

Trípode: viaje a la poesía de Renato Sandoval

Edmundo Sbarbaro

I. Introducción

Un calvo ser andrógino se detiene a mitad del puente sobre un fiordo. Viste una túnica negra, se coge la cabeza con sus largas manos y tiene los ojos y la boca muy abiertos. Grita. De espaldas a él, se perfilan contra el ocaso de la tarde las siluetas de dos hombres que no escuchan o no quieren escuchar el grito de quien experimenta el vacío de la existencia. Esto es, sintetizando, algo de lo mucho que se ha dicho sobre esta pintura de Munch.

Análogamente la poesía de Sandoval parece partir de semejantes revelaciones. Pero si en aquel cuadro no sabemos nada más allá de su estática imagen, la poesía de Sandoval transita por el antes y el después del enigma: por las causas de los enajenamientos de nuestra condición; por los múltiples escenarios de una realidad auscultada aquí y ahora desde sus ángulos menos réprobos y desde aquellos que muestran con mayor detalle un territorio deshumanizado, conflictivo y atroz.

Llevar a cabo aquel ejercicio ambicioso implica el cumplimiento de ciertos requisitos. Brevemente: un hacer poético crítico de sí mismo como poco se constata en la poesía peruana de los últimos decenios. La lectura de los libros de Sandoval captura por su sentido de coherencia y continuidad. De proyecto y de misión poética. Continuidad que no es continuismo: cada libro participa de un proyecto a largo plazo, pero cada libro es en una unidad acabada en sí misma. Coherencia porque cada uno traza sus propios objetivos, su propia estética y sus propios matices, normas y reglas interiores: fondos y significados en armonía con su materia verbal y sus formas poéticas.

Las palabras introductorias de Sandoval en la “Nota” que abre su libro *Trípode* parecieran no darme la razón¹. Es porque Sandoval es uno de los poetas con menos ínfulas de este país. Y sin embargo, o quizá a raíz de eso, es uno de los que más conexión (interés y voluntad) tiene con la poesía peruana y mundial. Respecto de la primera, largo sería acá destacar su persistencia incansable como docente universitario, editor de revistas literarias y director de talleres de escritura poética. En lo que concierne a la segunda, su voz se lee en artículos y publicaciones internacionales, y se escucha en festivales de poesía en diversos países a donde es invitado anualmente. Faltaría hablar también de su labor como traductor, pero de estas cosas se encargaron ya algunos reseñadores de su obra.

Antes de seguir debo anotar sobre el hermetismo de su poesía, quizá la razón mayor de que aún nada pertinente haya sido dicho sobre ésta. Un hermetismo que cabe definir como honesto en tanto que refleja

¹ SANDOVAL, RENATO, *Trípode*. Lima: Lustra Editores, 2010. Todos los versos citados en el presente artículo provienen de este libro que recoge, íntegros, los siguientes poemarios del autor: *Nostos*, *El revés* y *la fuga* y *Suzuki Blues*.

aquello que en la sensibilidad del poeta es enigma huidizo. Una voz que se sumerge —porque lo necesita, porque así se lo ha propuesto— en las profundidades poco esclarecidas del ser, unido éste de modo precario y fatal a la totalidad: experiencias personales (comenzando por las de la infancia) conectadas con el orden humano-social, la barbarie del logos, el tiempo (profanado), los anhelos irresueltos de sacralidad, la muerte. Así pues su lenguaje es comunicación, pero sobre todo enfrentamiento. Un decir que es en realidad una dolorosa dialéctica que da cuenta de aquella serie de elementos tan complejos y evasivos sobre los que sin embargo algo es necesario decir. Pertenece Sandoval a la línea de los poetas cuyo hermetismo debe ser celebrado más que por la materia misma de su poesía (el ser, el ser en el mundo; materia de la que incluso los más fútiles poetas aseguran hablar) por el compromiso de su enfoque que lo obliga a transitar entre los miles de hilos inciertos, reveladores y dolorosos que componen la trama de la condición humana.

