

**CUERPO DEL DESEO, POSESIÓN DEL CANTO:  
LA POESÍA DE *JÚBILO Y FUGA* Y *SABOR ETERNO*,  
DE EMILIO BALLAGAS**

¡Ingrávida y muda está  
disfrazada de silencio!

E. Ballagas

A pesar de haber sido escritos en épocas y bajo estéticas diferentes, *Júbilo y fuga* y *Sabor eterno* pueden ser leídos como una continua aventura del deseo y la poesía. La protagonista de dicha aventura es una voz lírica inmovilizada por ansiedades, compelida a la secretividad y el silencio, atormentada por la soledad donde la culpa la coloca. De la plenitud de la presencia en el primer poema de *Júbilo y fuga* a la plenitud de la ausencia en el último poema de *Sabor eterno*, la aventura de la voz lírica traza un proceso que corresponde al de la constitución del sujeto burgués como ser escindido e incorpóreo, a la vez que cifra parte de su discurso en imágenes del cuerpo que corresponden a un modo discursivo anterior al burgués en el cual el cuerpo —como en la Pasión— es el lugar del castigo y el significado. Dicho de otro modo, el Ballagas romántico obsesionado con el vacío en que se funda la subjetividad moderna y con hacer presente mediante la palabra a ese imposible otro que el deseo nunca hallará, es inseparable desde el comienzo del Ballagas devoto católico y poeta místico para quien el dolor y el castigo son una forma de significación y trascendencia. Las ansiedades de la voz lírica son las de la subjetividad moderna —autoconsciencia construida como interioridad de la cual quedan excluidos el cuerpo y las pasiones (“Júbilo de la ola”); su secretividad y su silencio son los del discurso de esa consciencia, el deseo excluido del discurso de la razón (“Fuga”); su soledad es el espacio privado, claustro de la autodisciplina donde cuelga el espejo/ espejismo de la consciencia (“Retrato”). Sin embargo, ni la censura de la autoconsciencia ni la de la sociedad que “nos cerca y nos apaga” (“De otro modo”) logran silenciar la voz lírica. Y esto no sólo porque no hay poder absoluto, censura que logre relegar al cuerpo y al deseo a márgenes y paréntesis sin que desde allí éstos continúen ejerciendo su influencia inquietante sobre el texto, sino también porque Ballagas se vale del silencio como estrategia y al no nombrar el objeto del deseo lo hace presente de una manera intensificada y perturbadora.

Cuando Ballagas publica *Júbilo y fuga* en 1931, ya el furor de experimentación del Vanguardismo inicial en Cuba había dado paso a dos tendencias paralelas en la poesía cubana: la poesía pura que inaugura en Cuba el libro

*Poemas en menguante* (1928) de Mariano Brull, y la poesía social (“humana” la llama Ballagas). *Júbilo y fuga*, primer libro de Ballagas, queda inscrito dentro de la estética de la poesía pura. La poesía pura es para Ballagas tanto la poesía libre de prosaísmos que propone Paul Valéry como el momento de iluminación poética que Henri Brémond opone al “poema impuro”. Es decir, además de ser una estética, la poesía pura es para Ballagas una ética que opone lo puro a lo impuro. A esta ética/ estética Ballagas añade una dimensión cristiana y erótica. La oposición puro/ impuro que propone la poesía pura se ajusta perfectamente al binarismo de la moral cristiana, pero en Ballagas el cristianismo, además de una moral ofrece una tradición poética —la mística— para la cual el cuerpo está presente como el cuerpo de la Pasión, cuerpo mutilado que es verbo encarnado y sitio del deseo, trascendente y erótico.

Cintio Vitier da la clave de *Júbilo y fuga* cuando afirma que “hay un dualismo radical en el planteamiento de esta poesía: de un lado la realidad impura, del otro el sueño puro. Y esas nadas, esos blancos, esa ‘perfección del sí’, ese remolino de lo eterno, el poeta sabe ya que son mera ilusión, bellos mirajes que cederán al empuje de la angustia real”.<sup>1</sup> Tan radical le parece a Vitier el dualismo de la poesía de *Júbilo y fuga* que para describirlo necesita una pareja de sustantivos adjetivados colocados en oposición —realidad impura/ sueño puro. Pero esta misma dualidad parece desvanecerse ante el saber del poeta. *Júbilo y fuga* comienza con “Víspera”, momento de la “honda presencia secreta” o tal vez sea ya la nostalgia de esa presencia plena anterior a la constitución de la subjetividad como ser escindido. La voz lírica se define no como “ser”, sino como “estar” —“Estarme”—, como existencia anterior a la conciencia, capaz de sentir el “éxtasis de ignorarme”, de sentirse “íntegro, virgen, futuro”. Pero en el inmovilismo de este estado que podríamos llamar fetal encontramos ya los elementos con los cuales se constituirá la subjetividad —la “palabra inicial” y el “tierno latir ausente”. En “Víspera”, sin embargo, no hay fragmentación sino identidad entre palabra y deseo: la voz lírica es “germen/ de la canción venidera” y está “dormido —íntimo—/ en tierno latir ausente”.<sup>2</sup>

