

RESEÑAS

Zapata, Cristóbal. *Jardín de arena*. Arequipa: Cascahuesos, 2009.

Jardín de arena (Cascahuesos, Arequipa, 2009), es una reappropriación de los espacios íntimos (casa, amistad, hijos; todos ellos símbolos regulados por la memoria emotiva) como fuente del sentido. Si en otros de sus poemarios, Zapata insiste en una dialéctica donde el poema es consecuencia siempre de la confluencia entre el eros culto de la nominación, y el eros pandémico y vital de los cuerpos gozados, este libro inaugura la posibilidad del reposo. Para los monjes budistas, el jardín de arena es un espacio donde se configura la serenidad en que debiera consistir el fondo espiritual del monje. Los trazos en dichos jardines, como el célebre jardín de Ryoan-ji (donde John Cage reflexionó sobre las implicaciones del zen en la música y donde nuestro poeta sitúa al “goloso trotamundos” Jorge Carrera Andrade) devuelven el aparente caos del universo -con líneas inflingidas sobre la piel de la arena- hacia un orden cósmico reposado e integrador. Los monjes budistas viven esa tensión, metaforizada entre las líneas dispersas en la arena y su aparente o conjetural orden, entre un el ejercicio del ego (que se repele) y la anulación del yo (que se busca). Dicha tensión entre el mundo de la volición instintiva, del hedonismo yoico, y del mundo de la conciencia despejada de mundanidad (y, por tanto, del yo) es una constante en novelas, poemas y filmes (recuérdese *Samsara* de Pan Nalin) de los países donde el budismo se vive como religión (en el sentido más etimológico posible) y como práctica diaria. Al respecto, hace meses vi un documental cuyo protagonista era un monje zen de origen occidental que viajaba por Corea buscando espacios donde vivificar -y contrastar, supongo- su experiencia monástica. Dicho personaje parecía haber abandonado todo, pero no sin esfuerzo alguno. En realidad, ese desplazamiento desde la experiencia individual mundana (fuertemente marcada por el individuo, la subjetividad y el consumo) hacia la vida monástica se traslucía como de una complejidad inmensa. El jardín de arena es tanto un escenario como una práctica -en suma, una vivencia- donde Cristóbal Zapata ha decidido recrear la posibilidad de una integración vívida, aunque paciente, de su experiencia vital.

Ahora bien, Zapata dibuja su *Jardín de arena* a partir de aquello que la imagen budista consigna como límite, como lindero de la experiencia quietista. Desde luego, dicha consignación supone subrayar que la vida (y el sentido de la vida, claro) *sucede* en dicho jardín (y no –fundamentalmente– fuera de él). La experiencia vital como escenario acotado a los espacios íntimos recuerda, sin duda, la práctica poética de autores como Jorge Guillén (con su “beato sillón”), José Kozer (que revitaliza la experiencia del diario poético) e Iván Carvajal (en varios poemas de *La ofrenda del cerezo*). Las *cronotopías de la intimidad* –de las que habla Leonor Arfuch– son las que dan sustento psíquico a esos objetos, a esas personas que habitan el entorno donde el autor despliega su experiencia vital y las particularidades de su lenguaje. El tiempo, atrapado en un objeto concreto del espacio (en una mesa, en un rostro, como ejemplos) dentro de la casa, de los espacios donde la experiencia afectiva es certeza. Así, fijémonos en los movimientos rectilíneos que hace la hija al trazar “estrellas” sobre la frente de la madre (“Lección de astronomía”). ¿No es acaso un acto marcado por la certeza? La certeza de ese campo emotivo es lo que va configurando ese cosmos interior que Zapata construye. En rigor, las personas que habitan este poemario están animadas por una memoria emocionada que les concede –a sus imágenes– el carácter de eventos simbólicos, de pequeñas maravillas del dietario personal. Construir un jardín de arena (un cosmos integral) mediante –y no a pesar de– las fábulas de una experiencia vital acotada (y quizás, por ello, más honda) es el propósito de nuestro poeta. Sin duda, las imágenes de la hija, de la esposa, de la tía y de los poetas (amigos, conocidos leídos o desconocidos leídos) son las que señalan los vértices de este jardín. Cada surco que rastrilla el poeta es una línea que vincula, que une los espacios íntimos, que insiste en su sentido parcial respecto al sentido de conjunto que el *Jardín de arena* ofrecería como *speculum* respecto a la experiencia vital. Los límites del jardín son tales sólo en la medida en que cada experiencia, antes de ser escriturada, debe ser filtrada, con la certidumbre de poseer, al menos, verdad e intimación (que, como dije, en este libro surgen de la certeza, de la hondura de dichas vivencias emotivas).

En *Jardín de arena*, el poema suele surgir, como en otros libros de Zapata, con frecuencia de un diálogo con diferentes obras

artísticas y con productos culturales de diversa índole. Dicha familiaridad con la estética *camp* (relativa a la cultura de masas) y con el culturalismo (muchas veces alusivo a la religiosidad pagana) aparece en nuestro poeta como un método escritural de acento polifónico. La polifonía surge en Zapata mediante la (re)escritura y resignificación de los íconos culturales que refiere. Desde una perspectiva dionisiaca, hedonista, el poeta dialoga con los personajes de una novela, con la voz poemática de un epigrama o con la escena de un filme. En *Jardín de arena*, en particular, cita una escena de la novela de Ricardo Piglia, *Plata quemada*. Para quienes hayan leído la novela y, especialmente, para quienes hayan visto la adaptación fílmica de Piñeyro, con los planos cenitales de los dólares volando por el aire mientras los dos chicos se abrazan en el suelo, la “versión” de Zapata, no podrá si no ampliar esa emocionada escena. Durante el poema, el autor subraya la experiencia emotiva de este paisaje visual: “porque nuestra pasión es inmortal / amado Nene que ya duermes entre mis brazos / como un niño recién nacido de mi vientre”. Dicho fragmento corresponde al poema “La Pietá”, juego intertextual con el conjunto escultórico epónimo de Miguel Ángel (donde la María sostiene el cuerpo de Cristo entre sus manos). La resignificación de los referentes originales supone siempre -y en este caso de manera evidente- un ejercicio de subversión respecto a los códigos -sobre todo sociales- establecidos. Además, ya como planteamiento pragmático y metapoético, la intertextualidad en Zapata, al explicitar sus referentes, también habla de un “afuera”, de la necesidad específica del autor de establecer un campo de retroalimentación con la mirada de un hipotético lector, y de que ese campo sea el poema. Este *afuera* está relacionado con una voluntad objetivante de articular imágenes concretas, donde la palabra remita sin ambigüedades a la realidad, entendiéndose realidad como un contrato discursivo (con sus respectivas gramáticas) y lógico (con sus respectivas y tipificadas operaciones del pensamiento). El pacto con la realidad es en la metafísica de Zapata una necesidad fundamental para que el texto poético sea una encarnación viviente de la memoria emotiva. La intertextualidad polifónica del texto poético es, en *Jardín de arena*, un mecanismo para abrirle al poema otros frentes dialógicos, sin excesivas mediaciones simbólicas.

La poesía de Zapata suele venir acompañada de notas aclarativas respecto al funcionamiento semántico de ciertos poemas. En dichas notas, siempre dispuestas en la página anterior al poema, nuestro autor suele anecdotizar algún motivo presente en el poema. Dicha estrategia compositiva está relacionada con ese *afuera* que he referido en el apartado anterior. Ese afuera, desde el que se (te) lee, demanda, en la poética de Zapata una narración que amplíe la posibilidad de concreción del texto, para darle así un *tempo* más realista. Así, la búsqueda de una experiencia textual que aproxime vida y palabra es fundamental para este autor: el poeta desarrolla una estrategia compositiva que se basa en un discurrir cronológico ajustado al tiempo de la sociedad. De esta manera, su poética se aproxima con insistencia a la llamada poesía de la experiencia (que busca practicar una mimesis del tiempo de vida social y ajustarlo al poema). Además, dicho ejercicio de aproximación -tan concreto y objetivo como es posible- a un *tempo* realista va acompañado de una profunda articulación y pacto con las lógicas que los pensadores empíricos atribuían a los sentidos: lo que ves es lo que es. Claro, esto sucede porque la narración demanda un fondo sensorial para acumular momentos, circunstancias, buscando ese *tempo* real o realista. Por ejemplo, en poemas como “El Ahogado (César Dávila Andrade)” la nota aclarativa correspondiente no se sumerge en referencias enciclopédicas u órficas sobre las inquietudes intelectuales y espirituales del Faquir. Ciertamente las refiere, pero los apuntes más detallados insisten en recalcar sobre la biografía del vate cuencano. Si hemos de ser claros, la narratividad del poema es asistida por una anécdota muy concreta (que vehicula la buscada fluidez del texto). No podemos pensar, en todo caso, que el poema esté consignado o limitado por ello. Más bien, el poema abre sus posibilidades hacia fuera, despliega una voluntad comunicante. Dicha estrategia narrativa y sensitiva está fundada, particularmente, en el sentido de la vista. La mirada ejerce de reductor lógico, en la medida en que la experiencia del mundo, es establecida en los poemas mediante aquello que la vista admite: “ese niño que mira solitario” (“Jardín de infantes ‘Tomás Sacoto’, Circa 1972”), “te veo dormir bajo la colcha celeste” (“Mientras Silvia duerme”), “nos vimos suspendidos en la mitad del aire” (“La rueda moscovita”). La estrategia objetivante de la mirada

permite que acontezca la narración interior en un *tempo* realista al interior de la propuesta -naturalmente lírica- de Cristóbal Zapata. Además, ese *tempo* realista es el que permite a nuestro poeta acercarse a los objetos y a los seres de una manera emotiva. De otro modo, si los objetos estuvieran dispuestos en un *tempo* de voluntad irrealista, hablaríamos de poesía objetivista en la línea de cierto Creeley y, especialmente, de George Oppen, o de automatismo, en la línea Gonzalo Millán.

En el segundo Wittgenstein, se plantea el hecho de que cada “juego del lenguaje” posee sus propias reglas. Así pues, el eros expansivo de *Te perderá la carne* (1999) tiene, entonces, su contrapunto textual en el eros dialógico de *Jardín de arena*. El lenguaje fálico y exultante de sus primeros libros deviene ahora en una metódica y atenta pasión por el detalle que insinúa: en muchos casos, la hipérbole ha sido sustituida por una serie de juegos metonímicos, creando una sensación de mayor amplitud espacial en sus textos. Si en algunos de sus primeros poemas, Zapata desplegaba un erotismo pandémico, voraz y volátil, *Jardín de arena* establece el espacio de la reunión, de la persona amada como “escucha”. La amada es la confidente del mundo verbal del poeta, así como su principal referente emotivo: “no vamos a hacer el amor, te digo / vamos a matarnos”. Claro, como puede verse, en rigor, Zapata no ha abandonado ese sustrato telúrico de su erótica personal, pero la ha singularizado, le ha dado rostro al destinatario de su voz, o, para ser más exactos, de la persona poemática que él va configurando en el texto poético. En varios poemas, la mujer aparece contemplada, estilizada a la luz de una lámpara, u observada. La mirada de Zapata es clásica, en la medida que, a partir de los sentidos, el poeta organiza su mundo verbal. Sin embargo, esa mirada clásica -donde la mujer se convierte en un apéndice de la visión- adquiere fuerza mediante un eros paradójico e inestable, pues a veces la mujer aparece como una entidad de energía pura (“etérea / inerme / perdida”); y otras, como en el ejemplo anterior, surge como un ser básicamente carnal y sexual. Esa inestabilidad hace verdadero -desde mi punto de vista- este nuevo momento de la erótica de Zapata, pues evidencia un diálogo pleno con el otro y la imposibilidad de reducirlo a objeto predecible. Además, el mundo del poeta añade a su visión de la cópula como encuentro sagrado, la

posibilidad de intuir o pensar al otro como el vehículo para el encuentro con la propia singularidad: “Ahora, entre tus brazos y tus piernas / todo es ahora, un eterno presente / que me aprisiona en el instante soberano”. En Zapata, el amor parece una liturgia de dioses paganos con quienes dialogamos -a quienes pedimos- en persona y de viva voz.

En *Jardín de arena*, el reino de la infancia es el reino del impulso vital (incluso de la pulsión sexual). Los textos que configuran este mundo de la infancia, aunque desde distintas perspectivas, son: “Jardín de infantes ‘Tomás Sacoto’, Circa 1974”, “Tía espulgando al sobrino (A imitación de Murillo)”, “Lección de astronomía” y “El bosque encantado”. En estos poemas, Zapata organiza una mirada infantil cuyo sentido, coherencia e intensidad se garantizan mediante esa misma mirada. Calembour lógico que puede simplificarse si pensamos que el poeta no coincide, no podría coincidir, con el personaje poético de su invención (inclusive si aparentemente es él mismo). En realidad, se trata de varias reflexiones donde el niño ficcional redime al adulto real. En “Jardín de infantes ‘Tomás Sacoto’”, el adulto (se) autoriza en el niño, mediante la limpieza de la mirada infantil, cuando Zapata dice: “Ese niño sólo soy yo, solo / ese niño que mira solitario / (en el *kinder-garden* de Fortuna), fui, seré yo». Este adulto se vuelve autor de sí mismo en el niño que fue, pero debe crear ese niño ficcional para que el círculo pueda completarse. “Lección de astronomía”, en cambio, es la escena del niño que autoriza al adulto su existencia, mediante la escritura: la pequeña niña -ficcional y no- escribe sobre el rostro de la madre todo un mundo, que enviste de infancia el mundo sensorial de la mujer adulta: el tacto infantil amplifica, sublima el mundo adulto. “Bosque encantado” nos devuelve en buena medida al Zapata más culterano, pero mediante un juego de polifonía: estas voces de autoridad se desautorizan, y surge un texto sublime. El mundo adánico es ahora el mundo de la niñez de Adán, de un Adán niño, solitario y homosexual (disidente sexual en la política poética de Zapata), solazado en la naturaleza y en la bóveda celeste. Este texto plantea una evocación de un paisaje pagano, donde la *scientia sexualis* y el panoptismo aún no ejercen su control sobre los cuerpos y las ánimas. Finalmente, el poema sobre Murillo anticipa el mundo de la erótica de Zapata y, a la vez, nos muestra que en Zapata el

mundo de la pulsión, aunque anticipa el panorama de la sexualidad adulta, es también un mundo inocente y contemplativo.

En Zapata, siempre hay juegos textuales que lo vinculan a lo que podríamos denominar poesía culterana. Si, como decía Eliot, “cada poema es un epitafio”, la voz (re)inventada del ilustre panteón lírico - que conforman los centenares de poetas muertos- le sirve a Zapata para dialogar desde el presente, con ellos, pero dirigiéndose hacia un tercero que sería, en realidad, el lector. En “Hotel Neuman, La Paz, 1955”, Zapata resignifica la palabra del poeta guayaquileño David Ledesma, mediante un diálogo con su biografía. El vitalismo -ahora acompasado- de Cristóbal Zapata se trasluce en la necesidad de hablar desde el dato biográfico intenso (devenido, de este modo, en acontecimiento) para que sea este dato recupere su vivacidad en la voz del poeta futuro que es, en este caso, el poeta presente. Quizás en esta capacidad de hacer travesías de sentido por la historia -anfractuosa y siempre plural- radica una de las fortalezas del mundo literario de Zapata. Algo similar ocurre con el poema “El Ahogado. César Dávila Andrade” donde se plantea, igual que en el caso del texto sobre Ledesma, una visión agonística de la “vida del poeta”. En ambos casos se trata de poemas de articulación narrativa (aunque su *tempo* sea más reposado y atento a los detalles y a la experiencia del reposo) donde la persona poemática adopta el carácter de un *dramatis personae*, que vehicula y define el sentido y la proyección del poema: “Hace frío en la noche pacheña / silenciosa y pacífica / como una ciudad de muertos”. Esas máscaras sirven al poeta para colocarse -de manera indirecta- en lo que podríamos denominar “voces de autoridad” para que, entonces, las ideas, fraseos e imágenes adquieran un sentido más dialógico respecto a la tradición literaria, respecto al panteón de los muertos. Podríamos, si cabe el juego alegórico, situar los epitafios en las piedras que flanquean el jardín de arena y pensarlas como constantes fuentes de sentido respecto al jardín y su dinámica interna. Zapata dialoga con los muertos como podría dialogar con los vivos, aunque se trata sin duda de un viaje transliterario más estable, pero también más complejo.

Así, *Jardín de arena* es un reposo vívido, donde las cronotopías de la intimidad están ancladas en una fruición apasionada, pero minuciosa, detallista y paciente. Zapata hace un *tour de force* a la

HPR/111

poesía de la experiencia -ampliando su mundo escritural-, pues nos muestra que el rastrillo del monje es capaz de ordenar la experiencia vital en lienzos que borden en ocasiones el orbe de la poesía mística (*ojos / aberturas pétreas / signos*), privilegiando, eso sí, la delectación –también religiosa– de la realidad aprehendida por los sentidos.

Juan José Rodríguez
Quito, Ecuador