

# FRANCISCO LLUCH MORA

HUMANISTA DEL AÑO 1994



Conferencia Magistral

## CUATRO ESTANCAS EN LA POESÍA DE LUIS CARTAÑA

Los poemarios que Luis Cartaña nos dejó en su breve recorrido vital le sitúan entre los líricos más originales y apasionantes de nuestra lengua, en las dos décadas del 60 y 70. Su obra, desde que recoge sus primeros poemas, nos revela un deseo de afirmar el orden, lo apolíneo, en el espectáculo del mundo en que le tocó desempeñarse.

Leyendo sus cantos que se inician en *Estos humanos dioses* (1967), como otros instantes de su producción, hemos recordado aquellas palabras que Alfonso Reyes, ese maestro ejemplar de la palabra precisa, dice en su ensayo *Jacob o idea de la poesía*: “El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos de las realidades exteriores. Lucha con lo inefable, combate de Jacob con el Ángel lo hemos llamado”.

La idea del triunfo de Apolo sobre Dionisio, tanto en las primeras manifestaciones líricas como en las subsiguientes, constituye el elemento recto en la obra que nos ocupa, hecho que hemos denominado parodiando al escritor mexicano, victoria del orden sobre el conflictivo mundo del caos.

### **Cuatro Estancias en la poesía de Luis Cartaña**

Veamos una catalogación de los cuadernos publicados por su autor desde (1967): *Estos humanos dioses* (Carabela-Barcelona), *La joven resina* (1971), *Idem, Tocata, Fuga y Presencia*, (1972) “Atenea” Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, P.R., *Canciones olvidadas* (Chansons Oublies), dos ediciones de 1977, “Jardín de espejos”, Mayagüez, *Chansons Oublies* (*Canciones Olvidadas*), prólogo de Carlos Morales, (1985), Madrid, *Canciones olvidadas*, (1988), prólogo de Pere Gimferrer, Madrid; *Sobre la música*, (1981), “Jardín de espejos”, Mayagüez; *La Mandarina y el fuego*, (1983), “Jardín de Espejos”, Mayagüez; *Los cuadernos del señor Aliloil*, (1985), “Jardín de espejos”, Mayagüez; *Permanencia de fuego*, prólogo Rafael Soto Vergés (1988).

Siempre es pertinente ofrecer aunque sea una somera información sobre el poeta. Luis Cartaña Otero nace en La Habana en 1942. Estudia la primera enseñanza en el Colegio Belén, cursa el Bachillerato en el Colegio La Salle, también en su ciudad natal.

Sale de su país después de cursar un año de Derecho en la Universidad de la Habana. Pasa al vecino estado estadounidense de la Florida, donde reside un año, y se traslada a la Universidad de Georgetown, en Washington, D.C. Luego se instala en Madrid, donde se recibe de Licenciado en Derecho. Inicia, al concluir sus estudios en la capital española, una peregrinación por tierras peninsulares de Galicia y Cataluña y en la ciudad de Barcelona se relaciona con poetas y escritores catalanes participando del ambiente cultural de la ciudad condal. Pasa también a otros países europeos donde va enriqueciendo cada vez más su interioridad con la visión de los campos y las ciudades que frecuenta.

Viene a Puerto Rico a visitar unos parientes y permanece en nuestro país veinte años, en los que se dedica a la tarea de la docencia en la Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, donde dicta cursos de lengua y literatura. Es aquí donde realiza labor poética de madurez, posiblemente lo más significativo de su quehacer. Cultiva el trato con figuras relevantes como Francisco Matos Paoli, gran poeta puertorriqueño, cuya candidatura al Nobel, dirige a Oslo, al frente de los profesores del Departamento de Estudios

Hispánicos, en Mayagüez; trata a españoles, Miguel A. Feal Deibe, Angel Crespo, José Luis Couso, Ezequiel González Mas, compañeros de cátedra, y de producción poética y crítica literaria, así como a compañeros puertorriqueños: María Teresa Babín, Juan Martínez Capó, Carmelo Rodríguez Torres, Fernando Bayron Toro, Luis Hernández Aquino, Félix Franco Oppenheimer, etc.

### I. Primera Estancia en la Poesía de Luis Cartañá: El Caos y la Esperanza en *Estos Humanos Dioses* (1967)

El primer instante en la lírica de Cartañá se manifiesta bajo el signo de lo fragmentario, lo caleidoscópico que busca la unidad para integrarse en un todo. Es un universo sometido a la ley de la dispersión con una tendencia a la reunificación de los elementos diseminados casi anárquicamente en el conjunto.

