

La «conjetura ardiente»: una razón poética de Antonio Cabrera

Pere Ballart*

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

La poesía de Antonio Cabrera reúne unas cualidades que la convierten, más allá de su valor artístico, en un ejemplo idóneo de lo que convencionalmente se reconoce como lírica. Este ensayo se propone identificar los principales rasgos de su estilo y su poética, y, dado que no es un autor muy proclive a exponer su pensamiento de manera programática, aprovecha sus escritos periodísticos -a menudo verdaderos poemas en prosa- para acompañar el comentario y análisis de sus composiciones.

Palabras clave

Lírica- Poética- Poesía española contemporánea

The «Burning Conjecture»: Poetic Reason of Antonio Cabrera

Abstract

Antonio Cabrera's poetry, apart from its artistic value, gathers such qualities that make it a perfect example of the genre conventionally known as 'lyric'. The purpose of this essay is to identify the principal traits of his style and poetics. It also takes into account his journalistic writings -that usually resemble prose poems- to assist the reading and commentary of his work, regarding the fact that the author barely exhibits his poetic theory in any programmatic way.

Keywords

Lyric- Poetics- Contemporary Spanish Poetry

De modo mucho más significativo que en cualquier otro género literario, la publicación de una antología es reconocible siempre en el ámbito particular de la poesía lírica como uno de los síntomas menos dudosos de la canonización, en curso o ya completa, de un determinado autor. Y ello no tan solo cuando éste logra aparecer representado por algunas de sus piezas al lado de otros poetas, coetáneos o compañeros de grupo o credo estético, sino sobre todo en aquellos casos en los que, en solitario y merced a una iniciativa crítica o editorial, acierta a ver publicada por segunda vez -pero ahora escogida, reordenada, reverdecida, por así decir- una muestra más o menos generosa de su poesía anterior. Es lo que en las letras españolas acaba de acontecer con la aparición de *Montaña al sudoeste*, un volumen que ha espigado algunas de las mejores composiciones hasta la fecha del sobresaliente poeta Antonio Cabrera. Natural de la localidad gaditana de Medina Sidonia, donde vio la luz en 1958, pero afincado desde muy temprano en tierras levantinas, Cabrera ha compaginado una dedicación profesional a la docencia como profesor de filosofía con una trayectoria lírica firme y ascendente que dio comienzo -excepción hecha de un par de *plaquettes* inaugurales-¹ con el libro *En la estación perpetua*, del año 2000, merecedor de dos galardones de tanto prestigio como el Premio Internacional Fundación Loewe y el Premio Nacional de la Crítica. Desde entonces, y si no aludimos más que a su obra poética, han ido sucesivamente apareciendo en lo que llevamos de siglo, con segura periodicidad, sus títulos *Tierra en el cielo* (2001), *Con el aire* (2004), y *Piedras al agua* (2010). La sección final de la antología que ahora ve publicada incluye un puñado de poemas inéditos, lo que da fe de la continuidad de una obra que, a no tardar, rendirá seguramente un nuevo fruto original.

Quien se acerque por primera vez a esta poesía, y sin duda *Montaña al sudoeste* supone una inmejorable ocasión para hacerlo, posiblemente se sorprenda de su pureza, cordialidad y hondura, cualidades que verá indisociablemente unidas a una lengua rica y vistosa, a veces con un aire de familia que recuerda a la voz de tantos otros poetas que escribieron o escriben todavía bajo la misma luz del cielo de Valencia: César Simón, Francisco Brines, Carlos Marzal, Vicente Gallego... Ya en otro lugar, saludando la publicación de *Con el aire*, tuve oportunidad de subrayar hasta qué punto la escritura de Cabrera me parece un insuperable paradigma de lo que la tradición suele atribuir por definición a la categoría de lo lírico.² Me gustaría aprovechar estas páginas para establecer con más precisión y detalle a qué cualidades concretas de la expresión poética me refiero, y ello gracias al hecho de contar ahora con una referencia de apoyo de la que no

¹ Dichos títulos fueron *Autorretrato*, de 1987, y *Ante el invierno*, de 1996. Una breve selección de sus primeros poemas fue también recogida en *La mano que escribe* (Málaga: Málaga Digital: 1998).

² Me refiero a la reseña «El puro son de la lira» publicada en noviembre de 2005 en la revista *Quimera*, núm. 263-264, disponible en: Pere Ballart. *Obra vista*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner editor, 2009, 127-130.

disponía cuando escribí aquel artículo: las prosas que Cabrera publicó en 2008 con el título general de *El minuto y el año*, cuyo origen está en su asidua colaboración con diversos medios de la prensa escrita.

