

consistiera la labor esencial del poeta. *Mundo* es un texto que ilustra con claridad suficiente la convicción de que si las cosas tienen un sentido autónomo de la mirada que las recoge, ese sentido resulta inaccesible a la conciencia. El silencio impertérrito de *lo en sí* se contrarresta y soporta con los mitos. Dicho de otro modo: el significado de lo real es siempre —para el hombre— construcción del significado de lo real. Tejemos con nuestras manos el sentido de la vida; amasamos ese sentido como el artesano que construye su objeto y, al sabernos productores del significado que atribuimos a las cosas, nos llenamos de pánico. Tal es *El terror de construir nuevas mitologías*.

¿Qué nos dicen estas ideas en relación a Quintana? El binomio objetividad-subjetividad, que gobernara el timón de los tres primeros libros, se ha partido. El enigma del yo profundo envuelve ahora en su niebla el orbe extremo que, a su vez, ha dejado de ser lo contrapuesto al sujeto para convertirse en su proyección. Todo es ahora un mismo imponderable. «El Ángel de piedra —nos dice en *Jazz*— está siempre inmóvil por detrás de todas las cosas. / En el centro de las salas de baile, en el fragor de las batallas, / en los comicios de las plazas públicas. / Y en sus ojos sin pupilas, blancos y estáticos, / Nada del mundo se refleja».

No hay, pues, una instancia trascendente a la que recurrir en busca de luz y fundamento. Si el *Ángel* es el trasfondo estático de todo lo dinámico (placer, conflictos, vida política) es, simultáneamente, el suelo pantanoso donde se disuelve toda esperanza de comprensión de lo real. No hay ya imagen del mundo: «Nada del mundo se refleja». En este contexto de esenciales incertidumbres, el poema («moneda de plata») es —epistemológicamente— un valor más aparente que real, incapaz de reducir tanta incertidumbre. La belleza ya no se concibe como el reflejo metafórico de lo real, sino como un modo distinto —por lo que tiene de catártico («trago de agua bebido en lo oscuro») — de sentir la misma incertidumbre. El poema es la forma más armónica que toma en el hombre ese misterio definitivo que se llama realidad. Pero tal armonía no aporta comprensión del misterio a la manera de una eventual resolución del mismo sino, apenas, posibilidad de contacto con él. El poema plasma y transparenta la cercanía de lo más distante. No otra cosa debe pedírsele: «Un poema sin otra angustia que su misteriosa condición de poema. / Triste. / Solitario. / Único. / Herido de mortal belleza».

Cuando el *Ángel* irrumpe ante el hombre en el descanso a oscuras de la escalera, éste lo rechaza. Fondo inmarcesible de todo lo real, nada cabe esperar de él.

En el recodo de la escalera,
 en el recodo oscuro de la escalera,
 el Ángel dijo mi nombre.
 Y mi nombre atravesó de lado a lado mi pecho.
 Y llegaba un rumor distante de voces clamando, clamando...
 ¡Déjame!
 ¿Qué tengo que ver yo con tus naves perdidas?
 Déjame solo con mis pájaros...
 con mis caminos...
 con mis nubes...

Es la penumbra y no la oscuridad el territorio del poeta. La penumbra que desdibuja los perfiles rotundos en favor de un horizonte de verdades más hipotéticas que ciertas. Y si la razón niveladora y pragmática se equivoca al presumir que el mundo está hecho

a su medida, no menos se engaña quien infunde a todo la irreductible opacidad de lo inefable. Por eso Quintana, que ahora ha roto con el dualismo severo de sus primeros tres libros, optará por situar su producción escrita en una zona donde los extremos se tocan y se enlazan, y donde ya no es posible contraponer a la olímpica transparencia del mundo externo, la cerrada noche del yo interior. En esta zona de la que hablo se levanta la *Casa* que celebra Quintana en el poema homónimo dedicado a Cecilia Meireles. En él nos dice que «la casa de Cecilia queda siempre en otra parte». Lo interesante de esta composición es que hace referencia a los escritores como a habilísimos simuladores que, mediante ese «engaño» que es su obra, logran expresar, paradójicamente, la verdad. La idea, naturalmente, dista mucho de ser nueva y en el ámbito de la literatura en lengua portuguesa recuerda aquellos versos de Fernando Pessoa que son toda una estética:

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que de veras siente.

Poetas son, pues, quienes conducen, a través de sus textos, hacia la otra vertiente de lo real —la imprevisible— y, a la vez, quienes con su palabra pueden dar forma a lo inefable; forma que sin volverlo inteligible logra, al menos, hacerlo evidente. Tal es la función de los «engañosos corredores» que habita Rimbaud; no menores son las ambivalencias que nos aguardan en la morada de William Blake, de donde se corre el riesgo «de no salir nunca más», ni las incitaciones que nos llegan desde la casa de Cecilia Meireles que, como ya vimos, «queda siempre en otra parte». Por último, nos dice Quintana, está la casa de João José, ubicada «en el fondo de un pozo, y que no es propiamente una casa, sino una sala de espera en el fondo de un pozo».

Tal es la clave de la potencia del lenguaje poético: en la medida en que dramatiza el juego elusivo de lo real, capta lo real del único modo que nos es dado: como imponderable. De esta manera, el poema se convierte en la configuración máxima que, en términos de coherencia dinámica, puede brindarse de la verdad. Él es la modalidad expresiva donde convergen, con especial relevancia, las posibilidades e imposibilidades fundamentales de la percepción. Con ello, el poeta se transforma en ese aprendiz de brujo empeñado en evitar que olvidemos lo que esencialmente somos —esa hibridez constitutiva que si por un lado nos permite transmutar lo ordinario en extraordinario, por otro nos impide identificar a lo extraordinario con lo previsible en el sentido en que puede entenderlo esa razón niveladora y pragmática de la que hablaba yo hace poco.

Cripta expresa bellamente la irreductibilidad de lo real a un sentido diáfano, y *El poema del amigo* muestra que la solidaridad recíproca se consolida en torno a enigmas compartidos, a la luz de los cuales los seres habituales vistos a través de las ventanas del bar resultan incomprensibles y distantes. El amigo siempre es y sólo es un cómplice y, al igual que el espectáculo que ambos observan desde su mesa de café, también la amada es *la que está más allá*; lo distante, la distancia que sólo se anula dejando la vida: «Y ni sé, ni sé cómo te llamas... / Pero nos encontraremos sobre el Mar Océano, / Cuando yo tampoco tenga ya más nombre».

Todo el libro, en suma, pareciera construirse como una instancia metafísica vertebrada por el sentido trágico que resulta de la imposibilidad de seguir aprehendiendo lo esencial como luz. Las sombras del yo silenciado en los textos anteriores a *El aprendiz de brujo* se extienden ahora por toda la realidad, contaminando los que hasta entonces fueran reparadores paisajes de vivos colores. Pero no se trata, sin embargo, de una mera *ampliación* de un mismo conflicto. Mientras en el caso de las tres obras iniciales el conflicto estalla entre una conciencia que quiere olvidar lo que sabe y una memoria que combate para no ser sepultada, en *El aprendiz de brujo* la oscuridad que abraza al mundo no es la de un drama subjetivo que se elude o se quiere eludir, sino la de una imponderabilidad ontológica que una vez descubierta no se puede evitar. En los libros posteriores de Quintana, como pronto se podrá ver, el humor juega una intensa función reparadora con respecto al desconuelo que se apodera del escritor en la casi totalidad de las piezas de *El aprendiz de brujo*. Vale decir que si ya el lirismo ingenuo que predomina entre 1940 y 1948 no puede volver a imperar, el poeta logrará, por vía del humor, sobreponerse a la atmósfera tensa del libro que estamos comentando. En este clima de conflicto extremo en el que se alzan las composiciones de *El aprendiz*, el poeta se empecina en derrotar el silencio. Bien puede advertírsele en *Siempre* donde, por lo demás, la ironía empieza a perfilarse como un recurso de ricas posibilidades:

Jamás se sabrá con qué meticuloso cuidado
 Vino el Todo y borró los vestigios de todo
 Y
 Cuando ya ni suspiros había
 ¡El surgió de un salto
 Vendiendo súbitos repasadores de todos colores!

Puede inferirse, en consecuencia, que para Quintana también es misión de la poesía el impedir la disolución de lo real a través de la construcción de la forma. En el texto titulado *La niña*, la tierra no preserva la huella de la muchacha que va camino de la muerte... pero sí lo hace el poema que lo dice. Notable y sintéticamente planteada aparece la cuestión en la composición que afirma con total rotundidad:

El poema es una piedra en el abismo,
 El eco del poema disloca los perfiles:
 Para bien de las aguas y de las almas
 Asesinemos al poeta.

La tarea del artista es alterar el orden *natural* de lo inefable con el objeto de hacerlo visible. La ironía del autor vuelve a palpase en los dos últimos versos de la estrofa citada. En ellos puede verse hasta qué punto la función social del poeta es repudiada e incomprendida. El exterminio del poeta aseguraría no la resolución del misterio por él planteado pero sí su recomendable reclusión en el olvido, ya que la tarea principal de la poesía es rememorativa por vía de la creación («disloca los perfiles») e indagadora de lo insondable («piedra en el abismo»).

La recurrencia de Quintana a símbolos nocturnos reitera incansablemente el sentimiento básico de incompreensión ante lo real que tanto caracteriza a *El aprendiz de brujo*: «Yo quisiera, no sé por qué, salir corriendo descalzo por la noche inmensa; Qué buscas en la noche muerta, Alma extraviada; La noche es una enorme esfinge de grani-