

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA DE LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA

***ARS POÉTICA DE ELEAZAR LEÓN: UNA LECTURA TEMÁTICA DE LA
TRADICIÓN MODERNA***

Autora: Gloria Estrella Caballero Golding

Trabajo que se presenta para optar al
grado de *Magister Scientiarum* en
Literatura Venezolana

Tutor

Prof. Arturo Gutiérrez Plaza

Caracas, enero de 2012

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad reconocer los postulados que conforman el *Ars poética* del escritor venezolano Eleazar León (1946-2009), por medio de una lectura temática de su obra, a la luz de la tradición moderna. Para ubicar los rasgos de esta última revisamos a dos teóricos: Hugo Friedrich (1959) y Octavio Paz (1974), a su vez, complementamos la investigación con los aportes de otros estudiosos, Marcel Raymond, Albert Béguin, Michael Hamburger y Carlos Bousoño, por citar algunos. También incorporamos ensayos, documentales y Trabajos de Ascenso de León, pues amplió nuestra óptica al abordar sus concepciones, creencias, ideologías y planteamientos estéticos. Aplicamos el método cualitativo y utilizamos los siguientes tipos de investigación: exploratoria, descriptiva y documental. La interpretación de los textos seleccionados nos permitió concluir que su obra presenta signos de la tradición moderna: irracionalidad, oscuridad, hermetismo y abstracción, todo ello en contacto con el romanticismo, por el empleo de tópicos como el sueño, la noche, el mal, la muerte; nostalgia, viaje y retorno a la Edad de Oro. Asimismo, hallamos una fuerte carga simbólica, trascendentalista, de intenso acento metafísico, manejo recurrente de la segunda persona, énfasis en la imagen más que en el concepto y preferencia por la negación en tanto postura filosófica.

Palabras clave: poesía venezolana, *Ars poética*, tradición moderna, romanticismo, Eleazar León.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I.- DE LA TRADICIÓN MODERNA.....	5
CAPÍTULO II.- ELEAZAR LEÓN Y SU OBRA.....	14
CAPÍTULO III.- NATURALEZA.....	23
CAPÍTULO IV.- TIEMPO.....	48
CAPÍTULO V.- MEMORIA.....	72
CAPÍTULO VI.- EL MAL.....	94
CAPÍTULO VII.- MUERTE Y TRASCENDENCIA.....	124
CAPÍTULO VIII.- <i>ARS POÉTICA</i> DE ELEAZAR LEÓN.....	146
REFERENCIAS.....	165

INTRODUCCIÓN

Indagar en el *Ars poética* de Eleazar León (1946-2009) supone una labor orientada hacia un punto preciso que no desvíe nuestra atención de lo primordial, acercarnos a la obra de una manera orgánica e iniciarnos a través de una lectura temática, esto coopera con el propósito mayor implícito en el presente trabajo: dar a conocer sus textos que, hasta ahora, no han sido objeto de una ponderación crítica.

Pero antes debemos ofrecer un marco conceptual que defina la poética. Partiremos de Aristóteles, quien la concibe como “ontología regional que investiga el ser de lo poético y de sus obras” y que al descubrirlo pone de manifiesto “lo más fundamental, primario y nuclear de su realidad” (1982:8). Esta concepción incluye el entramado desde el punto de vista artístico y técnico.

Roman Jakobson, en cambio, puntualiza: “la lingüística es la ciencia que engloba toda estructura verbal, se puede considerar a la poética como parte de aquella” (1985:28), claro está que implica la diferencia específica con respecto a otras artes, mientras que para Jean Cohen es una ciencia que reflexiona sobre el estilo (1977:15).

Si seguimos a Jenaro Talens, hallaremos la noción de ciencia empírica que da cuenta de un “fenómeno literario general y poético en particular. (...) funciona como una construcción mental y abstracta cuya finalidad reside en explicar (...) una esfera de la realidad de las prácticas significantes: la construida por la producción del arte verbal” (1983:65).

Ahora bien, apenas comenzamos a investigar, pudimos constatar que la poesía de Eleazar León permanece en una suerte de silencio en cuanto a una valoración reciente. Aunque se mantuvo activo en la docencia y sus libros fueron editados, es decir, contó con un respaldo constante a lo largo de más de treinta años, colaboró en revistas y logró participar en la vida académica, su producción ha sido poco estudiada. Por otra parte, estamos al tanto de que teóricos y lectores han reclamado la publicación de la obra completa, por ello, nos hemos propuesto comenzar a saldar la deuda.

Nuestro estudio precisa de un método, de una brújula que nos brinde una perspectiva de aproximación adecuada, en este caso, vincular el *Ars poética* con un marco referencial, pues toda creación responde a una época, a una cultura, en suma, a una práctica social e independientemente del grado de conciencia del autor, se es fiel o se entra en discrepancia con la herencia, en tal sentido, escogimos un contexto de análisis: la tradición moderna.

A tales fines, la lectura general de la poesía de León nos abrió la posibilidad de identificar los tópicos más emblemáticos y construir los capítulos que derivaron de esa exploración. Resaltaron, entonces, áreas o perspectivas generales de particularización en las imágenes, sin orden jerárquico. “Naturaleza”, cuyos elementos recurrentes se vinculan a río, manantial, piedra, bosque, sol, agua, fuego y camino como ruta inherente al paisaje. “Tiempo”, en donde se observa la acción del fluir, el porvenir, la corriente, los días, el viaje. “Memoria” cuenta con dos temas

esenciales: olvido y despedida. “El mal” nos encamina en el descubrimiento de las claves y constelación del mencionado principio: brujas, hechizos, demonios, ángeles caídos. Por último, “Muerte y trascendencia”: la primera en tanto iniciación; la segunda incluye ritos de paso y religiosidad.

Antes de aplicar las categorías, dedicamos el primer capítulo a puntualizar aspectos capitales de la tradición moderna, pues es necesario contar con una base teórica. Tomamos como fuentes: *Estructura de la lírica moderna* (1959), de Hugo Friedrich y *Los hijos del limo* (1974), de Octavio Paz; además abordamos los enfoques complementarios de otros autores para así reconocer las “obsesiones” del escritor y la forma como éste se ha relacionado con la tradición ya referida.

Incorporamos los ensayos, Trabajos de Ascenso y documentales de Eleazar León, en los que diserta sobre su producción y la poesía en general: *A la orilla de los días* (1982), “Geografía del fuego” (1984), “Las palabras y los días” (1987), “Ensayo introductorio al libro Reverencial” (1991), *Hechura de palabras* (1992), *Ejercicio para demonios y otras instigaciones* (1992), “Creación literaria, reflexión y práctica” (1996) y *Caricias, ángeles y demonios* (2001).

En un segundo capítulo comentamos brevemente el quehacer literario de León; constatamos que es vasto, pues abarca treinta y ocho años, desde 1971 hasta 2009 (año de la última publicación), en los que cultiva géneros como poesía, artículos, reseñas y ensayos. Del tercero hasta el séptimo, los capítulos corresponden

a los bloques de interpretación y en el último establecemos los postulados del *Ars poética*.

El *corpus* u objeto de estudio consiste en los poemarios, a saber: *Precipicio de pájaros* (1971), “De mis manos el agua” (1973), *Por lo que tienes de ceniza* (1974), *Estación durable* (1976), *Cruce de caminos* (1977), *Palabras del actor en el café de noche* (1982), *Reverencial* (1991), *Cuartetas* (1993), *El ángel otra vez malo* (1997), *Descampado* (1999), *Papeles para un adiós* (2004), *Sonetos peregrinos* (2005), *Hombre de Nazareth* (2008), *El nudo corredizo* (2008) y *Rubayyats* (2009). De cada uno se hizo una selección para reunir, aproximadamente, entre doce a dieciséis poemas por sección.

CAPÍTULO I.- DE LA TRADICIÓN MODERNA

Una tradición es, ante todo, un continente de prácticas culturales. Porta las marcas de una sociedad, se construye aun contra los que se proponen soslayarla. Justo en este terreno desplegaremos nuestra revisión conceptual.

Para enmarcar la tradición moderna, origen, definición y características, apelaremos a la revisión de los dos autores escogidos como base teórica del análisis: Hugo Friedrich (1959) y Octavio Paz (1974). Sin embargo, se ha consultado una gama de estudiosos que ampliará las perspectivas.

El inicio de la tradición moderna se sitúa en la época que comprende desde Charles Baudelaire hasta nuestros días, así lo registra Friedrich, quien sostiene que el período contemporáneo o actual se desarrolla en el siglo XX (1959:11); mientras que Paz fija la etapa propiamente contemporánea como el fin de la vanguardia y, con ésta, lo que desde fines del siglo XVIII se ha denominado *arte moderno* (1974: 11).

Por su parte, Michael Hamburger respalda el mismo criterio histórico cuando señala que el profesor Henry Peyre considera a Baudelaire el padre de la lírica moderna y el prototipo del poeta moderno. Asimismo, cita a Paul Valéry, quien expresa: “Con Baudelaire la poesía francesa ha trascendido al fin las fronteras nacionales, ha encontrado lectores en todas partes; se ha establecido a sí misma como la verdadera poesía de los tiempos modernos” (1991:11). Hamburger comenta que a pesar de las diferencias y particularidades nacionales que afectan la forma de escribir de los artistas, la poesía moderna es un fenómeno internacional (1991:9).

Friedrich se preocupa por incorporar a los fundadores de la tradición, entre ellos, algunos de los poetas franceses del siglo XIX, especialmente Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé (1959:8). Añade que únicamente en Francia vio nacer, en la segunda mitad del siglo XIX, el estilo lírico que ha predominado en el XX, sin embargo, había sido presentado por el alemán Novalis y el americano Edgar Allan Poe, mientras que los inicialmente nombrados fijaron los límites extremos que puede alcanzar la poesía (1959:221).

Con Charles Baudelaire se inaugura, entonces, un período en la historia literaria, cuyos supuestos intentaremos resumir, reconocer y aplicar a los textos de Eleazar León, para determinar su *Ars poética*. No olvidamos los grados de dificultad que impone la tarea, debido, entre muchas razones, a que según Friedrich, la lírica europea del siglo XX “se expresa por medio de enigmas y de misterios” (1959:13). A esto se suma la tensión entre opuestos ya apreciable en Baudelaire. Marcel Raymond indica sobre el poeta:

nadie fue más esclavo que él, en un sentido, de su cuerpo y de sus “percepciones oscuras”. Además, rompiendo con una moral y una psicología convencionales, acepta como un hecho evidente, cuyas primeras consecuencias sabrá explotar en su poesía, la estrecha relación entre lo físico y lo espiritual (1983:15).

Friedrich habla también de una polaridad general presente en la poesía moderna, de un conflicto en casi todos los líricos entre fuerzas cerebrales y pulsiones arcaicas (1959:226).

Ahora bien, Octavio Paz ahondará en las contradicciones de la poesía moderna, por ello sería interesante referir que el escritor ilustra la unidad del género cuando escoge los episodios de su historia. Nace con los románticos ingleses y alemanes, sufre una metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano; cuenta con una expresión concluyente en las vanguardias del siglo XX, desde sus inicios ha reaccionado frente, hacia y contra la modernidad misma: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo (1974: 10) y concluye que “la contradicción entre historia y poesía pertenece a todas las sociedades pero sólo en la edad moderna se manifiesta de una manera explícita” (1974: 9).

La poesía moderna exhibe características que establecen continuidad en varias direcciones, pero en otras marcará la ruptura con el pasado; en tal sentido, Hugo Friedrich asevera que “la regla que impera es la voluntaria ruptura con la tradición” (1959:249). Octavio Paz, por otra parte, expone que “la historia del arte moderno de Occidente es también la de las resurrecciones de las artes de muchas civilizaciones desaparecidas” y que además se traza borrar “las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo” (1974: 19).

La lírica moderna se nutre de diversas fuentes y aporta transformaciones en el orden formal, temático e ideológico. En el caso del romanticismo, tradición a la que aludiremos por sus asociaciones con la lírica moderna y la poesía de Eleazar León, existen deudas que merecen mención, de hecho, bien vale comentar la frase de Hugo

Friedrich, no exenta de ironía: “La poesía moderna es romanticismo desromantizado” (1959:39).

En aras de facilitar los rasgos más relevantes de la poesía moderna y para sistematizar la extensa información, enumeraremos los atributos como los concibe Friedrich en sus exhaustivas investigaciones.

El autor señala que el lector, cuando se aproxima a dicha lírica, siente fascinación por su oscuridad, del mismo modo en que se aturde, pues lo subyugan la magia y el aura de misterio. La disonancia es, por tanto, uno de los signos definitorios, deriva de la tensión producida por la inquietud, más que por el reposo (1959:14). El poeta se alejará de las expresiones unívocas al crear “una entidad que se baste a sí misma”, pues irradia en diversas direcciones y actúa a través de la sugestión en capas prerracionales, sin menoscabo de que lo haga, al mismo tiempo, en “las más secretas regiones de lo conceptual” (1959:15).

En la poesía moderna, continúa explicando el teórico, conviven formas arcaicas, míticas y ocultistas con representaciones de “agudo intelectualismo”, es decir, lo sencillo y lo complicado, desde el punto de vista expresivo; lo diáfano y lo abstruso; lo preciso y lo absurdo; lo intrascendente y lo complejo. A esto se suma el estilo deforme, extraño e insólito de presentar la realidad, con lo cual se evade el estilo descriptivo de la misma (1959:15).

El crítico realiza ciertas precisiones sobre el concepto de lírica, asociado al romanticismo, pues suele creerse que el término alude al sentimiento del alma, a

situaciones de índole espiritual. La poesía contemporánea evita cualquier familiaridad comunicativa, de allí que se emplee el término de deshumanización y ese efecto se logra con un distanciamiento, ya que el yo personal del poeta no participa, en todo caso, presta sus facultades como “operador de la lengua” (1959:16). Por su parte, Fernando Lázaro Carreter piensa que excluir al hombre biografiado de la comunicación poética es una conquista de la crítica moderna (1990:22).

El lector, sopesa Friedrich, tiene la impresión de estar frente a algo “anormal”, dado que la lírica, por el interés de lograr “formas sonoras y unas curvas de intensidad libres de significado” permite que el poema deje de ser inteligible (1959:18); este fenómeno es para el autor la separación entre lenguaje y contenido: “poemas que sólo suenan bien, pero que no tienen el menor sentido ni coherencia” (1959:36). Se debe aclarar que el autor no pretende que “anormal” sea el equivalente de degenerado.

El lector quizá no comprenda nada, pero no puede escapar porque recibe “radiaciones sugestivas” que desatan “fuerzas anímicas mágicas”, claro está que esto proviene de la palabra, ritmo, sonido y timbre, por lo que ella se erige en “primer motor del acto poético”, de allí que el lírico insista en que “el poema no *significa* nada, sino que *es*” (1959:277-278).

Ahora, el contenido, en muchos casos, consiste en “mudadizas actitudes lingüísticas, ora bruscas y precipitadas, ora suavemente fluidas, para las cuales los

acontecimientos objetivos o afectivos son únicamente material, sin sentido propio (1959:270-271).

Otro aspecto lingüístico que se ve trastocado es el empleo tradicional de la metáfora, puesto que en la figura moderna se atenúa o destruye la analogía; una elementos incoherentes entre sí, por tanto, la relación de semejanza queda anulada (1959:317).

Ubicamos en el autor otro conjunto de características: interioridad neutral, en vez de sentimientos, fantasía en lugar de realidad, mundo fragmentario, fusión de lo heterogéneo, caos y abstracción (1959:38). Además dedica un subcapítulo a la poesía alógica, de contenidos alucinantes, producto de la semi-inconsciencia y de la inconsciencia total, de la fantasía creadora de imágenes irreales que emanan de los estratos más profundos de lo soñado, sin orden; dicha poesía está asociada a Rimbaud y Lautréámont, el ocultismo, la alquimia y la cábala (1959:291).

Friedrich analiza igualmente los medios estilísticos: la oscuridad, ésta arraiga en el plano lingüístico de la siguiente manera:

cambio de función de las preposiciones, de los adjetivos y adverbios y de las formas verbales temporales y modales; alteración del orden normal de los períodos; tendencia a las frases abiertas, que por ejemplo pueden constar únicamente de nombres a los que no acompaña ningún verbo, o de oraciones subordinadas a las que no sigue ninguna principal; sustantivos usados sin artículo; (...) palabras que sólo se

explican por su raíz, pero que actualmente ya no se usan (1959:271).

Desde una perspectiva más ideológica, Octavio Paz interpreta que la modernidad se funda a sí misma, goza de un carácter heterogéneo, plural, de extrañeza radical (1974: 16). Paz define tradición y plantea asuntos vitales:

transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. (...) ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? (...) La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura... (1974: 15)

En el escritor mexicano rastreamos los rasgos primarios de la lírica moderna: tema doble, pues en un sentido es “diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas”; en otro: “en el interior de la poesía y de cada obra poética, es un diálogo entre analogía e ironía”. Asimismo, se habla de negación de principios, en cambio perpetuo (1974:20).

El poema moderno, ha señalado Michael Hamburger, evade reconocer la existencia objetiva del mundo real y del interno, mediante recursos descriptivos y narrativos (1991:36) y, en tanto texto, insisten los teóricos, constituye una forma de conocimiento, cargada de verdades subjetivas, paradójicas, esotéricas o fantásticas (1991: 306).

Ahondemos en la teoría que desarrolla un estudioso de la literatura contemporánea: Carlos Bousoño, quien trabajó conceptos pertinentes al tema de nuestro interés. El autor llama imágenes “racionales” “a las significaciones que aparecen de modo conceptual en nuestra mente” e “irracionales” “a las que sólo aparecen en ella de forma emocional” (1970: 150). Debemos precisar que Bousoño determinó que la poesía occidental ha alcanzado una revolución en su técnica expresiva: “irracionalismo” o “irracionalidad” y que se conoce con otros nombres: el símbolo. El teórico define el fenómeno:

consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción. Ésta (...) no se relaciona entonces con lo que aparece dicho por el poeta (...) se relaciona con un significado oculto (oculto también, por supuesto, para el propio poeta) que es el verdadero sentido de la dicción poemática (...) y que sólo un análisis extraestético (...) podría descubrir (1977:21- 22).

El crítico realiza un valioso aporte en cuanto a la manera de comprender cómo funciona la lírica moderna, según él, antes de Baudelaire entendíamos primero y luego nos emocionábamos, pero en la actualidad la proposición ha sido invertida porque primero nos emocionamos, y luego, probablemente, “entendemos”, o lo que es igual “la emoción procede de una significación que se ha asociado inconscientemente al enunciado poemático, y que, por tanto, permanece oculta” (1977: 23).

La revisión teórica ha contribuido a integrar una visión compacta de cómo se configura la tradición moderna en el campo poético y ese instrumental atiende a los criterios que aplicaremos a la obra de Eleazar León, no para restringir la interpretación, sino para marcar una orientación de la lectura.

CAPÍTULO II.- ELEAZAR LEÓN Y SU OBRA

Cuando nos trazamos la tarea de establecer el *Ars poética* de Eleazar León, sabíamos que nos encontrábamos frente a uno de los más prolíficos poetas. El escritor egresó de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, donde se desempeñó durante muchos años como profesor del Taller Literario y alcanzó el máximo escalafón en la carrera docente; dirigió el Taller del CELARG y fue colaborador de diversas revistas.

Formó parte del taller Calicanto, fundado por Antonia Palacios. El nombre deriva de la quinta “Cal y Canto”, residencia de Palacios, quien acompañó a la generación del 28. “Vinculada cronológicamente a los de aquella experiencia rebelde, se siente lejana de ellos por su obra” (Miliani, 1996:194). La autora de *Ana Isabel una niña decente* (1949) incursiona en la poesía en los años setenta, en el año 76 visita el Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos” y atiende una invitación de Oswaldo Trejo, para entonces Jefe del Departamento de Creación Literaria, quien le propone coordinar uno de los Talleres. Como las coordinaciones duraban un año y dadas las normas del Reglamento, a pesar de que ella lo solicita, no le permiten permanecer en el cargo. Ella dio continuidad a su labor, primero en el Centro y luego, por sugerencia de Alberto Guaura, en su casa (1996:196).

Los integrantes del grupo también editaron una revista: *Hojas de Cal y canto*, cuyo propósito, entre otros, fue el de dar cabida a la obra de escritores en formación, además de brindar espacio a los que ya ejercían el oficio (1996:196). Con el objeto

de comprender la relevancia de la línea del taller y su influencia sobre Eleazar León, es necesario comentar los principios expresados en el primer número, de 1978, en un texto sin firma:

Las dos mayores invenciones de la mente humana son la escritura y el dinero, según reza una cita de Mirabeau, para designar el lenguaje común de la inteligencia y el lenguaje común del interés. Nos ocuparemos de lo primero, al contemplar el signo, la palabra, pobre ruin instrumento que manejamos a diario, para lo banal o trascendente. Instrumento, con el cual (...) intentamos forjar belleza, plasmar vivencias, verter las densidades que ocupan nuestra interioridad y tender puentes hacia lo desconocido (1996:196).

Domingo Miliani sopesa con entusiasmo la labor de la novelista, al punto de señalar su “amorosa entrega”, esto “habría sido suficiente para que la Literatura Venezolana tuviera deudas permanentes con ella”, si no fuera por su obra (1996:197). En *Antonia Palacios 1975* (2006), León es autor de la recopilación y notas; el material se puede considerar un tributo a la escritora, con quien mantuvo estrechos lazos.

Vale indicar que Eleazar León cultivó la reseña de libros al ser articulista de la *Revista Nacional de Cultura*, del Consejo Nacional de la Cultura y de una publicación quincenal, llamada *Libros al Día*, de Ediciones Amon, la cual incluía temas literarios, culturales, comunicacionales y políticos, en los años setenta; allí

figuraba como redactor y aparecen textos donde manejó a autores como Juan Beroes o María Fernanda Palacios.

León fue uno de esos escritores que reflexionó sobre su propia obra desde la primera colección; lo hizo básicamente en sus Trabajos de Ascenso propuestos ante la Universidad Central de Venezuela, éstos serán de utilidad para construir el *Ars poética*, a partir de sus influencias, pulsiones y tendencias estéticas.

También fue un incansable lector y crítico de diversos autores nacionales y extranjeros de poesía y otros géneros. Por ejemplo, en “Geografía del fuego” (1984) se ocupa de analizar la obra de Vicente Gerbasi. Es un estudio profundo, explora temática y métrica. Resulta relevante indicar que en sus referencias se apoya en Octavio Paz, Hugo Friedrich y Albert Béguin, con el objeto de iluminar la poesía contemporánea, pues coincide con nuestras bases teóricas.

A la orilla de los días (1982) nos presenta un recorrido ensayístico de singular riqueza porque indaga en César Vallejo, Edgar Allan Poe, Friedrich Hölderlin, José Antonio Ramos Sucre, Dylan Thomas, Francisco de Quevedo, Vincent Van Gogh, Jorge Luis Borges, Rafael Cadenas, David Herbert Lawrence, por mencionar algunos. Incluye disertaciones sobre el lenguaje y materias propias de la lírica con un tratamiento prosístico; pero lo más significativo es el tono empleado, que invita a la conversación, lejano de la pretensión erudita, de tal modo nos lleva pacientemente a explorar la cultura oriental y la occidental.

Conviene comentar que en “Las palabras y los días” (1987) León apela a la subtitulación “El Ensayo Literario como ficción” y ya fija posición en la manera de concebir el género. Fiel a la pauta de no cargar sus argumentos de excesiva racionalidad, sigue la línea fluida del discurrir poético como forma de aproximación al objeto de análisis. La mayoría de los textos se publicó bajo el título *Hechura de palabras* (1992). Hay recurrencias en los tópicos y artistas abordados, pero surgen nuevos nombres: Victor Segalen, Héctor Gil Linares, Juan Sánchez Peláez y Ramón Palomares.

El “Ensayo introductorio al libro Reverencial” (1991) gira en torno a su propia obra, específicamente medita sobre *Precipicio de pájaros* (1971), *Por lo que tienes de ceniza* (1974), *Cruce de caminos* (1977) y *Palabras del actor en el café de noche* (1982). El estilo consiste en citar una selección de poemas y por medio de una economía de recursos verbales examina los versos, siempre desde una dimensión subjetiva, sin la ambición de quien escruta aspectos formales.

Encontramos en esta colección una especulación crítica en la que se aborda tanto el nivel temático como el lingüístico. Dicha exposición es poesía en sí misma, con acento filosófico. Emplea una voz metafísica, se conecta con el simbolismo: el árbol, la tierra, el cosmos, la sed, el agua, todo ello a través del fatalismo, la nada, el amor, el vacío y la desposesión.

Asimismo, en “Creación Literaria, reflexión y práctica” (1996), se nos invita a localizar los postulados de un amplio grupo de literatos: Pablo Neruda, Guillermo

Sucre, San Juan de la Cruz, Rubén Darío, Rafael Cadenas, César Vallejo, Antonia Palacios, Arthur Rimbaud, Omar Khayyam y culmina con aforismos.

Ahora bien, Eleazar León revisó la labor de otros artistas en textos que sin ser poéticos porque se hallan estilísticamente en las fronteras de la prosa, son considerados bases teóricas, ya que brindan perspectivas, influencias e istmos. Él siguió su propio método gracias a una técnica puntual, sin exceso de citas y trazó consideraciones fundamentadas en lecturas acuciosas de creadores pertenecientes a la cultura europea, asiática y latinoamericana.