II. Nostos

Nostos, el *homecoming*, el viaje de regreso al hogar. Éste es el significado literal del título: el viaje que realiza el hombre desacralizado al mundo de la infancia y a los personajes familiares que pueblan esa dimensión. Como el siguiente, varios pasajes hablan de esto:

*Mi madre me daba de lactar como lo hacen las ratas,
rascándose el sobaco
mientras el piojoso pequeñín en las hispidas cavidades
se afanaba,
y ni por eso el clamor disminuía y muy pronto todo
el mundo ensordeció por tales causas.
Mi voz sangraba, y sangra aún de noche y de mañana;
quién hubiera podido predecir que no obstante su miseria
ella era emoción, yema deportiva y rugido de cangrejos
ascendiendo magno y rutilante sobre el afrecho².*

Nostos es, asimismo, el retorno constante a la propia autobiografía literaria. El libro recorre elementos que han inspirado la poética del autor y que pertenecen a gran parte de la tradición poética occidental: desde los griegos hasta la actualidad, pasando por la poesía medieval, trovadoresca, moderna italiana y alemana, etcétera. En algunos momentos, Sandoval plasma esta recuperación estética a través de una serie de perífrasis que sugieren las maneras poéticas de esos tiempos o de diversos autores, entre ellos Södergran y Vallejo.

Nostos es, pues, un libro de carácter íntimo y de espesura conceptual bastante elevada, de la misma manera que su construcción formal. Mi análisis no entra, sin embargo, en este último territorio, el de

² *Ibid*, p. 21

las figuras, sino en aquella condición de *íntimo*. Como la lectura de un ensayo psicológico o de un texto budista, ciertos pasajes de *Nostos* son una invitación a revisarse uno mismo; no hablo sólo de complicidad, de identificación de caracteres o de parecidos vivenciales (un análisis basado sólo en este tipo de intereses se corta en el momento mismo en el que ya no hay nada de idéntico o de similar a la vida del lector de turno). El análisis que cada quien realiza va siempre hacia su propio mundo interior, sí, pero modelado según lo temas (los pensamientos, las reflexiones, las lecturas asimiladas) que más le son afines. No existirá, por tanto y felizmente, un solo tipo de estudio posible respecto de este texto, o de cualquier otro, sino múltiples puntos de vista (algunos más, otros menos pertinentes).

A mí se me hace difícil desadvertir las conexiones mitológicas posibles que presenta el término griego *nostos*: el viaje es un motivo literario de esta cultura que fue influida, como se sabe, por construcciones mitológicas aún más ancestrales. En la línea de estudio del mito de Mircea Eliade, Joseph Campbell³ provee algunos elementos para nutrir esta visión del viaje y del héroe que lo realiza: «El camino común de la aventura mitológica del héroe [el viaje] es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno*, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito». Más adelante explica esos tres conceptos: «(...) una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido». Teniendo en cuenta estos parámetros mitológicos, presiento que en la concepción de *Nostos* late un propósito muy similar al de pasar una prueba, al de terminar o dar fin a algo que no tuvo un justo final. Un final consciente. Una transición limpia. La intención de pasar de una vez por todas por el rito de iniciación nunca habido.

Explica Campbell que orientados por médicos especialistas (*shamanes*, como los llama Eliade), los ritos de iniciación de las civilizaciones primitivas tienen como objeto romper drásticamente con los lazos mentales que ligan al infante, al adolescente o al adulto con las prácticas sociales y normas del “estado que se quiere dejar atrás”⁴. Esa iniciación incluía un tiempo de transición compuesto a su vez de otros ritos de introducción al nuevo estado mediante los que se familiariza al iniciado con las prácticas de vida, costumbres y normas que le tocará seguir. De esta manera, purificado y maduro, puede reincorporarse recién al mundo.

