

ANAGNÓRISIS LÍRICA DEL VERSO 59 DE ANA ROSA NÚÑEZ

MATÍAS MONTES HUIDOBRO¹

Un día en el verso 59 de Ana Rosa Núñez, escrito aparentemente de un tirón una noche de 1959, es un libro hermético, muy difícil de leer y de interpretar. Este hermetismo se pone de manifiesto desde las dificultades que ofrecen los primeros dos versos del poemario: “No la honda raíz del día./ sino las otras raíces del día” (3). La poeta parece atrincherarse en una concha cerrada como si quisiera protegerse de cualquier injerencia extraña en un frío y distanciado hermetismo. Se trata a primera vista de un círculo vicioso, un callejón sin salida. Aunque otros poemarios suyos tienen una composición menos hermética, aún en el caso de su acercamiento al paisaje cubano sus poemas “acercan lo tradicional a imágenes en la frontera de lo surrealista” (González-Montes, 119). Colocándola en el ámbito de la poesía creacionista de Vicente Huidobro, se ha dicho que “el predominio de la metáfora sorpresiva, a veces fragmentada, y la multiplicidad de imágenes desatadas desde un epicentro cósmico original [...] provocan un interrogante que merece ser desentrañado” (Norris, 309); opinión que decididamente compartimos.

Todo el libro, menos el poema inicial y algunos que difieren ligeramente, está compuesto tipográficamente del modo que pasamos

¹ Catedrático universitario, dramaturgo, narrador, poeta, ensayista, investigador literario y editor cubano. Ha merecido numerosos galardones y su amplia obra literaria ha sido antologada a nivel internacional, siendo objeto de numerosos estudios críticos e investigaciones. <http://www.matias-montes-huidobro.com/>

a explicar. Cada poema consiste en un primer verso en cursiva que encabeza la página, y que bien puede ser título pero que no puede eliminarse porque es parte esencial del mismo. El poema propiamente dicho, formado generalmente por uno, dos o tres renglones, aparece después, con otra tipografía, separado de una tercera parte, generalmente un renglón, que se encuentra al pie de página, en letra más pequeña, que pudiera interpretarse como nota que aclara algo (aunque frecuentemente no es así), o complementa el texto principal. Esta composición da la impresión de orden, sistema, catalogación, como corresponde a una poeta que era, también, bibliotecaria, y que se identifica como tal en sus versos.

Desde la mano comienza el incunable.

Donde termina la imprenta,
comienzo Yo, bibliotecaria.

(Aquí, trabajo) (34).

Desde el primer verso, que es ambiguo (porque el poema que escribe puede ser el comienzo de su propio incunable) define su actitud, que no es lúdica o hedonista, sino de esfuerzo sistemático, profesional: trabajo, escribiendo Yo con mayúscula y determinando su profesión. La poesía no es placer azucarado, melodía cañera, lo cual indica una actitud ante la vida, como si siguiera “la huella fresca de la hormiga, sin rumbo de azúcar” (16). En el “Cristal de Biblioteca” se ve a sí misma, “catalogando” (35) en una especie de trabajo minucioso de hormiga. La poesía no queda definida como inspiración, sino esfuerzo profesional, catalogador, que archiva, lima el texto y lo reduce a su mínima expresión alfabética, recortando las palabras tanto como las emociones con una austeridad monacal, ascética. A esto se une una sensación de precisión matemática, de una personalidad lírica que rehúye el ritmo y la rima, las combinaciones fáciles, como si no quisiera atraer a aquellos que se dejan seducir por las manifestaciones musicales de la lírica, por el almíbar y el azúcar. A esto debemos agregar un sentido geométrico-trascendente, de una propuesta mística, de una poeta que admira a Kandinsky no por lo superficial del color, sino por la “plástica del génesis” (49) que hay en su pintura y en su geometría: “Se conformó en triángulo para engendrar sólo re-

