

EL JUEGO DE LOS ESPEJOS Y OTROS ARTIFICIOS POÉTICOS

Montserrat ABUMALHAM
Universidad Complutense de Madrid

Cuando se me comunicó la decisión de dedicar un volumen de homenaje a la Profesora Soledad Gibert, inmediatamente acudió a mi mente una lejana lectura de sus diversos trabajos acerca del poeta andalusí del siglo XIV d.C. Ibn Játima¹. En aquellas publicaciones y en algunas notas sueltas publicadas en la revista *Al-Andalus*, que he releído con gusto, se destacaba una serie de peculiaridades de la poesía tardía andalusí, que en su concepción estética mucho se asemejaba a esos dos oficios en los que los árabes también han sido y son maestros; la taracea y la orfebrería.

En los textos aludidos, Soledad Gibert, entre otras cuestiones, reflexionaba acerca de artificios retóricos como las figuras poéticas del *taynīs* (alusión o metalepsis) o a los versos con «eco» o las «repeticiones», y sus posibles conexiones con figuras retóricas de otras literaturas hispánicas, la frecuencia de uso de estos recursos en poetas españoles de casi todos los siglos, hasta llegar a nuestros días, o su antigüedad. Pero, de forma especial, apuntaba en el comentario al empleo de estos recursos particulares que condicionan, más allá de la rima única obligada o del metro (complicaciones formales ya suficientes en sí mismas para demostrar el dominio de la forma en poesía árabe), terriblemente el oficio de poeta.

Insistía Soledad Gibert, digo, en cómo estos recursos en buena medida, si bien embellecen al poema, desde una determinada estética, no es menos cierto que alejan el contenido y dificultan su comprensión o, desde otro punto de vista, pueden mostrar una falta de originalidad en las ideas y contenidos que se suple mediante la complicación formal. Es cierto que ella matizaba en sus trabajos mucho más todas estas afirmaciones de lo que hago aquí.

Recordando, pues, y releendo sus trabajos, me vino a la memoria el poemario de un poeta palestino contemporáneo que traduje hace algunos años y del que se han publicado, aquí y allá, algunos fragmentos². Una de las características de aquel *Diwan*, publicado originalmente en árabe en Jerusalem en

¹ *El Diwan de Ibn Játima (Poesía arabigoandaluza del siglo XIV)*, introducción y traducción Soledad Gibert, Barcelona, 1975; «Algunas curiosidades de la poesía árabe-andaluza», *Al-Andalus*, XXXIII, pp. 95-122.

² En Pedro Martínez Montávez (ed.), *Taracea de poemas árabes*, Sevilla, 1995, p. 259; Montserrat Abumalham, «Selección de Poemas de A. Shammas», *Pliegos de Poesía Hiperion*, nº 3, Madrid, 1986, pp. 54-63.

los años setenta, que podríamos achacar a influencia francesa, por ejemplo³, consistía en la constante ruptura de los esquemas formales de las palabras, su alargamiento, su quiebra interna, la repetición de sílabas con valor onomatopéyico, la suma de palabras y consecuente creación de compuestos en alguna medida aberrantes, etc. Este manejo «irreverente» de la estructura morfosintáctica y fonológica de la lengua se acompañaba, a lo largo de casi todo el poemario, con una disposición formal de los versos que acentuaba su intención sonora, como en el caso del poema siguiente:

.....
Pasó un cortejo de mujeres encinta
sobre sus cabezas llevaban cestas llenas de mejillas
y las sobrevolaban las aves del cielooooo
deseé que tus palmas cubrieran tus ojos
pero
ca
 ye
 ro
 n
 ante
 ti
como perlitas -tás -tás -tás
que el estío picotea, mientras pa
sa diciendo:
¡No hay quien compre un verso!

Pero, el poema de Antón Shammás⁴ que más claramente se dibujó en mi memoria fue el que sigue:

<i>Tú estás lejos</i>	<i>Todo en mi habitación,</i>
<i>en el absurdo, como el principio de un poema.</i>	<i>son labios</i>
<i>que quieren hablar y se pintan con el pincel del silencio.</i>	
<i>Sentado en un extremo del periódico,</i>	<i>como los zapatos</i>
<i>mientras tú andas por la imaginación descalza,</i>	<i>vacíos,</i>
<i>como unos guantes me siento</i>	<i>y la mano</i>
<i>se dispone a pasar, se resiste, desaparece, se esconde</i>	
<i>en caminos de perdido recuerdo.</i>	

³ Pensemos simplemente en el «Dadaísmo».

