

Puppo, María Lucía

“Un claror de fuente” : presencia de la lírica española medieval y áurica en la poesía de Ángel Escobar (Cuba, 1957-1997)

Décimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 24-26 de agosto 2011
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Puppo, María Lucía. “Un claror de fuente” : presencia de la lírica española medieval y áurica en la poesía de Ángel Escobar (Cuba, 1957-1997) [en línea]. Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero General de Hernando Del Castillo, 10, 24-26 agosto 2011. Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras. Buenos Aires. [Fecha de consulta:]
<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/cronicas-sancho-indicio-produccion-cronistica.pdf>>

(Se recomienda indicar antes de la dirección url la fecha de consulta en el repositorio. Ej: [Fecha de consulta: 6 de junio de 2010])

DÉCIMAS JORNADAS INTERNACIONALES DE LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL
Y DE HOMENAJE AL QUINTO CENTENARIO DEL CANCIONERO GENERAL DE HERNANDO
DEL CASTILLO

**Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina,
24, 25 y 26 de agosto de 2011**

“Un claror de fuente”: presencia de la lírica española medieval y áurica en
la poesía de Ángel Escobar (Cuba, 1957-1997)

María Lucía Puppo
UCA / CONICET
lucia.puppo74@gmail.com

Área temática 3.5:

Influencias de la poesía cancioneril a partir del siglo XVIII

1. El poema, espacio de confluencias

La poesía del cubano Ángel Escobar (Sitiocampo, 1957 – La Habana, 1997) no escatima alusiones trágicas a la infancia del autor y sus hermanos en la miseria de un bohío, al asesinato de su madre a manos del padre, la discriminación que sufrió por ser negro o las internaciones a las que lo obligó, desde muy joven, la esquizofrenia. El suicidio de Escobar, ocurrido el 14 de febrero de 1997, terminó de consolidar el mito biográfico opacando, muchas veces, el valor intrínseco de una obra compleja, impactante y profundamente innovadora.

Los versos sucios y filosos de Escobar perpetúan la tradición iconoclasta o maldita de la lírica cubana que supo representar paradigmáticamente, unas décadas antes, la poesía de Virgilio Piñera (Morán 2000, Rodríguez Guitérrez 2008).¹ En los textos del poeta afrocubano resulta evidente la impronta moderna del Yo-es-otro de Rimbaud, así como la deriva azarosa de las palabras, heredada de Mallarmé, y el juego vanguardista de los significantes al servicio del compromiso ideológico, a la manera de

César Vallejo. Estas tendencias desembocan en el discurso contemporáneo de Escobar para cuestionar su propio alcance mediante estrategias tales como la autocita, la inclusión del léxico vulgar, el pastiche, la ironía, el humor y la parodia.

En la poesía madura de este autor se produce una asombrosa multiplicación y disgregación del sujeto poético, que se expresa a través de los juegos anagramáticos con el nombre propio (“los ángeles cobar están aquí conmigo”, 342),ⁱⁱ la autofiguración degradante (yo el feto, el culpable, el leproso), la inclusión de hipostaciones o personas-personajes (“el Ajeno”, “Nadie”, “el Otro”) y los repliegues intertextuales (alusiones, citas, glosas) que atestiguan la voluntad del hablante de desdibujarse o perderse en las palabras de otros (Puppo 2010a). Todas estas operaciones deconstructivas o desacralizantes confluyen en una apuesta estética radical, que no aloja “nada frívolo o prescindible ni digno de ser olvidado” (Saínz 2006: 9).

