

EL ARTIFICIO COMO ARTEFACTO: LOS HILOS POÉTICOS DE “AÚN” ENTRE MIS MANOS¹

*...el escritor no puede sino comprometerse
en la lucha por la libertad anunciando
esa parte libre de nosotros mismos
que no pueden definir fórmulas,
sino solamente la emoción y la poesía
de obras desgarradoras.*

(Georges Bataille,
La felicidad, el erotismo y la literatura)

¿Se pregunta el ser humano porque piensa, o piensa el ser humano porque se pregunta? Esta interrogante formulada como quiasmo, más que remitirnos a la antiquísima elección entre “el huevo o la gallina”, resalta dos aspectos fundamentales del proceso cognitivo. En primer lugar, la capacidad reflexiva de quien se convierte en receptor del propio cuestionamiento (*escucha sus planteamientos*). En segundo lugar, la unicidad esencialmente humana de advertir la propia existencia y generar inquietudes asociadas con la relación de cada uno con el mundo, con el entorno, consigo (*plantea –ante sí- su vida*). De ahí, emerge la alusión al espejo, implícita en “la capacidad reflexiva” (*de reflejarse*). El individuo “intro-yecta” su complejidad hacia el inescrutable universo íntimo, o “pro-yecta” su madeja de com-

¹ (*Exégesis*: Revista de la Universidad de Puerto Rico en Humacao. Año 21, Núm. 64, 2009). Presentación del poemario en el Museo Casa Roig, Universidad de Puerto Rico-Humacao. Los títulos se identifican de la siguiente manera: 1) el de la antología, se escribe en negritas; 2) los correspondientes a los cuatro libros agrupados, se resaltan en bastardillas; 3) las secciones que dividen ciertos poemarios se identifican entre comillas, y 4) los poemas a los que se hace referencia aparecen subrayados.

plicaciones contra los elementos ambientales que determinan sus tratos allende el cuerpo y definen la realidad externa.

Partiendo de tales consideraciones, me compete distinguir dos conceptos inherentes a este estudio. Por un lado, destaco de la filosofía, la capacidad de idear; según Max Scheler: “[esa] facultad de separar la existencia y la esencia [que] constituye la nota fundamental del espíritu humano”. Por otro lado, entre los mecanismos de transferencia, rescato la sublimación: “única noción psicoanalítica susceptible de explicar el que obras creadas por el hombre –realizaciones artísticas, científicas e incluso deportivas- alejadas de toda referencia a la vida sexual, sean producidas, no obstante, gracias a una fuerza sexual tomada de una fuente sexual” (Nasio, 2000).

Ideación y sublimación funcionan como herramientas que facilitan auscultar –de forma parcial, por supuesto- la médula del ser y su apropiación de la vivencia o el *experienciar*². Desde esta interacción, nos llega *el arte*: en el punto de vista lúdico, arte y maña (*artimaña*); en el significado creativo, *artificio*; en la connotación concreta, *artefacto*. Así, arriba a la materia la expresión mayor de la elevación artística. De ese modo, se manifiestan las obras trascendentales. En este sentido, Carlos Roberto Gómez Beras se ha desdoblado en voces y recursos para producir poesía.

Animal de sombras

“Mitología”, “Testimonios de otoño” y “Anagnórisis” se agrupan en la propuesta de *Animal de sombras* (1992). Este trabajo transporta a quien lee a través de tres dimensiones cuya atmósfera disminuye gradualmente de la cultura universal a la relación entre el hablante lírico y otras personas, y termina en la región reflexiva del *ens per se*. La apertura inicial se reduce hasta confinar al lector-testigo en espacios tan estrechos como una silueta, la devastadora pérdida amorosa y la sensación de pensar que se está ante recuerdos catastróficos que hemos ocultado voluntariamente, pero que el autor ha indagado y delatado.

² Transferencia que he realizado del inglés para asociar “experimentar” con “experimento”, y definir “experiencia” como proceso de vida; no como un mero ejercicio de tanteo y error.

En Historia conocida, figura como tropo el mito de la caverna expuesto por Platón, cuando, en los albores de la presencia humana, el individuo carecía de la conciencia del mundo o la noción de sí:

....el hombre era una palabra
que nadie repetía:
sólo los pájaros de sus sentidos
guiaban sus torpes pasos...