Hasta aquí el abreviado esquema de una práctica ancestral que exige actores adecuados: el iniciado, y el guía que lo orienta y oficia el rito. En este punto mi pregunta es qué sucede cuando no se tiene a la mano a este último, ajenos como estamos a ese mundo mítico-religioso. Quizá la respuesta sea que uno mismo deba realizar ese doble rol como pueda, tal como ocurre en *Nostos*, donde Sandoval es el iniciado tembloroso y, a la vez, su propio mistagogo (un mistagogo, por

³ Cfr. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. pp. 35-40.

⁴ *Ibid*

inexperto, dubitativo y perplejo). Doble esfuerzo entonces: él mismo el objeto de estudio que debe ser conducido (separado-iniciado-regresado) mediante las herramientas (¿cuán certeras y adecuadas?) que ese mismo objeto ha desarrollado en su devenir. Es por ello que su viaje carecerá de la perfección y pureza última del rito, y más bien será laberíntico en su proceso y desconcertante en su fin. Es la razón por la que *Nostos* tiene la apariencia de un viaje entre sueños y vigilias, donde las fronteras entre estos estados no están completamente definidas, y donde el estado anímico prevalente del poeta es el de la angustia, mientras transita entre las desordenadas experiencias de un pasado al que quiere conferir cierto orden, cierto sentido.

Pero aquella angustia no sólo proviene del pasado. El libro está plagado de múltiples despertares a la angustia de una realidad actual que se describe aun más caótica e insufrible. Esta angustia por el presente linda con una sensación de orfandad ontológica que parece determinante en una cosa: a pesar de que uno pudiera recorrer adecuadamente su propio viaje (y adquirir cierto grado de sapiencia sobre su propia existencia), el regreso al mundo no será jamás una adaptación perfecta. Tal es la razón de que al final del libro todo el ambiente se “militarice” y que el poeta aparezca ahora como el «capitán» ungido con los galones simbólicos del autoconocimiento.

Por ello el despertar final, el retorno a la realidad, es el despertar al panorama sangriento de la guerra por la vida:

*El viaje, el viaje hacia la sangre empozada en los
remansos de la gloria,
tan perdida ya por el capitán intrépido que desde
mi pecho otea la otra margen:
el quepis arrugándose la frente, la insignia de huesos
calcinados
el maxilar retraído hacia el cóccix, el sacro pusilánime
de pronto alzado sobre el vómer con perfecta y celestial
impudicia,
el fajín en ristre, la cartuchera armada de sopor
y embriaguez,
las botas que hollaron con desprecio cuellos y manos
de mil mujeres
(...)
verdes fueron las tierras de mi melancolía,
hoy el polvo las vela y el mar apenas si las resana.
El mundo es rancio y ruin como mi deseo:
llegada está la hora, braman los clarines,
las aves caen del cielo y un telón de sangre se cierne
sobre un sombrío y sonriente capitán.⁵*

Menos limpia, menos sacra y más profana (y a veces más sórdida), más impura y dolorosa: es la imperfecta misión del poeta que

⁵ SANDOVAL, RENATO. *Op. Cit.* 34-35.

es asimismo su propio mistagogo. Éste es el hombre desacralizado del que hablé más arriba. El hombre de la civilización moderna que lleva una herida que se abre una y otra vez (“Mi voz sangraba, y sangra aún de noche y de mañana”). Un sangrado sin solución de continuidad que retorna, con características diversas, en *El revés y la fuga*.

III. El revés y la fuga

Más que sangrado, en *El revés y la fuga* persiste una prolongada sensación de escarmiento dialéctico y de, en línea con *Nostos*, orfandad ontológica, quizá como castigo por querer desentrañar la verdad, el misterio o el enigma de nuestra condición que posiblemente yace oculta en el revés de la trama de las cosas. El título del libro, por supuesto, ofrece en ambos sintagmas nominales un juego de palabras. En principio, el revés puede entenderse aquí con una simple analogía física: como si la vida fuera un objeto volumétrico y su misterio, las entrañas de su sentido último, quedara siempre fuera de nuestra vista, del lado no visible; “siempre”, porque (es la sensación que se tiene al leer varias veces el libro, al pasar una y otra vez del texto centrado al texto marginal derecho) al movernos tal volumen girará copiando nuestros movimientos. Asimismo, el término revés debe ser entendido en su acepción de fracaso y derrota. De esta manera, tratando de ver lo que no se nos es dado ver (el revés), se sufre un revés: aquel escarmiento arriba anotado, aquella orfandad.