Puede parecer chocante que pretenda dar estatuto teórico a algo que nació como una suma de simples columnas en los diarios *El País*, *Levante* y *ABC*, pero lo cierto es que su ostensible pertenencia al dominio de la prosa poética -paralela a su excentricidad como textos periodísticos- nos faculta para intentar relacionarlos con sus homólogos en verso y dirimir si en el diálogo entre prosas y poemas reconocemos mejor el ideario creativo de su autor. (Un ideario, por cierto, que se revela íntegro y estable desde sus primeras entregas: no es esta desde luego una poesía de apostasías inesperadas, ni de conversiones de la noche a la mañana). Después de todo, la iniciativa de construir a partir de dichos materiales una especie de «razón» poética (si se me permite apropiarme del término trovadoresco) puede revestir un notable interés si consideramos, además, la relativa escasez de textos en los que este escritor haya expuesto de manera discursiva sus posiciones poéticas; alguno hay, y a ellos me referiré en su momento oportuno, pero ciertamente hay que admitir que Cabrera ha resistido bien la tentación de otros poetas que no dejan escapar ocasión de hacer preceder sus versos de enfáticas declaraciones de principios, instrucciones de lectura y adhesiones o invectivas varias. Poco dado a los manifiestos, ha optado siempre por entregarnos su percepción auténtica de las cosas, sin otro vestido que el de la metáfora, en la monda verdad de sus poemas. Por eso creo que la clave última y mejor de un estilo tan arraigado en lo contemplativo puede dárnosla precisamente un libro como *El minuto y el año*, cuya nota inicial ya nos previene de que «su atención se centra menos en el drama del mundo que en su escenario» (*El minuto*: 11) -todo un anuncio de que la convulsa épica del periódico cederá aquí su lugar a una mirada de poeta. Puestos uno al lado del otro, el Cabrera prosista explica al Cabrera poeta, da razón del porqué de sus perplejidades y sus ensimismamientos, mientras que este último acrisola a aquél, al depurar de todo origen contingente sus pretextos y olvidar la servidumbre de toda otra actualidad que no sea del sucederse de las estaciones naturales. Sin que sus motivaciones primeras sean en el fondo diferentes de las de los artículos, los poemas, más compactos y densos (esto es: más memorables), suprimen la ganga de la prosa y, corteza adentro, se enroscan en torno al fruto más esencial y recóndito de cada realidad que consideran. Vayan por delante un simple par de ejemplos, que pueden dar idea de la caudalosa corriente subterránea que conecta los dos ámbitos: en el artículo titulado «Nieve imprevista», que reflexiona sobre cómo este meteoro afecta la apariencia del paisaje, podemos leer: «De tanto mirar por la ventana, es posible acabar creyendo que el mundo y su rutina tenaz constituyen la prolongación rutinaria de uno mismo. Por eso entre los pensamientos que un día escribimos en las paredes de nuestra mente figura éste: *Somos nuestro alrededor*» (*El minuto*: 253). Y he aquí los primeros versos del libro *Piedras*

al agua: «Canta el alrededor, no hables de ti, / que no eres sino ovillo, una escondida / trama de rostro y voz, azar y sangre, / de donde emerges hueco a por oxígeno. / (...) Canta el alrededor, no te dibujes» (*Piedras*: 15). Y por otro lado, mientras que una de las composiciones de ese mismo libro se titula «Mi sombra» (*Piedras*: 101-102) y habla de la silueta que el yo proyecta sobre el suelo, en *El minuto y el año* hallamos a la par el artículo «La sombra propia» (*El minuto*: 196-198), que especula -aquí de un modo sistemático y más impersonal que el poema, como lo delata su mismo título- sobre idéntico pretexto. Creo que no hará falta insistir mucho más acerca de la comunidad de ideas y preocupaciones que alienta las dos facetas de la escritura de Cabrera. Es hora por fin de ver, en un veloz ir y venir de sus prosas poéticas a sus libros de poesía, algunas de sus cuestiones más recurrentes (que pertenecen también, repito, a la tópica más genuina de la lírica como género) y que en los siguientes párrafos paso, una por una, a considerar.

1) El carácter instantáneo de la experiencia poética, fundada sobre una percepción tan intensa como efímera

Quizá lo más llamativo a primera vista de la poesía de Cabrera es el hecho de que sus piezas arranquen siempre de una realidad (representada como) vivida. El poema es concebido invariablemente como el asiento de una percepción, como el registro de un suceso mundano, por lo general relacionado con la naturaleza y sus ciclos estacionales y con sus efectos sobre el entorno inmediato del poeta; nunca, a diferencia de otras voces líricas, como un divagar abstracto o un juego conceptual. Al poeta le obsesiona la captura de esos «instantes en los que es posible sentir el espesor del tiempo y la palpitación de lo que permanece» (*El minuto*: 22) y que no nacen sino de la experiencia de los sentidos, primordialmente el visual, porque «los ojos hacen su trabajo con rutinaria entrega: los mueve la voluntad o los tocan fortuitos reflejos, trozos inesperados de mundo» (*El minuto*: 69). A menudo el poema se complace solamente en dar cuenta del reclamo de esa presencia de las cosas, como en «Narcisos», donde la visión de las flores en su jarro lleva a la voz a reconocer que «no he pensado nada / y me ha abrumado / su inaudita delicia incontestable / puesta sobre la mesa» (*Con el aire*: 38). La brevedad del fogueo de experiencia, no obstante, vuelve a ésta todavía más preciosa, por supuesto. En «Significado del corzo», el poeta, ante el fugaz paso del bello antílope, se resigna a constatar cómo ese lance «señala a lo intocable, significa / que importan los instantes, / los malditos instantes» (*Piedras*: 107). No resulta entonces nada casual que el autor se haya interesado mucho por la concepción oriental de una poesía quintaesenciada, de ahondamiento en lo transitorio: su segundo poemario, *Tierra en el cielo* (2001), es precisamente una colección de *haikus*, y hasta se diría que un simple repaso de los títulos de todos sus libros, con la presencia desnuda de los elementos naturales, apunta deliberadamente en esa misma dirección de pureza y esencialidad. Sobre la principal forma

lítica japonesa ha escrito: «El *haiku* es, así, un molde diminuto que se llena con el instante abrigado a fin de que el instante no pase sin apreciación, o con el hecho en minucia que está constituyendo lo existente al sumarse a las restantes unidades del acontecer, gota en el caudal de lo que hay» (*El minuto*: 277). Sin tener por qué ceñirse siempre a un modelo tan extremo de condensación, no por ello hasta su poesía más discursiva deja de obedecer a un semejante principio. Un poema como «Lo que la tarde junta» (*Piedras*: 97) declara que el poeta, enfrentado a la claridad admirable, indiferente al hombre, de un paisaje al atardecer, no tiene otra misión artística que la que los últimos versos recogen: «¿Qué habría yo de darle / en esta hora oferente? / Mi deber es crear una premisa / con la llama sensata, / ver en la tarde / lo que la tarde junta: / el sol y la razón, el silencio y los pájaros».

