

SUEÑOS DE PARAÍSO Y DE LUZ

La poesía de Pedro Lastra

Miguel Gómez
Universidad de New York

*...their magnetism works all night,
And dreams of Paradise and light.
Henry Vaughan
I am i' th' way to study along silence
John Webster*

I

Hay poetas cuya obra desarrolla obsesivamente un puñado escaso de materias; todos sus libros son uno —un poema único todos sus poemas. El sentido más determinante de su escritura nace de esa pobreza sólo aparente, que mejor recibiría el nombre de restricción. La poesía del chileno Pedro Lastra es buen ejemplo de ello. También ensayista y crítico, a él debemos en el campo de la lírica una labor notable, que comprende títulos como *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1969), *Cuaderno de la doble vida* (1984), *Travel Notes* (1991, edición bilingüe, traducción a cargo de Elias Rivers) y tres diferentes *Noticias del extranjero* (1979, 1982 y 1992).

No se trata de lanzamientos sucesivos de un mismo texto: el conjunto varía con los años, se despoja por una parte y se amplía por otra, lo que transforma por completo la sintaxis y el significado del proyecto inicial. La obra —al pie de la letra *work in progress*— se desplaza por senderos que, si bien eran insospechados en una primera lectura, resultan previsibles para quien se dé a la tarea de comparar esa reformulación continua con un verdadero cuaderno de vida, que no puede menos que ser proteico, como el individuo —ficticio o no— a cuya sombra crece.

¿Cómo se lleva a cabo la metamorfosis de lo mismo? ¿Cómo una poesía logra mantenerse idéntica y a la vez cambiar con el paso de los años? Lo que a primera vista se presenta como paradoja en el fondo no lo es: el caso de Lastra es el de una modificación lenta, paciente del libro “exterior” y una persistencia perfeccionadora y obstinada del libro “interior” (lo que los teóricos de la literatura suelen denominar “poética”).

Al menos cuatro operaciones básicas permiten tal dialéctica de espacios de convergencia y divergencia. Llamemos a la primera “redistribución”: una pieza, pasado el tiempo, tiende a alterar el orden originario de sus versos, de sus frases, de sus períodos, sin convertirse en “otro poema”.

Después de todo el país es muy bello,
si de mí dependiera
creo que no abandonaría estos lugares,

el aire aún no está contaminado,
 los árboles son hermosos hasta en invierno
 —que para ellos es sólo la espera de la resurrección—
 las aves cruzan los caminos
 siempre las mismas
 inmortales
 y la gente es amable
 (o por lo menos no recuerdo nada del odio, de la usura).
 A mí me gustaría quedarme con ustedes.

“Los días contados” que *Noticias del extranjero* registra en 1992 es el resultado de algunas pequeñas reformas precedentes, entre las que destaca la división de versos extensos: “las aves cruzan los caminos, siempre las mismas, inmortales”, decía el primer poema en 1969. La fragmentación apunta en este caso a una búsqueda sin duda rítmica, que disuelve el prosaísmo inicial, sujetando más firmemente dicción y contenido, articulando la respiración oral y visual del discurso con el plano semántico.

La segunda constante de la poética lastriana consiste, más bien, en una “actualización”. A medida que el siglo va dejando atrás el experimentalismo de las vanguardias, a muchos poetas se revela el vacío o la puerilidad de ciertas innovaciones cuya sola razón de ser, a veces, era la novedad por sí misma. En la primera *Noticia del extranjero*, por ejemplo, algunos poemas iban acompañados de notas eruditas que “aclaraban” o “remitían” a fuentes (Fernando de Herrera, Fray Luis) o proponían lecturas paralelas (la pieza titulada “Disolución de la memoria” y un cuadro de Dalí). El lector, obviamente, no podía evitar rememorar las erudísimas referencias añadidas por Eliot a *The Waste Land*; esta asociación se reforzaba por la mención, en dos textos recogidos en el libro, de la noción de “usura” tan cara al dantesco Ezra Pound (mención que, por otra parte, las notas señalaban, pero no explicaban abiertamente, creando así un efecto de *suspense* intertextual). Lo cierto es que esa práctica “tradicionalista” de los dos poetas de lengua inglesa podría ser entendida como resultado posterior, evolucionado, de un ludismo muy *modernist* o *avant-garde* que, sin duda, influyó en ambos en varios momentos de su vida. Cuando Lastra decide deshacerse del “aparato fuentístico” en ediciones más recientes de *Noticias...* rompe, por consiguiente, con cierta provocación experimentalista, a estas alturas innecesaria o inútil luego de la gran experiencia pantextual de Jorge Luis Borges o el magisterio palimpsestuoso de José Emilio Pacheco, quienes han perfeccionado los hallazgos iniciales de Pound o Eliot. En alguna ocasión, Lastra ha aceptado como una de sus tendencias cierto “clasicismo”. En sus *Conversaciones con Enrique Lihn* dice, incluso, admirar la nueva concepción de lo clásico que Borges representa. Sospecho que el clasicista se manifiesta en la vigilancia purgadora de lo superfluo más que en una defensa infundada del pasado por el pasado (hemos recordado el caso de las notas, podría ampliarse el repertorio de pruebas).

La “supresión” es el siguiente principio de su escritura y está en estrecha vinculación con el afán de reactualizar. ¿Por qué desistir de ciertos poemas cuando otros son recuperados una y otra vez? Si tomamos una pieza que no vuelve a reimprimirse desde 1979, como la titulada “Diálogo”, podremos percibir que en muy poco o nada cuadra con la busca rítmica o el clasicismo lastrianos identificados hasta ahora:

Tú y yo viajamos juntos.
 No eres más que un mono melancólico
 que entre y sale de mí,

Lo que Riffaterre denominaría "hipograma", corazón y órgano generador, sobrevive luego de la liquidación de lo redundante o innecesario. Curiosamente, el poema ha resultado ser el título inicial, mientras que el nuevo título, si efectuamos una lectura paralela de las dos versiones, sintetiza en cierta forma lo antes dicho en catorce versos. Esta especie de quiasmo intertextual (o, como diría el Lastra crítico, intertextual y el "reflejo", pues tiene lugar en la obra de un mismo autor) nos da la medida justa de un trabajo de precisión y minuciosidad tesoneras muy cercano al arte del miniaturista o el relojero. Sobre todo, muestra a las claras la gran coherencia de una poética que a lo largo de décadas se ha ido intensificando sin anularse, siempre fiel a sí misma: en los versos que hemos leído no sólo hay un "hecho" de escritura, sino una teoría tan densa como los fenómenos verbales que gracias a ella podemos percibir. La palabra del pensamiento o el pensamiento de la palabra: la pareja es indisociable y fértil y nos coloca ante un poeta del todo "moderno", es decir, acérrimo crítico de sí mismo.

II

Lastra domina con virtuosismo el verso conciso y es quizá este hecho lo que en un primer momento llama la atención. Aquella parte de su producción donde el laconismo se hace evidente y constituye, como hemos visto, un logro, bien puede ser la más representativa de su concepción del oficio. Hemos de detenernos, por lo tanto, en ella.

Hacia 1919, con su libro *Un día...*, el mexicano José Juan Tablada introducía en la literatura hispanoamericana el poema breve fundado sobre modelos orientales. Si confrontamos un par de composiciones de este autor:

El saúz

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

Los gansos

Por nada los gansos
toca alarma
en sus trompetas de barro.

con otras tantas del chileno:

Contracopla

Regreso envejecido de los sueños

Canción de amor

¿No era inmortal tu rostro?

verificaremos enseguida que los dos poetas se sitúan en ángulos muy distintos de la sensibilidad. En el primero, el predominio modernista de la percepción presta a sus versos una sensorialidad que podría parecer casi agresiva al lector: su parquedad nos atrapa visual y auditivamente. En el segundo, en cambio, la trampa nos la tiende la curiosidad y enfrentamos un desconcierto del espíritu. Ha predominado la angustia del entendimiento; la belleza de su verso, por eso, se asemeja

a la de la sentencia, el acertijo o el enigma. En el caso de Tablada, nos encontramos con una poesía inminentemente sensual; en el caso de Lastra, estamos ante una variante de la poesía gnómica o apotegmática.

Por supuesto, con estas dos últimas categorías no aludo a una poesía folklórica ni moralista. Muchas piezas de Lastra tienen en común con el apotegma o el refrán el hecho de que aprehenden la palabra sin embagues ni rodeos y nos la entregan como fruto de una certeza o una incertidumbre profundas. Nada más lejos del silogismo o la sentencia cerebral que tienen lugar, con demasiada frecuencia, en la obra de algunos otros poetas del continente. Ejemplo insoslayable, Roberto Juarroz: “es más difícil despertar del sueño de los ojos abiertos / que del sueño de los ojos cerrados...” (*Poesía vertical VI*, 76); “...el sueño es eso justamente: /la prisión de lo abierto”. (*VI*, 41). Vale la pena citar estos dos pasajes pues tienen que ver con el ámbito temático donde suelen desenvolverse los textos de Lastra. La diferencia, sin embargo, es tonal: la frialdad escrutadora, filosófica, de Juarroz no es el arrebató —discreto, eso sí— que pudimos observar en la “Contracopla” o la “Canción de amor”. En la escritura lastriana la comprensión del misterio cósmico no se impone sobre lo que aquí estaría tentado a llamar “contemplación de lo numinoso”, uno de los senderos por los que la literatura se ha aproximado tradicionalmente —y remotamente, desde luego— a la experiencia mística. Lo indecible o inexpresable acaba siendo de esta manera una de las fuentes del silencio sintetizador que se caracteriza a la poética de Lastra.

Y ya que mencionamos temas, sería oportuno hacer una incursión por la “asúntica”. Entre dos obsesiones básicas se debate lo que podría considerarse su primera vertiente, ya manifiesta desde *Traslado a la mañana*. Me refiero al sueño y el tiempo: ambos, cifras de la existencia. El efecto de suspensión que producen ciertos textos está relacionado no sólo con la brevedad, sino con el hábil recurso a las anáforas y otras iteraciones, como sucede en “Estudio”, ciertamente una de las piezas más memorables de Lastra:

Es extraña tu mano en el aire,
una mano y sus dedos
que rodean a veces el pan sobre la mesa
y alzan un vaso, absorben o se cierran
sin sonido en el agua,
sin sonido en el pan, en el vaso, en el agua,
porque nace una sombra del aire de tu mano.

Una imagen más bien carente de todo vestigio fantástico o maravilloso llega a aproximarse a lo onírico gracias a ese detenimiento que desfamiliariza lo cotidiano sirviéndose del marco tropológico de la pintura —asociable, muchas veces a un arte de lo inmóvil. La percepción se transforma en ensoñación, en revelación, y en este sentido puede hablarse de ella en términos de numinosidad.

El hablante lírico, representado por el “yo”, en otras ocasiones reflexiona sobre el problema de los límites. El ansia de quererlos fijar a diestro y siniestro es otra modalidad del desconcierto ante las informaciones de nuestros sentidos:

No tengo nada que encontrar en la realidad,
un paisaje agotado por lo viajeros
que me han precedido en el ejercicio de estas contemplaciones.

Así lo explica el “Diario de viaje”, completando la idea, irónicamente, la llamada “Carta de navegación”:

El futuro está claro
pero el presente es imprevisible

El espacio de la existencia se define a raíz del encuentro de vigilia y sueño, tiempo y ucronía, cuyos contornos son, no obstante, complejos y dudosos.

Una segunda vertiente de la poesía lastriana podría denominarse “erótica” y nos remite a un cuadro de evanescencias y de objetos, seres y deseos tan inasibles como el anteriormente descrito:

Copla

Dolor de no ver juntos
lo que ves en tus sueños

El erotismo proviene aquí de una pasión evocada, no tangible. Es el espíritu —ya lo hemos mencionado hablando de esta escritura— lo que nos habla del amor (entiéndase éste, por cierto, como unión con el otro que incluye, incluso, lo que normalmente conocemos como “amistad”). El cuerpo pertenece a la distancia. La voz poética misma se encarga de confirmarlo: su dama es la “señora del extravío” (“Casi letanía”), “la que no está conmigo” (“Balada para una historia secreta”), la que “no ha devenir” (“Una sombra”). ¿No se ocultará tras todo esto un discreto neoplatonismo, filtrado por la experiencia histórica del *amour courtois*? Es más que probable.

