ánimo (mi ánimo - yo)
1 2 3 4

se me espesa en la garganta (mi garganta - yo)
1 2 3 4

se me esconde (la luz de mis recuerdos - yo)
1 2 3 4

se me congela la esperanza (mi esperanza - yo)
1 2 3 4

se me hace tenue el pulso (mi pulso - yo)
1 2 3 4

se me adelgaza la vivencia (mi vivencia - yo)
1 2 3 4

Esta sensación de descenso está vista desde el "se" hacia el "yo" (1-2-3-4-); sin embargo, bien podría ser el camino contrario (¡que el idioma no lo puede expresar!) por la fuerza que tiene el yo como objeto (4-3-2-1).

La rotundidad del yo, del mi y del me, este ser él mismo, consciente de la posesión de su cuerpo como presencia somática, provoca una sensación secundaria, subje-

tiva, que es el contorno al que nos referimos. A partir de ese contorno se inicia la salida o despersonalización ("se desprenden", "se escapa", etc) para que el yo deje de ser el yo mismo y se esté haciendo otra cosa dentro del proceso de transformación. Este estar "in fieri" se objetiva por la presencia del "se", la otra persona que es él mismo pero ya observado como saliendo, creando el efecto del desdoblamiento y en donde el poeta es el propio observador; el sujeto y el objeto al mismo tiempo.

Finalmente, el esquema presenta con claridad los dos núcleos de sustentación de las cenestesias: por un lado el núcleo nominal, sostenido a su vez por el posesivo "mi"; y por otro el núcleo verbal que tiene por apoyo el "me" y el "se".

Estos pronombres que hemos estudiado, verdaderos iluminadores del nombre y del verbo, los ubican y precisan. Así, por ejemplo, en relación con el nombre (esquema Nº 2) éste muestra una graduación que partiendo de las cosas materiales penetra en el cuerpo, se dirige por los sentidos internos y alcanzan un grado muy fino al captar un sentimiento de asombro, de soledad o silencio.

Respecto al verbo, el movimiento hacia los estados más delicados se presenta lento, sordo, gaseoso; desde

la aparición y el ascenso hasta el descenso y la transparencia.

El yo es el eje del cual parten y al cual confluyen la evolución y el progreso de la cenestesia. Es la caída honda, el centro vital. Búsqueda y pasión constante de la propia y continua identidad.

CAPITULO V

LO AFECTIVO Y LO FILOSOFICO EN LA VISION Y LA PARADOJA

LO AFECTIVO Y LO FILOSOFICO EN LA VISION Y LA PARADOJA

1.- ALOGICISMO E IRRACIONALIDAD EN LA VISION Y LA PARADOJA

Existe una estrecha adecuación entre la Visión y la Paradoja: las dos son formas extrañas que requieren de una percepción fina para lograr la comunicación entre la obra y el lector. Son formas indirectas y alógicas, coloreadas de irracionalismo; aunque este irracionalismo le pertenezca especialmente a la visión, ya que, como veremos luego, en la paradoja es más aparente que real.

Algo más que une a la visión y a la paradoja es el "rompimiento de sistema". En la primera hay ruptura en el sistema de los atributos poseídos por el objeto y en la segunda existe ruptura en el sistema lógico, aunque, como señala Bousoño (1), este recurso se supedita a otro que es el más importante. En Rodríguez ese otro sistema es, fundamentalmente, el de los atributos poseídos por el objeto.

En un poeta interesado en bucear por lo escondido y oscuro de las cosas para capturar la luz interior, estas dos formas poéticas le sirven para alcanzar su cometido. En-

(1) BOUSOÑO, Carlos: "Teoría de la Expresión Poética". Gredos. Madrid, 1962. p. 262.

contremos adecuación entre lo que se dice y la forma cómo se dice: en su poesía hay afán de quiebra, de ruptura, de rechazo y oposición (aquí prevalece especialmente la paradoja) para ingresar en otro mundo que el poeta considera mejor (en este caso predomina la visión). Pero no sólo en lo que tienen de común existe esta adecuación; también en sus diferencias encontramos la relación con el espíritu del poeta. La visión es de naturaleza afectiva, con incidencia en lo sentimental, así como en lo fantástico e imaginativo. La paradoja es de naturaleza mental, en donde predominan las operaciones intelectuales o conceptuales. En Atahualpa existe a través de todos sus poemas, esa dualidad afectiva-intelectual, producto de la "emoción del pensar" que es la tónica de su estro poético.

La visión y la paradoja se solicitan mutuamente. Es cierto que hay visiones en donde el empleo de la paradoja no es consciente, y paradojas que exclusivamente apuntan a lo conceptual y filosófico. Pero también tenemos una gran cantidad de ejemplos en donde el enlace de estos recursos es evidente y consciente; ellos nos han de servir especialmente para corroborar esa adecuación a la que nos referíamos.

Esta doble proyección de lo visionario y paradojal estaría simbolizando, a nuestro modo de ver, tres actitudes: a) los vértices del trabajo poético son el espíritu y la

mente, lo maravilloso y conceptual; b) lo mental se desliza por la vía de lo irracional; c) la presencia de recursos irracionales expresan con mayor hondura realidades o aspectos que sólo con este tipo de lenguaje -y no con otro- es posible desenvolver o presentar. Pero hay algo más, sobre todo partiendo de la paradoja. Siendo una forma extraña, cuya permeabilidad sólo es posible para los que con esfuerzo penetran en su laberinto de ideas y emociones, tiene algo o mucho de esotérica. La fuerza oculta o secreta de la paradoja, concentradora de alta tensión, no puede ser conocida por todos. Veamos lo que dice Ferrater Mora sobre el esoterismo, para explicarnos mejor: "(...) es, no sólo una clase o forma de saber, sino cierta actitud frente al saber mismo, pues supone la distinción entre un saber vulgar, superficial y poco adentrado en la verdadera naturaleza de las cosas, aunque suficiente para el hombre corriente, y un saber auténtico, que debe reservarse al elegido, al sabio, al adivino, al profeta" (2).

La paradoja estaría en el lado del saber profundo y auténtico, que está sólo reservado a algunos, al poeta, por ejemplo, que es el vidente. Igual sucede con la visión, que, por tener estructura eminentemente irracional, subcons

---

(2) FERRATER MORA, José: Op. cit. pp. 285-6.

ciente, requiere de una penetración profunda de carácter emocional para calar en su propio mundo.

Hay pues coherencia entre la actitud asumida por el poeta y lo que la visión y la paradoja expresan por sí mismas, aunque se podría objetar que no es con formas oscuras o secretas que se puede mostrar el camino. Esto merecería un comentario. Atahualpa Rodríguez nos dice que el hombre está enajenado dentro de la norma y lo cotidiano hasta el punto de dejar de ser; que lo que cree ser la verdad, en realidad es sólo engaño; que el hombre está acostumbrado a lo fácil y al acomodo que no lo comprometen. Siendo éste su pensamiento no puede escribir el poema que fluya con demasiada facilidad en dirección a su significado. Utiliza entonces, la paradoja y la visión para producir efectos análogos a los síntomas de la propia enfermedad. La enfermedad, ya lo hemos dicho, es no ver, ser ciego; y el efecto que la visión y la paradoja provocan es, también, en un primer instante, la falta de luz, la obscuridad. Se trataría, así, de una especie de cura homeopática, porque al ofrecer la droga de la obscuridad en dilución enorme se va a provocar la confrontación con la propia falta de luz. El impacto provocará el desgarramiento de las tinieblas y como resultado el hombre podrá sanarse. "Nunca se hace más obscura una cosa que cuando va a resplandecer", dice el adagio; y ésto es lo que

sucede especialmente en la paradoja. Luego de la sumisión se descorrerá el velo y por revelación aparecerá en todo su esplendor la luz, la belleza, la verdad. Se le despertará la mente para que se vea a sí mismo y de esta manera se restablecerá la verdad frente a las supuestas verdades.

2.- FUNCION CONFIGURADORA DE LA VISION Y LA PARADOJA

Para un estudio sistemático de la visión y la paradoja desde el punto de vista de su forma y acción, las veremos progresivamente desde dos perspectivas: A) como fenómenos separados, con características propias; B) como fenómenos integrados que se solicitan y apoyan mutuamente.

A.- Como fenómenos separados:

La Visión.- Siguiendo el pensamiento de Carlos Bousoño (3), la imagen contemporánea o visionaria, antesala de la visión propiamente dicha, tiene una estructura eminentemente irracional y subconsciente. A diferencia de la imagen tradicional en donde la semejanza entre los planos real y evocado que la sustenta se basa en la condición objetiva, aceptada por el lector con facilidad ("cabello (A) de oro (B)"), la imagen visionaria se caracteriza porque el poeta llama iguales a los planos A y B no por su parecido objetivo, sino por el sentimiento de igualdad que despiertan en los contempladores; sentimiento que puede ser de dolor, ternura, amplitud, grandeza, admiración, etc. Sin embargo la semejanza objetiva también está presente, pero ella se ob-

---

(3) BOUSOÑO, Carlos: op. cit. pp. 101-122.

tiene sólo y después de una penetración profunda. En realidad, para la captación de la imagen esa semejanza objetiva no es tomada en cuenta -aunque existe- porque nuestra emoción se adelanta al reconocimiento racional del parecido. Esa emoción, o mejor, esa semejanza emocional, ese sentimiento igual que transmiten los dos elementos de la imagen, es lo que importa.

De la imagen visionaria se llega a la visión, que es una imagen más aguda y compleja, pero que tiene, como indica Bousoño, una igualdad básica con la primera: nace también de la semejanza en el sentimiento que provocan dos objetos o cosas. La diferencia, sin embargo, está en que en la visión no se encuentra ya el plano real sobre el que se sustenta el plano evocado. Tampoco se encuentra ese mínimo de parecido, esa esfera de realidad. Lo que existe en la visión es la "atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto", producto de la fantasía o imaginación del poeta. En efecto, coloca a un objeto real cualidades que no puede tener. Esta fantasía no esconde ningún campo de realidad como ocurre con la imagen visionaria. No es posible buscar una traducción para las visiones; no es posible encontrar un objeto real, distinto, como referencia. Sin embargo, como ya se ha dicho, ambas nacen de la semejanza en el sen-

timiento y, además, coinciden porque las dos realzan propiedades.

