

De Cerezos y tumbas

—Comentario al poema «Obertura» de Juan Carlos Elijas—

Iván Díaz Sancho (abril 2018)

*Quién plantó estos cerezos para amparar
una historia de ríos y necrópolis,
la construcción de la existencia,
el sentido que desemboca en la nada.*

*Y a cambio la organización, acaso texto,
el no poema, el lugar interior
llamado ritmo donde todo se equilibra:
silencio y hambre y deterioro,
larga o breve sílaba del pensamiento.*

*Lo mágico frente a la lógica,
la invención del mundo
y su maquinaria quizás
como un piano de energía.
Cómo se agolpa toda la historia
en un punto del presente
entre la sátira y el melodrama.*

*Cómo poner a prueba
la emoción, el lenguaje
contradictorio que suena
desde el insondable silencio,
desde la pura nada,
desde el hueso de la cereza.*

*La destrucción de los exégetas
de uno mismo, los yoes inventados
hasta encontrar la vena de la estirpe.*

*La vida era la luz pero también su ausencia,
como el vampiro que escribe
con sangre sobre las tumbas
la magia de la celebración.*

*Toda morfología incendiada río abajo
hasta la desintegración,
hasta la disolución en el océano
donde los hábitos del lenguaje
arden en relación con los objetos
que nombran a su paso,
camino de la desembocadura,
camino de las sombras incorpóreas
bajo la fronda de la edad,
bajo estas copas de agua y limo:
quién plantó aquí estos cerezos.*

Estrofa primera

*Quién plantó estos cerezos para amparar
una historia de ríos y necrópolis,*

«Obertura» se inicia con una cuestión. Cuestionar es abrirse a las posibilidades del sentido. Toda apertura (musical o física) plantea, de entrada, un enigma cuya solución exige un desarrollo a través del movimiento o la palabra. ¿Quién plantó estos cerezos? El quién nos sitúa en el marco de Occidente. Buscamos todavía un sujeto detrás de bambalinas, una mano o una voz que dirija o apunte cada escena. El acto de plantar en sí mismo exige un principio de acción: sudor, esfuerzo, dramatismo. Solo nos falta descubrir el rostro tras el velo; tras una máscara, quizás la del poeta, que no vislumbramos todavía, quemada por el sol. En «Obertura», la fuerza del primer verso reside, precisamente, en contrastar esa necesidad de «alguien» con una imagen poética relativa a la tradición del «nadie» por antonomasia. Sin salir del primer verso, saltamos en dos palabras del

Occidente activo al Oriente más lejano y pasivo (hasta el punto de que todo parece detenerse al final del verso en ese «am-parar»). El cerezo japonés, en la tradición literaria, está aquí y ahora, simplemente, sin nadie que lo plante. Se disfruta llanamente en su aparecer y desaparecer floral (el resto del año se ignora) en una fiesta dedicada a la fugacidad de la vida, donde nunca se considera el ser-para-la-muerte como algo trágico: ni existe el ser, ni existe la muerte, sino una rueda eterna donde cada pasaje estacional permanece lleno de vida en todos sus instantes, siempre abiertos a la indiferencia. El reto consiste en describirlo en su vacío, con una mirada amable, neutral, carente de nostalgia. Sin embargo, un poeta que ha nacido bajo la influencia del valle del Jerte no puede contener la sospecha —motor del desarrollo de la lógica— de que no todo lo que ve el ojo es naturaleza a secas, ni puede mostrarse indiferente ante la manifestación palpable de la labor labriega. Los cerezos plantados, tanto en el Jerte como en Japón, esconden una estructura socioeconómica y cultural. La gran diferencia reside en el hecho de que el cerezo contemplativo japonés más común (*Prunus Sato-Zakura*) carece de frutos explotables, convirtiéndose así en un objeto puramente estético; libre, en principio, de cualquier juicio de carácter ético. La mayoría de cerezos japoneses no dan cerezas, por lo que no interesa su beneficio agrícola inmediato, sino más bien un beneficio indirecto y temporal basado en el consumo de alcohol y comida por parte de gentes locales y de turistas (por contraste, gentes dislocadas). Pura costumbre intrascendente manifestada en una fiesta desacralizada. El árbol no es sagrado. Ni siquiera es. Está. El cerezo japonés tampoco es símbolo de nada. Pura imagen que no vela ni revela ningún secreto. El símbolo, en cambio, refiere a lo que se oculta: al «qué» o al «quién». Pero sobre todo al «cómo», para ya más adelante establecer el «cuándo» y el «porqué».

En el caso de «Obertura» se alude al cerezo como una manifestación que ampara (justifica) el elemento histórico: el ciclo vital representado en la vida de los ríos que fluyen y la muerte delimitada en las necrópolis edificadas junto al correr del agua. Las necrópolis, históricamente, están irremediabilmente ligadas al río. Son inseparables de él, cuando menos en la orilla de la palabra. El hecho de que el poeta sitúe una palabra al lado de la otra (necrópolis y río) implica que debemos visualizarlas juntas en su topografía, sea esta real o imaginaria. No necesitamos arqueólogos o antropólogos que nos lo confirmen. Por otra parte, el río no es simplemente metáfora; es también física imponente. Su movimiento no puede ser nunca un mero tropo, desde que se pronuncia.

El río implica un movimiento horizontal que se desliza como la sintaxis del verso, en el plano sintagmático, uniendo y desunido palabra tras palabra, civilización tras civilización, metahistoria. La necrópolis, por contraste, forma parte de un eje vertical y espiritual que va del cielo a la tierra y viceversa, marcando lo peculiar de cada cultura emergente y sus creencias, las cuales tarde o temprano terminan sumergidas en la línea mundana del tiempo. El contrapunto de la necrópolis es la copa del árbol, cuya raíz comparte la salinidad de la tierra con las tumbas. Raíz y tumba: eje paradigmático donde las palabras ocupan un lugar arbitrario; palabras intercambiables, alternativas, sin por ello obstaculizar el flujo del río o del sintagma (la historia que trasciende a la vida). La raíz y la tumba no señalan movimientos contrarios, sino el mismo punto donde empieza y acaba el movimiento en sí. La copa del cerezo se presenta entonces como un intento de huida, camino del cielo, aunque siempre termine de vuelta a la raíz, al origen material. Del impulso trascendente a la resignación de la inmanencia. El árbol es el lugar donde confluyen ambos movimientos del espíritu: el eje vertical de arriba abajo, cielo y tierra, y el eje horizontal en su desplazamiento de oriente a occidente, del nacimiento a la muerte. El poeta no se mueve; contempla. No explora; cuestiona. De ahí que en el marco de su mirada no queden contemplados norte y sur, sino únicamente arriba y abajo, izquierda y derecha; ejes intuitivos a la medida del hombre que escribe; el hombre que habita; el hombre que señala su propia ubicación con una cruz imaginaria. El árbol es en ese sentido una lápida viva que marca la sombra (imagen) donde la palabra cava su propia tumba en la línea temporal. Finalmente, el árbol es también genealogía, de ahí la necesidad del poeta de situarse en un marco más amplio que trascienda al individuo: el plano histórico.

*la construcción de la existencia,
el sentido que desemboca en la nada.*

El poeta existe en cuanto existe el poema. ¿Cuál es entonces la mano detrás del cerezo? En su búsqueda del sentido de la vida, el hombre construye su propia existencia. Podemos también invertir el sintagma y decir que la existencia es la construcción del sentido a través de la imagen. La imagen vacía (el cerezo nipón) no necesita construir sentido. La existencia, sí: el sum necesita siempre un ergo, que es herramienta del cogito. La existencia llena el vacío, pero fracasa, porque se sabe máscara de un sentido que desemboca en la nada, de donde parte. A menos que ese sentido resida en Dios, presencia

invisible que representa lo trascendente absoluto. Las necrópolis dejan constancia de la existencia, son construcciones que señalan no tanto la muerte en sí como el proceso de haber sido, la cruz de piedra que da sentido al morir. Pero el río, como el tiempo, desemboca en el olvido de las tumbas. El agua las arrastra.

Estrofa segunda

Ese proceso vital de búsqueda de sentido, de construcción de la existencia, tiene su parangón en la segunda estrofa. La creación de sentido se equipara al propio proceso de creación poética, con la esperanza, quizás, de hallar el «quién» oculto en la primera línea.

*Y a cambio la organización, acaso texto,
el no poema, el lugar interior
llamado ritmo donde todo se equilibra:
silencio y hambre y deterioro,
larga o breve sílaba del pensamiento.*

No se trata aquí únicamente de ofrecer una poética, sino también de plantear una solución al problema de la nada y del nadie. Frente al vacío, se oponen la organización —acaso en forma de texto—, y el lugar interior. La interioridad se hace solo posible a través de la construcción de un sujeto, de un alguien capaz de dar sentido a la cosa (a través de la palabra). Un sentido que nace de forma rítmica, como los martillazos continuados y repetitivos de la forja. Existir, en la tradición occidental, pasa por el retumbar del martillo. Hefesto, desterrado del Olimpo por su propio progenitor y lisiado en la caída, necesita darle sentido a su existencia a través del martillazo: la creación de armas e instrumentos perfectamente equilibrados. En ellos sublima Hefesto, o Vulcano, su cojera. El marginado, como el poeta, debe construir su propio contexto desde la carencia: silencio y hambre y deterioro... Remitiéndose siempre, en última instancia, al *cogito*, al pensamiento: fuente, causa y raíz de todo sentido existencial. Muy lejos queda el eremita oriental que renuncia al equilibrio de las formas en aras de la sencillez del no actuar. El poeta es hijo de la forja, a pesar de querer acercarse al «no poema» (ideal

inalcanzable para el rapsoda de tradición homérica, cuyo acto mismo de escribir supone heroicidad). El poeta «vulcánico» es excéntrico por enfermedad, no por renuncia. Ha sido expulsado vehementemente de tres lugares al mismo tiempo: del Olimpo (para terminar siendo herrero, creador lisiado o chamán), del Paraíso (como hombre) y de su debido lugar en la República (como poeta laureado).

Las dos primeras estrofas plantean y plantan, en definitiva, (1) un cuestionamiento sobre el sentido de la imagen y de la palabra (en cierto modo un cuestionamiento sobre el sentido del sentido mismo). La primera estrofa queda situada en el plano existencial, entre lo material y lo histórico: el fenómeno del cerezo percibido a través de la mirada, la historia materializada en el correr de los ríos y la inmovilidad de la necrópolis. Curso histórico: vida y muerte, flujo de la existencia hacia la nada. La segunda estrofa lleva ese mismo cuestionamiento al plano abstracto de la creación: el poema con pretensión de «no poema» como sublimación de toda búsqueda de sentido existencial. A partir de ahí se desarrollará el poema en partes bien diferenciadas: (2) Cuestionamiento del «cómo» o revelación de la mecánica del sentido en general y del sentido concreto de la historia (*invención del mundo*) a través de la creación. Primará el uso de contrastes, como si de la antítesis se esperara una solución hegeliana a la cuestión (*lo mágico frente a la lógica, entre la sátira y el melodrama, el lenguaje contradictorio*). Se planteará también un retroceso a la semilla, practicándose así una genealogía del ente u ontología, en busca de respuestas. Esta parte ocupará las dos siguientes estrofas.

Estrofas tercera y cuarta

*Lo mágico frente a la lógica,
la invención del mundo
y su maquinaria quizás
como un piano de energía.
Cómo se agolpa toda la historia
en un punto del presente
entre la sátira y el melodrama.*

Cómo poner a prueba

*la emoción, el lenguaje
contradictorio que suena
desde el insondable silencio,
desde la pura nada,
desde el hueso de la cereza.*

Se insiste, una vez más, en lo musical con la expresión *piano de energía*, que no es más que la acción refinada del martillazo: la labor burda del herrero sublimada en un arte delicado. Pero no por ello deja de ser golpe (*donde se agolpa toda la historia*). El golpe (el ritmo) como origen de la música (cuyo máximo esplendor barroco sería lo operístico... de ahí el título «obertura»). La forja de sonido desde el mismo silencio, desde la nada. Se plantea entonces una posible respuesta a la cuestión del quién en el verso final: desde el hueso de la cereza. Se equipara el hueso a la propia nada, al propio silencio, por lo que no habría «quién», no habría «alguien», no habría mano ni martillazo. ¿Es posible que el hueso, lo material, sea nada? La respuesta es afirmativa, sin duda alguna, en el caso de que sigamos la lógica mágica de las palabras, puesto que existe una clara analogía entre los huesos de la necrópolis y el hueso de la cereza. En esta conjunción imaginaria, el hueso es resto (desecho) y es semilla al mismo tiempo. Ambos surgen «de» y tienden «a» la nada. Ambos constituyen la nada, inicio y final. Estamos lejos de una conclusión budista en la que la nada es un vacío carente de sustancia primigenia, donde no hay sujeto ni «sujeción» a la materia. Aunque se llega a una conclusión similar desde el plano de la lógica, desde el terreno del *cogito*... Un *cogito* poético, si es que existe tal cosa. Ahora bien, esta pequeña solución, casi intuitiva, debe ponerse en práctica a través de la palabra, lo que tendrá lugar en la siguiente estrofa.

Quinta estrofa

Se tratará esta vez de (3) una prueba de estrés para corroborar la entereza del mecanismo del que surge el sentido (esa nada creadora). Ya no se acude a la retórica del cuestionamiento como al principio. Ahora se revela el funcionamiento del poema en sí, a través de su capacidad de crear sentido por vía negativa: la destrucción de las máscaras, la supresión del yo y con él de toda autoexigencia crítica (*exégeta*) por corresponder a la estirpe (genética y poética). Todo ello por medio de una revalorización de la sombra en

la que se celebra, en un festín de reminiscencias dionisiacas (origen de la sátira y del melodrama previamente citados), la ausencia de la luz.

*La destrucción de los exégetas
de uno mismo, los yoes inventados
hasta encontrar la vena de la estirpe.
La vida era la luz pero también su ausencia,
como el vampiro que escribe
con sangre sobre las tumbas
la magia de la celebración.*

Es cuando menos desconcertante que la supresión del yo dé como resultado la figura del vampiro. Significa, en cierto modo, que el poeta no puede desprenderse completamente del peso de la historia. El vampiro es un ser condenado a repetir lo mismo eternamente a lo largo del tiempo. Fruto del siglo XIX, la figura del vampiro queda íntimamente ligada a la disciplina de la historia, surgida en esa misma época: el redescubrimiento de las ruinas. El sujeto ha sido relegado a la sombra, pero sigue siendo sujeto y sigue viviendo a pesar de la ausencia de luz, cuya visión lo transformaría en polvo directamente, sin pasar por el hueso... Ninguna nada más terrible que esa... El poeta, así, convertido en vampiro, escribe epitafios y celebra la muerte en festines de sangre: la sangre acumulada del pasado, como un río que no lleva nunca a nada. Paradójicamente, el poeta, en su intento por eliminar la condición histórica, lo que en realidad termina haciendo es resucitarla. No es un muerto viviente... El vampiro nunca ha muerto... Es un viviente muerto. El poeta son todos los poetas. Y la historia, a la que representa, es también un ente vivo (abstracto, trascendente, sobrenatural), que se alimenta de la muerte de la materia, celebrándola.

Estrofa sexta (y final)

Finalmente, se lleva el proceso de destrucción individual al plano de la desintegración de la palabra, que es la única manera de crear poesía (al menos poesía existencial con aspiraciones nadaístas). Palabras que se van convirtiendo poco a poco en posos del eje sintagmático, arrastradas por ese río horizontal que todo lo desborda.

Palabras constituidas por sombras de cosas que ya fueron o por semillas de cosas que serán, camino de la inmensidad viva pero invivible del océano. Palabras nuevas alejadas de los hábitos comunes para imponer la originalidad del poeta en el conjunto difuso de la historia.

*Toda morfología incendiada río abajo
hasta la desintegración,
hasta la disolución en el océano
donde los hábitos del lenguaje
arden en relación con los objetos
que nombran a su paso,
camino de la desembocadura,
camino de las sombras incorpóreas
bajo la fronda de la edad,
bajo estas copas de agua y limo:
quién plantó aquí estos cerezos.*

Si la segunda estrofa (texto, lugar interior, ritmo, sílaba) era espejo abstracto de la primera (la imagen material del cerezo, el río y la necrópolis), la sexta y última estrofa del poema parece ofrecer también un contrapunto abstracto y metaliterario a la quinta, en la que la destrucción se planteaba desde el plano del sujeto individual y material convertido en vampiro. Entramos así en la estrofa final, donde (4) se revela que el proceso de elaboración del lenguaje (esto es, del sentido) consiste en la destrucción o descomposición de la *morfología*, de las formas, de la imagen (nunca en su descripción). En ese proceso nace el poema y se enciende la palabra: depuración hacia la propia raíz del lenguaje nacida de ese hueso que no existe y sin embargo está, creando puentes entre lo material y lo inmaterial (*donde los hábitos del lenguaje / arden en relación con los objetos / que nombran a su paso*). Un incendio volcánico o vulcánico que la corriente del río arrastra hasta las aguas del océano y cuya mezcla se vierte finalmente en copas de agua y limo, cerrando así el círculo que se iniciara en la primera imagen: la copa del cerezo. Se establece de nuevo un movimiento vertical e inmanente: el agua y el limo, de la raíz a la copa. El cielo está ausente. A la vez se ha completado un movimiento horizontal y trascendente: de las necrópolis junto al río hasta los misterios de la historia

hundidos en el océano. De la representación de la vida en las tumbas a la verdadera desaparición en la indiferencia de las aguas eternas: de la vida a la muerte, que es también la muerte del poema y al mismo tiempo su vuelta a empezar, de ahí que se abra de nuevo el círculo con la misma pregunta: *quién plantó aquí estos cerezos*. La única diferencia es que ahora somos testigos del limo. Ha habido una transformación en la lucha de los cerezos por habitar, por seguir existiendo y enraizar, a pesar de esas condiciones adversas a la vida que acarrea todo discurso histórico. Heroicidad que se corresponde con la del poeta que escribe, forja, golpea y rapea, al borde del vacío.

La búsqueda de sentido a través del poema consiste, al fin y al cabo, en un ejercicio negativo *ad absurdum* que va de la nada a la nada. De un cuestionamiento a otro cuestionamiento: la misma cuestión transformada eternamente en un proceso infinito sin solución. De la obertura a lo abierto, en una estructura cerrada.