

Pradera de masonite: sueño, vigilia y amor

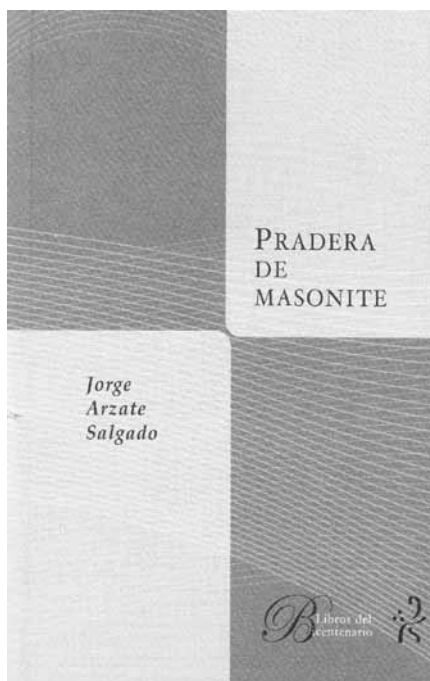


En el año de 1924 el fabricante norteamericano William Henry Mason inventó un procedimiento para obtener, a partir de la madera, un nuevo material. Para lograrlo, la desintegraba en astillas mediante la saturación de vapor a una presión de 100 libras por pulgada cuadrada, que luego se incrementaba a 400, para, súbitamente, someterlas a la presión atmosférica. Luego de lo cual se obtenían unas fibras notables por su resistencia, densidad y estabilidad. Además de usarse para la fabricación de puertas, las láminas producidas a partir de estas fibras han servido también para elaborar bastidores sobre los cuales es posible practicar la pintura.

Valga el preámbulo para proponer un primer acercamiento a este libro: el título que opera no como un programa narrativo, sino en términos de metáfora central sostenida a lo largo de la serie de poemas, es decir, una clave alegórica, y como principio compositivo. Pero vayamos por partes. O, como tal vez lo sugiriese William H. Mason, apliquemos algo de presión.

El libro está integrado por cuatro secciones que, a su vez, se astillan en diversos fragmentos encabezados con números romanos. Esta primera convención —el uso de números romanos— indica un principio de lectura: regularmente se les emplea para representar números ordinales, es decir, aquellos que indican una prelación, un orden.

Si recordamos el procedimiento de fabricación del masonite, veremos que luego de la descomposición del material se procede a su reordenamiento, a su reconfiguración. Esto, además, se ve reforzado por el recurso en el poemario



Jorge Arzate Salgado, *Pradera de masonite*, México, Bonobos, 2010.

en términos de composición musical: cada una de las tres primeras partes es denominada 'movimiento' y la última recibe el nombre de 'cadencia'.

Para la música, un movimiento es "una sección autónoma y, por tanto, al menos potencialmente independiente de una obra más amplia". En tanto que la cadencia es "una configuración melódica o armónica que crea una sensación de reposo o resolución".

La independencia potencial de cada una de las tres secciones calificadas como movimientos se hace presente desde sus títulos: I. Fuoco, II. Amoroso y III. Terra.

La primera es una voz italiana, el idioma culturalmente asociado a la composición de música formal; lo que, además, pareciera estar en consonancia con el epígrafe del libro: unos versos de *L'Allegria*, de Giuseppe Ungaretti.

La palabra significa "fuego" y en nuestro idioma está asociada al inicio;

es, incluso, una voz de mando militar: abrir fuego es, pues, comenzar a escribir. Visto así, no deja de ser extraño que el primer verso del libro parezca, más que invitar a la acción, una celebración displicente de la pereza: "¡Cómo nos gusta dormir!"

Versos más adelante, el poema abordará otra peculiaridad del idioma español: "¡Cómo nos gusta dormir y cómo detestamos soñar!"

En nuestra lengua la palabra 'sueño' se refiere indistintamente al acto del reposo nocturno y a las fantasmagorías asociadas a él. Esto, me parece, no es un asunto menor en materia de directrices asentadas en la génesis del texto. Lejos de la composición poética que asimila la proliferación metafórica a los códigos del onirismo (convencionales desde el surrealismo hasta la escritura de poesía moderna), se comienza por marcar una distancia: el imaginario del poema no se presenta como una sobre-realidad a partir de la premisa de la arbitraria abundancia de trasposiciones metafóricas. No basta el argumento del onirismo, el manido recurso de que como es un sueño, aquí todo puede ocurrir. Los poemas reclaman su autonomía: "Cómo nos gusta dormir cobijados por el encierro / de este mundo de masonite".

Pero también reivindican su situación como objetos verbales cuya contundencia opera en el lector mediante sus palabras, su materia verbal, y no por apelación a ningún otro elemento externo al texto: "Las palabras inventaron las palabras: rito, / certidumbre, actuar, hueco, vacío, tragedia, / calor, sonrisa...".

Y las palabras, en tanto que materia, obedecen a las mismas leyes físicas.

Principalmente, a la que dicta la impenetrabilidad de los cuerpos. Dos objetos no pueden ocupar el mismo espacio al mismo tiempo: “Los desiertos son privados, nadie los visita porque / no se puede entrar en un cuerpo ocupado. / Es una ley de la física”.

Los nombres son también palabras. Incluso aquellos cuya sola presencia pareciera evocar su densidad en tanto que aluden a personajes de la literatura universal (si es que podemos seguir abusando de ese término).