El texto centrado y aquél situado al margen derecho. Disposición espacial que acrecienta la sensación de búsqueda del poeta que cambia de ángulo o de posición (que refleja en términos figurados una intención indagadora nunca satisfecha): se genera un dinamismo en la lectura pues esas diferentes ubicaciones espaciales del texto generan el efecto de llevarnos y traernos, y, como ninguna de esas dos ubicaciones tiene el carácter de eje primordial o línea de pensamiento base, el punto fijo de partida de las meditaciones del libro, finalmente descentramos: giramos con el poeta en el vaivén de su discurso para vivir la búsqueda de aquel revés o reveses, y experimentar su desorientación.

Este carácter de ida y vuelta del libro (o de espiral con núcleo vacío, o de círculos no concéntricos) está reforzado a nivel semántico por el uso repetido del término “otro”: «Es que era el otro frente, / no ese que vi desde la noche pelada (...)»⁶. «Lo que vi se desdecía al otro lado, / detrás de los corpúsculos zodiacales agitándose convulsamente en la llanura, (...)»⁷. «Porque la virtud siempre estuvo al otro lado / del brasero, desprendida y dispersa / a la manera de los granos de viento (...)»⁸. «¿Deberé acaso / atravesar todas las edades / para por fin estar del otro lado?»⁹. «Pero a la postre todo es igual / y ni siquiera la

⁶ *Ibid*, p. 39

⁷ *Ibid*

⁸ *Ibid*, p. 46

⁹ *Ibid*, p. 47

guadaña / me apacienta; / tal vez habrá al otro lado de su hoja / un peldaño de luz.»¹⁰. Hay un largo etcétera a este respecto.

Por lo que toca a la doble lectura de “fuga”, es claro, en principio, que el término refiere a una composición que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos con cierto artificio por diferentes tonos. De manera análoga, en este libro la fuga se refleja en su composición formal y en su tensión estilística. La primera está dada por el vaivén lector: los ojos pegan saltos de una ubicación textual a otra, aunque ninguna de ellas, como vimos arriba, tenga la categoría de eje principal. La segunda, asociada a las diferencias tonales, tienen su correlato en los dos diferentes estilos en que está escrito el libro (que son, en el fondo, dos diversas aproximaciones dialécticas con las que aprehender la condición humana): en la zonas centradas el poeta parece, justamente, más centrado, no en términos de seguridad existencial, firmeza ontológica o ausencia de cuestionamientos, sino en términos de mayor inteligibilidad en la exposición de los hechos y de claridad en la enunciación que sintácticamente es, si se quiere, más “formal” (lo que no implica sin embargo carencia de símbolos, figuras retóricas o situaciones insólitas) que en las zonas marginales. En éstas, por el contrario, los versos son de un decir más hermético, más barroco, más, por momentos, pegado al absurdo, a la paradoja, y al lenguaje de libre asociación de *Nostos*. Asimismo, esta marginalidad del sentido producida por las dificultades formales mencionadas, se subraya aún más si se tiene en cuenta que estos versos no están pegados al margen convencional izquierdo, sino al derecho, acto voluntario de escritura que sugiere lo siguiente: primero, cuál es la disposición del alma del poeta; segundo, cuál es la intención de desplazamiento para ubicarse figuradamente en otro punto y observar, quizá con mejor suerte, el revés; y, tercero, un acto de automarginación con que resalta su propio descentramiento y, cómo no, su desprecio, su decepción, su ira (rasgos emotivos que, junto con aquellos de naturaleza racional —ideas críticas, argumentaciones racionales, cuestionamientos filosófico-sociales— funcionan, a pesar de todo revés, como inacabables generadores de poesía, lo que a su vez, paradoja sobre paradoja, acrecienta el vaivén, la búsqueda y la incertidumbre). Para terminar con la doble lectura de “fuga”, ésta también refiere la necesidad del poeta de, justamente, escapar de este juego de reveses que huyen de sus cavilaciones, y que, por tanto, dada la frustrada búsqueda del conocimiento ansiado, lo sumen en una sensación de fracaso y hartazgo.