En medio de las afirmaciones “tajantes” de la máxima —cuyas dudas constantes la minimizan paródicamente— se encuentra, asimismo, la tercera vertiente discursiva: la “literaria” o, mejor dicho, “metaliteraria”. Para el desterrado que se dibuja poema a poema —a veces explícitamente: desterrado de la patria en el mundo norteamericano y, como hemos constatado, desterrado de la realidad y el tiempo, desterrado del prójimo, objeto de sus deseos— parece que lo único firme y definido que puede actuar como asidero es la escritura, la lectura. En ellas, precisamente, se refugia una y otra vez. Infinidad de citas y paráfrasis nos salen al paso. Aquiles, las sirenas, Don Quijote pueblan este mundo. Nerval, Kafka, Robert Desnos, Vallejo o Enrique Lihn son nombres claros o velados que emergen aquí y allá. Como por obra del borgiano Pierre Menard, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, escritor testigo de la conquista de América, se convierte en poeta. La poesía misma, por último, puede presentarse bajo la apariencia de poema irrealizable, como sucede en la “Nota para el poema *Andrés Bretón y nosotros*”:

La mano del combatiente
es ahora lo único visible
su temblorosa sombra

Pese a haber estado a punto de perecer sumergido en el mutismo total, el poema breve ha servido para negarlo. Si fue imposible la obra anhelada, queda al menos la inscripción, el fragmento de lo que pudo haber sido. La asúntica lastriana, por esta vía, se integra inseparablemente a la forma elegida en el seno de una poética. La mano de la que nos habla el texto anterior —y varios otros— simboliza el oficio que se resiste a morir aunque coquettee por medio de la concisión, el despojo, la restricción, con su propio fin: el silencio. Este riesgo, tan sabiamente sorteado, puede darnos una idea de la riesgosa empresa lírica que ha llevado a cabo Lastra.

III

Lo que pudo haber sido: son muchas las máscaras de la ausencia que hallaremos en esta poesía. La de una “pérdida”, quizá, no es la menor de ellas. Y, puesto que fundadora del decir, su presencia es mítica. Una pieza aparecida por vez primera en *Travel Notes* es bastante precisa en este sentido:

Paraísos

El niño que construye
en el mundo visible
su pequeño paraíso
velozmente
se adelanta a los días
e instala en su memoria
el paraíso perdido

Es inevitable —aún más confrontando la traducción al inglés que hace Elías Rivers de la última estrofa: *getting ahead of time / and setting up in memory / his paradise lost*— que relacionemos remotamente este poema con Milton. El clásico inglés no sólo escribe desde una lectura de lo bíblico sino desde un trasfondo más antiguo y persistente, arquetípico. Racionalmente, la pérdida puede ser atribuida a un “pecado”, pero el hombre ha perdido constantemente sus paraísos sin conocer, incluso, las ideas judeocristianas de culpa. En este margen deberíamos situar la poesía lastriana: hay algo más que el castigo, arrepentimiento y anhelo de redención en ella.

Una de las piezas más antiguas que frecuentemente reaparece en sus libros, sin alteraciones —esto, quizá, la hace más emblemática de las creencias poéticas del autor—, es la que se denomina “Ya hablaremos de nuestra juventud”. No es demasiado difícil notar en sus versos, con insistencia anafórica, la definición de un espacio:

Ya hablaremos de nuestra juventud,
ya hablaremos después, muertos o vivos
con tanto tiempo encima,
con años fantasmales que no fueron los nuestros
y días que vinieron del mar y regresaron a su profunda permanencia.
Ya hablaremos de nuestra juventud
casi olvidándola,
confundiendo las noches y sus nombres,
lo que no fue quitado, la presencia
de una turbia batalla con los sueños.
Hablaemos sentados en los parques
como veinte años antes, como treinta años antes,
indignados del mundo,
sin recordar palabra, quiénes fuimos,
dónde creció el amor,
en qué vagas ciudades habitamos.

¿Cómo es ese lugar-época del que se habla y en el que el sujeto lírico se detiene con deleite moroso y deslumbramiento? Pese a que la juventud a la que se alude

podría ser vinculada a la niñez del poema "Paraísos", el "ya" obstinado que se emplea apunta a un momento venidero, a algo aún no experimentado que tiene que ver, asombrosamente, con la experiencia pretérita. El resultado es una unión de pasado y futuro, una especie de círculo perfecto hecho de tiempo pero, de tiempo que se supera a sí mismo. Los años "fantasmales" y los días que "vienen" y se "van" quedan abolidos tras el encuentro de los contrarios. El discurso ("hablaremos") está hecho de un "más allá", de una postergación infinita que es también recuperación de lo perdido. ¿Acaso estamos ante una visión de la eternidad? Probablemente, y a ella deberíamos adjuntar la numinosidad del decir lastriano según ya la hemos descrito. El breve instante, el de lo inenarrable, lo superverbal, la luz reveladora (proveniente de los abismos del inconsciente y no de las alturas de la razón) se concentra en esa coyuntura simultáneamente tardía y precoz, póstuma y genesiaca.