Veamos el poema V en *Estos humanos dioses* como ejemplo de eso que llamamos signos de dispersión; donde cada palabra eleva una imagen en continuo movimiento:

Que un ocaso  
así sufrido  
se hizo día, ejemplo  
magnitud de todo  
esperanza.  
Parido con dolor  
callado  
a destemple de auroras más perfectas  
de arcos más elípticos

Obsérvese la imagen rítmica, el signo de dispersión que es el ocaso. Sin embargo, la realidad tremenda pero fugaz que es el signo ocaso sufre una inversión en el proceso del cambio temporal. El ocaso se transmuta en día, y al hacerlo surge la esperanza. Ya en la primera estrofa del poema se altera el plano de la realidad, y del ocaso surge la aurora naciente del día.

La segunda estrofa del poema V disemina caóticamente en desordenada aglomeración, los signos que precisan la realidad temporal. Escuchemos el conjunto de voces que actúan como partículas de caleidoscopio. He aquí:

Amor, enamorados, quiso,  
quiso llegar -calvario de oro y plata-  
Fuego y agua,  
gravedad sin espacio:  
Cae, viene, se acerca, llega.  
Conocido su final y quiso  
en pleno; desbordante  
se ofreció en luna,  
se ofreció en capullo,  
sabiéndose que no sabía ser flor.

Los elementos dispersos bien sean sustantivos; *fuego, agua*, (antitéticos entre sí); verbales: *cae, viene, se acerca, llega*, se revuelven en la composición ágilmente.

La atmósfera prevaleciente en el conjunto es superrealista: hay una serie de elementos (signos) lingüísticos que se entrecruzan entre sí produciendo un efecto de ronda dinámica, siempre *increscendo* en el conjunto hasta desembocar en el final del canto reiterativamente en

la idea principal, en la imagen contradictoria del *ocaso* (anochecer) -día. Es el deseo, posiblemente inconsciente en el poeta, de arribar a una *thule* que es magnitud de todo, esperanza de los trajinantes o ignorando el desenvolvimiento lógico del proceso temporal, que, en este caso, debió ser: *ocaso-noche-aurora-día*, el que queda reducido en el poema a *ocaso-día*. Esta reiteración de la norma temporal se produce gracias al vocablo *esperanza*. Sin este elemento que viene a equilibrar, en términos del deseo, el hecho que ha sido escindido, estaríamos ante un mundo sin redención. El caso, pues, no puede, en este instante, establecer su dominio. Siempre queda una posibilidad mesiánica, una última *thule* ideal.

En la quinta estrofa del citado poema V se reitera el *leit motiv* de la composición, *el ocaso* que se hizo día, siempre visto éste como magnitud de todo, reafirmando una vez más su particularidad mesiánica. Sin embargo, unos signos nuevos se aglutinan caóticamente, lo que añade una atmósfera desesperada, puesto que este fenómeno se produce con el propósito de domeñar la enajenación.

El poema VI se inicia con una manifestación negativista, en que todo lo existente como lo no existente resulta absurdo: el universo, al ser, la no existencia, el amor, la esperanza, los deseos de vivir, etc. Todo resulta inútil, vano empeño de logro, todo es absurdo. Las ideas filosóficas sartreanas de que la existencia puede ser la esencia del ente, que éste, *el ente*, no es “ni pasivo ni activo, ni afirmación, ni negatividad, sino sencillamente, responde en si es compacto y rígido. Finalmente, el ente es lo que es; otro ser se halla absolutamente excluido”.

Nada en mí fue real, tal es la afirmación del poeta:

Nada fue real  
Lo veo todo claro  
entiendo los sueños.  
Siempre soñamos  
en alguien en quien vivimos,  
en alguien en quien morimos,  
magnitud de todo  
esperanza o fetiche,  
reflejándose en la muerte,  
en la vida, aún allá...  
sin dar cabida a una ilusión,  
al beso: Era beso e ilusión sin fin.  
Sin preguntarme nada  
-destino, no destino-,  
nada.

La caída en la nada, podría establecer una vinculación con una caída del ser en la nada del pensamiento existencial influenciado por Sartre.

El poema mejor logrado de *Estos humanos dioses*, es a nuestra manera de ver, el número XII, “Hay que aprender a nacer”. Extensa composición amorosa concebida a la manera superrealista donde se logra una plena y radiante sujeción de los elementos dispersos en un intento de vencer el vértigo y el caos. Luis Cartañá nos ha brindado en este canto uno de los poemas de amor mejor logrados de la lírica última con algunas evidencias lejanas del mejor Pablo Neruda, Lezama Lima y Vicente Huidobro. La atmósfera que se logra es originalísima y los versos fluyen con una naturalidad y espontaneidad de primer orden. Cartañá ha sabido en este momento domeñar el caos y con verdadera naturalidad va particularizando hechos, sentimientos, estados de ánimo, y en algunos pasajes logra; una plástica felizmente expuesta con una sensualidad luminosa que nos hace recordar a Renoir.

Suéltate las trenzas que caigan como árboles.  
Hay una tierra fértil donde germinará la sombra.