En el “dualismo radical” de *Júbilo y fuga*, la inmovilidad del poema inicial contrasta con la “eternidad en fuga” del instante que se escapa en “Fuga”, último poema del libro. Lo que separa a estos dos poemas nos lo indican los verbos del último: querría, quisiera, quiero —el deseo insatisfecho. La voz lírica se ha convertido en subjetividad —el insistente “yo” de las primeras estrofas—, en ser escindido entre una interioridad marcada tipográficamente por paréntesis —“(balbucir de mi alma)”— y el yo consciente que en vano intenta

<sup>1</sup> Cintio Vitier, “La poesía de Emilio Ballagas”, *Obra poética de Emilio Ballagas*, Miami, Mnemosyne Publishing, Inc., 1969; p.xii.

<sup>2</sup> Todas las citas de la poesía de Ballagas son de: *Obra poética de Emilio Ballagas*, ed. Cintio Vitier, Miami, Mnemosyne Publishing Inc., 1969.

encontrar “la palabra segura/ entera, sí, perfecta” que dé voz a ese balbucir del deseo censurado. Entre la existencia íntegra, no fragmentada de “Víspera” y la subjetividad escindida de “Fuga”, los poemas de *Júbilo y fuga* trazan la aventura del despertar del deseo y la constitución de la subjetividad. En “Inútil”, poema situado hacia el centro del libro, la inmovilidad y la palabra ausente se encuentran en la imagen del cuerpo con la que se define el yo lírico: la estatua muda.

Yo, con las piernas tullidas.  
(El día  
—Mercurio de sol y prisa—  
corre en sus alas de nickel.)

Yo, con las manos inútiles,  
(La tarde saca los brazos  
para cortar amapolas.)

Yo, mi propia estatua muda,  
yacente, de la pereza  
esculpida en mi silencio  
de duro mármol nevado.

(La noche —niña adornada  
con el jazmín de la luna—  
danza y agita en el viento  
una túnica de olores.)

Lo primero que resalta en este poema es el alternar entre planos de sentido separados tipográficamente por los paréntesis. De un lado el yo lírico, del otro la progresión temporal —día, tarde, noche— que recuerda la división misma del poemario —alba, mañana, tarde, nocturnos. El yo se presenta como un cuerpo inmóvil y se contrasta con el movimiento y la sensualidad del mundo que lo rodea. A nivel formal, las únicas formas verbales asociadas al yo —un gerundio (yacente) y un participio (esculpida)— contribuyen a comunicar el estado de inmovilidad y contrastan con los verbos de movimiento y la sensualidad de día, tarde, noche. Esta primera oposición entre el yo y el mundo no puede, sin embargo, ocultar del todo una división más sutil. “Inútil” es el momento en que se funda la subjetividad, y el sujeto que surge es un ser escindido. La voz lírica se constituye en sujeto relegando a una interioridad enclaustrada por paréntesis el mundo sensual y animado que descubrieron los sentidos en los poemas de las dos primeras partes del libro, mundo que correspondería —en lenguaje lacaniano— a lo Imaginario, la unión imaginaria del niño con el cuerpo de la madre y el mundo. En la dimensión de lo Imaginario los sentidos despiertan al mundo (“Vendrán cinco estrellitas”), pero el sujeto no se percibe a sí mismo como entidad separada, sino que está siempre enajenado *en* el mundo (“Sentidos”) y el lenguaje no es un sistema lógico de significación, sino puro goce

sonoro (“Poema de la ele”; “La Jícara”). Para colocarse en la cadena de significación y acceder al lenguaje, el sujeto tiene que separarse del cuerpo de la madre/ mundo, separación que es provocada por la presencia del padre y la amenaza de castración. El resultado de esta separación es la aparición del cuerpo como límite y, con éste, la oposición sujeto/ mundo tan importante a la poesía de Ballagas. El cuerpo en “Inútil” es un cuerpo inmóvil que siente dicha inmovilidad como castración —“piernas tullidas”, “manos inútiles”; desde la interioridad parentética la tarde, en un acto que combina la castración y la censura, saca sus brazos para “cortar amapolas”. El signo de esta inmovilidad es contrario al de la inmovilidad en “Víspera”. Lo que en aquel poema es plenitud, quietud de la no-contradicción, en este poema es ausencia y dolor.

No podemos entender el cuerpo mutilado e inmóvil del sujeto como un mero cuerpo biológico. En el discurso burgués del cuerpo que se origina en Europa a partir del siglo XVII, el sujeto se constituye como una narración a la vez dividida y censurada en la que el cuerpo y sus pasiones son vistos como un “afuera” que contrasta con una interioridad en la que el deseo está sujeto a la autocensura. Esta interioridad que actúa como “sagrada custodia” del deseo la encontramos en “Júbilo de la ola”, poema excluido por el autor de la segunda edición de *Júbilo y fuga*. En este poema, dirigido a una segunda persona como si fuese la “voz de la consciencia” de la voz lírica, el deseo, metaforizado en ola, se escapa “hacia dentro” y se vuelve “más pura, más lejana,/ más honda, más abstracta...” y en la “alborada íntima” de la voz lírica pierde su corporalidad —“invisible”, “transparente”— y se convierte en plenitud y silencio. El resultado de este proceso de desrealización del cuerpo y el deseo no es, sin embargo, la plenitud que esa “voz de la consciencia” propone, sino el cuerpo castrado y censurado de “Inútil” —la estatua muda. En “Retrato”, uno de los poemas capitales de *Sabor eterno*, reaparecerá esta ola del deseo como “ola sin movimiento” que señala no una plenitud, sino una ausencia.

El poema de *Júbilo y fuga* que más se acerca a la intensa subjetividad romántica de *Sabor eterno* es “Oasis”. Este poema, construido alrededor de la oposición realidad impura/ sueño puro, es una reescritura del mito de Narciso. La voz lírica, solitaria como Narciso, alejada de la sociedad en un paraje desértico, se mira en una voz (¿la de Eco?) que es “agua, sueño, transparencia”. Pero este agua sexual del oasis, con su “dátil fresco de un beso” resulta ser un espejismo del Otro que se esfuma abandonando a la voz lírica en la “Arena/ desierto, vidrio, resol” de la “seca realidad”. Si en “Júbilo de la ola” vimos un intento de desrealización del deseo, en “Oasis” vemos un intento de des-socializar al sujeto. Ese desierto en que se encuentra la voz lírica es una realidad social. El contraste con dicha realidad tiene el efecto de acentuar y delimitar la subjetividad. Es en ese contexto social de la “seca realidad” que debemos situar las “insomnes heridas secas” para comprender la magnitud de la violencia de estas imágenes. La significación plena de estas imágenes violentas del cuerpo —que se repiten en “Elegía sin nombre”— quedará esclarecida al reapare-

cer las mismas en “Soneto sin palabras”, poema que concluye la aventura del deseo y la poesía de la voz lírica.

*Júbilo y fuga* está lejos, pues, de ser el mundo virginal e infantil que Ballagas llama “misterios gozosos” de su poesía, poesía de “puros juegos, gráciles arabescos de esos que no tocan el corazón ni tocan de él”.<sup>3</sup> Encontramos ya en estos poemas la “individual angustia humana” que el poeta atribuye a su poesía posterior y podemos incluso leer los “puros juegos” de los poemas iniciales del libro como parte de la aventura del deseo y la poesía que trazan *Júbilo y fuga* y *Sabor eterno*.

“La poesía en mí”, texto en prosa escrito por Ballagas en los años en que compuso los poemas de *Sabor eterno*, es un Arte poética en la que el poeta se asigna a sí mismo una función que lo coloca claramente dentro de la tradición romántica: “No soy más que un notario de mis propias emociones [...] Sólo que el poeta que dé fe fiel de las emociones de su yo es algo más que un notario, es una aguja magnética que se mueve a la menor alteración, que oscila delicadamente para marcar de la manera más precisa y ajustada los más finos y variados matices del sentimiento. Eso quiere decir que ser poeta es vivir en el mundo y en el universo, en el tiempo y en la eternidad”.<sup>4</sup> Esta cita de Ballagas es un ejemplo de lo que Abrahms llama la teoría expresiva la cual él considera como central a la estética romántica. Según esta teoría, la obra de arte (la poesía) es el resultado de un proceso creativo que externaliza la interioridad del poeta compuesta de percepciones, pensamientos y sentimientos. La “causa” de la poesía, según esta teoría, es el impulso de sentimientos y deseos que, desde la interioridad del poeta, buscan expresión.<sup>5</sup> Dentro del esquema de la aventura del deseo que es la poesía de *Júbilo y fuga* y *Sabor eterno*, es significativo que Ballagas haya pasado de la estética de la poesía pura en el primer libro, a una estética romántica (o “neoromántica”, término que la crítica coincide en asignarle a la poesía de *Sabor eterno*) en el segundo. Si las oposiciones binarias en las que se fundamenta la poesía pura sirven en *Júbilo y fuga* como punto de partida para las oposiciones que marcan la constitución de la subjetividad como escisión, la estética romántica parte de esa escisión del sujeto y opera un doble movimiento que, a la vez, se centra en la interioridad de dicho sujeto, potencia esta interioridad, y busca la reconciliación del sujeto con el objeto, del hombre con la naturaleza, de la consciencia con el inconsciente. Para salvar la brecha entre sujeto y objeto, brecha constitutiva de la subjetividad burguesa, el Romanticismo cuenta con la poesía. Pero son los románticos también los primeros que intuyen que la palabra —el discurso— no puede salvar dicha brecha,

<sup>3</sup> Emilio Ballagas, “La poesía en mí”, *Orbita de Emilio Ballagas*, La Habana, Instituto cubano del libro, 1972; p.239.

<sup>4</sup> *Op.cit.*, p.234.

<sup>5</sup> M.H. Abrahms, *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1971; p.22.

es decir, a la imposibilidad del amor (imposibilidad de satisfacer el deseo), los románticos añaden la intuición de que la significación también es imposible, de que la palabra no puede adecuarse a la expresión de los sentimientos. Esta preocupación está presente también en "La poesía en mí" al proponer Ballagas que el poeta debe "domesticar el vocablo hasta que diga aquello que la sensibilidad tiene en la punta de la lengua".<sup>6</sup> Si "Fuga", último poema de *Júbilo y fuga* es ya un testimonio de la imposibilidad de adecuar la palabra a la expresión del deseo, todo *Sabor eterno* gira alrededor de dicha imposibilidad y desemboca en el silencio de la "canción inútil", de la palabra ausente. La importancia de este asunto es tal que dos de los poemas capitales de *Sabor eterno* lo señalan en su mismo título: "Elegía sin nombre" y "Soneto sin palabras".

Roberto Fernández Retamar señala que "El tema central de *Sabor eterno* es la ausencia" y asocia dicho tema a "lo erótico y lo elegíaco, los grandes temas de la poesía romántica".<sup>7</sup> Siguiendo esta pista que nos da Retamar, podemos intentar trazar cómo la aventura del deseo en *Sabor eterno* lleva a la voz lírica al conocimiento de que esa ausencia —que se torna elegíaca— del ser amado a lo que apunta es a la vacuidad del propio sujeto constituido como ser escindido, a la patética comprensión no sólo de que ni el deseo puede ser satisfecho ni la poesía puede proveer la "falta" del deseo, sino también de que esto es así porque la interioridad del sujeto no marca el espacio de una individualidad plena, sino la ausencia misma que el sujeto busca llenar. Podremos entonces comprender el tono elegíaco de esta poesía en su más amplia significación. La relación entre amor y muerte que el Romanticismo privilegia como tema de la poesía se encuentra ya presente en la constitución misma del sujeto. La muerte es el verdadero objeto del deseo, el movimiento de clausura que salva finalmente la brecha en que se funda la subjetividad, el momento de plenitud de la ausencia en el que la ausencia no señala ya la diferencia entre sujeto y objeto, sino la imposibilidad de mantener dicha oposición.

Si, como afirma Retamar, la ausencia es el tema central de *Sabor eterno*, el significante de dicha ausencia en el libro es la preposición *sin*. Es interesante notar, entonces, que los poemas que siguen a "Canción" —poema liminar de *Sabor eterno*— son "Canción sin tiempo I" y "Canción sin tiempo II". Este discurso (canción) marcado por la ausencia es el discurso del deseo, discurso cuya dinámica está centrada en la subversión de la precaria separación entre sujeto y objeto que proponen estos poemas. El primer verso de "Canción sin tiempo I", verso que, pasado ya el poema liminar, podemos considerar como inicial del *cuerpo* del libro, consiste de una sola palabra a la vez esperada y privilegiada por su posición: Tú. El segundo verso inmediatamente aclara el

<sup>6</sup> *Op.cit.*, p.239.