⁴ Nacido en Fassuta (Galilea) en 1950, es también un conocido periodista y narrador. Su novela *Arabescos*, originalmente escrita en hebreo, se publicó en español y otras lenguas, incluido el árabe, al final de los años noventa. Su *Diwan* fue traducido por él, al menos fragmentariamente, al hebreo y publicado en Israel.

desde el fondo del verso, la rima,
hacia atrás en el cuerpo del poema,
el puente de las primeras palabras,
en el blanco de los vacíos, sola,
la pluma del silencio
sobre el extremo del periódico,
como unos zapatos, mientras tú, en la imaginación, eres unos pasos

Vuelve,
se va
cruza
se queda,
trae
y me dibuja,
sentado
/fugitivos.

Cuando digo 'se dibujó' lo hago con expresa conciencia de que, aun cuando el contenido del poema me interesa para una consideración acerca de la contemplación objetivo/subjectiva del «yo poético», en realidad el primer impacto de este poema no es conceptual, ni siquiera sonoro, sino visual.

Así como el primer fragmento que citaba era fundamentalmente un fragmento sonoro, este segundo poema posee una disposición plástica que es la primera que impresiona a los sentidos.

Si examinamos estos juegos retóricos, comparándolos con los de Ibn Jātima que recogía la Profesora Gibert, notaremos algunas semejanzas, en particular, en el peculiar modo de componer poemas usando figuras retóricas como la del *taynīs al-tasri'*, en el que la semejanza de sonidos se encuentra al final del verso, donde, en palabras diferentes y correlativas, se repiten las dos últimas sílabas⁵, creando un modo de «eco»⁶.

El juego de Shammas con la ruptura de la palabra *cayeron*, que se desmembra letra a letra en cascada, como si las consonantes se precipitaran por una escalera, crea un juego visual y sonoro que se refuerza con la repetición de la última sílaba de la palabra *perlas*. Este juego me obligó a usar un diminutivo para reproducir, al menos en parte, ese efecto sonoro, aunque se perdió el efecto de gota de agua derramada, que tiene la repetición de la sílaba *lu'* de la palabra árabe *lu'lu'a*. De este modo, a un efecto visual sigue un efecto sonoro que a su vez lleva a una vieja metáfora en la que la gota de agua y la perla se confunden y remiten necesariamente la una a la otra.

El segundo poema de Shammas ni siquiera juega con los sonidos, sino que separa las palabras, creando un espacio vacío entre las dos partes de los versos que, poco a poco, terminan mezclándose como se verá más detalladamente. Sin embargo, podemos pensar que prima aquí el efecto visual sobre el sonoro y que de un poema con «eco» nos trasladamos a un poema en «espejo», pero no deja de ser un artificio que responde a una esencia muy semejante; la repetición. Y en este punto, no debemos olvidar que una figura reina en la poesía árabe, desde los tiempos más antiguos y probablemente ligada a una estética que hunde sus raíces

⁵ S. Gibert, *El Divān de Ibn Jātima...*, p. 39 y ss.

⁶ S. Gibert, *op.cit.*, señala las expresiones *al-wisāli sālī, li-l-yamālī māli*, p. 39.

en lo más profundo de las lenguas semíticas más lejanas en el tiempo, es precisamente el paralelismo, sea éste natural o antitético (*muqābala* o *ṭibāq*). Si además atendemos al significado primero del término *muqābala*, podemos pensar sin gran esfuerzo en una acción que remite a un movimiento de confrontación o puesta frente a un espejo.

El poema de Ibn Jatima, aparte de esta complicación retórica, no posee ninguna innovación peculiar en cuanto al contenido. Es un poema amoroso del corte de cientos de ellos, producidos tanto en Oriente como en Occidente, y que han llevado a hablar de la insinceridad de esta poesía que no refleja sentimientos reales, sino que toma temas y motivos como excusa para un ejercicio de virtuosismo verbal⁷.