El momento más intensamente humano de todo el poema donde el creador no conforme con esta estancia en compañía de la amada, desea, por encima del tiempo y del espacio, volver a reunirse con ella, idea que resume uno de los pasajes mejor logrados y más delicados.

Y aún así puede el camino torcerse, dividirse  
en desengaños; pero no habrá quebrantos,  
ya que entonces,  
en el otoño, en la noche, tendremos la certeza  
de un próximo encuentro.

La certeza de un próximo encuentro en el otoño de la vida, pues el cantor se refiere a la madurez del hombre, es uno de los instantes, como hemos indicado, más logrados y originales.

Sigue el poeta refiriéndose a la realidad tremenda del tiempo.

...Y los años inconsciente, de establecer el equilibrio sobre la tierra y sirven  
a manera de contrapunto entre el orden y el desorden.

Con *Canciones olvidadas* conjunto que forma parte final del poemario *Sobre la música* nos brinda nuestro poeta lo que consideramos la manifestación más alta que nos ofreciera, y a la vez un quehacer que lo coloca entre los poetas antillanos más destacados de eso que ya atinadamente alguien ha llamado la generación del 1960 en Puerto Rico, la que tiene, como es natural, correspondencias ideológicas y estilísticas con la expresión para la misma época de otros países de lengua española.

Volvemos a *Canciones olvidadas*, ya que la digresión generacional nos apartaría un tanto del propósito de estos apuntes, que no es otro que el exponer nuestra reacción frente a la obra de arte que estudiamos. En ésta se ofrece un mensaje de interioridad, de eso que generalmente queda vedado en obra hecha "ese mínimo de vida pesante y en estado bruto ---que no ha llegado a la palabra pero que podría hacerlo si fuera necesario--- (según Antonio Artaud en cita que utiliza Cartañá al inicio del opúsculo), y sin el cual el alma no puede vivir y la vida es como si ya no fuera".

Es pertinente detenernos ante la cita de Artaud, pues ésta nos da la clave para la comprensión del símbolo expresado en el título. Estamos, para decirlo de una vez en una zona cerrada, en un registro de experiencias vitales de difícil acceso, ya que toda referencia a ese estado anímico, interior, es ahora un balbuceo recién descubierto, que pugna por expresar aquello que aún "no ha llegado a la palabra" porque subyace como soterrado en la experiencia del hombre.

El propio poeta se refiere a su niñez, es decir al pasado que revive en el recuerdo, con estos versos:

Desde niño no he vuelto a tener  
un caballo de madera y una espada de mar  
amarrada en mi cintura.

En *Canciones olvidadas*, que consideramos el eje diamantino de nuestro poeta, hay dos aspectos rectores; el de la música, que permea todas las variaciones de la suite y el erótico, el de la mujer amada, con la que el vate logra emprender un retorno en la expresión dorada del ser en la armonía, sujeto estabilizador para apaciguar los elementos dionisiacos e intentar el descubrimiento, la total alegría del espíritu.

Las vertientes del conjunto se refieren, pues, al objeto amado, a la mujer, delicado objeto de placer ---en este caso--- y compañera que determina el canto, ese canto que no es otra cosa que un feliz balbuceo que del interior se aúpa y se vuelca, logrado y rotundo, en el poema.

---/escribo la canción que vas dejando.  
Precisamente el canto que no pertenece.

Y así, esa amada, determina no sólo la búsqueda del ser del hombre, sino el encuentro de éste, en el reencuentro de ella misma, “en la pequeña caja de música” donde ella se esconde. La mujer, intacta en la belleza esplendorosa de su cuerpecillo de mimbre y “zumo de naranjas”, es no sólo la compañera de residencia en el mundo, sino quien alienta, busca al amado y lo encuentra al encontrarse a sí misma, dejando en éste un destino de canción para “situar las cosas de una manera distinta”.

El objeto amado tiene en *Canciones olvidadas* una representación varia, es lo que no ha llegado y se anhela, lo que llega sólo en imagen, casi en mito, es figuración de ser para la posesión anhelada, presencia que es esencialmente objeto de placer, que desde “la tiniebla misma puede ser descubierta, el jazmín ardiente de unos dedos que derriten la piel cuando caminan por el cuerpo del mundo; motivo de euforia para llenar, para culminar la existencia del ser en el mundo, apoteosis de lucha amorosa (“Cantata I”); prolongación de la euforia en la compañía, atenuando un instante por: un presentimiento de olvido “pero nunca/me aceches/con/las horas del olvido” y la exposición maravillosamente lograda de la simbiosis de los amantes, de la fusión de ambos en recinto del espíritu. “Yo quiero que sigas durmiendo/mientras yo siga en tus sueños”. (Cantata II); mundo de soledad por razón de la ausencia de la mujer: “Lejos, lejos, lejos como dos faros/ las dulces distancias nunca han remediado/ el clamor de los cuerpos” (Canción de la ausente “Interludio”).