Las formas que adquiere el espacio-tiempo del origen en Lastra son variadas. Hemos visto que puede ser "infancia" o "juventud". Podría ser, sin embargo, lo contrario: decadencia y fin. La unión de lo opuesto se refuerza por esta vía. Otro texto inalterable retomado una y otra vez desde 1979, "Puentes levadizos", nos ofrece una prueba excelente de ello:

¿Quién es este monarca sin cetro ni corona
extraviado en el centro de su palacio?
Los inocentes pajes no están más
(ahora cada uno combate por un reino
sin dueño todavía). Las damas de la corte
preparan el exilio
¿De quién pues esta mano
inhábil, estos ojos que sólo ven fronteras
indecisas o el viento
que dispersa los restos del banquete?
Llegué tarde, no tengo
nada que hacer aquí,
no he reconocido los puentes levadizos
y ése que se tendía
no era el que yo buscaba.
Me expulsarán los últimos centinelas despiertos
aún en las almenas: también ellos preguntan
quién soy, cuál es mi reino.

El que antes era Edén, ahora es reino que se desmorona, que se disuelve. La atmósfera de esta composición, cargada de matices, de crepúsculo, es evidentemente neosimbolista; después de todo, a Baudelaire debemos el soneto que empieza *Je suis le roi d'un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très-vieux...* y a Verlaine el que dice *Je suis l'Empire à la fin de la décadence, / Qui regarde passer les grands Barbares blancs...* Ahora bien, en "Puentes levadizos" una sutileza más se añade a esta tradición lejana y prestigiosa. El "rey" de Baudelaire y el "imperio" de Verlaine están aquí fundidos: no sólo se ha perdido el reino, sino que el monarca mismo se extravía. Las dos pérdidas son una, en realidad. Pero a esta duplicidad se suma una nueva. Notemos que, analógicamente, el hablante que al final se nos descubre como primera persona comienza refiriéndose a "otro", y que sólo se presenta como "yo" cuando sobreviene la certidumbre de "haber llegado tarde". Cuando la conjunción de ambas entidades se ha efectuado,

además, la multiplicidad renace y con ella se remata el poema: los “centinelas” hacen suyas las dudas y la curiosidad interrogante del monarca extraviado —son ellos parte de él, como su reino.

Cuando en el texto que se titula “Comunicado de González Vera: los planes de la noche” oímos las siguientes palabras: “¿Se dispersó la vida, el puro viaje / es lo que va quedando? / ¿De qué voy a escribir, qué puedo hacer ahora?” y, luego, nos enteramos de la respuesta que oscuramente emerge de los sueños: “ ‘Escribirás de los lugares’ ”, se hace más clara la solución al conflicto que plantea “Puentes levadizos”. Así como la falta de una “tierra” es el hogar literario que poco a poco se va construyendo el desterrado, el dominio del soberano puede ir surgiendo de sus angustias, de su desposesión trágica y de las “preguntas” de sus súbditos de antaño, que vuelven a ser los del futuro. Traer a la memoria la muerte del paraíso “pequeño” depara, igualmente, otro gran, eterno paraíso que se “adelantará a los días” —y no otra cosa es la promesa antusiasta, llena de vigor, “ya hablaremos”.

Hallazgo y privación: entre estos dos extremos que una vez tras otra se intercambian, tiene lugar la luz o la sombra, la palabra o el silencio de Pedro Lastra. Las ausencias pasadas, curiosamente, propician la escritura presente. La poesía, entonces, se transforma en el diálogo deseado, en la clave para acabar con la incertidumbre de ser: nostalgia y posesión de una existencia eurítmica, de una vida que no se dispersará*.

*Remito al lector a la entrega más reciente de *Noticias del extranjero*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1992. Son varios los trabajos críticos sobre la poesía de Lastra que podrán consultarse con provecho; algunos de ellos: Adrián Montoro. “El extranjero y el doble”. *Hispanamérica*. 53-54 (1989) 185-93; Edgar O’Hara. “Noticias del extranjero”. *Desde Melibea*. Lima: Ruray, 1980; y Jorge Rodríguez Padrón. “Noticias de Pedro Lastra”. *Pedro Lastra o la erudición compartida*. Mario Rojas y Roberto Hozven, eds. México: Premià, 1988 (son también de sumo interés los testimonios y conversaciones acerca de la figura del escritor que contiene este volumen).