

# FRANCISCO MATOS PUELLA O EL CANTO APOFÁTICO DEL POETA-AUX

Francisco Matos Puella

Este artículo aborda los rasgos más importantes del canto de la poesía (1971) de Francisco Matos Puella. El autor del poema "El poeta-aux" es un poeta que, a través de su lenguaje, intenta expresar su visión del mundo y de la vida. El poema se divide en tres partes: una introducción, un desarrollo y una conclusión. En la introducción, el poeta se presenta como un "poeta-aux", es decir, un poeta que no tiene un nombre propio. En el desarrollo, el poeta describe su experiencia de la vida y su visión del mundo. En la conclusión, el poeta se despeda de su lector y se compromete a seguir escribiendo.

## LITERATURA PUERTORRIQUEÑA

Este artículo aborda los rasgos más importantes de la literatura puertorriqueña. El autor del artículo es un crítico literario que, a través de su análisis, intenta explicar el desarrollo de la literatura puertorriqueña. El artículo se divide en tres partes: una introducción, un desarrollo y una conclusión. En la introducción, el autor se presenta como un crítico literario que se compromete a analizar la literatura puertorriqueña. En el desarrollo, el autor describe el desarrollo de la literatura puertorriqueña desde sus orígenes hasta el presente. En la conclusión, el autor se despeda de su lector y se compromete a seguir analizando la literatura puertorriqueña.

Este artículo aborda los rasgos más importantes de la literatura puertorriqueña. El autor del artículo es un crítico literario que, a través de su análisis, intenta explicar el desarrollo de la literatura puertorriqueña.

Este artículo aborda los rasgos más importantes de la literatura puertorriqueña. El autor del artículo es un crítico literario que, a través de su análisis, intenta explicar el desarrollo de la literatura puertorriqueña.

Francisco Matos Puella

## FRANCISCO MATOS PAOLI O EL CANTO APOFÁTICO DEL POETA-AVE

### Resumen

*Este artículo estudia las coordenadas mito-poéticas del Canto de la locura (1962), de Francisco Matos Paoli. Examina las diversas transmutaciones del hablante lírico, que, a través del lenguaje esquizo del poeta-ave, canta a la libertad desde la antítesis retórica y vivencial del cautiverio. Analiza el recurso poético de la apofasis, cuyo continuo desdecirse revela la búsqueda incesante de la esencia de la poesía. En el encuentro o desencuentro con aquello que la voz concibe como esencia —Dios—, la locura funge como eje de entrada al orden mítico —o místico— desde el cual el canto parte y hacia el cual vuela. Vinculada la teoría poética matospaolina a las de Julio Cortázar y Octavio Paz, su poesía se ilumina en el instante de la aprehensión mística, en el cual el poeta-ave alcanza lo que resulta ser su pálpito de vida en libertad.*

Palabras clave: *poesía mística, locura, trascendentalismo, apofasis, Francisco Matos Paoli*

### Abstract

*This article studies the mythopoetic coordinates of Canto de la locura (1962), by Francisco Matos Paoli. It presents the different mutations of the lyrical voice, which, through the bird-poet's schizophrenic language—and from the rhetorical and experience-based antithesis of captivity—sings to freedom. It analyzes the poetic device of apophasis, whose continuous self-denial reveals the essence of poetry. In the encounter or 'misencounter' with that which the voice conceives as essence—God—, madness acts as a passage to the mythical—or mystical—realm from where the song departs and towards which it strives. Bonded to Julio Cortázar's and Octavio Paz's poetic theories, Matos Paoli's poetics illuminates his poetry in the moment of mystical—or mythical—apprehension, through which the bird-poet achieves what turns out to be his pulse of life in freedom.*

Keywords: *mystical poetry, madness, transcendentalism, apophasis, Francisco Matos Paoli*

Que por mayo era, por mayo, / cuando hace la calor,  
cuando los trigos encañan / y están los campos en flor,  
cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor,  
cuando los enamorados / van a servir al amor;  
sino yo, triste, cuitado, / que vivo en esta prisión;  
que ni sé cuándo es de día / ni cuándo las noches son,  
sino por una avecilla / que me cantaba al albor.  
Matómela un balletero; / déle Dios mal galardón.

-Romance anónimo

## I. MÚLTIPLES PUERTAS

Cuando nos acercamos a la poesía del puertorriqueño Francisco Matos Paoli (1915-2000), y, en particular, a su *Canto de la locura* (1962),<sup>1</sup> descubrimos que una posible mirada crítica se multiplica hasta metaforizarse. Lejos de abarcar la poética matospaolina, la mirada devela la inmensidad inabarcable del poema. Por esa razón, varios de los críticos han acudido, al acercarse al poema, a una serie de metáforas que hacen comprensible la imposibilidad de una lectura unívoca. El acercamiento al *Canto de la locura*, pues, se puebla de imágenes y espacios metafóricos propios. Así, el libro pasa a ser un “lugar”, cuyo umbral o entrada es la mirada crítica misma, y cuyo entramado simbólico contiene las “puertas” o “llaves” para lograr la entrada y asedio del lector. Esta metaforización de la mirada crítica la vemos en acercamientos como el de Rafael Acevedo, quien afirma que la obra de Matos Paoli “es una mansión con innumerables puertas”.<sup>2</sup> Asimismo, advertimos la metáfora en las palabras de Mercedes López-Baralt: “son muchas las posibles llaves para acceder al *Canto de la locura* de Francisco Matos Paoli”.<sup>3</sup>