Los rasgos propios de la poesía de fin de siglo veinte y el contexto personal, cultural y social de Escobar contribuyen a que tengamos la impresión, en un principio, de estar frente a una obra que no mantiene filiaciones con la literatura española canónica de la Edad Media y del período áureo. Sin embargo, por las vías de Martí y Lezama, Escobar bebió en las fuentes antiguas de la lengua y la poesía. En esta ponencia propongo examinar algunos vínculos que presenta el corpus del poeta cubano con la poesía hispánica medieval y de los Siglos de Oro. Creo que mi propuesta no es ajena a la voluntad escritural de Escobar, quien experimentaba la tradición como una continuidad fraterna entre los poetas de todos los tiempos y épocas:

[...] cada uno es un sol cuello cortado,
y todos son Julián del Casal, José Martí todos,
en el bien y el dolor,
y en la alegría que justifica el universo,
y están en mí todos, así en mí que también soy ninguno. (393)

2. Los ecos más lejanos

En el prólogo de *Abuso de confianza* (1992), una de sus obras de madurez, Escobar cita tres jarchas. Entre ellas, “Enfermo está: ¿cuándo sanará?”, de Jehuda Ha Levi (203), y la más antigua conocida, “Enfermaron ojos alegres / ya duelen con tanto mal”. A continuación el autor se pregunta “en qué no se habrán convertido” los ojos de Yosef el escriba “mil novecientos cincuenta años después”, y arriesga que acaso en el ojo “de nadie”, que “no lo ve viéndolo” (207). Observamos que el poeta de fines del siglo veinte se apropia del antecedente medieval sin tocar la letra pero transformando profundamente su sentido, al modo del Pierre Menard borgeano.ⁱⁱⁱ Apela a la enfermedad de los ojos evocada en las jarchas para expresar la imposibilidad de llegar a un conocimiento certero, idea sobre la que planean sus lecturas personales de Nietzsche, Foucault y Lacan.

En sus primeros libros, Escobar incluye composiciones cuya estructura métrica coincide con la copla (109, 111-112). Pero lo que es necesario destacar es la utilización de la glosa como procedimiento poético. Ésta estructura, por ejemplo, un poema que repite los versos de San Juan de la Cruz –“con llama que consume / y no da pena” (75), y otro que reitera un verso de Neruda (78).

Los textos del autor cubano abundan en paralelismos, anáforas y todo tipo de repeticiones, aunque también sea consciente el desgaste de estas figuras y del conceptismo en general. Así lo demuestra un poema que comienza con tres versos iterativos y luego introduce un guiño metatextual:

Estoy así y aquí por ti, sólo por ti.
Yo nunca he escrito nada, nada.
Temo mentar tu nombre, sí, temo mentarlo
y que lo tomen por un procedimiento retórico. (264)

En ciertos casos el artificio puede dar cauce a una vena humorística: “Antes me ganaba la vida como actor. / Ahora me la pierdo como escritor” (329). En cuanto a la paronomasia, podemos decir que se impone como un recurso predilecto de Escobar: “mujer, qué me haz, qué me hace, qué has” (387), “sonreír (a)penas” (384), “mayo lindo, no desmayo” (384). A estos textos les caben las palabras que utilizó Rafael Lapesa para describir la lírica de Cancionero, pues en ellos “el ingenio está al servicio de la intensificación expresiva” (Lapesa 1967: 151).

Una constante en el corpus escobariano es la poesía de tónica amorosa. Muchas veces el discurso hiperbólico y conceptista se remonta a la figura del amante-trovador (“muero [...] enamorado”, 52; “vivo sólo porque tú no mueras”, 84), hasta alcanzar la tautología nerudiana: “Y te quiero además porque te quiero” (276). No faltan tampoco los comienzos paralelísticos (“Algo enciendo yo en ti cuando te beso. / Algo enciendes tú en mí cuando me besas”, 259). Más allá de las citas consignadas hasta el momento, recurriendo a la expresión de Margit Frenk (1984) se puede afirmar que en los poemas de Escobar existe una “infiltración vaga y general” del lenguaje de los antiguos cantares (Frenk 1984: 22). Por ejemplo, cuando en el plano léxico surgen las expresiones arcaizantes “gallardos mozos” (47), “tu cuidado” (55) y “tu saya” (83).

