

FRANCISCO MATOS PAOLI: EL DISCURSO DE LA LOCURA Y LA ALEGORÍA NACIONAL

En la "Autobiografía espiritual" que escribió como prólogo a la compilación de su obra *Primeros libros poéticos*, Francisco Matos Paoli (Puerto Rico, 1915-2000) reconstruyó el medio siglo de su discurso poético como el trayecto de una vida pública.¹ Esa articulación acendrada y grávida está hecha a nombre de una lección clásica: el discurrir vital es un acto pleno de potencialidad; esto es, los hechos con sentido son aquellos que prolongan su potencia convocatoria ejemplar. Por eso, lo vivido ya no pertenece a lo casual sino a la figura que lo proyecta como un destino, tan anticipado como reconstruido. Esa figura es una alegoría, y su propuesta es romántica: contradecir el curso del tiempo con el decurso de un orden superior, que lo asume y perpetúa como historia de vida en el lenguaje salvado a la dispersión.

Los hechos son bien conocidos. En 1947, después de haber obtenido la Maestría de Artes y enseñado literatura española y puertorriqueña en la Universidad de Puerto Rico, Matos Paoli viaja a París para empezar el doctorado de letras en la Universidad de la Sorbona, pero de paso por Nueva York se encuentra con Pedro Albizu Campos. Escribe: "Esta visita que le hice en Nueva York, acompañado del pintor José Antonio Torres Martinó, me afirmó en mi credo nacionalista. Don Pedro había salido de la Cárcel de Atlanta, donde el Imperialismo Yanqui pretendió exterminarlo como cadáver político. Mi credo nacionalista siempre ha estado en plena vivencia espiritual... Don Pedro era, no tanto un político de oficio, sino un Cristo puertorriqueño que defendía la libertad de la Patria a todo trance, sin miedo alguno. Decía él que el supremo valor del hombre es el valor. Don Pedro, creó, pues, una escuela de héroes y mártires" (p. xviii).

¹ Francisco Matos Paoli, *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, Ed., Jose Ramón Meléndez. Río Piedras, qeAse, 1982. Esta edición incluye ocho libros, un apéndice crítico y una bibliografía. José Emilio González es el editor y prologuista de una *Antología poética* de Matos Paoli, San Juan, Editorial Universitaria, 1972; *Song of Madness and other poems* de Francisco Matos Paoli es una traducción del *Canto de la locura* debida a Frances R. Aparicio, Pittsburg, Latin American Review Press, 1985. Ángel Encarnación es autor de una bibliografía del poeta, "Francisco Matos Paoli: La poesía como constancia de la existencia", en *Revista de Estudios Hispánicos* 7 (1980), 181-199. Algunos ensayos sobre la obra del poeta se deben a José Ramón de la Torre, "Mundo y trasmundo en el Cancionero de Matos Paoli", en *Sin nombre* 2.1 (1971), 49-65; Manuel de la Puebla, "El compromiso poético de Francisco Matos Paoli", en *Sin nombre* 8.4 (1978), 10-27; Loreina Santos-Silva, "Llor del espacio de Francisco Matos Paoli", *Cuadernos Americanos* 221 (1978), 240-242; Rafael Catalá, "Solidaridad política, histórica y religiosa en *Canto de la locura*", en *Mairena* 4 (Invierno 1982), 79-86. Rafael A. González-Torres es autor del libro *La búsqueda de lo absoluto o la poesía de Francisco Matos Paoli*. San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1978. Véase también la entrevista que Manuel de la Puebla hizo al poeta y dio a conocer en su *Francisco Matos Paoli, poeta esencial*, Río Piedras, Ediciones Mairena, 1985.

Es sintomático del pensamiento alegórico de Matos Paoli que este encuentro se produzca en un espacio discursivo que cabría llamar territorio martiano. Desde Nueva York, Martí concibió su misión libertadora como un sacerdocio estoico y, sin duda, ejemplar. Matos Paoli inscribe su propia iniciación misional en esa tradición, y por eso llama "espiritual" a su autobiografía: el nacionalismo, nos dice, es un "credo" de la patria, laico y civil en sus desenlaces pero espiritual y religioso en sus analogías internas. Albizu, anuncia, es un nuevo Mesías, pero su lección fundadora no es meramente política sino alegórica: está hecha a nombre de un nuevo nacimiento, el nacer en nación (nacimiento doble: del sujeto en la comunidad, y de ésta en la tarea emancipadora). Y así la nacionalidad reclamada es el comienzo del espacio público de la libertad.

Pero, ¿qué quiere decir el poeta cuando define al fundador (Pedro Albizu Campos: la piedra del alba en campos patrios, es un emblema inscrito ya en el lenguaje), como Cristo puertorriqueño? La alegoría en este caso excede los contrastes retóricos de la ironía y prefiere los más radicales, la puesta a prueba del gesto histórico en el aura sublime; y este *pathos* de misión y martirio está gestado por la analogía (la figura que liga por dentro los términos contrarios), que en esta poesía es de carácter litúrgico. Albizu es otro Cristo, el revolucionario, pero es sobre todo el ángel del sacrificio, como Martí, el héroe cultural que adelanta en la Escritura a la comunidad creyente; y lo hace desde su peregrinaje, con su encarcelamiento repetido y su muerte perpetuada. En la visión del poeta, Albizu es un fundador de estirpe martiana; sólo que el enemigo de Martí lo torna trágico, mientras que el enemigo de Albizu lo hace un agonista, un héroe del sacrificio sin desenlace. Por eso, la comunidad es una "escuela" paradójica, no una que produce la sociabilidad o sanciona la vida civil sino una que gesta la hermandad del martirologio. Esta fundación de la comunidad como la inmanencia y la potencia míticas tiene correspondencias intrigantes con el pensamiento que sobre la comunidad contra-operativa ha elaborado el filósofo francés Jean-Luc Nancy en su tratado *La communauté désoeuvrée* (Paris, 1986), traducido como *The inoperative community*.² Afirma Nancy: "La comunidad es revelada en la muerte de los otros; por tanto, es siempre revelada a otros. La comunidad es siempre lo que toma lugar a través de otros y para otros. No es el espacio de los *egos*... sino de los *Yos* que son siempre otros (o de lo contrario son nada)" (p. 15). Y concluye: "[Una comunidad] es la presentación de la finitud y del irredimible exceso que hace seres finitos: su muerte pero también su nacimiento, y solo la comunidad puede presentarme mi nacimiento, y junto a ello mi imposibilidad de revivirlo como la imposibilidad de acceder a mi muerte" (p. 15). Estos son, justamente, los ejes que cruzarán la poesía de Matos Paoli, ejes del nacimiento y muerte, que al acontecer en el

