

Salvat-Papasseit: Cantar la vida

Author(s): Enrique Verástegui

Source: *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 13, No. 6 (78) (noviembre-diciembre 1977), pp. 23-29

Published by: [Colegio de Mexico](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27933618>

Accessed: 26-10-2015 07:11 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Colegio de Mexico is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*.

<http://www.jstor.org>

Solamente hay una ambición llena de grandeza: la de querer ir siempre en vanguardia, entre los inteligentes y los audaces. Yo estoy, pues, poseído por esta ambición.

JOAN SALVAT-PAPASSEIT

I

Pocas veces he leído algo tan profundamente compenetrado con aquello que podemos denominar la vida misma, algo tan inmerso en ese bullir de cosas que es la vida (y sobre todo: escrito con tanta ansia, con tanto gusto y alegría de vivir) como la poesía de Joan Salvat-Papasseit: que transluce espontaneidad y sencillez, que comunica aquel temblor de los primeros brotes verdes de la primavera y por ello —en ese decurso de lo novedoso que a su vez es presencia/ausencia— no podemos sino sentirnos del todo concernidos, no podemos sino sentir el impacto de una emoción fresca y directa: esto es, digamos, el tono de su lenguaje que es el tono de la personalidad del poeta, la marca de una voz que porque nombra la vida se halla en situación conflictiva con ella —o mejor: esto no es más que la conciencia de vivir que ha entrado en contradicción con esa realidad deceptiva de la historia. Una historia que ayer, como hoy, no tiene otra significación que la de castrar los productos del ser que se expresa a través de su obrar en el mundo: el ser, lo sabemos, no es más que el producto de sí mismo, y este producto en el trabajo del escritor no puede entenderse sino como texto que también es lenguaje. Por ello el escritor llega a existir en tanto que lenguaje, y en tanto que lenguaje (esto es: como producto distinto) entra en contradicción con la historia: contradicción que atisba, que empieza con los primeros románticos cuando igualmente el capitalismo salta al industrialismo y éste elimina toda distinción de la producción. De aquí para adelante el poeta quedará como un ser extraño en la historia, el poeta no será más que un ser errante en el mundo: no tendrá más identidad que la que él mismo produce, no tendrá más producto que su propio discurso.

Este discurso estallará, quedará pulverizado a comienzos de siglo (aun cuando este estallido empieza con Mallarmé, un poco antes) en un movimiento de vanguardia

que se da simultáneamente en varias lenguas, en occidente y en oriente, en África y en América Latina. Esta vanguardia tendrá sobre todo dos aspectos fundamentales: por un lado la crítica de la historia que se traducirá, al otro lado, en la crítica de lo que hasta ese entonces se consideraba literatura. Allí donde los acentos críticos a estos dos aspectos (a la sociedad, a la literatura —aunque se encuentren interrelacionados—) quedan más marcados y se precisen mejor, allí mismo se marcará también el destino del escritor y su obra, quiero decir que allí mismo el escritor decidirá su drama de ser objeto o sujeto de historia. Por otra parte, si convenimos que Mallarmé inicia el estallido del discurso de un modo consciente (porque de un modo simbólico ya éste se había roto con Baudelaire, por ejemplo), como de un modo consciente también lo es el estallido del discurso en Joyce, esto no significa otra cosa que se ha iniciado el fin de una edad y que ha empezado simbólicamente la desintegración de un modo de producción. Pero el estallido del discurso, como *texto* (que se ha vaciado de contenido, aunque no de sentido), es ya esa desintegración. Se operará entonces un doble movimiento: la vanguardia se volverá retaguardia en el momento en que sucede el estallido de las relaciones productivas, o la vanguardia participará en la lucha de clases. Lo último sucedió en Rusia con Maiakovski y sus amigos, y sucedió en China con el Movimiento del 4 de mayo. Y sucedió también con Breton y los surrealistas. Pues bien, a esta vanguardia pero desde su propia lengua y con las propias especificidades de su clase perteneció Salvat-Papasseit: a una vanguardia que se nucleó, lo mismo en Barcelona que en Latinoamérica, como práctica opuesta de esa máquina de poetizar ya en cierto modo oxidada por los manuales de métrica y rima. La revista *Los Miserables* (que los jóvenes catalanes imprimían bajo el lema de “agresión y escándalo”), y la revista *Un enemic del poble*, fundada en 1917 y dirigida por el mismo Salvat-Papasseit, como una “hoja de subversión espiritual”, fueron los medios con que estos vanguardistas desarrollaron su actividad crítica y dijeron su palabra.

Joan Salvat-Papasseit (Barcelona, 1894-1924) murió a causa de esa enfermedad que alguna vez un exquisito consideró como elegante: la tuberculosis, cuyo bacilo pudo transmitirse quizá entre los pañuelos y el desmayo insatisfecho de alguna dama versallesca, pero que entre

los hogares populares no es más que el producto nada romántico del hambre y las privaciones —como fue, en verdad, la vida de este gran poeta considerado por sus lectores como “sin oposición, primer poeta proletario de la lengua catalana”, según apunta José Batlló, su traductor, que acaba de presentar una amplia selección de la obra de este poeta: *Cincuenta poemas*, y en esta selección baso mis notas aproximativas.

Ahora que he leído a Salvat-Papasseit pienso que sus poemas no están lejos de algunos de los que se escribieron por esos años en Latinoamérica, y es más: pienso que esta poesía se inscribe en el contexto de unos textos que, al decir de Octavio Paz: “los define no sólo su ruptura con la tradición inmediata sino el constituir una tradición de la ruptura” (cf. *Cuadrivio*). Esta escritura es, naturalmente, aquella que a través de su propia práctica textual produjo un movimiento de crítica al “modernismo” ruberiano (dentro del cual había nacido) y que quiso llamarse algunas veces “creacionismo”, “ultraísmo”, etc. Pero éstas son escuelas y, como tales, líneas ortodoxas: su heterodoxia —aquel drama dichoso de la soledad inventiva— produjo los textos que ahora nos comportan: *Li-Po y otros poemas* (José Juan Tablada), *Química del espíritu* (Alberto Hidalgo), *Cinco metros de poemas* (Carlos Oquendo de Amat), algún poema de Mário de Sá-Carneiro, y tal vez *El infierno de Wall Street* del brasileño Sousândrade, entre otros muchos textos. De éstos, los que mayor afinidad no sólo material sino también espiritual demuestran tener con Salvat-Papasseit, son, qué duda cabe, Tablada y Oquendo de Amat, y más este último.

Ideológicamente Salvat-Papasseit y Oquendo de Amat se muestran comprometidos con las ideas anarquistas y comunistas: aunque el primero colabora también en *Justicia social*, órgano del Partido Socialista de Cataluña, con artículos que en 1918 reúne y publica en forma de libro: *Humo de fábrica*, en un estilo característico de aquella época fundadora, lleno de espontaneidad y violencia, sin casi rigor académico como son después de todo los artículos que se escriben al rigor del combate diario. (Ya el primer Luis Alberto Sánchez, allá por la década de los 30, escribía refiriéndose a las características de los textos narrativos peruanos productos de aquella época: “...hecha con pasta de heroísmo y vaciada en una literatura de combate, en donde lo que menos importa es lo formal, y, por tanto, paradójicamente, el estilo está más depurado y es más conmovedor”). Pero, posteriormente, Salvat-Papasseit decide continuar el camino de la anarquía en busca de un absoluto que configure su propio marco vital: “Ahora seré —dice— el glosador de la divina Acracia imposible en la vida de aquellos hombres que no sienten el deseo de una Era mejor”. Y agrega no sin cierta fina ironía (esta finura y esta ironía son muy del poeta): “Hay jóvenes de veinte años que tienen setenta. Yo tengo ahora veintitrés, lo cual quiere decir que no paso de diez”. Mientras Oquendo de Amat, más bohemio que político en su adolescencia, decide ingresar al Partido Comunista Peruano y viaja por todo el sur de este país organizando regionales

de este partido, hasta que deportado y enfermo viene a morir en su sanatorio de Navacerrada, en España, como Salvat-Papasseit, a los 30 años, con tuberculosis.

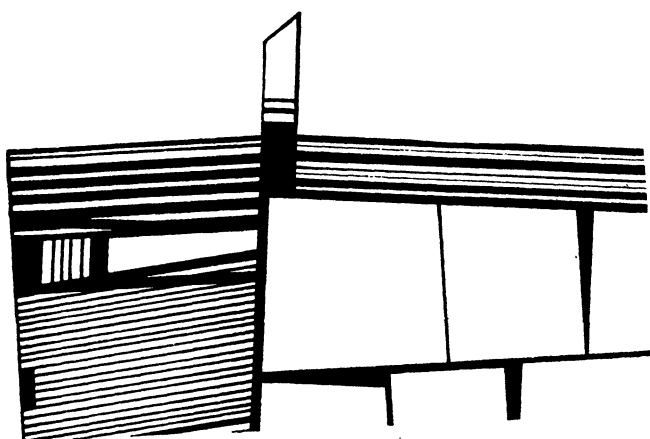
II

Una poesía, como la de Salvat-Papasseit, escrita por un hombre de extracción proletaria, que rompía con todo lo anterior —debía tener ella misma, como producción ideológica, el anticuerpo del silencio o del olvido, y como producto material (como texto), tal vez el anticuerpo de la incomprensión. Sin embargo, es a este último nivel: al nivel de la producción material del texto, sin olvidar su resplandor ideológico, al que en un primer momento —y sin fetichismo alguno— debemos aproximarnos. Porque es precisamente en el hecho concreto de sus poemas, en la realidad de su práctica, donde este poeta adquiere para nosotros todo el contenido de su leyenda, toda esa luz que nos ilumina.

Técnicamente me asombra, en este poeta, la práctica de una escritura que une en sí misma fundamentalmente dos líneas de acción: el grafismo y el simultaneísmo, dos líneas que, no está de más decir, vuelven ahora, o, mejor: se continúan en nuestra escritura contemporánea. Me arevería a relacionar incluso aquel hermoso texto de Salvat-Papasseit: *Marcha nupcial*, imposible de reproducir aquí por sus experiencias/experimentos gráficos, con por ejemplo algunas de las páginas de *Codex* de Maurice Roche, o con algunos textos de Ben Porter, e incluso con el lettrismo (o conceptismo) de Arakawa, o lo último que he leído de Joan Brossa: ya que si *Marcha nupcial* constituye a niveles tanto semánticos como sintácticos una especie de manifiesto poético, unido a una asunción vital y emotiva (“La VIDA es el dinamismo/Yo protesto de que esto también degenere”), si en este poema expresa una clara conciencia de su tradición:

(pues ellos ignoran que venimos de ayer
de anteayer de antes de anteayer
y de antes aún)

y termina afirmando: “—y así seré inmortal porque de ahí nació mi / Yo en el TODO”. Y si todavía líneas antes se ha permitido lanzar algo como una consigna (reproducido allí como un cartel): “ESCUPID EN LA MOLLERA / PELADA / DE LOS CRETINOS”, y luego con esa intuición del poeta proclama: “—La música de Circo es tan definitiva como no la conoció / Richard Wagner ¡un pompier no obstante!”, para sacar con ironía una conclusión inmediata: “Prefiero a EDISON / y a CHaRLoT que se han vuelto gemelos por / tal de entrar en serio en la gloria del cielo”. (Aquí el nombre Edison está escrito efectivamente como un aviso luminoso lleno de bombillas eléctricas, y el de Charlot semeja las piruetas del clown): dos preferencias que deben llevarnos a recordar aquella anécdota relatada por Maiakovski sobre su descubrimiento de la necesidad de luz eléctrica al recibir el arañazo de un árbol cuando siendo aún niño volvía, caída la noche, al pequeño poblado donde vivía su familia, y, por otra parte, recorde-



mos algunas frases de aquel magistral ensayo de José Carlos Mariátegui sobre el arte de Chaplin: "Charlot es antiburgués por excelencia. Está siempre listo para la aventura, para el cambio, para la partida. Nadie lo concibe en posesión de una libreta de ahorros. Es un pequeño Don Quijote, un juglar de Dios, humorista y andariego" (cf. *Esquema de una explicación de Chaplin*). O como interpreta Walter Benjamin: "La reproducibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin". Sencillamente porque estos nombres (Edison, Charlot) que funcionan en este poema como puntos de referencia epocales, como referencias de las preferencias (y repulsiones: Wagner) que el poeta puede elevar a niveles de símbolo, cohesionándolos y en cierto modo restituyéndoles la coherencia histórica —son, aparte de realidades verbales, precisamente los mecanismos tácticos que han permitido una elaboración táctil del poema que por ello mismo desatará en el lector su virtualidad crítica y agudizará su sensibilidad de goce, y porque la reproducción técnica a gran escala de la obra de arte (en este caso el cine) cohesiona al lector con sus coetáneos, es decir: que lo cohesiona en tanto masa. Pero *Marcha nupcial*, que tiene todos estos valores (y que como elaboración técnica proviene del cine), no sólo produce en mí como lector aquella emoción estética contenida en sus núcleos semánticos sino que de un modo alterno y paralelo me vuelve —por la sensibilidad de quien lo materializó— como un contemplador que al paso se extasía en un *affiche* cualquiera de una pared, de un cartel que me produce un tipo de emoción más directa y espontánea, y que de algún modo elimina la distancia que va del ojo a la mente pero sólo porque en la mente explota la materia del hecho mismo que se comunica: así este poema (como también, por ejemplo: *Impresión en la Habana* del mexicano Tablada, o *Jardín* de Oquendo) se torna, por ello, menos "sublime" y es tan concreto y palpable como el seno de una muchacha, o como

—para repetir la idea del poeta— una hoja de subversión espiritual, un afiche que alumbra nuestra mesa de labor: y a la vez nos simboliza y nos contiene.

Este tipo de versos que el poeta gramaticalmente resuelve en imperativos, cuando debe patentizar una idea mediante las posibilidades del grafismo, los irá reproduciendo intermitentemente a través de todos sus libros como signos de un espíritu inabarcable que —además de escribir en forma lineal (con todo lo que de por sí ello significa, y más si consideramos que el que así escribe es un proletario que también es autodidacta)— se permite obligarnos a una participación más activa en la lectura de sus poemas, mediante el recurso de estos "logogramas", como él mismo dirá: "LUCHA X Bellas Gestas y Acciones = *Eterna espiral hacia el infinito*". O en otra parte: "Hace un instante una golondrina salió del nido. / —ESO YA ES UN CAMINO".

Pero si Salvat-Papasseit utiliza estos recursos gráficos es sólo porque previamente ha descubierto algo más importante: la práctica del poema entendido como la doble relación entre el signo y la página (que implica un previo análisis de las interrelaciones entre realidad y saber), de la construcción del poema como estructura abierta (que implica la autocritica del "autor" como realidad última), y, en fin, el descubrimiento del poema entendido como construcción simultánea (que implica la percepción de una realidad compleja). (Lo que, por otra parte, debe llevarnos a pensar que esto no es más que uno de los efectos de un nuevo instrumento de producción de la página: la máquina de escribir, de lo que nos ocuparemos en otro lugar.) Varios textos de Salvat-Papasseit ejemplifican esta tesis de su construcción simultánea, pero voy a escoger uno no sólo preciso porque logra este efecto simultaneísta (que de este modo nos revela a un poeta en el pleno dominio de sus facultades técnicas) sino también porque sobre todo transmite una luz, una delicadeza, una belleza de la que como lector me siento orgulloso: *Bodegón*, que transcribo completo:

Sobre la mesa	el Arthur Gordon Pym	abierto
Poe	en el techo	
Yo tiemblo	me mira	al verlo
La mariposa colgante	está agonizando	
Ahorra cerraré el libro		
El vaso se ha volcado		
En el suelo	charcos	<i>Whisky house of lords</i>
Ahora Poe ha caído	borracho	

poema que como su título indica precisa primero la idea de un escenario constituido por pinceladas rápidas y concisas (pienso en los trazos de Nolde, Kubin o Beckmann, y tal vez en Matisse o Rouault): una mesa, un libro, una araña de luces, un vaso volcado que ilustran

una parquedad de elementos —como en todo Bodegón— que no quieren sino mostrar la capacidad del artista para crear esa armonía de sus elementos, y lograr ese clima que seduzca al lector a la vez que —en este poema— Salvat-Papasseit nos va a permitir una suma de lecturas sincrónicas y diacrónicas, una multiplicidad de lecturas sobre todo en los seis primeros versos que aquí son —como ese “número áureo” de que habla Eisensstein (o como ese punto en tensión de que habla Kandinsky)— el lugar de entrada al clima del poema, y que el poeta va resolviendo mediante una lógica de acciones que serían los espacios en blanco hasta que el escriba (“Ahora cerraré el libro // El vaso se ha volcado”) resuelve el problema sólo para saber que el libro que estuvo leyendo es el poema que acaba de escribir borracho con la lectura del libro que leyó. Pero el lector que fue tal vez más atento que yo, habrá percibido que lo que Salvat-Papasseit escribió no fue precisamente un poema sobre Poe, sino la parodia de algo que se constituye como el símbolo mismo del clasicismo (yo conceptúo clasicismo como literatura de clase): la parodia del soneto castellano, la ruptura de esos catorce versos que han afligido tantos millares de páginas en tantas literaturas de la ex-periferia colonial.

Digamos que nuestro poeta volverá a emplear términos paródicos e irónicos, desde otras perspectivas, pero siempre empleando —aunque más enriquecido— éste que llamaríamos método del bodegón, con una finalidad inmediata: no evitar tanto el relato (que transluce siempre una anécdota) como, más bien, evidenciar, mostrar, revelar esa anécdota a través de los mismos elementos que la constituyen. Esto, por cierto, es una lección que él (como todos los poetas de esta primera vanguardia: en Latinoamérica y en Europa) habrá aprendido del expresionismo y del cubismo, o de esas experiencias pictóricas que más se acercan a esas escuelas (que por otra parte son de algún modo el reflejo de la técnica cinematográfica: collage/montaje) y, también, de las nuevas formas musicales urbanas que la reproducción discográfica va a permitir: “y ahora oigo un fox-trot”, dirá en algún sitio el poeta. Ya por ejemplo en el poema titulado 54045 (número cabalístico que remitirá siempre a la cifra 9, y que no es el único signo hermético barajado por el poeta porque en otra parte dirá que la estrella hexagonal “incluye todas las síntesis del mundo” —refiriéndose indudablemente a la estrella judía), Salvat-Papasseit logra transmitir esa experiencia caleidoscópica, y novedosa en el mundo moderno, que significa simplemente viajar colgado en el estribo de un tranvía: realidad que por ser novedosa deberá ser también expresada de otro modo (y él lo sabe: “Todo esto un anticuario no sabría comprenderlo” porque como se lo dice a una joven en otra parte: “todo el tranvía eres tú”).

III

Sin embargo lo decisivo e importante, en Salvat-Papasseit, no es su uso de las novísimas técnicas expresivas que revela para la tradición catalana, sino algo más sencillo, más profundo, radical y trascendente: su haber

