PATRIARCADO, POETA, POESIA: LA LIRICA DE EMILIO BALLAGAS

POR

PEDRO M. BARREDA

University of Massachusetts

I

La obra de Emilio Ballagas (1908-1954), al igual que las de Mariano Brull y Eugenio Florit, constituye un exponente de la actitud lúdica y de la estética de la desfamiliarización entronizadas en Cuba por la vanguardia histórica ¹. Sin embargo, dentro de este corte artístico radical ², la especificidad de Ballagas reside en la doble nota de exaltación sensorial y desgarrada emotividad que permea su lirismo. Si una metafórica intelectualización mediatiza y refrena los grandes poemarios de Brull y de Florit, en Ballagas cede su lugar a la enunciación más directa del goce sensorial, a la angustia patética del romántico y a la expresión, anhelante o serena, del iluminado al experimentar las alternativas de su especialísimo *eros*. Poesía del juego, de la norma y de la estilización es la poesía de Emilio Ballagas, pero, al mismo tiempo, poesía de marcado carácter sensorial y autobiográfico. También, por su particular erotismo y afán místico, lírica conformadora de un sujeto que transgrede los códigos del sentir estipulados por el ámbito sociocultural en que se produce.

En sus escasos textos teóricos, Ballagas adopta una personal teoría sobre el oficio del poeta, con la cual legitima el uso que hace del verso. Para ello atribuye una doble función a la lírica: de una parte, la considera expresividad y, por ende, catarsis; de otra, la entiende como el canto al conocimiento sensorial de los fenómenos y, así, actividad eminentemente

¹ Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana* (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952), pp. XIV, 2-3.

² Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba* (La Habana: Editorial Orígenes, 1954), p. 14.

cognoscitiva. En el ensayo intitulado «La poesía en mí», Ballagas define al poeta como notario de sus propias emociones, «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»³. Inserto en la gran tradición romántica, al metaforizarlo en rosa de los vientos, para Ballagas el poeta es un hipersensible capaz de redactar las actas verbales que reproducen su muy delicado psiquismo: testigo de sí, declara y da fe de su privativa, agudizada e intransferible interioridad. Un distanciamiento del verse sentir es, para el poeta, la declaración lírica, pero, también, un acto de abertura de un espacio privado: un olvido de la compostura, de la propiedad, de los límites.

A la misma vez, la poesía debe testimoniar, según Ballagas, la aprehensión de las cosas y de los fenómenos: el deleitoso regalo del conocer que la sensorialidad humana otorga gratuitamente. En una conferencia dictada en 1938, Ballagas aseveraba que «es el hombre de espíritu el que ha de reivindicar la materia, cantando su epitalamio, las bodas de la consistencia, del contorno y del peso con los sentidos..., en el pensar filosófico y en el puro fluir poético hay danza, hay plenitud de cosa que se busca y que se quiere a sí misma, a su color más puro por todos los caminos que conducen a nuestro absoluto interior»⁴. Como se observa, para Ballagas, es la sensorialidad la vía más segura que tiene el sujeto para acceder a la otredad y de penetrar en la opacidad de los entes; pero, a la misma vez, la única posibilidad que tienen éstos de advenir a la más pura definición de sí. La función de los sentidos es erótica e intelectual: realizan la cópula que permite un conocimiento mediante el cual nos trascendemos. Y son éstas las bodas que debe cantar la poesía: el epitalamio del mundo con nuestro absoluto interior, posible por las percepciones sensoriales. La vieja doctrina aristotélica del conocer, revestida de poéticas connotaciones eróticas, sirve a Ballagas para postular, desde su punto de mira, un entendimiento de la poesía como el ejercicio verbal que registra una refleja entrega: acto de darse las cosas, el proceso de representarnos el mundo; articulación que al borrar la demarcación entre objetos y sujeto es resguardo y conjuro de la enajenación.

Así, para el Ballagas teórico, la lírica es el canto a la posibilidad de darse a conocer a otros y de conocer el mundo: actividad que consigna una recíproca donación entre poeta y otredad. Doble entrega, las dos

³ Emilio Ballagas, «La poesía en mí», en *Orbita de Emilio Ballagas* (La Habana: UNEAC, 1965), p. 238.

⁴ Emilio Ballagas, «Sergio Lifar, el hombre del espacio», en *Orbita de Emilio Ballagas*, pp. 241-242.

funcionalidades que Ballagas atribuye a la poesía pueden, sin embargo, subsumirse en una: el afán de desbordar los límites de una subjetividad enajenada. Como es obvio, reverbera en su ensayismo, por tanto, esa mística de los sentidos o ese misticismo sensual tan característicos de su escritura en verso: sus ansias de trascenderse, de disolverse o de fundirse. Deseo de borrarse en recíproca donación.

Disposición mística consustancial al universo poético de Emilio Ballagas, en cada uno de sus poemarios vemos consignado, de algún modo, el fracaso de su realización. Fracaso debido a una carencia o, mejor, a una incompletez en las percepciones de su sensorialidad; también, a un percartarse, muy romántico, de la imposibilidad real de trascender por el amor. De ahí que la voz lírica ballagueana se configure en un sujeto de la enunciación, por lo general, como ser marginado, desterrado de los hombres, y, al mismo tiempo, evanescente, débil, lisiado, huidizo e infantil. En ese centro gravitacional de la obra de Emilio Ballagas que es «Soneto sin palabras», poema bisagra sobre cuyo gozne giran todos los batientes de su lírica, de modo emblemático se ejemplariza esta patética autopercepción del hablante poético. Ahora bien, esa «sombra de tu ausencia», esa «oscura mitad que se acostumbra», esa «dulce granada abierta a tu rigor» que se dice ser la voz que nos habla en este poema, lo es, precisamente, porque se halla abandonada a la ejecución de una sentencia; ángel caído, condenado que ni tan siquiera puede permitirse vislumbrar el cielo de su deseo. En otras palabras: el ansia fallida de trascender por el amor, es lo que provoca en el hablante lírico su autopercepción como sujeto no consumado: con resignación abyecta, incompleto e inseguro. Quiero decir, trágico ⁵.