*Yo que querría estar siempre
del otro lado
aunque no hubiese sol,
mar, pan de verdura
en esta tierra, yo
que creí saber cuál era la trama
de las cosas,
el mismo yo a quien ningún yo*

¹⁰ *Ibid*, p. 49

*le queda a la medida.*¹¹

Esta estrofa sirve asimismo de piedra de toque para anotar, aunque sea abreviadamente, algunos de los ejes temáticos que confluyen en el libro. Los dos últimos versos no son una sentencia seria acerca de la naturaleza “especial” del poeta frente a los otros hombres que pueblan el mundo. Por el contrario son reflexión irónica de autoconocimiento al entender la ridiculez de este tipo de ideas. En un pasaje del libro el poeta se identifica con un mendigo ciego al darse cuenta de que en sus propios ojos se replica el «mundo sin mañana» de su mirada. A través de este y otros pasajes se infiere que ningún hombre es ente sustraible de la ecuación general de la vida. Que el desarrollo del discurso intelectual o de las capacidades artísticas de un hombre no lo hacen más valioso que uno que no produzca tal desarrollo. Que todo hombre vive en comunidad y por ello es subsumido, así crea que no haya otro que le quede a la medida, por la norma de su contexto: las convenciones particulares, positivas o negativas, que establecen los límites de las libertades personales y de las relaciones humanas. Así pues, una de las vertientes de *El revés y la fuga* es la de una crítica político-social que, por un lado, se ramifica hacia la reflexión sobre la trivialización espiritual y mental a la que el hombre se somete sometiendo a su vez a otros, y, por otro, hacia la reflexión de la cosificación de la experiencia humana que, a raíz de lo anterior, tiende a hacerse cada vez más fría, cual intercambio monetario: «En este mundo comercial donde / la piel humana vale tanto como la de un cangrejo / en esta luz tan pulcra y vacía / que sin piedad se precipita contra el mundo / y lo va cortando en rodajas»¹². Por otro lado, tal crítica recae directamente sobre las figuras simbólicas (una especie de panteón sórdido, ignorante y orgiástico) que administran ineficazmente el estado: «Y el tirano hace mohines de arrechura / y en el Congreso se iza la bandera / en el falo de la patria»¹³. Y en versos anteriores aparece la pregunta: «¿Quién dijo pues que esta historia no es más que una / (...) / con lo caro que son el seso, los trojes de orquídeas, / la prensa psicoanalítica y la adoración a ingentes manadas / de becerros de oro y mantequilla?»¹⁴. Versos similares del libro hacen hincapié en la vanagloria y la vacuidad mental de quienes tienen mayor influencia en el destino de un país (cualquiera que este sea), ya directamente desde la política, ya desde los medios de comunicación.

Paralelamente a estos asuntos, otros puntos —íntimamente relacionados— aparecen a lo largo del libro: el paso del tiempo manifestado en la vejez y en la enfermedad; la muerte; el tiempo histórico desde cuya perspectiva toda experiencia se repite y cada historia personal parece no poder diferenciarse de las otras; cómo esa historia universal (junto con todas las construcciones culturales del hombre) se inscribe en la estructura más vasta de la eternidad.