En este relato prehistórico, carente de manifestación verbal, de convencionalismos lingüísticos y, por ende, de expresión *grafemática*, el hablante resume la prevalencia de los instintos sobre el cuerpo. Luego adviene la razón, y los seres humanos comienzan a diferenciarse según acceden a ella:

...era la noche del beso
que recién comenzaba
(...)
y las bestias se alimentaban
con las sombras
de los más empedernidos.

Se debe aludir a la comparación entre este estado de *oscurantismo original*, y la condición biológica prenatal, el encierro uterino, que resulta consciente en Gómez Beras, como revela el verso “Tu vagina es la cueva del mito de Platón”, del poema Los accesorios de tu cuerpo en el tercer libro: *La paloma de la plusvalía*.

Haikú sugiere la síntesis característica de ese tipo de verso japonés. Cuatro símbolos femeninos (el agua, la mujer, la noche y la luna) se alternan durante el escrito hasta que tres de ellos se estampan o sumergen en el lago. La línea entre este poema y el narcisismo, resulta obvia. El verso “cae la Luna” sustenta la identificación del yo “con la imagen de un objeto deseado y perdido” (Nasio, 2000; Kristeva, 2000). El reflejo de la mujer reproduce el estadio del espejo propuesto por Lacan, caracterizado por “la identificación primordial con una imagen ideal de sí mismo”, y la posible alusión al suicidio –como en el caso de Narciso o del negrito en el fondo del caño- apoya la declaración de que “narcisismo y agresividad son co-

rrelativos y contemporáneos en el momento de la formación del yo” (Nasio, 2000). El desdoblamiento implícito en el mito, invierte aquí –como en un reflector- los valores. Lo que era masculino, adquiere equivalencia femenina, y en la convergencia:

....Sólo luna, mujer y noche:
tres palabras en el agua[.]

sobresale el lago como arquetipo del espejo en que confluyen los conceptos *integración-integridad*. Al final, la densidad semántica insinuada por la conglomeración de todos los símbolos, obedece a la compactación prometida en el título (Haikú).

La imposibilidad del contacto físico y del aprisionamiento de la esencia en la metáfora, se manifiestan en Límites. El poema Imágenes concluye “Mitología” con un mosaico de escenas relativas a la muerte. La sucesión de *cuadrículas* que, cual epitafios, transforman el poema en un álbum fotográfico, acumula diversos niveles de fallecimiento corpóreo y anímico, comunes tanto a supervivientes de un naufragio o travesía marítima, como a quienes padecen circunstancias tormentosas que suscitan cambios dramáticos.

Seis “Testimonios de otoño”, confesiones breves y contundentes, aportan la tónica de intensidad idílica a *Animal de sombras*. En el primero, la voz narra el encuentro con “ella”, bien mujer, bien poesía –entre otras posibilidades, pero siempre invaluable- durante la época de austeridad, soledad o inspiración mustia. En el segundo poema, el hablante comenta la aspiración machista de ser el primer hombre para su amada, y justifica el beneficio derivado de aquellas experiencias previas que lo han refinado como amante. En el tercero, el hombre se manifiesta activo, dominante: se adueña con solemnidad de la disposición de “ella”, cuya muestra de entrega radica en exhibir sin temor la vulnerabilidad ante el ser amado. La atracción hacia una joven adolescente, queda expuesta en el cuarto testimonio y constituye un motivo que levita por otros poemas (ejemplos: Mudanzas y destrucciones y Poema con un lamento, de *Poesía sin palabras*). La quinta confesión informa que la voz recurre al *recordar es vivir* con tal de sostener la actividad mental y la sexual. Esta sección concluye con vínculos al onanismo, al éxtasis, al orgasmo... mas a la lamentación de estar

solo en tan buen momento.