Lo apoteósico continúa, con evidente aglutinación de elementos dispersos que al reagruparse crean un efecto cambiante, que nos recuerda algo la dispersión y el reencuentro, al mundo erótico de las *Residencias* de Pablo Neruda, así en el bellissimo poema de Cartaña “Redondata en Caguabo”, que no sé por qué trae a nuestra memoria el *Valse Oublié* Núm. 1 de Liszt, de donde posiblemente tomó Luis Cartaña el título del conjunto: la misma sacudida afectiva, el mismo sentimiento hiperestésico de mundos en conflicto, la misma función de vida, el mismo redescubrimiento maravilloso de esa zona intermedia entre el sueño y la realidad, que entrevieron esas grandes figuras de la rebelión del espíritu que fueron los románticos ---Liszt señoreando apasionadamente entre ellos en el ámbito de la música, y Byron en la poesía--- hasta la eclosión anárquica del mundo surrealista y creacionista (Neruda, Lorca, Octavio Paz), con todo lo que de afirmación dionisiaca tienen dichos movimientos.

El último instante es “Pequeña redondata de los olvidos” con que se cierra el libro, composición en la que se observa cómo el caos de las composiciones que anteceden se remanzan, cuando el poeta ---según su propio decir--- se deposita “como un solo río de sangre y de abominaciones”. El mundo de signos en anárquico movimiento, expresivo de la exaltación y el apasionamiento erótico, se suaviza, se atempera y se encuentra en el instante de una delicada expresión y una encantadora evocación de la niñez.

Obsérvese, igualmente, en el Fragmento que transcribimos, cómo junto al recuerdo del niño aparece, como en Rilke, el ángel. Considérese, además un tercer elemento en este mundo de hitos en rotación caleidoscópica, que es la expresión de Cartaña: el del *hombre* que se utiliza

junto al niño (mundo de tanteo, de búsqueda, de toma de posición de las cosas en la ingenuidad), y el del *ángel* (posible símbolo del anhelo de la perfección absoluta, del encuentro en un mundo adicional con el demiurgo inevitable). El elemento *hombre* es el que “calza zapatillas de fuego y aire”, es el que vive el mundo amoroso, y el que lo expone después del redescubrimiento interior de un contacto con la mujer, que se opera en la zona de las superficies, el de la alegría cósmica y el de ese submundo que reposa, zona intermedia, entre el deseo y la realidad, al que sólo se puede llegar en baluceo. Es precisamente el hombre el que vive la dicotomía de la experiencia realizada a flor de piel, y el que la vuelca en ritmo atinado, y el de la experiencia del redescubrimiento a flor de alma de un mundo ---que también es espiritual--- y al que sólo los psicoanalistas (Freud, Junq, etc.), y los superalistas (Dalí, Chirico, Bretón, Apollinaire, el creacionista Huidobro), etc. se han aproximado.

Oigamos al poeta en el instante final del opúsculo, en el que se calma demiúrgicamente el panorama de su creación, y se serena la atmósfera dionisiaca.

Sangro por mis dos alas abiertas  
de comprensión y cariño, voy a retroceder  
hasta que llegue al equilibrio de la  
punta de mis dedos  
sobre una sola lágrima

que no se entalla sobre los párpados llenos  
de polvo y olvido.

La alusión al niño, al hombre y al ángel, triada de personajes que no pierden su mismidad, ni siquiera en el instante del triunfo apolíneo en el canto, es el que se observa en este fragmento:

Sólo de la niñez recojo las lágrimas precisas  
para no llorar como un príncipe sobre los  
acantilados.

El llanto no revienta en el hombre que calza  
zapatillas de fuego y aire, nunca se es el ángel  
que se espera ser, ni el hombre fuerte que se sueña.

“Canciones olvidadas” nos brinda un mundo de experiencias personales vividas en los dos mundos del poeta el de la zona intermedia, el de las cosas que estaban lejanas en dimensión de olvido, y el de la zona inmediata que se nos da en franco caos, en cálida atmósfera vertiginosa, que nos trae a la memoria el Pablo Neruda de Las furias y las penas, con mucho de romanticismo y de expresión superrealista con evidente clima neobarroco. Recuérdese que el barroquismo permea gran porción de la poesía en nuestra lengua, en las décadas del 20 y del 30, el que llega a nuestros días y a nuestro poeta antillano.

Luis Cartañá evidencia una huella superrealista en el aspecto formal y una atmósfera barroco culterana que nos recuerda a Góngora, pero logra ---a fin de cuentas, es un gran poeta-- una expresión propia, original, en la que maneja un símil y una metáfora novedosa, en que hace uso de los símbolos, un estilo nervioso, ágil, un sentido del ritmo, pocas veces igualado en la lírica antillana actual, que suele, en furia y bandazo, sacrificar, en algunos instantes, el vuelo lírico y la presencia de la música.