Entremos en los ejemplos y veamos éste como punto de partida:

El silencio semeja una floresta
crecida al borde de la nada
(p. 24)

"El silencio semeja una floresta". Aquí estamos delante de una imagen visionaria. Los planos A y B: silencio y floresta no son iguales por el parecido objetivo sino por el sentimiento de igualdad que provoca, por la semejanza emocional. El parecido objetivo que existe es pequeño y permite una traducción del plano evocado: floresta = abundancia, amplitud. La abundancia y amplitud es, pues, la semejanza objetiva entre silencio y floresta. Pero este parecido sólo sirve para aumentar la descarga emocional. El sentimiento de igualdad es, así, lo más importante. Tanto silencio como floresta expresan sentimientos y realzan propiedades agradables y armónicas. La emoción de lo amplio y pleno es lo que el poeta ha querido comunicar.

Ahora veamos la visión:

(...) floresta
crecida al borde de la nada

se atribuye una propiedad irreal y fantástica a un objeto real, a la floresta (la de crecer al borde de la nada). No hay ninguna esfera de realidad o -tomando las propias palabras de Bousoño -"es ella misma una realidad tocada de algunas propiedades irreales" (4).

Si a la visión que estudiamos la vemos ahora enlazada con la imagen anterior: "El silencio semeja una floresta", se hará más denso el mágico espectáculo por el paso de una imagen a otra de igual coloración en donde las emociones y cualidades que transmiten es lo importante. Cuando leemos "floresta crecida al borde de la nada" nos emocionamos sin tomar en cuenta la comparación implícita que existe entre el crecimiento físico y el espiritual. La contemplación llega sin acudir al análisis de que el crecimiento físico es el que engendra el crecimiento espiritual y que éste es el que nos emociona porque destaca la fuerza del silencio, así como el estatismo, la soledad y el placer del aislamiento. Emociones todas ellas que el poeta quiere expresar globalmente para provocar la descarga emocional. Al hacerlo Atahualpa Rodríguez está manifestando quizá el rasgo más típico de su poesía: la carga de intensidad en el sen-

---

(4) Ibid, p. 117.

timiento sensorial, cuya nitidez de percepción es sólo una apoyatura para expresar el grado aproximadamente justo de actividad o potencia del movimiento íntimo, del sentir, que provoca el objeto. Con ésto consigue presentar una visión del mundo más subjetiva e individual.

Después de observar la relación que existe entre imagen visionaria y visión, y considerando que en Rodríguez ambos procedimientos se dan generalmente enlazados, vamos a dejar de lado las diferencias que existen entre ellas para observar solamente las semejanzas afectivas, que es lo que nos interesa. Iremos, así, mostrando la actitud del poeta, enumerando las cualidades, emociones y sentimientos que él destaca al realzar propiedades. Configuraremos de este modo todo un cuadro de su subjetividad:

> ¡Profunda noche metafísica!:
> dame tu signo y tu amuleto
> para no renunciar. ¡Oh! dame
> tu sombra azul roída de luceros
> para cubrir mis desnudeces...
>
> (p. 19)

Actitud metafísica, espiritual. Emoción espacial. Sentimiento de búsqueda, de apoyo, de desamparo. Ansiedad.

En un pedazo de sombra,
cortado por la magrura de mis dedos,
me pongo a jugar la baraja
de los insólitos recuerdos.

(p. 22)

Actitud espiritual. Emoción frente al espacio y al tiempo. Sentimientos de melancolía, nostalgia, soledad. Temporalidad. Misterio.

Cada minuto que soslayo
se rompe en mil fragmentos;
y en esta vía láctea de entelequias
se ioniza el cerebro.

(p. 22)

Actitud espiritual, metafísica. Emoción temporal y espacial. Sentimientos de quiebra, desintegración; amplitud.

¿A dónde van las larvas medium-psíquicas
de este radio teléfono?
¿Qué antena de qué torre las aguarda
para que hable el silencio?

(p. 22)

Actitud metafísica, espiritual. Emoción frente al

espacio. Sentimientos de comunicación, de búsqueda.Soledad. Silencio. Misterio.

Lo que se calla es música en espacio,
en amplitud sin fin;
lo que puede tocar, fuerte o despacio,
para sí mismo estático violín.

(p. 24)

Actitud metafísica, espiritual. Emoción del silencio. Sentimientos de soledad, silencio, estatismo; placer, descanso. Misticismo. Presencia espiritual en las cosas.

El silencio semeja una floresta
crecida al borde de la nada;
o es la potencia de invisible orquesta
que suena mucho más por lo callada.

(p. 24)

Toca el silencio cristalino su órgano
difundiendo una música solemne
de arquitectura religiosa,
algo como un feérico motete
de Bach ...

(p. 54)

Actitud metafísica, espiritual. Emoción por el silencio y el espacio. Sentimientos de plenitud y fuerza. Presencia espiritual en las cosas.

En este mundo que está en lucha
pero ansioso de calma,
como obelisco musical se escucha
el silencio del alma.

(p. 25)

Actitud metafísica, espiritual. Emoción por el silencio. Sentimientos de soledad, de apartamiento, de placer. Presencia espiritual en las cosas. Misticismo

(...) el alma se hace nudos
o sus tamices límpidos se arrugan.

(p. 31)

Actitud subjetiva. Sentimientos de angustia, desasosiego, opresión; estrechez y cerrazón. Deformación interior.

Profundidades abstraídas,
regadas por aguas amargas,
hacen brotar de mi silencio
flores desesperadas.

(p. 39)

Actitud espiritual, subjetiva, metafísica. Emoción frente a lo profundo y obscuro. Sentimientos de angus

tia, desesperanza, amargura, dolor. Soledad. Silencio. Presencia del misterio.

La noche es un poema cuyos versos
por los poros del alma fosforecen.

(p. 54)

Por mi alcoba crece, crece
la rosa negra de la noche.

(p. 55)

Actitud subjetiva, metafísica. Emoción frente al espacio y la noche. Sentimientos de desplazamiento, amplitud; admiración, fascinación. Obscuridad. Presencia espiritual.

Cruzo los brazos. Soy un pozo.
Me estoy llenando de silencio.

(p. 55)

Actitud subjetiva. Emoción frente al espacio y al silencio. Sentimientos de plenitud, de arrobamiento, de éxtasis. Presencia espiritual.

yo sólo contemplo el aire
como un edredón de seda
desdoblándose en la noche
puntuado de lentejuelas.

(p. 60)

Actitud subjetiva, metafísica. Emoción por el espacio y por la noche. Sentimientos de fascinación, bienestar,placer, plenitud; movimiento, transparencia, suavidad. Presencia espiritual.

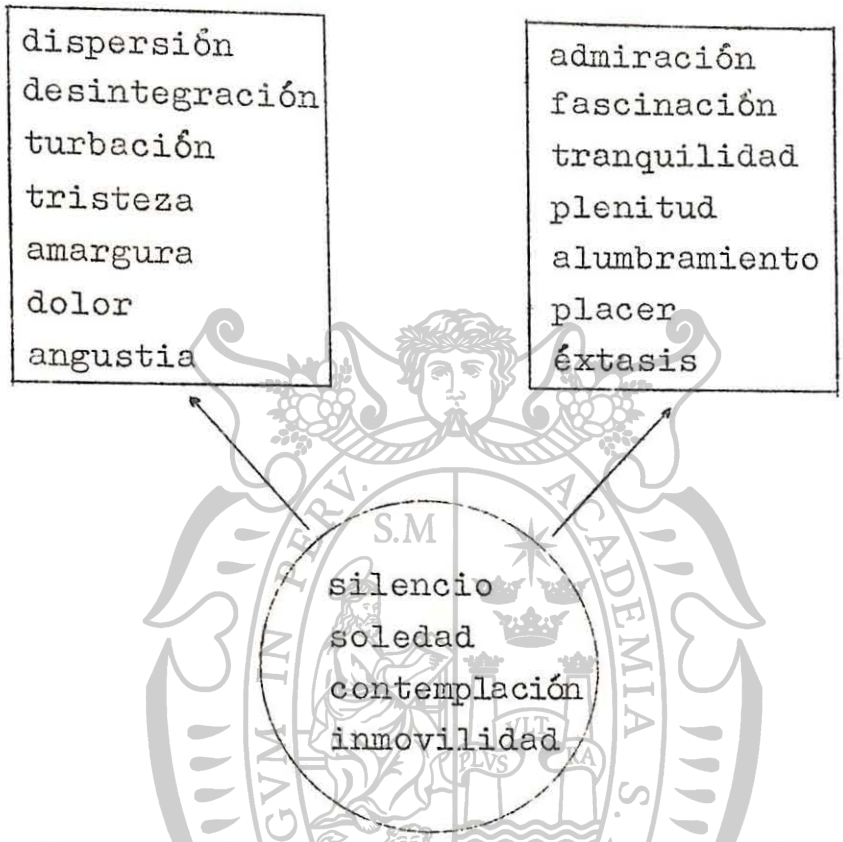
> ¿El cielo por la noche también llora?
> Creo que sí. La Vía Láctea,
> no es un llanto continuo? Y ese bólido
> que acaba de pasar, no es una lágrima?
>
> (p. 62)

Actitud subjetiva, metafísica. Emoción por el espacio y por la noche. Sentimientos de tristeza, dolor,llanto. Imposibilidad para expresarse. Lo inefable. Movimiento, velocidad. Presencia espiritual.