“Anagnórisis” da por sentada la necesidad de revelar la identidad de un personaje ignorado por el lector. ¿Cuál es la persona que nos presenta “Anagnórisis”? ¿A quién se presume que desconocemos? A un individuo complejo, que incurre en la negación de sí en Autorretrato para transmutarse de hombre a poema, a víctima de la mano de una mujer y de la voz de otra: un ser cuya esencia se valida en las repeticiones y los significados que le confieren los otros que, como reflejos, le despiertan identificación. Se trata de un lector de Lorca, que le ha preparado un magno homenaje en el Poema en dos lenguajes al ensalzarlo muerto como Luna fulgurante en manos gitanas y que, con los versos:

Blanca es su sangre.
Blanco el cascabel
que lleva en el alma[,]

dibuja la bala, el asesinato del poeta, le devuelve las “Trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca” del compadre herido en *Romance sonámbulo*.

Atenciones más que meritorias deben concederse a Agua ciega y Anagnórisis. El primero resulta un poema en que *conversan* conflictos concernientes a dualidades del proceso creativo (la pugna entre el creador y la musa, la rebúsqueda entre la connotación máxima en la expresión mínima), además de otros rasgos duales relacionados con la madurez humana. Concentrémonos en lo siguiente:

Circunda al hombre
una espesa agua inacabada
que lo aleja, lo extraña
como una pequeña isla
(...)

En medio de la oscuridad
mueve los brazos al azar
(...)

Oscuridad adentro
se hunde el poeta
en el siniestro océano
(...)

la imagen transparente
como una ameba involuntaria...

En cuanto al cuerpo, los versos anteriores aluden a la dependencia del feto circundado por el líquido amniótico, subordinado en relación con la madre. El destino de tal atadura redundante en el posterior *desapego* físico con la finalidad de abrir paso, una vez constituido el sujeto como ente aparte, a la escisión entre cuerpo y psique, que es, precisamente, la confrontación librada por el vate para acceder a la elaboración estética.

Anagnórisis agrupa los conflictos mentales del poeta y los coloca *under the spotlight*. El hablante sale de la modorra existencial y aviva la conciencia del propio confinamiento: la ceguera colectiva, la impotencia discursiva, la elocuencia del silencio, el sometimiento del ser a la implacabilidad del tiempo, la vida abandonada a merced de la suerte... y éste descifra su humanidad como una condición de interminables luchas.

Una musicalidad distinta está contenida en Animal de sombras, pieza dividida en “ragas” y, por ende, alusiva a modos melódicos de la India. Al fragmentarse en cinco, si se considera como obra musical, se denominaría *audava raga*. El vidente revela las peripecias de quien insiste en sufrir y vive de frente hacia las sombras en la caverna platónica. Sin embargo, propone la imaginación y la heroicidad como móviles para abandonar el estado originario de inacción.

Poesía sin palabras

Poesía sin palabras (1991) integra los subconjuntos: “Destrucciones”, “Poemas sin palabras” y “Poemas para no leer”. Desde el título (*Poesía sin palabras*), esta parte exhibe incongruencia entre género literario y ausencia de la herramienta necesaria para materializarlo. Por lo tanto, presumir la no escritura remite al lector hacia la contemplación, en el nivel superior, de un poeta sin poesía y, en el plano inferior, de palabras sin signos. En este instante, somos lectores sin libros, ya que “la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje” (Heidegger, 1998) y el autor ha dicho al lector que no existe tal.

Resulta imprescindible notar que, en la primera sección, “Destrucción-

ciones”, éstas se coordinan a otros sustantivos con la conjunción copulativa “y”: Mudanzas y destrucciones, Arte poética y destrucciones, Sonata y destrucciones y Azul y destrucciones. En cada pieza, el poeta construye un artificio que denuncia la deconstrucción de sus experiencias y, en dicho sentido, la escritura se vuelca en artefacto destructivo.

Mudanzas y destrucciones, con la explícita renuencia del hablante a que se le pida rendir cuentas de dónde estaba, ambiciona deshacerse de la vivencia anterior; comunica la necesidad del *carpe diem* para aniquilar las memorias acumuladas en relación con la amante.

Resalto de modo especial la relación intertextual que se advierte entre Arte poética y destrucciones y *Sé todos los cuentos*, de León Felipe (1998). ¿Cuáles elementos se descomponen al componer el poema? ¿Cuáles son los cuentos “narrados” por Gómez Beras? El autor asegura que las palabras se deshacen en sílabas; que las promesas se supeditan a discreción del tiempo; que la fidelidad requerida confronta la naturaleza instintiva, animal, de la otra persona hacia el deseo ajeno... El sueño se torna en vía de idealización, y se destapan la hipocresía religiosa, la impericia médica de cirujanos plásticos, la negligencia de conductores al volante... Estas últimas escenas, enseñadas fugazmente como *snapshots* fotográficos, actúan como una reunión de denuncias precedidas por los versos:

Sucede que he visto
cómo en los sueños...