Al releer *Canciones olvidadas* vemos que el autor continúa su actitud de brindar el inconsciente colectivo en la pérdida casi total del equilibrio y de la sobriedad expresiva; pero se nos revela buzo de sus mares interiores, fiel expositor de unos instantes íntimos, vividos unos y recreados, otros, en el desenfreno que la palabra alcanza ---como manifestación

específica de reencontradas intuiciones, por ese poder que tienen los poetas para visualizar los recintos recónditas, sentidas por vividas, sometiendo estas particularidades a serena voz de madurez, o por lo menos a una voz que se va serenando al brotar el canto en contacto con las cosas.

No queremos, no obstante, cerrar estas líneas sin señalar que la tendencia apolínea, el afán de sosegar lo desordenado de someterlo a orden y equilibrio, no está ---como se ha señalado--- ausente en "Canciones olvidadas". Si bien es cierto que, como hemos dicho, imperan los hitos aglutinados en vertiginosa rotación, se observa ---y creemos que el milagro está en el ritmo, en la música--- una tendencia al apaciguamiento de los factores desintegradores y lo que el poeta expresa así:

Sangro por mis dos alas abiertas  
de comprensión y cariño.

### III. Tercer momento en la poesía de Luis Cartañá; el fenómeno audible o persistencia melódica: 1977-1985

Las Canciones olvidadas representan el último instante del libro *Sobre la música*. Fueron publicadas en un opúsculo en 1977 y se recogen, como se ha dicho, en *Sobre la música*, (1981) libro que consideramos esencial en el conjunto de la producción del poeta y en el que se registran algunos de sus logros más significativos. "En franca camaradería" (Coral) (Primera parte del cuaderno); "Guajataca nocturno" (Segunda parte); "Canto al hombre del futuro", (Tercera parte), "Sinfonía a la bestia en cinco movimientos" (Cuarta parte) y "Estancia del alucinado" (Quinta parte).

La lírica de Cartañá se adensa y se torna altamente rítmica y más simbólica en este conjunto verdaderamente original, en que lo fragmentario se reduce y en que la expresión continúa atenta a un fenómeno audible efectivo. El poeta sigue fiel a sus orígenes románticos y superrealistas, atento a una plástica que consideramos antillana y continental sudamericana, aunque Cartañá no se atenga rigurosamente al fenómeno histórico o paisajista, esencialmente hablando. Veamos a manera de ejemplo el poema Nocturno en el que los elementos descriptivos quedan opacados o disminuidos por la nota sentimental o personal que nos brinda. El nocturno, en este caso, se percibe en el verbo sentir:

Hoy siento la noche caliente,  
y que lejanas piedras golpeándome.

.....  
Siento la noche caliente  
y en sus lejanas piedras, camino.

.....  
Hoy siento la noche y su música  
de ladrido de perro  
extraviado y llorándome.

.....  
Siento la noche caliente  
y estoy frente al mar  
porque has de comprender  
que estoy solo, solo.

.....  
Siento esta noche caliente  
y mis ojos dan vueltas y se  
van y regresan  
y mis brazos dan vueltas y se van

y regresan  
porque giro en molino y solo, solo, solo.

.....  
Siento la noche caliente  
me revuelco y me hiero en su cáncer  
generoso de estrellas  
me desato en su bóveda, toco,  
me desamparo, cuando  
me derroto y me armo y reafirmo  
en su pulmón cansado  
pero también sé que estoy solo, solo, solo.

Si nos atenemos a los versos trasladados percibimos que el paisaje está visto en función del sentimiento, del estado emocional del autor, y éste es un telón de fondo para afirmar la nota del ser. Téngase presente, igualmente, como el aspecto, ya tantas veces apuntado, de los signos fragmentarios, caóticamente ofrecidos, se visualizan en el propio ser del artista:

Y mis ojos dan vueltas y se van y regresan  
y mis brazos dan vueltas y se van y regresan  
porque giro en molino y solo, solo, solo.

Es curioso señalar que esta tendencia que, a nuestro modo de ver, parte del superrealismo y del creacionismo, con un recuerdo lejano de las *Residencias* de Pablo Neruda, sólo se percibe en alguna que otra narración, pues en *Sobre la música* prevalece el elemento erótico y el contrapunteo de la música de la naturaleza y sobre todo del mar que le sirve a aquél de constante compañero.

El elemento amoroso prevalece en el poemario, salvo algunos momentos como el *Canto al hombre del presente*, *Canto al hombre del futuro*, en la *Sinfonía a la bestia en cinco movimientos*.