Todas estas imágenes visionarias y visiones tienen una estructura eminentemente irracional. Sobre la base del sentimiento de igualdad y no del parecido objetivo el poeta va desnudando su alma y nos comunica el conocimiento de la intensidad aproximada del fenómeno afectivo, así como la manifestación o inclinación de la sensibilidad por algo o alguien. Observamos que, fundamentalmente, son visiones espaciales y, en segundo lugar,temporales. La importancia que le asigna a la noche se nos revela ahora con mayor intensidad.

Cuando Atahualpa Rodríguez proporciona poderes especiales a una serie de representaciones: el espacio, la noche, las sombras, el aire, el cielo, la Vía Láctea, la nada, las profundidades, muestra sus emociones y sentimientos, destacando o sugiriendo el impacto subjetivo. En el fondo de todo este esfuerzo o ejercicio está el intento de descubrir lo profundo, escondido y oscuro del alma humana. Es el impacto de la noche sobre el hombre existente en el tiempo, colocado frente al misterio que es el espacio sideral o su propio espacio. De ahí surge la descarga intensificada de la poesía, por vía intuitiva o directa, sin la presencia intelectual. Existencia y esencia cuyas vías de comunicación y presentación se dan por los canales afectivos.

¿Cuáles son los sentimientos que surgen de la agitación y turbación del alma? En el siguiente cuadro desmenuzamos un poco esos sentimientos, basados en los ejemplos anteriores. He aquí la sistematización:



Es el hombre en soledad y en silencio que, en una sugerente dicotomía, sufre y goza el impacto de la existencia, horadando sus esencias.

Pero hay todavía otras emociones y sentimientos a través de los cuales se destacan propiedades por evocación y por el fantástico colorido de las imágenes. Son las que se refieren a la fuerza del espíritu, al poder y a la grandeza de lo inmaterial, a la sugestión de lo místico y lo metafísico, a la presencia espiritual en las cosas y a la transparencia etérea de un ambiente mágico y extraño.

Esta última propiedad delínea en lo interno la poesía de Rodríguez. Esas vagas inefabilidades -que ya habíamos estudiado en las cenestesias-, ese algo sin materia como "edredones de seda", ese rumor o viento que delatan los sutiles flúidos, esas volátiles substancias que manan de las cosas, es, realmente, algo típico. En la soledad y el silencio transcurren esos ambientes fantasmales, a la manera de Bécquer, y sobre todo de Machado, del cual recoge la fantasía del misterio, el sueño metafísico y la esencia espiritual de las cosas, así como el lento apagamiento y la melancólica suavidad del espíritu. Esa "sombra azul", ese "pedazo de sombra", esa "música en espacio", ese "estático violín", esa "floresta crecida al borde de la nada", ese "obelisco musical", esa "rosa negra", ese "edredón de seda", constituyen el ritmo mágico de un mágico espíritu, resaca que apunta al alma de las cosas y a lo divino.

También en esta poesía está Rilke. Dos líricos solitarios buscando lo más puro de las cosas; empeñados en transformar la realidad exterior en espíritu; creando ambos un mundo interior con la fantasía de las imágenes y los símbolos. Pero, lo más importante, el maestro y el discípulo reflejando el íntimo tormento, el desgarramiento intenso en la viva expresión poética.

La Paradoja.- Palabra que proviene del latín: paradoxus, y ésta del griego: parádoxos. Para = contra; doxa = opinión, creencia. Alude a una especia extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de los hombres. Como figura retórica de pensamiento es la expresión que envuelve contradicción. Este es el sentido que nos interesa y no propiamente el que los lógicos medioevales daban a los "insolubles", a cierto número de antinomias cuya solución parece imposible. Nos quedamos con el sentido que Kierkegaard defendía y que Ferrater Mora recoge, esto es, con la "opinión que se pone aparte, que se desvía o separa de lo que está generalmente admitido; afirmación que no se opone a la verdad, sino que pretende restablecerla frente a las supuestas verdades de la opinión pública, científica o filosófica" (5).

La paradoja ha venido funcionando en Rodríguez desde su primer libro de título tan expresivo: "La Torre de las Paradojas". El poeta siempre mostró predilección por esta especie y es que ella se ha acomodado perfectamente a su espíritu, o viceversa. El hombre pensante, el luchador infatigable en soledad, el pescador de lo trascendente, encon-

---

(5) FERRATER, J.: Op. cit. p. 709.

tró en la paradoja el arma para acicatear y conmover las formas establecidas, el marasmo intelectual, la ceguera material. Como depositaria de una verdad más auténtica, opuesta a las reglas y a las normas, y por su forma escueta y punzante, la paradoja en el dominio del poeta arequipeño se constituye en un arma de calibre e intensidad desusadas, con la que pretende despertar la mente del hombre para que pueda verse a sí mismo en toda su soberbia limitación espiritual.

¿Cuál es la estructura de la paradoja y qué es lo que el poeta nos dice en ella? Vamos a partir nuevamente de Bousoño para entrar en el análisis. El inteligente hombre de letras ha estudiado un procedimiento nuevo que la preceptiva literaria tradicional había descuidado: "la ruptura del sistema" o de la norma impresa en la generalidad del pensamiento o sentimiento humanos. Dice Bousoño: "El análisis de un tal sistema descubre en él dos elementos, A y a, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el término A o radical, aparece en el sistema, normalmente, el término asociado a. Mas puede el poeta destrozar súbitamente esa esperada relación A-a si cambia a por b, de suerte que en vez del usual emparejamiento A-a surja un emparejamiento diverso A-b. Cuando tal acaece, decimos que el sistema A-a se

ha roto, que hay una ruptura en ese sistema. El desgarrón producido, si no conduce al chiste o al absurdo, conducirá, indefectiblemente, a la poesía" (6). En tal sentido, Bousoño estudia un conjunto de sistemas rotos: vinculaciones entre contrarios, representaciones, de lo psicológicamente esperado, del instinto de conservación, de la experiencia, de los atributos poseídos por el objeto, de lo lógico, etc.

La ruptura del sistema lógico es la que nos interesa, ya que aquí está específicamente ubicada la paradoja. Bousoño señala que este sistema es tan tenaz y férreo que su ruptura es imposible desde el punto de vista poético, porque el principio de contradicción rige todos nuestros actos mentales y su rompimiento conduce al absurdo. Pero lo que sucede en realidad es que la ruptura es aparente, porque uno de los términos, A o B, está usado metafóricamente, de tal manera que no existe una contradicción real ya que A no se opone verdaderamente a B. En Atahualpa Rodríguez los opósitos que sustentan sus paradojas muestran la veracidad del aserto. El rompimiento del sistema no conduce a la contradicción sino a una verdad de carácter espiritual-estético. Mediante la imposible superposición de con

---

(6) BOUSOÑO, C., Opit. p. 234.

trarios, el poeta encuentra la fórmula para expresar el campo del espíritu o de lo inefable, que la ciencia o la experiencia no son capaces de comunicar porque no alcanzan la suficiente altura o profundidad.

Dámaso Alonso indica que las oposiciones, los contrastes, las antítesis, que se encuentran en el procedimiento que analizamos, es un recurso estilístico que pertenece a todas las épocas y está tanto en la poesía popular como en la culta. Luego afirma: "Llevada de los cancioneros y del petrarquismo a la segunda mitad del siglo XVI va a tener un extraordinario desenvolvimiento en el conceptismo y en el gongorismo del siglo XVII" (7). David Daiches va más allá todavía. Este notable crítico inglés señala que "las paradojas emergen de la propia naturaleza del lenguaje del poeta" (8). Después de expresar que hasta el poeta más simple y directo utiliza la paradoja con mayor frecuencia de lo que se piensa, sostiene: "Afirmé que inclusive el poeta aparentemente simple y directo está ligado a la paradoja por

---

(7) ALONSO, Dámaso: "Poesía Española". Ensayos de métodos y límites estilísticos. Gredos, Madrid, 1957, p. 215.

(8) DAICHES, David: "Posições da crítica em face da literatura" (Título del original: "Critical approaches to literature") Livraria Académica, Rio de Janeiro, 1967, p. 165.

la naturaleza de los medios que utiliza. Percibiendo ésto no debemos quedar sorprendidos al encontrar poetas que la emplean conscientemente, para conseguir una condensación o precisión que no podrían ser alcanzados de otra forma" (9).

La condensación en las paradojas, a la que se refiere Daiches, produce tensión intensa en la poesía de Rodríguez, así como la precisión conlleva la agudeza de la idea y del espíritu. Si a ésto añadimos que muchas de las paradojas están cargadas de ironía (otro recurso que produce tensión) y que el tono es enfático, afirmativo y sentencioso, tendremos una configuración bastante aproximada de las características más importantes de este rasgo estilístico.

Pero entremos de lleno en la ejemplificación y en el estudio:

> (...) el hombre, animal insensato,
> queriendo materializarte, para mirarte
> ha pintado su propio retrato. (p. 13).
>
> para que Tú existieras moriste (p. 13)
>
> El hombre, pensador de formas,
> busca siempre de lo imposible lo posible
>
> (p. 13)

(9) Ibid. p. 166.

(...) La vida
lo ha enfermado de vida y está enfermo

(p. 18)

Desde el comienzo de los mundos
nada ha vivido todavía. Más:
la vida que se cree que está viva
tan sólo cambia de lugar.

(p. 20)

Es la irrisoria migración de formas
que oculta su inmovilidad.

(p. 20)

(...) la planta que se mueve, deja
más sólido el camino y más igual

(p. 20)

Esperamos sucesos nunca habidos;
amores imposibles para amar;
riquezas fabulosas que no existen
mentiras que concreten la verdad

(p. 21)

¿Qué antena de qué torre las aguarda
para que hable el silencio?

(p. 22)

(...) para vivir de veras,
tenemos que estar muertos

(p. 25)

De qué estará hecha nuestra vida?
¿de polvo?, ¿de aire?, ¿de qué nada?