La vida de Ibn Jātima transcurre entre 1300 y 1369, una época turbulenta en la que se entrecruzan los afanes conquistadores e imperialistas de los soberanos meriníes del Norte de África, los de los reyes musulmanes de Granada y los de los reyes cristianos del Norte de la Península ibérica, que se disputan los mismos territorios que pasan de una mano a otra constantemente. Es una época también en que el reino de Granada ve procesos de usurpación del trono y exilio del monarca depuesto. Esta época revuelta e inestable posiblemente produciría en las mentes más lúcidas una sensación de pérdida de espacio vital y una cierta conciencia de que su identidad se hallaba en constante peligro, debatiéndose entre la asimilación con los habitantes del otro lado del mar o con la absorción de los vecinos del Norte.

La cultura en esta situación turbadora sufre un estancamiento. Aunque tal vez quepa preguntarse si la repetición de los modelos conceptuales de la poesía no supone un modo de aferrarse a aquello que más propio e identitario parece, y los poetas sólo, o precisamente por ello, se empeñan, como Ibn Jātima, en los artificios del lenguaje. Pues no hay que olvidar que para la cultura árabo-islámica, desde sus inicios, la lengua árabe y sus bellezas formales son una seña de identidad de primer orden.

Anton Shammas es un poeta palestino, y no es necesario insistir en la pérdida de identidad del pueblo palestino en general, que lleva más de cincuenta años viendo recortado su territorio y, lo que es peor, no viéndolo reconocido como patria legítima. Shammas, que escribe tanto en árabe como en hebreo, lo que muestra su necesidad de integrarse en el entorno, finalmente tuvo que expatriarse, de manera que se ha visto abocado a definir y redefinir su identidad. Su *Diwān* es todo él un gran grito de búsqueda de una identidad poética, como único reducto del hombre solo ante sí mismo. De manera que existe, a mi modo de ver, una cierta semejanza entre las situaciones histórico-políticas que, *mutatis mutandis*, nos permite hacer un acercamiento de estas dos figuras como hombres de letras a la busca de una seña de identidad irrefutable. Quizá también de ahí venga esa necesidad de hacer tan suya la lengua que les da identidad que la convierten en

⁷ *Op. cit.*, poema nº 26, p. 124.

un juego de ecos y espejos que les devuelva su propia imagen en riesgo de perderse asimilada o arrebatada.

Cuando nos enfrentamos a la literatura árabe contemporánea corremos el peligro de establecer conexiones con las modas de la literatura occidental, como argumento último de la búsqueda de nuevas dimensiones expresivas o en el tratamiento de los temas. No cabe duda de que, desde el movimiento romántico, pasando por el simbolismo, hasta el surrealismo y sus variantes intermedias, estos movimientos han producido un efecto de influencia directa sobre la literatura árabe del siglo XX. En este caso, el de Shammas, podemos rastrear en el movimiento surrealista o en el «Dadá» franceses elementos que pudieran ser el antecedente de estos ensayos poéticos de ruptura de la forma o de dibujo de formas extrañas que, más que las propias palabras, remitan a una realidad poética que se «retrata»⁸ o se intenta aprehender como señal de identidad.

No obstante, incluso admitiendo esa conexión con el Dadaísmo, hay que señalar que este movimiento se produce en y tras la terrible experiencia de la Primera Gran Guerra (1914-1918) y que, lo que parece una ruptura formal con los compromisos del lenguaje poético o convencional, en realidad señala a una búsqueda de pureza y de identidad específica del hombre-poeta.

En este sentido, la poesía 'inocente', de la que puede ser un ejemplo magnífico el poema de Paul Eluard que sigue:

*Amour des fantaisies permises
Du soleil
Des citrons
Du mimosa léger.*

*Clarté des moyens employés
Vitre claire
Patience
Et vase à transpercer.*

*Du soleil, des citrons, du mimosa léger
Au fort de la fragilité
Du verre qui contient
Cet or en boules
Cet or qui roule⁹.*

Ofrece una serie de semejanzas sonoras, gracias a las repeticiones y aliteraciones, y una imagen de vaso frágil en su disposición material, que remiten más bien a esa poesía pretendidamente ingenua, pero sobre todo, a un modo de escritura y

⁸ Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, México, 1983, en particular Capítulo XIV.

⁹ En M. Raymond, *Op. cit.*, p. 239.

uso del lenguaje que ‘dibujan’ ese vaso imaginario o subconsciente. Es decir, el poema, al igual que los de nuestros poetas Shammás e Ibn Jātima, juega con impactos directamente dirigidos a los oídos y a la vista, para dibujar una imagen que sólo existe en el interior de la imaginación poética, una imagen que permita al poeta identificarse en un entorno hostil.