En Guajataca, se recoge uno de los poemas amorosos más bellos de este repertorio. Si bien es cierto que puede haber *utilizado* el extraordinario paisaje de mar que se avista en dicha región puertorriqueña, tenemos que admitir que es un hermosísimo conjunto sinfónico. Escuchemos la diafanidad del lenguaje, el ritmo y la melodía que el canto manifiesta.

escúchame  
escúchame: no quiero usar símbolos guerreros  
huyo de las condecoraciones del te amo  
escúchame, sufrí con todos los seres  
para poderme ir contigo a solas.

Otro poema en que el amor se manifiesta plenamente es un canto que denominamos apoteósico: *Cantata I*, incluido en la sexta parte del poemario, y que forma parte de *Las canciones olvidadas*. Poesía ésta donde se parte de unos elementos subterráneos o subacuáticos, para registrar la geografía amorosa y consignarla en alas de la música en una atmósfera de afirmación cósmica. He aquí el juego de compases fónicos que la palabra al combinarse en el conjunto logra, afirmando elementos que se aglutinan claramente discernibles:

Nunca he dicho  
que la vida sea una derrota  
sino una plaza donde irrumpir  
con toda la carga del músculo-pezuña.

.....



Para que tus hombros  
de surco y siembra, para que tu cara que me repite  
lucha.

.....  
Pero no sufras mientras te muestro  
mis manos de estructura precisa  
para amarrar tu cuerpo que es sembrar la tierra  
de perfumes y raíces.

Los elementos que se diseminan en el fragmento que antecede: son *hombros, cara, cuerpo*. Todos son vocablos (signos) sustantivos con su correspondiente metáfora en un movimiento gradual que en *crecendo* va de lo particular a lo general. He aquí el desglose de los mismos, en el orden en que aparece en el fragmento con su metáfora, fenómeno no sólo descriptivo sino acondicionador de la realidad sustantiva.

La metáfora, *hombros de surco y siembra*, altera el fenómeno comparativo convencional: en una imagen fantástica o irreal. La tercera comparación es una que denominamos de *causa y efecto*. La cara que me repite lucha, expresa un fenómeno especular. La cara de la amada es un espejo que retrata la lucha que hay en el poeta en el instante del caos. La imagen de casualidad, parte del rostro del amado que es el que determina la expresión de la amada. El elemento coordinador es *mis manos para amarrar tu cuerpo amado que equivale a sembrar la tierra*. *Cuerpo*, elemento sustantivo, es sinónimo de surco, de tierra, que ha de ser sembrada. El nombre cuerpo factor generalizador o recoleccionador de los elementos semióticos sustantivos diseminados, no dispone de una comparación o condición metafórica, sino que el *cuerpo* es la entidad que ha de ser sembrada. El último signo, expuesto, en este caso, el recoleccionador, requiere para su precisión dos elementos integrados en una frase verbal: *sembrar la tierra de perfumes y raíces*.

Sobre la música aún a varios temas que se reiteran en Cartañá: el erótico, el de la música, y el del caos y el orden (el apolíneo y el dionisiaco), lo que incluyen en *Chansons Oublies* (1985), reaparecidos en este instante, como ya se ha indicado en la parte sexta del cuaderno que nos ocupa. Son la naturaleza genérica como fondo donde se desarrolla el canto. El signo esencial en el placquette sigue siendo el subjetivismo lírico que fusiona el universo poético con la experiencia vital del creador, todo visto a la luz de eso que acertadamente ha denominado uno de sus mejores críticos, Carlos Morales como un neorromanticismo intimista.

#### IV. Cuarta estancia en la poesía de Luis Cartañá, *La Mandarina y el Fuego* (1983) y *Los Cuadernos del Señor Aliloil* (1985) o los *Primitivos Destellos de la Lógica*

En "La mandarina y el fuego", como indica su prologuista Francisco Matos Paoli, "Luis Cartañá nombra las cosas", y añade Matos; "Encuentra revelación paladina en las cosas. Su abundancia formal emerge de una consistencia interior llena de palabras como de sombras".<sup>1</sup>

La visión crítica de Matos Paoli es certera. Esa abundancia nosotros la denominamos neobarroquismo superrealista. Vuelve el poeta a aglutinar elementos en una dimensión magneriana en que se evidencia una verdadera revolución interior, un tanto hermética, demiúrgica, como es casi toda la obra de Luis, efectuada al color de la lectura de platónicos y alejandrinos.

Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna*, al referirse a Mallarmé, dice:

Siempre serán pocos los lectores  
que tengan la paciencia necesaria para

descifrar el insólito lenguaje de  
Mallarmé... Mallarmé se ocupó

repetidamente en sus reflexiones  
de justificar su lenguaje particular.  
Y todas ellas dan vueltas a la idea  
de que al lenguaje hay que devolverle  
aquella libertad en la que tiene abiertos  
los caminos de los primitivos destellos  
de la lógica ...<sup>2</sup>

El concepto mallarmeano es que al lenguaje hay que devolverle la libertad para expresar, redescubriendo, los antiguos destellos de una lógica perdida, y así es el lenguaje de nuestro poeta, sobre todo, en su última estancia.

En "La mandarina y el fuego" se llega a la plenitud poética, al encuentro con lo inefable, lo que le ha permitido a Matos Paoli en el prólogo al poemario, afirmar: "Luis Cartañá /es/ un poeta mayor de nuestra lengua".<sup>3</sup>

Los temas de este cuaderno repiten los de los anteriores. Sin embargo, logran ahora un acertado y frenado equilibrio entre versos de arte menor y arte mayor (véase *Azarcón*), "Acuarela en tres tiempos", "De la palabra", "De la piel y los cuerpos". "Pequeño canto a las palabras", "Onomatopeya", etc.) Los temas principales: el amor, la niñez, el lenguaje (las palabras), el realismo social (la idea niveladora de los elementos sociales) la plástica (tendencia a ver el poema como un aguafuerte o un retablo).

Consideramos el instante más acertado: Reflexiones ante un retablo tardío de Fra-Angélico, "Frente a una ciudad", "Mayagüez vista de lejos", en cuyo segundo fragmento, se ofrece en forma un tanto original la idea igualatoria o niveladora de los hombres en el mundo.

La imagen de la mandarina iluminada se somete a lo que Friedrich llama *los primitivos destellos de la lógica*. La mandarina es imagen del mundo en luces. Veamos la clase de la metáfora o analogía primitiva (como hemos dado en llamarla, por razones que explicaremos en otro trabajo).

La mandarina sigue girando sobre su misma esfera  
y ya mostrando su otra faz  
y la linterna mágica sin espiral, redonda,  
va girando (la misma ley diurna) como su dueño  
indica.

El cuarto fragmento en un recuento de objetos visto en pedazos del cuadro, del retablo que es el poema. Es curioso enumerar los objetos tan disímiles. Todos envueltos en la luz del lienzo; *reloj*, binoculares, microscopios, telescopios, arpa, araña, mosca. Son elementos inanimados animados que están en el lienzo como descansando. Téngase presente cómo el poeta quiere domeñar lo irracional, cómo acude a eso que ya se ha citado: *los primitivos destellos de la lógica*. El poeta no explica: *reloj* que culmina las horas y la luz del cuadro; *binoculares*, que nos dejaron ver distancias, *microscopios*, para escudriñar minucias, *telescopios*, para ver las estrellas más distantes.

Véase a propósito de la mandarina cómo el poeta nos conduce al significado de ella:

encontramos juntos  
unos telescopios preciosos para ver las  
estrellas, más distantes  
a otras horas del día, cuando ya la mandarina

lanzada al espacio, imprecisa,  
queda sin fuego, sin la luz  
de la magia que nos rodea de luces de color  
de tiempo.

El tiempo y la luz son los atributos de la mandarina diseminados en el poema. El último fragmento es bellissimo y en él envuelto todo, como una luz anaranjada de Fra. Angélico, se reúnen, se hermanan los comensales a la mesa, mientras Dios está invitado y la madre revuelve un sopón. "Se sirven/las legumbres, el pan, se hace el milagro". Y el milagro lo brinda la luz interna de la paz y el silencio. Cartañá elogia en este poema que nos dedica dos factores tan lejanos del resto de su obra. La palabra se serena y permite la captación del silencio.

*Los cuadernos del señor Aliloil* cierran, hasta el momento, la producción lírica que Luis Cartañá nos ha brindado. Poemas originalísimos. El cuaderno se abre con un introito *A manera de prólogo*, firmado por su autor.

"El Señor Aliloil", no es, pues, otro que el propio cantor. Este nos ofrece la clave sobre la identificación de su propio ser con "Aliloil".

Aliloil había nacido en una  
de nuestras tierras de la América hispana,  
había emigrado a otras tierras,  
donde muy joven había conseguido  
una cátedra de ética. En cuya  
cátedra supimos, tuvo diferencias  
inzanjables con los organismos rectores  
de dicha institución.

El libro está sacudido de una auténtica melancolía que es consecuencia del desengaño del hombre que lo ha dado todo y se le niega aquello a que tiene derecho. El poema "En la selva" es revelador de una experiencia personal, la anécdota es evidente, cosa que no es común en la lírica que nos ocupa. El poeta llega a la caricatura en el escorzo siguiente:

Ellos a sí mismo entonces  
no se negaron nada. Todo lo conseguían,  
todo, la campiña, la hierba, la libertad, los  
montes donde correr, los colmillos. Sí, de tanto  
conseguirse hasta los colmillos les brotaron.  
Afilados y peligrosos colmillos de jabalíes.

Jabalíes, esas especies de cerdos, pero salvajes  
que deambulan por la selva, jadeando.