(p. 29)

Dios no está en todo, pero es todo

(p. 29)

La palabra no dice porque dice

(p. 30)

Yo no soy el que soy por mis afueras

(p. 33)

lo que perdura como causa
y lo que muere como efecto;
los viejos siempre jóvenes
y los jóvenes viejos

(p. 36)

No es que te acabas porque mueres;
te acabas por estar completo

(p. 37)

Morir no es transformarse, es ser más uno

(p. 37)

¡Ay del que cree que la rosa,
por su armonía y por su gracia,
es gracia y armonía,
cuando es llaga!

(p. 39)

No es la pupila la que mira entonces
ni es la presencia la que se hace ver

(p. 41)

(...) Sólo maduran
los que han de perecer

(p. 47)

(...) el instante es puro siempre

(p. 53)

Con estos ejemplos, en donde hemos subrayado el lenguaje paradojal, se puede construir los siguientes antagonismos:

pintar a alguien ---------- pintar a sí mismo
existir ---------- morir
imposible ---------- posible
enfermedad ---------- vida
comienzo ---------- no ha comenzado
vivir ---------- no vivir
migración ---------- inmovilidad
movimiento ---------- inmovilidad
siempre ---------- nunca
mentira ---------- verdad
hablar ---------- silencio
vivir ---------- morir

vida ---------- nada ha vivido

no está en todo ---------- es todo

no dice ---------- porque dice

no soy ---------- el que soy

viejos ---------- jóvenes

jóvenes ---------- viejos

morir ---------- ser

gracia y armonía ---------- no es gracia y armonía

madurar ---------- perecer

instante ---------- siempre

Son oposiciones que surgen de la observación del mundo exterior, con incidencia sobre los temas que particularmente impresionan al poeta: realidad, hombre, pensamiento. (Ver cap. II). Estudiemos con más detenimiento algunas de estas paradojas, en su mecanismo externo y en su doctrina. Observaremos lo que ya hemos señalado: que uno, por lo menos, de los opósitos es metafórico, y que el rompimiento de este sistema sólo sirve de refuerzo a otro que es el importante:

(...) el hombre (...)
queriendo materializarte (...)
ha pintado su propio retrato

Se trata del rompimiento del sistema lógico porque pintar a alguien se opone a pintar su propio retrato. Sin embargo, la oposición es aparente, ilusoria, porque el sentido es metafórico. El poeta quiere decir que el hombre necesita mirar las cosas, materializarlas, darles forma; actúa así también para las cosas espirituales, como Dios, y, por esta razón, al querer pintar lo que no puede ser pintado, proyecta su propia figura y hace lo que es espiritual a su imagen y semejanza, falseando la verdad.

Como es fácil observar, el sistema realmente quebrado es el de las propiedades atribuidas al objeto, porque en principio quien quiere materializar lo que ve, pinta la cosa vista y no a sí mismo (a menos que la intención haya sido pintar un autoretrato, que no es lo que el poeta quiere decir). La expresividad poética aparece porque entendemos que con el pensar y actuar de acuerdo a normas, medidas y formas preconcebidas, no es posible sentir la intensidad y la grandeza de lo espiritual. Dentro de esta línea, encontramos en el mismo poema los siguientes versos:

> El hombre, pensador de formas,
> busca siempre de lo imposible, lo posible

El mismo rompimiento lógico. Imposible es lo contrario de posible. Se oponen. Si hay algo imposible no se

puede obtener, en principio, lo posible. Se trata de una expresión metafórica de índole espiritual, en donde se destaca la condición puramente racional del ser humano, así como su incapacidad de sostener una fe sin necesidad de cualquier explicación intelectual. En el ejemplo lo metafórico es "lo posible", que alude al "deseo de querer entender lo imposible", de lograrlo, de conseguirlo". Sentimiento o experiencia de la posibilidad que es, para Kierkegaard, la angustia.

En verdad, la ruptura auténtica es la de las propiedades atribuidas al objeto: es propiedad de lo imposible lo no posible, lo inalcanzable. Se rompe el sistema cuando a A, lo imposible, se le hace conjugar no con a, lo no posible, sino con B, lo posible, lo alcanzable. Ya hemos visto el efecto que se consigue: dar mayor intensidad a la naturaleza limitada del ser humano como pensador de formas, incapacitado para captar lo divino por línea recta, no racional, es decir, a través de la fe, que, según el filósofo de Copenhague citado anteriormente, es una relación privada personal entre el hombre y Dios. La ruptura del sistema lógico (sólo en uno de sus posibles sentidos, porque si fuera en todos, estaríamos frente a un absurdo) refuerza, como vemos, a otra ruptura que es la principal.

Ahora veamos el siguiente grupo de ejemplos:

a) para que Tú existieras, moriste

b) (...) para vivir de veras
tenemos que estar muertos

c) Morir no es transformarse, es ser más uno

d) (...) sólo maduran
los que han de perecer.

El molde conceptual está construido sobre la base de oposiciones y contrastes, sobre cuadros lógicos quebrados en donde es necesario desprenderse del conocimiento de los contrarios para aproximarse al conocimiento por la razón especulativa o intuición intelectual. Es la verdadera "docta ignorantia" de que hablaba Nicolás de Cusa, la "sabiduría" y no la "ciencia".

En el primer ejemplo existir se opone a morir; en el segundo, vivir es lo contrario a estar muertos; en el tercero, morir contrasta con ser más uno; en el cuarto, maduran y perecer siguen direcciones distintas. Sin embargo, en los cuatro casos, la oposición es ilusoria por la naturaleza no material de uno o de los dos miembros. En "para que Tú existieras moriste", el poeta quiere decir: el hombre sabe que todo lo que existe debe morir; el hombre mata a Cristo y,

así, lo hace existir. En este caso, como en los siguientes, el rompimiento lógico refuerza el rompimiento de las propiedades o cualidades de las cosas. Es propiedad del existir el vivir; así como es propiedad del morir, dejar de ser. Rodríguez dice lo contrario, con lo que la intensidad poética aflora para comunicar estados superiores: incapacidad para la comunicación puramente espiritual con las cosas espirituales, con Dios ("para que Tú existieras, moriste"); presencia de una vida superior, verdadera, perfecta, que se halla en la muerte - "la existencia es ser para la muerte" (Heidegger)- que perdura más allá de las quimeras en que nos movemos, la que permanece en la memoria después de muertos (Unamuno), la vida espiritual que está desprovista de materia ("para vivir de veras/ tenemos que estar muertos"); no el morir de la materia, sino el morir en su acepción espiritual, la que permite la liberación y en consecuencia se es más uno, y en donde se destruye el concepto de lo perecedero como acabamiento y como estrechez o miseria de las cosas, de aquellas que se necesitan para el sustento material ("morir no es transformarse, es ser más uno").

El cuarto ejemplo veámoslo aparte:

(...) sólo maduran
los que han de perecer.

lo lógico sería: "sólo maduran los que han de vivir; pero tanto maduran como perecer están usados metafóricamente: "madurar" en el sentido de llegar y "perecer" en el sentido de dejar de ser lo que somos. Nosotros creemos, normalmente, que los que maduran son los que están vivos, en plenitud de sus poderes físicos y mentales. El poeta dice otra cosa, atribuye otra propiedad al objeto. La expresividad del trastrueque intensifica el valor de la muerte en todas sus acepciones espirituales. Para dar mayor énfasis a la ruptura de las propiedades, escribe maduran y perecer palabras que, en algún sentido -o en muchos- resuenan ilógicos e inconciliables.

En síntesis, lo que nos sugiere Atahualpa Rodríguez, a través de estas verdaderas fórmulas aniquiladoras, es que la vida real está en la muerte fisiológica o en la muerte de toda falsa ilusión, ya que ella permite la presencia de una auténtica existencia. Es el sentido crístico de la vida: aquellos que viven en el mundo de la ilusión están muertos porque hemos venido al mundo para sorprender el "verdadero" sentido de la existencia. Para comprender al ser vivo hay que despertar a otro estado (que no sea el que propone a la imaginación algo posible y verdadero, no siéndolo) porque, si no es así, no tiene senti

do esa existencia; se está muerto en vida, sostenido por ficciones y quimeras, sin aprehender el auténtico principio de la verdad. En "A los pies del maestro", Krisnamurty dice que esta aprehensión se da cuando el ser humano comienza a comprender la diferencia entre lo real y lo ilusorio.

Veamos aún otro grupo de ejemplos, en donde el poeta nos habla de la vida como realidad auténtica o falsa:

a) (...) el instante es puro siempre

Es la verdadera eternidad dada en el instante o en los instantes. Porque siendo la vida una sucesión de instantes, vivir cada uno de ellos a plenitud, es llegar a lo imperecedero y eterno. Atahualpa insiste sobre estas ideas, mostrando así su preocupación por la vida del hombre y su existencia. La vehemencia y la tenacidad del vate por ser escuchado, se perfila con nitidez en el lenguaje de las contradicciones:

b) (...) La vida
lo ha enfermado de vida, y está enfermo"

c) Desde el comienzo de los mundos
nada ha vivido todavía. Más:
la vida que se cree que está viva
tan sólo cambia de lugar.

d) ¿De qué estará hecha nuestra vida?
¿de polvo?, ¿de aire?, ¿de qué nada?

e) ¡Ay del que cree que la rosa
por su armonía y por su gracia
es gracia y armonía
cuando es llaga!

En el ejemplo con "b" la contradicción está entre enfermedad y vida, y en la atribución de propiedades irreales. Efectivamente, la propiedad de enfermar de vida (al cuerpo), contradice en apariencia nuestra concepción de la vida como disfrute de salud, de fuerza y vitalidad, opuesta a la idea de enfermedad o alteración de las funciones del organismo. El sistema suspenso está en la idea de que la vida ya no proporciona felicidad sino dolor, enfermedad; y más aún, que el cuerpo puede enfermarse... de vida. La expresión sería absurda si no tuviese un fondo de verdad que es poética. Realmente la vida como "forma de vivir, conducta o actitud erradas" enferma al hombre, porque es otra la vida que debe vivir, no solamente la biológica que crea tensiones y violencias, sino, fundamentalmente, la vida espiritual, la que conduce a la paz.

La misma idea se presenta en estos ejemplos:

Desde el comienzo de los mundos
nada ha vivido todavía. Más:

la vida que se cree que está viva

La experiencia nos dice que si ha habido un comienzo es porque la vida transcurre (o viceversa); es decir, que se vive desarrollando un conjunto de actos como prueba del estado existencial. El procedimiento antilógico corre paralelo a otro que es el de las falsas propiedades del objeto, ya que los ejemplos equivalen a decir: la vida no vive, frase esta contradictoria que se opone a nuestro conocimiento de la realidad. Lo poético está, no obstante, en uno de los ángulos donde la realidad racional no llega con su inflexibilidad lógica: el ámbito metafórico, espiritual, con su mensaje de vida verdadera y auténtica que no es precisamente la que vivimos. El cambio de lugar, la migración, no asegura que se esté viviendo:

Es la irrisoria migración de formas
que oculta su inmovilidad

Y es que para Atahualpa Rodríguez el movimiento de formas no es suficiente. El verdadero movimiento es de esencias, de contenido. En el mismo plano continúan estos juegos de contrarios, -verdaderas fórmulas aniquiladoras-:

(...) la planta que se mueve, deja
más sólido el camino y más igual

Poner en movimiento una cosa, trasladarla, no es

suficiente; no es índice de cambio espiritual, de mutación de esencias. El rompimiento de la norma es intenso y expresivo, porque el poeta muestra la ineficacia de los cambios formales así como la incapacidad del ser humano para salir de ese estado de inmovilidad interior en que está sumergido.

Y en el cuarto ejemplo de nuestra serie:

¿De qué estará hecha nuestra vida?
¿de polvo?, ¿de aire?, ¿de qué nada?

La relación por contraste está en hecha y nada, dos términos que se oponen. Contradicción, sin embargo, aparente, porque uno de los términos -hecha- está tomado en un sentido que no contradice a nada. Observemos: el poeta ha querido destacar el concepto nada (carencia absoluta de algo), y para hacerlo más profundo y conmovedor utiliza una palabra que aparentemente la contradice: hecho (lo maduro, lo perfecto). El sentido de madurez y perfección (en las cosas que existen), proporciona a nada (que es lo que no existe, lo que no es), la fuerza poética. En efecto, con este procedimiento se destaca"la presencia de la nada", se la siente. Hay que advertir además, que el rompimiento se enlaza con otra forma expresiva: la gradación o clímax, a través de la cual se destaca la última palabra.

El último ejemplo es significativo:

¡Ay del que cree que la rosa
por su armonía y por su gracia,
es gracia y armonía,
cuando es llaga!

Agregamos:

¡Ay del que piensa que la vida
por el placer con que se embriaga,
viviéndola entre goces,
es menos vana!

A pesar de que, en este ejemplo y en algunos anteriores, la paradoja no se presenta con tanta nitidez, es fácil percibir, después de un atento análisis, la fuerza individualizadora de este procedimiento. En estos últimos cuartetos la oposición no es tan nítida pero la contradicción lógica es innegable: una cosa no puede ser y dejar de ser al mismo tiempo.

Luego de esta ejemplificación, en donde hemos tratado de mostrar la estructura de las paradojas y la doctrina que expone, podemos valorar aquella expresión de Schopenhauer que afirma existir en las más grandes contradicciones, las más grandes verdades cuando se las ve desde una dirección distinta.

En posesión de estas muestras estilísticas, se

pueden extraer las siguientes conclusiones: 1º) la intención es hacer ver que uno de los planos es el verdadero y el otro el errado, resaltando las oposiciones; 2º) que el engaño está en lo exterior, en lo que "aparece"; 3º) colocarnos en posición de penetrar, de mirar hacia adentro, en busca de lo auténtico; 4º) romper la norma para provocar el impacto psicológico, la llamada de atención, individualizando, por la oposición, la representación que a partir del contraste podemos tener de las cosas. Pero hay algo más. El uso de la paradoja normalmente atenúa la fuerza del lenguaje directo. El ataque indirecto reemplaza al ataque frontal. Hemos visto en el segundo capítulo el tono exaltado, virulento, con el cual el poeta se enfrenta a los otros para denunciar y apostrofar hasta llegar, en muchos instantes, al denuesto. Pues bien, en la paradoja el tono cambia, aunque la agudeza y la saeta permanecen sutilmente para soprender e impactar. Y es que en verdad la intención de los tonos tiene diferente nivel, aunque los temas sigan siendo los mismos. En el primer caso, se trata de declarar y atacar el error sin tapujos, descarnadamente; en cambio con la paradoja, lo que prevalece es la velada intención para provocar la sorpresa y luego la conmoción del aparato conceptual, capaz de mostrar la ruta hacia los

estados superiores o inefables delespíritu. Pero -reiteramos- la punta del tono no varía en lo esencial. La paradoja, a pesar de su acción indirecta, es de por sí fuerte. Es su propia naturaleza. Lo que el poeta puede hacer es aumentar o disminuir su nitidez e intención. Incluída dentro de las sentencias, por ejemplo, se enciende su fuerza destructura:

> (...) aquel que es verde por fuera
> y cadáver por dentro;
> y los otros que nunca serán hombres
> porque son fetos. (p. 35)

> lo que perdura como causa
> y lo que muere como efecto;
> los viejos siempre jóvenes
> y los jóvenes viejos. (p. 36)

En cambio, integrada con la visión (como veremos luego) decrece su gesto aunque no su energía.

En César Atahualpa Rodríguez el énfasis y la seguridad conque emite el enunciado, permanecen encerrados en la paradoja. Llevados violentamente a caminar por las sendas irracionales del opósito -que es por otro lado condición propia de la existencia- el pensar y el sentir tienen que agudizarse para ingresar en los intrincados páramos de las emociones y las ideas y captar los sutiles conceptos. Por la vía de la contradicción advertimos -como lo

decía Unamuno- el verdadero modo de reflexionar y percibir del hombre existencial. Al captar las fórmulas extrañas de sintegradoras del humano racionalismo nos encontramos con un nuevo sendero que abre el poeta.

B.- Como fenómenos integrados:

Correlación entre visión y paradoja.- Ni la visión es ajena a la paradoja ni ésta está alejada de aquélla. En realidad lo maravilloso y fantástico requiere del lenguaje paradojal, así como la paradoja puede iluminar más su poderío por la presencia emotiva y sobrenatural de la percepción visual. Además -ya lo hemos dicho- ambos procedimiento están unidos por el lazo de lo irracional en donde caben perfectamente lo conceptual y lo afectivo, el espíritu y el alma propios de la paradoja y la visión.

Al hablar de la visión, hemos incluído una serie de ejemplos en donde se percibe claramente el lenguaje de la paradoja. El contraste, la oposición, o antítesis, que le pertenecen, se ponen al servicio de las propiedades irreales que la imaginación y fantasía del poeta atribuyen al objeto. De las muestras ya citadas, vamos a extraer dos de ellas, para destacar el grado de correlación que existe:

a) Lo que se calla es música en espacio,
en amplitud sin fin;
lo que puede tocar fuerte o despacio,
para sí mismo estático violín.

b) En este mundo que está en lucha
pero ansioso de calma,
como obelisco musical se escucha
el silencio del alma.

En el primer ejemplo la visión, o más concretamente la imagen visionaria, está construída sobre la base de oposiciones: calla - música; fuerte, despacio - estático. El poeta siente el espacio y coloca un predicativo que se opone, porque la música es sonido y no silencio (en principio). Este lenguaje paradojal le sirve de base para construir la imagen. Así, el vate "ve" el espacio amplio e infinito y le atribuye ese "silencio musical"; o viceversa, siente el silencio y lo compara con la ilimitada amplitud del espacio. Los planos superpuestos, el real y el evocado que aquí se ofrecen, desaparecen, sin embargo, en los dos versos siguientes para dar paso a la visión auténtica, sin ninguna esfera de realidad:

lo que puede tocar fuerte o despacio
para sí mismo estático violín

En esta imagen que parece -al igual que muchas o

tras- haber sido elaborada durante el proceso onírico, el poeta atribuye cualidades irreales: "ve" al violín estáti co tocar fuerte o despacio para sí mismo. Lenguaje contradictorio, paradojal, porque el tocar fuerte o despacio no es atribución del instrumento cuando permanece estático sino cuando está en movimiento o actividad. Las imágenes en todo el cuarteto cobran belleza al comunicarnos el sensitivo poeta -a través de un estado que anteriormente hemos llamado de sueño paradojal- la emoción que le provoca lo callado y la música del espacio, como sentimientos parejos que comunican paz y tranquilidad. La intensidad y expresividad poética se produce, porque nos hemos trasladado a otra dimensión del poder musical. Indudablemente que las oposiciones paradojales le dan mayor fuerza y luz a la fantástica percepción.

En el segundo ejemplo:

como obelisco musical se escucha
el silencio del alma.

Esta ahí la imagen fantástica con sus dos elementos ligados por la semejanza emocional: silencio del alma- obelisco musical. Está también la antítesis paradojal: se escucha el silencio, alimentando la intensidad de la descarga afectiva.