² Jean-Luc Nancy. *The Inoperative Community*, Ed. Peter Connor, Trad. Peter Connor et al., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

espacio latente de la nación forjan la comunión de la nacionalidad. Por eso, esta poesía se arriesga a lo más difícil: poner en tensión y aun trascender la dimensión referencial o literal del lenguaje, allí donde lo real es una dominación incólume y cerrada. El discurso poético debe poner a prueba las funciones del lenguaje, y el poema no puede ya perpetuar la lógica melancólica del lenguaje verosímil. Desde el comienzo, el poeta de la patria alegórica sabe que para proseguir la prédica redentora de Pedro Albizu la poesía requiere exceder la representación natural del mundo en el lenguaje: Puerto Rico, aparentemente, no cabe en el lenguaje literal y, más bien, se realiza en el lenguaje figurado, que acarrea la potencialidad ciudadana en la historia completa de su registro poético. Hasta la naturaleza, convertida en paisaje, a su vez convertido en huerta, que se torna en jardín, requiere de un habla que la haga más libre en el lenguaje. Por eso, esta poesía será un exceso figurado, una hipérbole sin vacío, una abundancia desencadenada. Recorre con ese asombro y suficiencia el vasto registro de las percepciones, perspectivas y representaciones: desde la pastoral hasta la épica, desde el simbolismo hasta el panegírico, desde la melancolía del luto hasta la fe barroca en lo empírico. Puerto Rico, para convertirse en patria, se convierte en jardín edénico y huerto comunitario, pero al mismo tiempo en cárcel, manicomio y cementerio. La isla de la melancolía y su virtualidad paradisíaca son un emblema doble de ausencia y presencia, de casa materna y páramo ajeno.³

En el gesto de trascender lo natural del habla para suscitar lo sobrenatural de la escritura, el hablar de Puerto Rico se convierte en poesía liberada de la lógica sancionada, gracias a la "locura" de un decir equivalente, figurativo, que hace del escenario metafórico su lugar de aliento, su espacio de albergue, y su materia nacida y renacida. Esta "locura" es multisistémica, y refiere tanto la experiencia deshumanizadora de la cárcel como la insuficiencia del lenguaje incautado por una realidad dictaminada como sin salida; pero la "locura" remite también al desgarramiento de la lógica discursiva, de la secuencia formal, así como pone en tensión la comunicación descifrada y pacificada. Esta locura de decir otra cosa, por lo tanto, se propone decirlo todo de nuevo, en otra clave, en una escena liberada y arriesgada donde el cuerpo verbal simbólico se fragmenta para excluirse, y se hace menos evidente, menos controlable, para subvertir el edificio establecido de la lectura inocente, aquella que confirma este mundo (un mundo sin patria) como único y fatal. Su obra, por lo mismo, tendrá como materia el 'habla sublime' (hablar de Puerto Rico es un delirio) y hará de su registro una saga nacional, una heroica "Patriada".

Pero los hechos son más complejos, y su sumario no impide ver el

³ El ensayo más importante de Paul de Man sobre la alegoría es "The Rhetoric of Temporality", en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2ª ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983; pp. 187-228. Véase también su *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979.

descarnado drama que denuncian. En 1948 se declara una huelga de estudiantes en la Universidad y el poeta ve interrumpidos sus estudios en la Sorbona cuando, debido a su filiación política nacionalista, se le suprime la ayuda económica. Matos Paoli escribe que el rector Jaime Benítez terminó con esa ayuda, a consecuencias de lo cual volvió a Puerto Rico. El poeta cuenta luego que después de cinco años (1950-55) en la cárcel la Princesa, en cuyo encierro enloqueció, fue indultado por su propio carcelero, el gobernador Luis Muñoz Marín. En rigor, estuvo dos veces preso, ya que después de haber sido indultado en razón de su salud mental, volvió a ser arrestado en 1954 a consecuencias del ataque nacionalista al Congreso de los Estados Unidos. El año de su indulto definitivo, el rector Benítez le ofreció el cargo de Poeta Residente de la Universidad de Puerto Rico, con un sueldo más bien exiguo. Esta secuencia de espacios merecería un análisis detallado. La figura alegórica que conduce el relato autobiográfico anota la ironía sin hacerse cargo de la misma: los espacios de la cárcel y la universidad, como los de la rebelión nacionalista y la poesía que la prolonga, configuran una simetría de inclusiones que declara la peculiaridad de la cultura puertorriqueña, hecha tal vez de la simultaneidad de estos espacios interpolados, cuyas funciones de exclusión y de inclusión delatan el carácter patriarcal del poder, por un lado, y la esfera pública de la cultura nacional, por otro. El nacionalista, por lo tanto, es castigado con la exclusión del sistema universitario y es recluido en la mudez de la cárcel. Pero siendo un poeta público, es exonerado con el puesto de una "residencia" más honorífica que otra cosa. Entre el lugar cerrado (la cárcel) y el lugar abierto (la Universidad), el poeta desarrolla su obra como las estaciones de los espacios inclusivos, articulados por el lenguaje con que redime a ese mundo de sus culpas y penurias a nombre de la reconciliación superior de la Isla en el habla, de su mayor espacio abierto. Personajes, más que personas, de esta autobiografía espiritual, de este programa de vida resuelta poéticamente, el Gobernador y el Rector se diría que tienen su puesto de residentes en el poema de la locura puertorriqueña, en la parte irónica de esta improbable comunidad colonial.