Se evidencia, de este modo, el compromiso político del escritor que concuerda con León Felipe (1998): “...he visto: / que la cuna del hombre la mecen con cuentos / (...) / y que el miedo del hombre... / ha inventado todos los cuentos. / (...) / pero me han dormido con todos los cuentos... / y sé todos los cuentos”.

De “Poemas sin palabras”, deben señalarse la estructura y el efecto del Poema de los falsos balances, cuya fabricación lúdica recurre al concepto mediante alteraciones para distribuir la conmutación de dos términos. *Mujer y palabra* se mencionan aparte al principio de la pieza. En una evocación posterior, se adjetiva *palabra* (“Apalabrada mujer”). Finalmente, a *mujer* se le remite la adjetivación (“Palabra amujerada”). Estos intentos por conseguir el equilibrio de la esencia femenina entre lo

nombrable, lo nombrado y el nombre, aparecen separados por interrogaciones retóricas, lo cual prueba la incapacidad del hablante para resolver las incógnitas que le despierta la mujer como “fenómeno” reconocido por él. Este llamado triple, cual insistencia evocadora de fantasía erótica, lejos de defender la afirmación de Sartre (2005) de que, al descubrirse mirado, el ser se percibe objeto del observador, apoya la opinión de Luce Irigaray (1998) de que “la mirada, en el amor, es a menudo fascinación, hechizo, a veces violación, posesión”. En Poema de los falsos balances, la voz pierde perspectiva de que “un cuerpo enamorado no soporta ser observado como un objeto” (Irigaray, 1998). Quizás por ello, al final, la mujer que fue palabra se desvanece en susurro.

Otro hablante carente de “percepción”, como la explica Irigaray (1998), aparece en Poema equivocado. Aquí, el individuo se define víctima de una mujer. La animalización “mirada arañada” (de araña) y las “dos furias desnudas” o “dos venganzas” (refiriéndose a los ojos), se unen a la expresión “estuvo... construyendo una jaula / para atrapar los pájaros embriagados / que liberaron en ella / mis caricias susurrantes”, con el propósito de traducir a la fémina como reductora de libertades. Tales referencias demuestran la ausencia de “un camino posible para reconocer al otro respetándolo como sujeto, y para permitir la percepción del otro sin dejar de ser sujeto” (Irigaray, 1998). La animalización femenina adquirirá contundencia en Bestiario, poema del próximo libro (*Paloma de la plusvalía*) en que demanda singular atención la recolección de protagonistas extraídas de la literatura y que han *hechizado* a los hombres a través de los tiempos. Los nombres de *las bestias* quedarán cautivos, privados de espacio en ciertos versos, y el escrito se erigirá como jaula poética para aprisionarlos.

Un inventario de lo no tenido, de lo deseado, se convierte en imploración triste de lo mínimo requerido en Poema de las necesidades humanas. La alegría recurrente, la compañía amorosa, un hijo, la ternura, la sensibilidad y la paradoja de precisar una razón para la fe, emergen como pedidos básicos del individuo ávido de descubrir su propósito vital, la utilidad propia y el valor del futuro.

También hay que transgredir la advertencia de Gómez Beras y leer los “Poemas para no leer”, colección que incluye Aún, el cual presta título

a la antología. Sin embargo, dirijo la atención hacia Ítaca, revelador trabajo acerca de los intrincados trayectos que cursa un hombre en el hastío de la profunda soledad cotidiana para obtener la recompensa, “un beso”, el contacto que representa su ascenso a la intención última: llegar a una felicidad *inservible* por haberse *idealizado*.