2) La naturaleza epifánica del conocimiento lírico, entendido como revelación de una verdad oculta de ordinario

En ese espasmo de experiencia intensa que luego el poema debe acoger y hacer significativo, Cabrera distingue siempre un sentido de revelación, tanto por la nitidez de lo entrevisto como por su carácter infrecuente, cuando «sin premeditación alguna, la vida se ha topado en el espacio de su divagar con la hermosura y con la conciencia conciente de sí misma» (*El minuto*: 137). Es imposible no reconocer como *epifanías* -con el valor que desde Joyce la teoría poética moderna da a este término- esas repentinas irrupciones en lo cotidiano de una intuición superior. Suponen el descubrimiento de «una armonía / súbitamente desvelada», como sucede en «El trueno», poema en que una tormenta nocturna despierta de golpe al yo lírico, que de este modo inesperado adquiere una nueva conciencia: «he sabido de pronto que un lazo me sujeta / a la presencia estática del mundo» (*Estación*: 37). Basta a veces sólo un segundo para que, como en el poema homónimo de *Con el aire* (54), el poeta, a quien la temperatura de la calle de noviembre ha enfriado las manos, atisbe su futura hora postrera: «En un fugaz segundo, mi pensamiento / ha visto la niebla tan probable, la hoja gris escrita / donde el nombre que tengo estaría tachado / con la tinta de escarcha del final». Aplicada la suficiente atención, acaba por darse el caso de que el poder revelador ya no esté restringido a parajes o situaciones excepcionales, sino que pueda brotar de lo más próximo, de lo más cotidiano. Y es que entre las facultades que Cabrera asigna a la visión poética sobresale sin duda algo muy parecido a lo que en su día los formalistas rusos, con Victor Šklovsky a la cabeza, bautizaron como desautomatización:

La mente mayoritaria ama sin amor consciente sus razonamientos automáticos, el rostro de las cosas más constantes, lo no complicado, los ritmos consabidos. Hay un efecto general causado por esta situación, y no es otro que el ocultamiento (...) de lo presente. Un velo de opaca seda mental cae sobre cosas muy a la vista, hasta el punto de que no percibimos a

menudo ni lo que existe en los pedestales domésticos que nuestro paso esquiva a diario. (*El minuto*: 292)

Cabrera insiste todo a lo largo de *El minuto* y *el año* en lo que debió de ser uno de los permanentes motores de las columnas que lo componen: «Cuánto asombro pueden causarnos gestos u objetos siempre presentes. Qué grande es el potencial de sorpresa almacenado en la costumbre» (*El minuto*: 105). La rutina, es cierto, hace invisibles a las cosas, y vuelve roma y mellada su sensación, y por ello el poema no puede dejar de celebrar esos raros desvelamientos, esa desocultación -por decirlo con el viejo término heideggeriano- de una realidad más profunda: «al alterar así, con minucias, la rutina de la mente, al prestar atención a lo no considerado de continuo, parece que dejemos entrar un poco de puro oxígeno de realidad en la burbuja cerebral donde habitamos» (*El minuto*: 294). Así, en «Conducción nocturna» (*Estación*: 19-20) basta que los faros del coche alumbren unos almendros y un pinar sumidos en la oscuridad (es notable el número de poemas del autor que suceden mientras el yo poético está al volante) para que despierte la conciencia de todo cuanto escapa al vivir diurno del poeta, a su vigilia: una «vida secreta» desconocida, que por fuerza le hace reflexionar sobre aquello que está más allá de su conocimiento directo, como en «Cosas que pensé en un barranco de Espadán» (*Piedras*: 41-42), donde la súbita consideración de «las sendas que no tomo» empuja a la voz poética a un examen de su mortalidad, muy en la línea de los poemas que otrora Borges dedicara a los propios límites, entendidos éstos como la privación de posibles experiencias por la contingencia misma inherente al ser humano.

3) La necesidad de hallar mediante el poema una expresión esencial y verdadera de la relación del sujeto con el mundo como respuesta a una conciencia de la difícil comunión de ambos

«Nuestra intimidad proviene toda ella del mundo» (*El minuto*: 43). Esta rotunda afirmación, con que Cabrera subraya la «exterioridad» primordial de toda experiencia, da razón de que sus versos se vuelquen sobre la descripción de situaciones mundanas sin que por ello se excluya de las mismas un componente profundamente humano y espiritual, puesto que «el alma, de residir en algún sitio, ha de hacerlo en un lugar del cuerpo en continuo contacto con el aire del mundo, que es su equivalente» (*El minuto*: 138). El problema está, por supuesto, en que no siempre ese contacto reporta un sentimiento de plenitud ni mucho menos la evidencia de una relación en términos de igualdad con la naturaleza. Alguno de los inéditos incluidos en *Montaña al sudoeste* explora esta cuestión: «Siempre en viaje» contrapone sabiamente la serenidad y permanencia del árbol al inconsciente vagabundeo humano, mientras que «Mantis observada de cerca» se plañe de la incomunicación total entre los dos «seres inaccesibles» que son el insecto y el poeta. De modo que el poema no puede proclamar una unidad completa