Nos encontramos así frente a la idea esencial del capítulo y en posesión de un rasgo general en la poesía de Rodríguez: la estrecha correlación entre la visión y la paradoja, representa la inspiración de tipo afectiva-filosófica que caracteriza a su poesía. La emoción y los conceptos, la fantasía y las ideas profundas, se dan la mano en una suerte de barroquismo en donde las formas metafóricas encierran la idea y la concisión del conceptismo. El propio concepto iluminado por la fantasía; la fuerza conceptual de la paradoja con la suavidad y tersura de la visión; agudeza e imaginación hermanadas:

> recién le pude oir cuando el artista
> ya no tocaba, y era yo su mano. (p. 25)
>
> La inteligencia es una llaga,
> que al que la tiene se le encona.(p. 27)
>
> La inteligencia es una lora. (p. 28)
>
> Sobre mi crudo invierno doloroso
> la serpiente del tiempo se desliza;
> tengo la boca amarga, todo es soso
> y el aire que respiro es de ceniza(p.28)
>
> Mis manos están llenas de nada. (p. 28)
>
> "que los muertos entierren a sus muertos"
> (p.28)
>
> La poesía es una fuerza múltiple

que siendo cerebral no es del cerebro,
pasa por él llegada de los hálitos
como la música por el instrumento.(p. 30)

Ciego en la noche, ciego en pleno día;
ciego de tanto ver la plenitud. (p. 41)

Evocación y colorido fantástico con enorme carga afectiva y emocional, como marco para desenvolver la agudeza de la idea y el poder del espíritu. Rotundidad y fuerza en lo que se dice, en la substancia; y envoltura fantástica o halo mágico en los sentimientos.

Es la emoción del pensar y el pensar de la emoción, la adecuación armónica entre lo afectivo y lo filosófico que se estrechan en el mensaje poético del vidente.



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

1a.- SOBRE EL CONTORNO Y EL DINTORNO DEL POETA

A.- La poesía de Rodríguez tiene su fuente inspiradora en la tormenta mental que es un producto de la emoción del pensar. Sin embargo las raíces más profundas se encuentran en el contorno y dintorno en que se moviliza:

Contorno: - ambiente social configurador
- información cultural vasta, no sistemática
- vocación filosófica

Dintorno: - disposición anímica por la soledad y al apartamiento
- neurastenia (tristeza, cansancio, temor, emotividad)
- angustia y desgarramiento

B.- La inadecuación entre el mundo exterior y el mundo interior expresa un hondo dramatismo, en donde el enfrentamiento violento es un auténtico acto de defensa, el repliegue un positivo acto de evasión y la actitud general un verdadero gesto de rebeldía. El soliloquio expresa los íntimos padecimientos y la búsqueda, a veces desesperada, de la paz interior.

C.- La cultura y la vocación filosófica que alienta la creación literaria, se nutre de diferentes fuentes que actúan como focos inspiradores. Los principales son:

- La filosofía platónica y de los neoplatónicos, en lo que se refiere sobre todo a los dos estratos del mundo y sus relaciones.
- El Kantismo, en lo relacionado con la crítica de la razón.
- El existencialismo poético de Heidegger y la idea de existencia auténtica e inauténtica.
- El existencialismo de Unamuno y la idea de supervivencia agónica. También la indicación del verdadero modo de pensar y sentir del hombre a través de la contradicción.
- La poesía de Rilke, con la presencia del hombre solitario buscando un mundo interior en las cosas.
- La poesía de Machado, en su doble vía: la de los "Proverbios" enfáticos y denunciadores y la de la poesía de misterio y esencia espiritual.
- Los místicos del Renacimiento Español, especialmente San Juan de la Cruz, con el símbolo de la noche y el encuentro con lo divino.
- Las doctrinas del Oriente, especialmente del Bu

dismo y del Yoga, en lo que corresponde a la actividad de interiorización y búsqueda del espíritu iluminado.

- El Surrealismo, con la eliminación del control de la razón y la misión iluminadora del poeta; el disconformismo, el descenso en el interior del espíritu, la importancia de la imaginación, de lo fantástico, de los sueños.

2a.- SOBRE EL TIPO DE POESIA Y EL CARACTER DEL ESTILO

A.- En la estructuración general de los poemas anotamos tres grados o niveles en el proceso de interiorización:

El intensivo: Es la poesía de ojos abiertos, mirando al mundo exterior. A través de un lenguaje fuerte, virulento, mordaz, que llega hasta el denuesto, el poeta expresa su rechazo. Se destaca la sentencia lapidaria plena de ironía. Con el acicate y la denuncia se desliza también una actitud profética.

El tensivo: Poesía que marca una dicotomía de tonos opuestos: la tensión como prolongación de lo externo en lo interno y la tensión interior propiamente dicha. En esta última, la lucha y ansiedad, la conmoción psíquica, es aceptada con placer y gozo por ser una mortificación preparatoria para el ingreso en lo profundo.

El distensivo: Es la poesía de ojos cerrados, vertical, caracterizada por el intento de relajación y el vislumbre de lo esencial y absoluto. Las visiones condensan el tono intimista y el adelgazamiento de las vivencias.

B.- Como resultado del recorrido por la rama tonal se descubren hasta tres tipos de poesía en donde el tránsito del lenguaje realista al surrealista es evidente:

- Poesía de rechazo.
- Poesía de ansiedad.
- Poesía de fascinación.

C.- La poesía de Rodríguez es una síntesis del complejo sensorial-afectivo-intelectivo. La cenestesia, la visión y la paradoja son sus expresiones más significativas.

3a.- SOBRE LAS CENESTESIAS

A.- César A. Rodríguez es un poeta sensual y plástico en la medida que es capaz de traducir sus sensaciones internas, sus estados particulares exacerbados y el complicado entrecruzamiento de sensaciones o sinestesias.

B.- La conciencia de su propio cuerpo y de su estado corporal es un símbolo fundamental de toda su poesía que muestra lo siguiente:

- refugio en sus propias sensaciones y observación atenta en soledad y silencio, en una clara introversión surrealista.

- lucha psicológica por desprenderse de lo racional y sorprender resonancias interiores.
- desplazamiento de lo menos interno a lo más interno, a manera de caída honda hacia el centro de gravedad que es el yo, en búsqueda de la propia identidad.
- percepción y aprehensión inmediata de lo afectivo y sensorial.
- materialización de lo que es inmaterial y abstracto, creando la apariencia y la sugestión a la manera impresionista.
- intensa movilización psíquica en oposición a la inmovilidad externa. Avidez por lo desconocido y oculto.
- vaho de presencia en el mundo subyacente, como producto de la acción magnética que ejerce sobre su propio organismo.

C.- Los sustantivos y los verbos son los núcleos de sustentación de las cenestesias. En los primeros encontramos hasta tres tipos en gradación significativa: materiales, somatestésicos y espirituales, acompañados de otros que expresan manifestaciones psíquicas o vivencias (ansiedad, agitación, ímpetus) y ámbito temporal. En los segundos -los verbos- se enciende la visualización y objetividad. Plenos

de color, tamaño y dirección, están en estado de transmutación lenta.

D.- La significación de los núcleos se intensifica a través de los pronombres MI-ME-SE. Ellos son los que apoyan el rasgo estilístico del desplazamiento, del movimiento giratorio y en espiral hacia el centro de gravitación.

E.- El pronombre MI tiene las siguientes características:

- indica las vinculaciones del objeto con el yo.
- señala la presencia de niveles afectivos, desde el desprendimiento de lo externo hasta el contacto con lo subyacente.
- muestra los variados sentidos que captan las sensaciones; desde los comunes que perciben lugares y objetos familiares ligados al trabajo intelectual (mi escritorio, mi alcoba, mis libros, mi pipa) hasta los finos y complejos que descubren el campo espiritual (mi propia luz, mis palabras, mi silencio, mi pascua).

F.- Los pronombres ME y SE tienen las siguientes características:

- indican las relaciones del yo con el objeto.
- partiendo del yo personal que se destaca -"(yo) te percibo"- se llega al refuerzo de la sensa-

ción a través del ME -"(yo) me siento"- y de ahí a otro estado de integración de lo que viene con lo que es, la penetración de lo externo en el sujeto receptivo (SE-ME) en la que se reafirma la prinera persona -"se me espesa"-.

- cuando actúan integrados (SE-ME), los verbos que están en indicativo crean la sensación de la observación de los estados detenidos, de reposo o suspensión de los procesos mentales y corporales.
- cuando la forma SE actúa sólo con el verbo, se crea la sensación de que el yo deja de ser el yo mismo y se va haciendo otra cosa, dentro de un movimiento de la acción que expresa desprendimiento, vuelo y acabamiento lento y moroso, con placer e interés ("se desprenden", "se escapa", "se va"...). Hay iteración del proceso a manera de la contracción y dilatación de la oleada interna. Se sugiere así el ritmo de la vida biopsíquica.

G.- Vistos dentro de una estructuración mayor, los pronombres SE-ME-MI-YO sintetizan el proceso general del adelgazamiento cenestésico: "se me ha dormido el ánimo" (mi ánimo -yo), "se me adelgaza la vivencia" (mi vivencia -yo),

en donde el yo es el eje del cual parte y al cual confluye la evolución de las sensaciones.

4a.- SOBRE LA VISION Y LA PARADOJA

A.- La Visión y la Paradoja son procedimientos poéticos alógicos e indirectos, que apuntan hacia dos vértices básicos de la poesía de Rodríguez: lo fantástico o imaginativo y lo conceptual o intelectual.

B.- Las paradojas (ligadas a las sentencias) predominan allí donde existe afán de quiebra, de rechazo y oposición (lo externo). Las visiones prevalecen en el otro estado, el interno (ligados a las cenestesias), donde el poeta ingresa como respuesta, evasión y búsqueda. Cuando los procedimientos se dan integrados, el concepto queda iluminado por la fantasía; la idea y el poder del espíritu quedan envueltos por la carga sensible creándose la adecuación armoniosa entre lo filosófico y lo afectivo.

C.- Lo visionario y lo paradojal significan:

- que el espíritu y la mente constituyen una unidad expresiva en Rodríguez.
- que lo mental se desliza por la vía de lo irracional.
- que los recursos irracionales son capaces de expresar con mayor precisión lo que el poeta quiere comunicar.

- que existe predisposición por lo oculto, es decir, por lo esotérico.
- que como una cura homeopática estas formas oscuras se enfrentan a la falta de luz de la mente y provocan la síntesis reveladora.

D.- A través de la visión, indicadora de la intensidad del sentimiento sensorial, es posible configurar todo un cuadro estructural de la subjetividad del poeta sobre la base de representaciones como el espacio, el tiempo, la noche, las sombras, el aire, el cielo, la Vía Láctea, la nada, la profundidad. Alrededor de estas representaciones se manifiesta el intento por descubrir lo profundo, escondido y oscuro del alma humana.

E.- Las representaciones señaladas hacen plásticos los símbolos de la soledad y el silencio y permiten que se destaquen sentimientos antitéticos, producto del impacto de la existencia con sufrimiento o con gozo; así tenemos, por un lado, dispersión, desintegración, turbación, tristeza, amargura, dolor y angustia, y por otro lado, admiración, fascinación, tranquilidad, plenitud, alumbramiento, placer y éxtasis. Junto a ellos se destacan también propiedades: fuerza del espíritu, sugestión de lo místico y lo metafísico, potencia espiritual en las cosas, ambiente mágico.

F.- Las paradojas y las sentencias, de conformación antitética, simbolizan, en un plano mayor, la lucha de opósitos entre lo externo e interno, lo material y espiritual, lo objetivo y subjetivo, etc., que es la característica esencial de esta poesía. De ahí que estas formas sostengan, especialmente, el cuadro estructural de la doctrina del poeta.

5a.- SOBRE LA DOCTRINA Y MENSAJE POETICOS

A.- La poesía de Rodríguez se constituye en una gimnasia exploratiya de reflexión sobre la lucha entre la realidad externa e interna, que son los pilares básicos de su motivación estética. Es poesía de transcurso, de acercamiento al centro vital; no es poesía de llegada aunque sí de vislumbre.

B.- La realidad exterior refleja la limitación racional del pensamiento y la lógica, con sus esquemas y normas pre establecidas e inducidas. A través de un verdadero ejercicio de interiorización, sin la presencia del aparato racional, se pueden captar las esencias y ponerse en contacto con lo espiritual.

C.- La poesía que es la antítesis de la razón y el pensamiento discursivo, pone al hombre en contacto con la región metafísica, en donde lo inmutable y suprasensible tienen su expresión a través de lo divino. Es el cami-

no que libera al hombre, iluminando de golpe las zonas oscuras del ser.

D.- El esfuerzo, el jadeo interior y la crispación constantes, en soledad y silencio, constituyen poderosos lubricantes del desprendimiento hacia la propia identidad. Se trata, por eso, de una creación poética que guarda relación con la meditación ascética en busca de la iluminación.

E.- Las interpretaciones anteriores serían tributarias de una última, más abstracta y poética: El hombre como ser de misterio cuestionable y controvertible tiene la posibilidad de escoger entre el camino hacia afuera (lo inauténtico, lo aparente, lo ilusorio) y el camino hacia adentro (lo auténtico, lo verdadero, lo real). Ir hacia afuera es alienante, es confundirse con los demás y dejar de ser uno mismo; ir hacia adentro, introyectarse, es doloroso pero vivificante, es sorprender el verdadero sentido de la existencia. En cada avance o cambio interior, que es la muerte de toda falsa ilusión, se va recuperando lo perdido hacia afuera. Este sentido crístico de la vida, permite comprender al ser vivo y aprehender el auténtico principio de la verdad. La simbología final estaría representada, así, por las líneas horizontal y vertical. Recorrer la primera

es perderse, desintegrado, en lo que el hombre es como posibilidad. Recorrer la segunda es progresar lenta y angustiosamente en busca de la divinidad o de la autenticidad. Es completarse como posibilidad.





BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

Rodríguez, César A.: - "La Torre de las Paradojas" Buenos Aires, Edit. Nuestra América, 1926.

- "Sonatas en tono de silencio", Lima, Dirección de Extensión Cultural. Ministerio de Educación Pública, 1966.
- "Divagación estética en torno a la poesía de Martín Adán"("Texao", Revista Peruana de Arequipa, Nº 2, 1949).
- "Final. Poema a manera de carta" (en "Cancionero" de Alberto Guillén, Arequipa, 1934).
- "Prólogo para Alberto Guillén" (en "Leyenda Patria" de Alberto Guillén, Arequipa, 1933).
- "Palabras" (para "Paisajes Ingenuos" de Emilio de Romaña, inédito. Propiedad de Enrique Rodríguez Escobedo).
- "El discurso de César A. Rodríguez en la Sesión Solemne del Concejo Municipal" ("El Pueblo", Arequipa, 15 de Agosto de 1942).
- en "Perfiles de una encuesta", Cuestiones Filosóficas, Lima, Edit. Autores Peruanos, Nº 3, 1956.
- "Un retrato sin marco" (autobiografía inédita).

Poemas diversos en Revistas:

"Colónida", Lima, 1916.
"Amauta", Lima 1926-1930.
"La Sierra", Lima, 1927-1930.
"Excelsior", Lima, 1935-1956.
"Mundial", Lima, 1920-1933.
"Escocia", Arequipa, 1927.
"La Semana", Arequipa,, 1918-1924.
"Texao", Arequipa, 1948-1949.
"Carnaval", Arequipa, 1934.
"Crónica de Oro", Arequipa, 1940.
"Almanaque de Cultura Peruana", Arequipa, 1948.
"Gaceta Universitaria", Arequipa, 1960.

Poemas diversos en periódicos:

"El Pueblo", "El Deber","Noticias" (Arequipa).
"El Comercio",, "La Crónica" (Lima).

Aguirre Morales, Augusto: "Literatos jóvenes del Perú" (en "Colónida", Lima, Nº 2, 1916).

Bermejo, Vladimiro: - "Arequipa, Bio-bibliografía de Arequipeños Contemporáneos", Arequipa, La Colmena, 1954.

- "Antología de la poesía", Primer Festival del Libro Arequipeño, 1958.

Mariátegui, José Carlos: - "7 Ensayos de Interpretación de

la Realidad Peruana" Lima, Amauta, 1958.

Monguió, Luis: - "La Poesía Post-Modernista Peruana", México, Talleres Gráficos Panamericana, 1954.

- "Estudios sobre Literatura Hispano Americana y Española", México, Edit. de Andrea, 1958.

More, Federico: - "La hora undécima del Sr. Ventura García Calderón", (en "Colónida" Nº 2, Lima, 1916).

Mostajo, Francisco: "El Modernismo y el Americanismo en los Modernistas peruanos", Arequipa, Imprenta de la Revista del Sur, Tesis de Bachillerato, 1896.

Nuñez, Estuardo: "Las Generaciones Post Románticas del Perú, Lima, Letras, Nº 5, 1936.

Pantigoso Pecero, Manuel: "César Atahualpa Rodríguez y La Torre de las Paradojas" Tesis de Bachillerato, U.N.M.S.M., Lima, 1961.

Polar Ugarteche, Mario: "Perfil de César Atahualpa Rodríguez", Prólogo a "Sonatas en tono de silencio", Ministerio de Educación, Lima, 1966.

Puccinelli, Jorge: "César Vallejo. Desde Europa. Crónicas y Artículos". Recopila

ción, Prólogo y Notas de J. Puccinelli. Lima, en prensa.

Sánchez, Luis Alberto: "La Literatura Peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú" (5 ts.) Lima, Ediciones de Ediventas S.A., 1966.

Tamayo Vargas, Augusto: "Literatura Peruana", Lima, U.N.M.S.M., Serie Textos Universitarios, 1965.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Abrams, M.H.: "El espejo y la lámpara", Buenos Aires, Nova, 1962.

Alonso, Amado: - "Estudios Lingüísticos. Temas Españoles", Madrid, Gredos, 1951.

- "Estudios Lingüísticos. Temas Hispanoamericanos" Madrid, Gredos, 1952.

- "Materia y Forma en poesía", Madrid, Gredos, 1954.

- "Poesía y estilo de Pablo Neruda", Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1968.

Alonso, A. y Lida R.: "El Impresionismo en el Lenguaje", Buenos Aires, 1936.

Alonso, Dámaso: - "Poesía Española. Ensayos de Métodos y límites estilísticos", Madrid, Gredos, 1957.

- "La Lengua Poética de Góngora", Madrid, Gredos, 1950.

Alonso, D. y Bousoño, C.:"Seis calas en la expresión literaria española", Madrid, Gredos, 1956.

Azorín: - "El Escritor", Buenos Aires, 1942.

- "El artista y el estilo", Buenos Aires, 1942.

- "Los valores literarios", Buenos Aires, 1944.

Balbín, Rafael de: "Sistema de Rítmica Castellana", Madrid, Gredos, 1962.

Bally, Charles: "El Lenguaje y la vida", Buenos Aires, Losada, 1957.

Besant, Annie: "Introducción al Yoga", Buenos Aires, Edit. Saros, 1954.

Bobbie, Norberto: "El Existencialismo", México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Bonet, Carmelo M.: - "En torno a la estética literaria", Buenos Aires, Nova, 1959.

- "La Crítica Literaria", Buenos Aires, Nova, 1967.

- "El realismo Literario+, Buenos Aires, Nova, 1958.

Bousoño, Carlos: - "Teoría de la expresión poética", Madrid, Gredos, 1962.

- "La poesía de Vicente Aleixandre",

Madrid, Gredos, 1956.

Brehier, Emile: - "Historia de la Filosofía" (3 ts.), Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1962.

Casares, Julio: "Introducción a la lexicografía moderna", Madrid, CSIC, 1950.

Castagnino, Raúl H.: - "El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral", Buenos Aires, Nova, 1957.

- "¿Qué es la Literatura?", Buenos Aires, Nova, 1966.