El cuaderno es una sucesión de estados de ánimos de Aliloil, quien se mueve dentro de las fórmulas del realismo social y quien siente el dolor de su existencia y tiene consideraciones sobre la vida y la muerte.

Muy bellos los poemas *Renoir* (1875), *Renoir* (1900), *Renoir* (*Colección privada*) y *Renoir* (*Colección privadísima II Parte*), logrados poemas de arte menor, con un poder síntesis de primer orden. Posiblemente el instante (*Renoir* - 1900) sea el más feliz de los breves poemas plásticos. Luis Cartañá ha sabido captar con sobrias pinceladas y una economía de palabras atinadas el momento que describe. Véase:

.....  
la noche sin vestido:  
la estrella es un clavel blanco  
sobre mi piel que espera.  
Mientras tú y yo dormimos  
la noche sigue siendo  
un pájaro negro con sus alas abiertas.  
La caja es un arroyo  
donde reposa tu cuerpo...

La visión de la muerte se reitera en el poemario. El canto final es una alegoría a Aliloil, escrito por el prologuista. Recuérdese que Aliloil es un desdoble del propio Cartañá. He aquí unas preguntas retóricas que no contesta nadie.

Pero, dice Aliloil, ¿Existen los muertos?  
¿Es verdad que nos esperan  
y en la gran fiesta celebrarnos?  
Y ¿Si no hay puentes?  
Y ¿Si al morir, no nos acuden alas?  
Y, ¿Si solamente es la fe que nos mantiene vivos  
y los mantiene muertos, en fiesta?

### Conclusión

Hemos efectuado un recorrido en la obra poética de Luis Cartañá, natural de Cuba y vecindado en Puerto Rico durante 20 largos años.

Consideramos su quehacer en el ámbito de la poesía en cuatro estancias o momentos para someterlos al análisis crítico. El primer instante se limita a la visión del caos y la esperanza en *Estos humanos dioses*; el segundo, *Canciones Olvidadas* donde se expresa una compleja realidad anímica que va desde la plenitud dionisiaca al remanso apolíneo. Es el instante de la afirmación de lo fragmentario sobre lo unitario. La tercera estancia se circunscribe a los poemas incluídos en *Límites al Mar* (1978), que hemos designado como el de una nueva visión de la existencia, en el que el poeta está inmerso en el realismo social. En esa misma estancia se recogen los poemas *Sobre la música* (1981), la que denominamos *Intermezzo Melódico* en el conjunto de la voz que nos ocupa. Es este instante donde el poeta continúa el tratamiento de lo fragmentario, lo caleidoscópico, esencialmente musical. Está, además, presente la pugna dialéctica entre el caos y el orden donde lo erótico impone hegemonía estableciendo el trato de la comunicación entre amado y amada.

La cuarta estancia recoge los poemarios *La Mandarina y el fuego* (1983) y *Los cuadernos del señor Aliloil* (1986), con los que concluimos el análisis. Vale decir que la plenitud lírica se registra, a nuestro modo de ver, en los dos cuadernos últimamente citados donde se expone una propia peripecia humana, unas experiencias dolorosas expresadas con el menor número posible de elementos retóricos. El primer cuaderno *La Mandarina y el fuego* recapitula todos los temas y casi todas las maneras de la poesía de Cartañá. La metáfora y el símil se tornan prístinas, primitivas. En el segundo cuaderno, de carácter personalísimo, donde se nos antoja que Aliloil es el propio Cartañá, se deja en su más alto grado de belleza melancólica una despedida, el cisne de su canto para desaparecer.

Sabe utilizar a cabalidad la metáfora, el símil, el símbolo; el lenguaje es claro, palpitante de vida y los más variados elementos del ser y de las cosas manifiestan plenitud. Va del caos al orden y del orden al caos, dentro de una visión alucinada y alucinante del mundo. Esta visión, creemos, se manifiesta plenamente. Poeta superrealista con actitudes románticas, neobarroco, siempre devela a cabalidad su mismidad sin olvido del hombre que sufre

explotación y miseria. Sabe jugar demiúrgicamente con las palabras logrando plenamente un ritmo que a veces se torna sincopado, diseminando elementos sustantivos o verbales en las estrofas que reunía o recoleccionaba magistralmente.

Al estudiar la obra de Luis Cartañá podemos afirmar lo mismo que una vez dijera Francisco Matos Paoli, y que ya señalamos: “Luis Cartañá (es) un poeta mayor de nuestra lengua”.

---

### Notas

<sup>1</sup> Francisco Matos Paoli, “Poesía sobre Poesía” (Prólogo), *La Mandarina y el Fuego*, P.2.

<sup>2</sup> Hugo Friedrich, *Estructuras de la lírica moderna*, p. 182.

<sup>3</sup> Op. Cit., p.2.