dondeces” (49); es decir, Dios. Quizás por esta concepción tripartita que hay en cada poema, está concibiendo una redondez total, que es su “¡Santísima Trinidad!” (49); por lo cual nos está diciendo que el arte es una manifestación de la mística, con su propio territorio: “*El dueño se llama Dios*” pero “A la Tierra lo que es de la Tierra” (53). Cabría agregar que todos los poemas del libro que pasamos a comentar forman un solo poema, como señala Orlando Rossardi de toda su obra: “aquí la esencia de un solo viaje, de la obra sola, como isla, de Ana Rosa Núñez, autora de un solo libro y hermoso poema en varios tomos” (Rossardi, 31). Los poemas de *Un día en el verso 59* tienen ese carácter unitario de un poema que surge en una noche única donde su autora los escribe, explicándose así la gran unidad estructural del mismo: su redondez geométrica.

Es obvio que a la poeta no le interesa para nada el tipo de lector que busca en la poesía musicalidad, sensorialidad, sentimentalismo, sino el lector reconcentrado, cerrado en sí mismo y dispuesto a penetrar en sus versos mediante la introspección, tal y como ella aparece en un boceto de Lourdes Gómez Franca al principio de la edición de *Un día en el verso 59*. En este sentido es muy cubana: representa la otra Cuba, la que se aleja de la vulgaridad, del chancleterismo, y vive en el intelecto: esa gran minoría que hace menos ruido pero que es más extensa de lo que parece. La poesía, como ella declara en el *Diccionario biográfico de poetas cubanos en el exilio* compilado por Pablo Le Riverend, y es fácil reconocer en sus textos, no es un juego, ni el vehículo para exponer nuestra intimidad de una forma explícita, destape, sino todo lo contrario: “Es una actitud frente a la vida y frente a la muerte que interesa a la existencia como presencia que asalta. La poesía es un arma que afila la mediocridad, que obliga a detenerse ante una hormiga, una flor, una piedra. Es ternura y fluir ante sombras y fiero sol” (145). Vida y muerte, sombra y sol, configuran exactamente el mundo lírico de *Un día en el verso 59*, cuyo análisis en sí mismo debe entenderse como un trabajo que requiere nuestro mayor esfuerzo mental.

Las dificultades iniciales de la lectura obligan a una tarea analítica que exige una superación de la carrera de obstáculos que nos presenta cada verso, y se pone más claramente de manifiesto si nos detenemos en algunos de los poemas, tomados casi al azar.

El mar es hoy un atleta vencido.

La idea del puño se cansa.

Calma sobre calma (31).

La primera dificultad surge en las imágenes de cada verso, que son escuetas y no particularmente atractivas. La falta de relación entre los tres versos que forman el poema nos obliga casi a un sistema de asociación libre, tratando de establecer un puente entre ellos. Hay que tener presente, además, que cada verso tiene un tipo de letra y un tamaño diferente, como si se alienara uno del otro. Aferrándonos a algún significado, nos encontramos primero con el mar, después la idea y finalmente la calma, casi como elementos incompatibles. Y sin embargo, los tres versos coinciden, en su falta de sonoridad, con un significado pasivo que conlleva un estado anímico. Si el mar es un atleta vencido nos lo encontramos inmóvil, al igual que la idea en el puño, en la mano que escribe, que está cansada. La calma sobre la calma sintetiza la relación de un verso con el otro y describe un estado del espíritu que se refleja en la escritura. De esta forma, los tres versos de apariencia independientes adquieren un significado unitivo.

En el siguiente poema, tenemos una circunstancia lírica parecida:

La línea es demasiado larga, ¡acórtala!

El horizonte, beso largo sin raíz.

El horizonte sobre el agua encaneciendo (50).

En el primer verso nos encontramos con una referencia a la escritura, dada con un imperativo agresivo que propone una reducción geométrica, espacial y verbal; un trabajo de depuración poética, de eliminación de la hojarasca inútil. Sin duda, se refiere al verso mismo, al verso como texto, horizonte, que debe ser acortado. En el segundo verso, define al horizonte como beso, pero se refiere nuevamente a la extensión de ese horizonte, que es largo, produciendo un efecto negativo al no tener raíz; extenso pero no profundo. En el tercer verso nos presenta nuevamente al horizonte, que es línea, como en el primer verso, innecesariamente largo, que está sobre el agua, pero sin establecer raíces con ella, simplemente como línea, texto, destinado a

encanecer, envejecer (verso que repetirá en otro poema, como si quisiera insistir en su significado percedero). El resultado es un paisaje geométrico-lírico que no adquiere vitalidad, que está ahí, pero como capas superpuestas y extendidas a las que les falta una conjunción emocional; modo de vida lírica que se repite cuando escribe:

Sigue en el ruiseñor, la siesta de la tierra.

Bostezo elocuente de ave y de flor.

Hora de ensueño, sin sueño despierta (42).

Es decir, la siesta que está dormida se prolonga en el ruiseñor, que aparentemente canta en la quietud, o, posiblemente duerme, estado de somnolencia que se extiende al segundo verso, de sueño que habla por sí mismo. En ese estado de ensueño, de quietud, de siesta, despierta finalmente, sin sueño. El efecto del poema es una variante de los otros dos previamente comentados, caracterizado por un estado de calma, especie de nirvana lírico al que se llega no por la acción exterior sino por una acción interior, meditabunda, silenciosa, de reposo.

De esta forma, en la aparente falta de relación de cada texto poético, que se encierra herméticamente dentro de sí mismo, hay un significado (de hecho, el significado que la meditación de cada lector pueda darle, con su infinidad de opciones) que poco a poco va adquiriendo sentido, y nos va encaminando hacia el desentrañamiento, en la medida de lo posible, de la poeta misma, hacia lo que quizás se su propia anagnórisis. Tenemos que especular sobre lo que dice y en especial imaginarnos lo que omite, porque no quiere ser una voz explícita.

No era la hora de siempre, ni la había sido nunca.

Cada hombre sueña su tierra y sus semillas,
en el mapa del tiempo.

Hasta la piedra duerme (7).

No sabemos exactamente a qué hora se refiere la poeta. Sólo sabemos que no es ni ha sido, situándonos en un espacio en blanco, ausente, que no es, que no resulta palpable; un espacio, posiblemente,

onírico, que a su vez es tiempo (una geografía del tiempo porque es un mapa). Es decir, el ser, la poeta sueña, pero no sueña una determinada forma exterior sino la suya interior, que es su tierra y sus semillas. Esta existencialidad no corresponde a una realidad, sino a una interioridad que es equivalente a la piedra. Pero la piedra, como el bronce, canta, tiene voz en su aparente mutismo.

Gradualmente la imagen se va formando. Es una imagen quieta, silenciosa, internalizada, que se manifiesta con una conciencia textual:

Desde el eco y su analfabetismo.

Silencio.

Yo ando por debajo de mi piel;
un pájaro triste hace su nido en un harapo de sol.

Despierto del sueño deletreando (9).

Si el primer verso niega la voz porque no es lírica (eco, analfabetismo), ya en el último aprende, deletrea. Este aprendizaje se lleva a efecto en un espacio soñado, silencioso, paleolítico de sí misma, convirtiéndose en la realidad del tercer verso de esta estrofa, de una concisión admirable dentro de su división tripartita, donde ella es “un pájaro triste” que crea (“nido”) en esa “raíz más honda” de otro de sus poemas, el sol.

En este proceso se va descubriendo un concepto de claroscuro, dentro del sueño mismo (o dentro del insomnio) que puede ser el poemario. “Cualquier hora (tiempo) puede ser crepúsculo” (51); es decir, cualquier hora puede ser sombra, muerte. “En la cueva del sol, hay noticias por hacer” (51): la poeta y la poesía se hacen en la sombra de la luz.

Si volvemos al primer poema, después de haber releído el poemario varias veces, el significado se va aclarando, como si se iluminara “no la honda raíz del día/ sino las otras raíces del día” (3). El negativo inicial todavía oscurece el sentido. La construcción enigmática del poema obliga a un acto de meditación intensa. La afirmación de los tres versos que siguen nos sitúa, en vivo, en un sepulcro de la existencia, un espacio de sombra: “—Porque se crece debajo de la tierra,/ se vuelve a ser lágrima, lluvia, árbol y sed,/ debajo de la tierra—” (3). La pluralidad de estos dos versos nos hace sospechar que no se trata de la raíz, que es única, sino de *las* otras. Los tres versos siguientes nos

reubican, al nivel singular del *la*, en una reafirmación lumínica en “la raíz más honda de este día, sin voluntad/ de sombra” (3). Nos sacan, por lo menos en *este* día, hacia un espacio de luz, porque la raíz no tiene “voluntad de sombra”, lo cual nos lleva a la anagnórisis del último verso, “¡Perdóname sombra, el sol!” (3). El descubrimiento se trata de un descubrimiento compartido, ya que la poeta parece ser la primera sorprendida en la exclamación final, que la lleva a pedir excusas a la “sombra” a la que abandona (en *este* día en particular) en beneficio de la luz, que es “la honda raíz del día”. De ahí que nos encontremos en una situación ambivalente, donde la “sombra” puede ser el hábitat acostumbrado, mientras que “el sol” representa un encuentro sorpresivo y afirmativo, aunque el poema haya empezado con una negación.

Entonces..., este contrapunto entre sol y sombra equivale a vida y muerte, como se pone de manifiesto en otros poemas del libro:

Mañana, lección de Ortografía.

La muerte se escribe sin mayúsculas.
Casi me olvidaba, la Vida sigue viva.

Sigue muerta, aunque yo no la conocía (45).

El primer verso nos coloca en un plano léxico-didáctico, frío y académico, con respecto a una lección ulterior, que puede ser la del siguiente verso donde, pedagógicamente, se determina la escritura con minúscula de la muerte, en oposición a la “Vida” que se escribe con mayúsculas, lección ahora bien aprendida que había olvidado casi. Por consiguiente, como el caso del sol sobre la sombra, la “Vida” ocupa un espacio superior en comparación con la “muerte”. El último verso, que debía ser la nota aclaratoria, más que ayudar confunde, quizás por el uso del verbo conocer, que implica una relación personal: no conocer a la muerte, pero que tiene también otra dimensión del conocer, en el sentido de saber: parafraseando, “pero yo no lo sabía”. En cualquier caso, se trata de una reafirmación de la “Vida”.

Poco a poco todo se va aclarando (en lo posible, porque definitivamente es un poemario muy complicado que refleja una personalidad complejísima) llevándonos al conocimiento de lo desconocido: un claroscuro vital caracteriza el poemario y la identidad de la poeta. En sus momentos más agresivos, se define como el “gallo a Contra-

luz” (11) que se levanta “de la sangre” (11). En otros combina la sombra a la que le ha pedido excusas por ser luz, presentándose como reflejo: “Yo soy mi sombra de luna” (12). Esa representación de sí misma como reflejo de la luz, puede verse cuando dice: “La estrella va hinchada de sol” (57). Por eso va “del color a la luz, de la luz al color” (12), pasando frecuentemente por la sombra. Pero en la luz cotidiana está también el proceso desvitalizador: “Desayuno. Con la luz secando las cosas” (14). Unas veces es silencio y otra es voz: “De la vida levanto el testimonio” (44), que es su poesía. “Desde el pecho que es bronce, la boca puede ser campana/ Para recoger el sonido de un día/ tengo una campana indígena” (56). Es decir, el “Límite de Intimidad” es Ella, con mayúscula digo yo, su poesía.

Claro está que, en última instancia, la poeta siempre se nos escapa, como este verso que termina en puntos suspensivos: “En vez de textos, quisiera decirles...” (36). ¿Qué fue lo que quiso decir y no dijo, o que hizo como si no lo hubiera dicho...? Este “ludismo” de *oficio* es un “juego” intelectual destinado al desconcierto, el producto de una personalidad ambiciosa y no tan humilde como a veces parece ser. Después de todo, era poeta, y también escribía YO con mayúsculas (anagnórisis en la última página) en su último poema de la página 59 en este poemario del 59. Si la muerte se escribe sin mayúscula, ella que es un YO mayúsculo representa la Vida. Esta mayúscula del YO no puede desconocerse en el *hieros gamos* trascendente de Ana Rosa Núñez, cópula estético-divina que corresponde a los “*Oficios*” del creador y la criatura. Obsérvese cuidadosamente: “La fuerza del grano tú/ la bondad de la tierra./ YO” (59). La relación erótico-poética es obvia: se trata de la maternidad lírica, como ella misma dice en otro texto ya mencionado: “A la Tierra/ lo que es de/ la Tierra” (53). Dios cristiano (en muchas referencias textuales) o Dios pagano (Sol, la honda raíz del día del primer verso del poemario), que es hombre, la semilla se planta en ella, que es mujer, madre: “me han sembrado el nombre como quien siembra una semilla cualquiera” (54). Como bien ella dice, “en la cueva del sol” (su útero creador, cerrado, que es precisamente la cueva en donde cohabita el sol) hay noticias por hacer” (la poesía, su maternidad, que se nutre en ella): la maternidad escondida de Ana Rosa Núñez, que entra en la lírica cubana con paso decidido, ambicioso, trabajando más allá de la mediocridad, con dominio profesional desde sus comienzos y con una seguridad de quien

saber archivar los más valiosos incunables (entre ellos, la poesía, su poesía).

A través de estos poemas nos vamos formando la personalidad lírica de Ana Rosa Núñez, en un espacio donde se reitera una quietud que se distancia, que se vuelca hacia sí misma, como una ostra en su concha, que no se da fácilmente: un silencio de campanas. Conocer, conocí poco a Ana Rosa Núñez, pero me imagino que pocos la conocieron del todo. Porque, ¿quién era o cómo era Ana Rosa Núñez? Encerrada en el cofre hermético, uteral, en un día en el verso 59, se mantiene férreamente virginal e incorrupta en el sagrario de una urna arisca, de dulzura impenetrable. Una sombra que no es la envuelve como un rayo de sol que no fue y que apenas puede atravesar el cristal de una urna yacente. Arisca de la poesía, espinosa, casi hiriente, se protege como quien evita el contacto del absoluto virginal de su persona con una espinosa aureola mística de mírame y no me toques. En lo que a mí respecta, en este poemario impenetrable está toda ella, de una vez por todas, y todo lo que siguió me parece superfluo. Virgo Soberana. Quizás por ello *Un día en el verso 59* es uno de los poemarios más complejos y ambiciosos no sólo de Ana Rosa Núñez sino también de la lírica cubana y, a mi modo de ver, de los más logrados.

Referencias bibliográficas

- González-Montes, Yara. "Bosquejo de la poesía cubana en el exterior". *Revista Iberoamericana* 152-153 (julio-diciembre 1990).
- Le Riverend, Pablo. *Diccionario biográfico de poetas cubanos en el exilio*. Newark: N.J.: Ediciones Q-21, 1988.
- Norris, Nélica. "Influencia huidobriana en *Crisantemos, Chrysanthemums* de Ana Rosa Núñez". *Alba de América* 10, 18-19 (julio 1992).
- Núñez, Ana Rosa. *Un día en el verso 59*. La Habana: Atabex, 1959.
- Rossardi, Orlando. "Ana Rosa Núñez, muchos poemas, un solo poema", *Anales literarios* II, 2 (1998).

Ana Rosa Núñez

**CRISANTEMOS,
CHRYSANTHEMUMS**

Traducción/Translation: Jay H. Leal



BETANIA