Carloni y Filloux: "La crítica literaria francesa", Buenos Aires, Eudeba, 1961.

Claucier, Georges E.: "La Poesie Francaise. Panorama critique de Rimbaud au surréalisme", Paris, Seghers, 1953.

Carreter, Fernando L.: "Diccionario de términos filológicos", Madrid, Gredos, 1953.

Cassirer, Ernst: "Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento", Buenos Aires, Emecé, 1967.

Coseriu, Eugenio: "Teoría del Lenguaje y Lingüística General", Madrid, Gredos, 1962.

Cressot, Marcelo: "Le style et ses techniques", Précis d'analyse stylistique, Paris, PUF., 1951.

Criado de Val: "Sintaxis del verbo español moderno"

Madrid, Gredos, 1948.

Chang Chen Chi: "La práctica del Zen", Buenos Aires, Edit. Central, 1961.

Daiches, David: "Posições da crítica em face da literatura", Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1967.

Collin Rodney: "El desarrollo de la luz", México, Edit. Sol, 1950.

Du Bos, Charles: "¿Qué es la Literatura?", Buenos Aires, Troquel, 1955.

Duplessis, Yves: "Le Surréalisme", Presses Universitaires de France, París, 1955.

Eco, Umberto: "Obra abierta", Barcelona, Seix Barral, 1965.

Ermatinger y otros: "Filosofía de la Ciencia Literaria", México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

Escarpit, Robert: "Sociología de la Literatura", Buenos Aires, Fabril, 1962.

Ferrater Mora, José: "Diccionario de Filosofía", Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1951.

García Morente, Manuel: "Lecciones preliminares de Filosofía", Buenos Aires, Losada, 1943.

Guiraud, Pierre: "La Stylistique", Presses Universitaires de France, París, 1954.

Gurdjieff, G.: "Todo y todas las cosas. Relatos de Belcebú a su nieto", Buenos Aires,

Edit, Saros, 1955.

Gusdorf, Georges: "Mito y Metafísica", Buenos Aires, Nova, 1960.

Hatzfeld, H.: - "Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas", Madrid, Gredos, 1955.

- "Estudios Literarios sobre mística española" Madrid, Gredos, 1968.

Hatzfeld, Vossler, Alonde A.: "Introducción a la Estilística Romance", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1942.

Heidegger, Martín: - "El ser y el tiempo", México, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

- "Qué significa pensar", Buenos Aires, Nova, 1964.

Hesen, J.: "Teoría del conocimiento", Buenos Aires, Losada, 1967.

Hartmann, Nicolai: "La nueva entología", Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1954.

Husserl, Edmundo: "La Filosofía como ciencia estricta", Buenos Aires, Nova, 1962.

Kayser, Wolfgang: "Interpretación y análisis de la obra literaria", Madrid, Gredos, 1954.

Kempis, Tomás: "Imitación de Cristo", Buenos Aires,

Edit, Ter, s/f.

Kierkegaard, Soren: "Estética y Etica en la formación de la personalidad", Buenos Aires, Nova, 1959.

Krishnamurti: "El estado creativo de la mente", Buenos Aires, Edit. Ser, 1964.

Lázaro C. y Correa C.: "Cómo se comenta un texto literario" Madrid, Anaya, 1966.

Mariner, Sebastián: Conferencias dictadas en "Ofines", Madrid, Mayo, 1968.

Marouzeau, Julio: "Précis de stylistique Francaise", París, Masson et Cie., 1950.

Martinet, André: "Elementos de Lingüística General", Madrid, Gredos, 1965.

Mattoso Camara Jr.: "O Estructuralismo Linguistico", (en "Tempo Brasileiro. Revista de Cultura), Río de Janeiro, 1967.

Micó Buchón J.L.: "Curso de Teoría y Técnica Literarias" Barcelona, Casals, 1964.

Murry, Middleton: "El estilo literario", México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Machado, Antonio: "Poesías completas", Madrid, Espasa Calpe S.A., 1955.

Moreira Leite, Dante: "Psicologia y Literatura", Sao Paulo Conpanhia Editora Nacional, Universidad de Sao Paulo, 1967.

Nietzsche, Federico: "Así habló Zaratustra", Santiago

de Chile, Ercilla, 1933.

Nisin, Arthur: "La literatura y el lector", Buenos Aires, Nova, 1962.

Nyanatiloka, Bikku: "El Buddjo". Buenos Aires, Edit. Vía Lucis, 1944.

Nicoll, Mauricio: "El tiempo vivo y la integración de la vida", México, Edit. Sol. 1953.

Orozco, Emilio: "Poesía y mística", Madrid, Guadarrama, 1959.

Ouspensky, Pedro: "Tertium Organum", México, Edit. Sol. 1950.

Paz, Octavio: "El arco y la lira", México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

Pedemonte, H.E.: "Metolología estilística de la literatura", Montevideo, Ciudadela, 1949.

Pellegrini, Aldo: "Antología de la poesía surrealista de lengua francesa", Buenos Aires, Fabril, 1961.

Pfeiffer, Johannes: "La Poesía", México, Fondo de Cultura Económica, 1954

Picón, Gáetan: "El escritor y su sombra", Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.

Portella, Eduardo: "Critica literária e estructuralismo" (en "Tempo Brasileiro, Revista de Cultura), Río de Janeiro, 1967.

Ramakrishna; "El evangelio de Ramakrishna", Bue

nos Aires, Kier, 1952.

Sapir, Edward: "El Lenguaje", México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Rilke, Rainer María: - "Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge", Buenos Aires, Losada, 1944.

- "La Elegías de Duino", México, Centauro, 1945.

Reyes, Alfonso: - "El Deslinde", México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

- "La experiencia literaria", México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

Sartre, Jean Paul: - "El Ser y la nada. Ensayo de Ontología Fenomenológica" (3 ts.) Buenos Aires, Edit. Iberoamericana, 1962.

- "¿Qué es la Literatura?", Buenos Aires, Losada, 1950.

Sciacca, Michele: "Herejías y verdades de nuestro tiempo", Barcelona, Luis Miracle Editor, 1958.

Scheler, Max: - "Idealismo y Realismo", Buenos Aires Nova, 1962.

- "La esencia de la filosofía y la condición moral del conocer filosófico" Buenos Aires, Nova, 1966.

Schopenhauer, Arturo: "El mundo como voluntad y representación", Buenos Aires, Edit. Biblioteca Nueva, 1942.

Snell, Bruno: "La estructura del lenguaje", Ma-

drid, Gredos, 1966.

Serrano Poncela, S.: "El Pensamiento de Unamuno", México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Spitzer, L.: "Lingüística e Historia Literaria", Madrid, Gredos, 1955.

Staiger, Emil: "Grundbegriffe der Poetik", Zurich Atlantis Verlag, 1963.

Susuki, Daisetz Teitaro: "Introducción al Budismo Zen". Bs. As. Fabril, 1965.

Torre, Guillermo de: - "Historia de las Literaturas de Vanguardia", Madrid, Guadarrama, 1965.

- "Qué es el Superrealismo", Buenos Aires, Edit. Columba, 1955.

Valbuena Prat, A.: "Poesías completas de San Juan de la Cruz", Barcelona, 1942.

Wehrli, Max: "Introducción a las ciencias literarias", Buenos Aires, Nova, 1966.

Wellek, René: "Historia de la Crítica Moderna", Madrid, Gredos, 1959 (t. I) y 1962 (t.II).

Wellek, R, y Warren, A.: "Teoría Literaria", Madrid, Gredos, 1966.

INDICE GENERAL

	Pág.
Introducción	4
Esquema de Contenido	9
Primera Parte	
Capítulo I : Simbiosis Biográfica	
Dinámica externa	14
Dinámica interna	41
Segunda Parte	
Capítulo II : La observación del mundo exterior	
Realidad-Hombre-Pensamiento	57
La realidad y el engaño	57
La alienación del hombre	60
La ilusión del pensamiento	65
La mordacidad del tono en las sentencias	70
Capítulo III : La fascinación del mundo interior	
El mundo interior desprovisto de la norma y lo cotidiano	80
El silencio y la música como verdaderas potencias del alma	85
La muerte como vida verdadera	85
La palabra como metáfora en su adentro.....	86
Tensión y Distensión dentro del mundo interior: lucha y ansiedad	93

Pág.

Distensión dentro del mundo interior: relajación y viaje al centro vital 102

La noche como centro de motivación 104

Expresividad del poema "Nirvana"..... 115

El camino ascético 122

Tercera Parte

Capítulo IV : Percepción y traducción de las cenestesias o sensaciones internas

El fenómeno cenestésico como trabajo y expresión poética en César Atahualpa Rodríguez 132

Los sentidos externos o internos y la captación de la circunstancia 132

El impresionismo y el expresionismo en la comunicación de sensaciones 134

La Cenestesia en César A. Rodríguez 135

Símbolos en la captación y representación de las cenestesias 146

El oído 147

Gas, Humo, Sombras 150

Psicosistemática de verbos y pronombres en el proceso de las sensaciones internas 156

Actividad y sensualidad de los verbos 156

El desplazamiento a través de los pronombres MI-ME-SE 160

El pronombre MI, o relaciones del objeto con el yo. 161

Los pronombres ME y SE o relaciones del yo con el objeto 178

Pág.

Capítulo V : Lo afectivo y lo filosófico en la Visión y la Paradoja

Alogicismo o irracionalidad en la Visión y la Paradoja 192

Función configuradora de la Visión y la Paradoja: Como fenómenos separados 197

La Paradoja 210

Como fenómenos integrados: Correlación entre Visión y Paradoja..... 231

Conclusiones:

Sobre el contorno y el dintorno del poeta 237

Sobre el tipo de poesía y el carácter del estilo 239

Sobre las Cenestesias 240

Sobre la Visión y la Paradoja 244

Sobre la doctrina y el mensaje poéticos. 246

Bibliografía

Bibliografía Específica 250

Bibliografía General..... 253