Nombre y palabra denota el conocimiento del autor sobre los efectos en la poética. Además de imágenes como “un tren viene dando gritos inhumanos”, “perforan profundos vitrales marinos” o “un negro pañuelo de ausencias”, el poema registra abundantes técnicas que lo tornan en una asamblea de maravillas. Entre éstas, se hallan: la redundancia (“solitaria-mente solo”), la sinestesia (“lo veo cuando lo escucho / Estrellarse contra la violenta sed del agua nocturna”), la aliteración (“que en mi ahuecado corazón encuentra eco”), y una combinación de efectos en los versos:

y que tan sólo en mis sueños se repitiera, tenazmente
 como un foso, se repitiera
 como en un caracol, se repitiera
 como un caracol, se repitiera
 como en un interrogatorio, se repitiera repitiéndose.

Dicha sección anuncia reiteraciones producidas intencionalmente, mientras el lector se escurre por los versos como por la espiral interna del poema transmutado en caracol. A partir del final del primer verso, se desata el encabalgamiento que desembocará al comienzo del último. El símil al inicio de los últimos cuatro versos, funge como anáfora. “Se repitiera” crea la conversión en el segundo, el tercero y el cuarto versos citados. Como consecuencia, en esos mismos versos, se realiza la complexión, y la conclusión “se repitiera repitiéndose”, además de retomar la redundancia, cumple con el anuncio inicial de que se provocaría una repetición “tenazmente”. En ese sentido *el perro se muerde el rabo*. Este fragmento esconde un *Aleph* tan completo que su final vuelve al principio.

El cuestionamiento sobre la existencia de Dios, se manifiesta en Hipótesis de la soledad, enraizado en la añoranza de quien implora la presencia de la persona amada. La existencia divina se reconocería si el ser que la voz lírica evoca hace acto presencial. De igual modo en que el Poema de las necesidades humanas solicitó “una razón / para no pensar

más / que Dios no ha muerto...”, con Hipótesis de la soledad quien lee se convence de que “la ignorancia del hombre que no ha visto a Dios *en su gloria* es profunda, pero más profunda si Dios no le revela que NO EXISTE” (Bataille, 2004). Por lo tanto, se sustenta que “la *ausencia de Dios* no es la clausura: es la apertura del infinito. La *ausencia de Dios* es más vasta, es más divina que Dios”, ya que las dudas relativas para comprender la deidad, se hacen infinitas al no conocerla, y la certidumbre sobre la presencia de un ser supremo, al menos, haría innecesario cuestionar si existe.

La paloma de la plusvalía

Quince poemas componen *La paloma de la plusvalía* (1990), evidente alusión al concepto marxista referente al valor generado *versus* el valor correspondiente a la reproducción de la fuerza requerida en cierto trabajo y la aplicada por el trabajador. Resulta ineludible apuntar que el concepto *plusvalía* puede transferirse, en la filosofía, al *holismo* –las propiedades del todo trascienden la suma de las partes-, y, de forma análoga en el psicoanálisis, halla su equivalencia en la *sublimación*, término explicado en la introducción de este estudio. Reconozcamos, pues, que la poesía es también un *plusvalor*.

Preciso distinguir en esta sección los constantes referentes culturales ligados al sexo, en Ideologías. Al conocer que “todo proceso discursivo está inscrito en relaciones ideológicas” (Eagleton, 1997), y además de haberse realizado lecturas previas de esta naturaleza en Aún, el lector consiente en tornar la vista hacia Eagleton (1997) con el fin de cernir el texto para detectar “[la] inmensa serie de discursos dispersos en el tiempo y en el espacio” que el poeta ha decidido manifestar *a sabiendas*.

En dicho poema, la analogía entre *mesa* y *cama*, la orgía gastronómica como prefacio del evento sexual, inicia la transmisión ideológica. La fusión fálica de los naufragos que comparten el madero, pone a Freud *sobre el tapete*. Los versos “en un arbusto de menta / que un aliento incendia”, además de conectarse al sexo oral, rescatan de la Biblia la zarza ardiente ante la cual se postró Moisés. Como nota intertextual, este poema dialoga con el cuento de Senel Paz (1994) *No le digas que la quieres*, en que Arnaldo representa el peso social de la masculinidad sobre Pedrito,

adolescente que tendría relaciones sexuales con Vivian, su novia, por primera vez. El verso “como una mujer rubia vestida de negro” admite comparación con las siguientes expresiones del protagonista del relato: “Me salió vestida de negro. Una rubia vestida de negro es lo más lindo que hay”. Además, Ideologías separa a la pareja en ciertos pasajes:

Ella es mensual y sofisticada:

(...)