Si patético enmascaramiento o, hasta donde el poema puede serlo, confesión sincera, éste era el tipo de subjetividad que proyectaba Emilio Ballagas ante sus contemporáneos. Poseemos testimonios según los cuales la sensibilidad y la manera de ser de nuestro poeta no dejaron de pasar inadvertidas en un medio social tan dado a la desmesura y al alarde como lo es el criollo. Por contraste, se le percibía como muchacho reservado y asustadizo, que en «la Isla vocinglera y nerviosa hablaba quedamente» ⁶. Hacia 1938, al reseñarse una de sus conferencias, el gacetillero le describe, de modo intencionado, como «joven fino, atildado, elegante, a través de sus ojos de mirar suave y tranquilo, deja entrever su alma profundamente

⁵ Emilio Ballagas, *Obra poética* (Miami: Nnemosyne Publishing, 1969), p. 159.

⁶ Salvador Bueno, *Temas y personajes de la literatura cubana* (La Habana: Unión, 1964), p. 237. Citado también por Rosa Fallas, *La poesía de Emilio Ballagas* (Madrid: Playor, 1973), p. 33.

mística»⁷. En efecto, de las instantáneas y fotos de estudio tomadas a Ballagas a lo largo de los años, nos hiere esta forma de ver que tenían sus ojos: ojos de ausente, jamás enfocados en un punto cierto, desvaída visión puesta en la irrealidad del infinito⁸. Imposible mirada que, al ser contemplada por el propio lírico en «Retrato», quedará apresada en la imagen poética que mejor la define: «la mirada sin voz; la voz en el trasmundo»⁹. El gacetillero citado tenía razón: a través de los ojos, Emilio Ballagas dejaba entrever un alma profundamente «mística», lo cual era escandaloso e inaceptable por el rígido código machista que determinaba el comportamiento varonil en la Cuba de la época. Una «rareza». Maliciosamente, el gacetillero connotaba también la sensibilidad homoerótica del joven Ballagas.

Esta sensibilidad homoerótica de Emilio Ballagas, la llamada «tragedia» del poeta, a la que sus exegetas (con salvedad de Virgilio Piñera) se han referido de modo reticente o sibilino, no consiste, ni se expresa, en un mero sentimiento de culpabilidad. Va más allá de lo que puntualiza Argyll Pryor Rice al comentar la vida de nuestro poeta. Intentando adentrarse en el psiquismo de Ballagas mediante las emociones que patentiza *Sabor eterno*, Rice privilegia y subraya el obvio sentimiento de culpa que se expresa en esta colección, atribuyéndolo, sobre todo, a la conciencia católica del poeta; ignora, sin embargo, los de angustia y de temor, como de cauta rebeldía, que también manifiesta *Sabor eterno*: saberse el yo lírico distinto a la mayoría y tener que convivir en una sociedad (que sueña fuera de otro modo) en la cual se siente acorralado y temeroso. Según Rice, «la tragedia de Ballagas yace más bien dentro de sí mismo. Con la tristeza del amor malogrado, se mezclan los juicios de su conciencia católica para hostigarle sin tregua. Puesto que le es posible ver el problema solamente desde el punto de vista moral, se siente responsable por sus sentimientos e instintos naturales»¹⁰.

Esta lectura de Argyll Pryor Rice deriva, hasta cierto punto, de un trabajo, poco difundido, del mentado Virgilio Piñera. No pretendiendo ser un ensayo crítico sobre la lírica ballagueana, sino, más bien, un rescate de la tergiversación y escamoteo que sufriera, después de morir, la vida y obra del poeta, el texto de Piñera esclarece sin tapujos el cariz de esta «tragedia». Si bien es cierto que para Piñera, la tal tragedia de Ballagas

⁷ Citado por Argyll Pryor Rice, *Emilio Ballagas* (México: Ediciones de Andrea, 1966), pp. 20-21.

⁸ Ver, por ejemplo, los suplementos fotográficos que se insertan en la citada *Orbita de Emilio Ballagas* y en el también citado libro de Argyll Pryor Rice.

⁹ Ballagas, *Obra poética*, p. 143.

¹⁰ Rice, *Emilio Ballagas*, p. 24.

«entronca con su religiosidad», su verdadero problema radicó en los sentimientos de autorrepulsa que experimentara Ballagas: un desprecio de sí derivado de estimarse como un ser «fuera de la ley de sí mismo..., buscó la gracia..., como esa búsqueda afanosa que hacemos tratando de encontrar un medicamento más enérgico que el mal que nos mira»¹¹. En breve, para Piñera la verdadera tragedia de Ballagas consistió en no haber podido aceptar su propia orientación erótica: considerarse un ser monstruoso o un enfermo al asumir acríticamente la imposición de las normas y de los valores patriarcales sustentados por la sociedad cubana.

Resulta impostergable que, a estas alturas, la crítica se plantee la «pregunta clave» que, según Virgilio Piñera, no ha contestado: despejar la incógnita de la «tragedia» de Ballagas y establecer la relación que guarda con su obra lírica. Sin negar, ni mucho menos, el sentimiento de culpabilidad religiosa que se evidencia en la lírica de Emilio Ballagas, «el sino trágico» que siempre se le imputa y cuyo cariz conocía muy bien el mundillo artístico de la Isla (como saca a relucir el trabajo de Piñera), radica, precisamente, en la relación conflictiva entre el homoeroticismo del poeta y los muy rígidos códigos del sistema patriarcal cubano. Al interiorizar Ballagas una socialización orientada hacia la vida heterosexual, de la cual forma parte principalísima el acondicionamiento religioso, el discurso del patriarcado, que promovía dicha socialización, ejerció sobre su personalidad una violencia psíquica: el placer de la autorrepresentación del propio deseo le fue vedado y, por ende, la constitución de su persona en verdadero sujeto. Es aquí de donde proceden la proverbial inseguridad ballagueana, la disposición «mística» de su carácter y los trágicos sentimientos de culpabilidad y de desprecio de sí mismo que evidencia su obra; pero, también, el núcleo de que deriva y le da unidad¹².