¹¹ *Ibid*, p. 59

¹² *Ibid*, p. 62

¹³ *Ibid*, p. 44

¹⁴ *Ibid*, p. 51

IV. Suzuki Blues

La incansable disquisición sobre la condición humana, en tanto experiencia única pero unida en su significado final con el todo de un orden trascendente, característica de la poesía de Sandoval, exige en un punto de su obra creativa un cierto tipo de evolución o perfeccionamiento. *Suzuki blues* es un título que refleja la combinación de dos cosmovisiones caracterizadas, en términos muy amplios y abstractos, como dos sistemas o construcciones mentales y culturales con disímiles maneras de proyectarse en el mundo. En principio, Sandoval pareciera recurrir en *Suzuki Blues* a la asistencia de esos dos paradigmas (racional-lógico-occidental el uno, paradójico-alógico-oriental el otro) como respuesta al interés de ampliar las posibilidades analíticas, y también formales, de su discurso pues el primero de esos sistemas, a estas alturas de su trayecto poético, pareciera no bastarle en su continua reflexión sobre el sentido de la existencia.

Suzuki Blues es el libro de la reflexiva angustia y del vaticinio aterrador. Ambos ejes modeladores de poemas que cohabitan atentos a la inminencia de una revelación portentosa que no dejará nada en pie cuando sobrevenga; una clase de prodigio destructor (de fuerza o magma nunca definidos) ubicuo como los gritos, el sol y el aire que en el libro aparecen (junto con reflejos, rumores, sensaciones, vestigios, sinsabores en el aire, hálitos en las calles, temperaturas, conformaciones y consistencias de los cielos) como elementos anunciadores de aquel advenimiento, los cuales escapan de su concreción accesoria y devienen en universales presencias subyugantes del individuo en general y del poeta en particular ubicado al borde de miradores brumosos, sobre tejados y muros, a ras del suelo: ángulos que permiten ver sin ser visto, aunque no sustraerse al destino descrito.

Imposible destacar en estas líneas los alcances de cada una de las poéticas de los treinta y un poetas citados por Sandoval en *Suzuki Blues*, lo que implicaría resaltar las cosmovisiones, filosofías e ideologías generacionales, epocales y geográfico-nacionales (cuando no dinásticas) de las que tales poéticas se nutren. Sin embargo es obligatorio decir algo al respecto dado el obvio carácter dialogante que este libro establece con la inabarcable poesía oriental (desde el título, “suzuki” que refiere a oriente; “blues”, a occidente, aunque este término, como venimos viendo, resulte bondadoso, eufemístico y hasta sarcástico). Torpemente y a grandes rasgos tomaré dos casos que constituyen fenómenos artísticos en los que los poetas y críticos occidentales han puesto repetidamente el ojo.

En el caso de la poesía china, Marcela de Juan encuentra que el poeta de estas latitudes en cuanto a temas “responde en general a los mismos que el poeta lírico de cualquier otra latitud, dentro de la constante universal del hombre que canta al gozo y llora la común

angustia metafísica, eterno *leitmotiv* de la poesía eterna en todas partes”¹⁵. Aclara que el repertorio de los poetas chinos tiene predilección por las visiones de la naturaleza y el paisaje asociados a los estados del alma del poeta, por momentos sutiles y luminosos (lunas claras, soles generosos, brisas y lluvias acariciadoras), por otros angustiados (huracanes y nieves destructores). Asimismo, encuentran espacio los asuntos de tipo anacreóntico y dionisiaco, y con especial interés los asuntos de la nostalgia y la añoranza. A estos se le suma, con bastante insistencia, el tema de la desolación ante la fugacidad del tiempo y de la vida, “metafísica preocupación universal tan de todas las épocas y todos los hombres”¹⁶. Si debiera sin embargo, aclara de Juan, obligársele a destacar una característica intrínseca a esta poesía, habría que ubicarla “siempre dentro de lo formal, en la expresión, y lo llamaríamos sólo sencillez, simplicidad (simplicidad por lo menos externa, que no deja de encerrar, con mucha frecuencia, una enorme y difícil complejidad de matices)”¹⁷.