¿Por qué la obligada metaforización de la crítica? A esta interrogante podemos responder, por el momento, que además de que el lenguaje se reviste de metáforas desde la palabra cotidiana hasta la palabra poética,<sup>4</sup> ésta última genera una multiplicidad de significados que es difícil abarcar, sobre todo en poemas como los que componen el *Canto de la locura*. La propia López-Baralt lo sugiere cuando advierte que algunas de esas posibles llaves para acceder a él son, nada menos que: la locura, el misticismo, la teología, la poeticidad, la vanguardia y el espiritismo. De todos, no obstante, reconoce la locura, en su propia dimensión de fronteras borrosas, como la más privilegiada de esas llaves. El solo título, como bien observa, lo confirma.

La casi indiscernible frontera entre locura clínica y retórica se explica, a propósito de la biografía del poeta, en el diagnóstico de esquizofrenia a raíz del confinamiento solitario en la cárcel, y en la reconstrucción o “recapitulación” de esa experiencia a través del texto. Y es que, Matos Paoli fue encarcelado para el año 1950: año en que se desató la Insurrección Nacionalista en Puerto Rico. De su sentencia, que había sido estipulada para veinte años de cárcel por su combatividad nacionalista (y específicamente, por haber pronunciado cuatro discursos políticos), cumplió cinco años. En ese período, como afirma

<sup>1</sup> Francisco Matos Paoli, *Canto de la locura*, edición de Ángel Darío Carrero Morales, Carolina, Terranova Editores, 2005. Todas las citas pertenecen a esta edición.

<sup>2</sup> Rafael Acevedo, “Albizu en Francisco Matos Paoli (primera parte)”, *Claridad*, 4 al 10 de mayo de 2001; pp. 22-23.

<sup>3</sup> Mercedes López-Baralt, “El vuelo del quetzal: *Canto de la locura* de Francisco Matos Paoli”, en Matos Paoli, *Canto*, op. cit.; p. xix (énfasis nuestro).

<sup>4</sup> Sobre la metáfora y sus realidades cotidianas y literarias, véase: Zoltán Kövecses, *Metaphor: a Practical Introduction*, New York, Oxford University Press, 2002.



su esposa Isabel Freire en el prólogo al *Diario de un poeta*, “[l]as condiciones de opresión..., especialmente el confinamiento solitario, le provocaron un raptó de locura ... que transformó totalmente su vida”.<sup>5</sup> Y no sólo su vida, sino su obra, pues, en ese sentido es que las fronteras entre la locura clínica y la retórica se hacen borrosas. Al respecto, Julio Ortega observa que la puesta en crisis del principio armónico de la estética clásica, frente a la cual se levanta esta poética entre la locura clínica y retórica (o antiretórica), prosigue como si la locura fuese un método. Para Ortega, es el método de “la sinrazón de la razón”, que desemboca, a nuestro juicio, en la concepción de la locura como “suprema cordura”.<sup>6</sup>

Para Matos Paoli, la locura es mejor que el sueño “para revelar la esencia de la poesía”.<sup>7</sup> ¿Y cuál es la esencia de la poesía? Parecería ser la conjugación de fuerzas aparentemente contrapuestas, que, unidas, logran abolir sus diferencias y permiten tanto el conocimiento del ser como la igualación de éste a aquello a lo que la escritura poética se dirige. La poesía, mediante el lenguaje apofático de la locura, alcanza su poder epistémico y trascendental. Habrá que preguntarse entonces de qué manera se conjugan estas fuerzas epistémicas en la poesía de Matos Paoli. Carlos Alberty considera este entramado y presenta su “imagen total” como la de “un yo ecuménico y utópico”,<sup>8</sup> el cual “integra las perspectivas del hablante lírico como poeta, profeta, loco, médium espiritista, cristiano-paulino, así como del patriota-misionero... Así, la confluencia de las coordenadas del yo lírico revela la unidad de las lecturas que admite el texto”,<sup>9</sup> lecturas que no son otra cosa sino las llaves a las que hace alusión el aparato crítico-metafórico del *Canto*. Por su parte, la apofasis, que es el recurso poético del desdecirse, queda, entonces, en lo que para Alberty se autodefine como locura: la superación de la razón binaria, el más allá utópico experimentado en el presente o en el efecto de la enunciación. En ese sentido es que, para el crítico, el yo-poeta experimenta las reconciliaciones y se enuncia a sí mismo: he ahí la lucidez, la “suprema cordura” de la autoconciencia artística.

El *Canto de la locura* es más que la locura clínica y la locura del canto; el poema trasciende incluso las nociones de apofasis que sugiere, pues es en sí mismo apofasis. En él hay un intento de rescatar la esencia de la poesía a través de la locura, como hemos dicho, y ese intento se da en la búsqueda incesante y frecuentemente frustrada por parte de la voz poética. El yo ecuménico-utópico,

<sup>5</sup> Isabel Freire de Matos, “Francisco Matos Paoli: breves rasgos de su vida”, en: Francisco Matos Paoli, *Diario de un poeta*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987; p. 2.

<sup>6</sup> “Su *Canto de la locura* es, en definitiva, el canto de la suprema cordura” (Jorge Guillén en misiva a Matos Paoli, citado por Mercedes López-Baralt, *Canto, op. cit.*; p. iv).

<sup>7</sup> Francisco Matos Paoli, *Diario de un poeta*, 2da edición, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987; p. 26. Todas las citas pertenecen a esta edición.

<sup>8</sup> Carlos R. Alberty Fragoso, “Francisco Matos Paoli, poeta de la victoria”, *Claridad*, 6 al 11 de diciembre de 1996; pp. 22-23.

<sup>9</sup> *Ibid.*; p. 22.

según lo define Alberty, busca a Dios, quien pasa a ser, en el poema, no sólo el sujeto que se intenta aprehender a través de la locura y su apofasis mito-poética, sino la locura misma, como veremos más adelante. El encuentro o desencuentro de orden mí(s)tico implica las posturas críticas de un “no-lugar”, espacio de la utopía que el poeta ha alcanzado y el lector debe alcanzar, o en el “no-lugar” deseado por la voz y nunca alcanzado debido a la insuficiencia del lenguaje. En estos dos polos se divide la crítica a la hora de juzgar el alcance (o su imposibilidad) en la obra de Matos Paoli. Nuestra postura, como ha de verse en otro apartado, se dirige hacia la oscilación de la voz entre ambos polos. Mientras tanto, debemos señalar que nuestra aproximación a la apofasis de la locura en la búsqueda de la esencia de la poesía se dará desde una antítesis fundamental: la libertad en cautiverio. Esta idea oximorónica se explica en la lectura de lo que llamaremos el poeta-ave en el *Canto de la locura*.<sup>10</sup> El poeta-ave será, ojalá, una de las múltiples puertas poéticas del canto apofático matospaolino.

## II. LA LLAVE DEL AVE

La voz lírica del *Canto de la locura* es, para Alberty, el yo ecuménico-utópico, y éste puede leerse en el marco de una trayectoria de las combinaciones de sus diferentes modos, los cuales constituirían la voz poética como signo o espacio significativo de colaboración y tensión entre los diversos discursos. Las diferentes voces referidas, aunadas en la trayectoria de una voz que se da en la tensión y colaboración, pueden vincularse, en el ámbito de los pájaros, a los “mil rostros” o máscaras a que Mercedes López-Baralt hace referencia al momento de nombrar a la calandria una de las metáforas del vuelo en el *Canto*. Y es que, a nuestro parecer, la calandria, como las otras aves que sobrevuelan el poema, no sólo son metáforas de vuelo: los pájaros y sus cantos diversos apuntan a un mismo canto, como las diferentes voces forman un mismo yo ecuménico-utópico. Ahora, ¿se dan sus cantos en la mimesis, en la belleza, en el reflejo de la voz poética o en su intento de aprehensión de lo buscado? La contestación a esta pregunta se dará a medida que se examinen los cantos más significativos y las nociones que, sobre la poesía y lo que denomina el poeta-camaleón, ofrece el escritor argentino Julio Cortázar.

Cortázar llama “poeta-camaleón” a aquél que no posee ser o identidad:<sup>11</sup> “lo es todo y nada; participa de la luz y la sombra, lo alto y lo bajo, lo rico y lo pobre indiscriminadamente”.<sup>12</sup> De esta manera, el poeta-camaleón puede enriquecerse al entrar y participar de la esencia de los objetos. Además, se reviste

<sup>10</sup> Debe quedar claro que la alusión a *poeta-ave* no contradice la idea de la voz poética como “ente” distinto al poeta. Decir poeta-ave equivaldrá, en este sentido, a decir hablante lírico o voz poética.

<sup>11</sup> Luis Díaz Márquez estudia, de Cortázar, *Imagen de John Keats* (sus artículos “Para una poética” y “Casilla del Camaleón”); de Octavio Paz, *El arco y la lira*, y de Matos Paoli, *Diario de un poeta y El proceso creativo en poesía*. Véase: Luis Díaz Márquez, “Julio Cortázar, Octavio Paz y Francisco Matos Paoli: Apuntes para una poética generacional”, *Mairena*, IV 11 y 12 (1982); pp. 67-77.

<sup>12</sup> Julio Cortázar citado por Luis Díaz Márquez, *Ibid*; p. 68.



de una capacidad negativa, que funciona como “la habilidad para *suspender toda función razonante*, para llegar a una *fusión absoluta* con la *esencia del misterio* en cuestión mediante la participación afectiva en su esencia”.<sup>13</sup> La combinación de estos principios plantea que el conocimiento poético opera:

por irrupción, por *salto a* e ingreso afectivo en la cosa, cediendo en ese acto su conciencia de ser sujeto cognoscente y renunciando a ser ‘ese alguien que conoce’ para sumirse en la cosa deseada y ser en ella. Más aún: siendo la cosa misma mientras dura el acto de conocimiento poético.<sup>14</sup>

La teoría poética de Matos Paoli se ha vinculado a la de Cortázar. En un ensayo que aproxima sus teorías en una suerte de “poética generacional”, Luis Díaz Márquez advierte que Matos Paoli concuerda con Cortázar en su definición de poeta como “captador de esencias”. Para él, como para Cortázar, “la poesía es posesión y poder”.<sup>15</sup> Mas, para Matos Paoli, la fuente de ese poder es la inspiración divina. Una mirada detenida a su poética puede enriquecer los juicios de Díaz Márquez, cuya intención de revisión panorámica impide ver semejanzas más sutiles en la poética de los escritores señalados. Nuestra mirada se dirigirá, cual llave que sugiere la existencia de muchas otras, hacia el vínculo entre el poeta-camaleón y el poeta-ave.

Ya Díaz Márquez advirtió que la fuente de posesión y poder de la poética de Matos Paoli es Dios (o la inspiración divina). Para Díaz, esto lo aleja de la teoría de Cortázar, pues éste privilegia, no la inspiración divina, sino el ritmo, la imagen y el momento efímero de posesión o “instante sagrado”. En estos datos, no obstante, vislumbramos la semejanza entre ambas concepciones de la poesía. Al hacer traducible el poeta-camaleón en poeta-ave, descubrimos que hay en éste el salto, o mejor dicho, el vuelo, hacia la esencia que se busca. El poeta-ave, en el *Canto de la locura*, no posee ser o identidad, y, por eso, conjuga lo disímil. Lo que Cortázar llamaba lo “alto y lo bajo”, es más que válido en el “hondo vuelo” del ave matospaolina, así como en la apofasis de libertad y cautiverio. El poeta-ave aniquila su ser (y, por eso, se transmuta en múltiples voces, en múltiples aves), para capturar “la esencia de la poesía”, que no es otra sino Dios. Por esa razón, el poeta, como veremos más adelante, se autoconcibe santo, profeta, loco y poeta enamorado de sí mismo (y así, de lo que ya ha sentido ser: Dios, la locura).

Para llegar a capturar la esencia, afirma Cortázar, es necesaria la capacidad negativa, que resulta en la “suspensión de toda función razonante”, o, en palabras de Julio Ortega respecto de Matos Paoli, en la “sinrazón de la razón”. Sólo a través de la suspensión de la razón, es decir, de la locura, el poeta-ave alcanza la ‘fusión absoluta’ de la “esencia de la poesía”. En ese sentido se complica aún

<sup>13</sup> *Ibid* (énfasis nuestro).

<sup>14</sup> *Ibid*.

<sup>15</sup> Francisco Matos Paoli citado por Luis Díaz Márquez, *ibid*; p. 73.

más la poética de Matos Paoli a la hora de leerse desde la llave del misticismo. La locura clínica y retórica impide, para algunos críticos, la afirmación de un misticismo estricto en el poeta. Sin embargo, la idea del poeta-ave que aquí proponemos no pretende defender ni descartar un misticismo en Matos Paoli, sino sugerirlo como una de las llaves de acercamiento a la fuente de posesión de su poética, sea mítica o mística. Resulta fundamental, empero, la salvedad de la complejidad que aporta la locura a su poética, pues ésta pasa a ser su todo: causa, método, consecuencia y sujeto. La poética hace el salto propio *de la locura, a raíz de la locura, a través de la locura y hacia la locura*: Dios. Así, el vuelo de razón suspendida permite, como el camaleonismo: “penetrar metafísicamente en las formas ajenas e [incorporarlas] por vía del canto, ahondando en ellas hasta el límite donde las posibilidades del verso ceden al balbuceo, a la admiración y al silencio”.<sup>16</sup>

Habíamos visto en Cortázar que el salto hacia la esencia, traducido en Matos Paoli como vuelo, es uno afectivo. Vale ahora rescatar esa adjetivación del salto o el vuelo, que no hace sino apuntar, en la poética de Matos Paoli, el “hondo vuelo” del poeta-ave como vuelo de amor. Dios, desde la perspectiva mí(s)tica del poema, es la locura y es el Amado. La posesión de Dios, que ocurre también a través del canto esquizo (contaminado de locura) del ave, no puede ser posible sin que haya amor. Ello implica algunas de las características primordiales de la poesía mística, de la que bebió el poeta: la aniquilación del ser, la irracionalidad, la posesión del Otro y la transformación: “amada en el Amado transformada”, en palabras de San Juan de la Cruz.

La incorporación al Otro de la que habla Cortázar se da, ya no a través del conocimiento de la poesía, sino de lo que esta vez nombra el *canto*. Quizá con esto ya no habría que añadir más, pues sabemos que la penetración metafísica y metafórica del poema matospaolino se da a través del canto del poeta-ave. Cortázar añade, a lo que ya por nuestra parte vinculamos a la poesía mística, ese “ahondar” hasta el *límite* donde las posibilidades del verso ceden a la insuficiencia y, en última instancia, al *silencio*. Ello nos obliga, otra vez, a traer el fenómeno místico a colación, ya que el intento máximo de la poesía mística es decir lo indecible; esto la lleva al apego a recursos que dicen y desdicen, como es la apofasis, y al valor del silencio.<sup>17</sup> La poesía, por una parte, trasciende los límites, mas, a la vez, no deja de ser insuficiente. En la tensión entre esa potencialidad e insuficiencia (continuidad / discontinuidad) reside lo que pasa a ser el silencio frustrado o respetuoso ante la magnitud de lo que, efímeramente, en el “instante sagrado”, se apprehendió. Veamos cómo lo concibe Matos Paoli:

La poesía, ardor de inefabilidad, está fabricada de impotencia nominativa, como toda mística explicada que renuncia, en último fruto, a la plasmación del pensamiento.

<sup>16</sup> Julio Cortázar citado por Luis Díaz Márquez, *ibid*; p. 68.

<sup>17</sup> Respecto del fenómeno de la indecibilidad en la poesía mística, véase: Luce López-Baralt, *Asedios a lo indecible: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid, Editorial Trotta, 1998.



¿Qué hacer entonces? ¿Callar ante la alternativa de falsearnos por medio de la palabra?

Yo determino, con una locura de sutileza, la sabiduría que está más allá del fenómeno, hasta que la palabra explote en miríadas de comunicación incomunicable, hasta que la metáfora, cada vez más alejada de su propia estructura psíquica, pueda verse hacia una realidad absoluta en donde la virginidad del espíritu sea el único consuelo del hombre.<sup>18</sup>

### III. ENTRE QUETZAL Y CALANDRIA

Los “mil rostros” que pueblan de pájaros el múltiple y único *Canto* comienzan con el “enorme quetzal de la nada”. Del quetzal, “pobre de rocío”, la voz se transmuta en calandria y alude al pitirre, a la reinita, a la alondra y a la paloma. El quetzal de la nada abre el *Canto* desde la pobreza de rocío, desde la nada más nada de la voz poética, pero también desde la afirmación de la identidad latinoamericana. Como bien observa Mercedes López-Baralt, “no se nos puede escapar que el quetzal es el ave mítica por excelencia de la tradición náhuatl”.<sup>19</sup> Pero, a su vez, advierte que “el quetzal también forma parte de la identidad dual del héroe mítico Quetzalcóatl, cuyo nombre funde el ave con la serpiente *coatl*”:<sup>20</sup> así, se funden cielo y tierra, lo alto y lo bajo... Veamos los versos:

Ya está transido, pobre de rocío,  
este enorme quetzal de la nada.<sup>21</sup>

López-Baralt privilegia el origen de identidad y síntesis de lo disímil en la alusión al quetzal, por lo cual considera “no menos importante [que] en el quetzal late la voluntad de vuelo del poeta, que ha de desafiar tanto a la nada metafísica como a las recias paredes de su prisión material”.<sup>22</sup> A nuestro juicio, en ello precisamente estriba la grandeza apofática del canto esquizo del ave que se transmuta: tanto en la voluntad como en el vuelo. El sujeto lírico se nombra quetzal, y el quetzal simboliza, por una parte, riqueza; por la otra, este pájaro de color esmeralda intenso, que muere en cautiverio, simboliza libertad. De manera que la voz, al autonombrarse “quetzal de la nada” y de la pobreza de rocío, plantea ya su condición cautiva, su muerte. El canto comienza con la aparente oposición: libertad, riqueza y vida contrapuestas a cautiverio, pobreza y muerte. La enormidad del quetzal tal vez signifique la hiperbolización de la corporeidad: recuérdese que el poeta pasa a ser hombre-pájaro, igual al poeta-

<sup>18</sup> Matos Paoli, *Diario*, *op. cit.*; p. 21.

<sup>19</sup> Mercedes López-Baralt, *op. cit.*; p. xxix.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Matos Paoli, *Canto*, *op. cit.*; p. 5.

<sup>22</sup> Mercedes López-Baralt, *op. cit.*; p. xxx.



ave que, como tal, canta, desde el cautiverio, a la libertad. Y su locura es, precisamente, esa libertad sagrada del poeta —que según el epígrafe al *Canto*, y desde Aristóteles, no es sino el que lleva la “potencia de éxtasis”. Mas, si el quetzal muere en cautiverio, la locura podría ser aquí muerte, la cual implicaría a su vez resurrección, y con ella libertad: he ahí la simbología. Claro que ésta se da desde quien afirma ser (aunque se suprima el verbo) de la nada. Al parecer la experiencia está consumada; de modo que, en ese estar transido (que connota tanto el *trance* como el *cansancio*) puede entenderse la nada, así como desde el antes del retorno a un estado que se anhela.

Más adelante en ese primer poema del *Canto*, la voz cantante se pregunta por un ave que casi pasa desapercibida por la crítica en sus distintas dimensiones: la calandria. Ya varios de los críticos de la poesía matospaolina se acercaban a la calandria desde su presencia en otros poemarios, como es el caso del *Canto a Puerto Rico*. La calandria reincide en los cantos de Matos Paoli hasta llegar a lo que, en nuestra opinión, es la más compleja de sus presencias: la del *Canto de la locura*:

¿Y por qué la calandria,  
la mimosa de astros extendidos,  
pugna por no morir  
cuando Dios la conculca con su asalto?<sup>23</sup>

Sobre la calandria, López-Baralt ha observado, desde su lectura a partir de Rudolf Otto, el asomo que hay en ella de numinosidad. La estudiosa concibe este pájaro como “otra máscara para el poeta, pues se trata de una de las metáforas del vuelo, pero esta vez en su fase de ave cantora ...”.<sup>24</sup> Ya habíamos advertido que, para la crítica, el quetzal simboliza la voluntad de vuelo, y ahora, al considerar la calandria como *otra máscara para el poeta*, nos damos cuenta de la insistencia en la visión del ave como antifaz para el poeta, como otra voz que opera como metáfora de vuelo. Analizado el caso del quetzal, debemos sumergirnos en cómo la calandria también ostenta unas dimensiones desapercibidas, que además de enriquecer la multiplicidad de voces y el valor metafórico del poema, operan como poderosas llaves hacia el canto y su propósito.

La calandria es un ave cuyo nombre latino es *Mimus Saturninus*. Su etimología remite al carácter mimético de su canto, pues este pájaro imita el canto de otras aves y voces con ligeras variaciones. La característica principal, en todo caso, es su voz y su ademán de compositor. En época de reproducción, el macho puede cantar durante casi todo el día para atraer a la hembra. Su vuelo se conoce como el “vuelo nupcial”. Esta ave, además, no tolera vivir en cautiverio, y por eso en Argentina es, como el quetzal para la cultura náhuatl,

<sup>23</sup> Matos Paoli, *Canto*, *op. cit.*; p. 5.

<sup>24</sup> Mercedes López Baralt, *op. cit.*; p. xxxii.

símbolo de libertad.<sup>25</sup> De ahí se entiende que la calandria, en Matos Paoli, es símbolo también de libertad, y de mimesis de otros cantos. En ese sentido, describirla como “la mimosa de astros extendidos”, puede tener doble significación: mimo (de gesto tierno) o mimesis (imitación). La doble vertiente apunta, con mayor peso, hacia la imitación, sobre todo si recordamos el epígrafe al *Canto*. Aunque en el fragmento escogido Aristóteles no aborda sus ideas de mimesis, éstas permanecen latentes en su elección para el epígrafe y en la inmediata descripción de la calandria.

La imitación de otros cantos —con sus variaciones ligeras— puede vincularse entonces al propio *Canto de la locura* del poeta. Ello por su evidente parecido al *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz (uno de los libros de cabecera de Matos Paoli), escrito también desde la experiencia del cautiverio. El poeta-ave ha transitado ya, en el primer poema, del quetzal a la calandria, para aunar los cantos en el *Canto* mayor, el de la locura. La apofasis de libertad y cautiverio en ambas aves redundante en la antítesis abolida en el poeta-ave, que transido y pobre de rocío, es poeta de la nada cuyo trance le lleva al cuestionamiento metapoético sobre la imitación de un *Cántico* escrito siglos antes.

Si vamos a los versos, constatamos que el ave pugna por no morir, y Dios en todo caso —y por vez primera en el texto—, parece ser el sujeto que la amenaza, asalta u oprime. Según Rafael Acevedo, Matos Paoli expresa la conmoción, “el sentimiento de criatura que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquél que está sobre todas las criaturas. El hablante está frente a la nada, frente a lo absolutamente heterogéneo, lo que es en esencia opuesto a todo cuanto existe y puede ser pensado”.<sup>26</sup> En el caso del poema, la calandria pugna por vivir. ¿La amenaza de Dios es, pues, de muerte? ¿Esa muerte, entonces, implica vida? Si vemos estos versos en conjunto, comprobamos que el porqué de la voz poética no es al asalto aparentemente negativo de Dios, sino a la misma pugna de la calandria. La voz poética parece no comprender la lucha contra una muerte en Dios, que será vida. Podemos, por tanto, preguntarnos dónde queda la libertad; ¿debe la voz optar por el cautiverio (la muerte en cautiverio, como el quetzal)? Al parecer, el hablante lírico opina que sí. Y si establecemos un paralelo entre el quetzal y la calandria, recordamos que en el quetzal hay la voluntad de vuelo y el vuelo, el cautiverio (con su carga de muerte) y la libertad. Para la voz poética, en la calandria no debe haber pugna contra la muerte. Si la muerte es también para ella resurrección, como al fin y al cabo lo será para el quetzal, no debe haber pugna, sino pasividad ante el asalto de Dios, opción por la libertad en cautiverio y la vida en la muerte. Sólo así, el poeta-ave puede asumir el canto mimético: en la imitación de la voz de la libertad. Y esa libertad la otorga la apofasis mí(s)tica de la locura. Por eso el canto es canto de locura.

<sup>25</sup> A propósito de la calandria, consúltese: <<http://www.avesdepuertorico.org/endemicas/calandria.html>>.

<sup>26</sup> Rafael Acevedo, *op. cit.*; p. 23.



## El canto apofático del poeta-ave se reitera en la presencia del ruiseñor:

Pero yo no quiero el sol  
que fructifica en los saludos:  
quiero la serena oquedad,  
el silencio vacío que tumba  
el ala de los ruiseñores.<sup>27</sup>

En los versos anteriores a la aparición de otro de los “mil rostros”, el del ruiseñor, la voz poética había asumido una posición de ligera distancia respecto de la imagen del “enorme quetzal de la nada”, que ya no era “este enorme...” sino “el enorme”. Ya no parecía ser una máscara del poeta, sino una mención sutilmente distanciada, como la de la calandria. La metáfora del poeta como ave permanece latente en la distancia, a pesar de que la voz parece prepararse para un desprendimiento de las voces. Lo cierto es que, al momento de aparición del ruiseñor, hay una cierta lejanía de la voz, pero no hay cambio en el sentido apofático de la presencia del ave.

Ahora, ¿qué viene significando el ruiseñor para la voz poética en el *Canto de la locura*? Porque aquí la voz anhela un silencio que tumbe su ala. Quizá esto pueda entenderse con la metáfora dual que han encarnado los pájaros hasta el momento: cautiverio / libertad. El silencio permitirá la caída del ala, que provocará la imposibilidad de vuelo literal, pero conllevará así la libertad antitética del cautiverio. Esto entra en las coordenadas de la tensión mí(s)tica y de la recurrente dialéctica de la poética de Matos Paoli: cautiverio / libertad, soledad / unión, etc. La voz parece estar ubicada en el centro mismo de las dualidades.

Pero, es precisamente en el centro del canto apofático que la voz concede a la mimesis su desviación. En el primer poema del *Canto*, y luego del tránsito y transmutación del poeta-ave a través del quetzal, la calandria y el ruiseñor, la voz poética da paso a la distancia y desviación del canto mimético:

Yo quiero conocerme:  
abandonar la ignota multiplicación de los astros  
la abundancia tranquila  
en que el amor es loto.<sup>28</sup>

Esta estrofa no está aislada de la anterior; está evidentemente ligada, pues la posibilidad del silencio anhelado le otorgará a la voz la libertad en el cautiverio de la soledad, lo que a su vez le permitirá conocerse. Ya va dejando, pues, la estancia de “mimosa de astros”, y con ella el canto mimético, al conocerse en profundidad. ¿Va olvidando también el amor?: “la abundancia tranquila / en que el amor es loto”. Parece desprenderse de cierto tipo de amor para sumergirse

<sup>27</sup> Francisco Matos Paoli, *Canto*, op. cit.; p. 6.

<sup>28</sup> *Ibid.*

en uno más profundo.

A propósito de estos desprendimientos de la mimesis, Matos Paoli afirmó: “En cuanto a la desrealización, todo acto poético tiende a sustituir un mundo tangible por un mundo plenamente imaginario. Para lograr esto, nos tenemos que desentender de la mimesis realista. La palabra apunta hacia la distorsión de la realidad. En ella oficia un espasmo de locura”.<sup>29</sup>

Si antes la locura se centraba en el lenguaje antitético del poeta-ave, ahora apunta hacia la desviación de la mimesis y la distorsión de la realidad. La complejidad mayor de esta transición está en la combinación de ambos. Cuando se une el canto mimético al que se desentiende de la mimesis a través del lenguaje de la locura, es que se potencia el discurso y se alcanza la cima del poema. Este proceso se va fraguando desde las transformaciones del poeta-ave y su canto mimético convertido en poética, hasta la apofasis mayor: el intento que desde esos límites hace la voz poética para aprehender lo inaprehensible: Dios. La voz deja la “mimosa de astros” para distorsionar la realidad, y de ese modo aniquilar su ser para poseer a Dios en la propia libertad. Así, espera que Dios lo liberte, pero descubre, en el tramo en que pretende abandonar “la ignota multiplicación de los astros”, que Dios también imita. Sorprendentemente, no sólo hay mimesis en la voz poética, sino en Dios: “Al principio Dios imita la retama, (Pero / es dulzor)”.<sup>30</sup> Esta vez, el poeta parece igualarse a Dios al hablar de la mimesis en él. Dios imita a la retama, según imita a las aves el *pequeño dios* que pasa a ser el poeta.

La sola instancia de imitación en Dios supone el desentenderse de la mimesis realista: la palabra poética apunta hacia la distorsión de la realidad. Habrá que preguntarse entonces si la voz necesita el desprendimiento de la mimesis en tanto la mimesis es en sí misma desprendimiento del ser, sobre todo en el intento mito-poético: el de poseer al Otro. El poeta-ave, pues, se sitúa en una cadena infinita de imitaciones, para poseer el Infinito, la totalidad, que es Dios, pero que es, también, la locura:

Y Dios es la locura,  
la grata beldad del exilio,  
la impronta que no tiene impronta,  
el extranjero,  
la cerrazón de alegría que perturba  
al Electo.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Francisco Matos Paoli entrevistado por: Manuel de la Puebla, en “La poesía es una actividad que genera efluvios absolutos. Entrevista especial para *Mairena*”, *Mairena*, IV 11 y 12 (1982); p. 12.

<sup>30</sup> Francisco Matos Paoli, *Canto*, *op. cit.*; p. 14.

<sup>31</sup> *Ibid.*; p. 18.



## IV. "Y DIOS ES LA LOCURA"

Hemos visto el privilegio a la locura, que se convierte en la dueña del canto, su causa, consecuencia, su raíz, su método. La "sinrazón de la razón" es, al fin, el Todo del poema: es lo que el canto apofático del poeta-ave busca y encuentra, es Dios. Si Dios mismo es la locura, el intento de aprehensión a través de ella rebota sobre sí mismo. Poseer a Dios es poseer la locura, y poseer la locura es poseer a Dios. La paradoja logra abolirse, y ya la locura no parece limitada, sino que se prueba infinita. El único límite, en todo caso, radica en que la posesión se da en lo que Cortázar llama el "instante sagrado". Lo demás es búsqueda, finitud, insuficiencia. Por eso, críticos como Rubén Ríos conciben la apofasis del lenguaje matospaolino como prodigalidad demencial que se centra en el deseo. Carlos Alberty, por su parte, centra el canto esquizo de la voz poética en el "no-lugar" al que el lector debe acceder. De modo que sus lecturas se polarizan hacia el "no-lugar deseado" y el "no-lugar alcanzado" por el hablante lírico.

Carlos Alberty plantea que "en cierto sentido, todo lo que digamos estará en entredicho hasta que no crucemos, de verdad, hacia el espacio anhelado por el discurso de este poeta que nos ocupa".<sup>32</sup> Y ese espacio anhelado y accedido por la voz poética es el del "no-lugar", que para Alberty es, también, el poema. Aparentemente contrapuesto al argumento de Alberty, el de Rubén Ríos propone ese escribir del poeta como uno que va contra los caminos de la interpretación, que cree en la hermenéutica suprema como la que dará sentido pleno a la poesía y a la patria: todo ello desde el cansancio, la soledad, la "profecía débil"... De modo que, de acuerdo a su lectura, el "no-lugar" no se logra, sino que se desea.<sup>33</sup> A nuestro juicio, los polos críticos pueden, como los polos de la escritura poética, metaforizarse y abolirse. Así, la contradicción se transformaría en una dialéctica entre la tensión apoética de un alcanzar ese "no-lugar" a través del vuelo del poeta-ave y el retorno hacia el deseo de asirlo una vez más. En esa esperanza del retorno poético se insertan las siguientes palabras del poeta: "Día llegará en que podamos virtualizar un poema total, una experiencia total del ser a través de la poesía. En esa esperanza valido mi mejor yo".<sup>34</sup>

## V. CANTO ESQUIZO DE DIOS

La abolición de las paradojas provoca un cambio de óptica a la hora de acercarse tanto al aparato crítico como al poético de Matos Paoli. En ese sentido está el mayor desafío a ambos, ejemplificado en la interrogante que propone Julio Ortega, dirigida a:

<sup>32</sup> Alberty Fragoso, *op. cit.*; p. 22.

<sup>33</sup> Rubén Ríos Ávila, "El deseo de la patria", *El Mundo*, 21 de octubre de 1990; pp. 20-21.

<sup>34</sup> Francisco Matos Paoli citado por Manuel de la Puebla, *op. cit.*; p. 13.

cómo incorporar la cárcel, ese exceso de evidencia empírica, en una poesía que hace del nombre y la cosa el comienzo de una alegoría salvadora. Porque para que el sistema opere creativamente, todo lo que nombra tendría que sumarse al proyecto analógico, que procesa las antítesis como semejanzas... La poesía es capaz de desfundar la cárcel para, restando su nombre una sílaba tras otra, liberar al mismo mundo encarcelado.<sup>35</sup>

La apofasis muestra ser, en la poética de Matos Paoli, una marca de reconciliaciones y no de oposiciones. Esto puede extenderse a la escritura poética en general, que, paralela a la concepción de la realidad del pensamiento oriental, no es lógica de oposición. Dicha capacidad se logra en la plenitud de la palabra poética, como observa Octavio Paz, quien opta por esta abolición, de la cual bebe el poeta-ave del *Canto de la locura*.

Veamos un fragmento del argumento de Paz:

El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del “esto o aquello”; el oriental es el del “esto y aquello” y aun el del “esto es aquello”.<sup>36</sup>

Por lo tanto, decir que “Dios es la locura” es la palabra esquiza en su suprema cordura poética: no plantea la oposición entre Dios como sujeto de posesión y Dios como locura. La palabra poética logra ser, en la apofasis del canto del poeta-ave que en su hondo vuelo divaga, la locura misma: Dios en su otredad y su mismidad. El poeta-ave aprehende a Dios a través de su vuelo a la locura, y descubre que en el vuelo esquizo estaba Dios y estaba él. “Esto es aquello”: Dios es locura, el canto es *Canto de la locura* en el instante sagrado de aprehensión (de lo Otro y de sí). El poeta-ave entra, así, en el orden de lo absoluto. Por eso se enamora de sí mismo: porque posee a Dios, posee a la locura y se posee a sí, todo al mismo tiempo. Tiempo en que, en palabras de Paz, “somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello”.<sup>37</sup>

Y ese instante no es sólo el de la aprehensión de Dios, la locura y la palabra, sino el del alcance del “no-lugar” deseado, el lugar y espacio de la libertad. El poeta-ave canta, en sus transformaciones, a la suprema libertad, a aquélla que se da en el espacio utópico y en el instante consagrado de su palabra y su locura. El poeta-ave imita, roba, enmudece, grita y canta al “latir indecible de los pájaros”: palpito potenciado en uno y lo mismo: Dios, locura y libertad.

Limarí Rivera Ríos  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras

<sup>35</sup> Julio Ortega, “Francisco Matos Paoli: El discurso de la locura y la alegoría nacional”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVII 2 (2000); p. 145.

<sup>36</sup> Octavio Paz citado por Luis Díaz Márquez, *op. cit.*; p. 71.

<sup>37</sup> Octavio Paz citado por Luis Díaz Márquez, *ibid.*; p. 72.