Velando, con gazmoña pudibundez condescendiente, la homofilia de Emilio Ballagas y la sensibilidad homoerótica que connota notable porción de su lirismo, la crítica ha violado la poesía de nuestro autor con manipulaciones que se proponen recuperarla para un discurso patriarcal globalizante. Bien desde una perspectiva católico-formalista¹³, bien desde un enfoque

¹¹ Virgilio Piñera, «Ballagas en persona», en *Ciclón*, 5 (septiembre de 1955), p. 42.

¹² Sobre la socialización padecida durante la infancia, consultar Michael Pollak, «La homosexualidad masculina o: ¿La felicidad en el ghetto?», en *Sexualidades occidentales* (Barcelona: Editorial Paidós, 1987), pp. 80, 82 y 85. Sobre la pérdida de la subjetividad, la desaparición de la oposición sujeto/objeto y el atractivo que ejerce el misticismo sobre la mujer, consultar Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme* (París: Minuit, 1974), pp. 165 y 238. Citado por Toril Moi, *Sexual/Textual Politics* (Londres-Nueva York: Methuen, 1985), pp. 135-137.

¹³ Ver, por ejemplo, Cintio Vitier, «La poesía de Emilio Ballagas», en *Obra poética de Emilio Ballagas*, edición citada, pp. V-XLI.

estrictamente marxista ¹⁴, se tiende a concordar la obra de Ballagas con una ortodoxia ideológica que la desvirtúa, con lo que se la fragmenta y se desconoce la interrogación que nos plantea. También, el posible enriquecimiento que procura. Tal acto de violación, irónicamente, tiene su origen en el mismo Ballagas. En el primero de sus ensayos que citamos, «La poesía en mí», el poeta distinguía, hasta el momento de redactarlo, tres etapas en su poesía: «la de los misterios gozosos», «etapa de realización jubilosa y de gimnasia intelectual», recogida en su libro *Júbilo y fuga* (1931); «la estación negra» en la que cultiva la modalidad vanguardista de la lírica afroantillana, coleccionada en *Cuaderno de poesía negra* (1934), y la de los «misterios dolorosos» o «etapa de angustia», inclusiva de poemas que luego verán la luz en la entrega titulada *Sabor eterno* (1939). En este punto del recuento de su escritura poética, Ballagas no esperaba el advenimiento de unos «misterios gloriosos» ¹⁵.

La crítica, por regla general y sirviéndose de esta metaforización justificativa del propio Ballagas, ha tendido a desarticular su lírica distribuyéndola en tres apartados que tienden a ser estancos: 1) la fase de *Júbilo y fuga* y de *Cuaderno de poesía negra*, «angélica» y «fruitiva», libros que conforman los «misterios gozosos» del verso ballagueano; 2) el momento de *Sabor eterno*, poesía de la ausencia de la persona amada, erótica y elegíaca, momento asociado con los «misterios dolorosos» del poeta, y, por último, 3) la etapa marcada por un «neoclasicismo de sesgo católico», que podríamos identificar con «misterios gloriosos», recogida en las colecciones *Nuestra Señora del mar* (1943) y *Cielo en rehenes* (1951) ¹⁶. Es decir, se ha aplicado a nuestro poeta un esquema evolutivo y una compartimentalización provenientes de la doctrina judeocristiana: momentos de inocencia edénica, de caída en el pecado y de conversión religiosa; en otras palabras: se la ha recuperado, tele y teológicamente, para la piadosa edificación de los lectores. Para Vitier, por ejemplo, los grandes poemas de *Sabor eterno* pueden interpretarse, precisamente, como «una caída en el sentido teológico del término», significando el catolicismo para Ballagas, «después de los excesos de un neorromanticismo que le ha estragado la palabra: claridad y norma» ¹⁷. Se escamotea, así, el hecho que la poesía de Emilio Ballagas fluye como proceso ininterrumpido de la frustración de su personalidad, su deseo indecible e inadmisibile en un medio que no

¹⁴ Ver, por ejemplo, Osvaldo Navarro, «Ballagas, ni más ni menos», en Emilio Ballagas, *Obra poética* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984), pp. 5-40.

¹⁵ Ballagas, «La poesía en mí», en *Orbita*, pp. 239-240.

¹⁶ Ver, por ejemplo, Fernández Retamar, *La poesía...*, obra citada, pp. 39-43.

¹⁷ *Cincuenta años de poesía cubana*, obra citada, p. 206. «La poesía de Emilio Ballagas», en *Obra poética de Emilio Ballagas*, edición citada, p. XXX.

lo toleraría, lo cual lleva al poeta a asumir diversos modelos de escritura que hacen presente esta frustración, bien sea de forma mutilada, de modo ambiguo, o al sublimársela en el lenguaje de lo religioso. Por ello la crítica tiende a ignorar que si bien las colecciones poéticas de Emilio Ballagas guardan notable unidad estilística, poemas de una etapa anterior ya se podrían insertar en la que la continúa, y que la fase católica del poeta no supone una ruptura en su universo poético: podría explicarse, por otra parte, como la resultante de su sensibilidad acosada por un medio que la niega. «Medicamento», como dice Piñera, para su «mal»¹⁸.

II

En cada libro poético de Emilio Ballagas se pueden advertir dos isotopías semánticas antagónicas, aunque predomine una de ellas. De una parte, las figuras de la abstracción y de la acronía; de otra, la presencia de un especial sensualismo (erótico/místico) y su inserción en lo temporal. La primera está presidida por la pureza del no desear y el estatismo que de ello se deriva; la segunda, por el doble sentimiento de carencia e impureza que el poeta asocia con todo deseo y el dinamismo trágico que proviene de la búsqueda de su satisfacción. En la primera isotopía los sentidos están como descarnalizados y suspendidos: se les exalta por su valor epistemológico y por la fruición intelectual que procuran de las cosas. En la segunda, se hallan íntimamente relacionados con la experiencia del amor (a lo humano y a lo divino) y del erotismo sensual. Por ello en la poesía de Emilio Ballagas se perciben, concomitantemente, un plano de regresión infantil, que se resuelve en una económica lengua poética, autocensurada, y un plano de madurez pasional, que se expresa en el desborde lírico neorromántico. Su discurso poético está como escindido entre esas dos polaridades: la imagen de virginidad que su fantasma de pureza le exige y la búsqueda real de ese fantasma en la concreción carnal del ser amado. La satisfacción expresiva, de ambas encontradas apetencias, la del plano ideal y la del plano concreto, es a lo que Ballagas se refiere, me parece, cuando confiesa que es «poeta con ansia totalitaria»¹⁹.

El afán de pureza edénica predomina en *Júbilo y fuga* y en el estilizado neopopularismo vanguardista de *Cuaderno de poesía negra*. Este edén, por supuesto, se identifica con el paraíso de la infancia reconstruido en estos poemarios: un ámbito anterior a la historia; por ello, sin contradicción

¹⁸ Piñera, artículo citado, p. 49.

¹⁹ Ballagas, «La poesía en mí», en *Orbita*, p. 238.

nes. De primera intención parecería una infancia no rememorada, que todavía perdura («Gozo») y en la cual el verso, metaforizado en niño angélico, lo invita al juego alborozado en una playa de radiante pureza («Mi verso»). Es un nuevo y recién nacido Adán, entregado, con deslumbramiento, al goce inicial de estrenadas percepciones («Inicial»); incluso, al deleite de las puras imágenes acústicas desasidas de su carga semántica («Poema de la ele», «Poema de la jícara», «Pregón»). Es más, la voz lírica sólo parece interesarse en este mundo incontaminado, de puros sonidos e imágenes visuales («Poema») ²⁰. Rice afirma, con razón hasta cierto punto, que «el sensualismo de *Júbilo y fuga* está libre de lo pasional. El anhelado éxtasis no es el de la pasión, sino más bien el del júbilo asociado con la infancia» ²¹.

Pero si asistimos, en efecto, a una notable satisfacción del ver y del oír en *Júbilo y fuga*, también presenciamos la articulación de una carencia: es decir, la presencia del deseo insatisfecho. La voz lírica demanda, imperativamente, la satisfacción total de su sensorialidad; a la misma vez, se consuela soñando que cinco estrellas vendrán a saciar cada uno de sus órganos perceptivos («Sentidos», «Vendrán cinco estrellas»). En otras palabras: proclama una falta de plenitud, un ansia no infantil. De hecho, lo intentado por el poeta ha sido infantilizarse, acto regresivo, ejercicio de castidad literaria. Se ha calzado las botas de las siete leguas para retrotraerse a la feliz inocencia de un parvulario perdido: «hice trizas mi copa / de escanciar la tragedia», afirma en el significativo poema «Cuento de Perrault» ²². Porque la infancia de *Júbilo y fuga* es una infancia recapturada por la imaginación y la memoria; es decir, literatura: la niñez abstracta del poemario viene a encubrir el lugar vacío del objeto deseado. Es un gesto, hacer trizas, que deja intacta y patentiza su «tragedia»: la dimensión metapoética de «Oasis» nos da la clave de ello. La canción, metaforizada en ventana, le permite asomarse al oasis de la poesía en cuyas aguas se ve puro y se siente arrullado. Esta poesía, y los placeres que le procura, reemplaza el espacio de la «seca realidad», que, por el contrario, se metaforiza en desierto, arena, vidrio y resol. La voz lírica expresa, por tanto, la satisfacción ilusoria de su deseo infantilizado por imágenes acuáticas opuestas a la serie de sustantivos que connotan ideas de soledad, aridez, mutilación y enceguecimiento. Ya no es niño: en la carne lleva «insomnes heridas secas»; en los labios, un «gusto de arena rajada». Insatisfecha la piel (falta de caricias) y los labios (carencia de besos), el poema proclama la ausencia de un ser amado y la función de la literatura como imaginativa

²⁰ Ballagas, *Obra poética*, pp. 18, 21, 27, 28, 29, 70, 71 y 82.

²¹ Rice, *Emilio Ballagas*, p. 71.

²² Ballagas, *Obra poética*, pp. 23, 25 y 46.

escritura deseante de su presencia. Poema profundamente elegíaco, en «Oasis» ya se notan claramente los temas primordiales y el patetismo de *Sabor eterno*. Si en *Júbilo y fuga* Ballagas ha luchado contra sus apetencias reinventándose niño de palabras, la victoria de su infantilización literaria dista mucho de ser completa ²³.

En *Cuaderno de poesía negra* se echa de ver la expresión de una sensibilidad que no se acomoda, tampoco, al discurso del patriarcado. Desmitificando y, por ello, historizando diversos tipos populares, en este libro la voz lírica adopta también las enunciaciones no paródicas de esos seres marginados: el vendedor de frutas, el músico callejero, la lavandera y la madre negras. Es decir, los tipos usuales de la poesía afroantillana no son sólo objetos paródicos del enunciado; son, principalmente, rescata-dos de un condescendiente folclorismo, sujetos de la enunciación. En los dos últimos tipos mencionados se hace presente una dimensión de lo negro no tratada generalmente por esta tendencia poética. La mujer, reducida por lo general al canto de sus bellezas físicas o a la denuncia de las injusticias sociales que padece, en la lírica negrista de Ballagas, además, al ser sujeto de la enunciación, articula verbalmente una nueva zona de sentimientos muy propios. Se incorpora, así, toda una gama de lo humano (maternidad y ternura) que no aparece, por lo común, en los poemas de esta modalidad lírica escritos por poetas varones. Ballagas, sin caricaturizarla, reescribe poéticamente el habla femenina, incorporando a su expresión la sensibilidad y los valores de la mujer negra. También es el que compone la gran elegía de su trabajo y de su muerte ²⁴.

La impresión inicial de *Sabor eterno*, retirada de la circulación inmediatamente por Ballagas, iba presidida de una sección intitulada *Blancolvido*, eliminada luego de la edición definitiva del poemario en 1939. Se ha dicho que *Blancolvido* constituye una transición entre el alborozo de *Júbilo y fuga* y la desolación de *Sabor eterno* ²⁵: en realidad, el conjunto de estos poemas nos entrega una voz lírica delicadamente exaltada en la tierna celebración del amor. Sin embargo, esta voz sigue percibiendo en el ámbito de la infancia el casto modelo de su inspiración poética. Es un estamento de la imaginación caracterizado por una doble inocencia: la de sí y la del objeto de su deseo. También, espacio imaginativo donde el hablante poético, más que sentirse vivir, se realiza en la inconsciencia plena de la ironía cósmica y existencial. Así, en «Soneto niño», poema que abre *Blancolvido*, la simple contemplación de una estrella, emblema de la ansiada unidad

²³ Ballagas, *Obra poética*, p. 33.

²⁴ Ver los poemas «Para dormir a un negrito», «Lavandera con negrito» y «Elegía de María Belén Chacón», en Ballagas, *Obra poética*, pp. 72, 74 y 66.

²⁵ Rice, *Emilio Ballagas*, p. 115.

que ríela en un cielo de inocencia, es ola de ausencias dormidas que lo arrastra, fugazmente, a la epifanía de la primera infancia, devolviéndolo al canto y la rosa. El sueño, como placentero olvido de sí, puerta de acceso a la plenitud de lo imaginario y, por ello, a la satisfacción del deseo, se repite en «Flor del espacio». En este texto, a la misma vez, se hacen perceptibles el desasimiento, la atemporalidad y el quietismo que la voz lírica siempre asocia con su imaginario mundo infantil. Su voz, inmóvil en el espacio, flor desprovista de raíz, suspensa sin querer tocar la tierra, esquivando a todo tacto, se queda dormida escuchando una música secreta que la torna ingrátida y la recubre de silencio. Como en *Júbilo y fuga*, la «inocencia» literaria consiste en eliminar del poema toda imagen táctil o gustativa. La pureza, lo incontaminado, lo ahistórico es un percibir sólo por el ojo y el oído ²⁶.

Blancolvido presenta esa otra cara que venimos señalando en cada libro poético de Emilio Ballagas, pero, en esta entrega, precisamente son los textos de la infancia el repositorio del cual se sacan los temas, las imágenes y las metáforas de la pasión. Los sentidos insatisfechos de *Júbilo y fuga* encuentran total delicia en la blancura del olvido orgásmico; la ahistoricidad y la utopía se resuelven en un ahora y en un aquí, únicos garantes de la plenitud de las presencias; la palabra más suya y auténtica del yo lírico ya no es flor desasida en un aire enrarecido, navega por el río de sus venas ²⁷. El poeta se siente ser de espacio y tiempo precisos y su canto relacionado con la experiencia total de su cuerpo; se encuentra en la plenitud del amor: sensibilidad y sensorialidad indivisas, verdadero paraíso, ahora de cuerpos que se encuentran: eróticamente táctil. Sin embargo, este intenso erotismo ballagueano, sin perder intensidad, se halla bañado de profunda ternura. El ser amado, expresado por la sinécdoque de sus manos, le evoca, por ejemplo, delicadas imágenes sensoriales que le abren a la poesía, expresada ésta en una sinestesia que mezcla lo olfativo y lo musical («Manos»). En el sugestivo poema «Durmiente» se lo metaforiza en arena de la noche («playa nocturna y táctil»), objeto accesible del deseo, donde la voz lírica hunde la mano buscando rosadas conchas: ha de tirarlas luego en el agua del sueño de ese ser que ama y provocar que le ciñan concéntricos anillos de sonrisa. En «Nana tuya», uno de los más depurados poemas de amor de toda la literatura cubana, se logra ese rarísimo balance entre el fantasmático paraíso de la niñez y las exigencias de la carnalidad. Al adoptarse el enunciado de la canción de cuna y, por las imágenes del sueño

²⁶ Ballagas, *Obra poética*, pp. 109 y 116.

²⁷ Ver los poemas «Delicia del tacto», «Presencia» y «Palabra virgen», en Ballagas, *Obra poética*, pp. 110, 124 y 127.

y del arrullo, lograrse la ilusión de su enunciación misma, forma en que la voz lírica se dirige al hipotético tú, el erotismo cobra una desnuda inocencia capaz de expresar ese doble requerimiento, de pureza y de sensualismo a un tiempo, que anima la lírica ballagueana ²⁸.

Sabor eterno es el poemario que da cuenta de la quiebra de este delicado balance por el desengaño y la pérdida del ser amado. Es, por antonomasia, «el verso sufrido en la carne» que exigía Ballagas ²⁹. Libro elegíaco, canto de la ausencia, refiere el amargo fracaso del amor y la transmutación, en literatura, de tan desoladora experiencia. Por ello, al proclamar su imposibilidad de amar, se inserta en la gran tradición romántica. Todo lo anterior, así como la gama de influencias evidentes en *Sabor eterno*, ha sido repetido, hasta la saciedad, por la crítica; lo que se ha escamoteado, o ignorado, son sus elementos transgresivos. El hecho, primordial, de que el yo lírico, percatándose del carácter ilusorio y contingente del amor, aunque sea ficción eterna, también se dé cuenta, asertándolo por medio de la connotación, de la estrechez e irracionalidad de los códigos sociales vigentes, impide la plena realización de su erotismo. El yo de *Sabor eterno* sueña «un sueño no soñado todavía», donde las cosas fueran de otro modo: en ese ámbito ilusorio, pero necesario, existiría la posibilidad de realizarse, felizmente, la unión del «yo» y del «tú» («De otro modo»). Es decir, la interiorización de los valores del patriarcado que sufre Ballagas, al entrar en conflicto con la misma naturaleza de su deseo, le lleva a proclamar la necesidad de un mundo al margen o más allá de ese patriarcado; mundo caracterizado —no por el desgarramiento interior que experimenta—, sino por la armonía entre lo admisible y la propia apetencia. Su mundo propio sería, entonces, compatible con la propiedad social, con lo sancionado y lo permitido por su orden ³⁰.