Pues bien, en 1949 tiene lugar el acontecimiento histórico más paradójico de la vida narrada del poeta: es nombrado Secretario General del Partido Nacionalista en una asamblea general que tiene lugar en Arecibo. Que un lírico trascendentalista, imbuido todavía del idealismo religador de sujeto y mundo, haya sido elegido por una asamblea política como secretario de un partido revolucionario, anti-imperialista, que entró de inmediato a la lucha armada clandestina, podría ser de una ironía digna de la alegoría romántica, sino fuese, más bien, otro signo enigmático de esta vida del poeta buscando darle un contexto empírico a su canto nacional, a su tarea espiritual de alquimista de la tierra honda y la palabra en comunión. El Secretario del sacrificio se nos aparece poseído por su papel de rebelde radical, en el habla sin fisuras de una poesía

de la benevolencia. Todavía resulta misteriosa la fe de los revolucionarios en la palabra esencial, aunque se diría que está también suscitada por la necesidad de encontrar un más allá del habla, el lugar de la poesía como liberación del lenguaje. Quizá si el nacionalismo es de por sí un esencialismo, el pensar revolucionario puede ser su exceso, y la poesía su discurso suprarreferencial. De cualquier modo, Matos Paoli recibe el encargo como otra señal de su papel de aeda de la nacionalidad inminente. Sólo que la revolución preparada por Albizu y Matos Paoli estalla en 1950 y es pronto sofocada, no sin cobrar antes la vida de varios de los revolucionarios. Escribe: "A mí, como Secretario General, me echaron veinte años de presidio por haber pronunciado cuatro discursos incitando al derrocamiento del régimen a través de la lucha armada" (p. xviii). Bien vista, esa frase lleva el peso de las evidencias pero cada uno de sus términos es la parte que suma una hipérbole, una figura en *crescendo* que hace de lo empírico un exceso de virtualidad.

Lo que sigue es más determinante, y hasta urgido, sólo que el contexto se abre por dentro en un subtexto fracturado, el balbuceo de la locura. Nos dice el poeta:

Yo fui a parar a la cárcel La Princesa. Estando en la celda La Escuelita, junto a Pedro Albizu Campos, Ramón Medina Ramírez y Pedro Ulises Pabón, no pude resistir el confinamiento solitario y como consecuencia fatal enloquecí, perdí la razón. Me acuerdo que tuve un altercado personal con Don Pedro Albizu Campos. Éste no se había dado cuenta de que yo había enloquecido en la cárcel, debido a la presión psicológica del encierro y a las pésimas condiciones inhibitorias de toda prisión. El hombre ha nacido libre y no se concibe la angustia de su despersonalización en la cárcel. (p. xix)

Ésta es seguramente la parte más difícil de descifrar del relato autobiográfico porque está al centro de la transformación del poeta: nos dice que en la cárcel, "en mis momentos lúcidos", escribió *Luz de los héroes* (publicado en 1954) y que, más tarde, "Cuando fui trasladado a la Penitenciaría Insular de Río Piedras, al Oso Blanco", escribió *Canto nacional a Borinquen* (que permaneció inédito hasta su inclusión en la compilación de 1982). Con lo cual, no podemos sino entender que la cárcel convirtió a Francisco Matos Paoli en un poeta mayor. Paradójicamente, en la intimidad de su relato alegórico, late esta evidencia: haber perdido el lenguaje (en lo que él llama su "locura") permitió la lucidez momentánea de estos dos libros de rara fuerza desgarrada que seguramente son de las más hondas y únicas meditaciones hechas en los bordes del lenguaje, en sus parajes sin retorno, entre la lucidez entrañable y el balbuceo sin sentido. Esa pérdida del lenguaje se ilustra también en el altercado con Albizu, quien seguramente no reparó en la gravedad del malestar del amigo porque su perturbación era más bien interna. *Canto de la locura* (escrito en 1961 y publicado al año siguiente), en cambio, es el libro escrito sobre el balbuceo de la locura pero desde la perspectiva de su reconstrucción: es un

"canto nacional, escribe el poeta, influido por la experiencia pasada de la locura" (p. xxi). Canta aquí la locura en el lenguaje fragmentario de su visión desarticulada, y volver al habla rota le devuelve al poeta la fuerza de recomenzar, más allá de su propio sistema, en el gran libro de su vida escrita. Es un libro insólito y, probablemente, único en nuestra lengua: la violencia interna de su habla revela una lucidez visionaria y un terror entrañable; está hecho de melancolía y desgarramiento, y lleva el raro goce de una iluminación doliente.