Quisiera detenerme en un poema amoroso incluido en *Cuando salí de La Habana* (1997):

CANCIÓN RECIÉN ANTIGUA

El mar viene y conmina a mi pecho a que llore.
Voy a llorar por él, por ella; la mar de los marinos.
Sal y penitencia y golpe y fiebre.
En dónde están los lirios que prometiste
dejarle a mi señora. Toda tu espuma
es cal de cementerio. Una ola y otra y otra
y ni siquiera sé lo que dijiste-
todo por el error que me comete.
Mar ajeno y próspero, déjame ser

aunque sólo sea un guijarro que roce
la espuma elocuente de tu orilla-
déjame ser tu orilla, y recline en mí
su frente mi señora. (260)

Ya el título adelanta la paradoja de que se trata de una “canción antigua” recién creada. El hablante apela a una doble estructura de vasallaje, posicionándose como servidor humilde de la mujer amada y, principalmente, del mar.^{iv} Recordemos la identificación del mar con las penas y vaivenes del sentimiento amoroso (Beltrán 1990: XXXVII) en un breve poema tradicional recogido por Beltrán:

Mis penas son como ondas del mar,
qu'unas vienen y otras se van;
de día y de noche guerra me dan. (Beltrán 104)

En la composición de Escobar, el polisíndeton subraya el dinamismo de las olas, en tanto que el hipérbaton final (“y recline en mí / su frente mi señora”) introduce un sesgo gongorino, digno del neobarroco practicado por Sarduy y Lezama.

3. El deseo de Arcadia

La violencia bajo sus distintas formas y las voces desequilibrantes de la enfermedad acechan la “mente rota” (203) del sujeto escobariano. Pero frente a la distopía que caracteriza tanto al espacio exterior como al espacio mental (Puppo 2010b), la poesía y la lengua se presentan como un último reservorio de belleza y sentido. En *La sombra del decir* (1997), un cuaderno inédito al momento de la muerte de Escobar, leemos la siguiente súplica:

[...] Idioma mío,
dame un claror de fuente, un Garcilaso.
Tu verde en mí tostado te acaricia, te besa.
Excusa mi decir, mi tartaleo agraz. Son las patrañas
de los encapuchados. Quieren que huya de ti,
que te maltrate. Hagamos el amor, así a tu modo –
qué importa que otros quieran corregirlo –eres, eres
mi amante y mi novia, la música que saca
del suplicio, el agua que mitiga el correr hacia,
el correr por y en el significado. [...] (413)

Se trata de una larga alocución al idioma, personificado en estos versos como mujer amante. Garcilaso es evocado como representante de la poesía más pura de nuestra lengua, devenida ella el *locus amoenus* donde anhela descansar el hablante desahuciado. Sus lugares comunes –la “fuente clara” y el “verde prado” citado en otro poema (192)- remiten a un mundo idílico que existirá por siempre como ideal o promesa. En esta tradición renacentista inscribe el poeta contemporáneo su letra, fundida con el propio mito de la negritud: “tu verde en mí tostado te acaricia”. El sujeto de fines de siglo veinte desearía ver la vida a través del lente de los arquetipos neoplatónicos, y no de los cristales amenazantes –“patrañas de los encapuchados”- que provee la paranoia personal y social.

Lector omnímodo pero exigente, Escobar experimentó la cercanía amistosa de los poetas del Siglo de Oro. No sorprende tanto que, en un poema de su último libro, se invite a una mujer a la danza en estos términos:

-conga, conga, muchacha
y son, me das tu corazón gemelo al mío
y al dulce lamentar de dos pastores, Salicio,
Nemoroso, tu égloga se compone en Padre Pico. (394)

Los personajes de Garcilaso cantan ahora al compás del son cubano en la calle Padre Pico, epicentro de los famosos carnavales de Santiago de Cuba. En esta auténtica

fiesta del pueblo sobrevive y se renueva cada año el espíritu de épocas pasadas: junto a Colombina y Pierrot, allí acude también Melibea, transformada en una “mulata [...] que mira” (394).

4. A modo de conclusión

La poesía hispánica tradicional imanta la producción poética de Ángel Escobar con su lenguaje iterativo, sencillo y persuasivo. Esta riqueza originaria del idioma se combina con múltiples referencias culturales provenientes de los mitos grecolatinos, los clásicos literarios de Occidente, la filosofía, el psicoanálisis, la historia americana y universal, y los géneros populares que proveen la radio, el cine y la televisión. Escobar entendía la tradición como una realidad viva y afectiva, un diálogo abierto con los artistas del presente y del pasado. Como lo señaló Laura Scarano respecto de Blas de Otero, el poeta cubano supo apropiarse de los moldes tradicionales y convertir la estrategia intertextual “en arma de legitimación de una voz poética con vocación plural” (Scarano 2009: 62).

En un video documental dedicado a la memoria del poeta cubano, podemos ver y escuchar a dos músicos que interpretan la “Canción recién antigua” de Escobar.^v Mientras las guitarras puntean la bella melodía que le repite al mar “déjame ser tu orilla”, los espectadores de este nuevo milenio acaso experimentamos un eco de esa potente unidad de letra y música que estaba presente en los orígenes mágicos, encantatorios de la lírica.

Bibliografía citada

Beltrán, Vicente (1990) (Ed., introd. y notas), *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta.

- Calderón, Lila (1998), *Ángel Escobar: la muerte de un poeta*, Documental experimental, Santiago de Chile y La Habana, Arcos.
- Escobar, Ángel (2006), *Poesía completa*, La Habana, Ediciones Unión.
- Frenk, Margit (1984), *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México.
- Lapesa, Rafael (1967), *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos.
- Morán, Francisco (2000) (Sel. y pres.), *La isla en su tinta. Antología de la poesía cubana*, Madrid, Verbum.
- Puppo, María Lucía (2010a), “Espacialización del poema y del sujeto en la poesía de Ángel Escobar”, ponencia leída en el IX Congreso Argentino de Hispanistas, Universidad Nacional de La Plata, 27-30 de abril de 2010.
- ____ (2010b), “Apuntes de “la ciudad podrida”: la configuración distópica de La Habana en la poesía de Ángel Escobar”, en *Caribbean Studies*, Vol. 39, Números 1-2.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena (2008), “Contra Colón: la distopía en la poesía cubana del XIX y del XX”, en Mattalia, Sonia; Celma, Pilar; Alonso Pilar (eds.), *El viaje en la literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso Internacional de la AEELH*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Saíenz, Enrique (2006), “Prólogo” a Ángel Escobar, *Poesía completa*, La Habana, Ediciones Unión, pp. 5-9.
- Scarano, Laura (2009), “Pluma que cante... La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero”, en Romano, Marcela (coord.), *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*, Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Notas

ⁱ La obra poética de Ángel Escobar comprende seis poemarios publicados en La Habana, uno originariamente aparecido en Santiago de Chile y otro publicado por primera vez en Zaragoza, España. Al momento de su muerte quedaron dos cuadernos inéditos, que fueron publicados por Galería Lausín & Blasco en Zaragoza, en 1997. La esperada edición de su *Poesía completa* (La Habana, Ediciones Unión, 2006) incluyó el contenido completo de todos los poemarios y “otros poemas” no incluidos en libro. Completan la producción literaria de Escobar la obra de teatro *Ya nadie saluda al rey* (estrenada en 1989) y el libro de relatos *Cuéntame lo que me pasa* (Zaragoza, 1992).

ⁱⁱ Todos los números de página corresponden a la edición de *Poesía completa* (2006).

ⁱⁱⁱ Otra transformación muy peculiar se debe, sin duda, a un error de impresión por el cual se lee “marchas” en lugar de “jarchas” (207).

^{iv} El hablante asume también la fórmula del servidor o vasallo de amor hacia el final del poema “Enjugando una lágrima”, incluido en *La sombra del decir*:

Soy el cerro que vio tu infancia –daría todas mis letras
por ser tú. Escribe en mí. Ayúdame a sobrellevar,

señora mía, en tu ser y en el mío, este defecto. (416)

Las menciones de los cerros y de Valparaíso –en un verso anterior- introducen como alocutaria a Anita Jiménez, la esposa de Escobar, de origen chileno.

^v La imagen y el audio de dos músicos interpretando la canción de Escobar fueron registrados por la poeta y cineasta chilena Lila Calderón, en su premiado documental *Ángel Escobar: la muerte de un poeta*, de 1998.