La segunda transgresión de *Sabor eterno* es el decir de lo censurado por el discurso patriarcal: otra gama de efectos, pasiones y angustias. En efecto, *Blancovido*, como se ha visto, metafORIZABA la experiencia amorosa con tópicos e imágenes del mundo infantil: articulaba un discurso que, por sus tropos, no escandalizaba al sistema en que se profería. Pero en *Sabor eterno* se connota lo indecible. Al señalar que este lirismo es otro, para el cual no hay palabras («Elegía sin nombre», «Soneto sin palabras») o se requiere diverso modo de dicción («De otro modo»), al suprimir toda identificación (temática y morfosintáctica) del ser amado con un referente femenino, al connotar la viril belleza de su referente y al ubicarse en una

²⁸ Ballagas, *Obra poética*, pp. 121, 122 y 123.

²⁹ Ballagas, «La poesía en mí», en *Orbita*, p. 239.

³⁰ Ballagas, *Obra poética*, p. 141.

tradición de poetas malditos (por los lemas que se insertan de Walt Whitman, Luis Cernuda, Jorge Cuesta, San Juan de la Cruz y el juego transtextual con Paul Verlaine), se transgreden, de modo notable, los códigos que regían —en lengua española para la época— la producción de la lírica amorosa por autor hombre. La configuración del objeto del enunciado en *Sabor eterno*, por ejemplo, es muy diversa a la de los conocidos poemarios de Pablo Neruda (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*) y Pedro Salinas (*La voz a ti debida* y *Razón de amor*)³¹.

Doble patetismo el de esta colección de Ballagas: el del especial carácter de la experiencia erótica elaborada y el de la necesidad del amor, y de su realización física, que, a pesar de los pesares, se afirma, pivote central, ambos, del extenso poema, y centro temático, que domina en el poemario que nos ocupa: «Elegía sin nombre». Pleno del emotivo sensualismo que sus imágenes suscitan, sostiene la inevitabilidad y la dinámica fuerza del erotismo, en un tiempo y en un espacio muy bien delimitados: playa epifánica, de cósmica proporción, escenario para el relato del infantil y desvalido antes, de la hermosa hora del encuentro y de la inescapable ruptura: etapas clásicas con que la voz lírica recuenta su experiencia; es decir, emblema de ese rejuego cruel, de iluminaciones y tinieblas, teatralizado por el deseo de toda criatura. Correlato objetivo de la autopercepción y de las emociones de la voz lírica, esa playa en sus imágenes marinas y estivales, así como la proliferación de significantes que nos impiden fijar el sujeto del enunciado en «Nocturno y elegía», evoca esa fluencia con que expresa Ballagas su erotismo trascendente:

Descalza arena y mar desnudo.
Mar desnudo, impaciente, mirándose en el cielo.
El cielo continuándose a sí mismo,
persiguiendo su azul sin encontrarlo
nunca definitivo, destilado.

.....
Nadabas,
yo quería amarte con un pecho
parecido al del agua; que atravesaras ágil,
fugaz, sin fatigarte³².

Ambos poemas, «Elegía sin nombre» y «Nocturno y elegía», proclaman un entendimiento del erotismo como fuerza mística de imperiosa necesidad para toda criatura: única posibilidad de disolverse el sujeto en

³¹ Ver los poemas «Retrato», «Elegía sin nombre» y «Nocturno y elegía», en Ballagas, *Obra poética*, pp. 143-144, 145-149 y 150-153.

³² Ballagas, *Obra poética*, pp. 145 y 148.

la otredad y vencer la soledad cósmica. De ahí, también, la desolada agonía que expresan al constatar la brevedad y ceguera del deseo. La perdurabilidad de éste sólo puede quedar clavada en la memoria poemática; es decir, en la recuperación verbal que el texto constituye, su mejor presencia.

En los poemas de *Sabor eterno*, de esta manera, asistimos a un progresivo desarrollo e intensificación de esa pulsión automutilante, cuya primera manifestación la constituyó el paraíso abstracto de *Júbilo y fuga*. Tendencia, como se indicó, a la atemporalidad, a la utopía y al estatismo, en el presente libro se expresa, ejemplarmente, en «Retrato» y «Soneto sin palabras». En el primero, la voz lírica se define como solo y exacto, las manos desterradas (ausencia de tacto), sin apoyo e inmovilizado en una zona que escapa la secuencia del devenir: es una pregunta que espera por siempre su respuesta. La diferencia radica en la memoria, ausente de *Júbilo y fuga*, punzante en *Sabor eterno*: el recuerdo del ser amado le hace sentirse cristalizado en lágrimas³³. Pero esa memoria, hiriente, es la única luz que alumbra a la voz lírica. Esta, en «Soneto sin palabras», se define, ya se indicó, como algo menos que nada: como se ha visto, sombra de una ausencia sin lograr vislumbrar su cielo. Desterrado que se aclimata al olvido que padece, sólo puede ofrecer a los agudos garfios heridores de la memoria que le clava, la carne inútil y apagada³⁴. En este poema, que cierra *Sabor eterno*, asistimos al triunfo de la pulsión de muerte en el poeta: sobre el oasis alcanzado y las radiantes playas de la infancia y del feliz encuentro amoroso de «Elegía sin nombre», sobre la noche por excelencia en que culmina la amorosa unión en «Nocturno», sobre el descubrimiento mismo del ser amado como cuerpo alegre y música presa en sus quemadas carnes, ha triunfado el desengaño y la mutilación ascética del deseo. Esta amputación del *eros*, tan eróticamente sugerida por la imagen del Cristo yacente que la evoca, se abre ya a la poesía de «sesgo católico» que, de ahora en adelante, ocupará mayormente a Emilio Ballagas. De hecho, «Soneto sin palabras» podría formar parte de la segunda sección de *Cielo en rehenes*.

Como ya se aludió, la inclinación que sentía Ballagas por la mística no se reduce a la última etapa de su producción poética. Numerosos intertextos, tomados de la poesía de San Juan de la Cruz, vienen a filtrarse en *Sabor eterno*, particularmente en poemas esenciales, como «Elegía sin nombre» y «Nocturno y elegía». Es más, se conserva un extenso comentario del poeta explicando este último poema según las recuperaciones

³³ Ballagas, *Obra poética*, pp. 143-144.

³⁴ Ballagas, *Obra poética*, p. 159.

teológicas que hiciera de los suyos el gran poeta místico español ³⁵. La personalidad de Ballagas, como quedó esbozada más arriba —huidiza y tímida—, sentiría un atractivo especial por imágenes que expresan los deliquios del alma enamorada de Dios y su transformación en el fluir de una corriente disolutoria de la propia subjetividad. De hecho, ya se señaló, en algún poema de *Júbilo y fuga* («Oasis») la unión amorosa tan deseada por el yo lírico se expresa por medio de imágenes acuáticas; como acuáticas son también las imágenes del deseo de consumir el amor en *Sabor eterno* («Elegía sin nombre»).

Precisamente por ser una pérdida de la subjetividad, la experiencia mística, según Luce Irigaray, posee un atractivo particular para la mujer cuya misma constitución en auténtico sujeto le ha sido negada por el discurso del patriarcado: el proscrito placer de la autorrepresentación del propio deseo es lo que le veda dicha constitución en sujeto ³⁶. Esta teoría de Irigaray podría aplicarse también a todo individuo que sufriera una violencia semejante, como es el caso de Emilio Ballagas: así se explica (o, al menos, se recupera por una racionalización) la tendencia al misticismo que se observa en la personalidad y en la obra del poeta que estudiamos. Según Argyll Pryor Rice, «la constante preocupación de su vida y de mucho de su poesía (fue) unificar su instinto natural a los mandatos de su religión» ³⁷. Pero esta religiosidad sin fisuras necesita de matización: mejor sería proponer (ateniéndonos —como lo hace Piñera— a datos biográficos y textuales) que, al interiorizar Ballagas el discurso social del patriarcado, encontró, consiguientemente, en el componente religioso de dicho discurso, la «explicación» trascendente del sufrimiento que experimentara, así como un *telos* para esa violencia psíquica que lo desgarrara durante toda su vida. Es decir, al serle vedado, y vedarse el propio poeta, el placer de la autorrepresentación del propio deseo, su personalidad sufrió esa violencia psíquica, que, si seguimos la teoría de Irigaray, le impidió que se definiera enteramente como sujeto. Sea como fuera, es importante señalar que el yo lírico de la poesía ballagueana manifiesta una constante tendencia a desvalorizarse, disminuirse o impacientarse; lo mismo que a metamorfoarse para impedir su proyección asertiva.

A lo largo de la obra de Emilio Ballagas advertimos tres sistemas de imágenes que expresan la imposibilidad del yo lírico de darse a valer como sujeto, verdaderamente activo, sin temor de imponer su acción o asumir una clara personalidad. Primero, imágenes de inmovilización o inmovili-

³⁵ Ver este curiosísimo texto de Ballagas en Rice, *Emilio Ballagas*, pp. 151-156.

³⁶ Irigaray, obra citada. Ver también Toril Aloi, obra citada, pp. 135-137.

³⁷ Rice, *Emilio Ballagas*, p. 182.

dad: del feto, de la estatua, del durmiente, del tullido y del mudo o del hablante que no pueden poner en práctica o verbalizar con claridad su deseo ³⁸. Segundo, imágenes que expresan el singular sentimiento de orfandad metafísica o extrañeza de sentirse el único ser de la creación incapaz de identificarse con una categoría que dé razón de sí ³⁹. Tercero, imágenes de miniaturización y desamparao, expresivas de notable inseguridad y debilidad ⁴⁰. A veces asistimos a una enumeración caótica de estas imágenes, enloquecida proliferación de significantes que, posponiéndolo siempre, impiden fijar el sujeto del enunciado lírico, como ocurre en «Nocturno y elegía» de *Sabor eterno*:

Soy un árbol, la punta de una aguja,
un alto gesto ecuestre en equilibrio;
la golondrina en cruz, el aceitado
vuelo de un búho, el susto de una ardilla ⁴¹.

No es de extrañar, por tanto, que los últimos libros poéticos de Emilio Ballagas estén marcados por una doble sumisión: a la forma y a la creencia. En la doble cárcel de la espinela y del soneto y en los motivos de la piedad católica, encuentra ese espacio —atemporal y atópico— ámbito protector siempre buscado a través de toda su obra.

Cielo en rehenes se caracteriza, antes que nada, por el alarde de virtuosismo técnico de los veintinueve sonetos endecasilábicos de que consta. Dividido en tres partes que modulan respectivos templos de ánimo —«Cielo gozoso», «Cielo sombrío», «Cielo invocado»—, este libro se inicia y concluye con sendos comentarios metapoéticos, definitorios, para el yo lírico, de la esencia y de la funcionalidad que le atribuye a esta combinación estrófica. Si por el soneto, metaforizado en ventana, se pierde en visión de infinito, mediante su uso, sin embargo, se gana en intensidad. El poeta se somete a la escueta cárcel del soneto y a su geometría cinceladora, supuesto que permite una doble fluencia de poesía: un sugerente entrar y salir de la sombra del abeto y la fragancia de la rosa («Al soneto»). Pero, por otra parte, el soneto es llama purificadora del yo lírico, en cuyo humo se dará al cielo noticia de su drama personal («La clave mortal»). De esta manera, si la estructura métrica adoptada cumple doble función ascética

³⁸ Ver, por ejemplo, los poemas «Víspera», de *Júbilo y fuga*, y «Retrato», de *Sabor eterno*, en Ballagas, *Obra poética*, pp. 17 y 143.

³⁹ Ver, por ejemplo, los poemas «Unidad», de *Blanco olvido*, y «Elegía sin nombre», de *Sabor eterno*, en Ballagas, *Obra poética*, pp. 117 y 145-149.

⁴⁰ Ver, por ejemplo, el poema «Empezar», de *Júbilo y fuga*, en Ballagas, *Obra poética*, p. 19.

⁴¹ Ballagas, *Obra poética*, p. 152.