Él es masculino y vulnerable:

(...)

Después de pagar la cuenta
se despiden (piensan en un beso).

Él va haciendo señas a un barco
con un pañuelo.

Ella va cantando una nana
a la niña de su vestido,
para siempre despierta.

Como en el poema, *No le digas que la quieres* muestra a la joven pareja en una posada. Pedrito pagó al entrar, aunque dicha gestión, en Ideologías, se efectúa al salir. En la narración de Paz, también se utilizan figuras representativas de la inocencia perdida; por ejemplo: “los niños se incorporaban... ella con una cinta en la mano, había perdido la sombrilla, él repiqueteando el tambor, ella le decía cosas a Vivian... él me decía a mí, contento, saludando con la mano y cada vez más lejos, más lejos, más felices”.

Anticipo de la paloma, La paloma de la plusvalía y Residuo de la paloma forman el tríptico que fragmenta la agonía extrema del hablante ante esa fémica de múltiples valores económicos (el precio por variadas formas de prostitución) y personales (la concepción moral sobre la vida de ella, filtrada por las interpretaciones de él). En tales piezas, emerge sostenido un tono desgarrador de profunda pena. En el primero, Anticipo de la paloma, la mujer *perdida* o abandonada hurta las vivencias propias, las persigue, mientras vuela entre besos y lágrimas para anidarse, entibiar sus sueños –como Emma Bovary– en las novelas. El tercer poema, Residuo de la paloma, comunica la inconformidad de ella con la actualidad y su preferencia por ir en pos de la belleza prometida aun cuando ésta encubra

realidades desagradables. Sin embargo, la amada opta por *alzar vuelo*. A diferencia de los otros dos escritos, expuestos desde la tercera persona, resulta pertinente detenerse en el segundo: La paloma de la plusvalía. En él, existen críticas, fuertes reclamos al libertinaje sexual de la destinataria. Precisamente por el sentimiento desarrollado hacia *la paloma*, las acusaciones, los ataques, las preguntas disparadas con agresividad y la ira, truenan de modo estrepitoso. Luego, en un suspiro de abatimiento, la voz prepotente se extingue, rinde sus armas ante el dolor:

¿es posible conocerte y no caer también
en el centro de la penumbra
como una hoja herida en medio del otoño?

Después de *tocar fondo*, el hablante reconoce su impotencia y, en el verso “Ya no es posible, a veces, ganar sino cayendo...”, da cuenta del engrandecimiento que, muchas veces, adviene con el dolor.

Remember difumina dos elementos persistentes en la poesía de Gómez Beras. Primero, la idealización de la figura femenina, que –en este caso- resulta necesario transferir de deidad admirada a “diosa caída y ensangrentada”, pues convertirla en doncella para el culto confiere al hablante la potestad de utilizar su *puñal de obsidiana* para el sacrificio de la ofrenda. Segundo, el poema sugiere el onanismo como alternativa para aplacar el deseo que existía “antes que” los personajes entablaran intimidad. Incitarse a la masturbación valiéndose del recuerdo, resulta una interpretación obligatoria para Remember. Dependiendo del autoerotismo fuerza al sujeto a reincidir en sí para saciar el apetito sexual. Por eso, el título: Re-member. El hombre revisita su *miembro* cada vez que piensa en la mujer.

Viaje a la noche

Viaje a la noche (1989) tiene tres secciones hilvanadas cuidadosamente por medio de referencias musicales. Asiéndome de la muleta del fenecido compositor argentino Julián Plaza, dos de sus títulos, *Melancólico* y *Nocturno*, proveen terreno firme para marcar el tono que impera en la última parte de **Aún**. Aunque había “ragas” en *Animal de sombras*, sumadas a una sonata o indicaciones de metro binario (Poema en dos tiempos

de azul) en *Poesía sin palabras*, el libro *Viaje a la noche* –catálogo musical– exhibe tres nocturnos (uno de ellos con fuga), un estudio, un bolero y un prólogo... que figura como preludeo a la experiencia amorosa condenada a vagar a la deriva.