Lo que el poeta nos dice sobre su estado mental, treinta años después de los hechos, sugiere que su "locura" fue una crisis profunda que debe haber sido suficientemente evidente como para que, luego de las visitas e informe de un trabajador social enviado por el gobierno, se le indultara. Cuando salió, nos dice, fue recluido en "el Manicomio Insular. Lo llamo Manicomio y no Hospital de Psiquiatría porque fui alojado en un almacén de locos, sin esperanza alguna de recuperación de mi salud mental. En el Manicomio estuve varias veces recluido. Fui sometido a electrochoques, a la quimioterapia, a la psicoterapia, etc.". En este tratamiento no sabemos qué papel juega la quimioterapia, pero en cualquier caso se trata de un método brutal que bien podría sugerir el diagnóstico médico de la esquizofrenia. Un consuelo momentáneo aparece en esa pesadilla cuando el poeta descubre que Juan Ramón Jiménez "tenía residencia en casa de un psiquiatra, el Dr. Lamadrid, en este mismo Manicomio" (p. xx). El poeta, sin embargo, se reconoce curado, gracias al arte y a la religión. En un sueño, nos cuenta, supo que sería curado por su devoción a la Virgen María. "Y así fue, en efecto", sentencia. Interesantemente, saberse curado lo devolvió al lenguaje cotidiano. Su poesía volvió a cambiar, y se expandió con una elocuencia absorta y fecunda, aunque ya sin el abismamiento de sus tres grandes libros de la cárcel. Esos libros corresponden a la derrota nacionalista en la saga de los héroes, a la crisis en el canto nacional, y al ajuste de cuentas con esa década desgarrada (1950-61) en el canto y desencanto de la locura. Conviene que veamos con algún detalle esas tres fases de la grandeza poética de este Matos Paoli agonista.

Luz de los héroes empieza con una "Acción de gracias del puertorriqueño", que está dedicada "Al Amado de la Patria, Pedro Albizu Campos", en la que el poeta define los protocolos de su acto de comunicación desde la perspectiva de la religiosidad, en el marco de la colectividad, y en la fusión de la historia y la vida interior. La letanía recorre los bienes de la criatura evangélica: "Padre, gracias te damos porque nos regalaste tu cielo en coral de isla amada. Y nos hiciste familiares de los lirios, las palomas y los corderos. Y nos hermosteaste para la sangre del sacrificio inocente". ¿Quién habla en este nosotros? En primer lugar, todos los puertorriqueños ("Gracias por el Todo para todos", dice más adelante), lo que sustenta el nosotros en las sumas del colectivo que hace la palabra; en segundo lugar, el habitante de la abundancia paradisíaca, esto es, el sujeto dueño de la naturaleza pródiga ("Y nos insertaste la palma real en nuestra carne como columna ideal de Tu Gloria"), lo que

implica la ecuación del sujeto libre en su propio medio, una idea de stirpe martiana y emblema temprano de la diferencia americana; en tercer lugar, habla el nosotros de los héroes de la revuelta, los hijos del sacrificio ("Por la sabiduría vencedora del dolor") que abren el horizonte de la libertad ("la paz en libertad del sacrificio consumado"). Esta Acción de Gracias está fechada en "San Juan Bautista de Puerto Rico, Cárcel La Princesa, Alba del 3 de julio de 1951". Si como ha observado Paul de Man a partir de Walter Benjamin, la alegoría "pone el lenguaje de la retórica en lugar del lenguaje de la temporalidad", es porque la experiencia histórica deja de ser un tiempo simple y se convierte en una figura auto-reflexiva. Esto es, la realidad situada y fechada de esta Acción de Gracias no es solamente histórica sino que es un discurso totalizador, simbólico en su postulación y alegórico en su transformación. Todo se registra en ese doble eje en esta marca histórica: desde el nombre figurativo de un puerto que es rico en presencia, hasta un San Juan Bautista del mesianismo; desde una cárcel de nombre de fábula, que convierte al preso en el príncipe de un cuento legendario, hasta la hora de la escritura, la del alba, que remite a la serie poética de las albas tanto como a la primera oración del día, pero también a la promesa de la independencia política, al alba del nuevo tiempo civil. Y el 3 de julio es una fecha de ironía casual, ya que son las vísperas de la independencia de los Estados Unidos, que no debería celebrar el 4 de julio mientras mantiene un país sin libertad. Así trabaja el eje simbólico, por asociaciones en el campo semántico del mapa léxico que define al mundo. No menos poderosa es la figura alegórica que aquí se sostiene: la historia es la evidencia, pero su interpretación es más incontestable aún, ya que se define en la identidad cristiana de una comunidad hecha en la benevolencia y la oración. Lo cual deduce que los puertorriqueños adquieren esa identidad evangélica al reconocerse como comunidad. Es así la vida interior (y su habla enriquecida por la retórica sacra) lo que da sentido a la historia. Primero, porque no la extravía como casual y dispersa sino que la asume como sacrificio y ofrenda. Segundo, porque esa interiorización de la historia es un acto político trascendente: nada es más genuino ni más legítimo que este deseo de libertad política, sostenido en los saberes de la fe y las evidencias del dolor, y alimentado por los bienes de la naturaleza, dictamen divino, y la generosidad popular, dictamen cultural. Por ello dice el poeta que en esta isla del discurso recuperado para el nosotros en comunión, la divinidad tiene su aire "más campesino"; y, en otra parte, dirá que aquí hay que "comer luz". Comer luz insular es la metáfora que representa al sujeto de la abundancia puertorriqueña, equivalente a la metáfora china recuperada por José Lezama Lima cuando, en su propia isla paradisíaca, se preciaba de "mamar el cielo".

A propósito de la poesía de Yeats, el propio Paul de Man había advertido que la percepción del objeto y la conciencia de esa percepción reemplazaban al objeto en la imagen, pero a su vez esta imagen nos devolvía al objeto, convertido ahora en emblema, en figura ejemplar de un relato mayor. Este

mecanismo, que es propio de la sustantivación del nombre y del esencialismo analógico, aparece fecundamente en esta poesía de la crisis, y permite que Matos Paoli no sólo resuelva la historia en la vida interior sino que exceda el testimonio inmediato con la lección ejemplar y con la figuración aleatoria. En buena cuenta, los nombres de las cosas se vuelven partes de un relato traspuesto, donde adquieren el valor de signos de la promesa revelada. Por eso, cuando Juan Antonio Corretjer dijo que *Luz de los héroes* era un libro "realista", Matos Paoli le respondió que es poesía nacida de la circunstancia política pero arraigada en "la concepción mística de la Patria". Con una "Invocación a la Patria" empieza el libro, a nombre del "nosotros" que sueña, del sujeto colectivo de la promesa redentora que sigue al sacrificio. Escribe:

Y lucimos el pan entrelazado
sin odio, como hombres que se quedan
extáticos de luz ante la sangre
redentora que sueña. (186)

La figura "pan entrelazado" sugiere al nosotros comunitario en comunión redimida. La ecuación pan y luz se proyecta en sangre y sueña. Esta patria sin odio se deja conocer en la epifanía asociativa analógica que en el bosque de símbolos puertorriqueño enlaza o trama el proceso de un conocimiento espiritual, capaz de sumar a los hombres en el lenguaje que les da nacimiento y nación.

"Infancia de Lares" sitúa al poeta en su pueblo natal pero ya no como contexto social o rural sino como lenguaje de su identidad poética. En décimas de sabor popular y gracia tradicional, se trama esta sublimación de la naturaleza en imagen preciosista, no exenta de goce:

¡Qué calandria amanecida
por el tornasol acecha
en negro y gris: una flecha
de loma en loma tendida
y en resoles compartida!
¡El país del vuelo era!
En el panal, la primera
miel sin sombra deseada.
Y en la primera mirada,
la calandria mañanera. (p. 187)

Esta calandria que revela el cielo en su vuelo, anuncia el escenario del país paradisiaco, no sólo recobrado al pasado sino al lenguaje: la "flecha" aquí une espacios, trama sentidos, desde el cuerpo de este pájaro emblemático que parte y reparte el alfabeto celeste de lo comunitario. La "rosada aurora" se abre, (tornasol, resoles) como un primer día pleno. Asoma la miel, se abre la mirada: el panal y los ojos, como el sol y el pájaro, son también astros solares del primer día.

El poema titulado "Cárcel" incluye esta cuarteta:

Pesa la piedra muda:
 los ángeles convoca.
 Y me ronda la boca
 una ausencia desnuda.

He aquí el desafío mayor al sistema poético de Francisco Matos Paoli: 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. Primero es la simetría de la piedra como presencia muda frente a la boca enmudecida como ausencia. Pero ya en ese vacío amenazador un principio de imagen se insinúa: la piedra convoca ángeles, esto es, su desnudez es aérea; mientras que en la boca nace un rumor desnudo, una sílaba del vacío. Pero después, no nos sorprende comprobar que la cárcel se ha convertido nada menos que en "nido" y "panal", y es vencida por la mirada humana. Las palabras son capaces de desmontar el edificio para darle a sus piedras otra función, una vida nueva en la imagen de la promesa anunciada por "nido" y "panal". Leemos:

Sólo robo a tu nombre
 la lancinante piedra
 de fundar y fundar
 ¡la palabra del mar!

La poesía es capaz de des-fundar la cárcel para, restando de su nombre una sílaba tras otra, liberar al mismo mundo encarcelado.

Siguen los poemas dedicados a los héroes, entre ellos algunos anónimos compañeros de la revuelta nacionalista, otros héroes tácitos de la lucha de liberación puertorriqueña, como José Martí, Pachín Marín y José de Diego. Pedro Albizu Campos ocupa el espacio de recuperaciones, desde la acción revolucionaria pero también desde su función de maestro sacrificado. Uno de los poemas dedicados a Albizu no requiere ya mencionarlo porque lo designan las imágenes del héroe; ese poema concluye con esta declaración: "¡Padre, la luz de todos lo ha patriado!", esto es, la patria es sustancia de este héroe forjado por la suma luminosa del colectivo. No menos clara es la implicación desarrollada a lo largo de esta concepción pastoral de la nacionalidad: la patria no es sólo un lugar sino un ser del estar; don del Padre, legado divino, la patria es el verbo hecho carne; es decir, el verbo conjugado: de "Padre" a "patriado" la conjugación se gesta en la mediación de ese "todos", de una comunidad que, ya lo sabemos, se funda en el lenguaje como acción de gracias: "Gracias por el Todo para todos". Juan Antonio Corretjer, en su reseña de este libro (publicada en *El Mundo* el 31 de agosto de 1957 e incluida en la compilación

de 1982), califica de "planteamiento litúrgico" a esta versión poética de la gesta nacionalista, y la sitúa en la tradición de la poesía patriótica puertorriqueña. Buscando poner en primer plano su origen político, Corretjer afirma: "La liturgia, a despecho de toda superficie, requiere un orden de razón que siga siendo razón por iluminada que sea". Solo que, haciendo suyo el legado revolucionario, este libro convierte a la derrota en sacrificio fundador, a la historia en comunidad religiosa, a la nacionalidad en comunión de la palabra redentora.

Canto nacional a Borinquen, escrito en 1955, lleva un breve prólogo de José Emilio González, fechado en marzo de 1956. No sabemos si permaneció inédito por su carácter nacionalista, aunque es un libro menos político y más dado al panegírico. Escrito en la cárcel, este libro, anuncia González: "Es la fusión integral de un sistema poético. Hélas ahí musicalmente entretreídas las estampas de Lares virginal, las revelaciones de la naturaleza en sus diversos escorzos, las agonías del pan, la luz y la montaña, el cabrilleo ultraterreno de los pájaros, las aventuras de unas humildes herramientas —el cuatro, el güiro y la guitarra—, la ungida reverencia hacia la madre, las hermandades del amor y esa caricia tan protectora de porvenires con que el poeta habla a sus hijas. Gózase ahí esa mística trasmutación de toda vivencia que dota a esta lírica de una rara proximidad a lo arcangélico". En efecto, este es un libro de largas recuperaciones, casi un "Remedio para melancólicos", que recorre la pastoral isleña, ese topos de la abundancia benéfica, que el poema recobra como huerto familiar y como lenguaje del deleite contemplativo:

Caminito de flores azoradas
 me requecido en tu oro, margarita del alba.
 Arremansado voy de las alondras que se comen el iris,
 y ya imantado por el barro, ando
 en la rojez perdida de las viñas. El cielo
 está sobre la mano descendiendo
 y su fruta invisible toma cuerpo
 en la falda canora de Borinquen.
 ¡Oh corazón, te busco en los abriles, arguyo
 con tu alto desvelo, de rodillas,
 y me formo del céfiro total hasta la fuga de los ángeles!
 He formado una frente
 en Borinquen, la casta.
 Pobrecito del ciclo,
 me repueblo en el alba.
 Me aparezco sellado del mar.
 Arde el tiempo. La copa
 del árbol se refresca en la montaña.
 El cristal ascendido de Borinquen,
 en su boda de miel, una torre que avanza.
 Es mejor el azul. Danza el rocío.
 De besos primitivos, Borinquen se desgrana en las sedas
 ya sonrientes de la madrugada. (pp. 215-216)

Ésta es la dicción pastoril y pastoral (arcadia insular, idilio regional) que prevalece en este libro. Lo notable no es que el poeta sublime aquí los términos encontrados de experiencia y lenguaje en una celebración del paisaje como lección reparadora. Lo notable está en que en los términos dados de su medio (su isla, sus imágenes, sus voces) el poeta pueda ser capaz de entretejer una historia de la contemplación puertorriqueña como la fuente de la nacionalidad sustantivada. En buena cuenta, logra con estas efusiones de claro goce poético levantar el repertorio del mito nacional como habla común y espacio compartido, como lenguaje capaz de humanizar el mundo al punto de hacerlo habitable, deseable y propio. De allí, en primer lugar, la intimidad del canto, su fecunda vena comunicativa; de allí, en seguida, los diminutivos, que intiman el diálogo, haciendo del mundo un lenguaje familiar; y de allí, en fin, la idea de otro recomienzo, en el alba y el canto, de un país mítico que es un proyecto edénico, donde los nombres y las cosas juegan a iluminarse mutuamente. El poeta es el "pobrecito del cielo" recobrado por el nuevo día: "me repueblo en el alba". Otra vez, la identidad del poeta está dada por su calidad anunciadora del colectivo. Después del luto sobre los héroes, en este segundo libro la crisis ha cedido a la metáfora de los sentidos saciados por la música interior de una naturaleza que se realiza en el lenguaje. Ese diálogo es de mutuas intimidades; escribe: "¿Cuándo hablamos, Borinquen? Porque del sol yo sé/ su aylelolá..." (p. 217). Y es con idéntica ternura: "Borinquen, novia chiquitina" (p. 238). Alimentada por la crisis, desde la cárcel, la poesía se levanta como la resolución mayor: "No hay vacío. Aún en la misma sed, / la patria brota..." (p. 221). Toda la poesía, se diría, viene en auxilio del poeta, desde la épica medieval española, metáfora de la nacionalidad naciente, hasta Job agonista y Ulises de regreso a su hogar. "Borincano/ soy, pero no tengo lar" (p. 238) se lamenta el poeta pero la literatura le da lumbre, la naturaleza materia, y la cultura popular los instrumentos para construir, en el canto, la casa fraterna, el albergue filial, la morada materna. Dudo que alguien haya escrito, desde la melancolía del presidio, un poema de afirmación vital tan clara como esta décima:

Borinquen, cuando el camino
 en el cardo azul rebrota,
 ten presente aquella mota
 del azul tan diamantino.
 Que soy sabio y cristalino.
 Tejo otra grana en el alba.
 Y aposentado en la malva,
 doy mi rayo preferido.
 Porque, en ley, el mundo ha sido
 una madre que me salva. (p. 222)

Como un Martí más audaz que pusiera la lógica discursiva en suspenso, Matos Paoli suma aquí las imágenes de la gestación (de estirpe martiana) a los

arabescos simbolistas, y las suficiencias creacionistas a las entrevisiones míticas. En esa fecundidad nominal se anuncia la calidad salvadora de una patria materna, de una poética Patriada. El Cid cabalga en Puerto Rico, dando fin a su exilio.

Francisco Matos Paoli había adquirido su propia voz en largo diálogo con la poesía de su tiempo, sobre todo con la poesía de Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén, con quienes comparte el carácter autorreflexivo del lenguaje poético, su acendramiento y riesgo en la asociación fecunda, su exploración verbal del objeto como parte de un lenguaje latente, todo lo cual postula una poética del conocimiento por la imagen. Quizá en ello pueda haber sido también importante la poesía de Emilio Prados, que convierte al paisaje en jardín filosófico, de goce visionario y tacto liviano. En París, cuenta el poeta en su "Autobiografía espiritual" descubrió a Mallarmé y tal vez en ese encuentro confirmó su tendencia a reemplazar las cosas por sus nombres o, mejor aún, por su analogía musical. Pero, además, la poesía de Matos Paoli se alimenta de las corrientes interiores de la gran tradición poética castellana, especialmente de la mística y el barroco. Por eso es que su libertad con la imagen nunca es vanguardista, se asienta, siempre, en la tradición interior del decir poético clásico y en la figuración de la hipérbole barroca. Así, el mundo es legible y decible en esta poesía, pero gracias a que es cifrable y descifrable: las voces que ensaya el poeta se levantan de la letra como de un pentagrama de variaciones felices. Es una voz que viene y vuelve de la poesía. Con todo, este diálogo se beneficia también de su propia parentela local y latinoamericana, desde José Martí y Rubén Darío hasta César Vallejo y Pablo Neruda. No podía ser de otro modo tratándose de una poesía hecha en la tácita noción de una familia poética coexistente en la potencialidad del acto poético, en la comunidad de la alabanza, en el trabajo común de forjar la dimensión lírica de la vida colectiva, la música interior de la civilidad en construcción. Es por eso que la poesía de Matos Paoli, a pesar de su apariencia ensimismada y su estética idealista, forma parte de un proyecto mayor, de profunda índole latinoamericana, que incluye las fundaciones en la imagen, las identidades de plenitud, los nombres de la emancipación; la utopía, en fin, de un lenguaje artístico capaz de transformar al sujeto latinoamericano en un creador pleno de su propia escena dialógica. Hoy podemos leer, quizá con más provecho, la pasión comunicativa de un poeta como Matos Paoli.

Si en este libro el poeta parece dialogar con la poesía americanista de Pablo Neruda, más íntima parece su conversación con la poesía civil de César Vallejo, especialmente con *España, aparta de mi este cáliz* (que había sido reeditado por Juan Larrea en la editorial Séneca de México en 1940). Lo vemos en algunas fórmulas vallejianas que Matos Paoli adapta a su sistema:

- Vallejo: "el paladín en cuyo asalto cartesiano
tuvo un sudor de nube el paso llano"
("Himno a los voluntarios de la República")
- Matos Paoli: "Y en la clara esperanza de la nube
hay un delirio de pausada cumbre". (p. 220)
- Vallejo: "Vámonos, pues, por eso, a comer yerba"
("Intensidad y altura", *Poemas humanos*)
- Matos Paoli: "Y comeremos yerba en su inflexible amor". (p. 228)
- Vallejo: "Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma".
("Redoble fúnebre a los escombros de Durango")
- Matos Paoli: "Padre polvo, ceniza atribulada.
En derredor, el humo sin destino.
Y el barro que dormita en el camino
y se adhiere a una trágica pisada". (p. 236)

Hay algunos paralelos entre el gran poema de la crisis contemporánea (la guerra civil española como fractura de la conciencia moderna) y el canto nacional a Borinquen como resolución poética de la crisis de la razón nacionalista: fundamentalmente, la necesidad de pensar lo impensable, de representar lo irrepresentable, esto es, el intento vallejianiano de una elegía sobre la Madre España caída en la orfandad de la matanza; y, 25 años más tarde, el intento matos-paolino de responder a la crisis de la razón, en todos los sentidos, impuesta por el colonialismo y la pérdida de la libertad. Perder la nación es perder la razón, y si el canto de los héroes da cuenta de la saga de la derrota, este *Canto nacional a Borinquen* se propone nada menos que la salvación de Puerto Rico; es decir, preservar el canto, recobrar la nación, y custodiar el mito del origen. Frente al *Canto general* de Neruda, que procede por expansión histórica americanista, Matos Paoli procede por condensación insular, y hace que el mundo nazca otra vez de su patria, concebida como un primer edén civil, donde Puerto Rico se transmuta en Borinquen, y donde las palabras conservan no la historia sino el porvenir.

Edward Said recomienda un "pluralismo analítico" como la estrategia crítica para abordar el campo cultural de la nación, cuyo radio de significación se ha hecho menos esencialista y más narrativo, al punto que hoy se piensa que la nación es una construcción discursiva, un pacto imaginario, un consenso negociado.⁴ Ernest Renan observó las grandes paradojas de la construcción nacional: que la unidad se obtuvo siempre por la fuerza, que cada derrota afirmó la unión italiana y cada victoria el fin del imperio turco, que no es la tierra ni la raza lo que hace a la nación, ni tampoco una sola lengua. Concluyó, a la

⁴ Edward Said ha comentado las interacciones de exilio y nacionalismo en la compilación de sus ensayos, *Reflections on Exile*, Cambridge: Harvard University Press, 2000.

altura dramática de su tema, que la nación es un principio espiritual.⁵ Porque la nación se forja en el sufrimiento y el legado heroico del pasado, y se reconoce tanto en la conciencia moral como en la demanda de compartir y consentir, en el reconocimiento de que la comunidad es más importante que el individuo. Hoy día creemos que la nación es el proceso de un diálogo, el espacio debatido de una permanente reinterpretación, y los acuerdos sucesivos de ampliar la concurrencia en la esfera pública y en la construcción de la ciudadanía, el proceso de la "ciudadanización" como identidad civil del sujeto político. También el nacionalismo ha sido ampliamente debatido y, no sin entusiasmo conservador, puesto en duda. Desde que Renan dictaminó que el principio moderno de la nacionalidad se funda en la revolución francesa hasta los actuales responsos repetidos por los heraldos de la globalización, la experiencia y la conceptualización de la nacionalidad han pasado de ser una conquista y un derecho a ser un arcaísmo disfuncional y un regionalismo irracionalista. Quienes han reemplazado a la nación comarcal con la idea del mercado global, llegan incluso a dictaminar que las minorías indígenas sólo pueden modernizarse o desaparecer. Por todo ello, las estrategias nacionales adoptan hoy discursos de diferencia y pertenencia aun más allá de las fronteras literales, en un mundo de naciones migrantes y nacionalidades negociadas; esas prácticas desmienten la autoritaria noción darwiniana de una globalidad homogeneizadora.

En la tradición intelectual anti-colonialista y en la práctica post-colonial, la nación, la nacionalidad y el nacionalismo han sido instrumentos operativos, no sólo mitemas de origen y consolación regional sino instrumentos operativos con los cuales reconstruir el tejido del presente, tantas veces fracturado por la violencia política y el poder monopólico. El historiador Benedict Anderson observa, no sin cierta sorpresa, que los países latinoamericanos, en sus comunidades criollas, habían desarrollado muy temprano y mucho antes que Europa concepciones de su nacionalidad. Se pregunta el historiador por qué esta clase criolla, rica y poderosa, asumía que las poblaciones pobres, que a veces no hablaban español, eran sus conciudadanos; y por qué estos criollos decidieron incluso inmolarsse en las luchas de la independencia. Esa voluntad de sacrificio, concluye Anderson, "is food for thought".⁶

Pues bien, ¿cómo leer en este debate acrecentado un alegato de la nacionalidad que se asume como discurso de la locura? ¿Qué lugar otorgarle a un libro como *Canto de la locura*, en el que Matos Paoli culmina su experiencia de la cárcel y el manicomio? Tal vez como la propuesta de una nación melancólica, esto es, la concepción de que la nacionalidad es un "vivir muriendo".

⁵ El clásico ensayo de Ernest Renan, "¿Qué es la nación?" está incluido en Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.

⁶ Benedict Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

Como afirma Julia Kristeva, "en lugar de buscar el sentido de la desolación, reconozcamos que sólo hay significado en lo desolado", lo cual convertiría a la obra de arte en la huella de una depresión "conquistada". Si el Eros, propone elocuentemente Kristeva, es la creación de lazos, el Tanatos es la desintegración de esos lazos, el fin de la comunión y la realización sociales.⁷ Otra vez, este libro de Matos Paoli, como antes el cáliz español de Vallejo, demuestra que las definiciones y conceptualizaciones son lecturas dramáticas de la textualidad más compleja que trama una alegoría poética de la ausencia nacional. Aun si esa ausencia se revela como melancolía, como distancia y fractura entre la realidad y el deseo, entre lo literal (huella de muerte, según Jacques Lacan) y lo simbólico (articulación virtual), el lenguaje poético convierte a esas huellas en ruta abismada de auscultación tanto interior como vivencial, tanto mítica como retórica. En buena cuenta, el arte de retramar el tejido verbal de lo nacional es a la vez historia de vida inmolada y estrategia de reafirmación frente a la crisis. Maurice Blanchot lo dice bien: "La ausencia de comunidad no es el fracaso de la comunidad: la ausencia pertenece a la comunidad como su momento extremo...".⁸ Es decir, esos extremos de vacío no niegan lo comunitario, lo demandan.

El libro de Matos Paoli empieza con una gran imagen de la melancolía: "este enorme quetzal de la nada", metáfora del sol, del "sol negro de la melancolía", según el emblema del héroe melancólico, el "desdichado" del poema de Nerval. "Tal vez Dios me libere/ del arcoirisado tedio/de las nubes que pasan henchidas de aroma", concluye el poema, nombrando otra vez el tedio melancólico, pero también la puesta en crisis del principio armónico de la estética clásica, frente a la cual se levanta esta poética de la periferia insular, entre la locura clínica y retórica, o antiretórica. "Tenemos que enloquecer,/extraer de nosotros mismos la raíz despavorida del cielo", prosigue, como si locura fuese un método. Y lo es, en efecto, en la magnífica retórica paulina: en alguna de las Epístolas, Pablo acude a la locura como perspectiva del discurso, y anuncia que hablará "haciendo de loco" porque hablando "en locura" tal vez sea mejor oído por quienes atienden mejor a los locos. La sinrazón de la razón es un método, así, para persuadir a los irracionales, recobrándolos con la ironía al entendimiento y el acuerdo. El poeta asume su experiencia como una perspectiva del habla propia, en la cual primero la locura y el sacrificio después traman una ecuación:

Acepto hasta la cárcel redomada, hasta el manicomio
en que el Diablo semeja un Desnacido en la madrugada
para crear más puro el Sacrificio. (p. 321)

⁷ Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, Trad. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1989.

⁸ Maurice Blanchot, *The Unavowable Community*, Trad. Pierre Joris, Barrytown, NY, Station Hill Press, 1988.

El drama es la búsqueda de un significado que exceda a la experiencia y a la historia en un discurso reconstitutivo, capaz de darle al sujeto lugar en el nacimiento de la nación y en el renacimiento del poema. De allí el balbuceo interior, la angustia ya no de la locura misma sino del significado de esta locura, que el poeta no se resigna a entender como pérdida del sentido, como desdicha o desamparo, y que busca articular a su religiosidad puesta a prueba, incapaz de darle todas las respuestas. Por lo mismo, se impone una convocación de los orígenes, una revisión severa y por eso menos lírica y más dramática de la fe y el candor, de las convicciones y las esperanzas. Confrontado por la herida melancólica, el poeta se despoja de sus instrumentos de consolación y pone a prueba la fuerza de su palabra religadora. Esta suerte de ejercicio espiritual, le devuelve una palabra menos ilusoria y más entrañada:

Hay un nido sutil, hay un contacto
de rosas y de estrellas:
tal vez lo gratuito del hombre,
la aceleración frutal del mundo,
la carne rediviva
en los cruentos adioses. (p. 331)

.....
Hace falta volver a la inocencia,
crear de la nada,
sostenerse en un hilo.
volcar en los ocasos
los puños encendidos,
hasta que la rosa sea estrella,
hasta que la estrella sea rosa. (p. 332)

Pocas veces la locura ha sido más lúcida, porque pocas veces un poeta que se llama a sí mismo "el Desvariante que dice y no dice" ha creído tanto, y tan conmovedoramente, en sus lectores, en nuestra capacidad de leer y creer. Por eso, creyendo tanto, pudo escribir a favor y en contra de la locura su propio epitafio como una promesa:

Pero no podrán quitarme el desvariado sentir
que me imanta a las dalias caídas,
no me podrán quitar
esta sangre inocente que milita
en una isla avergonzada.

Francisco Matos Paoli es el poeta más conmovedor. Convirtió el sufrimiento de la nacionalidad en una delicada ofrenda.

*Julio Ortega
Universidad de Brown
Providence, Rhode Island*