Del Dadaísmo se ha dicho en muchas ocasiones, como también de mucha de la literatura árabe de los años veinte del siglo pasado¹⁰, que se veía fuertemente influida por los avances en la Psicología aportados por las obras de Freud o Jung. Es decir, por la consideración de la importancia del subconsciente, tal como la plantea el psicoanálisis, mostrándolo como el motor profundo de las acciones de los seres humanos y no tanto viendo a éstas como producto de una voluntad consciente.

Desde esta perspectiva y admitiendo que en la obra de Shammás pueda haber una resonancia de Dadaísmo o pensando que existe esa conexión sutil entre diversas mentes e imaginaciones poéticas que sufren el acicate de épocas hostiles y de pérdida del sentido y la identidad, no cabe duda de que el poema más significativo es el segundo, que, además de su lectura total puede ser sometido al ejercicio de supresión de alguna de las mitades del texto:

*Tú estás lejos
en el absurdo, como el principio de un poema
que quiere hablar y se pinta con el pincel del silencio.*

De la primera estrofa del poema resulta sencillo eliminar aquellas palabras del extremo de cada verso que parecen allí ser un simple eco de las voces ya pronunciadas y que, por sí mismas, podrían constituir una estrofa separada y con pleno sentido:

*Todo en mi habitación,
son labios
que quieren hablar y se pintan con el pincel del silencio.*

Sin embargo, el poeta las mantiene alejadas del cuerpo de cada verso y como perdidas en el extremo de la línea, creando así dos espacios que podrían ser los de realidad/ensueño, los de lo objetivo frente a lo subjetivo. Cada espacio responde, pues, a una realidad diferente, y ambos espacios se deben a realidades cuya existencia para el poeta tiene densidad propia e idéntica. Aquí encuentran pleno sentido las palabras de Pierre Reverdy: «El poeta está en una posición difícil y a menudo peligrosa, en la intersección de dos planos cuyo filo es cruelmente acerado, el del sueño y el de la realidad. Prisionero en las apariencias, carente de

¹⁰ Esta cuestión se ha señalado repetidamente respecto a la obra narrativa de Mijail Nayma, por ejemplo.

espacio en este mundo, por otra parte puramente imaginario, con el que se contenta el vulgo, franquea el obstáculo para llegar a lo absoluto y lo real: allí su espíritu se mueve con soltura. Y allí habrá que seguirle, porque lo que *es* no es ese cuerpo oscuro, tímido y despreciado, con el que tropezáis distraídamente en la acera —ése pasará como el resto—, sino esos poemas ajenos a la forma del libro, esos cristales depositados después del contacto efervescente del espíritu con la realidad»¹¹.

Estamos, pues, en un juego interior/ exterior o de contemplación en espejo que poco a poco va desdibujando sus perfiles separadores, transgrediendo el límite y borrando las fronteras, y así el último verso reúne a ambos textos separados volviéndolos uno e indistinto.

En la segunda estrofa, la eliminación se ve dificultada desde el tercer verso, pero aún con todo y sin eliminar de manera radical las palabras en «eco» o «espejo», la estrofa tiene pleno sentido:

*Sentado en un extremo del periódico,
mientras tú andas por la imaginación descalza,
como unos guantes me siento* *y la mano*
se dispone a pasar, se resiste, desaparece, se esconde
en caminos de perdido recuerdo.

Un elemento de ese mundo de la ensoñación sirve de puente entre lo que se esconde tras la superficie del espejo y la realidad que en él se refleja; *la mano*.

De la tercera estrofa, cuyas palabras en eco constituyen por sí mismas un poema con sentido pleno:

*Vuelve
se va
cruza
se queda,
trae
y me dibuja,
sentado*
como unos zapatos, mientras tú, en la imaginación, eres unos pasos
/fugitivos.

No podemos llevar a cabo el proceso de su eliminación total, porque si ellas conservan sentido, la parte física del poema que se corresponde con lo «real» pierde completamente su significado:

desde el fondo del verso, la rima,

¹¹ P. Reverdy, *Le gant de crin*, Plon, 1926, p. 15; Cfr. M. Raymond, *Op. cit.*, p. 235.

*hacia atrás en el cuerpo del poema,
 el puente de las primeras palabras,
 en el blanco de los vacíos, sola,
 la pluma del silencio
 sobre el extremo del periódico,
 como unos zapatos, mientras tú, en la imaginación, eres unos pasos
 /fugitivos.*

Podemos decir, pues, que en esta última estrofa se ha dado no sólo la eliminación de la frontera entre realidad/ensueño; ese «acerado filo» que mencionaba Reverdy, sino que, definitivamente este último ha ocupado el lugar del primero y es él quien lo dota de sentido.

Considerando que la pregunta obsesiva de todo el *Diwan* es: *¿Así cómo va a venir el poema?*, podemos decir que éste es un texto que trata de describir la experiencia poética. De ahí que se produzca ese juego especular entre el poeta, sentado sólo en su habitación en la que parecen revolotear los fantasmas de las palabras, y la inspiración que será quien con su mano haga venir a la palabra poética.

Pero, este juego de la espera de la inspiración en definitiva no es sino un juego falaz, ya que es el propio poeta el que recrea su identidad poética. Tal vez por eso mismo la disposición del poema sea tan teatral, porque en realidad es el propio Shammas quien se desdobra en su 'yo natural' y su 'yo poético', de manera que estamos ante una contemplación de uno mismo simultánea, en una especie de juego subjetivo/objetivo, en el que predomina la angustia de no llegar a saber si el ojo que objetiva es el del sujeto o el del objeto. Es una contemplación externa e interna a un tiempo, en la que hay como una tercera sombra, tal vez femenina, que contrasta el mirar del varón, aunque emane de él, que se examina a sí mismo. Esa sombra femenina a la que se alude, flota en el espacio físico que separa a los dos cuerpos internos del poema, es como una vaga ilusión visual que recorre el escenario, cuyo olor podemos rastrear, cuyos pasos intuimos en un leve rumor.

La imagen que el poeta da de sí mismo es una imagen de abandono angustiado, una imagen sin salida. Cerrada sobre el espejo y lo reflejado en él que no es otro que el mismo ojo que contempla.

Se trata, en medio de la búsqueda de un sí mismo, de la búsqueda de la expresión poética. En el fondo, la única posible afirmación de la existencia del poeta es la consecución del poema que se vuelve esquivo, mientras ese «ella» (la inspiración) se halla lejos, pero parece ser la sombra que ronda por la habitación que, hecha labios, se niega a hablar.

El poeta, encerrado en su habitación, especular en el fondo y la forma, da cuenta de sí mismo a través de algunos objetos que le prestan identidad y, de este modo, *el Yo se expresa a través de los objetos, porque nada de lo que hay en una casa es extraño a los seres que la habitan, y todo revela una biografía o una*

*leyenda de las personas que la habitaron*¹², y, poco a poco, su verdadera identidad poética se apodera de él, devolviéndole toda su realidad, devolviéndole la única identidad posible; un poeta no es un hombre que lee el periódico a solas en su habitación, es sobre todo un hombre capaz de atrapar entre las sombras las palabras pronunciadas por unos labios que son sólo un sueño, un delirio de su imaginación.

Estamos, pues, ante un poema que, por una parte recurre a un artificio especular y, por otra, crea el espacio vacío, el agujero oscuro, en el que se percibe la angustia que media entre el deseo inconsciente y la realidad, hasta que el inconsciente o la imaginación poética se enseñorean de toda la realidad. Uno y otro artificios tienen una larga historia en la retórica árabe, pasando por la posible o más que probable influencia del psicoanálisis y de su impronta en la experiencia poética, de manera que podríamos decir que Shammas no inventa nada, a pesar de lo aparentemente arriesgado y rompedor que es su uso del lenguaje y esto lo podríamos considerar como un lastre en su poesía. Pero, al igual que en el artificioso modo de componer poesía de los dadaístas o de Ibn Jâtima vemos a la angustia disfrazarse de ingenio o de 'inocencia' y 'espontaneidad', podemos ver en Shammas que el recurso a la identidad poética salva al hombre de su alienación. Dicho de otro modo, la poesía cura la angustia de vivir en el permanente riesgo de perder la identidad.

¹² Carlos Gurméndez, *El Yo y el Nosotros. egoísmo y altruismo*, Madrid, 1993, p. 15.