

## UNA LECTURA DEL DOLOR EN LA LÍRICA CANARIA\*

EUGENIO PADORNO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### EL POETA, EXILIADO DE LA CREACIÓN

Desde cierta perspectiva, la creación poética puede ser considerada un ejercicio hermenéutico ya que al tiempo que des-encubre lo oculto nos lo entrega como ente en presencia y en su verdad, antes de quedar nuevamente solapado.

Antes de proseguir he de hacer la afirmación inicial de que, en el poema, significante y significado no son simultáneos; en relación con el sonido o la grafía, el significante existe desde que se tiene noción de su presencia, mientras que el significado es una ausencia diferida, de titubeante ubicación semántica. Acaso se me entienda mejor si añado que la primera palabra del poema debe su existencia al silencio y que la penúltima vuelve a presentirlo. En la experiencia del impulso que lleva al poeta desde el silencio hasta la territorialidad del poema, queda insinuada la

---

\* Texto de la conferencia dada con el mismo título, en el ciclo *Hermenéutica y cultura*, organizado por la Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, en Las Palmas, en diciembre de 2002.

proyección metafísica de la poesía. Entiendo por *territorialidad* de la creación poética la obtención de un fundamento, la solidificación de un cimiento donde el ser se muestra convertido en palabra, en el transcurso del resplandor de un relámpago. Pues el poeta habita brevemente el lugar que ha fundado, que pronto se revela como un paraje de paso; concluido el poema –o como otros prefieren: abandonado el poema– su artífice, al tiempo que experimenta la expulsión del *lugar*, adquiere noticia de su renovada condición de exiliado de la Creación. De modo que mientras el poeta, en la posibilidad de una nueva fundación, es desplazado hacia la Nada, en el consumo de su finitud, el poema aguarda ser desplazado hacia un existir pleno. Y es que el poema –tierra a la deriva–, advertido de la presencia de los ojos lectores, siempre estará dispuesto a alojarse en un más allá de sentido.

Por más que el poeta tenga como meta, en la elaboración de su poema, una nítida combinatoria métrica, es conducido intuitivamente por la lengua ante una Figura en la que se alternan la insinuación del logro expresivo y su neblinosa disipación. A algo de esto alude T. S. Eliot en su poema «Marina»; yo he aprovechado la leyenda de san Borondón para referirme a este proceso de posesión y desposesión.

El poeta posee un saber poemático que le permite “construir” su poema, y adquiere, al tiempo que lleva a efecto esa *construcción*, un conocimiento que no consiente en ser sistematizado, y que es una energía que se pierde y resulta desaprovechable a la hora de afrontar un nuevo poema. Merleau-Ponty, parafraseando a Paul Claudel, recuerda que a menudo en la pintura holandesa hay un interior vacío que es digerido por el ojo redondo de un espejo; es técnica del cuerpo –explica el fenomenólogo– que “figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne”; en el fondo del poema, hay también, a nuestro juicio, un oído que, con idéntico fin, allí escucha, recibe lo armónico y rechaza lo inarmónico y disonante.

## NUESTRA EXPERIENCIA DE LECTORES DE POESÍA

En el ámbito de la poesía canaria, podemos decir que en el comienzo fue el dolor. Pues dolor fue el constituyente primordial de las primitivas

canciones fúnebres isleñas que, atentas a la temática de la separación y despedida, se fundieron con la sustancia elegíaca de las endechas castellanas. No es el momento de indicar el desarrollo de tal motivo en la lírica canaria a partir de aquellos *originarios* testimonios. El talante o tendencia meditativa que, a propósito del hombre canario, han puesto de manifiesto algunos de sus poetas sería consecuencia de la radical experiencia de soledad en medio del Atlántico, ciertamente apartado de los goces de un vivir pleno. No hemos acabado de saber en qué medida contribuye la condición insular del hombre canario a la psicología por la que organiza o condiciona su existencia. El lento desmentido de unas islas de bienaventuranza —es decir: el paso del mito a la historia— acabó sustituyendo la noticia de una injustificada felicidad por la de una realidad que, más o menos objetivada, no dejó de inspirar durante centurias un sentimiento de insalvable lejanía en relación con el Centro y, consiguientemente, de frustración. Y si antes creímos intuir la cualidad de fronteriza que posee la palabra escrita en relación con el blanco que la rodea, ahora reparamos en que el hombre canario no puede escapar a este mismo rasgo.

La condición confinante del vivir isleño viene a subrayar con muy gruesos trazos la condición limítrofe de todo ser de la que nos habla Eugenio Trías<sup>1</sup>. La conciencia de esa condición en el caso del insular canario, al determinar su actuar, al restringir el ámbito de su acción, al recortar de muchos modos —especialmente en el pasado— el impulso de sus proyecciones, ha configurado un modo de estar en el mundo. Su soledad le ha hecho afrontar premiosos interrogantes, pues su peculiar situación es el primer dato que se ofrece a su conciencia y, ante esa realidad, tratará de obtener la adecuación ideal entre su estado y su existencia. Sin embargo, condenado a la difícil intransitabilidad de la discontinua espacialidad archipelágica, la vida del hombre isleño se resiste a ser una existencia identificable por una mera referencia geográfica, pues, como los demás hombres, también es tentado, y acaso con mayor intensidad, por una allendidad menos abstracta e improbable, por el deseo de que en su vida, una vez interpretada, pueda ser rastreado el sentido de una trascendencia humana no siempre atendida por el otro.

El poeta canario sabe que, aun en el disfrute de los más avanzados medios de comunicación, vive en el tiempo cultural de una solapada

repetición, en la re-inauguración de un origen, circunstancia raramente advertida por el hombre de la allendidad; en un recomenzar hecho de primitivismo y de natural prosecución de acontecimientos, el poeta canario, convertido en un Robinson atlántico, tiende a expresar, con los medios culturales de que en cada momento ha dispuesto, la sospechada existencia de algo que media entre la materia y el espíritu.

## EL DOLOR, NUESTRO ASUNTO

Vamos a tratar del dolor en una secuencia de la contemporaneidad de la poesía canaria representada por Domingo Rivero, Manuel González Sosa y Arturo Maccanti; me detendré, pues, en tres composiciones que se cuentan, en opinión de Manuel Padorno, “entre los ocho grandes sonetos de la poesía canaria”<sup>2</sup>. Observar el contenido de estos textos supondrá conocer mejor un trozo del tejido de la tradición de la lírica canaria, obtenido en el telar en el que se manejan hilaturas de las variantes de las líricas hispánicas.

Si acudiéramos al diccionario, obtendríamos del término DOLOR por lo menos dos definiciones, y ambas no muy precisas; una se refiere al dolor en el ámbito de las sensaciones; otra, al dolor en el ámbito de los sentimientos; de la primera se lee: “Sensación molesta y aflictiva, más o menos intensa, de una parte del cuerpo por causa interior o exterior”; en la siguiente, que es la que nos interesa: “Aflicción y congoja que se padece en el ánimo.”

Mientras que para algunos estudiosos el dolor puede tener un origen concreto y ocasiona una congoja psicológica, para Kierkegaard y Heidegger, entre otros filósofos, es vivencia inseparable de la estructura de la existencia y su conciencia ocasiona una angustia ontológica, resultado de un constante proyecto de poder ser que es amenazado por la muerte y que cuenta también con la posibilidad cierta de ser nada. Dolor y angustia están íntimamente ligados; podríamos decir que el dolor tiene en la angustia su experiencia originaria, nacida por el sentimiento de desamparo del hombre ante su finitud. Sin embargo, no estamos ante una experiencia rechazable por negativa; todo lo contrario, para un filósofo de la existencia como Unamuno, el dolor es la medida de la hondedad, y sólo sufriendo se es persona.

## UN SONETO DE DOMINGO RIVERO

Afrontaremos la lectura del soneto “Yo, a mi cuerpo” de Domingo Rivero<sup>3</sup>. ¿Una vez más? –se preguntará acaso alguien. En mi descargo, he de confesar que esta composición ha sido para mí como un objeto cristalizado que, en distintas épocas, y en giro continuo sobre sí mismo, me ha ido entregando incesantes destellos interpretativos. Con brevedad, trataré de resumir sus significados esenciales<sup>4</sup>.

La poesía parece exigir de la escritura relevancias exclusivas de la oralidad, es decir, mera reproducción de un idiolecto, con desprendimiento de recursos retórico-formales. Se ha dicho hasta la saciedad, y no deja de ser exacto, que el nombrar de la palabra no sólo trae a cierto nivel de presencia o visibilidad lo que se encontraba al nivel de lo invisible; con el escribir se trata, pues, de juntar, o de hacer converger, esos dos niveles, para así “rellenar” los poblamientos del ser.

¿Por qué no te he de amar, cuerpo en que vivo?  
 ¿por qué con humildad no he de quererte,  
 si en ti fui niño, y joven, y en ti arriba  
 viejo, a las tristes playas de la muerte?

Tu pecho ha sollozado compasivo  
 por mí, en los rudos golpes de mi suerte;  
 ha jadeado con mi sed, y altivo  
 con mi ambición latió cuando era fuerte.

Y hoy te rindes al fin, pobre materia,  
 extenuada de angustia y de miseria.  
 ¿Por qué no te he de amar? ¿Qué seré el día

que tú dejes de ser? ¡Profundo arcano!  
 Sólo sé que en tus hombros hice mía  
 mi cruz, mi parte en el dolor humano.

De entrada he de recordar que el soneto de Rivero posee una indiscutible impronta unamuniana, como más tarde se comprobará, aunque en ella sean detectables reminiscencias que ocupan un amplio espectro, desde la Biblia, hasta el poeta inglés Rupert Brooke, pasando –directa o

indirectamente—, entre otros autores, por Séneca, Lope de Vega y el escritor suizo Etienne Pivert de Sémancourt. Sí, como escribió Claudio de la Torre, pensando acaso en la composición que nos ocupa, que Domingo Rivero es la raíz más honda de la poesía canaria, la herencia de este arraigamiento consiste en nihilismo y melancolía. La poesía de Domingo Rivero rescribe y lanza hacia el futuro las cuatro primordiales preguntas kantianas: ¿Qué puedo saber?, ¿qué debo saber?, ¿qué puedo esperar? y ¿qué es el hombre?

