

“GERUNDIOS Y GERANIOS”: LA POESÍA DE MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

Miguel Gomes
The University of Connecticut-Storrs

Desde *Partida y ausencia* (1984) la obra de Miguel Ángel Zapata ha ido convirtiéndose en un muestrario de la lírica peruana posterior al auge del conversacionalismo de los 1970: naturalidad sin imagerías ni clichés "postmodernos", medida expresiva sin anquilosamientos ni rigideces neoacadémicas y una continua perspectiva irónica donde la ligereza jamás impide una densa captación de lo real. Esas tendencias, ya perfiladas en libros del autor como *Poemas para violín y orquesta* (1991), alcanzan en *Lumbre de la letra* (1997) y particularmente en *Escribir bajo el polvo*, poemario en el que aquí me concentraré¹, sus manifestaciones más determinantes.

El universo referencial de Zapata está compuesto de elementos que para algunos lectores podrían resultar desconcertantes por su excesiva familiaridad o previsibilidad: las vivencias del hogar y de los hijos, las mascotas, los signos de la naturaleza captados por el individuo civilizado —en patios o jardines—, la experiencia amorosa o la estética del escritor. Con todo, en lo aparentemente prosaico o cotidiano pronto se definen voces que no provienen del día a día y acaban cristalizándose como presencias inquietantes en el poema. Lo siempre visto pierde su índole rutinaria para transformarse en visión, es decir, encuentro con lo simbólico tal como los primeros románticos concibieron ese tipo de lenguaje, en el cual la idea "permanece infinitamente operante pero también inaccesible e intraducible, en últimas cuentas inexpresable" (Goethe, *Máximas y reflexiones* 1113). Un título como *Lumbre de la letra* anunciaba veladamente el trasfondo numinoso entrevisto y transmitido por la voz lírica; *Escribir bajo el polvo* constituye un posible complemento "ctonio" —o sea, 'subterráneo' en el sentido que a este vocabulario suele dar la psicología

¹ Lima: Ediciones El Santo Oficio, 2000.

analítica: exploración de lo divino que echa raíces en los sentidos, los instintos y todo lo que la razón no considera asociable a lo suprahumano.

Ese "más allá" surge articulado principalmente a través de dos conjuntos de imágenes: el *daidalos* y la *caída*; ambos, en cierto sentido, podrían vincularse. Con respecto al primero, debemos su nombre a Peter Tatham, quien así prefirió denominar el ciclo de mitos en torno a la figura de Dédalo, cuya orientación narrativa, según postula, ofrece modelos de conducta de gran interés para el hombre de nuestra época pues, si por una parte éstos se alejan de los papeles heroicos que el patriarcado entroniza, por otra se enfrentan a los excesos de lo que psicólogos previos conocían como el *puer æternus*, la imposibilidad de ver en la vida un itinerario en el que los valores de la juventud progresivamente ceden paso a otros —entre ellos, los de la madurez y la vejez. En el contraste que Tatham destaca entre el vuelo exitoso de Dédalo y el fallido, por imprudente y soberbio, del joven Ícaro se cifra uno de sus principales argumentos². El campo imaginal al que aludo con el término "caída" tiene, por supuesto, que ver con mitos como los del Paraíso, la Edad de Oro u otras versiones de lo que en el inconsciente objetivo es la unidad y la perfección originales que irremediamente, a medida que se desarrolla la individualidad y la conciencia, se pierden y, a veces, en casos regresivos, se anhelan³. Hablo de "caída" y no de "pérdida" porque creo que el final desastroso de Ícaro se corresponde en muchos sentidos a una ausencia de aceptación de que ese lugar adonde quiere llegar, el ámbito de las alturas, está vedado para los hombres de carne y hueso desde el momento mismo en que empieza la realidad material o "imperfecta" a la que están confinados; la caída de Ícaro representa, mitográficamente, el fracaso de toda aspiración a escapar de nuestra temporal y perecedera condición humana, la derrota de quienes para retornar al Paraíso donde el Todo era Uno tratan de fugarse de su identidad personal y, por lo tanto, del tiempo material.

Las composiciones de Zapata están llenas de "vuelos" y ascensos, desde la profusión de aves y, sobre todo, el vallejiano "cuervo negro", especie de tótem del hablante poético que reaparece en *Escribir*

²Peter Tatham, *The Makings of Maleness: Men, Women, and the Flight of Dædalus*, New York: New York University Press, 1992.

³Edward Edinger, *Ego and Archetype: Individuation and the Religious Function of the Psyche*. 1972. Boston: Shambhala, 1992: 17ss.

bajo el polvo como clara remisión a *Lumbre de la letra*, hasta los más sutiles tropos con que se describe el paisaje por el que se desplaza el escritor: "escribo en la colina más azul del universo: el viento aúlla y guía" (15); "en las hojas se vislumbra la claridad del cielo" (16); "las palabras llegarán como los pájaros" (22); "por eso tal vez quiera levitar sobre los cielos" (30). Ahora bien, en medio de esa obvia obsesión aérea también hallaremos que el artífice —escritor— se equipara al constructor de laberintos de los cuales gracias a su arte intentará salir "disparado":

LAS DUNAS

Mi mente viaja por la lejanía de los muelles, por las tablas abandonadas en el naufragio de los ríos. Intento en vano abandonar la imagen del mar mirando las nubes que ya están en mi cabeza. El mar está en mi sangre y es el clavel caliente que me vigila cuando escribo [...]. El mar se mueve en su laberinto: no necesito verlo para saber de su blando movimiento, del hilo que me rodea y me lleva hacia su cosmos, la aurora de su sencilla felicidad. Tal vez por eso amo las dunas, son mi consuelo, el laberinto y la espada sin centro. Escribo al lado del árbol y no puedo destejer las redes de la piedra con amor. En cambio, encuentro otro laberinto en este aire, su caos azaroso me lleva a escribir el primer disparo en la oscuridad. (17)

Junto con su hijo, por cierto, ese Dédalo sabe que ha de volar:

NO HAY PRISA

Mi hijo me pide que vayamos a pasear en bicicleta. Quiere que lo siga hasta la cuesta para ver quién llega primero [...]. Me parece que esta es la mejor hora para salir de paseo por los aires [...]. Sería ideal volar como los pájaros... (27)

Pero tras cada una de esas ansias repetidas de ascenso, *Escribir bajo el polvo* señala que el destino es un descenso al lugar donde se sitúa lo sombrío, es decir, lo que la luz proyecta en el duro suelo. Esa substancia "baja", no obstante, puede volverse objeto de una búsqueda espiritual para el sujeto que no sólo desea habitar en los dominios de la vida tangible, sino que ha empezado a hacerlo distinguiendo lo fantasmagórico de lo concreto:

LA CASA IMAGINARIA

Tu casa estaba en aquella colina que viste muy cerca al mar, allá donde pensaste con paciencia la disposición del alma de los pájaros cuando cruzaban el horizonte arrastrados por las nubes. Tu casa está ahora en una colina sin agua. Desde ahí observas el polvo [...], mientras el sol se revuelca por los cerros y se convierte en [...] el perseguidor de la inencontrable sombra. (29)

A lo largo del poemario, una imagen dominante será, precisamente, la de una particular coincidencia de contrarios: lo que pertenece al ámbito aéreo o celeste tarde o temprano surge a ras de tierra, frente a la humana mirada del poeta: "El cielo se alitera con la piedra" (16); "pienso en aquella flota de nubes que baja a mi patio" (17); "en mi patio tengo un rosal y un río de leche que amanece" (21)... Adviértase que la actividad misma de escribir se realiza "bajo el polvo", pero en un orbe donde lo contemplado está encima de él y donde todo conduce al espectáculo iniciático de fusiones cósmicas que se expresan, místicamente, recurriendo a oxímoros y paradojas:

OTRA MANERA DE MIRAR EL CIELO

El cielo te enceguese y el barro te alumbraba como si estuvieras muerto.
Escribir bajo el polvo es otra manera de mirar el cielo. [...]
Llueven copos de tierra en los cielos. (18)

El aterrizaje de Dédalo, oblicuamente recreado en estos poemas de Zapata tanto temática como formalmente —el "sublime" verso usual casi desaparece para dar lugar a lo "prosaico", tendencia que se acentúa en compilaciones posteriores del autor: *Cuervos* (2003), por ejemplo—, tiene su correlato en una madura concepción del destino humano fundamentada en la aceptación no resignada ni optimista, sino serena, de la realidad, espacio donde lo grandioso, la *hubris* de Ícaro, no tiene cabida. Si al principio las relaciones con los animales —loros, perros, gatos, gorriones—, incluso humanizados —"mi perro tiene alma" (23); "mi canario cultiva toda la noche su jardín" (47)—, recuerdan la condición paradisiaca de lo que

C. G. Jung calificaba de "Psique primordial" (12: párr. 118), "cimientos instintivos y animales" de la existencia del hombre (párr. 169) o porciones de inconsciente transpersonal aún "no integradas en el ser humano" (9: párr. 281)⁴, no pasará mucho tiempo antes que percibamos que ese adanismo sólo se invoca en el libro con ironía. Después de todo, el "otro yo" del poeta protagonista en varias de las piezas es el cuervo, encarnación de la sombra, lo impuro, de ninguna manera emblema de idealizados panteísmos o candideces genesíacas. También según Jung, el cuervo ha sido tradicionalmente considerado como símbolo de la *melanosis* o *nigredo* alquímica, o sea, la aceptación de la "culpa" que señala el inicio de los ciclos de la existencia, con la consiguiente búsqueda de un centro (12: 230ss). Ser "cuervo", hasta cierto punto, es saber que ya no se tiene "ángel de la guarda", que éste "está de custodio de las profundidades del mar" o que, al lugar común de la luminosidad, el escolta ha preferido una "larga cabellera negra", como lo confiesa uno de los poemas (37). Haberse apartado de lo angélico es una variación metafórica del aterrizaje de Dédalo. A primera vista, ese regreso a lo terrestre, triunfo de lo real, puede hacernos creer que el poeta se inclinará por la desolada reelaboración del tópico de la *waste land* —la carencia absoluta de significados trascendentales en medio del "desierto" de lo material:

MAR RESECO

Aquí hay un mar reseco y cerros que vienen y van para encontrar su flama. El polvo tiene el color de la cerrazón: sólo con siete palmeras se puede escribir un milagro... (55)

Pero poco después comprenderemos que aterrizar, aceptar la pérdida de la abundancia edénica, no significa necesariamente liquidar toda esperanza de comunicación con las energías originales del cosmos y que una manera de renovarlas sin escapismos o involuciones hacia la inconciencia es la actividad creadora. En ésta, naturaleza y arte comulgan y diseñan espacios tanto públicos como íntimos entre los cuales hemos de aprender a movilizarnos para acceder a la única totalidad a la que puede aspirar el hombre: la de una vida en la que se acomodan por igual lo social y lo personal, la vigilia y el sueño, propiciándose un diálogo entre lo que somos y lo que hemos dejado de ser o nunca seremos. No me parece casual que con la sobria

⁴Cito por *The Collected Works of C. G. Jung*, 20 vols, R. F. C. Hull y otros tr., New York: Princeton University Press/Bollingen, 1993.

descripción de una "peregrinación" —en otras palabras, la persecución de lo sagrado en los confines no sagrados de lo terrestre— se cierre este poemario de Zapata, uno de los más sugerentes y lúcidos que hasta ahora ha publicado:

EL RÍO GRANDE

Aquí hay un puente al revés y un río que no habla.
Algunos incrédulos hablan de los gerundios y los geranios que vuelan por el río.
No comprenden porque nunca han visto el mar ni los cuervos que la luna señala por la
playa.
Debajo del puente hay una ciudad que no hace ruido y al otro lado las torres humean sus
metales.
Vaya contraste: gerundios y geranios cubren mi patio interior.
Allá afuera espejean las gemas de la ciudad, los peregrinos que cruzan el infierno sin
agua. (58)

"Gerundios y geranios": para el poeta, creación verbal y objetos perceptibles conviven en un mismo espacio. Esa discreta sabiduría ha sido ganada sin recaer en los extremos de poéticas conservadoras o revolucionarias, es decir, sin adocenamientos ni pomposas aboliciones de lo "lírico".