La primera parte, “El motivo”, deja manifiesto el tono retrospectivo del libro, pues *Melancolía* (...1, ...2 y ...3) traza líneas generatrices desde las cuales surgen las múltiples aristas que evidencian la polifacética geometría del autor. Melancolía 1 revela la cotidianidad de una pareja sujeta al ascenso de la rutina que enmohece los sueños, engulle el afecto y sume la ternura en la degradación de la agresión física:

Cuando las germinaciones de estas caricias
 inician su purpúreo ritual
 sus tibias deliberaciones
 sus carnales juicios...
 (...)
 ...un color innombrable
 busca el frasco de cristal
 donde el seductor
 ha escondido los guantes manchados de sangre.
 (...)
 ¿A quién devolver el recuerdo
 de esta mujer desnuda
 dormida sobre un periódico?

El tacto que fue caricias, ahora marca un *purpúreo ritual* que desemboca en la irrupción de uno en el espacio físico del otro. Las tinieblas arropan el ambiente hogareño. El *color innombrable* del hematoma (la consecuencia) *busca* a la víctima en donde se ha alojado la violencia (la causa) para también residir en ella. La interrogante “¿A quién devolver el recuerdo / de esta mujer desnuda / dormida sobre un periódico?”, provoca tomar la imagen de una mujer desmayada y transportarla a la primera plana de un rotativo como el cadáver de una víctima de violencia doméstica. Ello crearía un tono *clichoso*; restaría contundencia a la propuesta. Sin embargo, el cuerpo inerte en el periódico, indica incluso la muerte del idilio. Como escribió el compositor Tite Curet Alonso: “Tu amor es un periódico de ayer”.

“El viaje”, segunda parte, discursa sobre la decadencia del espíritu afianzado en definirse bajo los estándares mundanos de economía, potencia mundial, salud, medios de difusión y purificación alimenticia. De este modo, el corazón se convierte en un banco para el depósito de lágrimas y el amor con intereses debido a la desaparición de la impetuosidad afectiva. Empero el aprendizaje de rigidez e intransigencia que la persona ha adquirido para fortalecerse, se viene abajo gracias a la ternura natural que impele a los seres humanos –irremediablemente- a comprometer los sentimientos una próxima vez.

En Nocturno con fuga, las pasiones oscuras de una pareja se batan entre sí: combaten. El deseo de novedad –expresado en la ambigüedad del verso “la sed de la esposa del marinero”- ataca a ambos (el marinero tiene sed de la esposa; la esposa del marinero tiene sed). Cada uno, anhela otra compañía. Por eso, al decir “el idioma del mar en una vagina”, la voz produce la metáfora vagina-caracol para fusionar la necesidad masculina de exponerse a un lenguaje nuevo de aventuras *marinas*, y el reclamo femenino del derecho a manifestar su intimidad auténtica. En las líneas “entre una viuda muy joven / y una porcelana torturada”, la omnisciencia del hablante se vuelve tercera persona selectiva. Concentra su atención en la tácita viudez de la mujer que vive con un compañero inútil, o en la determinación suya de liberar *su vajilla*. Entonces, ella echa prenda de su íntegra feminidad: se siente bella, joven; vibra, retoma valor, arde en pasión, revela haber perdido cuenta del tiempo en que disfrutó vivir con intensidad.

Bolero es un fenómeno. A partir de una visión panóptica de la generalidad del planeta, esa voz se acerca desde el espacio sideral y elige intimidades particulares: una pareja de lesbianas; un transformista y un cura, quizás novato; una ama de casa que ha sido infiel a su marido; una novicia masturbándose; una pareja de novios indígenas que han cedido a la normativa capitalista de la mirada imperial... hasta que, en la última escena, el lector se descubre en una caja china. Se muestra a una pareja de amantes espiada por una niña vista por la voz lírica y, esta última, observada por quien lee.

“Los naufragos” es la parte final del libro *Viaje a la noche*; por ende, la conclusión de **Aún**. Prólogo para los amantes podría resumirse en una

oración: *Porque pensé escribirte y quise recordarte, te escribí estos poemas.* Se comprueba la referencia al *Azul*, de Darío; a la intimidad del brasileño Augusto dos Anjos en sus *Versos íntimos*, o a la de Rafael Montesinos en *Poemas íntimos*, y a los *Poemas humanos* de Vallejo. Con dichas conexiones, no cabe duda de que los amantes naufragarán. Síntesis: “Con esos truenos, ¿quién duerme?”

El título en el resto de los poemas, tiene numeración cardinal ascendente del Uno al Seis. Para efectos de este análisis, se obviarán las asociaciones cabalísticas. En Uno, aparece Adán, el hombre solo, refugiado en la autosatisfacción sexual antes de recibir compañía y, más tarde, sentirse completo en el amor. Esta idea se resume en Dos:

Porque vivíamos allí
como abandonados.
Sin esperar a nadie.

Tres presenta la ruptura de la pareja a partir del recuerdo de la voz poética. El ser se convence de que evocar el nombre de la amada es suficiente razón para acceder a un nivel confuso de sentimientos encontrados. Tal es la profundidad deprimente de dicho estado, que esa mujer –en otro momento, perfecta víctima de una fantasía erótica- se torna en peso gigantesco que aplasta al hablante bajo espesura de tristezas. En el poema Cuatro, convergen las cuentas de un rosario interrogativo en que los cuestionamientos retóricos expresan los tremebundos padecimientos del amante derrotado.

Seis finaliza la sección “Los náufragos”, el libro *Viaje a la noche*, la antología Aún y la experiencia amorosa. El tono de resignación es pesado, angustioso, lamentable y poéticamente efectivo. La voz habla directamente a la amada para, luego, deshilarla de modo deductivo, con lentitud. Así, se extiende el tiempo del adiós tomando ligeramente las partes, y todo concluye al devolver a la mujer a la mente como sueño; no como recuerdo. Gracias a la dimensión onírica, ella quedará confinada a las sombras del hombre, quien ha convenido en *dejarla ir* y “cerrar el capítulo” idílico.

Conclusión

“El autor es un prisionero de su época, de su contemporaneidad”, expresó Bajtín (1982), “Las épocas posteriores lo liberan de esta prisión y los estudios literarios deben ayudar a esta liberación”. Ello significa que la inquietud intelectual de generaciones futuras tiene que asumir responsabilidad ante la pericia del artista en el artificio, e involucrar su compromiso exegético para revelar la altura inconmensurable en el dominio magistral del *homo faber* sobre el artefacto.

Hoy, se somete a un análisis somero la obra de un excelente poeta. Resulta imposible obviar que los poemas más recientes en **Aún** datan de 1992; o sea, el autor debe inferir que, hace quince años, existe sed de su poesía nueva. Verdad es que el lector **aún** tiene una fuente de donde beber. Por ello, este servidor aceptó entusiasmado la encomienda de hallar la literatura de Gómez Beras, encontrarse en ella y crecer con ella bajo la tutela del escritor.

El autor piensa y se pregunta (o se pregunta y piensa) en **Aún**, un texto que, si bien no dilucida el acertijo del huevo o la gallina, al menos evidencia la capacidad del ser para elevarse de las frustraciones y los tortuosos castigos internos mediante creaciones trascendentales en las cuales las ideas se alojan para impregnar esencia al esplendoroso potencial humano.

Por tanto, si Bajtín tenía razón al argumentar que “el escritor es un prisionero de su época”, con esta presentación, se arroja una llave a la celda del poeta. No pretendemos que salga; “las épocas posteriores lo [liberarán]”. Sólo imploramos que abra la reja a su poesía para que se desperece y vuele distante en las mentes ansiosas de aquellos que todavía soñamos.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bataille, G. (2004). *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología*. Barcelona: Paidós Básica.
- Felipe, L. (1998). *Antología rota*. Barcelona: Losada.
- Freud, S. (2004). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.
- Gómez-Beras, C. R. (2006). *Aún*. San Juan: Isla Negra.
- Heidegger, M. (2005). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Irigaray, L. (1998). *Ser dos*. Buenos Aires: Paidós.
- Kristeva, J. (2000). *El genio femenino: 2. Melanie Klein*. Buenos Aires: Paidós.
- Nasio, J. D. (2000). *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- Paz, S. (1994). "No le digas que la quieres". En: *Antología de textos literarios*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- Sartre, J. P. (2005). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Scheler, M. (2003). *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada.