

periodismo, que cultivó en abundancia y con una clara conciencia de cómo, por qué y para quién escribía. Por ello, ya desde las primeras crónicas declara: «el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias, los pormenores entretenidos, la pincelada jugosa y colorista, y la opinión acentuadamente personal, aunque peque de lírica, pues el tránsito de la impresión a la pluma es sobrado inmediato para que haya tiempo de serenarse y objetivar. En suma, tienen estas crónicas que parecerse más a conversación chispeante, a grato discreteo, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita».

Ana Rodríguez Fischer

Delicada aspereza

La poesía de Màrius Sampere (Barcelona, 1928) sorprende por su aspereza, y este *Iconograma* —escrito originalmente en castellano,

* *Màrius Sampere, Iconograma, Barcelona, La Garúa, 2004, 177 p.*

aunque con versión en catalán del propio autor— no es una excepción. Por el contrario, parece exacerbada. Entramos en los poemas y percibimos de inmediato su síncope elocutiva, su fluidez interrumpida, su rispidez; y también su desolación: «¿Algún sentido? Ninguno. (...) / Soy materia fría, no puedo moverme, / no entiendo nada: no puedo llorar, existir». Abundan los infinitivos: verbos sin tiempo, hieráticos. Los versos son una sucesión de imprecaciones rotas o de aerolitos lingüísticos, como guijarros que entrechocaran en el espacio inhóspito del poema. Y su impacto produce, sin excepción, desconcierto: «Sobre el planeta agonizante / revientan los huevos. // (...) El peso de la vida sube / en forma de almas. Lloverá».

Sin embargo, conforme nos adentramos en *Iconograma*, los elementos desatados del poemario van cobrando sentido. Todo se aglutina en un artefacto compacto, cuyo propósito es único: transmitir el malestar de ser, la turbación de tener cuerpo y conciencia en un universo incomprensible. Con precisión de metrónomo, los patrones caóticos que nos habían confundido al principio, encajan en una cadencia superior. Una cadencia que empieza, como es natural, por el enigma y la perplejidad: «Todo / parte de la ignorancia, / el perfume esencial» («Fragmento»). El poeta no sabe;

mira a su alrededor y no entiende nada: ni por qué vive, ni cuál es la razón del mundo, ni qué le aguarda tras la muerte. Las viejas preguntas del ser humano, a las que el existencialismo ha prestado su última y más coherente formulación. Sampere manifiesta, pues, a cada tranco, su incompreensión del mundo circunstante y de su propio ser, y, en consecuencia, las oraciones de sus versos se engarzan como una cadena de asombros. A veces, el poema entero constituye un misterio. En «Después del disparo» se expone un suceso inexplicado, abierto a toda interpretación: «Después del disparo / y de la caída –sin grito– / y de la fuga / y del silencio creado, // en la habitación / vacía / de sol, alguien, / para saber lo ocurrido, / encenderá la luz». Otras veces los versos rozan lo estupefaciente o lo suavemente dadaísta: «Esposados / jurista y jueces bisexuales / danzan en la sala / de las serpentinas» («Escritura»). El misterio de la existencia y la ignorancia del poeta se plasman asimismo en sus constantes preguntas. Apenas hay poemas sin interrogaciones, que son retóricas, porque no esperan respuesta, pero que no lo son, porque atienden al íntimo estupor del poeta, a su genuina sed de conocimiento, condenada irremisiblemente a la insatisfacción: «¿Quién reclama? ¿Quién / obliga a florecer?

¿Quién invade / e infunde valor? ¿Quién manda? ¿Quién me llama?», se pregunta Sampere en «Cita», reforzando la brusquedad de sus interpelaciones mediante abruptos encabalgamientos.

Estos asombros y esta insapiencia, como hemos visto, carecen de respuesta. Y de la falta de respuesta nace la angustia vital, que se trasluce, en el poema, en la angustia lingüística. Una angustia que se proyecta en los mecanismos de deformación sintáctica, reveladores de un yo confuso, atrapado en los engranajes del miedo: «labios / labrados en labios de boca / sin voz, cuyo aliento / es el beso del Beso bajo el árbol del Árbol / cuya sombra es el barro-alimento de sonrisa-lombriz», dice el poema «Vaivén», compacto y fluido pese a su inteligibilidad, inteligible pese a su desvarío. Las imágenes brutales, entre surreales y feístas, subrayan el desasosiego del yo: «En tinieblas / el tiempo se masturba / sin cesar. Y lo invisible chilla» («Ya somos otros»). Elementos disímiles, ayuntados no sin humor, potencian el efecto detergente de los versos, como ese «Viracocha o míster Bean» que luce, grotesco, en pleno centro del poema «Aerolito». También lo vulgar acude a reforzar estos chirridos poéticos, que son trasunto de los chirridos interiores del poeta, y que dan pie, en ocasiones, a afirmaciones

inequívocas: «¿Existe el culo / universal? El culo universal / es el mundo». Las frecuentes paradojas, por último, remachan este cosmos irracional, constituido por elementos contradictorios y hasta irreconciliables. De hecho, el poeta gusta de la contradicción, y no elude el término en muchos poemas: «Me contradigo; luego me reafirmo» («Me contradigo»). Las paradojas enuncian subversiones lógicas, imposibilidades. Una le es especialmente cara al poeta, que la repite, en los mismos términos, en dos poemas: «La respuesta es anterior a la pregunta».

La agrietada tensión de la poesía de Sempere, y de *Iconograma* en particular, proviene, pues, de la extrañeza, del dislocamiento que producen en el lector esta turbamulta de elementos expresivos; una extrañeza que —y éste es uno de sus mayores méritos— no se funda en grandes ingenierías poéticas, ni en poderosas oleadas versiculares, ni en suntuosas arboladuras metafóricas —aunque no falten las imágenes certeras—, sino en la arenilla de versos breves, compuestos por oraciones breves, que se introduce en los engranajes del espíritu del lector y consigue desencajarlo, estropear su máquina sentimental y forzarlo a nuevas interpelaciones, de las que sale aturdido, negramente deslumbrado. Lo que esa arenilla comunica no es sino el viejísimo pero siem-

pre rebrotante asunto del desconcierto de ser, del sinsentido de la realidad y del yo: «Siempre / nos divide el hecho de ser» («Fragmento»). Esta división recae, con especial ferocidad, en el yo del poeta, que padece múltiples fracturas y enajenaciones. Frente a ocasionales afirmaciones del propio ser, como el primer verso del poema «De mi mundo» —«De mi mundo sólo me recuerdo a mí»—, que recuerda vagamente el portentoso inicio del *Espacio* de Juan Ramón —«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo»—, y frente a un puñado de poemas amorosos, dotados de un tono solar y esperanzado, a veces con connotaciones religiosas («Mujer, en tus labios / encomiendo mi espíritu»), predomina la disociación, la duda, la ruptura. En efecto, el yo se quiebra a menudo. El poema «Distancia» es un canto a los yos ajenos que nos habitan, o que nos combaten, desde nuestros propios adentros: «No puedo estar junto a mí. // (...) Me ignoro. Me encontré / sin recordarme. / ¿Yo? // Y me recogí. / Y me subí a mí mismo. // (...) Estoy en mi poder. / Ahora, que he llegado a mis pies, / me sigo». El yo se identifica asimismo con otras realidades. A veces es agua, y se evapora, como en «Hecho de agua»; a veces es todos, en una multiplicidad innominada de seres, que burbujan en el anonima-

to de repeticiones e inversiones: «Yo soy todos. Todos / los que soy. Todos los que son»; a veces, el yo es otro, como quería Rimbaud: así se titula, precisamente, un poema: «Ya somos otros»; y en no pocas piezas, en fin, el yo es una realidad con la que se choca, un muro móvil, del que uno quiere vengarse o abstenerse. La duda existencial acosa de continuo al poeta: «¿qué hago yo aquí / si vivo? (...) / ¿Será / la inanidad el sentido último / del mundo?» («Me sabe mal»). Pero esa duda no se agota en los límites perecederos de la carne, sino que se proyecta hacia el más allá, donde está —o no está— Dios, tras el tránsito inapelable de la muerte. En Sampere, la relación con Dios es siempre imprecatoria, porque el silencio clamoroso del Creador ante los desmanes del ser y la evidencia de un mundo fugaz y ensangrentado, que le es asimismo imputable, niegan al hombre cualquier consuelo, y esa negación acentúa su asfixia ontológica y su cólera. Por eso en «Locura» Sampere increpa a un Dios demente y homicida: «¿Dios? ¡Ah, el loco! / Dios me pasará por las armas», y en «Creador» dibuja, con blasfemia y políptotos, un ser mendaz, empeñado en destruir su obra: «En lo alto ¿está / el cualquiera / de los auténticos, de los falsos, / el que se masturba? Creador, / ¿cómo se las arregla para desha-

cer? / ¿cómo lo hace para deshacer sin cesar? / ¿y cómo es que no pasa nada / si hace y deshace y no cesa?» La muerte, en suma, mantiene la incertidumbre radical y la paradoja radical: divide y une, es sabrosa y maldita, y se ensancha como el vientre de una mujer encinta. Aparece como un peso definitivo, pero también como una oportunidad para saber, o para huir, o para renacer. En «No lo sé de ti», la muerte protagoniza uno de los procedimientos más notables del libro: el fluir hacia dentro, el entrañarse, el ensimismarse, reflejo de la voluntad de des-ser, de anular lo vivido. «¡Morir!, haber regresado / a lo más hondo / de tu caballo de cartón, de tu tambor / de hojalata, de tu madre aún / sin parto imaginado». Sampere retorna a la infancia, o incluso a antes de la infancia, como un enclaustramiento protector, como una refutación restañadora de lo sido. El poeta se dirige siempre hacia sí, como si sólo eso pudiera aislarlo del espanto de lo existente: «Me he desandado la vida hasta el cero común»; o bien percibe ese mismo impulso en las cosas, que quieren escapar, como él, de su realidad aniquiladora: «la noche carece de palabras / y se abre hacia dentro. / Dentro está la yema, el caos amarillo», dice el poema reveladoramente titulado «Interiores». Todo aspira, por tanto, a regresar a su semilla y desvane-