Aparecen Ayante, Tulio e Ifigenia, lo mismo que Edipo y Adán. No falta Odiseo (nombre que es una trampa: sabemos que no es nadie). Pero luego se nombra a Carmina y Dalia en lo que supondríamos una alusión a ciertos códigos privados, una novela en clave dentro del desarrollo del poema. El nombre no es, ciertamente, lo de menos, pero sus apariciones en la pradera de masonite desintegran a los personajes para devolvémoslos, sometidos a la presión de su reconfiguración en el poema, a la manera de estas largas fibras que irán entretejiendo su estructura.

De hecho, la identidad es en estas praderas, también, una construcción fragmentaria y sometida a presión: “Me gusta visitar los zoológicos porque dan ternura / y provocan sueños donde peces de colores / confían en el mañana. / Me encanta porque ahí todos somos visitantes”.

En este último verso no se echan abajo las rejas del zoológico, más bien se concluye que da igual estar de un lado que del otro: escritura y lector son un espectáculo recíproco.

El segundo movimiento, “Amoroso”, está integrado por una serie de textos

en torno a una figura femenina, denominada Eva en una operación de antonomasia, un poco en la tesitura de la mención de los nombres-personaje de la sección anterior. Pero no es solamente ella la destinataria (recordemos que la poesía amorosa es, en esencia, epistolar); simultáneamente, los versos ofrecen otra de las claves interpretativas del libro: “Bienaventurada seas, música, por ser alimento / del sol y de los días de este tiempo: pradera de masonite”.

Germán List Arzubide ha definido la poesía como “música de ideas”, noción que en este libro sirve no sólo como eje para estructurar las secciones, sino como premisa en la manera de tratar el verso, abordado como unidad sonora y de ritmo, aunque no solo o, evidentemente, de conformidad con patrones métricos y estróficos fijos.

El ritmo, que a escala de los versos se consigue mediante aliteraciones y una distribución de tonalidades que oscila entre el habla cotidiana y la discreta torsión de la sintaxis, tiene su correlato, su eco morfológico, en las reiteraciones de elementos en cada serie de textos y entre ellos mismos. Lo que permite, hacia el final de este movimiento, formular una identidad entre la imagen elegida como destinataria de los textos amorosos y sus características formales: “Eva-música / Por siempre tú, Eva”.

La pradera de masonite se vuelve río en esta sección: lo fijo se desplaza y el movimiento aúna a su sentido musical las raudas impresiones cinéticas donde ideación y sonido nos traen el mundo: “La música pronuncia el mundo: el sonido configura / la tierra hasta hacerla redonda: la música crea vida:

/ recrea formas de animales en todas partes / y en los oídos construye ideas”.

Llegamos así a “Terra”, el tercer movimiento. Respecto a la anterior sección, se trata literalmente de un descenso: de la armonía amorosa, donde el sonido redondeaba la tierra (la imagen de la esfera como forma perfecta), a la imprecación proferida hacia el final del primer texto (“¡Maldita perra!”) y el desplazamiento de la amada hacia el tópico provenzal del amor cortés de la bella dama sin piedad: “Soberbia enemiga, acicala bien tus armas, / pule el machete de hierro que recurre a la muerte / como la abeja a la miel”.

De pronto, la reiteración de versos nos devuelve al principio: “¡Cómo nos gusta dormir!”. Y recupera una voz plural para replantear el libro más allá de los estrictos márgenes del coloquio amoroso y los desengaños posteriores. Seguimos en el mundo, es decir, en la pradera de masonite, donde: “Nadie nos bendice en esta tierra de nadie”.

Un verso que se inscribe, por vía de la doble negación enfática, tanto en el discurso fatalista como —con un dejo irónico— en la posibilidad de considerar a ‘Nadie’ como ‘alguien’, gracias a la prosopopeya (el dueño de esta tierra es ‘Nadie’), y a la bendición como una victoria pírrica.

La cuarta sección, “Cadencia final”, lleva la anotación “Tumultuoso”. Tanto por su brevedad —su extensión es notablemente inferior a la de sus predecesoras—, como por la velocidad que sus textos alcanzan al resumir, en un tumulto de reiteraciones, los motivos esparcidos a lo largo del poemario, produce esa sensación de resolución a la que me referí párrafos atrás.

El fuego persiste, la tierra se afianza en torno al amoroso cuya correspondencia con la amada se resuelve en un último momento de asimilación, donde movimiento y reposo no son contradictorios: “Mi nombre y tu nombre son el sentido del eco. / Nuestros nombres viven en lo profundo del río de / masonite, en el cuadro de masonite que espera”.

Decía al principio que las fibras de masonite son notables por su resistencia, densidad y estabilidad, a estas cualidades los versos de *Pradera de masonite* agregan la de una extraña belleza que vuelve su lectura una experiencia estética memorable.

ÁNGEL ORTUÑO. Autor de *Las bodas químicas* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994), *Siam* (Filodocaballos, 2001), *Aleta dorsal. Antología falsa, 1994-2003* (Universidad de Guadalajara y Ediciones Arlequín, 2003), “Ilécebra”, incluido en *Minoica* (Bonobos, 2008), *Boa* (Mantis, 2009), *Mecanismos discretos* (ManoSanta Editores, 2011), *Perlesía* (Bonobos, 2012). Aparece en las antologías *El manantial latente. Muestra de la poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*; *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*; *El país del ruido* (traducido al francés), *Anuario de poesía 2007* y *Fiebre* (traducido al alemán). Ha publicado poemas en las revistas *La Tempestad*, *Cuadernos Salmón*, *La Colmena*, *Cantera Verde*, *Tierra Adentro* y *Letras Libres*. Desde 1997 trabaja en la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz, de la Universidad de Guadalajara.