Permítaseme recordar que una de las más recurrentes estructuras imaginarias de la poesía riveriana consiste en presentar la vida como la realización de un *trayecto* por parte de un *caminante*; ocurre que, por transferencia de similitud de sentido, esa idea de *desplazamiento* o de *camino de la vida* está en íntima relación con la secuencialidad del enunciarse o hacerse de la escritura del poema en el tiempo. El camino de la vida y el trazo de la escritura son la misma cosa. La escritura es en sí misma una roturación que se inicia y ultima entre los límites del poema, entre un *antes*, que con frecuencia se deja identificar con el pasado lejano de la niñez y juventud poderosas, y un *ahora*, que se identifica con un presente en sucesión de vejez miserable, y desde el que se avizora un futuro cada vez más efímero. Y la constatación de que la vida es consumir tiempo conlleva el padecer angustia, más intensa cuanto más próximo se presente el fin del camino. Desde la vejez en que se habla en el soneto, escribir es reconstruir con la memoria la identidad, el rastro dejado por un Cuerpo que el tiempo ha venido desbrozando. Y ya lo he dejado insinuado: al dolor de la existencia viene a sumarse la angustia producida por la lucha con la palabra. El poeta acepta un modelo formal —el soneto— porque le vino dado preceptivamente, pero también he sospechado que, de forma inconsciente, pudo haber adoptado esa combinatoria como reflejo de la articulación de la propia corporalidad.

¿Qué se lee en el soneto riveriano? Ya el título anuncia el principio dualista que distingue radicalmente espíritu y materia, y tan rigurosa distinción hace posible que la conciencia se manifieste al cuerpo así objetivado. La partícula interrogativa causal de la primera y segunda líneas se enuncia en la *in media res* de un viejo debate teológico-filosófico; el cuerpo, concebido como cárcel del alma, y condenado por el cristianismo, se vuel-

ve, a los ojos de la conciencia, objeto de amor. La conciencia ha hallado en el cuerpo, como más tarde veremos, con la justificación de ese amar, la exculpación de la materia.

Ya en los dos versos iniciales asoma un aspecto que se desarrollará a lo largo del poema; me refiero al principio esencial de la fenomenología que sostiene que el hombre es un modo de ser un cuerpo<sup>5</sup>. En los versos 3 y 4 la conciencia capta el tiempo en sucesión, desde el pasado y en función del futuro: “si en ti fui niño, y joven, y en ti arribo/viejo...”. Es una manera de decir que el hombre es Naturaleza en un proceso biológico común (nacimiento, vida y muerte), en que se reconoce la especie, con exclusión de lo particular; y algo de esto dice el soneto; pero el hombre es también –como puede corroborar la memoria propia– historia personal, es decir, una “biografía” que aquí, por cierto, resulta acallada. En las etapas existenciales enumeradas seguramente está implícita la progresiva pérdida de inocencia, la idea de ‘el haber estado en la carne’ de que nos habla la Epístola a los Romanos (7,5). Y como el poeta escribe con todo el cuerpo o, mejor con las sensaciones de cada zona corporal, cuando rememora contraviene las reglas de la suma, pues él entiende que no es proceso que le obligue a reunir cantidades homogéneas, sino que, por el contrario, le permite congregar sumandos de distintas clases. Fue joven y fuerte y ahora, en el tiempo en que escribe su poema, se encuentra abatido, desposeído de futuro y amenazado por la muerte. Sin duda, afectividad y pensamiento razonante se enlazan a su vez con los más complejos fenómenos psíquicos. La lectura, que consiente en reactualizar la temporeidad de que está embebido el poema, trata de *reproducir* en un tiempo otro la voz que fue arrojada y está contenida en el surco de la escritura<sup>6</sup>, pero hemos de contentarnos con un mero simulacro de interpretación; la voz del lector sólo puede entregarnos la reproducción inexacta de un temblor originario.

Ante los versos 4-8, nos inclinamos a pensar que en la tajante dualidad de materia y espíritu antes indicada espera consumarse una interacción; el *pecho*, además de lugar sagrado del Ideal, reúne los datos de la “memoria” existencial. La conciencia agradece la conducta altiva o compasiva de la carne, según el signo del acontecer, su “solidaridad”. La actitud de la conciencia hacia el cuerpo es tan afectiva, que la llama “pobre materia”, constantemente agitada por la angustia y por la miseria.

Pero si ya creemos saber algo de la angustia, hemos de reparar en que el término “miseria” designa también aquí algo impreciso, pues puede ser infortunio o pobreza extremada, o –acaso–, sin salir de una fuerte connotación de vivencia negativa, las dos cosas.

El núcleo ideológico más importante del poema se concentra en los últimos cuatro versos. El problema de lo ontológico (de primer rango en la filosofía occidental) va a ser suplantado por el problema de lo ético (de primer rango en el pensamiento bíblico), sin que se haya disipado aquella radical dualidad que quedó enunciada al comienzo, que ahora es simétricamente prolongada por la isotopía de dos mundos: el del Aquí, correspondiente al Cuerpo, y el del Más allá, correspondiente al Espíritu. Y cuando la conciencia se pregunta por su destino último, cuando haya de producirse el desanudamiento del cuerpo, ante la posibilidad de oír una respuesta afirmativa y categórica, percibimos un comentario neutro, en apariencia más inspirado por la duda que por la fe: *¡Profundo arcano!* Estamos inclinados a aplicar al pensamiento que se debate en el soneto la consideración de Heidegger de que el hombre es ser para la muerte. Pero, como ya tengo escrito en otro lugar, en estos versos está solapado un motivo que Unamuno glosó muchas veces y que, tomado de la novela *Overmann* de Etienne Pivert de Sénancourt<sup>7</sup>, consiste en la idea de que si la vida sobrenatural no existiera, el hombre no podría dejar de protestar ante tal injusticia. Por lo que concierne a Rivero, la única certeza que parece quedarle es la de haber ajustado su existencia al modelo crístico; y su poco saber basta para que se aferre a la esperanza de salvación. Lo que quiere decir Rivero es: ¿Cómo no voy a salvarme si he vivido a la manera de Cristo; si también la vida ha supuesto para mí un sacrificio? Sería un despropósito que no alcanzara la salvación. La alusión en el soneto a la encarnación del Hijo de Dios –es decir, el abajamiento de Dios al nivel del hombre o *kénosis*<sup>8</sup>–, permite que Rivero a su vez deje entrever la idea –no muy ortodoxa, por cierto, para el catolicismo– de que, por el sufrimiento, el hombre se hace partícipe de lo sagrado.

La pregunta esencial es si cabe entender en el pensamiento de Rivero la afirmación de que el hombre es un ser para la muerte, como yo mismo creí entender en una época. La respuesta no se encuentra, a nuestro juicio, en este soneto, sino en cierta secuencia de la parte II del poema titulado



“A Juan”, que él escribe, bastante tiempo después de “Yo, a mi cuerpo”, y a causa de la muerte de su hijo; allí se lee:

Esta primera noche, Juan, que tu cuerpo pasa  
dentro del nicho donde mis padres te hacen hueco,  
en torno al vacío que dejaste en nuestra casa...

Tengo escrito en otro lugar que la “conciencia parece anhelar la pervivencia aun en el mundo ultraterreno para así garantizar –prorrogar– su paradójica mismidad en la muerte”<sup>9</sup>. La vida de Más Allá es el complemento de la vida terrenal. La muerte y la eternidad son la otra parte de la vida corporal. El hogar dejado por el *viajero*, ahora encarnado por el hijo, es reencontrado en la *casa* “habitada” por los abuelos, pues en eso se ha convertido el nicho. Hay –violenta paradoja– vida en la muerte. Empezamos a entender que, para Rivero, el destino último del hombre es, como quiere E. Lévinas, un ser-para-más-allá-de-la-muerte. Y esa transi-tividad entre dos mundos garantiza el fundamento de la trascendencia misma del lenguaje: es su imagen.

La certeza de que cada ser vive la experiencia común de la existencia no nos impide considerar sin embargo que el sujeto de la historia no radica enteramente en el ser individual sino en la experiencia existencial, y hacia esa idea apuntan los últimos versos del poema en que se invoca la solidaridad humana. Si el ser individual tiene una experiencia finita de la existencia, no obstante cabe esperar que tal vivencia, protagonizada por todos y cada uno de los hombres, sidos, que son, y por ser, en un incesante acúmulo de experiencia de humanidad, vea restañada la discontinuidad de las individualidades y se contemple desplazándose en la eternidad del tiempo, en triunfo sobre la finitud.

#### UN SONETO DE MANUEL GONZÁLEZ SOSA

A continuación me detendré en el último estado textual de un soneto<sup>10</sup> de Manuel González Sosa<sup>11</sup> que dice así:

## A MI ABUELO, DETRÁS DE LA VIDA

Yo a este lado del muro y tú a la parte  
de allá. ¿Cerca, lejano? Tú callado;  
yo *gritando en silencio* y obstinado  
negándome a cansarme de llamarte.

Habla. Susurra apenas. Da un vagido,  
un golpe con tu puño, o un ligero  
arañazo en la cal. Yo sólo quiero  
tenues sospechas de que está tu oído

pegado a la pared, como está el mío  
sorbiento tu callar. No he de pedirte  
entero tu secreto: si es desierto,

o mar, o senda, o cima, o bosque umbrío,  
lo que se ve después. Quiero sentirte  
para saber si ahí se está despierto<sup>12</sup>.

La composición, que no ha dejado de atraer la atención de algún comentarista<sup>13</sup>, y está consagrada a la memoria del abuelo paterno del autor<sup>14</sup>, tiene su origen en la siguiente anécdota; parece que, en el espacio natal, el abuelo hacía de vez en cuando visitas mañaneras a la casa de su hija; y mientras aguardaba a que ésta le sirviera el desayuno, solía sentar al nieto en sus rodillas; entonces permitía al niño que se entretuviera con el fascinante mecanismo de su reloj de bolsillo y, sobre todo, que lo acercara al oído; el recuerdo de esta vivencia está solapado en la versión transcrita del texto, pero resulta bien explícita en las redacciones que la preceden; de éstas conserva aquélla la temporeidad y el tópico del *muro*<sup>15</sup>.

Expresiones como “gritando en silencio” y “sorbiento tu callar”, en nada ajenas a la aflicción y desesperación contenidas, predicen el dolor y suponen una consolación deficitaria ante el problema esencial de la Metafísica, de la Moral y de la Religión. ¿Pero qué pide el poeta al otro lado? A nuestro juicio, no es el poeta, sin otra matización, el que allí pregunta. El que pregunta es el poeta adulto pero desde el recuerdo del niño que asaeteaba a su abuelo con elementales interrogantes, alejados del *saber* de los otros mayores. Y desde la memoria de la niñez, ingenuamente, en

situación de recobrada complicidad, se pide el rendimiento del más grande de los misterios: una señal confirmadora –un llanto, un golpe, el roce de la uña sobre el delgado ladrillo– para saber que allí al menos se está, se permanece “despierto”, en “vida sobrenatural”; respuesta tan lacónica bastaría, y con ella se renunciaría a la revelación del secreto insondable, que en último extremo se reduce a saber algo acerca de la “estructura” del mundo de ultratumba, susceptible de ser imaginado con las mismas metáforas con que suele ser descrito el dolor de vivir en el ámbito terrenal: “desierto”, “mar”, “senda”, “cima”, “bosque umbrío”. La esperanza que mueve a este frustrado “Yo” que incita al diálogo “desde este lado del muro” es la misma que la de aquel otro “Yo” que habla al cuerpo a través del muro de la carne.