<sup>7</sup> Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba (1927 -1953)*, La Habana, Orígenes, 1954; p.41.

significado de esa posición privilegiada que ocupa el objeto del deseo: “en la puerza de círculos concéntricos”. Se trata, pues, no de un cuerpo, sino de una interioridad, de ese “alma burguesa” cuya pureza es posible sólo a precio de la desrealización del cuerpo que la rodea como círculos concéntricos sirviéndole a la vez de límite de contención y de frontera que la separa del “afuera” de las pasiones: “No necesitas la realidad de la forma,/ ni la piel, ni el relieve de las venas .../ ni el contorno del labio superior”. Este Tú a cuyo nacimiento asistimos en “Canción sin tiempo I”, además de incorpóreo carece de nombre — “prescindes ya del nombre”, condición que, como se desprende del uso del *ya*, no se limita al presente sino que es constitutiva del Tú. Se trata, pues, de un objeto del deseo rodeado de secretividad, colocado fuera del cuerpo del discurso que es el texto por el acto de censura que caracteriza toda la poesía de *Sabor eterno*: “Por eso el dedo índice sobre mis labios/ te construye el silencio”. Un objeto inmovilizado por la pérdida del cuerpo, una nueva estatua muda que la voz lírica crea a imagen y semejanza suya mediante el silencio “con la pasión de un escultor”. La ausencia que caracteriza la aventura del deseo en *Sabor eterno* es la misma doble ausencia de la estatua muda en “Inútil” de *Júbilo y fuga*: la del cuerpo negado y la palabra censurada.

La figura emblemática de la ideología burguesa fundadora de la subjetividad como escisión entre cuerpo y alma, sujeto y objeto, es Descartes. La autoconsciencia cartesiana es definitoria del sujeto dividido. Los elementos que quedan excluidos de la consciencia y del discurso de la razón son los relacionados con el deseo. Contra la autoconsciencia cartesiana se revela la voz lírica en “Canción sin tiempo II”. El poema comienza con la crucial sentencia cartesiana: “Yo pienso luego existo”. Pero si en Descartes este acerto es el punto de partida para la re-creación del mundo a través de la razón, la consciencia en el poema da inicio a la fundación de un mundo poético que por sus imágenes oníricas acercan al poema a la estética del surrealismo y al lenguaje inconsciente del deseo. El mismo segundo verso del poema abole la consciencia que en el juego intertextual con Descartes postula el primer verso:

Yo pienso, luego existo  
 en mariposas, en silencios, en niñas  
 en un agua distraída que se asoma a la tarde.

La palabra clave de estos versos es la preposición *en* que enlaza cuatro veces el existir del yo con el mundo estableciendo claramente que no se trata de la consciencia cartesiana enajenada del mundo en el interior del sujeto y poseedora de un discurso racional, sino de una consciencia enajenada *en* el mundo, inseparable del mismo y cuyo lenguaje no es inteligible para la razón. El poema insiste en la creación del mundo poético por este “pensar” no cartesiano. Las siguientes cuatro estrofas comienzan con la misma construcción de la primera (Yo pienso, luego). En la quinta estrofa la voz lírica pasa de las imágenes oníricas de su mundo poético al sueño mismo. El sueño de la “consciencia”

poética es el Tú y la unión erótica con éste:

Yo pienso, luego soy amigo de las rosas,  
hermano de los sueños juntos a los cuales oigo  
que crecen tus pestañas

En la sexta estrofa, momento de la unión erótica, ya ha desaparecido el insistente “yo” de las primeras estrofas:

Es que marchó sin prisa a morir en tus labios  
¡Oh! mi definitivo amor de un cuarto de hora:  
es que voy a perderme a tu frente, a tus manos  
en el cuerpo desnudo de historia y de saludos

Si en las primeras estrofas la voz lírica se afirmaba en su actividad creadora —“hago”, “inventó”, “doy”, y en su dimensión existencial— “existo”, “soy” —aunque lo hacía confundiendo con el mundo poético que creaba— en la unión erótica esta misma voz “muere”, “se pierde” en el ser amado en un abrazo abolidor de toda subjetividad consciente:

Es que no pienso nada, luego existo en tus brazos  
es que pienso y no existo y ni pienso ni existo.

Estos versos, que podemos leer como la refutación ballagiana a Descartes, son tal vez los más profundamente románticos del libro: el amor es la muerte anuladora de diferencias, es la muerte del ser escindido por la consciencia, la reconciliación del sujeto con el objeto en un mundo regido por el placer:

Es que sólo me encuentro si deshojo una rosa  
y hago girar cantando la manzana más pura.