El otro caso es el de la poesía Zen, sobre todo uno de sus productos más admirados y copiados en Occidente: el haiku. Octavio Paz, Karlfried Graf Dürckheim y Daisetz Teitaro Suzuki son algunos de los que ofrecen con admirable claridad explicaciones sobre los orígenes y los alcances de este género poético, anotando el encadenamiento histórico-cultural India-China-Japón. El budismo Zen, dice Suzuki, es el que más fácilmente se integró a la sensibilidad japonesa; Paz, en *Las peras del olmo*, añade que la doctrina Zen predica, a diferencia de los demás budistas, la iluminación súbita (en el «aquí y ahora mismo»); en ese instante de revelación el universo entero, junto con la temporalidad, se derrumba; además ese instante es indecible pues el Zen es una «doctrina sin palabras». Uno de los medios para alcanzar la iluminación es el uso de las paradojas, el absurdo y el contrasentido que buscan destruir nuestra perspectiva lógica del mundo e instaurar un nuevo sentido que no es comunicable por palabras. Comunicarlo sería regresar al mundo de los contrarios sostenido por el principio de contradicción, el «esto» y del «aquello», cuando en realidad el Zen promulga la identidad de los contrarios: el «esto y aquello»¹⁸.

Suzuki Blues está influenciado (entre otras cosmovisiones, doctrinas y filosofías orientales, como he aclarado) de estos dos abstrusos “casos”, pero muy a su singular manera. Asimila lo que le sirve y desecha lo que no, en términos de forma y de fondo. En principio, entonces, ¿a qué me enfrento como su lector? Hallo concreción formal pero no distanciamiento emotivo. También sugerencia, y alusión, pero con matices anímicos y con simbologías diferentes de aquellos orientales.

En principio la materia verbal de *Suzuki Blues* refleja escozores que corroen el alma con un aliento de amargura existencial ajeno al

¹⁵ *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1973. p. 14.

¹⁶ *Ibid*, p. 16

¹⁷ *Ibid*, p. 14

¹⁸ PAZ, OCTAVIO. “Tres momentos de la literatura japonesa”. *Las peras del olmo*. 2da. Edición. Barcelona: Seix Barral, 1974. pp. 115-117

arquetipo oriental. Sandoval es el hombre que manifiesta un engaño provocado por una humanidad en la que creyó aún a sabiendas de sus errores. La voz del hombre que creyó en todas las promesas intelectuales, culturales y materiales del logos humano y que, a la vez, detestó todo eso mismo y lo criticó sabiéndose más inteligente que cualquier otro. Este tipo de desengaño (esta manera de explicar tal desengaño) sólo puede provenir de una sensibilidad como la del hombre occidental¹⁹. Dürckheim²⁰ explica que la miseria del hombre occidental radica en su “conciencia objetiva” con que se afianza y erige en dueño absoluto del mundo, fijándose a sí mismo como un “yo soy yo” que le permite fijar cada cosa que le rodea, definiéndola (y con ello toda la realidad del mundo) de una manera incontestable y sin ambigüedades. Con esto comparece el ansia de posesión, de prestigio y de poder. Una vía que conduce al hombre al sufrimiento debido a la perpetua mutabilidad del entorno, la inestabilidad a la que todo está sujeto y la muerte misma que amenaza las absurdas pretensiones de orden y perfección objetiva, «miseria tanto mayor cuanto el hombre viene a ser víctima de un mundo que él mismo ha creado como expresión (...) de afirmación de sí mismo y que tiene que dominar técnicamente, el mundo en el que se nos amenaza con quedar pulverizados por él».

La voz del hombre representado en *Suzuki Blues* es amarga pero carece del aparato cínico y apático del nihilismo. A este hombre le duele (de ahí la amargura, la tragedia) el estado general del mundo en el que creyó. Prisionero de sí mismo y de lo que le rodea, consciente de que habla por última vez de un mundo física, mental y espiritualmente putrefacto), sigue pues erigiéndose como un sujeto que no pierde su precaria aunque muy lúcida conciencia objetiva, la que le permite en última instancia ser tres entes a la vez: culpable, testigo y juez de sí mismo. Así y todo, su mayor contradicción quizá consista en que si le preguntaran cuál es el camino a seguir no lo sabría.

En *Suzuki Blues* no hay paradojas a la manera Zen. Hay sí por momentos afirmaciones de carácter antitético y racional que sin embargo, por yacer bajo el velo de una densa materia simbólica, produce una no univocidad referencial. Esta carencia de certeza sobre el objeto, el hecho o el sentido de la afirmación produce muchas veces un efecto de bruma incierta (igual que la que en varios poemas es respirada por los humanos decadentes que los pueblan) y por tanto una serie de posibilidades o matices que debe el lector desentrañar según su sensibilidad y posibilidades. No hay pues en *Suzuki Blues* una ausencia de sentido. No ha sido anulado el yo racional antropocéntrico. Cada verso tiene un sentido: polivalente, sí, en contraposición con otros, sí, pero pasible de ser comunicado. Y no hay tampoco identidad de los

¹⁹ Propongo la misma dicotomía oriente-occidente de Dürckheim y de Suzuki. Ver nota 20. En mi análisis destaco el carácter occidental del sujeto enunciator (en oposición al oriental) porque así lo definen y demandan los diversos elementos constructivos de *Suzuki Blues*.

²⁰ DÜRCKHEIM, KARLFRIED GRAF. *El Zen y nosotros*. 3ra. Edición. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1987. pp. 24-40 *passim*. Al respecto de estas ideas confróntese también las ideas de Suzuki en SUZUKI, D. T. y ERICH FROMM. “I. Oriente y Occidente. Conferencias sobre Budismo Zen”. *Budismo Zen y Psicoanálisis*. Trad. Julieta Campos. Decimonovena reimpresión. México: FCE, 1964. pp. 9-19.

contrarios, como en el Tao y el Zen²¹, sino oposición de ideas o imágenes cuyo propósito es dar cuenta de una realidad des-integrada y destruida. Vuelvo a decirlo: el poeta es un hombre occidental²². El constante descoyuntamiento de imágenes es reflejo de su espíritu: hecho trizas, como el mundo del que habla. Si la poesía oriental está inclinada a la angustia, a la reflexión sobre el fluir del tiempo, no ha estado compuesta por este tipo de obsesión cuestionadora, por este grito desesperanzador hacia el todo, por una desolación tan marcada de hastío y, a veces, de rabia. Esta amargura existencial cargada de algo que puede ser descrita como un deseo humano de revancha hacia la humanidad es en última instancia una batalla verbal contra el *logos* hacedor (mal hacedor) de la civilización occidental.

Suzuki Blues es un punto de quiebre ontológico. En cada poema se encapsula el camino sin salida que el hombre labró para sí mismo y se perenniza el aquí y ahora de la existencia desahuciada. *Suzuki Blues* es el último parte de la guerra que desarrolla la humanidad contra sí misma. Esta toma de conciencia sobre qué somos ocurre en un momento en que este conocimiento es tan inutilizable como el conocimiento en sí mismo: el *logos* que engloba todas las parcelas de la creación humana que sucumbe silenciosamente entre las páginas de este libro.

Lima, julio de 2011

²¹ Al respecto dice Suzuki: «Occidente trata de lograr la cuadratura del círculo. Oriente trata de hacer que un círculo equivalga a un cuadrado. Para el zen el círculo es círculo y el cuadrado es un cuadrado y a la vez el cuadrado es un círculo y el círculo es un cuadrado. [...] En Occidente “sí” es “sí” y “no” es “no”; “sí” nunca puede ser “no” o viceversa. Oriente hace que el “sí” se oriente hacia el “no” y el “no” hacia el “sí”; no hay una división precisa entre “sí” y “no”. Es la naturaleza de la vida la que es así. Sólo en lógica es inerradicable la división. La lógica fue creada por los hombres para contribuir a las actividades humanas.» SUZUKI, D. T. y ERICH FROMM. *Op. Cit.* 18.

²² *Vid* nota 19