—en el aspecto retórico y en el temático religioso—, guarda, sin embargo, la constante mantenida a lo largo de la poesía ballagueana: los sonetos de *Cielo en rehenes* siguen siendo la escena pública de un drama íntimo. Es decir, los comentarios metapoéticos de este libro siguen atribuyendo al poema una raíz y un carácter autobiográfico. También como en «Oasis» de su primer libro, el poema es el placebo para una carencia. Por ello, *Cielo en rehenes* no supone una ruptura con la poesía anterior de Emilio Ballagas: esta escritura lírica continúa siendo el espacio de un juego dialéctico entre la afirmación dinámica del *eros*, por la exaltación de lo sensorial y la automutilación quietista a que el *thanatos* le impulsa ⁴².

La pulsión de muerte, revestida ahora de las imágenes y metáforas con que expresa la tradición mística la desolada noche los sentidos, se manifiesta en seis sonetos agrupados en la segunda sección de esta entrega. Ejemplar de esta tendencia es su «Invitación a la muerte», soneto del arrepentimiento y de la humillación, en el cual el manido tópico de la muerte deseada por conducir a la verdadera vida, recibe un tratamiento de carácter senequista: no es al deslumbramiento donde la muerte lleva al poeta, realmente lo conduce a una luz tranquila. No obstante, más que en esa cárcel de luz tranquila, doblemente purificatoria, en que se ha metaforizado el soneto, el poeta se siente habitar en oscuro calabozo, prisionero aletear en el cielo breve e insondable del propio pecho («El enigma»). De ahí la angustia que manifiesta esta sección del poemario: agobio de la soledad cósmica y constancia de la permanencia del dolor, que, quizá, tendrá por solo alivio y compañía un llorar de arrepentimiento («El soneto sombrío») ⁴³.

La afirmación de lo sensorial o el deseo de su satisfacción es, sin embargo, lo que prevalece en *Cielo en rehenes*. El yo lírico se ve retratado en el Cristo de la agonía: en ese cuerpo, objeto de su deseo místico, encuentra lava de amor, carbunclo ardiente, que coloca en propios labios para saborearle enamorado. Epifanía de lo inefable, deliquios del amor divino, expresados con las imágenes del desposorio místico y, por ello, de notable carga erótica («De la agonía»). También, fuertemente erótica, en la mejor tradición sanjuanina, será la hora del encuentro epitalámico con la luz increada. Metaforizada, sugerentemente, en nupcial águila diurna o vampiro amoroso, será hora de ventura porque, finalmente, el yo lírico se constituirá en el deseado objeto táctil de la divina mano. Así, su gozo será total; es decir, abarcará todos los sentidos: vendrán las cinco estremitas

⁴² Ver los poemas «Al soneto» y «La clave mortal», en Ballagas, *Obra poética*, pp. 229 y 261.

⁴³ Ver los poemas «El enigma» y «El soneto sombrío», en Ballagas, *Obra poética*, pp. 264 y 245.

tan deseadas de *Júbilo y fuga* («Soneto agonizante» y «De cómo Dios disfraza en ternura»). Como se observa, la poesía mística de Emilio Ballagas, bajo nuevo repertorio de imágenes, continúa elaborando las mismas ideas obsesivas e igual insatisfacción del deseo ⁴⁴.

En los trece sonetos de la sección inicial de *Cielo en rehenes*, canto a la belleza física del mundo, es donde se advierte mejor la dinámica afirmación de los sentidos en el gozo que procura la percepción sensible de la hermosura material. El soneto que da título a la entera colección es el canto a esa belleza aprehendida, por el yo lírico, mediante sentidos exteriores e interiores: comprende cómo del caos haya nacido la luz, pero ignora por qué arte el mar puede reflejar el cielo. Este mar-espejo, metáfora de la poesía, crea o refleja un paraíso, relumbrante y tangible, norte del girasol que es el poeta («Cielo en rehenes»). «Isla encendida», soneto dedicado a las bellezas de su patria, también es una escena marina en la cual zagales de color naranja, ceñidos los cuerpos de blanco lino, se convierten en cisnes; del mismo modo, es el ámbito mágico donde los frutos son más dulces que los labios que los devoran: un faunillo, moreno y espigado, lo preside, apoyando el desnudo pie en el zócalo de la rocas ⁴⁵.

Con *Cielo en rehenes*, la lírica de Ballagas se interrumpe, prematuramente, rondando el espejeante punto alrededor del cual siempre se ha movido: la playa alucinante y alucinadora de *Júbilo y fuga*, y *Sabor eterno*: espacio emblemático en el que dialogan, enfrentándose clavados en la carne y en la memoria del poeta, los textos de la represión y los del deseo. Es la lucha seminal de la que deriva su escritura: articulación de un lenguaje poético en cuyo oscilar agónico, estrategias, tropos y figuras se da fe de la violencia de un duelo hasta última sangre de Emilio Ballagas.

III

Las defensivas teorías poéticas de Emilio Ballagas y la exégesis recuperadora a que luego da lugar son claros índices de la fuerza coercitiva del discurso patriarcal: poeta y poesía están marcados por los trazos de tal violencia. La unidad de su obra es resultado, también, de dicha coerción: aserto y negativa, al mismo tiempo, de una subjetividad escindida entre sus apetencias y el código de valores que ha interiorizado. Por ello la lírica ballagueana es, efectivamente, la escena pública de un drama secreto, su

⁴⁴ Ver los poemas «De la agonía», «Soneto agonizante» y «De cómo Dios disfraza su ternura», en Ballagas, *Obra poética*, pp. 257, 260 y 258.

⁴⁵ Ver los poemas «Cielo en rehenes» e «Isla encendida», en Ballagas, *Obra poética*, pp. 239 y 238.

«secreto de carne», en conflicto con el código de valores que le ha sido impuesto. La problemática asunción de estos valores condiciona los esquizofrénicos procedimientos de significación de la obra ballagueana, determinando sus modalidades más características: infantilización, confesión ambigua y misticismo católico. Al mismo tiempo es también causa de dos constantes: una, la agónica dialéctica entre el *eros* y el *thanatos* en que se debate la voz lírica, el permanente rejuego entre la afirmación de su deseo y la negación del mismo; otra, las imágenes autoderogatorias con que dicha voz se define textualmente.