Lo que, a propósito del soneto de González Sosa, hemos llamado frustrado intento de diálogo, lo ha hecho posible la creencia religiosa; la construcción sintáctica se ha resuelto favorablemente y por ella responde el principio del *creo porque es absurdo*. ¿Cómo aceptar, si no, el convencionalismo de hablar a una pared de cementerio y esperar respuesta? Para la mente materialista el espacio del Allá es un no-lugar: “existe” en tanto en cuanto permite sostener una radical oposición con el fundamento del ámbito del Aquí, que es el de única y sola existencia real; por el contrario, el Aquí es para el pensamiento cristiano un no-lugar, pues sólo tiene la función de conferir verdadero carácter de Vida a la que acontece en el espacio del Allá.

Pero el dolor de existencia es una energía de desgaste que sólo queda raramente rebalsada en un poema; lo frecuente es que se pierda sin adquirir la forma de un testimonio poético. Digo esto porque si las sucesivas redacciones del soneto de González Sosa supusieron la cristalización de distintos estados de dolor, hay otra secuencia de dolor que resultó ágrafa y consiguientemente vedada a la interpretación poética. Si en el soneto de González Sosa se pretende establecer un diálogo con lo que él llama la “parte de allá”, tal deseo de comunicación lo hizo posible –como acabo de decir– la creencia en el Más Allá.

El estado textual que nos ocupa es acompañado hasta su final por la Metafísica, y nada ocurre de no revelar la confidencia que me hiciera Manuel González Sosa sobre su poema; se trata, en efecto, de que entre

el estado textual del soneto que tratamos de desentrañar y los estados que le preceden no sólo hay cambios de orden estilístico-retórico, sino, lo que es más importante o decisivo, de convicción religiosa o teológica: en los veinte años que median entre las primeras redacciones y la versión última del soneto se agudiza una crisis en el poeta que le lleva a abandonar la actitud teísta y a descreer de la existencia de aquello por lo que allí se pregunta: el Más Allá; pero este giro tampoco resulta perceptible en la composición. La pregunta que se formula en el poema, queda en él sin contestación, pero se obtuvo fuera de él; en el poema, la respuesta es la del silencio, que es el propio del mutismo de Dios, que el poeta como creyente hubiera acabado aceptando; pero fuera del poema, con la respuesta dada por el vivir cotidiano, ese silencio se insinúa del habla connatural de la Nada. Y aquí –habría argumentado Ortiz-Osés– la hermenéutica va a hacer posible, aun acerca de *un texto no escrito*, que pueda hablarse de la nada con sentido, pues “el lenguaje no excluye el no ser”<sup>16</sup>.

La angustia hace de los sonetos de Rivero y González Sosa una sustancia crispada; siendo composiciones distintas, participan de una consanguinidad que de alguna manera los asemeja; los embates afectivos, gobernados por una dicción centrífuga, hacen crujiir las respectivas hormas formales de los sonetos. Veamos finalmente otro soneto.

He querido concluir mi participación en este Seminario con el soneto titulado “Amor o nada” de Arturo Maccanti<sup>17</sup>. La composición se conserva sin cambio alguno desde su primera edición<sup>18</sup>.

Os hablo de la luz de esta jornada;  
de una mano de amor sobre este hombro;  
del corto corazón ante el asombro  
de verse la tristeza derrotada.

Os digo, por la herida en que me nombro,  
y por esta esperanza desvelada,  
que el hombre es sólo amor antes que nada,  
antes de que regrese a ser escombros.

Os digo que la vida es cordillera;  
cada uno la alcanza a su manera,  
y es muy triste quedarse en la estacada.

Y es muy triste quedarse –como un río  
sin agua– sin amor, solo y vacío,  
porque el hombre es amor. Amor o nada...

El soneto fue escrito en 1954, cuando el poeta contaba veinte años. Maccanti, consciente de que toda creación poética es susceptible de ser mejorada en algún detalle, aun constituyendo la suya un gran acierto estético, sin embargo, por absoluta fidelidad al impulso originario del poema, en el transcurso de los años quiso preservar enteramente la forma originaria del poema, contagiada del inmediato secreto de la poesía.

Al preguntar a Maccanti por el origen de la composición, y darme la respuesta, no supo que me entregaba una sorprendente confidencia: “Fue una puerta que se me abrió para contemplar algo nuevo”, me dijo. Lo que me llamó la atención fue que él empleara la palabra *puerta*, para seguramente designar la imprevista posibilidad de acceder a una verdad cegadora: amor y vida son la misma cosa, y que cuanto más nos alejemos del centro de esa llama, más nos aproximaremos al frío del displacer. La vida es desamor si el hombre semivive, es decir, si en él sólo vive la materia pero ha muerto el espíritu, de acuerdo con la situación que T. S. Eliot lleva a su poema “Los hombres huecos”. A la pregunta de si se está ante un poema religioso, la respuesta en sentido negativo por parte del autor fue categórica. Pero no huelga la consideración de que es un poema que religa palabras y sentimiento a la manera de una oración laica.

Cuando se dice que cada cual habla por su herida –me estoy refiriendo al verso 5– alude a la expresión dolorida y dolorosa de su particular verdad. La herida ontológica de la connatural tristeza ha sido finalmente restañada y se augura –sin duda será una falsa esperanza– una salvación por la alegría. Sólo el amor hace soportable por esa empinada cordillera que es la vida. La luz de un día inaugural inspira al poeta el pensamiento de un gesto por el que se manifiesta una relación entre los hombres y las cosas: el reposar de una mano sobre el hombro ajeno; es un gesto solidario, y no sabemos si es la mano la que busca apoyo, o si es el hombro el que aguarda una muestra de afecto. En cualquier caso, en el registro más profundo del texto hallamos que el amor es efecto de aquella solidaridad y no causa, y que lo que pone en marcha aquella solidaridad y colma el espíritu del hombre es la disposición a la piedad o compasión.

El instante radicalmente esclarecedor del poema de Maccanti ha revelado la llamada de la perpetuación a quien desde allí justamente la enuncia, porque el que enuncia es el eslabón entre el padre y el hijo. Ante el poema, se da como probable la creencia del poeta en un mundo sobrenatural; en el poema no se atiende a ese asunto; se está ante la sospecha de la posibilidad de la salvación de la vida, en la vida, por la vida. El hombre es amor, pero puede olvidarse de su esencia o naturaleza y ser nada, hasta que llegue a confundirse con los escombros de la muerte. \*\*\*\*Los sonetos de D. Rivero y de A. Maccanti hechos en el goce constitutivo de su propia creación, acaso se arrojan la participación remota en el proceso que llama el pensamiento católico la “divina Creación eterna”. La actitud que manifiesta el soneto de M. González Sosa es distinta; en la composición se recoge un impulso que hace cesar su ideario en la frontera de su propia figura.

Tres sonetos que, como he venido sugiriendo, son tres cuerpos, de materia verbal y espíritu, estos sí que incorruptibles, burlados de la muerte, a la espera de que en ellos, en el reposo eterno de su quedar Aquí, se descubra su Más Allá de sentido.

\*

Ser (existir) es impensable sin la Nada (dejar de ser). La Nada adquiere “realidad” si se alcanza conciencia plena del existir. Y es esa conciencia la que formula la pregunta a lo insondable. Pero tanto en Rivero como en González Sosa, esa pregunta ha partido del Yo para retornar al Yo; ni en el caso de uno atraviesa la carne ni en el caso del otro atraviesa el muro; el Yo vive de la ilusión de la penetrabilidad en lo arcano, y esa accesibilidad se quisiera como prueba que garantice la indemnidad de la identidad. En los respectivos sonetos el ser no reside tanto en comprender cuanto en conocer para comprender; o el ser –en el caso de Rivero– renuncia a comprender confortado por la esperanza, o el ser –en el caso de González Sosa– obstinado en conocer, ha acabado por agotar la fe.

El poeta lleva al lenguaje lo que espera volver interpretable; aspira a transformar su dolor en lenguaje, es decir, en algo que es una representación de su angustia. De modo que aquello que es consustancial al existir

de los humanos deviene cosa lingüística que es ser mismo inexpresable. Porque ¿cómo expresar el ‘desasosiego’ si no es con la palabra DESASOSIEGO o con un circunloquio que aluda a su concepto? Hasta la expresión que juzgamos más atinada encierra un fracaso expresivo: pensamos que es tan pobre que sólo expresa *eso*. La conducta del sujeto creyente tal vez acaba por percibir y admitir lo único que resulta constatable: la paradójica existencia de una nada verdaderamente irreductible, que es el resto de la pura materialidad verbal, aquella «nidad sonora» a la que se refirió Stephen Mallarmé; la conducta del poeta que suplica y clama por una respuesta afirmativa, cuando asiste a la posibilidad de disponer una palabra tras otra, está desadhiriendo imprevisiblemente la voz de aquel mismo silencio.

El dolor nace del venero de la intimidad, que en una comunidad inspirada por valores éticos reside en el punto opuesto de lo público en las sociedades industrializadas, donde se han aposentado las potencias del no-ser. Como me ha sido negada la posibilidad de verbalizar mi muerte, siempre es el otro quien muere, aunque cada vez más anónimamente, y entre extraños. Incluso la noticia de la muerte del otro llega tan difuminada que parece pensada para no quebrantar la entereza del prójimo y para asedar su padecer. Se vela en tanatorios donde la risa y las conversaciones han sustituido al recogimiento y al silencio que debemos a quienes nos han precedido en la cesación de vivir. Por el contrario, el sufrimiento del mundo a causa de guerras y hambrunas es sofocado en medios de comunicación en nombre de la llamada sociedad del bienestar. Es curioso que la filosofía contemporánea haya tenido que poner a la vista del pensamiento la idea de la propia cesación de la muerte: la muerte de la muerte. Y es el aviso de que la vida sin la muerte no es enteramente vida. Asistimos a la paradoja de que sólo la recuperación de la conciencia de la muerte y el dolor pueden devolvernos la dimensión total del sentido de la vida. Sin duda es necesario restituir los valores implícitos en aquellas vivencias.

APÉNDICE: *Estados preparatorios del poema de M.G.S.*

En el primer número de los pliegos fundados por el poeta, y con el seudónimo de *Félix Luján*, González Sosa hizo aparecer un soneto, sin título, precedido de un epígrafe bien explícito<sup>19</sup>:

(A mi abuelo, a propósito de su reloj  
de bolsillo, que me dejó al morir).

De lo profundo de este pozo, en ríos  
de longura distinta derramados,  
tus minutos manaron con los míos,  
brevemente fluyendo apareados.

En la gota final seguramente  
beberé, como tú, la certidumbre.  
Mas la reclamo ya; venga su lumbré  
al entubiado horno de mi frente.

Tú, que el envés del muro por fin viste,  
¿trocaste otra presencia por arcilla  
o en ciénaga de sombra te vertiste?

Yo quisiera saber si esta semilla  
que alienta con la péndola acordada  
en luz frutecerá después o en nada<sup>20</sup>.

Esta redacción es datable en torno a 1947; pero el poeta, con ella insatisfecho, la resolvió en una nueva versión “definitiva” del anterior estado textual, en la que el epígrafe, ligeramente cambiado, se ha convertido en título:

A MI ABUELO, A PROPÓSITO DEL RELOJ QUE ME DEJÓ AL MORIR

De este venero diminuto, en ríos  
de caudales distintos derramados,  
surtieron tus minutos y los míos  
para fluir en trecho emparejados.



Cuando abandone el cauce mi corriente  
hallaré como tú la certidumbre,  
pero la pido ya. Venga su lumbre  
a aventar las tinieblas tras mi frente.

¿La otra parte del muro por fin viste?  
Consumiendo otra leña, allí persiste  
el fuego que arde en llamarada?

Yo quisiera saber si esta simiente  
que responde a tictac ecoicamente  
germinará después en luz o en nada<sup>21</sup>.

A continuación me referiré al penúltimo estado textual del poema; el soneto reapareció entre las páginas de la primera edición de *Sonetos andariegos*<sup>22</sup>; las variantes en relación con el último estado textual del soneto, que es el que sirve de base a nuestro comentario, son las siguientes: en el verso 6 se lee: “con tu puños?”; en el 8: “*saber si en este instante está tu oído*”.

¿Cuál es el parentesco de los sonetos transcritos? Parece incontrovertible que los encabezados por la idea, presente en el epígrafe o en el título, de ‘A mi abuelo, por el reloj que me dejó al morir’ (A y B) son dos redacciones paralelas que, hechas de numerosos y amplios cambios, fueron trabajadas como superposiciones de un patrón ideal que naturalmente desconocemos, y en cualquier caso ajeno al del estado textual de C, a cuyo patrón se adscribe C’. Mientras la secuencia A y B encierra las diferencias de una identidad, la culminación supuesta en el estado C’ encierra la identidad de las diferencias.

#### NOTAS

- 1 Cfr. Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, Barcelona, Editorial, S.A., 1985.
- 2 Manuel Padorno, “Capitán de la nave de la poesía canaria”, en el volumen colectivo *Presencia de Manuel González Sosa*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998, p. 98.
- 3 Recordaré para el público más joven que asiste a este Seminario que D. Rivero

nació en Arucas (Gran Canaria), en 1852, y murió en Las Palmas, en 1929. Licenciado en Derecho, fue durante muchos años Secretario de la Audiencia de Las Palmas. Dado que comenzó a escribir poesía cuando estaba próximo a cumplir cincuenta años, en ella la niñez, juventud y adolescencia son recuerdos frente a la constatación de la experiencia de la senectud.

- 4 Actualizada lectura del soneto se encuentra en mi *Domingo Rivero. En el dolor humano. (Poesía completa)*, edición revisada y ampliada de Eugenio Padorno, Excmo. Ayuntamiento de Arucas, Arucas (Gran Canaria), 2002, pp. 126-141; cfr. asimismo Eugenio Padorno, “Domingo Rivero y su ‘Yo, a mi cuerpo’”, en *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 73-139, y “Domingo Rivero, Heidegger, Levinas”, en *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, Las Palmas, 2002, pp. 41-43.
- 5 Cfr. José Ferrater Mora, *El ser y la muerte*, Alianza Universidad, Madrid, 1988, p. 95.
- 6 Empleo la expresión “surco de la escritura” análogicamente –mediado un intercambio tecnológico–, en la acepción de “lugar que recibe la inscripción o grabación de una voz para ser reproducida posteriormente”.
- 7 Para este motivo puede consultarse François Meyer, *La ontología de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1962, p. 32, nota 27 y p. 164 y s.
- 8 Con lo que nos situamos ante la “ontología del debilitamiento” anunciada por Heidegger según G. Vattimo; cfr. al respecto su *Creer que se cree*, Barcelona, Piados, 1996, especialmente pp. 34-38.
- 9 Cfr. Eugenio Padorno, “Domingo Rivero y su ‘Yo, a mi cuerpo’”, en *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, cit., p. 137.
- 10 Véase al final de esta exposición el Apéndice consagrado a los estados preparatorios de este poema.
- 11 Manuel González Sosa nació en Guía (Gran Canaria), el 26 de noviembre de 1921, en la calle hoy llamada José Santón Henríquez, antes 18 de julio y antiguamente Los Herrera. En 1958, en colaboración con Felipe Baeza, fundó *San Borondón. Pliegos graciosos de poesía*; en 1962 fundó, en colaboración con Antonio García Ysábal y Arturo Maccanti, la colección de poesía «La fuente que mana y corre». Por las mismas fechas fundó asimismo la página literaria *Cartel de las Letras y las Artes* del *Diario de Las Palmas*. Es autor, entre otras publicaciones, de los siguientes libros de poesía: *Sonetos andariegos* (primera edición: 1967; segunda edición: 1992), *Contraluz italiana* (1988), *Cuaderno americano* (1997), *Paréntesis* (2000) y *Tránsito a tientas* (2002), libros que han venido apareciendo en severa revisión, ordenación y reedición de una obra que se acoge al título general de *A pesar de los vientos* (que ya adelantó uno de los volúmenes con tal título en 1977). Para la ubicación espacio-temporal de la obra del poeta, cfr. el estudio de Miguel Martínón *Poetas*

- canarios de la generación de 1950*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2 tomos, 1986; para noticia de las distintas facetas de la personalidad de González Sosa, es útil la consulta del volumen colectivo *Presencia de Manuel González Sosa*, ya citado.
- 12 Cfr. *Sonetos andariegos*, La Laguna, 1992, p. 17. A este estado textual lo llamaré C'.
- 13 Cfr. Carlos González Artilles, "A mi abuelo, detrás de la vida", de Manuel González Sosa, *Presencia de Manuel González Sosa*, pp. 39-45.
- 14 He aquí algunos aspectos secundarios o anecdóticos del asunto. El abuelo del poeta se llamó José Sosa Suárez y fue natural de Guía, ciudad norteña de Gran Canaria, donde nació en 1864 y donde asimismo falleció en 1941. De acuerdo con la rememoración del poeta, la biografía de este miembro familiar podría incitar justificadamente a la redacción de todo un relato novelesco. En 1887, recién casado con D<sup>a</sup>. Carmen Oliva Calcines estuvo con sus padres y hermanos en la Argentina y en Cuba; en Buenos Aires fue padre de cinco hijos, entre ellos la madre del poeta, venida al mundo en un barrio de emigrantes italianos. En tal ambiente urbano, José Sosa Suárez aprendió el oficio de decorador de interiores, tarea especialmente aplicada a la piedra, por la que obtuvo muy elogiadas imitaciones de mármol. Se trata de una actividad que más tarde continuaría desempeñando en su tierra natal, una vez que regresara con la familia a Gran Canaria en 1899 ó 1900. Parece que desde temprano despertó entre las mujeres una simpatía y atracción que se convirtieron en leyenda, acaso por su carácter soñador y carente, en cierta medida, de sentido práctico. El poeta lo recuerda como hombre de una gran ternura, en contraste con el grave talante de D<sup>a</sup>. Carmen, la abuela.
- Otra reminiscencia se refiere a la visita que abuelo y nieto hicieron a la parroquia de Guía, un día de 1931, para escuchar un concierto que allí dio la —por entonces— organista del templo de la Madelaine de París con el órgano que, en su visita a Canarias, había inaugurado en 1900 Camile Saint Saëns. De su abuelo recibió en la adolescencia como regalo el futuro poeta un ejemplar del *Diccionario de la Real Academia Española* en la edición de 1819, en el que las definiciones de los artículos se acompañan con la autoridad de sentencias y refranes. El poeta nos confía que muchas de las expresiones y giros de tipo "culto" incorporados a los primeros ejercicios poéticos habían sido sugeridos en la consulta de aquel libro.
- 15 A esta idea de 'separación' enigmática entre dos mundos respondió por los años de que hablamos el título de una entrega de Saulo Torón: *Frente al muro* (Nota preliminar de Ventura Doreste, Las Palmas, 1963. Colección Tagoro).
- 16 Citado por Luis Garagalza en *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje de la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 152.
- 17 Arturo Maccanti nació en Las Palmas, en 1934; componente de la generación del mediosiglo, ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Poemas* (1959), *El corazón en el tiempo* (1963), *En el tiempo que falta de aquí al día* (1967), *De una fiesta oscura* (1977), *Cantar en el ansia* (1982), *El eco de un eco del resplandor* (1989), *No es más que*

*sombra* (1995) y *Viajero insomne* (2001). Su obra está marcada por la idea de una progresiva desposesión actuada por el tiempo.

- 18 El soneto se divulgó por vez primera en *San Borondón. Pliegos graciosos de poesía*, Isla de Gran Canaria, julio de 1959, [p. 6]. De la estima de Maccanti por esta composición dice elocuentemente el hecho de que suele ser el texto con el que el poeta suele cerrar sus lecturas públicas.
- 19 Cfr. *San Borondón. Pliego gracioso de poesía*, Isla de Gran Canaria, febrero de 1958, [p. 2].
- 20 Es probable que el marco de la concepción, esbozo o redacción del poema fuera la pequeña meseta de un paraje de Guía (Gran Canaria) llamado Carne de Agua, a donde el poeta solía acudir para leer (frecuentemente a Antonio Machado), y encontrarse en buscada soledad. En adelante, se denominará A al soneto que acaba de ser transcrito.
- 21 La copia de este soneto me fue confiada por el poeta en la mañana del 27 de abril de 2002, y venía acompañada de un par de notas; la primera de ellas dice: “No publicado en debida forma, ni destinado a recoger en libro, ya que en cierto modo reitera el sentido de mi otro soneto [que enseguida transcribiré]dedicado a mi abuelo”. La otra nota dice: “Este texto lo guardo junto con el reloj heredado en una vitrina de la sala de mi casa.” En adelante denominaré B a este estado textual.
- 22 Cfr. *Sonetos andariegos [1945-1963]*, prólogo de Pedro Lezcano, Las Palmas, Ediciones El Museo Canario, 1967, p.10. Colección San Borondón. En adelante denominaré C a este estado textual.