Para captar el romanticismo pleno del poema debemos recordar, sin embargo, que este paraíso del deseo ha sido una construcción poética “consciente” y que la satisfacción del deseo es producto del sueño del poeta, una ilusión. Recordemos también que este poema y el anterior son canciones “sin tiempo”, pertenecientes a la idealidad de “círculos concéntricos” y “palmeras inexistentes”. En otras palabras, podemos leer “Canción sin tiempo I” y “Canción sin tiempo II” como un comentario metapoético sobre la poesía romántica. Según esta lectura entenderíamos el encuentro erótico en “Canción sin tiempo I” no como amor consumado, sino como tema recurrente (sin tiempo) de la poesía lírica (canción), como ideal romántico de la reconciliación de sujeto y objeto mediante la palabra poética. Los restantes poemas de *Sabor eterno* serían, entonces, la constatación de la imposibilidad del ideal romántico.

“Nocturno”, cuarto poema de *Sabor eterno*, abandona el mundo atemporal de las “Canciones” e inicia la angustia por la temporalidad y la insatisfacción que marcará el resto del libro. Esta angustia —que ni la secretividad de

“Canción sin tiempo I” ni el “definitivo amor de un cuarto de hora” de “Canción sin tiempo II” lograron ocultar del todo— es la de la ausencia o, en términos románticos, la angustia del amor imposible. En “Nocturno” la voz lírica pregunta obsesivamente por el nombre de “esta noche” para poder reconocerla “siempre/ a través de otras noches diferentes” y poder recobrar con el recuerdo el amor que se consuma en ese mismo momento y del que sólo quedará —señalada tipográficamente por paréntesis— el hueco de la ausencia: (mañana mi derecha/ jugará a dibujar su contorno en el aire). Estos versos que anticipan la ausencia también anticipan el proceso de textualización que dicha ausencia provocará. La mano derecha “dibuja” la forma del otro en el aire. La misma mano —la de la escritura— lo dará a la “vida entera del poema” en el momento climático de “Elegía sin nombre”. La angustia por la temporalidad y la insatisfacción se intensifica en “Poema impaciente” mediante el uso de la anáfora, figura retórica común en la poesía ballagiana. Cada una de las cuatro estrofas del poema está construida como una pregunta elaborada a partir del primer verso: “¿Y si llegaras tarde?” —estribillo repetido idéntico como inicial de la última estrofa y de modo parafrástico como inicial de las dos estrofas centrales. Las fuentes de la angustia que resume el estribillo del poema son dos. En primer lugar, la angustia corporal de la muerte de los sentidos con el paso del tiempo. La voz lírica sabe que el tiempo del amor no es eterno y si el amor llega tarde encontrará sólo “las cenizas heladas de la espera”. En segundo lugar, la voz lírica intuye que la ausencia que siente como motivo de impaciencia y angustia es una ausencia que lleva en sí misma —la vacuidad de la interioridad en que ha fundado su propia subjetividad. La tipografía del poema nuevamente contribuye a la semiosis —la interioridad de la voz lírica está señalada por paréntesis y colocada hacia el centro del poema, al final de la segunda estrofa:

¿Y si llegaras cuando  
la tierra removida y oscura (ciega, muerta)  
llueva sobre mis ojos,  
y desterrado de la luz mía  
en la luz interior que creyera  
tener fluyendo en mí?  
(Cuando tal vez descubra  
que nunca tuve luz  
y marche a tientas dentro de mí mismo,  
como un ciego que tropieza a cada paso  
con recuerdos que hieren como cardos).

El patetismo que esta intuición supone alcanzará un nivel paroxístico en los dos siguientes poemas. “De otro modo” y “Retrato” son una respuesta a “Poema impaciente”. La oposición sueño puro/ realidad impura que Vitier señala como definitoria del binarismo de *Júbilo y fuga* deja de operar en “De otro modo”

ante el convencimiento de la voz lírica de la imposibilidad del sueño, de que sólo queda este mundo que “nos cerca y nos apaga”, y de que el sueño de un mundo de dicha regido por el amor no será posible *jamás* —palabra que las últimas dos estrofas repiten con el dramatismo de lo inexorable. La inmovilidad de la realidad en “De otro modo” es total:

Si en vez de ser así  
Si las cosas de espaldas (fijas desde los siglos)  
se volviesen de frente  
y las cosas de frente (inmutables)  
volviesen las espaldas

También es total la inmovilidad de la voz lírica en “Retrato”. Entendida a la luz de “Poema impaciente” y “De otro modo”, la inmovilidad de la voz lírica en “Retrato” es el resultado de una doble operación de poder que es a la vez pública y privada. En “De otro modo” los amantes podrían caminar “cantando por una senda” y abrazarse solamente en el sueño, pero el sueño es imposible y la condición que la realidad impone es la soledad y el enclaustramiento entre paréntesis: “(Cuando esté solo yo la diré en voz baja,/ Suavizada por el llanto, así: Jamás...)”. La soledad de la voz lírica en “Retrato” es absoluta precisamente porque a este aspecto “social” —al aislamiento y censura de la voz lírica por una realidad hostil— el poema añade la soledad “privada” —la sufrida como una ausencia en la propia interioridad. La voz lírica se encuentra “en un eterno plano sin espacio”, con “la mirada sin voz: en el trasmundo” y “las manos desterradas”, versos todos que afirman la completa enajenación de la voz lírica —apartada del mundo y desposeída del cuerpo. El epígrafe del poema da la clave de la absoluta soledad de la voz lírica: “Su ausencia sólo soy que permanece” —el sujeto escindido es un sujeto que se define como ausencia y está, por lo tanto, condenado a la soledad. La consecuencia radical del doble ejercicio de poder que conocemos como soledad, pero que debemos entender como la sujeción del sujeto tanto en su constitución como ser escindido como en su comportamiento social es, como descubre la voz lírica en “Retrato”, la negación misma de la subjetividad: “No podré ser”. El romanticismo de Ballagas alcanza en este poema su momento más lúcido —la imposibilidad del amor no es tanto un problema de la reconciliación de sujeto y objeto en un mundo hostil, como el resultado de la constitución misma de la subjetividad en sujeción, noción que se resume en la imagen central del poema: “paralizado espejo”.

“Elegía sin nombre”, publicado por separado en 1936 y luego incluido en *Sabor eterno*, es un poema narrativo que resume y da fin a la aventura del deseo que han trazado los poemas de *Júbilo y fuga* y *Sabor eterno*. Comenzando con un mundo atemporal de iniciación de los sentidos, mundo de “ingravidez transparente y dormida” reminiscente de los primeros poemas de *Júbilo y fuga*, el poema narra el despertar, la consumación y el fracaso del deseo. El fracaso del deseo es doble y está sugerido en el título —el poema es a la vez un canto

a la muerte del amor (elegía) y a la ausencia de un significante que posibilite la significación (sin nombre). El amor imposible por la inmutabilidad de un mundo hostil (“De otro modo”) así como por la oquedad vacua de la interioridad burguesa (“Retrato”), encuentra su destino final, su muerte, en la puesta en discurso. El proceso de poner en discurso el deseo comienza en “Elegía sin nombre” con el despertar inicial de los sentidos en un momento anterior a la aparición del objeto deseado y está marcado por la fragmentación:

Hijo de mi presente —fresco niño de olvido—  
la sangre me traía noticias de las manos.  
Sabía dividir la vida de mi cuerpo como el canto  
en estrofas:  
cabeza libre, hombros,  
pecho,  
muslos y piernas estrenadas

Con el fracaso del amor, la puesta en discurso del deseo es dada en el poema, primeramente, por una imagen sumamente sugerente:

con un libro entreabierto sobre las piernas  
te estoy queriendo más

en la que el texto, por una suerte de desplazamiento metonímico, toma el lugar del deseo inmovilizado. En la siguiente estrofa, en el momento climático al que ya hemos hecho mención, la puesta en discurso del deseo está metaforizada en unos versos que sugieren el parto de una criatura muerta:

Te he alimentado tanto de mi luz sin estrías  
que ya no puedo con tu belleza dentro,  
que hiere mis entrañas y rasga la carne  
como anzuelo que hiere la mejilla por dentro.  
Yo te doy a la vida entera del poema:  
No me avergüenzo de mi gran fracaso

La paradójica muerte del deseo al “nacer” a “la vida entera del poema” es doble —se trata también de una censura que queda dramatizada en los versos finales del poema:

Y entre mis labios tristes se mecerá tu nombre  
que no me servirá para llamarte  
y lo pronuncio siempre para endulzar mi sangre,  
canción inútil siempre, inútil, siempre inútil,  
inútilmente siempre.

La repetición de *inútil* no sólo logra intensificar la emoción de la voz lírica ante el fracaso tanto del deseo como del intento de hacerlo presente mediante la poesía, sino que nos remite al poema “Inútil”, es decir, al momento mismo de

la fundación de la subjetividad, logrando subsumir así en estos versos finales el proceso completo de la constitución de la subjetividad y del fracaso del deseo que la misma supone.

Ballagas fue un devoto católico toda su vida y su última poesía, la que escribió después de *Sabor eterno* y en particular la recogida en *Nuestra señora del mar* (1943) y *Cielo en rehenes* (1951) es poesía mayormente de tema religioso. "Soneto sin palabras", poema que cierra *Sabor eterno* es un anticipo de esta poesía religiosa del último Ballagas. Lo primero que llama la atención de este poema es el contraste de su organización formal con la libertad métrica de la estética neoromántica de *Sabor eterno*. La organización formal como soneto vincula, además, a "Soneto sin palabras" con los veintinueve sonetos que componen *Cielo en rehenes*, vinculación que no es solamente formal. "Al Soneto", primer poema de *Cielo en rehenes* es una Arte poética en la que la voz lírica parece abogar por el mismo "ascetismo" y "castidad literaria" que Ballagas proponía cuando escribió *Júbilo y fuga*. El soneto es visto por la voz lírica como si fuese la celda de un místico, como "caja de divina resonancia", como "escueta cárcel" a la que se somete y a través de cuya reja mide y percibe el mundo con "cinceladora geometría". Al leer "Soneto sin palabras", sin embargo, no sabemos si hemos leído un poema romántico extremadamente sombrío y de gran control formal, pero todavía dentro de la estética neoromántica de *Sabor eterno*, o un poema místico que pudiéramos agrupar con la poesía religiosa posterior. La clave para entender la ambigüedad de este poema y la de toda la poesía de Ballagas que hemos discutido la da el propio poeta: "para los poetas la medicina del amor es la poesía misma, un goce que no se cumple en el fin inmediato de la posesión inmediata sino en la posesión del canto, que equivale a la posesión de Dios en el místico".<sup>8</sup> Esta visión tan profundamente romántica de la poesía es también un visión mística.

Si recorremos hacia atrás la aventura del deseo y de la poesía de la voz lírica en *Júbilo y fuga* y *Sabor eterno* notaremos que junto al intento de des-realización y des-socialización del cuerpo y el sujeto acorde con las necesidades del discurso burgués, junto, esto es, al aspecto "ausente" del cuerpo, encontramos también un aspecto "presente" del cuerpo que es el cuerpo que hemos llamado censurado y castrado —el de las "piernas tullidas" y las "insomnes heridas secas". Este cuerpo no corresponde en absoluto al aspecto "presente" del cuerpo burgués —ese cuerpo clínico y científico que puede ser disciplinado para la producción. El cuerpo presente de la poesía de Ballagas es un cuerpo anterior y corresponde al modo pre-burgués de sujeción que no dependía de la constitución de una subjetividad escindida. En este cuerpo que es verbo encarnado, cuerpo mutilado y sitio del deseo, místico y erótico, Ballagas encuentra la superación del "radical dualismo" en el que basó su poesía, que es

<sup>8</sup> Argyll Pryor Rice, *Emilio Ballagas: poeta o poesía*, México, Ediciones Andrea, 1967; p.156.

el mismo dualismo de la subjetividad escindida. Este es el cuerpo que “habla” en lo que de otro modo sería silencio en “Soneto sin palabras”. Este poema es una refutación a la “metafísica del alma” burguesa. La interioridad burguesa queda revelada ya ni siquiera como ausencia, sino como la sombra de una ausencia

Ya sólo soy la sombra de tu ausencia  
una oscura mitad que se acostumbra

Estos versos son el balance final del romanticismo de Ballagas. El poeta romántico no puede ir más lejos —si la interioridad es vacua, se confirma lo que la voz lírica sospechaba ya desde *Júbilo y fuga*— la imposibilidad del amor y la poesía. El poeta místico puede, sin embargo, escribir un soneto sin palabras. Esto es, mediante una operación que convierte la soledad en ascetismo y la insatisfacción en castidad el poeta místico tiene acceso a un registro metafórico en el que las imágenes de sujeción del cuerpo tienen una alta carga erótica precisamente porque la violencia del castigo que somete a este cuerpo lo hace no un residuo —como el cuerpo burgués sometido ideológicamente a través de la consciencia— sino una materialidad, una presencia.

La voz lírica de Ballagas se embarca en una aventura del deseo y la poesía desde la unidad inicial de cuerpo, deseo y palabra en “Víspera” hasta las últimas consecuencias de la constitución de la subjetividad moderna, hasta ser “ángel caído” al acceder al saber de que dicha subjetividad está constituida sobre el vacío y es por lo tanto incapaz de trascender, de penetrar la otredad. A la estrategia de asumir la censura del discurso burgués de forma radical y no nombrar el objeto del deseo para hacerlo “presente” de forma intensificada y perturbadora, Ballagas añade el cuerpo “presente” de la tradición poética de la mística. En los tercetos de “Soneto sin palabras”, la voz lírica pasa del cuerpo ausente de los cuartetos —la plenitud de la ausencia— a este cuerpo presente que, como el de la Pasión, ofrece su carne en un acto que es a la vez trascendente y erótico, posesión de Dios y posesión del canto.

Eugenio Ballou  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras