

cia de Quintana hacia todo idealismo. Si el mundo lo fascina no es porque su belleza esté despojada de contradicción sino porque en esa contradicción asienta un significado, un sentido profundamente iluminador para el poeta. La belleza no tiene un centro sino que ese centro está allí donde el vínculo con lo real prepondera sobre el contacto desgastado por el miedo o la rutina.

En el orden formal debe subrayarse la capacidad demostrada en este libro por Quintana para sorprender con súbitos *flashes* en instantáneas de intenso efecto emotivo como *Mi fragmento predilecto*:

Lo que más me conmueve en música son esas notas sueltas —pobres notas únicas— que del teclado arranca el afinador de pianos...

o de muy lograda plasmación expresionista, como en *Horror*:

Con sus OO de espanto, sus RR guturales, su erecta H, HORROR es una palabra de cabellos erizados, asustada de su propia significación.

La transparencia del mundo —insiste Quintana—, resulta del contacto amoroso entablado con él. Toda cosa puede ser otra cosa si lo que alienta el trato con ella es la ternura. El afecto ilumina el mundo dotándolo de incomparable relevancia poética. Se consume el mundo así, en Quintana, en un curioso panteísmo, cuya intensidad puede advertirse en la búsqueda de equivalencia entre seres y cosas: el tránsito de una hormiga sobre una hoja de papel equivale a un poema; un diario puede actuar, con alguna de sus noticias, como detonante de la inspiración lírica; en la contemplación de una adolescente puede irrumpir la visión de la naturaleza; en la de una orquídea, el sexo.

Pues bien: cuando el triunfo de la cordialidad se perfila como indiscutible, cuando todo hace creer que el artista ha logrado ya la reconciliación plena con su propio yo a través de la unión con el entorno y su celebración poética, irrumpe, imprevistamente, lo siniestro, vale decir aquella dimensión del yo que desmiente la presunta unidad sin fisuras del poeta consigo mismo: «Lo conozco bien. En el espejo de un bar, en una vidriera, al acaso del footing, en cualquier ventana de por ahí, intercambiamos a veces una súbita e inquietante mirada. No, esto no puede proseguir así. ¿Por qué tiene que espíarme? ¿Qué me censuras, fantasma? ¿Qué tienes que ver con mis bares, con mis cigarrillos, con mis delirios ambulatorios, con todo lo que no hago en la vida?»

La pieza recién transcrita, titulada *El espía*, echa luz sobre la vida del escritor desde una vertiente inusual en este libro, delineando un perfil de bordes casi patológicos en el que es imposible reconocer los aspectos más cálidos de la vida bohemia de Quintana. En la actitud atribuida a *El espía* puede verse la forma censora que toma la autoconciencia crítica. Reverso de la entusiasta relación lírica con el mundo, la imagen del poeta que nos ofrece este poema denuncia la intensidad sin tregua de una lucha interior cuyos antagonismos extremos son la necesidad de refugiarse en el olvido y la conciencia culposa de conflictos personales no resueltos que se convierten en una carga amenazadora.

La importancia de esta concepción radica, en consecuencia, en el hecho de que extrema el retrato literario de una disociación tajante entre dos conceptos de la subjetividad. Uno remite a la subjetividad entendida como correspondencia del yo con el entorno,

tanto natural como social. El otro, a la subjetividad comprendida como antítesis de esa armonía, ruptura de la unidad del yo consigo mismo, extravío en la propia interioridad. Complementarios de *El espía* son, en esta obra, los poemas dedicados a la Luna que enfatizan sus aspectos siniestros: *Aparición* y *La compañera* son particularmente reveladores en este sentido, así como *La mesa está servida*, que vuelve a reiterar el goce de triunfar sobre lo inefable y la intemperie mediante la calidez de la vida cotidiana.

Tal vez resulte apropiado, a la luz de estas observaciones, reconocer que los primeros tres libros de Quintana, más allá de sus particularidades rítmicas y tonales, presentan una continuidad problemática sustancial. Esa continuidad se caracterizaría por el sustrato polémico que enlaza en un todo las áreas en conflicto del escritor: al yo festivo y lírico con el yo dolorido y callador, insinuador de heridas y temores que no confiesa. La explícita referencia a la necesidad de rehuir el contacto franco con este último en favor del primero une a ambos en una nítida relación de tensión dramática que se transparenta en las referencias a la necesidad de olvidar y en la represión ejercida sobre la conciencia cuando intenta dar a conocer sus males.

La opacidad del mundo

Podría decirse que la aparente intrascendencia de lo real, a raíz del hábito y del tedio, se disuelve en la poesía de Quintana de dos modos: afirmativamente, a través del contacto amoroso con seres y cosas; negativamente, a través del reconocimiento evasivo de las zonas tormentosas del yo. Dentro de la línea vincular, la palabra juega un papel decisivo: es el espacio de la transparencia ontológica y de la plenitud semántica. «Las cosas que no tienen nombre, asustan» —escribe en *La bella y el dragón*—, desarrollando la convicción de que el poeta debe, con su palabra, intentar la desarticulación de lo inefable, puesto que su función es la de un conjurador de terrores. Lo terrorífico es lo innominado mientras que lo misterioso es lo que, por obra del lenguaje, irrumpe ante la conciencia en la plenitud de su fuerza enigmática. Lo terrorífico es el ámbito donde fracasa el poeta. A esta instancia corresponde la superación negativa o disolvente de lo obvio. Un buen ejemplo es el de la noche, tal como de ella se nos habla en el poema *La mesa está servida*, o la inconsistencia de la propia identidad afectiva, como ya se ha visto tantas veces en el curso del análisis de estos tres primeros libros.

Mientras este esquema corresponde a dos mundos opuestos —el que puede ser nombrado y el que debe ser acallado—, realidad poética y antipoética juegan un papel contrapuntístico diáfano donde, de modo general, a las relaciones del poeta con el exterior caben los beneficios de la creación y, a sus relaciones con la interioridad biográfica, las restricciones del silencio. Tal criterio interpretativo es el que se resquebraja en la cuarta obra de Mario Quintana, titulada *El aprendiz de brujo* y publicada en 1950.

Hay, en principio, ciertas cuestiones formales que deben señalarse. *El aprendiz de brujo* es el primer volumen de poemas estilísticamente personal que produjo Mario Quintana. Lejos de los criterios organizativos del soneto, lejos también de ciertas facilidades inherentes a la prosa lírica, esta cuarta obra del autor riograndense nos lo muestra en el dominio inconfundible de un lenguaje inusual y espléndido. El tono desde el cual aborda sus propuestas temáticas lo convierte, a mi juicio, en su mejor libro. Lo que

El aprendiz de brujo tiene de interesante proviene de la certera construcción de un lenguaje poético denso y tajante (vertebrado mediante imágenes desnudas que ya nada tiene que ver, en su intención atmosférica, con el coloquialismo quizás excesivo de los tres primeros libros) y el retrato exploratorio de un escenario externo que ya desde un comienzo se revela enigmático y distante.

De hecho, el descubrimiento de lo que la realidad circundante tiene de imponderable pareciera determinar el tono central de este libro renovador. De modo que, como antes dije, al mirar a su alrededor el poeta ya no se encuentra con ese conjunto de figuras diáfanas en el que se nutre toda su producción anterior. Ahora la imagen del mundo es la de un enigma cuya irreductibilidad a la comprensión y el contacto es absoluta. Este hermetismo hace del mundo un paisaje que sólo se ofrece a la contemplación en su condición de misterioso y lejano, razón por la cual ante él fracasan los intentos relacionales desplegados por el hombre. A éste debe vérselo, en consecuencia, como a un ser extrañado, contemplador sin margen de participación. Las sombras interiores se han ensanchado, desbordando la piel del poeta, ganando el medio ambiente externo, cubriéndolo todo bajo una misma penumbra. Por eso el escritor, convertido ahora en aprendiz de hechicero, genera formas y más formas inevitablemente enigmáticas. El mundo ha perdido familiaridad y alrededor del poeta las cosas se recortan como objetos fascinantes e impenetrables. Como un código de símbolos siniestros, *Pino*, primer poema del libro, traza el contorno de un escenario cretense donde, por un lado, se recorta la pura animalidad (*fuerza bruta*), y por otro, el tedio de los dioses que poseen —y no revelan— la clave significativa de la naturaleza ciega: «En las torres que se alzan sobre las nubes / Exhausto de azul / Bosteza el Rey de Oros». El texto titulado *El día* reitera el carácter fatal, irreductible de la *fysis*, energía vital que todo lo sustenta de conformidad con un plan inalterable y desconocido: «El día sentado y desnudo / Ni siente los pesados escarabajos / Ni advierte qué especie de ser... o dios... o animal / Es ése que pasa en el temblor del instante / Acechando el brote de los senos». Vagas formas, imprecisas insinuaciones, presencias evanescentes alimentan estos poemas que eluden la retórica simbolista en la plasmación de su temática gracias a la modernidad de su sintaxis y a la hábil instrumentación de la disonancia rítmica, de la cual es buen ejemplo el poema *De repente*:

Te miro asombrado:
Tú eres una estrella de Mar.
Un mineral extraño,
No sé...

Sin embargo,
el libro que yo leía,
el libro en mi mano,
¡era siempre tu seno!

Tú estabas en la tibieza del pasto,
en la pulpa del pan...

Pero ahora se llenaron de sombras los cántaros
y sólo mi caballo pasta en la soledad.

Rotas las correspondencias tradicionales entre palabra e intelección, el lenguaje plasma ahora el núcleo indescriptible de las cosas como si en este retrato de lo imposible