podido expresar —a través de esas técnicas (usadas como medio)— una sensibilidad popular en tanto que comportamientos, iconos, señales, signos herméticos que la resguardan de invasiones ajenas, y el haber expresado la doble dimensión de su pueblo como tradición de cultura (¿YA SOIS / DE LA ASOCIACIÓN PROTECTORA / DE LA ENSEÑANZA CATALANA?) y de su pueblo como clase (“Pero todas las manos de todos los desarrapados / como una farandola / hacían un juramento al abrigo de mi fuego”). Todo esto unido con algo necesariamente decisivo en la producción de la página: una visión de mundo (o *weltanschauung*) que va a permitirle *poetizar* todas las vivencias, todas las experiencias, todas las entelequias en suma de su realidad: desde la más tierna y amorosa emoción —como puede ser, por ejemplo, el hecho mismo de ir desabotonando una blusa: “Si la desnudaba, / ¡Oh, el mío amor! / Un botón cayendo / ya me daba gozo”— hasta la más dura y difícil realidad de los hogares pobres, que transcribe con ese resplandor opaco de lo cotidiano, con ese temblor callado y seco de las cosas que no pueden ser descritas de otra manera, como lo hace por ejemplo en *Navidad*: “Los de casa, en la cocina, / junto al brasero que arde, / con el gas bien prendido han preparado ya el gallo. / Ahora miro la luna, que me parece luna llena; / y ellos recogen las plumas / y añoran ya el día de mañana. // Mañana, sentados a la mesa, los pobres olvidaremos / —tan pobres como somos. / Jesús ya habrá nacido”. Poema que es también un bodegón, una pintura directa (pero maestra), una versión literal de la metáfora cotidiana: más dura aún, y que nos recuerda el mismo clima de cena pobre en los versos de César Vallejo, en los de Brecht cuando se refiere a los inmigrantes y proletarios de la ciudad: es la otra versión, la versión de los que sobre el sudor de sus hombros se levantó el espejismo de una “belle époque” por ejemplo.

Esta visión de mundo (que no es más que la literalidad de la metáfora cotidiana) ha sido translucida en una forma concreta mediante el registro de un tono coloquial, mediante el uso de la lengua común como idiolecto en tanto que la expresión no tiene —en este poeta— más finalidad que la de llegar a comunicar un estado de ánimo, el estallido de sus sentimientos de hombre golpeado por el sistema social: aunque este ánimo, estos sentimientos —aclaremos— se comunican directamente, sin más base tropológica que la estrictamente necesaria porque —si como se le ha considerado “el primer poeta proletario de la lengua catalana”— debemos considerar también que ello no se expresa como un ejercicio didáctico preconcebido, como un ejercicio de literatura social apriorística, sino al revés: como el producto de una realidad, como la conciencia transformada en versos que el poeta se ha forjado de su realidad, como el discurso de un hombre situado en un punto específico de las relaciones de producción que por eso mismo habla en primera persona del singular: “He aquí: yo he guardado madera en el muelle. / Vosotros no sabéis / lo que es / guardar madera en el muelle: / pero yo he visto llover / a cántaros / sobre los botes, / y bajo los

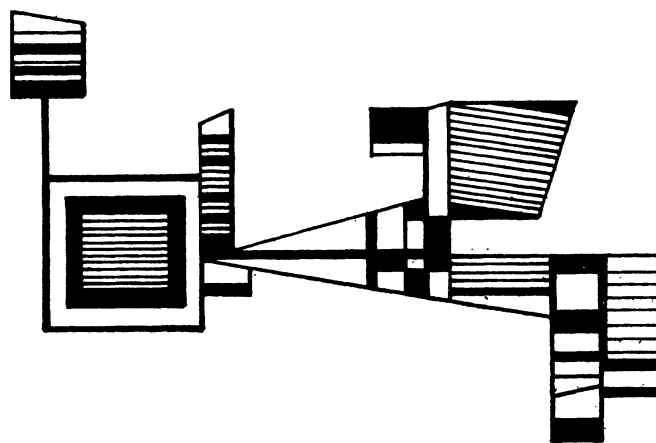
tablones acurrucarse la angustia a destajo; / bajo los flandes / y las coraznadas, / bajo los cedros sagrados" (cf. *Nocturno para acordeón*). Porque sólo alguien que escribe desde la base material con que escribe Salvat-Papasseit, desde el universo de su clase podía lograr esa dura, bella, desesperada, contundente metáfora: *acurrucarse la angustia a destajo*, esa doble angustia que causa a veces la violencia de la naturaleza (la lluvia en ciertos momentos no es nada bella y puede traer la enfermedad) y la angustia del destajo que es una metáfora de esclavitud. Digamos que estas características de la escritura poética en nuestro poeta pueden resumirse —según el gusto de quien los lea— en algunos pocos pero bellísimos poemas: *Toda la añoranza de mañana*, *Tarde de verano*, *Nocturno para acordeón* y *El oficio que más me gusta*, entre otros.

Importantes, aparte de su belleza, porque muestran a través de esa misma belleza una profunda comprensión de la vida, un excelente manejo de los términos dolor/placer, de las existencias vida/muerte. En *Toda la añoranza de mañana*, por ejemplo, el poeta habla tiernamente a sus amigos, desde su lecho de enfermo, como si estuviera legando su testamento, con una suavidad y una sabiduría que brotan de esa radicalidad mística del que no poseyendo nada quiere legar al menos su experiencia, del que no poseyendo más que unas pocas palabras nos las quiere dejar como memoria de su paso por el mundo: ese legado es el mundo mismo, el legado de una óptica de análisis al transcurso de ese mundo: "—Vosotros quedaréis / para ver lo bueno que es todo: / Y la Vida / Y la Muerte". Pero lo bueno para Salvat-Papasseit no es más que la alegría de vivir, las mujeres que madrugan para ir al mercado, las flores y la luz solar y lunar, la chica que trae la leche, el vino que ya no puede beber, la chiquillería del barrio siempre metiendo ruido, el vendedor de periódicos, el cartero, el pan sobre la mesa, la comida a punto y humeante: es la alegría del trabajo como trabajo que transforma la naturaleza y crea valores de uso, como este proletario lo dirá (en otro poema: *El oficio que más me gusta*) en un verso admirable: "de cada sudor, saca diez ventanas" —refiriéndose al oficio del ser carpintero. Y agrega incluso: "Mecida en las virutas, te arman una mesa; / si quieres, de un nogal te harán un cobertizo".

Salvat-Papasseit no tendrá necesidad, como Bertolt Brecht (cf. *Preguntas de un obrero que lee*, por ejemplo), de pensar el reverso de estos valores de uso: el destino de estos productos que una vez acabamos se vuelven —por obra y desgracia del capital— valores de cambio, porque ello a nivel poético quedará ya expresado y analizado de un modo tanto alusivo como elíptico, y porque desde una perspectiva simbólica el poeta no hace más que negar la idea cristiana del trabajo como castigo al mismo tiempo que —desde una perspectiva ideológica— el poeta no hará más que afirmar, elípticamente, que en tanto que obrero no cuenta más que con su fuerza de trabajo, y esta elipsis queda expresa en una serie de imágenes que son también imágenes metonímicas: "hacen balcones desde los que a lo lejos se ve el mar /

y los ventanales que contemplan toda la sierra". Por ello dice también: "es oficio de fiesta el pintor de paredes" (como una afirmación existencial de sí mismo). Y dice también: "...del oficio de albañil: / del albañil que sabe" (como la confirmación de que el saber brota de una práctica precisa). Y dirá también: "si quieren / sin escaleras / suben hasta lo alto" (como aquella finalidad "utópica" de que todo producto debe consumirse en el proceso mismo de su producción, y porque hasta sin instrumento de producción el hombre puede construir algo).

Salvat-Papasseit es, ciertamente, un poeta del vivir y del mediodía, un poeta cuyo tono sin embargo se revela con una delicadeza, con una suavidad que remite más bien a un paisaje, a una alegría interior: "Bajo el pinar / que es lozano y es verde / reconocer el cielo a través del follaje!" Sus elementos vitales son la luz, el verde del follaje, las flores, el cielo: todo lo que sugiere a la vida y al día, al sol en su cenit —aunque cuando en un verso dice: "Y he desposado a la luna...", lo ha dicho sólo porque en otro verso va a decir, jocosamente, "La luna viuda alegre", para volver a burlarse de aquella imagen romántica por excelencia: "el claro de luna es un ladrido de perro" (realidad brutal que antepone a los effluvios decimonónicos: lo que por otra parte es cierto para quienes han vivido en el campo). Ahora bien, esta delicadeza en el tono del poeta le va a permitir enfrentar con clara nitidez un tema tan escabroso como la primera guerra mundial a la vez que allí sí directamente analizará al enemigo de clase, haciéndolo con una ironía tan fina, con un *distanciamiento* tan magistral que logra el efecto preciso: "Por el trepidar oyes con el oído encantado / que por las rutas pasa un autocar— / con gentes que han hecho mucho dinero / a causa de la guerra, / y en los pasajes lo quieren gastar. // Con polvo que de nada les valdrá": le ha bastado sólo este último verso para destruir toda la falsedad, para evidenciar el



desmoronamiento de esa clase desde la destrucción de su valor más caro: el dinero. Este fragmento de poema en verdad es un cuadro que pertenece a una especie de film documental: *Tarde de verano*: sucesión de pinturas yuxtapuestas, montaje simultáneo de lo que le sucede a un hombre de nuestros días cuando descansa (y cuando al descansar, reflexiona). Esta delicadeza del poeta no es más que la serenidad para afrontar los golpes de la vida, la manifestación de su propia resistencia ante la dureza del tiempo: “Nada es mezquino, / ni hora alguna es agreste, / ni oscura es la ventura de la noche”, en *Nada es mezquino*, como la densidad de una voluntad que a cada golpe se pule mejor y ello Salvat-Papasseit lo traducirá en un bellísimo verso: “Primavera de invierno —Primavera de estío”: Metáfora perfecta de su propio destino.

IV

El poeta que canta el vivir, el poeta que transmite aquel sentimiento de movimiento perpetuo no podrá hacerlo sino a través de aquello que alienta, consume, enciende y nos obsequia la vida: el amor, que impregnará en su diversidad de matices toda la escritura de Salvat-Papasseit. Este amor será concebido en su expresión más real, como el producto de una realidad concreta: como cuerpo, como los resplandores de la carne que surgen en las relaciones entre un hombre y una mujer, como la dialéctica de la pareja que va reconociéndose a través de aquellas manifestaciones (que no son otra cosa sino la práctica sexual) que llamamos amor. Y a través de estas manifestaciones (eternamente fugaces, desesperadamente serenas: “Bebe al besar, que el vaso cure el miedo: / besa en el cuello, la más bella comarca”) recuperar ese fulgor del vivir que se evapora en la lucha por la existencia, tratar de alcanzar aquello —satori, puede llamarlo un oriental— que va a trascendernos en nosotros mismos porque “tendremos la medida de las cosas / tan sólo con decirnos que seguimos amándonos”. Y porque, como lo dice en un bello verso: “encima de cada beso nacen las estrellas”: ascuas de carne, relámpagos de goce, reverso radiante de una realidad tan magra: el amor es una verdad material (es la medida de las cosas) capaz de cambiar la vida: intuición que afloró también en Rimbaud. Pero cuando hablo de este amor en nada me refiero a aquel concepto de lo sublime, y sí sobre lo que tan magníficamente ha escrito Pere Quart:* a la dulce

* Me permito reproducir el primer fragmento del poema *El amor del hombre*, de Pere Quart, que constituye una de las pocas meditaciones directas que sobre el sexo se han escrito desde el poema mismo: “Existe la lujuria sucia y poderosa / —e intermitente como las campanas— / que nos encadena y arrastra a ratos / desde la raíz del gran deseo —clavada / en el centro geométrico de la carne—, / secretamente atado a las potencias / que son nuestra alma / —llamada así para entendernos—, / la cual atiza, encauza, exalta; / y pone en juego, dispara, / desenfrenadamente, / todos los humores viscosos, / toda ponzoña de la concupiscencia”. Meditación que en Pere Quart no quiere ser sino a la vez: rechazo de la culpa teológica cristiana del “pecado” de la carne (que no es sino la expresión de la humanidad del hombre), y afirmación de esta humanidad porque “todos somos hijos de lúbricos ejercicios”.

y desmesurada lujuria, al ardor de la concupiscencia, a ese único e incandescente lugar donde quizá el ser humano como ser humano es plenamente libre: rechispear del fuego terrestre, brasas subcutáneas: a lo que dice Salvat-Papasseit: “Abre bien los brazos / y cierra bien los ojos: / si la carne no se abre / la vida se escurre”. Dicho otra vez con una sintaxis conversada, con una frase que sólo se viste de veladuras tropológicas cuando el clima al que llegá por la suma de cantidades de acción así lo exige, como el salto a otra cualidad que se expresa en el estallido de una metáfora: “Yo canto tus senos, / arquero de amor”. Que por otra parte —como quien cualifica sus recursos, esto es: como quien se propone *cualificar* un determinado momento— no busca sino un efecto mayor cuando las necesidades de ebullición del lenguaje así lo determinan, como del mismo modo estas necesidades del lenguaje reflejan desde su propia verdad la del poeta que necesita cualificar un instante vivido: “muchacha virgen cuando en su cuerpo florece una amapola”. (La metáfora así será sistemática o espontánea sólo si la intensidad del hecho se presenta como necesidad). Porque, después de todo, este lenguaje no hace más que responder a la realidad: a eso que el poeta ha nombrado como el “mordisco de la vida”.

En un hermoso poema: *Mi amiga cual una nave blanca*, Salvat-Papasseit dirá: “Aquella virgen reclinada en mis brazos / se daba entera, mas dio un fuerte grito. / ¡Oh amado, no temas! —me decía / acurrucándose. / —No hay en la tierra espada más fina”: escena quizá en algún momento un poco cruda sin dejar por eso de ser delicada, pero que ha sido verbalizada de acuerdo a un buen uso de las personas gramaticales en el texto —como si efectivamente asistiéramos al diálogo de los amantes en su lecho. Esta técnica dialogada quizá provenga de Baudelaire, que puede haber dejado algún residuo en las lecturas juveniles de nuestro poeta, como cuando emplea una aparente antinomia: “y yo era al mismo tiempo héroe y esclavo” —aparente, porque el ser héroe no surge sino del rechazo del ser esclavo. (Residuos “góticos” de Baudelaire serían también versos como estos: “Si un pecho te sangra / su sangre me bebo”). Sin embargo, Salvat-Papasseit cuando habla del amor, que en él no será sino hablar de la amada, preferirá otra vez emplear términos metonímicos como una forma de resaltar la totalidad del amor, en el amor mismo, como un modo de relevar la amplitud del hecho de amor a la realidad de un destino: “Recorrer tierras / sin quedarse en ninguna, / amar en todas a una doncella” (nótese aquí el doble sentido de la elipsis: en todas las tierras una doncella, en todas las doncellas una doncella), que en última instancia no quiere expresar sino la fidelidad del poema al amor, sino expresar a niveles simbólicos esa dialéctica de la relación del “método” (o la poética) y el “referente” (en este caso, el ser que uno ama) porque, en términos esta vez metonímicos, la mujer que uno ama es una totalidad que es la totalidad del amor, esto es: que nuestra compañera de amor es todo el amor.

Un aire como de hipóstasis ecológica recorre las páginas de este poeta, un aire de comunión con la natura-

leza que a veces se humaniza como cuando dice: "Todo el paisaje es suyo, que Ella le da la paz. / Nace el to-millo por donde ella pisa y calla", o en otro poema: "Porque has venido florecieron las lilas", o, cuando hará referencia a la fiesta de San Juan donde quizá los enamorados se encuentran y se aman, dirá: "Cada moza pedirá un novio, / la albahaca y la ruda querrán luz de estrellas", en una síntesis perfecta de que los galanteos, las cuitas, las conversaciones de las parejas se consumaron en la unión carnal: porque, naturalmente, Salvat-Papasseit como todo buen enamorado sabe que esta unión de los cuerpos no llegará sino como el producto de un juego previo, como la comprensión —así ésta sea fugaz— de dos que acaban de conocerse: "Dulce amiga, volvamos a jugar, / tu escalera será nuestra barrera. / Si tú me coges no te besaré, / si yo te cojo te perdonaré / que no me quieras. Ya me sonreirás". Entonces sí el fulgor de la piel, la fiesta del cuerpo, los goces infinitos entre la yerba del campo (o entre las sábanas del hotel), el grito del deseo: "¡Viva el amor que me ha dado la amiga... / Viva el amor, que también ella gozaba".

Entonces sí: "—dans un baiser farouche / je serai toute à toi!" (versos que en esta edición figuran con el número del texto 31, en una página que por su composición recuerda a las de las partituras musicales).

Entonces sí: "—ahora la blusita / y el prieto corpiño, / miel rosada y fresca / el seno después: // en mitad del ramo / rojas clavellinas".

Entonces sí: "Reza una muchacha en mi bajel: / bajo el velamen la tomaré".

Entonces sí: "No beses cual esclavo o cual creyente, / sino cual viandante al brindado venero".

Entonces sí: "Déjame besar, y en el pecho, y en las manos, / amante, amada —la copa bien alta".

Entonces sí: "nos llevará el beso al juego del amor".

Porque en esa especie de juramento y profesión a los goces del cuerpo (cf. *Mester de amor*), el lenguaje del poeta destellará su desmesura, el brillo de su pasión: "Si sabes el placer no escatimes el beso / pues el goce de amar no comporta medida. / Déjate besar y tú besa después / que siempre en los labios el amor perdura". Poeta de las cosas concretas, poeta de la realidad inmediata ("todo lo he visto o lo he vivido", dijo alguna vez), Salvat-Papasseit hablará igualmente de manera concreta de todo lo que forma el entorno del hombre: trabajo, emociones, descanso y placer del cuerpo al que canta en lenguaje directo según hemos visto. Que es también, en

líneas generales, una de las características de la poesía catalana en este siglo (quizá con la excepción de J. V. Foix, más cercano a la escenografía surrealista).

Quiero decir que en las amplias variantes del tejido poético catalán (unido en principio por su lengua, pero inscrita desde todas las perspectivas al contexto de las vanguardias occidentales): como, por ejemplo, aquella meditación recurrente a la vez mística, dolorosa y serena en Salvador Espriu, o en ese cantar con acidez lo cotidiano en Pere Quart, en esos chispazos de lo insólito en Joan Brossa, en ese dolor que produce lo alienante de las fábricas en Miguel Martí Pol, en esa convulsión de la pasión en Pere Gimferrer, en todas estas variaciones del tejido poético catalán: la poesía de Salvat-Papasseit funciona a la vez como pulsión y paradigma, como memoria y como signo, como interrelación de los impulsos poéticos —no sólo en lengua catalana, puesto que estos poetas (que finalmente no son sino textos) son también parte de un tejido más amplio, que sin excluir la lengua pero partiendo de allí llega a sobrepasarla en el punto mismo donde la práctica poética no se explica sin la concepción de un destino del hombre en la historia. Que es lo que afirma, finalmente, Joan Salvat-Papasseit, poeta proletario, como la herencia hecha palabras que nos deja, como la lección que no debemos olvidar:

—Hoy, mañana y ayer
las hojas se deshojarán
y la virgen más joven tendrá leche en los senos.

BIBLIOGRAFÍA

- Joan Salvat-Papasseit, *Cincuenta poemas*. (Selección y traducción: José Batlló). El Bardo, Editorial Lumen. Barcelona 1977.
- Seis poetas catalanes*: Josep Carner, Carles Riba, Joan Salvat-Papasseit, J.V. Foix, Pere Quart, Salvador Espriu. (Selección, prólogo y notas de José Batlló). Taurus Ediciones, Madrid 1969.
- Octavio Paz, *Cuadrvio*. Editorial Joaquín Mortiz, México 1972. (3a. ed.)
- Sthefan Baciú, *El surrealismo en Latinoamérica*, Editorial Joaquín Mortiz, México 1975.
- Mirko Lauer & Abelardo Oquendo, *Surrealistas & otros peruanos insulares*. Colección OCNOS, Barcelona 1974.
- Vladimir Maiakovski, *Yo mismo/Cómo hacer versos*. Editorial Comunicación, Serie B, Madrid 1973.
- José Carlos Mariátegui, *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Biblioteca Amauta, Lima 1972. (4ª ed.)
- Bertolt Brecht, *Historias de almanaque*. Alianza Editorial, Madrid 1975.
- Walter Benajamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus Ediciones, Madrid 1973.