y satisfactoria con las cosas, y apenas si debe contentarse con dar, como decíamos antes, un vislumbre fugaz de sus remotas condiciones de posibilidad. Los obstáculos para tender un puente duradero entre el yo y todo cuanto le rodea son un tema recurrente en estas composiciones. «Solipsismo» levanta acta de la estanqueidad que separa al yo del no-yo (*Con el aire: 73*) mientras que «Meditación del cristal», echando mano del expediente de razonar el efecto de la propia imagen en un espejo, juega con la posibilidad de que nada pase de ser puro reflejo de otra cosa, vicaria realidad muy poco digna de confianza: «¿quién conoce, quién ve, quién no confunde?» (*Con al aire: 77*). Desde luego, cuanto más impelente es la realidad que nos circunda -«la flecha diaria de lo externo / vertiginosamente en mí», como se dice en el poema «Inventario matinal» (*Piedras: 18*)- más urgente es dar cuenta de ella en el marco de su recreación poética, y menos seguridades presenta, correlativamente, su adecuada expresión verbal. Es por ello que Cabrera anhela una lengua a la altura de esas vivencias lo que le hace envidiar, de manera muy comprensible, el conocimiento intuitivo propio de la infancia:

los niños manifiestan una capacidad de representación de lo real rebosante de verdad. Para ellos la realidad, como quien dice, son cuatro cosas. (Me gusta la idea de que lo real son cuatro cosas, un puñado de claves sencillas, materia suficiente para comprender, marcas con que acotar este ser, aquel objeto.) (126-127).

En la evidencia de que esa ingenuidad es irrecuperable, la sensación ante lo real es de un inevitable desvalimiento, de una indefensión que explica muy bien «Monedas sobre la mesa», donde la inerte naturaleza del níquel pone de manifiesto, por contraste, nuestra precaria condición: «Qué diferente tú —de aleación tan débil, / claudicante— / en medio de tu espacio transitorio» (*Piedras: 56*).

4) El estatuto problemático de toda ulterior racionalización de la visión poética, opuesta a la naturalidad pura del pretexto tomado en su circunstancia original

Posiblemente sea este, en el fondo, el verdadero núcleo temático de la poesía de Cabrera, su preocupación más acuciante y repetida. Su libro inicial *En la estación perpetua* casi no se abría a ninguna otra cuestión, y ya su primera pieza, «El obstáculo» enunciaba perfectamente la exacta naturaleza del problema. Éste se presenta cuando la luz radiante de un paisaje marítimo deviene confusa y desdibujada tan pronto como la mente intenta hacerla suya: «basta / con retornar, aun levemente, a la niebla pura / que son los pensamientos / para que tanta luz desafiante / abdique en la conciencia, / y cuanto era en los ojos bendita precisión / (...) adquiera nuevo rostro, una máscara / que lo hace incomprensible» (*Estación: 13*). El siguiente poema, «Poesía y verdad», ahonda el abismo entre realidad e idea

al recordarnos que «nada es melancólico en la naturaleza / mientras no la pensamos» (*Estación*: 16), y la noción -tan cercana al concepto de la llamada «falacia patética»- de que toda representación mental acaba por proyectar sobre las cosas nuestro deformado prejuicio, cosa que nos impide llegar a comprender lo contemplado, recorre composiciones sucesivas como «Ante el mar», «Un error más», «Línea recta» o la que da su título al volumen. En un artículo titulado «La paloma de Kant» (*El minuto*: 45-47) Cabrera aborda el problema desde su dimensión más filosófica. A propósito de lo que él entiende como «el poder estimulante de las dificultades», el autor recuerda la conocida analogía de la paloma con que el pensador alemán explicó en la *Crítica de la razón pura* «la vana pretensión de quien busca conocimiento exento de contenido empírico», y se revela como un declarado antimetafísico, pues no admite «espacio de conocimiento posible más allá de las limitadas posibilidades de la experiencia sensorial». Un poema como «*Amor fati*», que inaugura *Con el aire*, corrobora sin duda esa apuesta por la importancia de las percepciones sensibles, pero el libro multiplicará de inmediato las composiciones que revelan la vanidad de toda reconstrucción intelectual de aquéllas, y el más que dudoso estatuto de su lección en clave simbólica. «Páramos altos», «Albada I», «Señal perdida», «En un libro», «Líquenes» o «Interior», comparten, a pesar de los matices respectivos, la premisa de nuestra ignorancia e incapacidad para dotar de sentido las más humildes señales del presente: el mensaje de una bandada de gaviotas «se pierde / en la ajena grisura de lo alto» (*Con el aire*: 36), la aspereza del líquen forma parte de «lo que no se comprende» (*Con el aire*: 46), y unas hojas secas, conservadas entre las páginas de un libro «ha de pudrir las / el hongo sucio / que acaba por nacer en lo pensado» (*Con el aire*: 45). El último poemario de Cabrera ha regresado por supuesto a la cuestión, con un tesón renovado por conocer el esquivo mundo exterior, condenado a perderse («Caminata con breve soliloquio para Hamish Fulton», «Avance de nube»), pero con una perfecta conciencia de las ambigüedades de toda representación del mismo: el poema que presta título a la obra, «Piedras al agua», es la mejor y más compleja reflexión que el poeta ha rendido hasta la fecha sobre tan delicado particular; el poema le acaba presentando decidido «a tirar piedras al agua // con las que remover / este limo contrario, // este cieno exterior / de las cosas visibles» (*Piedras*: 35).

5) El repetido descubrimiento de los límites de cualquier recreación verbal de la experiencia poética originaria

La certidumbre acerca de que el pensamiento desvirtúa la naturaleza de lo experimentado, y le hace perder su prístino valor, tiene como es lógico su traducción más material en un descrédito de su posterior comunicación verbal y por ende en una permanente desconfianza del lenguaje. En este sentido, algunas páginas de *El minuto* y *el año* acusan la familiaridad de Cabrera con las aporías puestas en circulación por el pensamiento post-estructuralista: «El lenguaje no equivale al mundo. Y sin embargo equivale.

Las palabras reflejan lo real. Aunque, asombrosamente, no lo reflejan. Hemos sido atrapados en el limbo que hay entre las significaciones y lo que está existiendo» (*El minuto*: 223). Por duro que resulte, el reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje como instrumento deviene inevitable: «Las verdades más simples, las evidencias, las concordancias banales están en la vida pero no son la vida. Y su pura enunciación, menos aún. (...) Lo decisivo nadie puede formularlo bien, no resulta simplificable, ni siquiera diciendo esto» (*El minuto*: 74). Es un sentimiento corriente, sin duda, en la construcción temática de sus poemas. Un poema como «La distancia» subraya la fungibilidad de las palabras, lo estéril de cualquier discurso, y acaba refiriéndose a las «sílabas ciegas» a que confiamos nuestras comunicaciones (*Con el aire*: 18). Otra composición, «Antes de hablar», enfrenta también la nítida situación real que le sirve de marco a su precario intento de formulación verbal: «Cuanto pueda decir va a desmentirse» (*Piedras*: 23). Desde luego, una convicción extrema en postulados de este tenor, llevada a sus últimas consecuencias, debería resolverse en un silencio poético. Pero Cabrera no abdica de seguir perseverando en su liza con el lenguaje gracias a una interesante torsión de ese mismo argumento; en su artículo «Con luz de oriente» reivindica inteligentemente la potestad del idioma para dar nombre y entidad sensible a realidades que dejaríamos de conocer de no ser dichas:

No tenemos palabras para todas las cosas. Bien está que así sea, pues de lo contrario ¿cómo podríamos expresar algo valioso? Afortunadamente, no sólo carecemos de nombres propios exhaustivos, de etiquetas para la minucia o la individualidad infinita, sino que tampoco nuestro lenguaje está dotado de universales suficientes. Si fuera de otro modo, habríamos de decir adiós a la fértil combinatoria de las palabras que manejamos. (*El minuto*: 102)

Buena muestra de su no dimisión, de su no completa decisión de claudicar ante una construcción literaria de la realidad puede ser el poema «Media tarde desde el tren» (*Con el aire*: 67-68), cuyo pretexto es la contemplación del paisaje por parte de un yo viajero que interrumpe su lectura para mirar por la ventanilla del vagón. La voz debe admitir que «en el callar de afuera hay un decir más claro», pero en su forma de describir el efecto de la visión, que «escribe la línea impronunciable de lo que no se oculta», parece anidar la voluntad de dejar en tablas la porfía entre mundo real y mundo escrito, seguro de la paradoja implícita en el hecho de que sólo hemos sabido de ese límpido paisaje gracias al poema que lo ha fijado para siempre.

6) La inevitabilidad en la representación poética del recurso a la figuración, a la metáfora y al lenguaje de las emociones en la consecución de un valor artístico perdurable

En un temprano ensayo de 1996 titulado «Poesía y verdad», Antonio Cabrera definía el efecto poético como «el desencadenamiento en el lector de la emotividad referida a su inteligencia», lo que por sí solo manifiesta que el autor entiende la creación del poema como un proceso -por decirlo a la usanza de la antigua retórica- que no sólo compromete el *logos* sino también, y muy primordialmente, el *pathos*.³ En fecha mucho más reciente, en la antología que ahora se publica se incluye un texto de carácter programático donde también podemos leer, en la misma dirección teórica, lo siguiente: «todo poema, para ser eficaz, debe producir emoción. Es necesario que pulse alguna de las muy diversas cuerdas del sentimiento o de lo contrario el poema no irá más allá del puro enigma mental o verbal» (*Montaña*: 14). Es significativo el modo en que el autor vincula los mecanismos racionales y emotivos que debe poner en movimiento el poema, y cómo apunta al hecho de que será precisamente la buena sujeción de ambos, su necesidad mutua, aquello en lo que se cifre la altura estética de la composición. Entre ese «puro enigma mental o verbal» por un extremo, y el «simple desahogo sentimental» (*Poesía i veritat*: 180) por el otro, el poema ha de hallar el medio de integrar con éxito idea y emoción. De hecho, cuando Cabrera utiliza el adjetivo «lírico», no parece pensar en otra cosa que en una representación de lo real capaz de trascender, por sentido y sentimiento a la vez, la pasiva recepción de un estímulo externo; así, razonando el encanto de las tardes de octubre, por ejemplo, el poeta escribe -la cursiva es mía- que su «criterio, *lírico* en el último instante, las lleva a componer escenarios con una puerta entreabierta a la profundidad» (*El minuto*: 224). Como si nuestro entendimiento y nuestra imaginación no supieran resignarse a que luces, paisajes y objetos no quieran decirnos algo, Cabrera asocia constantemente percepciones y símbolos, figuras y analogías. En el poema «En otra parte», el yo poético es enterado de que lejos, en la montaña, está nevando, y la simple añoranza de algo ni siquiera visto cobra un inmediato sentido: «Las aves y la nieve / me hablan de cosas que no están, / signos más altos / que lo real posible» (*Con el aire*: 33). A veces el significado atribuido al pretexto no difiere del convencional, como sucede en «A resguardo» (*Con el aire*: 35), donde la lechuza es vista como una señal de mal agüero, o en «Por el alto» (*Piedras*: 31), en que la ascensión a una loma y su descenso son asociados correlativamente a la pujanza y el declinar de la vida. Pero en otras ocasiones el valioso conocimiento original que puede procurar la metáfora es puesto en primer plano, saludado como algo indisociable de la manera en que organizamos nuestra interpretación de la realidad. En uno de los mejores artículos de *El minuto* y *el año*, que especula, a la vista de unas fotografías de la superficie

³ Publicado originalmente en lengua catalana, el artículo, a partir del comentario de una composición de Joan Vinyoli -un poeta muy admirado por Cabrera, opinión que he podido recabar directamente del autor-, constituye un interesante repaso histórico de la controversia en torno a las relaciones entre poesía y verdad, que opone entre sí las tesis de Platón, Aristóteles, Pessoa y Heidegger. En todos los casos en que aluda a dicho ensayo la traducción es mía.

de Marte, sobre una posible futura vida humana en el planeta, Cabrera dice: «me pregunto si los humanos instalados allí también acabarán convirtiendo el horizonte marciano en una metáfora» Y enseguida concluye: «todo ser humano residente en el planeta rojo tenderá a segregar poesía y a ver un emblema de la ambición o de la esperanza en la extensión donde se unen lo de abajo y lo de arriba» (*El minuto*: 34). Basta ir a otro lugar del mismo libro para comprobar que el poeta querría hacer de ese procedimiento el auténtico norte de su actividad lírica, y por si no fuera bastante explícito, lo expresa incluso en clave metafórica: «Me gustaría escribir obedeciendo el octubre del lenguaje. Consistiría tal cosa en un estado en que las palabras brotasen humedecidas, iluminadas, terrestres» (*El minuto*: 228). Ya no en prosa, sino en la silva métrica que tan bien domina, el autor rinde una de sus mejores piezas con la titulada «El cerezo» (*Con el aire*: 41-42), donde la imagen del árbol contemplada en el crepúsculo se convierte en «alegato» y en «lección», y la vida de la savia y de su fruto entrega una lectura moral: «Estuve contemplando su impasibilidad / y su modestia. / En ellas vi un cobijo para la decisión, / el ave que se posa en la raíz. // Una brisa muy leve lo tocaba, / y parecía un himno, / un canto inteligible en honor de lo denso».

7) El poder de implicación del acto poético, que no traslada al receptor a un lapso de tiempo pasado, ajeno y mediato, como hace la narración, sino que lo inmerge en un presente personal, inmediato y en curso

Son diversos los lugares en los que nuestro autor ha defendido las bondades de la lectura, sustanciándolas sobre todo en la capacidad que los buenos libros tienen de revelar nuestro más íntimo ser —«leemos, para dar con palabras que nos reflejen o nos incumban» (*El minuto*: 220)— así como en su poder para despejarnos la mirada y hacer más agudo nuestro raciocinio: «La lectura decide, ni más ni menos, cómo va ser la presencia de los individuos en el mundo en términos de conciencia. Quien posee el hábito, y una digestión aceptable de lo que esa costumbre le hace ingerir, alcanza niveles de vigilia ante la realidad muy beneficiosos» (*El minuto*: 274). Se diría entonces que el poema lírico, tanto por la manera en que subroga la experiencia poética a la voz del lector que leyendo sus versos diga «yo», como por su residencia en un presente que se figura inmediato, reactualizado una y cien veces por el solo hecho de iniciar la lectura, puede convertirse en la forma verbal más involucradora, más susceptible de sustraer a la usura del tiempo una experiencia gracias al hecho de transferirla, intacta, a su futuro receptor. Si el cuento y la novela pueden hacer girar un determinado universo de ficción y desplegarlo ante el lector, que sin embargo lo presenciara siempre como un testigo de excepción, el poema en cambio aspira a conseguir la rara circunstancia de que ese lector se crea protagonista, mientras dure la lectura, del acontecimiento único que el texto se esfuerza en comprender. Aun hablando de otra cosa en principio

muy distinta -el artículo habla de juguetes, y de la curiosa suspensión del tiempo con que los niños viven la mañana de Reyes-, Cabrera ha descrito bien, creo yo, una cualidad que podemos identificar como la más genuina del poema lírico: de igual modo que lo que dicen sus versos, esa mañana tan especial «*ocurre*, es decir, contiene la lentitud y el vértigo propios del tiempo cuando avanza en armonía plena con la vida. Semejante conjunción constituye un acontecimiento precioso, porque con mucha más frecuencia vivimos un suceder antes que un suceder» (*El minuto*: 30). Frente al *sucederse* de la narración, el *suced* del poema: he aquí, en mi opinión, el *quid* de la victoria final de la escritura en el dilema a que hemos visto al poeta enfrentado en los epígrafes anteriores. Un documento excepcional en este sentido es el artículo «Mundo real y mundo leído», donde Cabrera desestima la opción de quienes apuestan por la vida en detrimento de la literatura (so pretexto de que esta última palidece ante la intensidad de aquélla), aun viniendo avalada por voces de tanto prestigio como la del filósofo Cioran cuando dice «Escuchar el viento dispensa de la poesía, es poesía». La refutación de Cabrera empieza por negar que la escritura persiga una mera copia de lo real, ni siquiera en lo que conocemos como literatura realista, y ello porque «lo escrito no equivale a lo vivido ni desbanca al mundo. Tiene otra entidad: la de un artificio construido al objeto de sentir y pensar de nuevo -o por primera vez- pero de manera diferente» (*El minuto*: 275). Ante el *dictum* del pensador rumano, el autor defiende que «lo mejor es que escuchar el viento no nos dispense de leer el poema sobre el viento», pero lo interesante es su explicación, que podría por sí sola resolver el contencioso que da título al artículo que la contiene y que hemos arrastrado aquí durante unas cuantas páginas:

La poesía que leemos y sentimos en el poema no es la percibida antes del poema. El mundo no es el mundo del poema (...). Los dos segregan poesía: la del primero se da, digamos, en bruto, y puede ser captada, aunque no siempre es pronunciable; la del segundo —el mundo en letras— reside en el cristal pulido de la obra escrita, y puede ser captada, a condición de que se la pronuncie, de que se la lea. (*El minuto*: 276)

Es, de hecho, lo que una década antes, en su artículo de filosofía sobre «Poesía y verdad» el autor había formulado ya con una fraseología más técnica: «la verdad poética no posee carácter enunciativo y, por lo tanto, lo que en un poema se predica no se puede declarar como verdadero o como falso en términos de adecuación. Los versos constituyen una especial variedad del lenguaje no enunciativo» (*Poesia i veritat*: 190). Consecuente ya con estas ideas, un poema como el que cerraba *La estación perpetua*, «Lugar de ruiseñores», se sabe capaz de hacer soportable la pérdida de una experiencia real (la visita jamás repetida a un barranco con zarzas frecuentado por los pájaros) precisamente por el expediente de estarla describiendo con las palabras más nobles: «No he vuelto a ese lugar. Lo guardé un día / en el firme paisaje de mi mente / (...) Allí también puedo escuchar el canto, / la conjetura ardiente que medito» (*Estación*: 72). Nótese

bien: no realidad, por tanto, sino «conjetura», pero eso sí, «ardiente», de un fuego que el olvido no apaga.

En relación con este mismo tema, quizá nunca haya sido Cabrera más directo y personal que en su «Poema de cumpleaños (Al cumplir mi hija los dieciocho)», incluido en *Piedras al agua* (73-75). Celebrando la mayoría de edad de la muchacha, la voz poética la alecciona acerca de que «la conciencia / vive de los reflejos y los nutre», por lo que ante el espectáculo del mundo no cabe otra cosa que «verlo y pensarlo, ése es el cometido». Donde tal vez pudiéramos esperar un mensaje sobre valores explícitamente éticos, hallamos en cambio, en lugar de consejos y paternalismos, una exhortación a hacer de la mirada un instrumento de inmersión en lo real, que habrá de esforzarse para ser aguda, para asegurarse, como leíamos más arriba, unos determinados «niveles de vigilia»: «No dejes de atender aunque la falta / de perfiles tajantes te persiga». Lo sobresaliente, no obstante, es que el poema no dé por acabado ese proceso en la pura contemplación, sino que lo entienda concluso solamente cuando el que observa lo haya pensado... y escrito: «Refugia al mundo, dilo en tu papel». Costaría desde luego expresar con mayor naturalidad que la de este verso el importe final, volvemos a comprobarlo, que Antonio Cabrera reserva a la poesía: la capacidad de acoger y preservar lo vivo y de ofrecer a quien lo ansíe conocer, perenne, renovadamente en curso, un mundo visto, pensado y finalmente dicho. La proposición con que se cierra el poema, más allá de la interlocución estricta establecida con la hija del poeta, se diría que va dirigida, ante la confusión y lo adverso de la vida, a todos y cada uno de sus potenciales lectores, rubricando además que el importe de esta escritura no es solamente estético, sino también moral: «Adelina, / la sombra es mucha. Mira a su través». No será ocioso recordar que en el artículo a que antes aludía, «Poesía y verdad», Cabrera concluía que en todo poema lírico cristaliza un diálogo, que «allí estará siempre prometiendo la comprensión, permitiendo vislumbrar una verdad concerniente a lo humano» (*Poesia i veritat*: 192).

*

Me gustaría concluir esta modesta contribución al estudio de la poesía de Antonio Cabrera con un sumario análisis del que hasta hoy es su último poema publicado, precisamente el inédito que cierra su flamante antología. Estimo que, en su sencilla perfección, resume de manera admirable cuanto he intentado explicar acerca del estilo y el pensamiento de su autor. Leámoslo:

PALMERA SOLITARIA / Ahí está. // Más segura que tú, que balbuceas / delante de su aplomo. / Más exacta que tú, que desconfías / de ti como un arquero viejo. // Quiere ser vista, quiere ser llevada / por los ojos al plano / de la no confusión, donde colores / y líneas

superan su litigio / y ser visto es atajo de ser uno. // Esta mañana le ha traído brisa. / ¿Qué abono hay más eficaz, más rápido? / Sostenida en su énfasis, / si se endiosa en su altura es porque espera / del sol cobrizo una coronación. // Tú aún no lo eres / pero el paisaje sí, él ya le es fiel / y da un paso de luz retrocediendo en torno. / Pon distancia también para estar dentro. / Contéplala, respira.

Rebasado el solitario verso inicial, que aísla y fija la que va a ser la única presencia relevante de la composición, se suceden, en imperturbable simetría, cinco estrofas de cinco versos cada una, casi se diría que para desplegarse como la misma palma del árbol que describen. El desdoblamiento operado en ellas por la voz poética, que parece mirarse en el espejo del tú, es fundamental para que la figura del apóstrofe actúe a la vez como noticia de la operación que lleva a cabo el observador (contemplar una palmera al sol de la mañana) y como una admonición a la que todo posible lector del poema se debería doblegar (interpelado al cabo por los imperativos finales, que no podrá no hacer suyos, y en los que no dejará de advertir, una exhortación didáctica, como diré, de carácter mucho más general). Para empezar, lo más remarcable es el contraste entre la «seguridad», «aplomo» y «exactitud» exhibidos por el árbol en su presencia rotunda y la condición inestable y dubitativa («baluceas», «desconfías») de su testigo. Éste, curiosamente, es comparado a un «arquero», y si bien la flexibilidad del tronco de la palmera no es del todo inconveniente a la idea de un arco, ha importado más que nada al poeta sugerir de algún modo una noción asociada a la caza y a la captura, actividades que por supuesto cabe esperar certeras (sin el menor atisbo, por tanto, de aquella inseguridad mostrada por quien observa el árbol, en que el yo querría más bien descubrir a un arquero activo y atento, y con buena vista). Ello justifica, pues, que el tono de toda la composición sea aseverativo, como de quien previniese una incorrecta relación con un objeto al que alguien se acerca, y del que podría no hacerse cargo como correspondería. En cualquier caso, lo sustantivo es que la palmera, en virtud de una sostenida personificación, es presentada como un sujeto que, a pesar de su consistencia y su «énfasis», no parece completo hasta que algo no conduzca su existencia, por así decirlo, a un superior nivel de significación. Todo está dispuesto, sin embargo, para que ello se produzca: la «brisa» y el «sol cobrizo» son su «abono» y, al cabo, su «coronación». Solamente falta que quien percibe esa palmera le sea «fiel» y sepa verla de verdad: no en el registro de su mera apariencia física, sino transportada a un rango diferente, vuelta por fin objeto de una atención especial, elevada a una categoría donde sus detalles contingentes sean superados en beneficio de una naturaleza más esencial. Es en ese ámbito designado como el «plano de la no confusión» allí donde el aspecto, tamaño, color, volumen y textura de aquello que es observado de la forma adecuada pasan a ser los sumandos de una operación en la que la palmera auténtica se desprende de su vecindad con todo cuanto la rodea -y con lo que, habitualmente, se *confunde*- para adquirir a la postre una nitidez total,

una unidad absoluta. Y en esas condiciones, en efecto, «ser visto es atajo de ser uno». Para mí no hay duda de que Cabrera está atribuyendo precisamente a la mirada poética ese poder revelador, por el cual el encuadre formal de la realidad, su recreación verbal y su consideración en clave lírica constituyen el único expediente capaz de alumbrar la epifanía y llevar al poema una palmera coronada por la mente, saturada por el sentido que la transforma en símbolo. En auxilio de mi tesis acude para empezar el hecho de que este observador singular haya sido equiparado antes a un arquero del que se espera que no vacile y sepa cobrar la pieza que se le presenta —no es nada insólito por cierto el cliché del poeta *cazador* de imágenes. Pero si algo llama la atención es sobre todo que el medio recomendado para poder consumir esa visión superior del objeto sea el de un calculado distanciamiento del mismo. En la poesía moderna, como es sabido, no cabe ya ninguna comunión entre sujeto y objeto que no pase por una conciencia inequívoca y expresa del acto de percepción; como decía Sartre a propósito de Baudelaire, en referencia a aquello que convierte al poeta francés en precursor de la sensibilidad contemporánea, mientras que la mayoría de poetas se limitan a contemplar un árbol, Baudelaire es capaz de contemplarse a sí mismo en el acto de mirar el árbol: allí donde otros no pasarían de dirigir una mirada banal a un objeto cualquiera, él es consciente de que aquello que cuenta es lo que ocurre en ese acto individual de estar otorgando sentido a algo en un aquí y ahora intransferibles. Perdida toda fe de una posesión total de las cosas, que con los románticos se desvanece definitivamente, resta solamente la posibilidad de preservar las condiciones de la relación del yo con el mundo, el marco de sus transacciones; solamente ahí, desde la distancia -irónica si se quiere⁴ de quien retrocede y se mira mirando, es aún posible «estar dentro». Una de las muchas páginas de *El minuto y el año* que ponderan las bondades de la concentración mental señala, con toda claridad: «Yo creo que sustraerse del mundo es necesario, al cabo, para situarse debidamente en él». Y es la «absorción» que esos momentos representan lo que les da su máximo valor: «Absorbemos en la pasividad de la contemplación y del goce, y en los respiros que se toma el conocimiento, y en la luz de la ignorancia. Es el jugo delicioso -no azucarado- de estar vivos» (*El minuto*: 239). Y desde luego, sin olvidar la circunstancia anecdótica sobre la que descansa el poema que comentamos, cabe hacer notar que Cabrera alude también, literalmente, a un distanciamiento físico: «He pensado que contemplar el paisaje desde una azotea nos hace sentirnos dentro del paisaje, y que en una ciudad, desde la

⁴ Esta posibilidad abre sin duda un espacio de debate de mucho interés, pues ilumina otro de los rasgos de estilo más característicos de Cabrera, como es su ostensible lejanía respecto de cualquier tono poético ligero o humorístico. No es este el lugar de intentar deslindar los conceptos de ironía y humor, pero baste conocer que en opinión de Cabrera este último menoscaba la acuidad que siempre debe conservar nuestra mirada: «Poco se ve mientras se sonríe; la risa manifiesta no permite ver nada: el humor nos empuja bruscamente hacia dentro, hasta algo mental que se dispara y nos vela el mundo» (*El minuto*: 114).

acera, ésa es una sensación imposible» (*El minuto*: 62). Desde luego, y más allá del importe metapoético que pueda alcanzar la pieza, no es menos obvio que «Palmera solitaria» constituye asimismo una invitación, lanzada a los cuatro vientos (y por eso me referí antes a su genérico destinatario final), para no adormecerse frente al cotidiano «triunfo constante de lo real más inmediato y presente», como se lee en la nota introductoria a las prosas del autor (*El minuto*: 11). Y por ello el poema no solamente concierne al poeta que reflexiona sobre su oficio, sino que aspira a interesar (como por lo demás ocurre con la obra poética completa de Antonio Cabrera) a quienquiera se haya planteado nunca dar algún sentido al cúmulo de circunstancias que rodean su vivir diario. Y en ello reside, precisamente, el indudable poder de implicación de esta tan apreciable poesía.

* **Pere Ballart** (Barcelona, 1964) es profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat Autònoma de Barcelona. Entre sus ensayos sobresalen *Eironeia* (1994) -un estudio global sobre la ironía literaria-, *El contorno del poema* (2005) y *El riure de la màscara* (2007), dedicados a definir el género de la poesía lírica y su papel en el marco de la literatura contemporánea.

Bibliografía

- Cabrera, Antonio. *Con el aire*. Madrid: Visor, 2004.
_____. *El minuto y el año*. Madrid: La Palma, 2008.
_____. *En la estación perpetua*. Madrid: Visor, 2000.
_____. *Montaña al sudoeste*. *Antología poética 2000-2010*. Selección y prólogo de Josep M. Rodríguez. Sevilla: Renacimiento, 2014.
_____. *Piedras al agua*. Barcelona: Tusquets, 2010.
_____. «Poesia i veritat». *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 16 (1996): 179-192.