



Por Adolfo Vera P.

Eduardo Anguita, poeta metafísico

zar la verdad". Los filósofos —apoyémonos nuevamente en Nietzsche— no han podido comprender al arte precisamente porque son filósofos y no artistas: por eso han mezclado, ingenuamente, la actividad artística —que trabaja siempre en la superficie y en la piel— con cuestiones propiamente filosóficas y científicas, como es el problema de la "verdad". Aunque Heidegger, en este siglo, y siempre desde el lado de la metafísica, haya intentado salvar la cuestión diciendo que la "verdad artística" era una que, siendo verdad, se distinguía radicalmente de la científica y filosófica, la cuestión no está resuelta y se trata de un problema muy complejo como para continuar con él aquí.

Lo que sí nos interesa ahora, y por tratarse en estas líneas de un poeta como Eduardo Anguita, nacido el año 1914 y muerto el año 1992, es hacer ver que este problema de la relación entre poesía y filosofía no ha sido sólo planteado desde el punto de vista de los filósofos. También esta cuestión, y desde los inicios de la cultura occidental (piénsese en toda la producción de los poetas trágicos griegos) puede ser vista desde la poesía. En el caso de la poesía de este siglo, muchos son los poetas que, tanto en su producción propiamente poética como a partir de ensayos y tratados, han intentado acercarse a problemas por lo general considerados como exclusivos de la actividad filosófica. Mencionemos los más conocidos: Mallarmé, Valéry, Celan, Pound y Eliot. Anguita, sin embargo, parece recibir mayor influencia de Eliot, particularmente el de los Cuatro Cuartetos, en los que cuestiones como la de la existencia y paso del tiempo, la memoria y la muerte son tratados desde un punto de vista filosófico-poético. Estas cuestiones, como veremos, las hará suyas el propio Anguita. Por otra parte, también el poeta francés Paul Valéry —autor de una obra tan compleja y difícil como *El Cementerio Marino*— puede considerarse como un antecesor de la labor filosófico-poética de Eduardo Anguita. Citemos brevemente el inicio de cada uno de los poemas recién mencionados, para así irnos adentrándonos en el tenor poético de Anguita: "El tiempo presente y el tiempo pasado/ Acaso estén presentes en el tiempo futuro / y tal vez al futuro lo contenga el pasado. / Si todo tiempo es presente eterno / Todo tiempo es irredimible. / Lo que pudo haber sido es una abstracción / Que sigue siendo perpetua posibilidad/ Sólo en un mundo de especulaciones (...)" (T.S. Eliot, *Cuatro Cuartetos*, "Burt Norton"). "Ese techo, tranquilo de palomas, / Palpa entre los pinos y las tumbas. / El mediodía justo en él enciende /El mar, el mar, sin cesar empezando.../ Recompensa después de un pensamiento: / Mirar por fin la calma de los dioses". (Paul Valéry, *El Cementerio Marino*, I).

Las Vanguardias Poéticas

Antes de comenzar a analizar directamente algunos de los más relevantes aspectos filosófico-poéticos que la obra de Anguita problematiza, es preciso situar a ésta dentro de otro contexto, esta vez específicamente artístico y sin el cual no es posible comprender a cabalidad la obra de nuestro autor. Me refiero a las Vanguardias poéticas de inicios del siglo XX, las que se desarrollan como una rama particular de la gran revolución estética que entonces se produ-

La poesía es una actividad eminentemente ligada a los sentidos. El cuerpo, la percepción de la realidad que a través de él se efectúa, las diversas sensaciones —agradables o dolorosas— que por medio de su consistencia de carne y hueso son posibles de adquirir, en fin, el goce y la voluptuosidad —amor, erotismo, sexualidad— que en y por el cuerpo podemos experimentar, son los motivos básicos que mueven al poeta a escribir sus versos. La poesía, como toda manifestación artística, es un ejercicio en la "superficie": no hay más profundidad en ella que la dada por la piel y su capacidad sensitiva. Todo artista, en este sentido, es un ser "superficial": no hay, para él, —y aquí parafraseamos a Nietzsche— mayor profundidad que la de la "superficie". Paul Valéry, en este mismo sentido, escribió: "nada es más profundo que la piel".

Ante esta experiencia artística centrada en la "superficie", se contrapondría otra, que buscaría siempre ir más allá de la superficie y avanzar hacia la "profundidad". Tal sería la experiencia de los filósofos y científicos. Estos, movidos por la irreprimible ansiedad de alcanzar la "verdad", se dedicarían de tal modo a desechar —por ilusoria— cualquier manifestación de superficie, cualquier "apariencia" que, en cuanto tal, no es más que una forma engañosa de la verdad. Los filósofos y científicos se distinguirían así de los artistas en que aquellos, a diferencia de éstos, centrarían su actividad en la búsqueda de una verdad sólo hallable en un más allá de la superficie, en un más allá del cuerpo y de la piel: nos referimos a aquel espacio, inaprehensible y sin contornos definidos, que es en el que habitan las entidades meta-

físicas, llámense ideas, conceptos o números. Los filósofos, desde Platón, serían aquellos hombres encargados de buscar la "verdad", los principios últimos por medio de los cuales comprender la realidad, en aquellos territorios —siempre ubicados en un más allá de la superficie—, cuya forma sólo es representable como un inmenso vacío, que son los de la "metafísica". Por esto mismo, y según una interpretación propuesta por el mismo Nietzsche, la filosofía, desde sus inicios como actividad autónoma en Platón, podría considerarse como un saber que —por razones que no escapan al interés político— se ha constituido a partir de un progresivo "olvido del cuerpo", de la "superficie", de la piel, y en tal sentido, en contraposición a la poesía y el arte.

Ahora bien, la interpretación anterior, al postular como imposible el diálogo entre arte y filosofía, entre poesía y metafísica, podría considerarse como demasiado dualista. De hecho, y desde el mismo Platón, la filosofía ha intentado comprender aquella actividad, aquel modo de conocimiento —tan extraño a sus ojos— que es el arte y la poesía. Pero Platón termina por expulsar a los poetas de su República Ideal por mentirosos y por ser posibles agentes de corrupción de la juventud. Algo similar ocurre en todas las reflexiones posteriores que los filósofos harán en torno al arte: el artista es una suerte de ser disociado al que hay que mantener a raya del modo más sutil y cortés, a saber, no dando mucha importancia a sus producciones: los artistas, dicen los filósofos (y esto es así desde Platón hasta Kant), "no saben lo que dicen" —crean siempre posesos de una energía que gracias a la técnica y la academia sólo pueden moldear, mas nunca dominar, a saber, la "inspiración"—, razón por la cual "no pueden alcan-

jo, y que aún hoy determina el quehacer artístico. Anguita, como toda la generación de escritores del 38, a la cual pertenece, inició su actividad creativa al alero de los más poderosos movimientos poéticos que habrían de consolidarse en las primeras tres décadas de este siglo, fundamentalmente el Surrealismo. Esta influencia, como la crítica no se ha cansado de repetir, fue traída a Chile —y en gran medida a toda latinoamérica— por Vicente Huidobro, creador él mismo de uno de los tantos “ismos” que por entonces reverberaron: el “creacionismo”.

El “creacionismo”, en la concepción de Huidobro, poseía una diferencia fundamental con el Surrealismo: aquél no postulaba el método del “automatismo psíquico” —el que consistía en escribir un poema del mismo modo como se sueña, es decir a partir de una relación directa e inmediata con el inconsciente—, al que negaba por contradictorio, puesto que, al escribir, la mediación del consciente es imposible de eludir. De tal modo, Huidobro postulaba, tal como André Breton y los surrealistas, una absoluta superación de la consideración del arte como “mimesis” —imitación de la realidad, ya sea social o natural—, sólo que esta superación sería efectuada “conscientemente”, apelando a todas las facultades poéticas del cerebro y la inteligencia. Precisamente desde esta concepción huidobriana de una poética divorciada de la mimesis mas no del intelecto es desde donde es preciso abarcar la producción poética de Eduardo Anguita. Veamos como ejemplo uno de los primeros poemas por él escritos: “Como espadas de luz, portando al cinto/ imperiales abejas azul pelo, / desciende a la destreza de mi vuelo; / pelea el sol contra mi avión jacinto. / Ruedas de nácar de diurnal instinto / plumas de luna, hélices del hielo/ cortan las cuerdas y la crin del cielo / del día muerto en un misal corinto (...)” (“Sonata Marina”). Este poema, escrito por Anguita alrededor de los veinte años (1933), resume, en términos formales, toda su producción posterior. En primer lugar, el hermetismo: imágenes absolutamente divorciadas de la realidad cotidiana (“plumas de luna/ hélices del hielo”) que funcionan más enunciativamente que significativamente, es decir, aludiendo más a visiones de sutil belleza evocativa que a contenidos o temas elaborados reflexivamente; en segundo lugar, y relacionado con lo anterior, lo que, siguiendo al filósofo español Ortega y Gasset, podríamos llamar la alusión a un mundo “deshumanizado”: las cosas nombradas aparecen en una frialdad extraña a cualquier tipo de calor humano, como venidas de un mundo paralelo que, como en el caso de los surrealistas, no es otro que el mundo de los sueños; por último, y como corolario formal, la elaboración cerebral y cuidada, al modo de los poetas españoles del llamado Siglo de Oro (S.XVII), como Góngora y Quevedo.

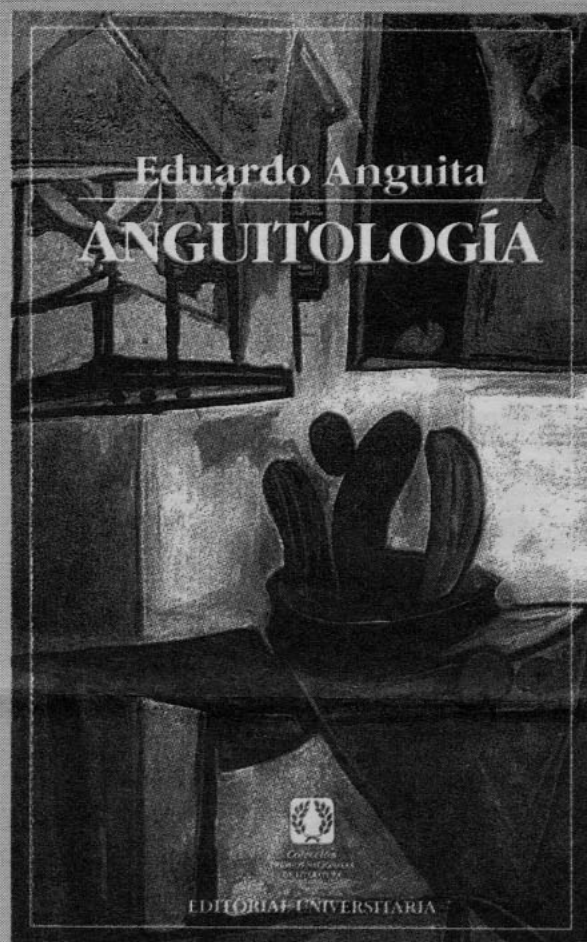
Pasemos pues, después de esta breve contextualización y alusión general a los principios formales que guían a la poesía de Anguita, a un análisis de dos de las obras más importantes —y más conocidas— de este poeta: Definición y Pérdida de la Persona (1940) y “Venus en el Pútridero” (1960).

Definición y Pérdida de la Persona

Anguita es un poeta que ha experimentado el sentimiento religioso. Su vinculación con el catolicismo es de temprana data y abiertamente asumida. Sin embargo, se trata de un catolicismo particular, no ortodoxo y que bebe de fuentes disímiles: la concepción pagana de la realidad, que la considera a ésta como cabalmente animada y viva y relacionada entre sí —a esto Baudelaire lo llamó “Correspondencias”— y en donde los dioses han bajado y han pasado a habitar y animar la naturaleza entera; la filosofía budista, que influye claramente la obra que ahora nos ocupa principalmente a partir de la postulación de la necesidad de anular el “yo” y de lo que comúnmente entendemos por “personalidad”; por último, la atención —tanto existencial como literaria— que Anguita presta a autores considerados como “profanos” dentro de la tradición católica ortodoxa, que no excluye la valoración del cuerpo y el erotismo y que funda lo que se ha llamado una “teología negativa”, en el sentido de que el sentimiento religioso considera más la ausencia de Dios que su presencia positiva.

De tal suerte, en esta obra de lo que se trata es de mostrar poéticamente en qué consiste el proceso del “éxtasis”.

Como se sabe, esta cuestión es una que ha sido tratada por todos los autores considerados “místicos” —entre los que destacan sobre todo las mujeres, como Sor Juana Inés de la Cruz y Santa Teresa de Jesús— y refiere ante todo al proceso por el cual quien lo sufre siente su propia disolución en aras de una comunión total con la divinidad. Este proceso incluye incontables sufrimientos, tentaciones y enfrentamientos con entidades demoníacas y monstruosas. A este momento, que precede al contacto definitivo con Dios, los místicos lo llaman “noche oscura”: se trata de un vacío indefinible en el cual nada hay lo que aferrarse y en el que se está expuesto a los más peligrosos vaivenes. Por su parte, Anguita escribe: “Mi éxtasis consta de dos movimientos, aparentemente opuestos, pero que en realidad integran un solo estado: se desconocen, primero, los objetos, las formas del mundo; se duda, no intelectualmente, sino con todo el ser, del ritmo del árbol, por ejemplo, se encuentra todo arbitrario: el mundo es una forma vacía y casi inexistente. Es la nada misma adulando al espacio pero sin ninguna realidad trascendente. Luego, uno, iluminado por esa luz esencial que debe de ser muy semejante a la de Dios en vísperas de la creación, empieza a definir, a coincidir con los objetos: lo grandioso de este sentimiento es la coincidencia



que uno lleva a cabo, parado, por decirlo así, desde el otro mundo”.

En el poema se trata, entonces, de describir aquel proceso de “pérdida de la persona”, de aniquilación del yo, después de que, paradójicamente, éste se ha “afirmado” en toda su realidad concreta y corporal. Ahora bien, otro aspecto relacionado con esta experiencia del “éxtasis”, y fundamental en toda la producción poética de Anguita, es el que dice relación con el “erotismo” y la “voluptuosidad”. Estas experiencias nunca han escapado a lo que al respecto han descrito los místicos y místicas: en estas últimas, las metáforas utilizadas siempre son las del “calor”, del “atravesamiento”, de lo “húmedo” y del “dolor placentero”. Al respecto, escribe Anguita en su poema: “Yo entro, joven mía, mujer mía, como una llave enajenada dentro de la velocidad. / Tus pechos son las cabezas del dolor debajo de un cielo al que yo amaría devorar mezclado al agua de mi cuerpo / Tus nuevas llagas me recorren como una madre al fuego”. Todo este tránsito, doloroso y terrible, termina con la paz del que ha alcanzado la comunión con

Dios: “Dios mío,

¿dónde está el dónde? ¿Qué pregunta soy? / Habíamos permanecido demasiado tiempo en la vida y creímos que eso era natural”.

Venus en el Pútridero

Llámase “pútridero” a aquel sitio en que, en el Escorial —palacio en el que habitaban tradicionalmente los reyes de España— permanecen los restos de los reyes muertos antes de ser depositados en su sepultura última. Venus, como se sabe, es la protagonista de la famosa obra de Boticelli, y es la versión en la mitología latina de la Afrodita griega, que es la Diosa de la Belleza. La Belleza, entonces, en el pútridero, antes de ser sepultada: tal es la cuestión que Anguita trata en esta obra. Probablemente sea ésta la obra más importante de Anguita, tanto por la perfección de su construcción, como por la belleza de sus imágenes y la ambición metafísica de sus ideas.

Principalmente Anguita reflexiona acerca del problema del tiempo, el que conlleva siempre a una consideración —trágica sin duda— acerca de lo efímero de la vida, lo terrible de la vejez y lo inevitable de la muerte. Lo dicen las primeras imágenes del poema, deslumbrantes por su belleza: “¿Escucháis madurar los duraznos a la hora del estío, / a la venida del sol, mientras un príncipe danza/ en víspera de su coronación? / Yo pienso en el gusano. / ¿Oís podrirse los duraznos en el granero, / al atardecer, mientras las fechas del reino / caen de los troncos / y el viento las amontona, las dispersa y olvida? / Yo pienso en el gusano”. El gusano: tal es el motivo principal del poema de Anguita. El gusano enfrentado con la Belleza, con el amor y todo lo que permite que —por unos instantes— nos olvidemos de lo irremediable del advenimiento de la muerte. También aquí, entonces, juega un papel capital el erotismo. Escribe Anguita: “Os contaré, amantes, que hacéis cuando estáis juntos; / lo que yo hice y senti / en aquel huerto de espigas corporales. / El gallo a mitad del día, erguido para el amor, / y la luna que espera al ave de fuego, / mojada, abierta y silenciosa”. Y más adelante: “Su mano en mi nuca bordeaba la piel y el cabello. / Se ponía en la orilla: en la extrañeza y la propiedad. / Estuve de acuerdo: también como ella deseé los contrarios. / Me adentré tanteando por el interior de sus muros / hasta esa cercanía más y más ajena, / pero, ¿entendéis?, sin llegar, sin llegar todavía/ a decirle tú”. De tal forma, Amor y Muerte, Eros y Tánatos, constituyen, en su intercambio fatal, lo más hondo y profundo de la existencia humana. El amor obliga a decir a Anguita: “decepcioné al gusano”. La poesía, por su parte, permite combatir —con su energía eminentemente afirmativa y otorgadora de vida— la fuerza negativa del gusano: “Gusano, ¿hemos mentido? / Y bien, intenta destruir nuestras palabras”.

El tiempo, por último, aparece como una entidad cuya realidad es ante todo impuesta, pero que en verdad no existe, ya que —como en física demostró Einstein— es relativo y no objetivo. El tiempo es aquella mentira por la cual los humanos intentamos comprender, racionalizándola, nuestra existencia, que ante todo es absurda: “Hoy” —digo entre estos muros. / “Hoy” —dirán mis hijos después. / Las paredes serán derruidas; el jardín, regado, crecido, cercenado, / ladrado el perro. / Niños serán nacidos, serán viejos, serán defuntos. (...) / Rosas a los novios, coronas funerarias”.

Terminemos, pues, volviendo al problema de la relación entre poesía y metafísica, problema que define y atraviesa buena parte de la mejor poesía escrita en este siglo (aunque muy probablemente también de la peor). Hagámoslo citando lo que el mismo Anguita escribió en un artículo titulado “Explicación de un Poema”, y que aparece en el libro La Belleza de Pensar: “En numerosas ocasiones he preconizado —sin querer imponer mi punto de vista a los demás— una poesía que fuera un instrumento “cognoscitivo”, lo que algunos llaman (el adjetivo ahora me molesta) “poesía metafísica”. Ahora la llamo, simplemente, “poesía intelectual”, vale decir, aquella que es motivada o arrastra con su énfasis lírico un conjunto de ideas extraídas de cualquier filón: desde la filosofía a la magia, la religión o las concepciones de la física”. **E**