Una obra particular por su forma, contenido y estructura es *Ejercicio para demonios y otras instigaciones* (1992). Podemos señalar, en principio, que León se acerca a diversos géneros: al teatro por los diálogos, aunque no para ser representado, sino en cuanto organización; la prosa con rasgos poéticos, ensayos breves y aforismos sobre temas filosóficos, literarios y generales.

En cuanto a los escritos que indagan sobre su quehacer, podemos citar el Trabajo de Grado “El fuego y la ceniza en la poesía de Eleazar León” (2000), de Salvador Fleján, quien desarrolla una lectura temática de la obra poética entre 1971 y 1982. Él estudia la simbología del fuego y la ceniza como imágenes reiteradas y consistentes; esboza, a su vez, una biografía “imaginaria” relatada por el mismo poeta. Este documento destaca por penetrar en la presencia de elementos fundadores, con énfasis en el fuego, su valor en la humanidad y peso simbólico; también lo

desconocido, la otredad, la dialéctica existencial se abren paso en la propuesta de León.

En cuanto a las antologías en las que aparece el poeta, podemos señalar los registros del Profesor Arturo Gutiérrez Plaza, quien ubicó cinco libros: *Antología actual de la poesía venezolana* (1981), de José Antonio Escalona Escalona; *Cuarenta poetas se balancean* (1991), de Javier Lasarte; *Antología de la poesía venezolana* (1997), de Rafael Arráiz Lucca; *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX (1907-1996)* (2001), de Julio Miranda y *Poesía contemporánea de Venezuela* (2004), de Eugenio Montejo.

Se podría decir que el recorrido de León por el mundo literario fue discreto, se mantuvo apartado, pues cultivó una intensa búsqueda estética sólo reflejada en la vida académica. Por otra parte, quienes lo conocieron advirtieron una reserva en su actitud, todo ello con el ánimo de mantenerse fiel a su espiritualidad, a defender un espacio.

Cuando investigamos en bibliotecas nos topamos con una extensa lista de estudiantes tutorados por el poeta; en las notas de prensa, después de su deceso, se advierte un denominador común: no obtuvo el reconocimiento que le correspondía. Recibió en el 2010, “a título póstumo el Premio Municipal de Literatura de Caracas 2010, en su mención Poesía, según decisión unánime de un jurado integrado por María del Rosario Jiménez, Roberto Martínez Bandrich y Jesús Salazar”, según fue reseñado en un artículo publicado por la revista *Letralia*. Allí se indica que se le

otorgó la distinción por el poemario *Rubayyats* (2009), pues el jurado determinó que las cualidades del libro descansan en el hecho de

haber recuperado, con todo el brillo que le es propio, una forma poco explorada en nuestras letras —la *rubay*—, logrando así en cada texto la tensa e intensa síntesis lírica que demanda esta estrofa de origen persa con sus severas exigencias en cuanto a rima y métrica (...) el rescate del espíritu de nuestro idioma al llegar, retomando la tradición del endecasílabo y su esplendor, a la precisión de las imágenes y la concentración en cuatro versos de la idea, lo que significa la ‘puesta en creación’ de la poética de la *rubay*, condensada en el breve ‘Liminar’ con el que el autor presenta el poemario (2010).

En la obra premiada, el escritor, después de esbozar una panorámica histórica, define esa estrofa: “semejante a la estanza de cuatro líneas de China, al fugaz haikú japonés y al pantum de Malasia, vínculos que agrandan y rarifican aún más su origen” (2009: 4). León se pregunta, entonces, “¿Para qué rubayyats en el tercer milenio?” y después de enumerar varios motivos, concluye: “(...) por extender el sueño que llamamos vigilia, en fin, por recorrer a tientas la extensión de nuestras verdades, que caben todas en una mano” (2009: 6).

Este sentimiento está enmarcado en una de sus influencias, la de Omar Khayyam, a quien dedicó un ensayo titulado “El enigma del persa”, trabajo escrito con estilo poético, lo cual da fe de qué tanto lo admiraba:

Se le atribuyen unas mil Rubayyats. No más de cien, o poco más, son aceptadas como genuinas (...) En los que se quieren verdaderos, (se refiere a los versos) una voz lacónica dice su viento y sus polvaredas, la consistencia del agua y la duración de las rosas, y abre los ojos a los días, al vértigo (1992:44).

En cuanto a la situación de la poesía venezolana, Santiago Acosta y Willy McKey enfatizan el olvido al que han estado sometidos nuestros poetas, por supuesto, León figura en la lista. Con un estilo agudo que no ofrece concesiones, ellos reclaman obras completas de los escritores, hasta ahora publicados en textos aislados. Denuncian el abandono de los literatos, no sólo por parte de la crítica, sino de las editoriales, cuyos títulos permanecen agotados sin que nadie parezca percatarse:

En un país como el nuestro, cuya tradición literaria se ha formado a fuerza de tirajes reducidos, la reimpresión se convierte en una urgencia constante. Se sabe que las editoriales intentan combatir este problema mediante la elaboración de antologías poéticas, pero éstas en el fondo no suelen tener otro efecto que hacer que el lector extrañe lo que no ha sido incluido en sus páginas (2007:10).

Por otra parte, vale la pena comentar que el documental en línea realizado por Miguel Guédez tiene un objetivo reivindicatorio; como un gesto de justicia se nos entrega un video (en dos partes) con la imagen y voz del escritor.

Para ofrecer una apreciación de Eleazar León aludiremos a Juan Liscano. Él refiere los cambios suscitados en la poesía venezolana con la irrupción de los grupos

en los años 80. Se ha dejado de lado la línea de José Antonio Ramos Sucre, Vicente Gerbasi, Juan Sánchez Peláez y Francisco Pérez Perdomo. En su lugar surge un modelo que apuesta por la negación de la imagen y la metáfora, entre los años cincuenta y setenta.

Plantea el distanciamiento de León a lealtades de grupo, lo concibe en medio de una soledad que justifica vida y obra; se ha separado, puesto que ha sido capaz de crear su propio rumbo, al margen de la aprobación:

se recogió en él mismo, eludió manifiestos y grupos, cultivó su sensibilidad lírica, su interioridad anímica y onírica, creó su lenguaje sin importarle lo ‘conversacional’ y la oralidad. (...) Su poesía se situó en el extremo opuesto de la antipoesía de *Tráfico* y *Guaire*, (...) León no se molesta ni en copiar ni en negar la realidad exterior (...) ensanchó el presente, ignorando ‘las pretensiones’ del porvenir y convirtiendo el pasado, en imágenes mágicas de la infancia. (...) Acertó al acercar la poesía a lo absoluto. Reconoció el poder mítico de su infancia (1995:322).

Nos corresponde, entonces, leer cada verso y prestar atención a las claves que resultan del estilo del escritor, reconocer la tradición en la que ancla y los hallazgos de su “monólogo insólito”, en palabras de Liscano.

CAPÍTULO III.- NATURALEZA

Es el tema que más se ha asociado a la obra de Eleazar León, en principio porque destacan imágenes relacionadas con el tópico, en su carácter aparentemente denotativo; por ello se le ha querido colocar una etiqueta: poeta de la naturaleza. Por una parte, registramos la omnipresencia de los elementos tradicionales: aire, tierra, fuego, agua. De hecho, Oscar Rodríguez Ortiz y Salvador Fleján han dedicado algunos estudios, no sin indicar la importancia de estas representaciones fundacionales; el fuego, por ejemplo, ha tenido un lugar privilegiado.

Eleazar León le ha manifestado a Salvador Fleján: “Para mí la totalidad de la experiencia está concentrada en el fuego y la ceniza, contienen al unísono lo vital y su conclusión” (2000:83) y añade: “he preferido atenerme a símbolos consagrados por la tradición occidental, y yo diría humana en general” (2000:84).

Ahora bien, río, manantial, piedra, bosque, árbol, cielo, campo, mar, sol, camino como ruta inherente al paisaje, entre otros, constituyen las imágenes más recurrentes en todas las épocas, pero habría que profundizar en una significación más contextualizada. Carlos Bousoño, al referirse al poeta contemporáneo, afirma que no “imita” o “interpreta” la naturaleza, la vida, sino que la crea, inventando una realidad inexistente (1970: 138).

Si desentrañamos cómo aparecen estos aspectos, es necesario remitirse al contenido del documental, realizado por Miguel Guédez. León comenta que le han preguntado dónde nació, por la relación naturaleza-poesía. Él indica que es oriundo

de Caracas, pero lo llevaban muy temprano a la playa, a los dos o tres años a Macuto, y que había abierto los ojos frente al mar. Más allá del plano anecdótico, él aclara que hay una confusión de carácter, teórico y estético sobre los referentes:

una cosa es hablar de una materia (...) de la realidad natural o cultural y pensar que el objeto al cual yo me estoy refiriendo o al cual se refiere quien escribe es ese objeto llamado mar o llamado montaña o llamado ciudad (...) la poesía no tiene nada que ver con eso. (...) en la medida en que una palabra entra a formar parte de un poema desaparece como realidad (...) considerada en sí misma, y pasa a considerar otra cosa: el mar es otro mar, la playa es otra playa, la montaña es otra montaña, la ciudad es otra ciudad, el ser humano es otro ser humano; (...) siempre que entra, la palabra se modifica, se altera, se corre, se fluye, se contamina, se contagia de la de al lado, se hermana, se deshermana, se pelea, dialoga (...) (2008).

Esta perspectiva resulta esclarecedora, dada la tentación a literalizar el texto. Nos corresponde, entonces, hallar cuáles son los otros sentidos latentes.

La primera colección de poemas, *Precipicio de pájaros* (1971) es valorada por León de la siguiente manera: “El juego de equilibrios postulaba con timidez una poética en donde la naturaleza no es objeto de celebración sino mediación metafórica de estados subjetivos, a través de analogías adquiridas e intuitas” (1992:103).

Estamos, pues, en presencia del concepto de las correspondencias, tal y como las concibe Charles Baudelaire, tomado, a su vez, de la tradición esotérica y ocultista

de Occidente. León agrega: “Una caída en la conciencia es, pues, *Precipicio de Pájaros*, pero también un conocimiento de rutas difíciles que buscan su reverso, se demoran, se aferran en el otro espacio de la pérdida y hacen de su memoria un centro, una aspiración” (1992:108).

“Flores del sol” es un texto que pertenece al poemario mencionado, en el cual se ensalza el árbol como *axis mundi*, con las connotaciones que Mircea Eliade le atribuye: “Se supone que en el Centro del Mundo hay un Árbol (...) que une las tres regiones cósmicas, pues hunde sus raíces en el infierno, mientras que con sus ramas toca el cielo” (1978:58).

Flores del sol

Los árboles viajeros de su propio paisaje
 las copas
 que permiten la luz
 una estación
 de pájaros o lluvias
 verdes ahí las hojas en el viento

Se nutren
 de sí mismos y crecen
 y sostienen los cielos
 tienden
 su altura de ramajes

y levantan la tierra

Los árboles recuerdos de su propia memoria
pasajeros
de su propio camino

Obedecer su fuerza
y ascender
y las flores del sol nos alumbren por siempre

En el poema captamos un foco simbólico, imagen por excelencia de lo sedentario, aquí se desplaza, muta, viaja, pero esencialmente conecta cuando instaura los espacios del universo, de lo conocido.

León ha registrado que el árbol es mediador simbólico “se afirma en la materialidad nutricia del mundo y de la tierra, vive de él y de ella” (1992:106). Por otra parte, cuando sostiene los cielos y eleva la tierra es “fuerza que trasciende sus límites y toca el absoluto cósmico” (1992:106).

El hombre, a su vez, es beneficiario de ese padre primordial que genera formas ígneas capaces de otorgar energía, pues constituyen ofrenda y puente entre cielo y tierra. Oscar Rodríguez Ortiz sitúa los elementos “entre lo definitivo y lo enunciado, entre el tiempo, la memoria y la evocación. El ritual que describe los procesos” (1979:51), por tanto, el poema actualiza míticamente un momento inicial y nos describe los dones que derivan de ese vínculo entre el origen y el presente.

Seleccionamos “Curso”, inicialmente publicado en *Precipicio de pájaros* (1971), pero figura también en *Por lo que tienes de ceniza* (1974), con apenas una variación, debido a la supresión de una palabra.

Curso

La inocencia del mar
y su fatiga
pura
Semejar luna y sol

Ni llevo ni regreso
demorado
en tranquilas orillas

Pero edictos
de sal me desordenan
a los vientos

Prestigio de lo vano

Este texto nos remite al mar, la luna y el sol como manifestaciones de una naturaleza primigenia, a cuyas leyes el hombre se somete y se enmarca. Ahora bien, la negación atraviesa el poema de diversas maneras. A pesar del deseo de mantenerse acoplado a los elementos, poderes innominados devuelven el Ser a una especie de

crisis o caos, asociados al aire, lo cual se corresponde con los símbolos que Rodríguez Ortiz menciona: “Proyectado en el espacio, el aire será abismo y vértigo, vendavales, águilas, vientos, constelaciones y celajes” (1979:51).

Por otra parte, vale señalar que la poesía moderna cabalga en la negación, signo presente en “Curso”; al respecto Hugo Friedrich señala que esta tradición ha traído consigo otro tipo de poesía, con atributos “casi exclusivamente negativos y que por otra parte se refieren cada vez menos al contenido y cada vez más a la forma” (1959:23).

Captamos un “yo poético” que se debate en la imposibilidad de alcanzar un estado superior, debido a la polaridad existente: la infinitud de las potencias, por una parte, y por otra, la condición humana limitada. Octavio Paz ha identificado este argumento con la filosofía y considera que desde Parménides la distinción taxativa entre lo que es y no es ha desalojado al hombre, pues lo ha condenado: “Este primer desarraigo –porque fue un arrancar al ser del caos primordial– constituye el fundamento de nuestro pensar” (1956:93). Paz se atreve a hablar de exilio en la poesía que convierte al hombre en un desterrado del fluir cósmico y de sí mismo (1956:94).

Asimismo, estos rasgos modernos contrastan con la visión retratada por Albert Béguin, en la cual, “los románticos tratarán de romper sus límites, de bañarse inmediatamente en el infinito, de disolverse en él voluptuosamente, abandonados al flujo de la Vida” (1954:86).

Lo expresado por Eleazar León configura un cuadro perturbador que él mismo calificó de “dialéctica existencial”, es decir, “una búsqueda constante de contrarios que se enfrentan pero no se resuelven, se quedan en estado de tensión” (2000:80), por ello no hay resolución, sino revelación del estado del Ser.

En “Senda” se repite lo que ya hemos señalado, pertenece a *Precipicio de pájaros* (1971) y a *Por lo que tienes de ceniza* (1974), en éste hay variaciones relacionadas con sinónimos y eliminación de breves frases. Tomaremos la versión del primer poemario para el análisis.

Senda

¿Es que acaso un camino
decide los caminos?

Vienes del río de tu infancia
de tu mar de tus pájaros
tu solar entre palmas
de los cielos contigo junto al agua del puerto

Pero hubo el hombre y su puñal de muerte

dispuso en piedra al mar
y desbandó los pájaros
y al río en lento polvo que sofocó las casas

El cielo siempre cambia si cambiamos

¿Es que acaso un camino
decide los caminos?

Apreciamos la ruptura de la relación entre el Ser y el espacio dominado por el mar, el río, el cielo, los pájaros, en un plano; en otro, los emblemas de la cultura: el solar, las casas y el puerto; todo ello forma parte de una realidad en la que interviene el hombre gracias al libre albedrío, metaforizado en la imagen del camino. La mediación del cielo es determinante, sirve de pantalla en donde se forja la vida cósmica y se graba la mudanza terrena.

El texto da razón de una concepción estética que Charles Baudelaire manejó, a su vez, tomada de la tradición religiosa y esotérica de Occidente: las correspondencias. Eduardo Azcuy nos indica que, tanto para poetas como para ocultistas, la palabra está subordinada a aquéllas (1982:54), pues hay un sentido mágico del verso y la plegaria fervorosa, “ambos pueden actuar como un conjuro intencional que dinamiza la proyección del deseo” (1982:55). Azcuy también apunta que el poeta “es un técnico del hechizo que establece entre las imágenes y su modelo una participación total” (1982:55). El poema es el espejo donde encontramos ese doble plano, donde una dimensión afecta a la otra. Sobre este punto León manifestó en los años 70:

Estamos solos, pero el universo nos acompaña. Ese sentimiento cósmico no participa de ninguna creencia formal (doctrinaria) de trascendencia, ni de una expansión yóica asociada a grandezas estelares. Más bien se trata de un sentimiento de pertenencia, de reconocimiento del cuerpo y de su vida interior como determinados por la misma suerte que rige los procesos de la naturaleza. Es decir, analogía, eco, correspondencia, identificación de lo individual con la totalidad. Es claro, una especie de magia simpática opera en esta experiencia, pero a diferencia de la magia no está planteado el ejercicio de ningún poder, sino una física de irradiación imaginaria (...) (1992:114).

“Senda” nos revela cómo la naturaleza original es alterada por la realidad e introduce los inevitables cambios en el libre arbitrio. Se apela a la analogía como recurso, empleada por Baudelaire, como centro de su poética, según Octavio Paz (1974:104).

“Las piedras”, de *Precipicio de pájaros* (1971), encarna la tierra, uno de los símbolos más frecuentes. Rodríguez Ortiz la ha definido “como dureza y permanencia, como constancia mineral de lo que queda apegado: piedras, arenas, polvo, estela, diamante, arcilla, greda, hierro, oro, estiércol, casa o desperdicio” (1979:51).

Las piedras

La calma permanece donde duran las piedras

Se demoran

gravitando en un orden diferente del hombre
sólo un rielar inmóvil en un tiempo continuo
un aire en equilibrio
un cielo detenido
secularmente ajenas al flujo de la sangre
que erosiona y golpea

II

La furia sucesiva
de milenios
no quebranta las piedras

Contéplalas absortas
en una luz secreta semejante al silencio
mientras tú con tu vida
y muerte juntas
desesperas y clamas
repites a las puertas
mudas del porvenir
y no alteras
los oscuros designios
que desde afuera llegan y te inmolan sentado

III

Nada te salva ni te libra
engendrarás el viento si de viento estás hecho

representadas por las piedras, imagen arcaica que supone un vínculo con lo divino.

Paz apunta:

Religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra manera propia de ser; ambas son tentativas por abrazar esa ´otredad´ que Machado llamaba la ´esencial heterogeneidad del ser´ (...) Poesía y religión son revelación (1956:132).

Para el escritor mexicano, por la experiencia de lo sagrado, el hombre logra sujetarse a su “contingencia y finitud” (1956:139). En “Las piedras” se propicia la aceptación del alma humana con todas sus limitaciones.

Detectamos una intensidad metafórica deliberada que rehúye del concepto para no declinar en prescripción intelectual; al respecto Wolfgang Kayser aclara que “en contraste con el lenguaje teórico, caracterízase el poético por la plasticidad, es decir, por su especial capacidad evocadora” (1954:161). El autor añade que en la metáfora las palabras, además de su propio significado, adquieren “energías sugestivas, valores “sociales”, “ideas secundarias de todo género”, entre otros matices semánticos (1954:168). León atrae al lector, debido a la construcción de una arquitectura imaginaria del mundo, sin apoyarse en la lógica, sino en la segura fascinación de las imágenes.

En *Estación durable* (1976) León escribió otro texto de igual título que el anterior, de breve extensión, pero con diferente contenido. Forma parte de la sección denominada “Migraciones”:

Las piedras

Las piedras no sosiegan: retiran
 hacia sí la fiesta del camino
 y la prolongan en silencio. Así,
 todo es júbilo adentro, todo es viaje
 de otras edades. Cómo
 hay olvido al fondo de las piedras.
 El viento las penetra y pone afuera
 su resplandor. A veces
 algún viajero se ilumina.
 Las piedras acompañan los sueños de los viajeros.
 Cada destino fluye desde las piedras

El tema del camino se enlaza al de las piedras, puesto que se describe la relación de éstas con el tiempo; aquí se repite el motivo de la capacidad que tienen para convertirse en memoria, se empalman con la eternidad.

Elegimos el poema “Hombre como un árbol” que aparece en *Precipicio de Pájaros* (1971) y no el de *Por lo que tienes de ceniza* (1974), debido a que en aquél se desarrolla más el contenido.

Hombre como un árbol

Vi un árbol
 entre cercos de hierro y desperdicios

vi tardías hileras
de árboles enclaustrados en la piedra
las copas taciturnas bajo un sol
que no pudo caer desde más alto

Con su follaje inerme
a la respiración de máquinas y gentes
se resignan al odio de esta ciudad
que acecha
la diáfana frescura de una flor o de un fruto
albedríos del viento
en cualquier tierra abierta

Este hombre
postrado aquí en la calle como un templo
en el que nadie oficia
sino sombras
a ciertas horas graves
¿será un árbol nacido al agua de un camino
y extrañado después
a esta región
de populosa soledad?

Miro sus ojos
y sorprendo

un poco aún de ese temblor del brote
 que otorgaría la gracia de sus ramas
 y su sabor silvestre

El recurso de la ambigüedad es el carácter más notorio de “Hombre como un árbol”, cuando al principio se sitúa la planta y creemos que sólo a ella se hace alusión. En el título y desarrollo del texto el árbol se parangona con un hombre ¿acaso el árbol siempre ha sido humano y está metamorfoseado en vegetal? Apenas contamos con algunos indicios para descifrar la particular constelación simbólica.

Rastreamos el contraste entre vida natural y entorno urbano. En un verso leemos que los árboles “se resignan al odio de esta ciudad/que acecha/la diáfana frescura de una flor o de un fruto”. El rechazo a la ciudad es un tópico ampliamente abordado por los poetas modernos, pero esto tiene su raíz en la mirada romántica que ofrece resistencia a la ciencia instrumental, al divorcio con la naturaleza y a la irrupción de un sistema político, económico y social deshumanizante.

Michael Hamburger comenta que Baudelaire inició la poesía de la ciudad moderna, al menos es lo que se ha dicho:

celebró a París como (...) a sus prostitutas, mendigos, borrachos, oprimidos y criminales. (...) Como Rimbaud después de él, (...) se consideraba un ‘alquimista del mundo’, que no sólo recogía las cosas bajas de la ciudad moderna, sino que las transmutaba, y después de los préstamos del habla de las tabernas en *La tierra baldía* de Eliot, muy pocos sucesores de

Baudelaire han encontrado otro uso para la materia prima de la vida citadina moderna (1991: 272).

Hamburger también registra que Baudelaire y sus sucesores eran capaces de suscribir los descubrimientos de la ciencia y la utopía que ello entrañaba, pero fueron reacios a aprobar “las funciones y los fines utilitarios de la tecnología moderna” (1991: 273), de allí el interés de escrutar en la naturaleza “los símbolos de lo ‘ideal’, y en los fenómenos de la civilización moderna, los símbolos de la condición decadente, depravada y neurótica”, ante lo cual el poeta francés acuñó el término *spleen* para tales situaciones (1991: 273).

“Hombre como un árbol” denuncia la ciudad degradada que no brinda espacio a los “albedríos del viento/en cualquier tierra abierta”, incluso no se tiene memoria del momento en que la ambigua entidad brota en una calle, considerada “región de populosa soledad”, obvio contrasentido.

De hecho, Salvador Fleján obtiene una confesión del León: “a pesar de haber nacido y haber estado casi condenado a vivir en esta ciudad, a mí la experiencia urbana no me interesa específicamente” (2000:75), es evidente el desarraigo que experimenta.

Creemos que en esa postura subyace, sin duda alguna, la tradición romántica destacada por David Wright, a quien cita Hamburger: “la poesía de la naturaleza del romanticismo inglés también fue una reacción a la revolución industrial” (1991: 274), pero los líricos del siglo XX no aceptaron “los avances técnicos que pudieran

llevar a la destrucción de la naturaleza y de la civilización de este planeta” (1991: 274).

Existe también una interpretación más profunda que ubica al Ser en un estadio arcaico; aun en las ciudades más avanzadas persiste como símbolo de lo que no perece. Para Hamburger la poesía es prueba de que el vínculo con “la naturaleza orgánica sólo puede ser reprimido, no erradicado” (1991: 288).

Eleazar León ha manifestado que en su libro *Por lo que tienes de ceniza*: “la ceñida forma del poema se convierte en un despliegue mayor de las imágenes y el verso” (1992:108). Además:

continuas irrupciones de lo contradictorio mueven los poemas en un sentido de paradoja, de violencia vital (...) Algunos quieren compartir, como en una ofrenda, una momentánea expansión del ser, dones de incierta vastedad que no por eso deja de prodigarse (1992:108).

“Camino” pertenece a *Por lo que tienes de ceniza* (1974) y se ubica en la primera parte titulada “Cierta fuego”.

Camino

Avanza entre señales y hojas de sed, para la paz de nadie o de viajeros. Queda sin noche y cae, permanece sumido, pero despierta en él un valle altivo, una resaca húmeda entre flores.

Al cabo un sol lo cruza y se desata, se inicia bajo llaves de piedras y raíces, sigue diluvio abajo.

Se rompe en la frontera.

Allí comienza.

En efecto, algunos de los atributos que León aplica a los textos de la mencionada colección se localizan en los anteriores versos; por ejemplo, el carácter paradójico de “el yo poético”, al hallarse éste en un doble reino de oscuridad y luz, inicia un ciclo, justo después de morir, en el margen de un mundo nuevo, previa iniciación.

Captamos un aire hermético que recuerda los misterios antiguos, en los que se recibe alguna clase de contraseña, incorporada aquí a un rito “bajo llaves de piedras y raíces”. Camino equivale, por ende, a viaje, pero también es método, sendero espiritual. Esta visión corrobora el hecho de encontrarnos ante una atmósfera sobrenatural, cuyos símbolos retratan al alma sumida que aspira vivir la epifanía.

Ya Carlos Bousoño ha señalado que “la consideración de la poesía como misterio (...) impenetrable, es uno de los tópicos más sólidamente instalados en las mentes de nuestro tiempo” (1970: 138) y constatamos en “Camino” cómo aparecen dos expresiones inherentes al enigma: noche y sueño. Ambos condicionan, según Albert Béguin, varios de los grandes mitos retratados por el romanticismo: el de la Noche, “guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema” y el del Sueño, “en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y el lenguaje místico” (1954:77).

Estación durable (1976) es un poemario valorado por León en cuanto a su fin estilístico como:

(...) más intuitivo que consciente, es armonía, propósito que se corresponde con su búsqueda vital: atar la dispersión de las percepciones en un haz de imágenes en concierto: el poema como un orden donde habitar frente al desorden del mundo. (...) Sus cambios de tono, ligeras asperezas de la experiencia y su expresión, subrayan el ideal constructivo: edificar un techo no contra la intemperie sino para entrar en amistad con ella (1992:124).

“Los caminos”, pertenece a dicha colección y es publicado bajo la sección “Encuentros”:

Los caminos

Cada frontera rompe los caminos. Sería
grande que fueran desenvueltos, trenzándose
y quedándose a la zaga cuanto quisieran
en parajes, abismos, puertas del mar.
Al encontrarse irían saludándose en brumas
o tempestad. No importa, un viaje de caminos
ha de saberse lejos para que fuese viaje
en torno a las distancias.
Hacia ellas se mueven como hacia un centro
profundísimo: la propia plenitud.
Pero un tajo los corta. Miremos
en nuestras manos los caminos.

Podemos descubrir analogías con el poema anterior “Camino”, pues el tópico de la frontera es recurrente, en tanto expresa límite, inicio, territorio que linda con lo desconocido. Estamos ante formas vivas, al desplegarse, al “trenzarse”, movilizarse, al cambiar y truncarse. León indica que el poema es “un intento de simbolización del destino humano (...) Está propuesto en verdad como la interrupción del movimiento vital hacia su plenitud y a la vez como el virtual desarrollo” (1992:117).

El término camino deja a un lado su significado literal para asimilarse a las rutas de los hechos, a los giros de las situaciones, pues descubre los puntos del mapa en que se convierte la vida con sus múltiples y complejas incidencias.

Impacta el verso final: “Miremos/en nuestras manos los caminos”, pues nos demuestra que la cartografía del mundo se convierte en microcosmos, suerte de paisaje aparentemente realista que se transcribe en huella y quiromancia poética.

El quinto libro de León, *Palabras del actor en el café de noche* (1982) constituye “una apuesta a la disidencia y la decepción” (2000:45); según la perspectiva de Salvador Fleján se trata de un poemario maduro, debido, entre otras causas, a que el autor “ensaya un poema más tenso y forjado por la experiencia, y en el que encontraremos mayores dificultades formales y de contenido” (2000:45).

De esa colección hemos seleccionado “Ciudad de llaves”, en el que la innegable relación entre las piedras y otros elementos sugiere un haz de disquisiciones.

Ciudad de llaves

Toco ahora las piedras de la ciudad
 y desando su historia como en las redes más de noche
 girando en hojas, con caballos
 Cierro ahora tus puertas, ciudad de llaves
 y me largo a buscar con las manos el agua
 sobre colinas, entre hierbas
 Y así animal en la espesura
 bebo del sol a fondo, me desnudo
 gritando
 Mi ascenso en las raíces no termina en las hojas
 Salto a pelearme con el viento
 y derribo su casa en la claridad
 lo hago oscuro por tierra
 y después vamos juntos en el secreto de los campos
 Manos para el olvido las del viento
 y así tu abrazo, amanecer
 y despedimos a las piedras para saciarnos

La luz más de los montes, de los destinos, de los viajes

Las piedras son libros que dan a conocer la historia de la ciudad, curso humano de los fenómenos que el poeta desdeña por experimentar el origen, pues opta por retroceder a un tiempo primordial teniendo a la naturaleza como intermediaria. Las piedras también retienen las cifras de acceso a diferentes estadios. Se menciona al agua, fuente de imágenes y de reflexiones que para Rodríguez Ortiz tiene como punto de partida a Parménides y Heráclito (1979:51).

Luego se menciona al aire, específicamente el viento, fuerza capaz de liberar al ser gracias al olvido, con ello se borra la dimensión de lo civilizado, de lo social para propiciar un estado de comunión con el mundo en perpetua mudanza.

De *Reverencial* (1991) seleccionamos “Nada retiene bajo su luz”. Se repite el motivo de los caminos y el agua, tránsito emocional cuando leemos: “abro los días por la puerta del mar/y en las corrientes planto mi casa”.

Nada retiene bajo su luz

Ningún camino me pertenece
ni yo soy suyo para nada. ¿Quién atesora
migraciones de nubes a la orilla del viento?
Abro los días por la puerta del mar
y en las corrientes planto mi casa, bebo
los torbellinos.

La luna me comprende con estaciones de intimidad
y luego vamos cada quien, ella creciendo
con mi lumbre por dentro, yo con la capa
de los jinetes a pleno sueño.

Ondulaciones de la hierba, sé sus andanzas
de lluvia o sol, y el vencimiento de los árboles
muertos por hacha, y el corazón
abierto de las piedras.

Nada retiene bajo su luz, y así mi abrazo
rodea las cinturas de las espumas
y cuando nazco de raíz pienso en el aire
y el horizonte sobre mi mano.

Se me vuelve un tesoro
 los días del universo.
 Sus regalos destellan
 por el instante de mi voz
 y pronuncio la fuga de las arenas en mi puño
 con júbilo las estrellas
 y hago silencio.

La sensación de exilio concierne a la estética de León. Él enuncia que en el género poético no hay certezas: “Jano es su dios (...) Su casa no se habita: se pasa por ella, y sus muros no resguardan sino los boquetes de las puertas” (1992:66). Este postulado se apoya en lo efímero, las fluctuaciones y un conjunto de imágenes así lo corrobora: “migraciones de nubes”, “ondulaciones de la hierba”, “las cinturas de las espumas”, “la fuga de las arenas”. La naturaleza activa se expande y toca las fronteras del universo, a través de la vivencia.

En la estrofa N° 192, de *Cuartetas* (1993) se aprecia de nuevo el camino como parte del paisaje.

192

No es el camino nunca: el caminante.
 Nunca la estrella sino el vuelo errante.
 Nunca el rigor de hierro del destino
 sino la quemadura del instante.

Prevalece el espíritu de negación que hemos rastreado en la tradición moderna y a la que honra León. Prueba de ello es lo que él comenta: “El gusto por

las oposiciones, por afirmar simultáneamente lo que se muestra como contrario, busca indicar la superación imaginaria de nudos del sentido que no se desatan sino llevándolos a coexistir en una, para la conciencia, imposible anulación” (1992:134). No sólo aflora la tensión de las negaciones, sino que se plantea una jerarquía, un orden natural en relación al universo, al tiempo y al hombre.

En *Papeles para un adiós* (2004) puede ubicarse un poema que tendrá, de nuevo, el camino como eje temático:

Caminos reales

Mío el destino del errabundo.

Yo sé con vértigo, con serenidad, el término de mi arribo, de la espiral de mis años, pero no mis pisadas, pero no los saludos de un alba y otra que me conocen por la insistencia de no saber, no reconocer.

Al encuentro de una certeza esquivo la mirada.

¿Qué me dará que ya no ignore, triturados los pétalos cabizbajos bajo la luna, exudadas las hojas de sol a sol y de sueño a sueño, exprimidas las raíces de la locura caudalosamente verdad?

Aguardo los caminos reales para seguir los atajos.

En los recodos, miro muy bien hacia dónde lo desconocido se precipita.

Entretejo mi capa de claridades distantes y turbulencias cercanas.

Mi cayado la dura vara rechazada por el rayo.
Mi agua el brebaje verdinegro que no me sacia.
En la piedra de los terrores apoyo la cabeza.
Me cobijo con los ramajes del éxtasis.
¿Veré por fin o no veré los signos de brillo de las es-
trellas y los tatuajes que las edades dejan en las mon-
tañas, en los días de nuestra cara, en nuestra piel?
Sé lo que sé con agonía de los ojos cerrados.
Sé lo que sé con las manos desnudas sobre un fuego
que no se apaga.

Encontramos una declaración de principios: “Mío el destino del errabundo”, lo cual enfatiza el tema del desarraigo. Luego se alude el reconocimiento del destino, mas no del recorrido representado en las pisadas. Se desprecia las certidumbres en todas sus formas, hay una entrega a lo fortuito, del camino real sólo interesa atajos y recodos. Lo lejano se torna nítido y lo cercano entra en disturbio. La naturaleza es una excusa para recrear el mundo afectivo del artista, por tanto, está disociada de sus marcos referenciales reales.

CAPÍTULO IV- TIEMPO

Abordar el tiempo supone distinguir situaciones que son inseparables: la acción de fluir, el porvenir, la corriente, los días y en una coordenada más distante, pero igualmente próxima, el viaje. Sin embargo, la perspectiva de León está atravesada por un núcleo que obedece a una dimensión mayor: la creencia en la Edad de Oro, es decir, una época de plenitud y expansión anímica que el hombre conoció alguna vez.

Él menciona “la oposición entre el viaje y lo sedentario, la distancia y sus límites” (1992:135), esto se ajusta al desarrollo de “un tercer término de superación, la errancia, ruta de libertad o desasosiego” (1992:135). Para el poeta esto desemboca en paradoja: “un lugar es todos los lugares o ninguno” y “los cielos distintos el mismo cielo” (1992:135).

León propone, sin desconocer la realidad ni las limitaciones naturales que el transcurrir impone, mitigar, a través de la conciencia estética, el desasosiego de vivir condicionado por la finitud, entonces, se acoge a la función catártica o potencialidad liberadora del arte.

De *Precipicio de pájaros* (1971) tomamos “Luz del origen”. Destaca el tiempo como eje, en tanto pasado primigenio y porvenir utópico.

Luz del origen

El hombre en desvarío
aspirando la rosa de una huella de rosa
embriagado en el fruto de una huella de fruto
entretenido al cielo
con la huella de cielo que cruza su delirio

Atrapado en la imagen
no admite la virtud que hechiza los espejos

Acostumbrado al fuego
niega el cuerpo rugoso que ofrece la madera

Inclinado en el río
ignora que es el tiempo
quien se obsesiona por su transparencia

La verdadera rosa no es aspirar la rosa

El verdadero fruto no es probar su delicia

El tiempo no es el río
pero fluye en el río

Las verdaderas cosas y el verdadero hombre

ocurrirán después
 cuando troquemos
 la gestión en la sombra por la luz del origen
 comercio puro
 del corazón atento a su sonido

El individuo se ha separado de una condición más plena, propia de otro tiempo y lugar, sólo la “iluminación” determina el retorno a una esencia perfecta y se pacta con intuiciones y afectos superiores. León se ha percatado de un conocimiento trascendente, por ello ha confesado: “Este regreso a los orígenes no es sólo ejercicio de espontáneo panteísmo, sino también huida ensimismada del mundo de los hombres” (1992:139).

De este modo queda establecida la frontera entre un tiempo primigenio y uno lineal, humano; a su vez, se plantea una curiosa inversión de la mirada tradicional, pues la nostalgia del ser caído se proyecta hacia una futura edad paradisiaca: “Las verdaderas cosas y el verdadero hombre/ocurrirán después/cuando troquemos/la gestión en la sombra por la luz del origen”.

Salvador Fleján indica que el poeta maneja la imagen del fuego de una manera sumamente rara, excéntrica y única, ya que lo consideramos

un elemento acomodaticio y utilitario sin misión de trascendencia alguna. El fuego es la única presencia que no aspira ser nada más de lo que ya es; no comparte el idealismo urgente de los demás objetos (2000:23).

Esta visión alienta una oposición luz-fuego, en la que el primer término representa la energía divina, pura, fuente de vida y el segundo, una manifestación concreta, desgastada y perecedera.

Muchos poemas de León reflejan la nostalgia de ese momento y las consecuencias de la pérdida, lo cual conduce a un empalme, tanto con la tradición romántica como con la moderna. En “Luz del origen”, constatamos el acento melancólico del hombre enajenado, expulsado, descreído y sin poderes ante la imagen del río, equivalente del tiempo, en tanto existencia y movimiento, al constituirse en corriente.

“Tiempo” aparece publicado por primera vez en *Precipicio de pájaros* (1971), pero también forma parte de *Por lo que tienes de ceniza* (1974), en este libro se mantiene el mismo contenido.

Tiempo

Esta presencia usual
que nos lima los huesos

Esta erosión oscura

Este vagar entre señales
de remota nostalgia

Este tiempo

terrible
 que nos ha preferido entre los hombres
 con su implacable amor

De forma lacónica, con una asombrosa economía de recursos retóricos, están registrados el desgaste del ciclo vital y la melancolía; el tiempo, calificado de “terrible” es una cárcel donde el hombre está confinado, restringido y en el que hasta el sentimiento amoroso ha sido juzgado como “implacable”. Vale advertir que hay una apreciación en términos negativos y pesimistas de la existencia.

Se plasma la destrucción implícita del flujo temporal, la transformación perjudicial, la que desgasta al hombre y, claro está, la añoranza de quien evoca una era con escasos vestigios. El verso “Este vagar entre señales” concentra la pesadumbre.

Situación opuesta se evidencia en “Marino”, publicado por primera vez en *Precipicio de pájaros* (1971), pero que también forma parte de *Por lo que tienes de ceniza* (1974).

Marino

Irse a sentar entre las piedras
 del mar
 y amarles su cansancio

Agotarse los ojos de horizonte

cielos

aves

Volver pacientemente con las olas

verde y blanco

Quedarse así, sin tiempo

al sol y al agua

Se repite la vuelta al origen, a la Edad de Oro, ya mencionada, pero esta vez, el hombre se reintegra a la naturaleza en un plano atemporal; León, entonces, atestigua:

En un tiempo que la memoria de los sueños no recuerda, un espíritu errabundo imaginó una edad en donde la naturaleza se ofrecía en sus dones y la armonía modulaba los ciclos del cielo y de la tierra. En esa edad había concierto entre la muchedumbre de lo viviente. Los actos eran arena para las pisadas sin huella del deseo. Todo se podía ver directamente. Una gota de agua no difería, en sus destellos, de una estrella. El universo respiraba como los latidos, como las constelaciones, como los océanos. La sombra era la pausa que la música de la luz concedía a las cosas. Tiempo solar, no se dormía sino en la vigilia de los ojos abiertos. A esa quimera se la llamó edad áurea o dorada y fluía en el desamparo de la intemperie con su fuente de aguas secretas (1996:50).

En “Marino”, por instantes, el hombre recupera el período previo a la caída, todo ello a través del aire y el agua; se actualiza, en el “Tiempo solar”, nombre con el que León distingue la edad primera como un estar despierto permanentemente porque se ha borrado el límite entre vigilia y sueño.

“Lento” aparece publicado por primera vez en *Precipicio de pájaros* (1971), pero también forma parte de *Por lo que tienes de ceniza* (1974). Se tomará el texto del primer poemario porque cuenta con un verso más, lo cual aporta mayor contenido.

Lento

Olvidar en el agua la espesura del cuerpo

Ceder las quemaduras

Anegar esta dura conciencia de los días

que desgasta

Mentir todos los muertos

Naufragarlos

Sosegarse y volver al viaje que dejamos

El agua y su verdor de clara dulcedumbre

y su torso apacible

su clemencia

El motivo del viaje es central, ya que se debe retornar a la travesía, no sin antes pasar por un proceso de curación o bautismo, regresar a una cámara acuosa para recibir los dones que resten densidad al cuerpo y se sane la quemadura, todo ello en un tiempo dilatado contra la “dura conciencia de los días”.

Se presenta un doble movimiento, desde la condición del caído se aspira a una inmersión para olvidar dicho estado: ser iniciado después de establecer vínculo con la muerte, a medio camino entre el engaño y el naufragio. Aquí hay un intervalo de sosiego, cuando se toma conciencia y se vuelve “al viaje que dejamos”; entonces las imágenes del agua reverberan como un recuerdo, pues quedan sueltas en un final abierto que no conduce a nada.

Se puede apreciar un motivo típicamente romántico, según Eduardo Azcuay. El autor advierte: “El ensueño romántico penetra con particular agudeza los misterios de la vida y de la muerte. Intenta reconstruir la fabulosa Edad de Oro e intuye en el origen de los mitos una suprahistoria sagrada signada por irrupciones verticales” (1982:81).

Indudablemente León aquí se acerca más a la tradición del romanticismo. En cambio, Octavio Paz rastrea, en la modernidad, la nostalgia de un tiempo original y de un ser humano que, al reconciliarse con la naturaleza, lo hace con una actitud no inserta en la visión cíclica, sino en la noción del retorno, producto de la revolución humana y no de los astros (1974: 59); evidentemente no es la postura plasmada en los versos.

De *Por lo que tienes de ceniza* (1974) hemos seleccionado “Si no la lluvia”, poema incluido en la primera parte titulada “Cierta fuego”. Aquí el río está vinculado, de nuevo, al tiempo, pero esta vez el cuerpo es el continente.

Si no la lluvia

Tienes agua en tu mano.

Derrámala hacia todo. Si no sacia.

La sed solar de hierbas y de piedras,

Si no basta a quien piensa, se estremece y cavila

sobre su intenso sueño, no es suficiente tu ademán

la entrega que tú crees posible.

Si no la lluvia, sea al menos un sorbo

el que mane tu espera. Si no el mar,

un instante de oleaje que cubra el mundo.

Tiempo y río se agolpan en una misma nube

que fluye ahora sobre ti, confiándote un tesoro.

Llaves de las raíces abarcando lo inmenso.

El sujeto se convierte en el punto de partida de un cierto tipo de liberación representado por el agua. No se trata del caudal, de la gran corriente, de la lluvia, sino de una limitada fuente que brota de la mano, cuya función remite al sucedáneo. Sin embargo, aunque hay un tono de conmiseración, aun en la disminuida expresión humana, resulta factible alcanzar un estado de plenitud espiritual.

Se emplea un recurso lingüístico que debe ser analizado: la utilización de la segunda persona verbal. Este aspecto formal resulta característico y es tocado por el poeta. El *tú* cumple una doble función, la de alejar más

el anunciativo yo poético, poniéndolo a dialogar consigo en un eco que lo vuelve otro; y procura un acercamiento al lector, o lectores, pues el texto le quiere hablar al yo poético, al autor y a cualquiera que repita sus palabras. La idea es objetivar la intimidad de un discurso y volver íntima la objetividad de su expresión (1992:117).

León admite una relación con el lector y el distanciamiento con éste. Fernando Lázaro Carreter cita a Dámaso Alonso, quien ya ha señalado este vínculo como “un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector” (1990:44). Para fortalecer la conexión, añade el teórico, es necesario introducir alteraciones en la enunciación a través de los deícticos que ubican el discurso ordinario en la realidad.

El autor indica:

la primera persona poética no es el *yo* del hablante normal, sino un «ego» que sólo se afirma como tal en el recinto de aquel texto, de aquel mundo que inventa. Y, eso, aunque no se nombre, aunque en el poema, como tantas veces ocurre, no comparezca explícitamente la persona *yo*. El poeta, en cuanto figura delegada del autor, puede llegar a distanciarse tanto de éste, y goza de tan plena autonomía, que es capaz de transformarse a su vez en otro ser distinto (1990:44).

Este juego de ficción crea máscaras literarias en el plano lingüístico y en el semántico. Lázaro Carreter también estima que el *yo* queda “absuelto de su función

pragmática esencial: la de señalar de modo inequívoco al sujeto de la enunciación” (1990:45).

En cuanto a la segunda persona, sigue explicando el teórico que se produce un *pathos*, definido por W.J. Kennedy como: “un medio de persuasión que comprende una relación entre los miembros retóricos, miembros que son el hablante, del poema, sus oyentes ficticios directos o indirectos, y el lector actual (...)” (1990:45).

Cuando se emplea el *tú*, éste funciona en dos niveles, el que se ha explicitado (primera persona interna) y el que corresponde al lector (segunda persona externa), destinatario real del mensaje, pero hay un antagonista silencioso que recibe la acción de los versos de la emociones “reales o miméticas experimentadas por quien los escribió” (1990:45). El estudioso concluye que el *yo* podría funcionar como *tú* cuando el lírico se dirige a sí mismo, lo cual tiene como consecuencia la alteración del resto de los deícticos (1990:46).

Otro asunto que refiere León es el de la objetividad del discurso, ya señalada. Vale acotar que Lázaro Carreter advierte grados de imparcialidad, incluso en la poesía y cita a Wolfgang Kayser, quien afirma que el texto “ha de crear la situación desde la cual se manifiesta” (1990:43).

De la misma colección *Por lo que tienes de ceniza* (1974), de la primera parte titulada “Cierta fuego”, hemos elegido un poema con exacto nombre porque encarna el inicio de la vida, una de las obsesiones del autor, según Fleján, pero, en este caso, se establece una fusión con el motivo del viaje (2000:6).

Cierto fuego

Suele morir en el curso del día. Al alba, cruje.

El sol en sus vitrales no es tan río, botella de barcos en velamen,
brindis de agua.

Atesora y consume bosques a la deriva.

Decepciona a sus ídolos. Huye en el ala de un viajero sin

sombra,

al margen del camino, pero *en curso*.

La capa de un viajero.

Al mediodía invade, una daga en los dientes, territorios de oro.

Se adentra y salta, estalla, trae frutos y hojas, se atavía desnudo.

Se llama mago altivo, cierto fuego, escudo de intensa voladura.

Se llama pozo, ráfaga.

Termina en luz, en júbilo secreto.

El fuego atraviesa el contenido general, viaja transformando y transformándose. Ya Rodríguez Ortiz ha comentado el manejo del elemento en la poética de León: “Ardiendo o purificando, renaciendo de las apariencias, el fuego que reduce a cenizas y las vuelve a precipitar en el espacio: sol, humo, ardor, brillo, tinieblas, médanos, quemaduras, incendios y salobre” (1979:51). En un terreno inmanente, a pesar de su procedencia sagrada, está sometido a ciclos de nacimiento y muerte, aleatoriamente avanza, ora para beneficiar, ora para destruir; ni siquiera permanece en los altares y no desdeña errar. Se le asocia a una “mago altivo” y retorna, en algún momento a su condición primordial.

Hemos escogido “Punto de soles”, de *Por lo que tienes de ceniza* (1974), también de la primera parte titulada “Cierta fuego”.

Punto de soles

Tensas el arco en instantáneo vértigo certero.
 La flecha escapa, fluye, da en el punto de soles
 y desborda la fuente del universo.
 Dado el aire y el vuelo y el fervor y la flecha,
 basta el disparo.
 Atraídos los dones, han de nutrirse otros en su ribera.
 Vida y muerte no importan. Sí la eminencia
 casual de todo instante.
 Propiciar cada vez con el arco en sigilo
 márgenes rumorosas.

Estamos en presencia de un acto de creación, pero no se trata de una cosmogonía predeterminada, producto de una ley, al contrario, cuanto ocurre se deriva de lo fortuito: “Sí la eminencia casual de todo instante”. Esta situación supera vida y muerte, debido a que la instauración de un nuevo tiempo siempre es posible, tal y como lo indican los versos: “Propiciar cada vez con el arco en sigilo/márgenes rumorosas”.

Estación durable (1976) es un poemario del que León expresó un conjunto de consideraciones:

por encima de sus tensiones, quiere tomar del brazo la
 fluencia de las palabras y discurrir, cavilosa y diáfana, en el
 aprendizaje de las disonancias, aunque aspirando a todas las

consonancias. Su fin estilístico, más intuitivo que consciente, es armonía, propósito que se corresponde con su búsqueda vital: atar la dispersión de las percepciones en un haz de imágenes en concierto: el poema como un orden donde habitar frente al desorden del mundo (1992:124).

“Quien considera” pertenece a dicha colección, específicamente a una de sus secciones titulada “Encuentros”.

Quien considera

Quien considera
 el avance de un río no siente el agua
 sometiendo los días en la corriente, puro
 golpear sin tiempo, manotazo
 de sueño murmurante, divagaciones
 que no persiguen la claridad, porque
 su fuerza es transparente.

Pero

la tiranía de una orilla nos obsesiona.
 Vemos el agua irse, desenvuelta
 olvidándose en el fluir, y no sabemos
 que dar el salto es la estación durable.
 Plenitud del guijarro confiándose al torrente
 que va a pulirlo, gastándolo
 mientras lo lleva al mar.

Como ya se ha identificado, el agua y el tiempo son una dupla temática, pero la diferencia que encontramos ahora radica en que, al sumergirnos en la corriente del río, al golpearnos con ella, anularemos todo vestigio temporal y olvidaremos la

acción del fluir estructurado. Tal vez, podamos acceder a una posición segura en la “estación durable”, no sin experimentar el desgaste del viaje hacia el mar, simbolizado en el guijarro.

Este enfoque coincide con la perspectiva oriental de abandonar la racionalidad cuando se quiere alcanzar estados de trascendencia y más bien se debe acceder a una entrega sensible. En cuanto a la mención de “las oscuras aguas primordiales”, resulta necesario reseñar que las imágenes utilizadas están muy alejadas de la literalidad, por tanto, el cuadro aquí descrito nada tiene que ver con la naturaleza y el tiempo reales, sino con la doctrina filosófica del devenir. León ha fijado posición sobre el particular en el documental que produjo Miguel Guédez: “la literalización reduce las posibilidades significativas, expresivas que puede tener la palabra y el poema en general” (2008).

En la colección *Cruce de caminos* (1977) León nos revela que los textos “acuerdan con la prosa una línea de pocas rupturas sintácticas, además de ganar una amplitud léxica que no se cuida de ‘palabras poéticas’ e incluye términos conceptuales y cotidianos” (1992:129). “Sin comienzo ni término” forma parte del poemario mencionado y traza la ausencia del tiempo lineal.

Sin comienzo ni término

Los días se encaminan hacia un secreto remolino
pero no tenga nadie pensamientos de muerte.
Se alejan, nada más, pero todo se aleja
y de nuevo nos hiera con antigua memoria

como si siempre hubiera sido, o para siempre
 volviera a ser, maniobras
 sin comienzo ni término.
 ¿Tuvo principio algo alguna vez?
 Pienso en el agua lenta de ciertos manantiales
 montaña abajo, yéndose
 hasta morir de frío en el lecho fangoso
 de un pozo bajo el sol. Sin duda
 que un manantial no cesa cuando termina un manantial.
 Se pierde el agua, acaso, pero no la corriente,
 pero no la premura que busca la quietud
 y que parte de nuevo cuando la encuentra.

Persiste la angustia ante “los días”, una imagen que sintetiza la totalidad de una vida, por ello la construcción del discurso se dirige, a través de una interrogante, a anular el poder que ejerce el tiempo: “¿Tuvo principio algo alguna vez?”; con tales cavilaciones el poeta consagra la circularidad: “como si siempre hubiera sido, o para siempre/volviera a ser”, y la posibilidad de cuanto se renueva, así como lo que se resiste a morir, por ejemplo, la memoria. León apunta en relación a estos versos en los siguientes términos:

una meditación sobre el tiempo va declarando el fin
 incesante de los días y su continuo renacimiento, en un
 proceso que se da vueltas y a través de símbolos naturales, el
 agua y su corriente (1992:129).

De *Palabras del actor en el café de noche* (1982) hemos escogido “Vasijas”, cuyo centro temático radica en ensalzar un utensilio que tiene su origen en la tierra, asociado de manera directa al viaje.

Vasijas

Reúno a ras de tierra las vasijas de viajes, memoriosas del mar,
de lluvias como una pura promesa
Nada atesoran pero insisto en la espera en ordenarlas por su sed,
por su vigilia tan parecida al remordimiento
Hechas de barro las acaricio, pero amo sobre todo su amistad húmeda
su estarse ahí propicio a los aires casuales, los secretos distantes
las confidencias
(ciertas tardes rojizas se aferran a los destellos)
Colmadas algún día por la luz de otro sueño, derramaré con ellas tanta
impaciencia, tanto desierto vendaval, tanta voracidad de los perros
del tiempo
Puestas al borde del olvido, las vasijas aguardan
Yo ruedo con la rueda, pasto en el sol, acecho

Si alguna imagen se torna contundente en “Vasijas” es la de “los perros del tiempo”. Se recobra el carácter devorador que en la mitología griega concierne a Saturno. Las vasijas testimonian el recorrido físico y espiritual, son “carne de la tierra” y, sin embargo, constituyen una creación humana que servirá de continente: “Colmadas algún día por la luz de otro sueño”.

De *Reverencial* (1991) elegimos “Paso de manantial”. Aquí la naturaleza es testigo de experiencias humanas que van desde el viaje, el amor, el destierro hasta el sueño y el misterio.

Paso de manantial

Los hombres navegantes, los antiguos viajeros
que hallaron su destino en el maridaje
de sal de las estrellas,
llevaban en las manos una red viva
para cruzar los laberintos, y aquí
y allá viajaban con su sangre,
la reconocían.
¿Qué cielo es éste, sobre qué tierra
nos arrojaron para no ver
que los días se pierden, que el sol
no es un fuego mezquino?
Amar es un mapa extraño
que se descifra con esfuerzo
pues habla un territorio apenas sentido
hecho de astucias y cautelas
jamás mortal, como la llama o la quemadura.
Hablar, ya pocos hablan
la voz de sueño enormemente
de los prodigios, que toque fondo y recupere
en el confín de la separación, el paso

de manantial, para el que bastan
el ardor y la sed, el cuenco
de la mano abierta.

Oscar Rodríguez Ortiz nos habla del tratamiento que el poeta le concede al agua, ésta pasa y cambia, pero es la misma, pues se vuelve “mar, olas, puertos, conchas, algas, manantiales, oleajes, mareas, bajeles, diluvio, manglares, pozo y humedad que fecunda los bosques” (1979:51).

Iniciar los versos con los navegantes, invocar el viaje por mar contextualiza la condición del hombre en medio de las fluctuaciones del destino; el Ser porta en sí mismo el poder para enfrentar el sino: “llevaban en las manos una red viva/para cruzar los laberintos”.

Durante el itinerario el amor aparece como si se tratase de una epifanía, está incorporado al paisaje, sentimiento imprevisible que carga la vida de imponderables. Sólo al sueño corresponde restituir el puente, “el paso de manantial” que nos traslada a la unidad.

De *Cuartetas* (1993) destacan tres estrofas: 107,122 y 131. En la primera, el tono realista del lírico da razón de lo efímero de la vida y la imposibilidad de dejar alguna huella en el plano de lo cotidiano y en el trascendente. Cuando se demanda conocimiento, el tiempo transcurre inútilmente.

107

No hay modo ni manera duradera
de quedar en los días. En espera
de las revelaciones fugitivas
pasa también el alma prisionera.

En la segunda estrofa se repite el motivo del viajero y su irreversible destino,
más allá de los caminos adoptados.

122

El horizonte lleno de viajeros
que regresan o van. Sus derroteros
tienen la misma soledad, ya busquen
rutas de mar o cumbres o senderos

Y en la última se alude el rasgo inexorable del tiempo, la impotencia de saber
cómo se consume; prevalece la ausencia de alguna huella, en medio de la indefensión
que implica exponerse al fuego.

131

Los días se nos vuelven amenazas
con sólo respirar, y lo que trazas
en el dibujo de tu paso es humo,
un caminar descalzo sobre brasas.

El nudo corredizo (2008) es un breve poemario, identificado con números romanos, cuya temática es el amor. Seleccionamos la estrofa XV porque es justamente el afecto lo que proporcionará el descanso del viaje sin sentido y servirá para mitigar el desencanto. Ya no se deambula, se aspira a la detención y al reposo.

XV

Dime por qué
 no me puedo reclinar en ti
 como sobre una piedra de agua
 y descansar así de tanto viaje insensato
 tu cuerpo es buen puerto
 en recibir barcas perdidas
 al romperse contra las rocas de sus sueños
 Te ofrezco mis fidelidades
 de hombre pasado por las armas
 del desconsuelo pero no la desolación
 Aún puedo ser salvado
 Sé mi orilla mi playa mi serenidad
 que traigo turbulencias
 salidas de la marea de la esperanza

Del poemario *Descampado* (1999) tomamos “Tú, peregrino”, cuyo foco es el viajero mismo. El lírico se encarga de disolver al personaje en el paisaje, le recuerda, su verdadero destino: desaparecer en las geografías reales o míticas que le ha tocado recorrer.

Tú, peregrino

Tú, peregrino, has tomado por sólidas
las nubes. Has consentido
apariciones fugitivas como si fueran
altos designios, no
los fantasmas que son. Sobre tu alma
(otra nube tocada de turbulencias)
has dibujado puertos que se deshacen
con los primeros vientos.
También islas de arribo que andan a la deriva
apenas tocas sus orillas.
Te has ido de cabeza a visitar una tempestad
y te ha dejado sobre los hombros
un arropo de estrellas a medio hacer, senderos
que se cierran de pronto, como una frente.
Las quimeras te palpan como a un amigo conocido.
A pesar de las evidencias
(seres que disminuyen, cielos mezquinos, dientes
negros de pequeñeces, galopes malos)
presencias ideales te hacen visitas
y en noches consumidas por hacerse de un cuerpo
gastas la hondura del instante, manantiales de mundo
en nombre de otros relámpagos.
La cadencia de antaño en el porvenir
no cantará, no volverá, no nada.
Pero no cedes, peregrino, buscas y buscas
y ese rumor de agua detrás de tu cabeza
y las inmensidades y los tesoros pasan en vano.
No ves lo que puedes ver porque la inminencia

de tu suerte no es goce
 ni rama fértil
 ni siquiera reinar sobre silencios o palabras.
 Hecho de oscuridad te atraviesa la luz
 y ese cuchillo ya no es destino
 sino herida y camino por errabundias en desnudez
 sabiendo nunca y teniendo siempre
 carbones vivos en las manos.

Priva una atmósfera fantástica, incluso hasta podría decirse que el peregrino sufre de alucinaciones porque se topa con quimeras y esterilidades de todo tipo. Las contingencias marcan el viaje, definen su razón de ser, en medio de la ignorancia y la orfandad, sólo se mantiene un lazo inferior con la luz, gracias a la acción dolorosa que deriva de manipular la brasa.

De *Rubayyats* (2009) citaremos un fragmento del liminar, el cual es exacto al de *Cuartetas* (1993). León diserta sobre la influencia oriental en la constitución de esos particulares versos, su métrica y sentido:

Atraer (intentar atraer) la poesía hacia una breve casa de cuatro muros con una pequeña ventana libre (los cuatro versos de la rubay), es una faena de altanería en un espacio de aptitud estrecha y con la única ventaja de la intimidad. Es un riesgo (y una esperanza) buscar el cielo arriba, a través de un resquicio de mesurada respiración (2009: 3).

Dos estrofas del mencionado libro, la 29 y la 73, serán objeto del análisis. En la primera se desea el viaje característico de los movimientos del sol, del mismo modo que ello implica un desplazamiento sin descanso.

29

Prisionero de mí, soy carcelero
de mi alma que añora el sol viajero.
Quiero la errancia, quiero las colinas
y ser bajo las nubes pasajero.

En la segunda estrofa se le rinde tributo al viajero, por quien se solicita a la naturaleza dones para elevar una ofrenda.

73

No sé decir adiós y quedo mudo
y pido al manantial al sol desnudo
una palabra de agua iluminada
que le diga al viajero mi saludo.

El tratamiento del tiempo puede resumirse en la creencia en la “edad dorada”, en la posibilidad de retornar a esta etapa porque hay “portales anímicos” que lo facilitan. El poeta también refiere el tiempo lineal, desgastante y corrosivo, ante el cual el hombre es vulnerable. No se puede vivir sin mudar de visión, por tanto, el agua y el fuego procuran las conversiones.

CAPÍTULO V.- MEMORIA

En este bloque hemos considerado olvido, recuerdo, bienvenida y adiós. El escritor, fiel a sus creencias, considera la memoria parte de la psique, no de la mente, es decir, más que una facultad intelectual, la sitúa en el espectro emocional.

De *Precipicio de pájaros* (1971), tomaremos “En el olvido”, vale aclarar que aparece, con exacto contenido, en *Por lo que tienes de ceniza* (1974).

En el olvido

Elegiría un espacio
al azar de los vientos y del sol y del frío

una extensión
de desafiantes climas

de oscuros
socavones sombríos

y enterraría implacable en el olvido
mis recuerdos mis actos mis promesas
todos los arduos días
hasta no ser ya más que polvo de un desierto
cuya arena no existe

Es explícita la decisión del lírico de desarraigar la memoria. Incluso hay una negación del tiempo que se potencia en la destrucción del espacio: “hasta no ser ya más que polvo de un desierto/cuya arena no existe”. El erial acentúa la desgracia afectiva y la sombría condición del alma.

La pesadumbre conduce a la destrucción de las acciones, el tono nihilista se dirige a borrar el Ser sin pasar por la muerte. Rastreamos signos de impersonalidad, presentes en la tradición moderna.

En la obra de León la despersonalización no se circunscribe al distanciamiento en el lenguaje, es decir, al manejo “matemático” de los términos y estructuras sintácticas; el rasgo está presente en máscaras que ocultan al “yo poético”, ficciones encadenadas que invisibilizan al autor, por ende, los aspectos biográficos son imposibles de rastrear y el individuo nunca está en juego. Friedrich advierte:

En poesía como en otros campos, el hombre se ha convertido en dictador de sí mismo. Destruye su propio ser natural, se destierra a sí mismo del mundo y destierra a su vez a éste, únicamente para satisfacer a su libertad. Ésta es la curiosa paradoja de la deshumanización (1959:259).

Y es esa la suerte del Ser, la del proscrito condenado a desaparecer sin dejar vestigios, toda remembranza es pulverizada.

En “Huésped”, también de *Precipicio de pájaros* (1971), gravitan otros temas: la ganancia que el tiempo reporta, la condición efímera, el sueño, la noche y el azar.

Huésped

Festeja al cielo de errantes estaciones
 Deambula el mar el hombre
 Recibe de los días el don más tenue
 y fluye
 Sé huésped impalpable
 El ansia dure en ti como una ráfaga
 y sea el sueño tu verdad
 El fervor de la llama te sea dado
 esa radiante música
 El azar te conceda sus secretos favores
 Humedécete al sol y contagia la noche hasta anegarla
 Propicia en tu costado un agua dulce
 que no cese
 Toma el día y perfúmame que es la sola fragancia
 Ignora el tiempo y su rencor
 La memoria es germinal desgarradura

Ante la mudanza perpetua de las estaciones, sin rutas marcadas, con un conocimiento disminuido, el hombre nunca será un habitante, sino un invitado. La única verdad derivará del sueño, ese estado paralelo a la realidad; por otra parte, sólo

de lo fortuito surgirá la asistencia. Sin embargo, en el presente algo podrá conservarse. “Huésped” concluye con una expresión emblemática, comentada por el propio Eleazar León:

En un verso de *Precipicio de pájaros* había escrito: ‘La memoria es germinal desgarradura’. La obsesión —así de frecuente— con que aparece tal idea en estos poemas la vuelve un tópico de ella. No importa determinar las circunstancias vitales de su procedencia, cuenta más bien cómo se presenta. (...) se le atribuye a la memoria, por su condición misma, la capacidad de herir el tiempo vivo de la evocación. Facultad creadora, contiene igualmente la paradoja de activar el sufrimiento por virtud del mismo mecanismo que la define (1992:119).

Recordar y sufrir formarán parte de la misma carga emocional, de allí que se trastoquen en maldición y ese desencanto tiña el contenido, rasgo de la poesía moderna.

“Habitante” aparece en *Precipicio de pájaros* (1971) y en *Por lo que tienes de ceniza* (1974). Vale aclarar que hay diferencias; seleccionamos la versión de este último poemario porque el verso final aporta mayor riqueza de imágenes.

Habitante

Tus días bajo el ala
grave
de la ciudad

Un rostro en el espejo

acechando tu rostro

Estrecho cielo en que durar

Tu sol fulgura desde adentro:

follajes

prado antiguo

Evocas un solar de palmeras y helechos

El tema enuncia la condición opuesta plasmada en “Huésped”. En “Habitante” el hombre está asentado en la ciudad, no es azar contraponer este espacio al del campo, después de todo se trata de una crisis de la modernidad. El eje del mensaje, más allá de la evocación, radica en el retorno.

Eduardo Azcuy asevera que el poema sintetiza el cosmos de mitos, imágenes y símbolos presentes en las sociedades arcaicas: “de ahí que la creación poética implica la abolición del tiempo, de la historia concentrada en el lenguaje, y tiende hacia el recobramiento de la situación paradisíaca” (1982:55).

Para Azcuy esta visión aflora en los románticos, quienes “padecieron (...) esa oscura nostalgia que al recordarle los orígenes, los impulsaba a utilizar a la poesía y al ensueño como mágicos accesos al Paraíso Perdido” (1982:72) y es precisamente esta situación la que bosqueja el texto analizado.

“De mis manos el agua” (1973), inscrito en el capítulo titulado “Isla por soñar”, escogimos “Contra un reino de olvido”.

Contra un reino de olvido

Vamos

hacia la transparencia

Una estación de oro nos concede su lámpara en la dicha
y huye la soledad

Avanzamos entre fiestas del sueño y sus palacios
por una íntima frontera
centinelas que le ocultan al alba sus heridas
combates contra un reino de olvido
para vivir

Al estrecharnos fluye
la tierra al mar y el mar a la deriva

Elegimos al fondo del deseo un manantial
y es lumbre de su agua la que brilla en nosotros
su oscuridad la nuestra
puerta batiente o ráfaga o desvelo

La añoranza de un sol de eternidad nos prodiga su fuerza
cada día

Nutrimos una hoguera

Nosotros dos el esplendor

Sólo arribo a tu cuerpo

con la primera luna en mi navío

y es afiebrado el salto de abordaje

hurto en su cofre joyas melancólicas

y me coronó

el anillo solar bajo tu vientre

edifico una torre de colores del cielo por tu piel

y estallo en el prodigio de los astros

Un fuego nos anima

Somos la transparencia

Sin duda, “la estación de oro” y “la transparencia” son imágenes que remiten a la edad áurea; en este tiempo se conoce la unidad, se supera el estado de separación que supone un mal y esto tiene su origen en un error, en un pecado, “que destruyó la armonía de los principios” (1954:99), según lo expresa Albert Béguin.

Ahora bien, el viaje no ocurre en vigilia: “Avanzamos entre fiestas del sueño y sus palacios”, confiesa el poeta. Béguin enumera los mitos que se configuran en el movimiento romántico: el del Alma, el del inconsciente, el del sueño y el de la

poesía. Con respecto a ésta alega: “es lo real absoluto, su verdad es superior a la verdad histórica” (1954:483).

En cuanto al sueño, el teórico sostiene que no es sólo una cara de la vida por la que entramos en comunicación con la realidad subyacente, sino que constituye el modelo de la creación estética, donde se expresa el genio onírico y mediante metáforas espontáneas confluyen seres y objetos distantes en el espacio y momentos separados por el tiempo (1954:485). Y añade: “El Sueño y la Noche se convierten en los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible” (1954:485).

León se ampara en esta concepción para desarrollar ciertas ideas: la protección contra el olvido, la defensa de la vida, la nostalgia de un “sol de eternidad” que brindará la fuerza. Los sujetos, designados con un “nosotros”, se fundirán con la claridad, después de reconocerse en el espejo de la naturaleza que trasciende al cosmos. Béguin le concede valor al enfoque romántico: “de vuelta del sueño, la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas recuperan por un instante su novedad primera” (1954:486-487).

“Máscara” figura en *Por lo que tienes de ceniza* (1974) y corresponde a la primera parte, titulada “Cierta fuego”.

Máscara

Olvido de seres en el tiempo: el porvenir reúne toda diversidad en sí y la guarda. ¿Desde qué origen

podrían sustraerse a otra piedad más suave, más tiránica,
de ascender y posarse sin otro privilegio
que la esperanza?

Fingen los días una máscara en toda identidad.
Pero la luz a nadie engaña, la secreta, la sabia,
nacida del encuentro de tu rostro en la Sombra
cuando eres Nadie y todo es Luminos.
Márgenes de lo incierto.

El tema gira en torno a la esencia y su reflejo, simbolizado éste en la máscara; se inicia con un examen sobre el tiempo, se aborda el futuro como portador de todas las potencialidades, además de la mención de la esperanza, único amparo del hombre ante el devenir. En la máscara se solapa el Ser, no obstante, para “la luz” el hombre puede conocer. La irradiación ha surgido cuando el rostro se confronta con “la Sombra”, pero ya se está despojado de atributos, se es “Nadie” y la sustancia se ha fundido con la fuente.

No hay personajes, sino abstracciones. El contenido en cuanto a la articulación de las ideas resulta definitivamente opaco, por tanto, estamos en presencia de rasgos característicos de la poesía moderna.

El respaldo teórico de Friedrich nos permite contextualizar las otras particularidades de dicha tradición, ésta se refiere a acontecimientos, seres u objetos, cuya causa, tiempo y espacio son desconocidos para el lector; la oscuridad se expresa en el estilo y en el mensaje. (1959:270). “Máscara” ofrece dificultades para descifrar el sentido.

También de *Por lo que tienes de ceniza* (1974), de la segunda parte, titulada “Confines”, escogimos “Nada sino el olvido”, poema sustentado en “metáforas imposibles”, según Salvador Fleján.

Nada sino el olvido

De ser árbol de luz de manantial reclamarías dicha
o cautiverio, clemencia o desventura.

Pero no, desafinas.

En un fondo de piedra está tu casa.

Nada sino el olvido funda en ti el abandono, saquea
tus bajeles, tu caja de cristal, tus llaves.

Admite tu celaje y sé el temblor que ansías:

daga en el agua, imperio devastado, tejedor del viento,
centinela de humo.

Abandonas el fuego y crees recobrarlo.

El tiempo te señala.

En efecto, como lo indica Fleján, la metáfora “luz de manantial” conjuga una imagen sinestésica; “daga en el agua” implica la anulación del peligro, el arma no causará daño; “tejedor en el viento” supone una acción prácticamente absurda, pues se reduce a la nada y “centinela de humo” personifica un ser invisible que vela sin ser advertido.

Sin embargo, estos versos se articulan para identificar las cualidades del sujeto que, por cierto, reside en la segunda persona. Este personaje, a quien se dirige el lírico, es cuestionado por no aceptar su defecto: el de hallarse a merced del olvido, lo cual conduce al abandono. Se le dice: “desafinas”, al traicionar su naturaleza y estar sumido en la sombra; de hecho, así se incorpora al verso “admite tu celaje”. Fleján comenta que nos percatamos del significado de la aventura humana:

esa misma voz nos ruega —a la manera taoísta— que nos percatemos de lo fugaz, vulnerable e inconsistente del existir (...) Pero a la certeza de conocer la precariedad de la existencia, se opone esa vaga ilusión humana que cree estar en posesión de lo que le da vida, plenitud e iluminación (2000:28-29).

Olvido y tiempo oscilan como opuestos y al último compete decidir sobre el hombre y su incapacidad para reconocer qué tan frágil es su circunstancia.

“Pertenencias” forma parte de la sección “Encuentros” que corresponde a *Estación durable* (1976).

Pertenencias

Acostumbro apartar,
 memoria, tus ojos de inclemencia. Desafío
 tu espejo, tu traición, tus festines, tu máscara.
 Me queda el mar, esa hierba rojiza
 que ondula en los caminos, el sueño y su zarpazo

desde otro aire, la pertenencia de los días
que atesoro y arrojé con premura. Sobre todo me queda
la desesperación. Nada me queda.

En un reto sin subterfugios el lírico asume posición ante la memoria, declara su angustia y se refugia en la negación, en la pérdida, con un tono subido por la tensión emocional que se va acumulando. La vehemencia entraña una denuncia acorde con el estilo de León, quien explica: “en los términos imaginativos, intuitivos, sensibles, espirituales, yo me juego a los extremos, (...) voy hacia la máxima claridad y hacia la máxima sombra; las encuentro, se me juntan, y las disocio difícilmente” (2008).

En el breve curso de las imágenes, con estilo trepidante, el lírico parece retener el mar, la hierba de los caminos, el sueño y los días, pero termina despojándose con prisa para que la desesperación lo tome de manera definitiva.

León especificó, en relación a este texto, que los rasgos de la memoria son los de la multiplicación y el enfrentamiento con imágenes repudiadas, al ser de fondo engañoso ocultan lo que se ignora o se desea ignorar (1992:119). Y esto es lo más significativo del autoanálisis, la ponderación de una característica recurrente: cerrar con una negación. Se trata, pues, de una cuestión de estilo y simultáneamente le permite al escritor definirse en términos filosóficos: “Este recurso de suspender o negar afirmaciones precedentes, que empleo con frecuencia, tiene el malicioso propósito de arrasar en mí cualquier certeza de seguridad frente al mundo” (1992:119).

Del poemario anteriormente referido, del apartado que se titula “Migraciones” se analizará un texto con igual nombre.

Migraciones

Sé fiel a la distancia que hasta hoy abarcaste
y hónrala con olvido. Otros parajes
te anularán de nuevo y acepta ese designio
de migraciones cada estación. Mañana
comprenderás estas cosas, aunque no estés
para saberlo.

Se aprecia que el olvido cobra un sentido diferente al ya descrito, más bien interesa otorgarle el valor de contrarrestar la soberbia humana ante el itinerario de vida. El cambio es la regla existencial, se nos dice, pero cuando al fin se asimile esa verdad, ya se estará ausente, por tanto, todo concluye en paradoja.

De *Palabras del actor en el café de noche* (1982), “Cita” formula múltiples focos que tornan compleja la interpretación. Hugo Friedrich señala: “Las expresiones no concluyen, sino que se interrumpen” (1959:270) y el recurso coincide con la lírica moderna.

Cita

Llegas liviano como la fiebre, devoro en la premura de mapas indecisos, para destellos la mañana y el sobresalto de las aguas, brumas de olvido largamente y ese rumor de las despedidas

Un reloj de hace siglos da campanadas memoriosas, no sabes distinguir, toca muy lejos, se repite, convoca el día en un fervor donde todo resuena, y hay los espacios en las cumbres, y hay los torrentes

Tu procedencia un arco de amaneceres en los montes y el porvenir de las migraciones, las andanzas de paso por límites desiertos que acaso ella vuelva a cruzar

Tu hallazgo esas hogueras de nadie en las orillas

Ella es la fuga y la distancia, la de rondas al aire mientras el tiempo disminuye, y así las huellas en las dudas, las comarcas posibles

Ella es la súplica y su ausencia, dones extremos de quien cede las humaredas, la ceniza, y parte sin compromiso

Tarda, tarda su cuerpo, su desnudez, la soledumbre de su abrazo y el manto claro con que ciñe para despojo de los días

El horizonte recomienza, cómplice de otro fuego

Te conocen los años, los relinchos oscuros

Te hallará en ese instante de las puertas de golpe y el eco enorme de los caminos

“Cita” concentra incidencias en las que los referentes cambian con cada verso; resulta difícil seguir la coherencia y aunque resuena un objeto erótico, es

difusa su presencia, pues se fusiona con la naturaleza, al portar aspectos concomitantes al tiempo: días, años, siglos, el reloj; olvido y despedida.

El título nos orienta un tanto en la comprensión, pues alude a un encuentro que ya ha tenido lugar, pero que quizá no se recuerda, lo cual remite a un ciclo, al menos, así se confirma en el verso: “El horizonte recomienza, cómplice de otro fuego”. Esa reunión se ha demorado y se percibe una deformación: “Tarda, tarda su cuerpo, su desnudez, la soledumbre de/su abrazo y el manto claro con que ciñe”; “Ella es la fuga y la distancia, la de rondas al aire/mientras el tiempo disminuye”. Ya Hugo Friedrich ha sostenido que en la poesía moderna “el tiempo asume también una forma anómala” (1959:313).

Salvador Fleján interpreta “Cita” desde el terreno afectivo: “es sencillamente la súplica, el ruego e incluso la plegaria por el amor ausente; ese amor que dio vida – fuego– y que ahora otorgará la ceniza de su ausencia” (2000:72).

Confluyen diversos asuntos que forman una mixtura, bien por el ímpetu y el acento emocional o por la riqueza de imágenes. Para contextualizar la tradición moderna a la que León se debe, constatamos que emplea este estilo, Friedrich reseña:

la poesía moderna posee un dramatismo agresivo, que impera en la relación entre los temas o motivos, más bien “contrapuestos” que “yuxtapuestos”, como domina también en la relación entre éstos y un estilo inquieto, que trata de dislocar cuanto sea posible la correspondencia entre los signos y lo designado (1959:17).

Finalmente, el teórico deduce las consecuencias sobre el lector cuando argumenta el impacto que provoca, pues no se siente seguro, sino alarmado (1959:17).

“Fuente”, de *Reverencial* (1991) traza cómo el lírico se lamenta y el recuerdo detona, uno a uno, los cuadros.

Fuente

He nacido de mis manos un río.

El agua de la infancia, las lluvias de la memoria que trae octubre, las lágrimas de duelo en el ahogo de la almohada, el sudor de tu cuerpo, mujer que faltas en mis huesos, el frescor de la piedra donde los años han cavilado, con las materias de la añoranza, el olvido y el porvenir, he dado cauce a su corriente.

Habito en él, en sus rumores guardo mi casa, de techo al aire y peregrino.

He creído partir, seguir la errancia, regresar, y no he salido nunca de sus aguas de agosto, de sus pequeñas piedras blancas, de sus enormes árboles que aproximan el cielo con los plumajes de amanecer.

Umbilical, furtivo, bebo del sueño de su vientre.

En esa fuente abrevaré hasta la pérdida y la sequía.

La remembranza va tejiendo emociones, reforzada por lluvia, lágrimas, sudor. A su vez, el hogar es el río y el asiento de las vivencias. Jamás se ha errado: “no he

salido nunca de sus aguas de agosto”. Es así como la morada se confunde con la matriz: “Umbilical, furtivo, bebo del sueño de su vientre”.

La mujer puede representar un arquetipo, pero, aunque se afirma que ella posee un cuerpo, encarna, simultáneamente, la experiencia mística y una parte del “yo poético”. La fuente estará allí, acompañará en el tránsito hasta el desenlace negativo.

También de *Reverencial* (1991) elegimos “A doble llave”. Es una constante el espíritu taciturno, puesto que emerge un sentimiento de intemperie.

A doble llave

Todo encuentro culmina en una cicatriz
 y toda vez en despedida. Puedes
 cerrar tu puerta a doble llave, y rechazar
 soles y lunas, trampas, quemaduras, pero
 ignorarás el viento, su costumbre
 de mano abierta sobre las cosas.
 Derribará
 tu casa si la ocultas, tu vida si la escondes
 tu corazón si lo sustraes.

La herida será la secuela de toda relación. Nadie podrá evitar que “el viento” arrase su mundo y sus afectos. Esta óptica trágica reitera la concepción del escritor:

el desamparo en todo momento y circunstancia, la soledad y la condición inerme frente al destino, el tiempo y la muerte.

En “Ofrendas y bienvenidas”, de *Reverencial* (1991), se otorga un valor central a la reminiscencia.

Ofrendas y bienvenidas

Pongo el oído en tierra
 y oigo los siglos: ese desvelo
 no es para mí, golpea
 con un eco de turbulencia
 y nada es claro para mi sangre.
 Sé, sin embargo, que de raíz
 el mismo barro y lluvia y la misma memoria
 nos nutren para el tiempo,
 yo fugitivo de la edad como soplo o espuma
 y los siglos de fuego y humo.
 Perdurará la sucesión y yo estaré tan cerca
 del simulacro, que nada retendrá
 de mí la tierra, ni el corazón de hombre
 que atesoró el vivir como un arrebató
 de ofrendas y bienvenidas
 y ahora le toca despedirse.

Una acción sobrehumana, titánica, ha tomado al sujeto que pretende escuchar los siglos. Dicho escrutinio, por vía sensorial, abrumba. Por eso, “el yo poético”

confiesa: “ese desvelo no es para mí”, además se declara incompetente, pues el mensaje es ininteligible: “nada es claro para mi sangre”. Aun así algunos sucesos son descifrables, admitir, por ejemplo, que la capacidad de evocación es un legado común, aunque el acceso sea incierto. De cualquier manera, la separación definitiva es el sino del hombre.

León ya había reconocido dos tipos de memoria: la personal y la de los otros. Cada quien debe convivir fatalmente con una de ellas, pero existe una que concierne a la múltiple humanidad y permanece vedada:

Acceder a los recuerdos de los otros supondría el vértigo puro, (...) agrandar nuestros pasos sobre la tierra, supondría los actos, los pensamientos, las aventuras y la asunción de la suerte de todas las vidas, todas las caras, todos los cuerpos y el término de la pobreza, la plenitud (1992:85).

También debemos indicar que el sujeto, a pesar de estar anclado en la primera persona, proporciona una cara de la lírica moderna: la impersonalidad. El *yo* se arroga la condición humana. Al respecto, Michael Hamburger apunta:

Hugo Friedrich hizo mucho hincapié en lo que llama la ‘destrucción de la realidad’ en la poesía moderna, comenzando con Baudelaire y su ‘despersonalización de la poesía; por lo menos en la medida en que la palabra lírica ya no procede de la unidad de la poesía con el yo empírico’. Sin embargo acepta que esta unidad sólo fue característica de la poesía confesional del período romántico, de modo que la ‘despersonalización’ de Baudelaire puede considerarse un retorno a las premisas clásicas (1991:35).

La abstracción, la entelequia, los principios y leyes son temas implícitos en los textos de León. Friedrich asevera: “La lírica moderna exige del lenguaje la doble y paradójica función de expresar y a la vez encubrir un significado” (1959:269-270). “Ofrendas y bienvenidas” es una muestra de ello, claro está que no aparece en un primer plano porque se enmascara el significado profundo.

En “Camino de agua”, de *Descampado* (1999), la memoria es el receptáculo del elemento primordial.

Camino de agua

Siguen cayendo en la memoria
 lluvias que no cesaron. Llenan
 el día y más allá, cubren el mundo
 y es el agua primera del primer río
 que nunca deja de ser un reino, de ser un sueño
 y es el agua primera de la sed sucesiva
 y el agua última de los últimos labios
 bebiéndola para siempre.
 Nada como un desierto para soñar el agua.
 Cara roja del viento, nada como la arena
 para desear hasta la inclemencia
 que se cambien sus granos en gotas de sosiego
 y las gotas se cambien en secreta simiente
 y así el desierto sería mar
 y la mar una tierra fértil.

La fiesta del universo es un camino de agua.
 Las estrellas navegan, las piedras, los destinos
 y el barro que se junta en los rincones de anochecer.
 También la polvareda de los vientos del mundo
 volando y deshaciéndose.

Los vínculos del agua con la creación, el universo y el mundo aproximarán al hombre a la superación del tiempo condicionado para adherirse al ciclo cosmogónico.

En la estrofa VI, de los *Sonetos peregrinos* (2005), al principio surge la imagen de la memoria, como en “Camino de agua”, lo cual marca la orientación de los versos siguientes:

VI

La memoria te muere y vas viviendo
 pidiéndole al olvido que te quiera,
 de lámparas votivas es tu espera
 y tu esperanza vive falleciendo.

Que no por aguardar no te vas yendo
 más allá del fervor de la quimera,
 desear no es poseer si desespera
 quien por soñar se queda padeciendo.

Males, vigiliyas y un mirar adentro
 soledades que manan hasta el centro
 y hacen de su caer fuente de duelos.

Ruegas fidelidades en amores
 y se quedan contigo los dolores
 por ser más duraderos los desvelos

A través de una licencia, como es el empleo de un reflexivo en un verbo que no lo admite: “La memoria te muere” y la continuación del verso: “y vas viviendo/pidiéndole al olvido que te quiera”, el lírico asume que es menester vivir sin recuerdos.

En la estrofa 156, de *Rubayyats* (2009), se aborda el fin de cada ciclo, etapa cerrada en sí misma.

156

Cada giro del mundo es despedida.
 ¿Puedes soñar si en la furiosa herida
 del adiós que te rompe hueso a hueso
 se desprende la gloria de la vida?

La fatalidad, en esa circunstancia, despojará al hombre de la facultad de soñar, pues la grandeza es necesariamente producto de la muerte.

CAPÍTULO VI.- EL MAL

En este bloque ubicaremos las claves sobre la concepción del mal en León y para ello vamos a distinguir una constelación simbólica: brujas, hechizos, rituales, demonios, ángeles caídos y la noche.

El tema se despliega en torno a concepciones que el poeta expresó principalmente en *Caricias, ángeles y demonios* (2001), aquí incorpora una tentativa de romper con el molde de los géneros, ya que figuran especulaciones sobre la cinematografía, pero bajo la figura del diálogo entre León y el director Iván Feo. El prólogo constituye un homenaje a la amistad y el placer por el arte; se le concede al escritor una “excusa” para intercalar poemas.

El valor de este libro heterogéneo, tal como se indica en la contraportada, reside en los postulados que se entremezclan con una fina visión sobre materias como la filosofía, la belleza, la vida, en fin, un ejercicio que estimula la catarsis y la mayéutica. Asimismo, será la fuente teórica de apoyo en la interpretación.

León razona sobre la noción del libre albedrío, además expresa las relaciones entre el arte y el mal; nos ofrece, a su vez, una breve y selectiva mirada historiográfica desde la literatura y la religión, pero en especial, sobre cómo la fuerza negativa ha tomado posesión del alma, mediante la figura del ángel caído Lucifer, en un mundo sin dioses y sin Dios.

En esta misma dirección, Octavio Paz indica que “la modernidad se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble” (1974: 46) y comienza “como un desprendimiento de la sociedad cristiana” (1974: 49).

De *Cruce de caminos* (1977) hemos seleccionado “Ídolo oscuro”, en el que se capta un entorno impreciso, casi abstracto para el desarrollo de las imágenes.

Ídolo oscuro

No has poseído un día en la claridad
sino piedras sin párpados
despedazadas bajo el sol, antiguas
sobre la piel de la marea.
Poca cosa, en verdad, y mucha sombra
han juntado tus manos
y hay un ídolo oscuro soplándole a tu boca
cosas de oscuridad, manotazos de sal,
semillas negras.
Aquí en el día está tu noche,
tu fuga, tu estación.
Sombrío polvo luminoso tiembla en tu puño.
Quieres un fuego en el instante
y te desnudas la ceniza.
Viento impasible, sopla
tu quemadura.

El sujeto se encuentra mucho más velado; su contexto es vago, no hay mayores referencias sobre el espacio. La segunda persona, recurso empleado con reiteración, acentúa una atmósfera enrarecida, de desesperanza.

En la imagen “Piedras sin párpados” el lírico atribuye cualidades humanas a objetos del mundo natural. Se le confiere a las piedras un poder mágico, ellas participan de una vía de conocimiento vedada.

El fetiche es una fuerza interior, no un objeto de culto: “hay un ídolo oscuro soplándole a tu boca/cosas de oscuridad”. Esto refuerza el hecho de que estos versos se ligan a la religión pagana, aunque no se indica expresamente, podría tratarse de un tótem. Además, el fuego aparece en la estrofa final, el elemento invocado incita a los ritos mágico-religiosos, suponemos que la utilización de la energía ígnea ha calcinado al operador mágico.

De *Cruce de caminos* (1977), “Habla el mago” nos traslada al ámbito fantástico, el ritual representa el campo de acción.

Habla el mago

Requiero soledad, hierba hechizada, sándalo.

Inicio un gesto, y a la esperanza la concluyo.

Vienen después las migraciones.

Asisten los poderes que confían el tiempo a mi albedrío.

Nada es indócil a mi encanto de gloria o sacrificio.

Siete demonios, siete, prueban en mí sus cimitarras.
Yo los aparto, sometiendo sus máscaras, y los condeno a errar
por los caminos.
Me basta una diadema, y surge el porvenir.

Pero no es cierto, finjo, me traicionan los actos
de quien no vence sus fronteras.

Yerro a cada gestión y lo que esfuerzo en tantas noches
al alba se deshace.
De nuevo me seducen el amor, la piedad, de nuevo me visitan
desventura y nostalgia, graves prestigios del olvido.
Reanudo el sortilegio cada vez, y el maleficio me derrota.
Al final llega el viento, con sueño en el corazón,
y comienza a girar.

El hechicero asume el “yo poético” y describe el ceremonial necesario para ejecutar sus encantamientos, así determinará el poder que lo asiste por los dones surgidos de la gracia o del sacrificio.

Se le presentan siete demonios a punto de atacarlo, pero los doblega: “los condeno a errar por los caminos”. Su relación con el porvenir se obstruye, siente que le están fallando sus facultades por su condición humana y es vana la tarea, pues sus sentimientos lo debilitan y el maleficio lo vence.

León le dedicó un análisis exhaustivo a “Habla el mago; él expone que la voz poética descansa en un personaje y reconoce que la primera persona ha sido desplazada sin menoscabo de la “soltura expresiva”. Explica que esta técnica es

propia del modelo teatral: “el yo hablante no es menos ficticio que la proyección de un personaje” (1992:128), el cual

se inviste de los atributos de la magia y extiende sus poderes en el tiempo y el espacio, actuando sobre los movimientos naturales, el bien, el mal, el porvenir. Luego de tal declaración, en un súbito cambio de conciencia, reconoce la impostura de sus alardes, confiesa sus carencias y declara lo espurio de sus ambiciones, por cierto no desdeñables en su condición de humanidad (1992:128).

El poema arroja otra arista: las oscilaciones entre el bien y el mal, con un saldo final a favor de las fuerzas oscuras, no sólo por la lucha que libra el mago cuando se entrega al rito, sino por la simulación implícita en el acto. No sabemos si vacila en el rol que ejerce o si sus facultades han sido anuladas por las pasiones que lo dominan.

Palabras del actor en el café de noche (1982) adopta, según León, un estilo “a la vez directo, cortante y de apretadas imágenes” (1992:131). Manifiesta que ensaya un poema en el que hay mayor tensión y dificultades formales; además los contenidos se apoyan en la disidencia y el desencanto (1992:131). A esa colección pertenece “Fuga”, cuyo imaginario se adscribe a la noche.

Fuga

Confieso la costumbre de aullar de noche

Justo a la hora vendaval, al amparo de las colinas, lejos
del sueño y el olvido y el ronroneo de la esperanza, busco

un lugar entre las piedras y allí suelto a placer sollozos
incurables

Sin estrellas, sin nadie, me abandono hasta siempre, grito
todos los gritos de los años humanos, y así en paz con mi
suerte vuelvo a la paz, respiro, yazgo sin tiempo al aire
de las errancias

Dirán: no es cierto, miente, finge lamentos animales para
ocultar lo inconfesable, la impostura desnuda que dice todo
para callar

Yo sólo digo: aúllo

Colma mis huesos la marea de las culpas mortales

Herido por la luna, sangro directamente

Bestia de mí, tan perro de las promesas y los años

Se repite el recurso de emplear un personaje que asume la voz poética, por los indicios se trata de una máscara, probablemente un animal o un hombre en condición de bestia. Este ser atraviesa por una serie de penurias y en la intemperie le toca experimentar el aislamiento.

Se describe cada una de las miserias por las que pasa: ser azotado por fuerzas externas, sollozar sin esperanza de lograr la liberación, no recibir el auxilio de los astros y gritar. Una vez que esto ocurre está en capacidad de anular el tiempo y vivir la purificación para, en última instancia, por no hallar eco entre los hombres,

demostrar la regresión que lo convierte en fiera. Es inevitable, entonces, asociar el cuadro a la licantropía.

En *Palabras del actor en el café de noche* (1982) hay un texto de igual título. Tiene considerable extensión, menciona acciones en las que un bufón de los naipes cobra vida y se vuelve notorio en la taberna.

Palabras del actor en el café de noche

Soy el bufón y salto de las barajas de la noche
 con la pirueta de los abismos
 Me presento silbando aires inmemoriales
 Paseo mi derrumbe en puntillas de pie
 para evitar el lazo de las desgracias

El eje de los días me da vueltas de luna
 y hago equilibrios insalvables
 Bebiendo el ron de los naufragios
 (menos quemante que clemente)
 llevo por las tabernas la memoria del viento
 batiendo afuera
 De madrugada en madrugada
 ovillo el hilo de los desastres
 Canto baladas de la edad prestigiosa del vino
 y sombras de mujeres me hacen oír la música
 enloquecida de las ausencias
 Saltimbanqui sin cuerda
 desaparezco bajo mi risa
 ¿Quieren ver cómo cambio el desencanto en magia
 en goce la desventura?

Me basta un guiño de esperanza
la insinuación de una promesa
y los mendigos del amor sueñan por años
con espejismos de otro sueño

Simulador, demonio, gato de noche
deambulo las ciudades puerta tras puerta
y arrastro los fantasmas, los vencidos, los ebrios,
en una danza de terca fiebre
Mi laberinto son las calles
Reaparezco y me pierdo tanteando los presagios
del dónde estoy si no estoy muerto
y este cruce de sombras donde soy coro
mortal, palideciendo a costa de los enigmas
Me desvivo por ver, tocar la grieta, el fondo
y me desdoble en esta escena
desbocando mi cuerpo hasta burlar la máscara
de las verdades a medio arder
He tenido y perdido, vuelto a tener, trocado
bahías por desiertos, vastedades por fábulas
No va más lejos el atajo
pero no vuelve nunca, y esa es la fiesta
Los emblemas de niebla llevan mi nombre
Comparto los regalos de amaneceres apagados
(Un día respiré la llamarada de una muchacha)

Bambalinas a oscuras en lugares de paso
Vestí los trajes irredimibles
del simulacro a horas vacantes

sobre seres que aturden, se ciñen, desfallecen
en tramas negras de soledad
Para ceder a la alegría faltaban ventanales
que se asomaran desnudamente
a la edad del prodigio que te roza la mano
y hay un racimo repentino, mansos poderes
manando al centro con claridad
Ya nadie cruza esos parajes

Jugué a ser el que fui
Los aplausos celebran las pasiones espesas
de quien finge vivir lo que no siente
por quienes sienten lo que no viven
Si se fijaron vieron a nadie
poblar las tablas en mil actos
con mentiras astutas de verdades furiosas
en situaciones que no salvan

Torpes amores, júbilos, errancias
me sedujeron con su abrazo
Ahora elijo la capa del que oculta su cara
en el disfraz de su propio sueño

No digo más, mi monólogo extremo
da giros en los años y da bufidos largamente
Toco, toco la cresta del adiós
y la marea trepa conmigo
Terminada la escena me despide un cortejo
de apariencias que me desgarran

Paso a juntar los ecos, los aullidos, los truenos
Tengo el anillo del olvido que se da vueltas

El bufón se autodesigna con distintos nombres “simulador”, “demonio”, “gato de noche”. Se puede apreciar una gama de facetas, pero es principalmente un histrión que, en el corazón de las calles, reproduce el inframundo moderno.

Destacan subtemas que ya se han tratado, pero de manera más abstracta, por ello, en una dimensión definida, en “escenas”, debido a la atmósfera teatral, aflora una confesión por parte del artista, quien articula las secuencias con el curso de sus actuaciones.

Por medio de un sortilegio el personaje se escapa de la carta y, desde el principio, aparece como un ser de las profundidades, “memoria del viento”, equilibrista, sólo en la noche, en especial en las madrugadas; en tanto testigo de desventuras humanas, logra trocarse en mago y por actos de conversión vive en mundos ilusorios.

Mientras vaga por las ciudades declara: “arrastro los fantasmas, los vencidos, los ebrios,/en una danza de terca fiebre”, todos estos seres moran en la noche y demandan la atención del personaje de la carta que representa el comodín, cuyo valor depende de una jugada; aquí su función muta, se adapta a la circunstancia y decide su papel de acuerdo a las leyes del misterio.

León comenta los temas presentes en “Palabras del actor en el café de noche”: la noche y el mito, éste surge de manera implícita. Asimismo, cita a escritores como

Hölderlin, Novalis, Tieck, Jean Paul, para quienes “los mitos, la actitud sacralizadora de toda huella de lo desconocido, retorna en ellos con fuerza desbordante” (1992:161). Indica luego que los románticos se ligan al pasado remoto de la humanidad, a la noche primordial (1992:161). Concluye que no se atemorizan ante esas experiencias, al contrario: “se complacen más bien en atraer la garra transparente y curiosa de lo extraño, la fiebre de los descensos rojos y peregrinos, el soplo del vértigo al fondo de la memoria con sus improbables renovaciones” (1992:162).

El submundo alude al descenso en términos mitológicos. Por tanto, la noche encarna el retorno al tiempo primero, allí se convoca a los caídos para otorgarles un espacio en la fiesta de Dionisos, quizá, entonces, la redención será viable. La ensoñación es una cara del viaje. Prosigue León:

Todos los aspectos misteriosos, secretos, del mundo, ejercen su fascinación en el romántico, que se rebela contra la opresión diurna, la razón solar. En Novalis, por ejemplo, la noche fue tema de insistentes llamados, de invocaciones exigentes, de sed insoportable. *Los Himnos a la Noche* despliegan un reclamo de consumación, de aligeramiento en el aire nocturno de Dios, suprema compensación. Habría que valorar aquí la ambición mística, obtenida o no, como una forma de rebelión contra la condición humana, sus pobreza, su desencanto, su amplio margen de irrealización. (...) Novalis (...) fue uno de los pocos poetas románticos que abrazó una doctrina religiosa como actitud salvadora. Los otros (...) resolvieron su vocación trascendente buscando espacios vagamente poblados por figuras de sueño, o se

entregaron a sincretismos sucedáneos del panteísmo, sin iglesias, sin doctrinas y hasta sin dioses (1992:165).

El actor finaliza su “monólogo extremo”, tal y como él mismo lo señala, se retira, es despedido por “un cortejo de apariencias” que lo despedaza y cuando gira “el anillo” todo pasa al olvido; se trata de una experiencia similar a la de los sueños o a la del inconsciente profundo, donde las imágenes reposan en calma o turbulencia, sin que la razón lo advierta.

De *Reverencial* (1991) escogimos “Homenaje” por su carácter emblemático en cuanto al tema que nos ocupa: la noche.

Homenaje

A ANTONIN ARTAUD
 QUE DECIDIÓ YA ENFERMO
 NO VOLVER A ESCRIBIR
 NI MORIR EN UNA CAMA
 Y SE LE ENCONTRÓ SIN VIDA
 EN EL PISO DE SU HABITACIÓN
 CON UN ZAPATO EN LA MANO

No abriré

una puerta más.

La noche

se ha quedado conmigo

dentro.

El escritor revela sus influencias cuando cita a Artaud. En apenas cinco versos León nos demuestra su maestría para crear tensión con escasos recursos. La opresión que domina al “yo poético” cumple el cometido de acentuar el tono trágico y de enmascarar al “yo hablante”, pues suponemos que el sujeto es el mismo Artaud. La noche es la soberana, al respecto Eduardo Azcuy puntualiza:

El romanticismo se apoyó en intuiciones y alimentó el mito del sueño y de la noche. (...) apeló a las potencias primitivas del alma; a las zonas oscuras y elementales de la psique. (...) Reconocieron [los filósofos románticos] en la noche el símbolo de lo Absoluto, de la imagen unitaria y animada de la realidad superior a la que sólo se llega aniquilando las apariencias del mundo sensible (1982:60).

Todo apunta hacia la presencia de signos románticos en León, sin embargo, esto no contradice que se revele el fuerte acento moderno, tanto en estilo como en características, Octavio Paz añade a éstas cómo la poesía moderna fluctúa entre dos polos: lo mágico y lo revolucionario. En el primero se desea el regreso a la naturaleza por la disolución de la conciencia del sí mismo que separa, ora por la

inocencia animal, ora por la liberación de la historia. En el segundo se debe conquistar el mundo histórico y la naturaleza. Paz estima que ambas vías de emancipación reconcilian “la conciencia alienada” con el mundo (1991: 48). León se ha debatido entre ambos extremos y parece haberse inclinado por lo mágico.

El motivo de la noche en “Homenaje” implica la cárcel del espíritu, toda vez que resulta imposible escapar, pues ya habita el Ser; la noche no alude al plano temporal, sino al imaginario con sus diversas ramificaciones simbólicas: fuente, tiempo primigenio, inconsciente, misterio, sueño. De ese reino de sombras no hay retorno posible.

De la misma colección, *Reverencial* (1991), “Trampas” reproduce el ámbito de una taberna simbólica.

Trampas

Cartas marcadas.

Con este juego ganará la esperanza tahúr, la dicha sin alivio, y el goce cómplice, desollado.

¿Que la ruina del corazón amenaza la fiesta?

Darí el mundo por un alma en el fervor de los

nacimientos,

sabia de júbilos y desgracias, tensa más bien como una cuerda que desafina sin inmutarse.

Espero, de los demonios, el rayo que aniquila.

El desprestigio de los ángeles ya me guarda en su puño.

Ardo, sin duda.

Soy una lámina de hoguera.

Con destellos de luna me haría una escala para trepar.
He guardado en mi capa la desventura de las ciudades.
¿Qué tengo que ofrecer, rueda de soles del universo?
Cartas marcadas.
Haría trampas de bienvenida, oh reina clara felicidad.

El tono que emplea el “yo poético” es definitivamente oscuro, el mal atraviesa el texto sin encubrirse, por lo cual se menciona abiertamente a demonios que causarán daño y ángeles que no cumplen con el papel de proteger. Alguna clase de maldición azota al sujeto porque declara: “Ardo, sin duda./Soy una lámina de hoguera”. Además está dispuesto a engañar, la imagen de las “cartas marcadas” se repite al principio y en el penúltimo verso.

No debemos caer en el error de literalizar el contenido, puesto que disponemos de “códigos” para desentrañar el contexto subyacente. Cuando se argumenta que el poema recrea una taberna simbólica, lo que se pretende es ampliar las posibilidades semánticas de los términos, en ese sentido, se debe apuntar que para Segundo Serrano Poncela *symbolon* significó, inicialmente, señal, indicio y marca distintiva (1974:93), pero su definición más alta engloba la analogía entre significante y significado, dicha relación puede ser metonímica o metafórica. Según el teórico lo principal es entender que el símbolo porta una “inagotabilidad significativa” (1974:94).

“La esperanza tahúr”, “la dicha sin alivio” y “el goce cómplice” que se ganará en la dinámica lúdica, habla de un espacio donde se desarrolla más un sentimiento que los acontecimientos de una taberna real. Sólo se devela emoción profunda en un escenario pleno de malignidad. Ya Johannes Pfeiffer ha sostenido que en la poesía importa la imagen plena de acaeceres, no la plasticidad en sí; tampoco es significativa la intuibilidad, sino “la virtud proteica” (1954:31).

“Ceremonia”, de *Reverencial* (1991), traza una línea que deja de lado el bien para que reine su opuesto, con efectos terribles.

Ceremonia

Hechizo con sonajas las obsesiones.

Las reúno en un círculo para la danza de la ceguera.

Ya rendidas les lanzo los puntapiés de la desgracia,
el golpe bajo de la memoria, y las tuteo con mentiras,
guiñapos a placer.

Esa tropa de ruinas es un alivio de ceniza.

Bailo, bailo la ronda de las antorchas apagadas.

Qué ceremonia puertas adentro.

Afuera el mediodía.

Me despido volviéndome, doble de cuerpo
mientras el otro sobrevive.

En un intento por expulsar “las obsesiones”, a través de los pasos de un rito, el sujeto en primera persona afronta la tarea de la liberación; se describe el acto de

magia: las sonajas, el fuego, el círculo, componentes que le permiten al practicante despojarse de la angustia en medio de la celebración: “Bailo, bailo la ronda de las antorchas apagadas”.

Podría suponerse que el éxito del procedimiento es total, pero no, fracasa porque culmina en el desdoblamiento, en la escisión de la conciencia, así lo expresa cuando confiesa que es “doble de cuerpo”.

“Oscuro y animal”, también de *Reverencial* (1991), narra la queja de un ser en desgracia, pero que habita en un espacio fantástico.

Oscuro y animal

Nada, ser desgarrado,
 el vaticinio de los días le regaló a mi porvenir
 que seré desgarrado.
 ¿No vivo acaso en el augurio
 y el descampado de mi fortuna, trozos
 de fuego vivo que se apagan por dentro
 sobre las manos de la sombra? Debo
 a mi desvelo el tiempo, la luz del sol, el goce
 y el estremecimiento. Entre luz y tiniebla
 quisiera el esplendor, pero los ángeles
 y los demonios me combaten, riñen mi sangre
 y cualquiera que triunfe me abatirá
 en mi hechura de hombre, esa cosa de júbilo
 y agonía, mucho de oscuro

y animal, que arrasa
 su eternidad efímera, su pedazo
 de tiempo a tientas.

El “yo poético” declara que es presa de un augurio: ser despedazado. No parece haber otro destino, dado el énfasis. Vale decir que el desmembramiento está asociado a la experiencia mística, a la transformación espiritual. Acto seguido, el sujeto nos muestra su situación de soledad, no obstante, hay instantes de satisfacción producto del esfuerzo. Hay una aspiración hacia la luz, aunque ángeles y demonios se opongan a tal empresa, lo que podría traducirse como el bien y el mal en equilibrio, al final queda al descubierto la precaria condición humana.

El último poema seleccionado de *Reverencial* (1991) se titula “Figuras”, cuyo foco temático es el demonio.

Figuras

Demonios muy venenosos. Te sometieron
 enseguida. Nada de ofrendas, piensas, la reverencia, el
 brindis. Reconoces a diario esas figuras de soñar. Te
 traen males de otro tiempo, fidelidades ebrias que
 hacen escándalos distantes, ya sin remedio, ya sin
 remedio.

Buscan, lo buscan todo a quemarropa y arden, lo
 rompen todo tan inútil, locos, locos de verse a
 pleamar la sed, y el vino pálido y las distancias

apacibles.

Tú reanudas el día con ese pueblo hacia los pozos,
abrevaderos de los años. La flor acústica les borra las
pisadas desiertas. Quieren vestir la desnudez.

¿Cómo pueden velar los dominios fantasmas y herir
la sombra de los vivos?

Hay otros ángeles arrasados.

Pueblan largo tus años, y de sus cartas amarillas la
confesión más muda, vigiliadas invisibles reinos adentro.

Las presencias diabólicas acompañarán al sujeto permanentemente, bajo su égida y dominio penetrarán la vigilia y el sueño, serán portadoras de memorias dolorosas. Se mezclan con lo espectral para acentuar el sobresalto y la angustia del sujeto, (en segunda persona) y lo impulsan a formular una interrogante: “¿Cómo pueden velar los dominios fantasmas y herir/la sombra de los vivos?”, con lo cual se evidencia el cruce de fronteras entre el mundo ordinario y el sobrenatural.

La estrofa 196 de *Cuartetas* (1993) celebra la magia, ya que confiere carácter divino a esta práctica pagana, mediación ineludible para acceder a la Edad de Oro.

196

En el tiempo sagrado del hechizo
claro del mundo, el vivo paraíso
respira aquí, prosigue aquí, desgarrado
y es una eternidad de lo huidizo.

León ha expresado, a propósito de la era idílica, la vigencia de esa noción, a pesar de la mirada lineal del hombre contemporáneo:

El esplendor soñado o imaginado de la edad de oro no ha abandonado la noche de los hombres. Los caminos de la historia, sin embargo, se han volcado hacia otras recompensas. El alma humana (...) no ha hecho otra cosa que palear tierra sobre sí misma, sepultando lo que ignora en un doble alarde de ceguera y sofocación (1996:49).

La estrofa refleja el intento por recuperar ese estado perfecto, pero desde lo efímero. El puente hacia la experiencia mística descansa más en la tradición pagana, como ya hemos dicho, y obedece a las referencias de las que se ha nutrido la poesía moderna en Occidente. Octavio Paz ha señalado que las doctrinas herméticas y ocultistas de Swedenborg a Madame Blavatsky y hasta la influencia de Abbé Constant, alias Eliphas Levi, gravitó no sólo en Víctor Hugo, sino en Arthur Rimbaud (1974: 134).

De *El ángel otra vez malo* (1997), seleccionamos “El Extraño”; el sujeto, debe admitirse, participa del proceso de autoconocimiento a través del cuerpo, receptáculo de lo sagrado y lo profano.

El Extraño

El cuerpo es viaje.

Sus cuatro huesos te han servido para ceñir el goce, caminar una ruta más aire, perder el peso de memorias, ganar la pérdida, deletrear lo diverso y sus éxtasis, consagrarte a presencias dignas de lo imposible, ascender al asombro de visiones en la inocencia, tocar tu infierno, sus piedras rojas, meditar lo que hiera.

El cuerpo sueña, vive por ti, comprende asuntos modulados de oscuridad, jirones blancos, milagros meridianos, y de no ser desgarradura sería hechizo de fijeza perfecta, relámpago callado.

El cuerpo te contiene como simiente.

Suelta su música, su danza, en las inmediaciones de la fiesta animal.

Tiene de grandes pájaros su afición a la errancia, su añoranza de alturas, golpes de aire.

Del ángel malo la mordedura de cielos amputados.

El cuerpo amigo te dispensa con dones de sosiego.

El enemigo te rastrea, te acosa, te derriba.

Pasajero incurable, contempla para siempre latitudes fugaces, elocuentes de la propia distancia.

Va contigo el extraño, el íntimo, el mortal.

Nos interesa rescatar un imaginario presente: el del infierno compuesto por “piedras rojas” y la alusión a la oscuridad, ya que el cuerpo alberga, además de

sombras, al “ángel malo”. Esta figura se subordina a la virulencia que se esconde en la enigmática figura empleada en varios poemas, con idéntica capacidad destructiva.

León considera que el hombre está solo, sin asistencia espiritual, aislado en un planeta de ínfimas proporciones y ya ha comenzado a percatarse de la insignificancia (2001:16). Los románticos han captado esa percepción, “la fisura se ha vuelto grieta” y la conciencia mortal se ha convertido al mal, ello ha traído como efecto que lo divino conserve “el prestigio de la ilusión”. El mundo se ha transfigurado en emanación del cuerpo, suerte de yo extendido, “se vuelve el extranjero de sus propias facultades, el desgarrado de lo que es, lo que quiere, lo que puede” (2001:17). El cuerpo, nos recuerda León, ha sido considerado, por la tradición judeo-cristiana, depositario de las acciones criminales, circunscritas, por supuesto, a las emociones que derivan del goce sensual (2001:28).

De la colección *El ángel otra vez malo*, “Devociones” retrata la figura del ángel, portador de corrupción y de su capacidad persuasiva para seducir y engañar al hombre.

Devociones

La espera es la promesa del Ángel Malo, tu cita con la esperanza.

El signo no demora con su inclemencia, con su poder.

Siempre se vale de insinuaciones de sigilo cuyas ondas revelan, alcanzan la raíz y allí tocan sin pena las vibraciones desespe-

radas, la fuente que de tan honda solivianta el residuo de los amores y los sosiegos.

Llega de danza y se vuelve infierno.

Por la parte sin lumbré, por la sequía y por la corriente, por el rubor y por el rencor, por las junturas donde los vientos retroceden y el deseo reclama batiente como una puerta.

Todas las flores de caricia imposible son su caricia.

Todas las arcas de riqueza saqueada llevan estrellas en su mapa, camino a desolación.

“No te confíes”, dice el Ángel, luego de herir con su empuñadura, “la confesión es espantapájaros de porvenir maltrecho y lengua de vendavales”.

Para la boca de la esperanza toda sílaba es magia y su cuerpo en la historia es un alivio de aventuras que si no sacian, sueñan, y si no súplicas, devociones.

Un ala de gaviota que roza el mar sin pérdida de cielo.

Una raya de cal sobre los muros de la vigilia.

Cuando la esperanza se diluye, todo se transforma en un nuevo mal; el ángel causa daño, no sin antes expresar: “no confíes”. La ambivalencia de no saber en quién recae la culpa de cada acción, si en el hombre o en la entidad, se hará notoria cuando el personaje del ángel juega con la quimera.

Nos percatamos de la ingenuidad de la víctima del ángel, quizá porque la angustia refuerza la insistencia de buscar auxilio: “Para la boca de la esperanza toda

sílaba es magia”, lo cual sustenta la actitud de fervor, incluso ante una presencia funesta, así aparezcan señales que delatan el mal: ausencia de lumbre, sequía, corriente, el rubor; pero la imagen más certera es: “por las juntas donde los vientos retroceden”, esta descripción connota la atmósfera fantástica, hasta la naturaleza logra ser dominada por los sortilegios del espíritu.

En “Sentencia”, de *El ángel otra vez malo* (1997), se describe el alcance de las acciones del ángel sobre su víctima.

Sentencia

Reclina el Ángel Malo sus pensamientos en una hoguera.

Puño disperso, ése es el gesto con que convoca.

Penetra el brillo de las piedras y ahoga sus destellos.

Piensa en ti, se bebe el agua de las nubes y piensa en ti.

De rodillas, dispón tus horas de rodillas y acata el cumplimiento de su sentencia de ceniza.

Es su deseo, te sabe receptivo a sus maneras de vencimiento, el vacío, el vacío, quiere llenar de nada la plenitud de lo que ignoras, carga sin cielo ni semillas.

La primera ilusión es la que prefiere, junto a la última ilusión, junto al amor, la frescura que tiembla.

Para ello conduce las apariencias a una danza, crea una música y un hechizo y se abalanza sobre la duda, tira su anzuelo y hace girar.

El Ángel Malo vive su fiesta.

Le gusta la incertidumbre, los pensamientos a medio hacer,

las intrigas de la vida y los rastros de muerte, el corazón y su ceguera, los motines, las despedidas.

Sobre costillas animales edifica su aullido.

Su astucia es el silencio.

En resquicios perplejos, allí se instala.

Entre amantes aguarda la palidez de las mejillas, el ademán de hastío, el resentimiento.

En las ciudades solivianta las diferencias y los orgullos, se complace apartando, propiciando intratables, prestigios solitarios.

Te marcaré con fuego lento como ya hiciste con mis augurios, mis bienvenidas, mis regresos.

Derriba entonces, Ángel Malo.

Te aguarda una cadencia de olas amargas.

El ser alado está subordinado al poder del fuego, de allí la mención de la hoguera. Afirma León en relación a las múltiples asociaciones con el elemento: "el mal es una materia fluida, volátil, de predisposición ígnea y carbónica, vale decir, en intimidad con el fuego y la ceniza" (2001:11). El que recibe el veredicto se sabe condenado desde el primer momento porque ya ha consentido y aceptado los términos del pacto, de allí que el contrato se cumpla silenciosamente, con un saldo de penas inevitables. Este ser infernal conoce las debilidades y deseos íntimos de quien solicita sus favores, pues goza de la omnisciencia.

Se enumera el conjunto de circunstancias que condiciona la alianza maldita: duda, inconclusión, obnubilación, egolatría, vacío, hastío, resentimiento, una gama de emociones densas, con secuelas para el individuo y para la humanidad.

El último texto seleccionado de *El ángel otra vez malo* (1997) es “Designio” y describe las transformaciones que se producen cuando se entra en contacto con el espíritu siniestro.

Designio

Al visitar tu casa, el Ángel Malo se conduce con displicencia. “Son muy altas las nubes que techan estas paredes. Hace falta rencor, un halo de descontento y ese desasosiego de las almas a tientas que las vuelve pastosas como resinas. Voy a crear un clima propicio al sueño”.

Entonces dicta una borrasca. Con ella vienen los perdidos de mar, confusos hasta el hueso, y unos cuerpos de sombra que las batallas no desecharon, los perdones no redimieron, y unas caras muy solas que se cubren los ojos con trapos de inclemencia.

Al momento cesa la paz, sobrevienen desórdenes de sentimiento, de corazón, y si antes praderas te visitaban el sentido, ahora rincones recelosos, desbandadas, abismos; si antes cautelas ahora presagios.

Es su designio, confundir.

Luego tantea tus papeles, escarba el fondo de tu letra, sorprende astucias de su pura invención y acusa liviandades que son penurias, desgarramientos.

Lee no el rastro sino el signo.

Escamotea tus quemaduras.

En un final de ruina, como ve que no cedes, como ve que reservas una simiente de porvenir, da manotazos contra tu pecho y agobia mucho y muy seguido, se vuelve médula, residuo, raíz amarga, y desaparece.

Tú no cierras tu puerta como una frente, como un destino, pues volverá con su desierto, a pesar de tus hierbas, a pesar de tu manantial.

Sopla, sopla sus alas con aspavientos de voladuras, cree reinar.

Tu pensamiento, ahora, tiene imágenes negras.

Serena culpa la del Ángel.

Quien existe eres tú.

La indiferencia del ángel es una estrategia para atrapar al inmolado. Se emplea la comilla que, por el contexto, parece tratarse de las palabras del agente. Éste promete el sueño, mas se trata de una apariencia, después de la aparición de la borrasca se manifiesta el caos. En adelante se nos revela la imposibilidad de salvación, aunque se busque nuevamente protección, ya el pensamiento ha sido conquistado por la oscuridad.

Aunque todo indica que se apunta hacia la interacción entre una entidad tentadora y quien cae bajo el influjo, luego entendemos que el individuo es también portador y responsable de su propio mal, se atenúa el poder del ángel. Esto podría tener su explicación en el debate teológico que se circunscribe al problema de si el mal mora en el Ser o se halla fuera de éste. León considera que dicha fuerza es una “presencia corporeizada, materializada, que camina sobre la tierra al lado del ser humano” y proyecta su sombra confundiéndola con la del hombre (2001:150). De

cualquier manera, esto determina que estamos incomunicados con las instancias superiores y la conciencia histórica somete a la psique.

En “Penuria”, de la colección *Papeles para un adiós* (2004), el mal brinda soporte filosófico a la negación como declaración de principio.

Penuria

Me aferro a un No para enfrentar el mundo con la propia resonancia de sus terrores, pero en el aire de la mañana hay una ligereza que es puro asentimiento, la luminosidad de afirmaciones que vuelve mis negaciones una afición por los descabros.

Con la mano derecha toco los esplendores, con la mano izquierda las turbulencias.

¿Lo que toco con ambas manos es un engaño?

Respira el mar, las espumas alcanzan el navegar de constelaciones, en la penumbra de un cuarto dos cuerpos de pronto amables agotan el deseo, desde las rocas mortificadas cae la gentileza de una cascada, por las calles de cualquier ciudad una muchacha pasea sofocaciones y esperanzas.

Más abajo en los sótanos de las lentas infamias unos hombres de dientes negros rompen el cuerpo de otros hombres.

Con los ramajes de mediodía la vida dice Sí, con los horrores de la muerte y rapiña, sin dignidad de

águila, la vida dice No.

Negar o afirmar, al parecer, son la penuria de los grandes sueños humanos.

El combate entre el bien y el mal es un argumento cardinal. Se refuerza el argumento religioso de que no existe un polo sin el otro. Ya Eleazar León ha dudado del bien, en tanto influencia dominante, incluso se ha preguntado si sucede y aunque lo legitima, aclara que, surge de manera momentánea, para desprenderse de inmediato del cuerpo tocado (2001:12). Añade que el bien precisa probar la materialidad de su presencia, cuando en realidad se asegura de su fugacidad:

El instante de un siglo, he aquí la duración del bien. La modestia de su fortuna tal vez sea piedad hacia lo humano. De durar más, la felicidad y sus sucedáneos nos aniquilarían en un momento de júbilo supremo, júbilo sí, sin embargo respiración suprema de un momento (2012:12).

El predominio de una u otra fuerza va a depender, prosigue León, del libre albedrío, es decir, del compromiso que se asuma. Y, a pesar de ello, no hay garantía de la elección del bien, puesto que en su nombre se ha sacrificado un sinnúmero de vidas: “sólo los beatos cierran los ojos ante la podredumbre (para adorarla). Sólo los malévolos la celebran con los ojos abiertos (para mejor despreciarla)” (2001:12-13). El libre arbitrio también lo preocupa al señalar que el ser humano no se ha recuperado “de la responsabilidad de ser ápice, centro y norte de la vida y el mundo” (2001:15), se trata, entonces, de una carga más que de un privilegio.

Por otra parte, en el poema la división es taxativa, se aprecia la luz y sus prodigios de un lado; las tinieblas, con su cortejo de desventuras, del otro. Finalmente la elección forja la verdadera miseria humana.

La estrofa 201, de *Rubayyats* (2009), plasma el grado de incertidumbre que nos acosa cuando desconocemos los misterios que configuran el destino.

201

Interrogo los astros y no dicen
si me guían, me salvan o maldicen
y no señalan cómo, cuándo, dónde
ni por qué me perdonan o bendicen.

El único diálogo posible para aliviar la perplejidad deriva de los oráculos, no obstante, al fallar en la indagación, se constata la ruptura entre la fuente y las verdades que de ella emanan.

CAPÍTULO VII.- MUERTE Y TRASCENDENCIA

La muerte, en tanto iniciación, los ritos de paso y la religiosidad constituyen temas relevantes en la obra de León. Para iniciar el análisis seleccionamos “Algarabía”, de *Precipicio de pájaros* (1971), pues el punto de vista se traslada hacia un personaje, con el objeto de dramatizar una situación (1992:107).

Algarabía

Aferrada a no sé qué recuerdos lejanos se derrumbaba
entre trapos y papeles, ocupada en morir
Desde algún lugar de su cara me descubrió, aterida
y desvarió que por las noches sigilosas figuras
la asediaban
que en muda algarabía visitaban su sueño
rondándola, celándola, convidándole el cuerpo
hacia una sombra ancha dispuesta ante sus ojos

Ya no la he vuelto a ver

Ese “ocuparse en morir” del sujeto no se restringe simplemente al cese natural del ciclo, pues se detalla la circunstancia en la que declina y se rinde ante un mal impreciso; se trata de un duelo contra la sombra y es muy probable que la muerte termine ganando la presa. El “yo poético” se encarga de revelarnos qué ocurre, la mujer nunca habla, conocemos su tormento de forma indirecta. Es necesario, por tanto, establecer la relación entre el mal y la muerte desde la perspectiva de León, ya

que las funde en una misma experiencia, a su vez, él ha definido el papel que el arte juega al respecto:

En un apotegma sumario (todos lo son) el ser humano, en su devenir, entabla un forcejeo con el mal, es decir con la muerte y con la imposibilidad de comprenderla sin sacrificio, sin renuncia, de lo que nos ama y nos hiera, nos ama y nos maldice, resuelto todo en una paradoja cuya única redención consiste en inscribirla en formas de arte (...) (2001:21).

Al mezclarse ambos fenómenos, el poeta nos suministra un sustento para comprender por qué en “Algarabía” el mal es la muerte. Todo “nace, progresa y prosigue”, así admite que la existencia se inicia y concluye, pero el mal “no se agota, se recluye, se oculta, pero no termina” y en caso de abandonar un cuerpo “le gusta dejarlo atrás en una estela de despojos” (2001:12).

Al poemario “De mis manos el agua” (1973) pertenece “Como una fruta es mi deseo” y corresponde a la subtitulación “Isla por soñar”.

Como una fruta es mi deseo

Un árbol de oro rojo se inclina en tus orillas

En las gradas del sol

hay un peldaño intocado por tus pasos

Claro como una fruta es mi deseo

Galerías de música

aligeran tu cuerpo iluminándolo

pequeñas manchas de nostalgia

desvelos como besos

Una espiga de llama te vuelve transparente

De contener un valle

vendría un manantial a darte sueño

De recorrer un cielo

giraría con luna la rosa de tus párpados

Iluminas de agua donde miras

Te torna una región de esmeraldas y líquenes

No existe una ciudad

ebria de cautiverios y musgo y lodo y algas

mientras llegues de pronto

y reanudes un bosque en mi costado

Una fresca botella

con todo el mar adentro y un lago de montaña

ofrezco al porvenir

Ensimismada bella te requieren mis manos
 mis caballos en fuga
 por praderas que creas al mirarme
 En nosotros cumplen su ruta las estrellas

El tópico de la trascendencia entraña la superación de la condición humana, en vida o después de la muerte. “Como una fruta es mi deseo” proyecta luminosidad por las emociones que provoca en un “yo poético” desprovisto de atributos humanos.

Testigo de epifanías, una figura se moviliza en un espacio recreado con imágenes sinestésicas: “iluminas de agua donde miras” o de naturaleza hiperbólica: “una fresca botella con todo el mar adentro”.

El contacto con esa fuerza cambia a quien recibe sus dones, lo convierte en otro y va, a su vez, generándose en nuevas caras del mundo: “ensimismada bella te requieren mis manos (...) por praderas que creas al mirarme” y son los astros los que terminan invadiendo la esencia humana, al desplegar su curso y conformar el destino.

A la colección “De mis manos el agua” (1973) corresponde también “Toco un silbo de caza” y se ubica en la parte titulada “Isla por soñar”.

Toco un silbo de caza

Jubiloso
 el globo de colores donde subo a morir

Atareados

vienen y van los pájaros por mi alma
trayendo adormideras
raíces de soñar un follaje más puro

Voy a ponerme

tierra negra de campo entre las manos
y manar flores para ti

Voy a partir

de pie en el barco de una flota hundida
ruta de islas y delfines
cielo distinto
afluentes
en la separación

En los ojos de nadie me miraré buscándote

Otros parajes

me desconocerán

Ah bruja malherida para mi corazón de navegante

Una lanza de plata

deja caer su sangre de jabalí de lirio

cortado apenas esplendía
sobre mis márgenes

Piedras solares interrogan
mi lámpara menguante

Halo magnífico tu rostro que me atrae de pronto
en noche
en luna de laurel puesta a girar sin agua
y sin pastores

Ausente en cualquier cita
toco un silbo de caza y mi jauría atrapa
manchas de oro entre la hierba
que trazan tu celaje

Juego entonces
a remontar con peces tu cascada
llamarte a voces de amapola en un valle
de trinos de diademas de fuego vegetal
que estalla adentro y fluye
ennobleciéndome

Mis fieras melancólicas doblegan
su crin junto a tus pies

Madriguera mi boca que prueba invierno olvido

Eco de aldabas a la puerta de una casa vacía

El poema se inicia con la muerte y la inmediata ascesis del alma, en medio del gozo; figuras aladas rondan y colaboran en el ritual que prepara la floración del Ser: “Voy a ponerme/tierra negra de campo entre las manos/y manar flores para ti”.

El proceso de desprendimiento se desencadena con una declaración impersonal: “En los ojos de nadie me miraré buscándote”. El “yo poético” entabla una relación mística al sentirse atraído por la luz. Comienza la cacería para impulsar el regocijo de la acción, en una dinámica lúdica se incorpora cada elemento del paisaje, rico en magnificencias.

Consideramos oportuno reproducir las creencias de León sobre la muerte y lo que ocurre después de ésta, mas no se limita al hombre, sino que se extiende a la naturaleza y al cosmos:

La muerte cumple un ritual en el universo. Lo que ha sido cesa de ser en una interrupción que no termina sino para comenzar otra vez. (...) De la nada no procede sino un soplo vacío. La muerte entonces procederá de un soplo de plenitud que hace una pausa helada para vivificar lo que no puede permanecer para siempre. El ciclo se reanuda, permanece. Lo que cesa es la materia del ciclo, su sustancia nutricia. El cuerpo astral continuará viviendo en otros astros cuando su fuerza se modere, puro alimento para la muerte. Suerte parecida tienen las maderas del bosque: brotan en un hechizo luminoso y después otra forma de luminosidad las recibe

hasta la ceniza. La llama actúa para dar vida a las sombras,
pero (...) ocuparán el lugar de la llama para que vuelvan a
repetirse otra vez (1992:178).

Las doctrinas que respaldan la visión de León son coherentes cuando observamos la manera como concluye “Toco un silbo de caza”. La memoria parece interrumpir el ascenso, pero el olvido de la antigua condición mortal se impone, surte efecto y se opera la liberación cuando la imagen de “una casa vacía” nos permite entender que el alma ha trascendido.

De *Por lo que tienes de ceniza* (1974) tomamos “Hallazgos” que figura en la primera parte titulada “Cierta fuego”.

Hallazgos

Cómo llegarme hasta la orilla de los mundos
y probar sus confines.
Izar, en el comienzo de los días, un velamen
de regia altura, sobre el borde de un mar
de ensimismadas migraciones.
Playas remotas, el oleaje infinito que arroja sus hallazgos,
todos tesoros graves, despojos rutilantes.
Amanecer, despierto, y a la vista el prodigio de nacientes
edades.

La experiencia concede a quien “despierta” el privilegio de conocer el tiempo primario. Esta aspiración de comenzar el viaje hacia “la orilla de los mundos” no

habla de una aventura externa, sino una travesía de la psique: “Izar (...) un velamen (...) sobre el borde de un mar de ensimismadas migraciones”.

El sentido subyacente radica en una arraigada concepción entre los románticos sobre la percepción de la unidad. Albert Béguin fundamenta que esa premisa, aplicable al mundo exterior, tiene su origen en “una experiencia absolutamente interior” (1954:99), sin embargo, los místicos de todas las épocas y escuelas parten de la doctrina del dato primitivo equivalente a la unidad divina. El hombre excluido aspira a celebrar la unión (1954:99):

Los pensadores románticos, discípulos a la vez de los naturalistas y de los místicos, tratarán de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica, como el camino de retorno a la unidad perdida, y, para llegar a ella, recurrirán a mitos inspirados todos en la idea de la caída (1954:99).

En “Hallazgos” el hombre está en estado de caída, por tanto, se somete a la prueba de la reintegración y parte de una pregunta: “Cómo llegarme hasta la orilla de los mundos/y probar sus confines”. Inferimos que una vez descubierto el secreto, se cristalizará la anhelada experiencia.

También de *Por lo que tienes de ceniza* (1974), de la primera parte, “Cierta fuego”, consideraremos “Jauría”, ya que alude el recorrido de los muertos, la relación con ellos, en un fallido acto de nigromancia.

Jauría

Viajan los grandes muertos. En el bosque

imposible donde germinan sin follaje, los interrogo
 ansioso por la luz, y nada me responden. Cada quien
 es el sol o la ausencia de sol en el recuerdo
 de los mundos. No hay tiniebla ni lámpara. Hay sólo
 el universo, donde todos giramos deslavazados, espacio
 de huestes luminosas y rotaciones, que por siempre
 ha de guardarnos en su memoria.
 Yerran los grandes muertos, ahora que la piedad
 o la inclemencia no profana sus horas, ni la declinación
 los caza en su jauría. Festejemos el fuego
 y la ceniza.
 Nosotros perduramos en la sangrienta claridad.

En “Jauría” los muertos y la luz están ligados de diversos modos. No obstante, el diálogo con los difuntos desemboca en la nada, pues ellos pertenecen al silencio, liberados del todo juicio. A pesar de la polaridad vida/muerte existe únicamente el universo, el “espacio de huestes luminosas”.

El fuego recibirá un giro en el tratamiento, según Salvador Fleján: “actuará de nuevo como un agente revelador de los aspectos negativos y destructivos de la existencia (...) nos encontraremos ante un fuego iluminador de la memoria, pero a lo que pretende darle claridad es a la derrota, al vencimiento” (2000:34-35).

Para León, por una parte, las apariciones del fuego y la ceniza son “fugaces, cíclicas y reiteradas” y “tan volátiles como inasibles” (2000:8), por otra, el fuego traduce “una experiencia germinadora, nutriente” (2000:21).

Las imágenes empleadas obedecen a una dinámica contradictoria; esta concepción asumida por León, durante su ejercicio literario, fue registrada por Fleján, quien afirma que el escritor, fiel a la noción de la dialéctica existencial, presenta una tensión entre opuestos, debido al “encuentro irresoluto de contrarios” (2000:7).

En “Un Dios”, de *Por lo que tienes de ceniza* (1974), que figura en la segunda parte titulada “Confines”, somos testigos del nexo con la divinidad, en donde se impone una actitud devota que más tarde decaerá hasta la desolación.

Un Dios

Le rendimos obsequios de ventura, lo alumbramos con hojas
perennemente luminosas. Traemos privilegios, generosas
ofrendas

copas de fuego, cantos, y una perfecta humillación.

Alzamos contra él lujo de greda y desperdicios, rondamos
su esplendente figura, atentos a rendirlo, ciñéndolo
de locura y de miedo.

Le oponemos el aire, la presencia del agua, lo degradamos
en un pozo de estiércol.

Dócil a nuestro afecto se arrodilla y delira.

No le brindamos paz, condenamos su suerte, dictamos oro y
barro

en su destino.

Gime y acepta, suplicante, la terca luz de redención.
Dios cabal y sangrante, demonio justo de la gloria
de fervorosos corazones en ruinas.

En el texto se plasma cada una de las etapas de la fe religiosa. Si bien se desconoce la causa del deterioro que va sufriendo el culto al dios, sólo notamos cómo se le entrega la ofrenda perfecta para terminar deshonrando a la deidad; ésta, lejos de amonestar al hombre, padece junto a él, en un acto de empatía; nunca hay una actitud moralizante. Semejante al tono de las jaculatorias, el sacrificio se inscribe entre el mundo divino y el profano.

El escritor tiene acceso a los misterios, pero participa de una condición caída y todo intento de superación puede convertirse en mero ejercicio retórico y no en verdadera comunión; se solapa una paradoja de la poesía moderna detectada por Marcel Raymond, quien al retomar los argumentos expuestos por Albert Béguin, alega:

Existe para el poeta moderno el peligro de que, habiendo percibido ya el origen 'primitivo' de algunos de sus gestos, que pretenden actuar sobre el mundo a la manera de los antiguos magos, por medio del lenguaje, se vea amenazado por dicha revelaciones en su equilibrio vital y que comprometan su actividad más esencial, antaño sagrada y profanada poco a poco (1983: 308).

Queda, entonces, una sensación amarga, un estado de desazón porque es la debilidad la que aflora, sin redención posible, ante la tentativa de recibir la gracia, cuando únicamente se puede dejar constancia en el ejercicio poético.

En “Triunfo”, de la colección *Por lo que tienes de ceniza* (1974), de la segunda parte “Confines”, ocurre exactamente lo contrario, el dios no se consustancia con el hombre, sino que alardea de la jerarquía y se deslinda.

Triunfo

Inclina siempre la balanza.

No intentes esquivar la centella del dios

pues tu sombra ardería. No supliques, soporta.

Acepta el reto de la imagen quemante y hostiga al sol,

inerte a su violencia.

No cuenta la piedad sino el combate, dos poderes

irguiéndose, uno tan vulnerable.

Entre las hojas, luego, reluciente de polvo,

ha de brillar tu desamparo.

El triunfo resplandece sobre tu cuerpo muerto. Amigo

frente al dios infalible y su derrota. Viene

una cascada de lo Alto a sosegar tu orilla, piedra

donde confluye y vence la rigurosa tempestad

El temor surgido del encuentro con la fuerza sagrada inspira el reconocimiento de que se está ante el “dios infalible”. El soporte mitológico adhiere

al concepto de *hybris*, es decir, la transgresión contra las divinidades, cualquier acto de soberbia o desmesura que provoca la ira y el ineludible castigo.

Salvador Flejau reflexiona sobre el estoicismo en el poema, aunque no logra discernir si el tono es imperativo o suplicante. Ve en “Triunfo” no sólo aceptación, sino desafío, cuando se invoca el equilibrio de lo existencial. Invita a oponer resistencia, mas no se ignora la consecuencia natural: recibir justicia, aunque cualquier premio caerá sobre “el cuerpo muerto” (2000:28).

En una batalla donde, de antemano, se señala quién es más frágil, destaca la imagen del fuego, que según Flejau adopta la forma clásica del “ardor como vida” y “como consumición, vencimiento y muerte” (2000:27-28), sin embargo, ejecutada la sentencia aparece la tempestad o factor catártico.

“Pacto”, también de *Por lo que tienes de ceniza* (1974), se ubica en la segunda parte titulada “Confines” y recrea el escenario en el que se celebra un contrato escatológico.

Pacto

Al fondo, visionaria, la puerta que da al bosque.

Se llega por caminos que nunca arribarán, graderías cegadas,
puentes al pie de una tormenta.

Se llega inerme, justo en la tregua del deseo.

Sin ambición, premuras.

Un acorde renueva.

Allí el templo sumido, para los silenciosos sin plegaria.

El fuego que serena, el río inmóvil para verse, el agua
que evapora la imagen.

El animal que pacta con el ala.

Los hechos se desarrollan en el bosque, sabemos por la tradición occidental que este *thopos* ha sido el espacio de los relatos fantásticos; en un templo oculto, se manifiesta lo extraordinario; allí se lleva a cabo la ceremonia sin mayores descripciones. El agente celeste es designado por una parcialidad de sus atributos: el ala. León nos ofrece su propio análisis:

Por momentos la extrema vivencia de la temporalidad ofrece una tregua, territorio de neutralidad espiritual justamente propicio por una súbita comprensión de la unidad de los opuestos a través de un estado de pasividad activa, que ve, o cree ver, un pacto redentor (1992:111).

Fleján, en cambio, ve en el bosque una imagen primigenia, trasunto de la vida, lugar de complicado acceso, allí interviene el fuego que ya no implica la destrucción ni la creación, sino el sosiego (2000:30). Concluimos que el bien y el mal son desplazados por completo, en aras de alcanzar la paz.

El último texto seleccionado de *Por lo que tienes de ceniza* (1974), de la segunda parte titulada “Confines”, es “Encuentros”, en éste la resignación del destino particular es compensada por la unión con el todo.

Encuentros

Quemante cautiverio el de la errancia
 si un follaje invisible
 bate su vuelo oscuro donde no hay viento.
 Encubro el sacrificio de elevar el tesoro.

Le busco espacio
 al celaje vencido de remotos plumajes.
 Me abro camino entre reflejos. Persigo la señal,
 la estela fija en ruta hacia las cumbres
 de fatigadas procedencias.
 Todo en mi vida brilla y desfallece
 al encuentro de todo, pero tal es el rito
 de todo hacia su centro.

El “yo poético” parte de su ordalía interior para conquistar la trascendencia. A través de la contradicción de estar cautivo por vagar, con un aire de queja, el iniciado prevé el riesgo de lo ilusorio: “Me abro camino entre reflejos” y logra guiarse por un signo orientador hasta la cima. El remontar una cuesta, el ascender hacia la montaña ha sido una alegoría de la prueba religiosa.

Salvador Fleján, por su parte, destaca que León insiste en “el tópico de la búsqueda de la plenitud, el hallazgo y la revelación de orden espiritual y metafísico”; esta vez hay aceptación no violencia, más bien “cierta sabiduría y paciencia frente a

poderes y determinaciones que lo sobrepasan” (2000:30). No el vacío, sino plegarse al centro será la recompensa después de la lucha.

Si el poemario *Por lo que tienes de ceniza* (1974) calca “la grafía de un peregrinaje de orden espiritual, vital y físico en pos de una plenitud esquiva”, *Estación durable* (1976) trata “lo terreno, la materia y el cuerpo” (2000:31). De esta colección procede “Los muertos” y corresponde a la parte titulada “Encuentros”.

Los muertos

Voy

a soplar uno a uno en los muertos. No
 evocaré sus sombras a mediodía, basta
 señalar esa mancha que se propaga
 en sus retratos, la tiniebla
 que ahora gana sin miedos sus pertenencias.
 Se aferraban al pasto de los días
 pero una vez sintieron que algo cegaba
 esa esperanza, y aflojaba sus dedos
 sometiéndolos. Saludo
 como puedo su soledad, la misma
 que cada vez nos dispone entre ellos. Digo
 que sobrepasan los adioses
 en boca de los muertos.

Con una pequeña dosis de irreverencia, los muertos son objeto de una cavilación descarnada, irónica, lo cual sirve, de algún modo, de espejo para el sujeto

de la meditación. “Esa mancha que se propaga en sus retratos”, “la tiniebla que ahora gana sin miedos sus pertenencias” son indicios inequívocos de los sucesos que rodean a los ausentes.

En el ensayo “La propia muerte” León amplía el tópico, pero no desde una mirada pesimista, sino como declaración de cuánto se valora la existencia por los milagros que dispensa:

Como quiera que presintamos la propia contingencia, hay entre tanto el ahora de los días y su fuente nutricia, aguas de sol y las noches fluyéndonos sin pausa, como a piedras con sueño en el lecho de un torrente que no se detiene. Hay asimismo el sufrimiento o la felicidad, monedas que se dan la vuelta en un vértigo impredecible, pero hay sobre todo los instantes, el mundo ahí en su fuerza cotidiana y excepcional: mares bajo la luz y sus orillas de saludo insistente y de vastedad, ciudades como un destino que se busca, se pierde, se vuelve a encontrar; la llamarada del mediodía y el sabor solitario del frío de una calle de madrugada; la proximidad de los cuerpos, la amistad y sus ritos, los amantes y su fiesta, cosas todas que no permiten pertenencia pero que son nuestras, así como pertenecemos a ellas, nosotros: barro y fuego en la rotación de los elementos (1982:63-64).

León recalca el carácter transitorio de los eventos y deja en claro que, a pesar de desvanecernos, nunca es la nada nuestro destino; la mudanza, fijarnos a otras entidades, transfigurarnos, determina la base de la carrera vital, así se supera la condición humana.

De *Reverencial* (1991) analizaremos “Dioses”, poema con explícitas referencias a la mitología griega.

Dioses

La fiesta nunca es tuya, es de Dionisos.
 Si la sombra de Hades no ha cubierto tus párpados
 podrás ver todavía la errabundia del sol
 barajar los destinos, cambiar la suerte
 de los perdidos por la tormenta
 o arrebatarse del horizonte
 las fogatas marinas.
 Ve, si prefieres, a la montaña
 y cava bajo la roca
 la hornacina de lámparas votivas
 y ofrenda rosas y sal del Líbano
 a la doncella de la espuma
 que la amargura de la mar dio a luz sin lágrimas.
 Si el júbilo es vivir
 danza entonces los días
 con el único pie de la esperanza vuelta prodigio.

No es gratuito que Dionisos aparezca en el primer verso ligado al regocijo, ya que simboliza la existencia; a raya, Hades restringe y ubica las acciones del Ser. Esa sana relación con la muerte abre campo a la valoración de los límites y la expansión de las vivencias. Los versos “La fiesta nunca es tuya, es de Dionisos” aporta la

conciencia de establecer demarcaciones y no vanagloriarse, mantenerse con actitud devota, modesta, para nunca sobrepasar a la divinidad.

De *Hombre de Nazareth* (2008), de la sección titulada “Fragmentos”, hemos escogido la estrofa VI. En esta colección se retrata a Jesús, el ser humano, rezagado de la mirada cristiana, se describe la misión religiosa en medio de dudas y crisis; gracias a una serie de sobreentendidos, el poeta se ahorra la narración de la historia y se concentra en el júbilo, la melancolía, el suplicio, en suma, complejos estados espirituales.

VI

Elegido de soledad, a la hora en que lo sagrado pide de mí, no a un siervo, sino a un enviado que mortifican por su mensaje, pierdo palabra y gano agonía, soy el hombre otra vez que se quiebra de aire, las violencias del mundo me convierte en llama, cosa de noche cerrado el pecho por el silencio, cosa caída alrededor de animales de frío que me lamen para aliviarme.

Conocer cada una de las almas humanas es un saber de llanto.
 guardo un alba y un vigor.
 Me serán dados en cumplimiento de un sacrificio.
 Sea el alto designio, que no me opongo, sólo miro trigales
 doblándose por el viento.
 Soy resonancia de humanidad y no me roban sino la
 agrandan.
 Caben en mí cumbres y águilas, la brevedad del colibrí, lo que
 respira el campo o desfallece bajo puertas cerradas.

Denme un minuto más.
 Me pertenezco como un duelo, como una fiesta, como un cuchillo,
 como un relámpago.

Desde el punto de vista formal la vivencia es relatada en primera persona, el personaje se expresa, lo cual confiere un carácter testimonial y refuerza la ficción. Resiente sus limitaciones, acosado por la tribulación acepta con estoicismo la inmolación y aunque conoce detalle a detalle su destino, no vacila en cumplirlo; suplica se le respete su derecho a ser.

Sin desacralizar, sin insolencia, este tributo surge de la empatía con lo humano, no se enfoca en un culto estereotipado y ortodoxo. León se separa de la óptica tradicional para enriquecer y ahondar en el legado del icono religioso más poderoso de Occidente.

La estrofa N° 54, de *Rubayyats* (2009), nos remite a la máxima trascendencia: formar parte de lo indiviso.

54

Estás en el tumulto de la playa,
 en lo que grita, canta o lo que calla,
 en el brillo secreto y en lo oscuro,
 en el confín del sol adonde vaya.

Prevalece la visión panteísta, enmarcada en una actitud romántica, denominada simpatía, definida por Albert Béguin como una fuerza que “recorre toda

la vida cósmica, ligando entre sí, y con el conjunto, a todos los seres existentes” (1954:100).

La revisión del tópico de la muerte nos permite concluir que en los textos analizados ese hecho natural se considera un portal hacia la reintegración con la unidad y, lejos de atormentar o inducir pesimismo, ensancha la psique por la esperanza de la trascendencia.

CAPÍTULO VIII.- ARS POÉTICA DE ELEAZAR LEÓN

Cuando abordamos la obra de Eleazar León pudimos establecer criterios de análisis e interpretación aplicables a un conjunto de textos, previa investigación sobre los principales aspectos de su trabajo escritural.

Además, constatamos la correspondencia entre el pensamiento, la poesía y los ensayos; semejantes a piezas de una estructura mayor se fueron armando en el tiempo a medida que el autor profundizó en sus búsquedas estéticas y adquirió la pericia propia del oficio.

Como lo evidencia el recorrido por los tópicos fundamentales: “Naturaleza”, “Tiempo”, “Memoria”, “El mal”, “Muerte y trascendencia”, en efecto, hallamos diferencias en cuanto a los términos empleados, tratamientos formales y contenido, pero simultáneamente nos percatamos de la unidad de estilo en el material analizado. Definiremos el *Ars poética*, en adelante, atendiendo a los signos de la tradición moderna.

Hugo Friedrich ya ha aseverado con justicia: “casi todos los grandes líricos del siglo XX han propuesto una poética, una especie de sistema de su poesía o de la poesía en general” (1959:230). Eleazar León no sólo dedicó su vida a construir un universo literario, sino que sin ser un teórico, en sentido estricto, discurrió sobre sí mismo, sobre otros y el arte.

Para hacer más comprensible el análisis seguiremos el orden de los capítulos, es decir, configuraremos las características de los poemas, luego las relacionaremos con la teoría y finalmente con la lírica moderna. Del mismo modo, nos veremos precisados a traer a colación fundamentaciones del escritor y de los estudiosos de la literatura.

En el bloque titulado “Naturaleza” constatamos que las imágenes relacionadas con el paisaje y los elementos, aun cuando aparecen con suma frecuencia, no necesariamente están vinculadas a los referentes reales, al contrario, más bien se trata de una conexión simbólica con categorías como absoluto, tiempo, ascesis, origen, entre otras abstracciones; también constituyen metáforas de estados anímicos y espirituales. A este manejo del tema lo hemos llamado “naturaleza interiorizada”, es decir, la apropiación consciente de las fuerzas para así interpretarlas, recuperarlas y redimensionarlas en la psique. Juan Liscano captó esta idea cuando determinó que León

Habla en todos sus poemas de sí pero un sí transportado por la imagen a sueños vegetales, a paisajes de vegetaciones humanas (...). Siendo como es la relación con la realidad exterior, el principal problema de la poesía, no cabe sino aceptar que ésta tiene como función trascendente, recrear a aquélla de otra manera (1995:321-322).

El cosmos también se incorpora a este eje temático, a la conexión con el origen y el despliegue de la concepción metafísica que brinda soporte a los versos. Especial atención merecen las piedras, el árbol y los caminos. Las primeras están

energías elementales y contienen poderes mágicos, a su vez, se manifiestan en tanto fuente que registra la historia primordial. El segundo se parangona con el origen en todas sus formas y los últimos demarcan la frontera entre los mundos y la iniciación mística.

Con respecto a la importancia de los símbolos, debemos seguir al propio poeta, quien en entrevista concedida a Salvador Fleján, indicó: “son sencillamente, (...) encarnaciones verbales de intuiciones (...) lo conceptual que uno pudiera extraer del empleo de esas imágenes (...) bien pudiera tener una coherencia, o poseer una contradicción, y lo que es más importante, pudiera tener cambios” (2000:77-78). También se le formuló la interrogante de si había una conciencia explícita en obedecer a una tradición, en tal sentido el escritor confesó que la escritura para él nunca procedía de un libro, sino de su experiencia inmediata (2000:79).

El tiempo es una de las obsesiones del autor. Localizamos una imagen recurrente como designación amplia: “los días”. Puede configurar distintos campos semánticos: el transcurrir, un lapso, la existencia personal y la colectiva. Incluso, uno de los más conocidos postulados de León coloca al tiempo en el centro, junto al lenguaje, como razón de ser y causa de todo:

Somos hechuras de palabras, y los días nos pronuncian, y las
noches, los años, del cenit al nadir hasta las sílabas del
tiempo, y de la piel al barro de los huesos, la sangre. Los
nombres nos tejen a la vida y la vida nos trama con sus hilos
de aire, muchedumbres de voces, urdimbres animadas, como
el viento de sueño de las palabras (1992:62).

Hallamos algunas ideas que se van repitiendo: la nostalgia, el retorno o el viaje hacia la Edad de Oro. Esto requiere una profundización, debido a la importancia que León concede al tópico.

Sostenemos que, fiel a la tradición romántica, el escritor aborda el tiempo primigenio. Albert Béguin, referido por León, habla de un ser humano que, afortunadamente, no guarda el recuerdo de la separación de la Edad de Oro, en la que carecía de la noción de un mundo exterior real y uno, interior e imaginario, de épocas primitivas, en las que los poderes, luego perdidos, le permitían cautivar con la palabra cuanto lo rodeaba, circunstancias que describen las fábulas, verbigracia cuando Orfeo “seducía a las bestias y a las peñas” (1954:481).

Pero lo que más nos interesa de sus perspectivas es la vigencia de esa época mítica, a pesar del olvido, tema que León va a transparentar en los versos. Para Béguin se debe estar dotado de una memoria, despertar los gérmenes de ese período infantil y recuperar lo que ha disipado, pero que vive sofocado. El poeta tendrá que descender a los infiernos interiores, si aspira al centro y a que se le devuelva la integridad. Si lo logra, en parte, no será cosa del pasado, sino la tierra prometida hacia la cual se orientará el progreso. Esto explica una razón por la que nacieron los mitos, “descubiertos y renovados”, con los que el romanticismo “respondió al extremado análisis del siglo precedente”; germinó así la imaginación de las leyendas y no faltó mucho para que la poesía fuese considerada verdad absoluta (1954:481).

Esta cita tiene como finalidad reconocer qué tan apegado es León a la fuente, en cuanto a sus preocupaciones temáticas. Ahora, tenemos que hacer la salvedad siguiente: hay una carga romántica en su poesía, pero ello no borra el hecho de que opera desde la tradición moderna, pues la amargura, el mal, el desencanto estarán mezclados con la pérdida, de modo que el canto luminoso de algunos textos no será aliciente para aplacar el desasosiego.

Otros elementos vinculados al tiempo son el agua y el fuego. En el primero, como equivalencia del fluir se aprecia la huella de Parménides, tal como se señala en el análisis. El segundo representa todo cuanto se consume irreversiblemente, el mismo León afirma: “lo humano vive por combustión”, (...) supone (...) un desgaste que finalmente concluye en el vencimiento de la ceniza (2000:22).

El viaje es otro de los tópicos esenciales, a partir de él leemos una extensa cadena de vocablos y situaciones: el viandante, el camino, la mudanza, el nomadismo, las migraciones, pero no exclusivamente circunscrito al viaje físico, sino a las transformaciones anímicas que se suscitan en el sendero de la iluminación.

Lector, “adepto” y estudioso de la obra de San Juan de la Cruz, León se nutre del estilo velado, de la sabiduría hermética del poeta español, de quien reseña:

Leer sus páginas nos hiera un aire más allá, y un agua otra que nos alivia dejándonos incurables, como la fuente que no se alcanza. Amaba San Juan las figuraciones del mundo natural, los parajes, las criaturas, las corrientes. Su abrazo místico no excluía, juntaba, y si el rigor de sus privaciones lo

conducía muy lejos en el regocijo de otras distancias, no por eso desdeñaba, con mano severa, las apariencias de los días, con sus soles, sus fiestas (1992:22).

En cuanto a la raíz esotérica del viaje su sentido más subrepticio, ya se ha indicado que las doctrinas del ocultismo han influido notablemente la lírica moderna en poetas como Baudelaire y Rimbaud, entre otros; toda esta carga se aprecia en el trabajo de León.

Para el escritor venezolano la memoria es una facultad que surge de las emociones, no del intelecto. Hay una constante en lo que ella representa: la causa del dolor, del mal y un impuesto insoportable. Se clama por la definitiva liberación, será una realidad volver a la naturaleza, al principio, al vacío, al silencio. Tratamiento análogo recibe el tiempo, puesto que el agua es uno de los elementos más frecuentes: río, lluvia, lágrimas conforman imágenes complejas y hasta imposibles.

En cuanto al mal apuntamos que es el tópico al que León dedica más versos y cavilaciones de variado orden, matiz e intensidad. El demonio asume la voz en casi todos los poemas, incluso lo bautiza: “el ángel malo”. Nunca se refiere a Dios, al menos no dentro de la religión cristiana, se diría que el paganismo tiñe los textos al aportar su constelación mítica: magia, hechicería, infierno, rituales, la maldición y la desgracia de quienes celebran pactos a la sombra.

León redacta extensas cuartillas sobre la relación arte- mal, según él amores incompatibles. Comenta que durante el Renacimiento la armonía todavía era regla, protegía entonces *sofrosine* y la medida de Apolo en las representaciones artísticas.

Grecia dominó por siglos, se respetó su laconismo formal. Sin embargo, hubo un cambio de mirada, el hombre desplazó a los dioses y a Dios, la consecuencia inmediata fue el destierro del alma y el espíritu (2001:15).

La doctrina del mal de León descansa en la ausencia de la tutela divina y la expulsión del hombre de estratos superiores, el abandono de sí mismo, sólo asistido por “bruscas y breves revelaciones”, en diálogo con Lucifer. Sigue a William Blake, cuando se afilia a la idea de que el mal es energía. Las puertas están cerradas y el artista tiene la potestad de explorarlo como vía de retorno al ser total, como sendero creativo. Al mencionar a Francisco de Goya y sus tormentos plantea: “Se trata de una mística de la sombra, de una ascesis por el sufrimiento para llegar a la única felicidad humana posible: la lucidez acerca de su propia naturaleza” (2001:19). Añade que el arte de los siglos XIX y XX ha tenido que vérselas con el mal en su búsqueda del bien (2001:19). Este breve tratado se inscribe, sin duda, en un sistema de pensamiento que el poeta obedece, paso a paso.

Por último, tocaremos dos temas: muerte y trascendencia. En numerosos poemas se habla de la muerte como un estadio de olvido y desprendimiento definitivo. No hay redención ni más allá, pues la trascendencia consiste en ser reabsorbido por las fuerzas naturales y adherir al cosmos.

No preocupa el legado, tampoco nada de lo que el hombre deja atrás, mucho menos ficciones escatológicas. De nuevo captamos influencias paganas, debido a la ausencia de Dios, quien no participa en el proceso de morir. Podría decirse que las

emociones en juego coquetean con el desdén y el deseo de cerrar el ciclo para desterrar los sentimientos de dolor y afrenta, es decir, la memoria.

La trascendencia se convierte en un tránsito hacia la disolución y los poemas que abordan el tema están cargados de luminosidad porque describen la relación con la naturaleza. La religiosidad se percibe en algunas esporádicas alusiones mitológicas, en las que destacan Hades y Dionisos como opuestos, correlatos de muerte y vida.

Los textos analizados carecen de rasgos explícitamente políticos, apenas hay alusiones a la ciudad, por cierto en sentido negativo, ya que se privilegia la vida salvaje, ni siquiera la del campo. En algún momento se reconoce la aflicción de “la voz poética” por habitar en la civilización. Si quisiéramos rastrear el componente ideológico, nos atreveríamos a afirmar que el progreso es ignorado y desplazado por las meditaciones filosóficas y metafísicas, en una suerte de anacronismo.

A propósito de la crítica a la obra de Vicente Gerbasi, León aboga por mantener una distancia sana entre política y arte:

Un poeta no es menos que cualquier hombre. Aunque no lo declare con localizaciones específicas, sus palabras no pueden evitar resonar cóncavamente al grito de los días. El compromiso (...) no hace sino poner de manifiesto lo que toda obra genuina carga en sí misma sin señalamientos, con el agravante de que el compromiso descuida la elaboración formal del arte que se propone. Además, la actividad política quiere incluir dentro de su lazo de obediencia a la expresión

artística. Pero sólo un artista genuino salva con ligereza el cerco de ese lazo. El libre torrente de la sensibilidad y el talento auténtico, navegarán fluyentemente hacia esas zonas de la experiencia que se nutren con la creación del espíritu (1984:24-25).

El escritor es contundente al considerar que desde las jerarquías materiales, culturales y sociales se ejerce una poesía como poder, mientras viven de la vanidad, la notoriedad y la infatuación. Defiende, entonces “la poesía verídica” que “es voz callada” y “se vive muda” (2008).

En otros ensayos fija posición contra el mundo material, el dinero, la ambición, por tanto, se puede apreciar que, a través de metáforas se proclama el desprendimiento, la vida sin posesiones, el desarraigo. León no es ajeno a las tendencias de la poesía de la mitad del siglo XX, Jean Cohen sentencia al respecto:

El papel de profeta, legislador e inventor de mitos está en proceso de ser abandonado. La poesía ya no pretende hacer grandes pronunciamientos acerca de la naturaleza o el destino del mundo, sino que se está conformando otra vez con hablar de experiencias personales. (...) La causa de esta retirada de la profecía a la expresión personal parece residir en las condiciones del mundo actual (1963:355).

León ha criticado abiertamente la sociedad industrial, pero en relación a la situación del poeta, quien es un esclavo en esa forma de vida, deja al descubierto sus padecimientos y duelos; sus palabras, antes luminosas, de una etapa primordial,

ahora configuran “música rota de una armonía alguna vez tocada con entereza” y sentencia: “esto es así y es nuestro tiempo” (1996:28).

La denuncia no se queda en la teoría, ya que hemos ubicado angustia, desasosiego y desesperanza como subtemas; se trata de una actitud política encubierta alimentada por los estados anímicos del “yo poético”. Ante esta situación, el poeta moderno solapa contenidos y se pronuncia a través de máscaras poéticas, de hecho, éstas son adoptadas por León, lo admite en sus ensayos, llamadas personas, son afirmación de los otros, por una suspensión momentánea del “yo”, no su anulación, más bien se agranda por la ganancia de asumir un destino y dejar vacante la voz propia (1992:139).

Él emplea la primera persona, pero también maneja con propiedad la segunda, ya se ha explicado la función de este recurso en el análisis precedente, aquí nos interesa subrayar que el escritor no se ve expuesto, de allí los rasgos de impersonalidad que hemos detectado, pues apela permanentemente a sus “yo” empíricos o personalidades, como las denomina Michael Hamburger, y se protege del juicio que podría dirigirse hacia el individuo.

Debemos mencionar un rasgo de la tradición moderna presente en la obra: la disposición para la crítica, es decir, teorizar, construir sistemas no necesariamente ortodoxos o eruditos, pero sí con una actitud intelectual, en ese sentido, Octavio Paz sostiene:

Desde su nacimiento, la modernidad es una pasión crítica y así es una doble negación, como crítica y como pasión, tanto de las geometrías clásicas como de los laberintos barrocos. Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora. (...) El arte moderno no sólo es hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo (1974: 18).

En los trabajos donde León analizó su obra con fines académicos o como ejercicio literario dejó claro que su acercamiento en torno a asuntos temáticos y formales tenía intención descriptiva, nunca interpretativa, reconoce la dificultad:

Volver ajeno lo propio para poder así mirarlo en su conjunto y especificidad supuso una violencia inusual en los casos de análisis, pues la materia se resiste a ser objeto de estudio y exige fácilmente la bondad laudatoria o el reproche injustificado, a falta en verdad de objeciones más imparciales. Un logro o un fracaso se miden con la magnitud de lo que intentaron (1992:142).

Además, esta relación entre crítica y obra ubica influencias e intereses, aunque, a su vez, comporta el riesgo de la contradicción entre pensamiento y creación.

La dupla verdad-poesía es evidente, en general no necesariamente enuncia situaciones de la realidad comprobable o del mundo fenoménico. Varios autores se han ocupado de ello, por ejemplo, para Hamburger las verdades de dicho género son de una clase especial (1991: 44). Octavio Paz alega que el escritor “crea realidades

dueñas de una verdad: las de su propia existencia” (1956:102) y Jenaro Talens enriquece la discusión:

El lenguaje literario no es, en consecuencia, ni una proyección de lo real, ni su descripción ni tampoco su comentario (tampoco, claro está, su repetición). Es otra forma de lo real, mediante la cual nos es posible extraer de la fugacidad temporal algo del mundo en que nos encontramos (...) (1983:80).

La poesía de León es consistente con ella misma, responde a su propio sistema, Fernando Lázaro Carreter señala: “cada poema puede considerarse como signo de un sistema semiótico, que es la obra total del poeta” (1990:26-27) y agrega que para Benveniste “el artista crea su propia semiótica” (1990:31).

Pudiera decirse que el escritor no moraliza, tampoco establece compromisos ideológicos explícitos, no defiende una forma de ser, estar o actuar; está muy lejos del realismo, ha dejado constancia de sentirse atrapado en las palabras, pues postula que ellas gozan de autonomía, son las que mandan sobre el creador, ya que lo llevan por su propio sendero, si acaso tienen vida toman su curso. Si se intentara dirigir las demasiado se inmovilizarían, se volverían “toscas, torpes, pesadas”, se tornarían, poesía pedregosa porque carecen de lazos vitales con “la naturaleza vaporosa”, “esos campos abiertos semánticos, esas metáforas abiertas que son el deber de la escritura, tanto de la prosa como de la poesía” (2008). Por último, León manifiesta: “el acercamiento a las palabras ocurre a tientas, dentro de un rito que se ignora. (...) se

vuelven cifra mágica de la totalidad. Aquí comienza ese acto de fe que es la poesía” (1992:102). En cuanto a la palabra y su relación con la ficción, León sostiene que

inventa los mundos que nombra, los crea, literalmente, y luego la mente que concibe la palabra confía en ella como si fuera un trasunto de lo que ella misma ha creado, incluso llega a creer que lo creado equivale parte por parte a los nombres mismos: un espejismo gnoseológico de difícil consideración. (...) Pero interesa sobre todo ese rasgo esencial de las palabras, del lenguaje: su carácter ficticio. Habría que subrayar, aunque parezca obvio, que lo ficticio no reside en los mundos (objetivos, subjetivos) que la palabra nombra, sino en la palabra misma, su artificialidad, su convención (1992:15).

En el análisis también nos topamos con contenidos míticos, no por ello hay una saturación, se menciona poco a los dioses; lo que sí predomina es la recreación de atmósferas, ámbitos y espacios virtuales. Bosques, templos, ceremonias son recurrentes en las descripciones. María Fernanda Palacios sugiere algún rastro de una particular aproximación a lo sagrado o a la palabra que enuncia la trascendencia:

Desde aquel primer “Precipicio de pájaros” hasta su reciente *Ejercicio para demonios y otras instigaciones*, su escritura se mueve simultáneamente en aguas supuestamente irreconciliables: la intensidad lírica y la ironía áspera, la agudeza y el entusiasmo; Eleazar no escoge, quien escoge es la divinidad que el poema celebra. Podríamos hablar de la riqueza de su lenguaje y sus visiones; sin embargo, me quedo con esa “ceniza que no canta”. Por esa sola imagen podemos reconstruir todo su itinerario poético (1993: 43).

Claro está que al reconocer el mito estamos también asumiendo una carga simbólica, seguimos en esto a Carlos Bousoño, pues liga ambos conceptos al aseverar: “Podría decirse que el símbolo está con un pie en el *logos* y el otro en el *mythos* y es tal ambivalencia lo que le concede efectividad” (1974:105).

León, en aras de abrirse a las influencias y evitar el encasillamiento o la etiqueta, orienta a los jóvenes escritores, los insta a leer libros puntuales que cada quien elija, pues así “debe crear su propia tradición”; recomienda aprender de los grandes maestros, los más variados, alejados en el tiempo y de distintas culturas (2008).

El testimonio confirma la amplitud de visiones que moran en el poeta, por eso su quehacer evidencia signos de eclecticismo: Oriente y Occidente se reconcilian, paganismo y monoteísmo, pasado y presente. Tampoco le teme a la herencia cuando es receptivo ante diversos legados. Él confesó que las lecturas forjaban modelos:

Quien busca lo personal en la escritura, inevitablemente parte y desemboca en una tradición (...) ¿Qué, en efecto, es lo propio? Apenas una tonalidad (si la halla quien escribe), una entonación de lo mismo puesta en clave de audacia, de diferencia y de fatalidad. (...) Las influencias, así, son determinantes, aunque habría que otorgarle su crédito a la identificación, proceso mediante el cual los contenidos y sus maneras verbales actúan como hondos reveladores de quien lee, permitiéndole siempre por la época, determinaciones estilísticas que despliegan problemas comunes siguiendo un aire familiar. Las novedades de la forma, por cierto, no garantizan originalidad (1992:102-103).

Debe tenerse en cuenta el manejo de la analogía, este término se aplica al romanticismo, en tanto idea del ocultismo. Albert Béguin profundiza sobre la materia al considerarla como una acción misteriosa que “toma todas las formas posibles de magia, y en particular de la mística de los números” (1954:100). Baudelaire inaugura la tradición en su “descendencia” de la “estética de las correspondencias” (1954:101), este sistema es tomado de la doctrina simbolista que se traduce en cómo el microcosmos se refleja y se resume en el macrocosmos (1954:102).

Dicho concepto aparece reiteradamente en la obra del escritor venezolano, lo cual refuerza su punto de contacto con el Absoluto, punto espinoso para algunos críticos, entre ellos Marcel Raymond; éste, en relación a los modernos, comenta la tentación que los asalta, al “querer alcanzar inmediatamente lo Absoluto, por una experiencia que se confundiría casi con la de los místicos, para encerrarla en alguna imagen o símbolo” (1983:309). Eleazar León afirmó, en cambio, que la poesía, por su condición, era una de las caras de lo absoluto (1992:142), “dogma” que puede rastrearse en la aspiración de abrazarse a una realidad elevada.

El escritor cumple cabalmente con algunas de las propiedades del lenguaje poético: aborda una realidad anímica o psíquica, comunica, es una vía de conocimiento y constituye un lenguaje especial (1983:72).

La poesía de León es básicamente imagen, ponderada por él mismo como “una actualización interna de la percepción, cadena de signos” que traza “la virtualidad infinita de lo posible” y permite realizar el trayecto en todo tiempo y espacio, llevándose al que viaja (1992:102). Asimismo, él insiste en que el artista es

un solitario “que busca redimirse por la invención de imágenes esenciales, como también, a su manera, lo hace el filósofo: tiende puentes meditativos para encontrar el otro lado de la vida y el mundo” (2001:30).

En cuanto a los aspectos formales encontramos una característica que interviene en el contenido. Los versos en muchos casos quedan sueltos, como si estuvieran dispersos; esto obstaculiza la comprensión y acentúa el hermetismo por desintegración del sentido, debemos leer y releer para captar el significado total. El autor se apoya en la firme creencia de que se debe “pulverizar la coherencia de la representación estética porque resulta artificiosa” y “regresar a la fragmentación, la ambigüedad, a la multiplicidad de sentidos” (2001:76).

Estamos ante atributos de la tradición moderna, ruptura, quiebre del orden y la lógica. León ha escrito: “si toda la modernidad estética tiene algún sentido partirá necesariamente de la ambigüedad, de la incoherencia y de la contradicción” (2001:85), lo cual comprueba hasta qué punto estuvo consciente de la tradición a la que pertenecía. Además incluye la contingencia: “no hay arte sin casualidad, no hay arte sin azar” (2001:84). Se infiere que en su praxis artística permitió el libre flujo de imágenes, eso explica la escisión, interrupciones en el ritmo, la idea y la estructura de los versos.

Observamos claves románticas, ahora bien, León se aproximó teóricamente a la tradición y a la influencia directa de sus escritores. El poeta comenta que el

Romanticismo, específicamente el alemán, fue una forma de implicarse con la vida y adquirir una visión del mundo y el trasmundo:

Sus rasgos más notorios estaban vinculados rotundamente al sueño, al aspecto nocturno de lo terrestre y lo celeste, a las fantasmagorías, a las visiones arrebatadas, a los delirios, las alucinaciones, el reclamo, en fin en esa puerta que se oculta tras la niebla de los sentidos, el infinito próximo a las percepciones de la imaginación, de la sensibilidad en pie de guerra contra las circunstancias materiales y espirituales que determinan el curso ordinario de los días (1992:161).

Estudia a Hölderlin a quien considera “uno de los primeros adelantados de la revolución romántica”; cita a Novalis: “llegará un día en que el hombre no cesará de velar y de dormir a la vez”. Llama su atención la rebeldía ante la opresión del presente, la historia y la esclavitud del cuerpo (1992:161). El movimiento se distingue por el rechazo al orden convencional, transcendencia del sino mediante la noche y el descenso (1992:165). León alegará: “celebraba en la naturaleza un reino perdido, la presencia de lo que estaba ausente en el hombre” (1992:165). Resulta pertinente acotar que en *Reverencial* (1991) se indica, a propósito de una apreciación sobre su estilo:

Tributaria del río romántico de tan arraigado discurrir entre nosotros, y sujeta en parte a la dicción ramosucreana, la poesía de Eleazar León muestra al que se interna por sus territorios de bosque penumbroso las señales de una orografía personal ya característica (1991: portada).

En cuanto a la noción de realidad ya se ha dicho que la poesía crea una propia, sin tener que rendir cuentas, mas esto no es licencia para violentar el grado mínimo de verosimilitud que debe poseer todo producto estético, a fin de preservar condiciones elementales de la relación con el mundo. Los textos de León no son ensoñación pura, siempre estuvo en contacto con la realidad, para él ésta “tiene leyes de hierro y exigencias que no admiten demora” (1992:47).

De acuerdo a los signos detallados en el capítulo II, en el *Ars poética* de Eleazar León descubrimos aspectos que corresponden a la tradición moderna: la presencia del misterio, del enigma; las oposiciones entre pasado y presente, lo distante y lo próximo, el culto a civilizaciones extintas y la diversidad de fuentes.

Rastreamos un estilo oscuro, formas arcaicas y míticas, distanciamiento, abstracción e impersonalidad por el empleo del personaje como recurso teatral que en algunas oportunidades se enmascara con la segunda persona, el “tú”, lo cual acentúa la ficción, oculta y protege al poeta.

En cuanto a la “anormalidad” encontramos versos sonoros de vacía significación por una tendencia a manejar imágenes abstractas, es decir, no sabemos exactamente de qué se habla, pero nos seduce la combinación rítmica. Leemos finales abruptos, cargados de negaciones.

Se cumple el criterio de irracionalidad porque la emoción prevalece a la razón, no hay en León ninguna pretensión intelectual y ubicamos metáforas imposibles donde los contrarios se hermanan o hay presencia de hipérboles que deforman y, a veces, parecen absurdas porque esconden un significado subyacente.

Puede concluirse que hay un predominio de rasgos de la tradición moderna, pero se establece un nexo con el romanticismo. León se dejó hechizar por las palabras y obtuvo de ellas, gracias al trabajo de filigrana, al que nunca dejó de entregarse con inocultable pasión, claves de los arcanos en el orden humano, cósmico y divino.

REFERENCIAS

REFERENCIAS DIRECTAS

León, E. (1971). *Precipicio de pájaros*. Caracas, Venezuela: Las formas del fuego.

_____. (1973). “De mis manos el agua”. Trabajo Especial de Grado para optar a la Licenciatura en Letras no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

_____. (1974). *Por lo que tienes de ceniza*. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.

_____. (1976). *Estación durable*. Caracas: Monte Ávila.

_____. (1977). *Cruce de caminos*. Caracas: Las formas del fuego.

_____. (1982). *Palabras del actor en el café de noche*. Caracas: Arte.

_____. (1991). *Reverencial*. Caracas: Monte Ávila.

_____. (1993). *Cuartetas*. Caracas: Fundarte.

_____. (1997). *El ángel otra vez malo*. Caracas: Fundarte.

_____. (1999). *Descampado*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

_____. (2004). *Papeles para un adiós*. Caracas: Monte Ávila.

_____. (2005). *Sonetos peregrinos*. Caracas: La Espada Rota.

_____. (2008). *El nudo corredizo*. Caracas: La Espada Rota.

_____. (2008). *Hombre de Nazareth*. Caracas: La Espada Rota.

_____. (2009). *Rubayyats*. Caracas: Monte Ávila.

REFERENCIAS INDIRECTAS

- Acosta, S. y McKey, W. (2007, 10 de noviembre). Antologopatía, antologofrenia y antolofilia. *El Nacional, Papel Literario*, p.10-11.
- Aristóteles. (1982). *Poética*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Azcuy, E. (1982). *El ocultismo y la creación poética*. Caracas: Monte Ávila.
- Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bousoño, C. (1970). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- _____. (1977). *El irracionalismo poético*. Madrid: Gredos.
- _____. (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- Cohen, J. (1963). *Poesía de nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1977). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Eliade, M. (1978). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Madrid: Cristiandad.
- Escalona, J. (1981) *Antología actual de la poesía venezolana*. Caracas-Madrid: Mediterráneo.
- Fleján, S. (2000). “El fuego y la ceniza en la poesía de Eleazar León. Elementos para una poética 1971-1982”. Trabajo Especial de Grado para optar a la Licenciatura en Letras no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Guédez, M. (2008). Eleazar León. Documental. [Video en línea]. Recuperado el 15 de enero de 2008. <http://migueleguedez.wordpress.com/2008/12/01/eleazar-leon-documental/>
- Hamburger, M. (1991). *La verdad de la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Kayser, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lasarte, J. (1991). *Cuarenta poetas se balancean*. Caracas: Fundarte.
- Lázaro, F. (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- León, E. (1982). *A la orilla de los días*. Caracas: Fundarte.
- _____. (1984). “Geografía del fuego”. Trabajo para optar a la categoría de Asistente en el escalafón profesoral no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- _____. (1987). “Las palabras y los días”. Trabajo para optar a la categoría de Profesor Agregado no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- _____. (1991). “Ensayo introductorio al libro Reverencial”. Trabajo para optar a la categoría de Asociado en el escalafón profesoral no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- _____. (1992). *Hechura de palabras*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela.

- _____. (1992). *Ejercicio para demonios y otras instigaciones*. Caracas: Fondo Editorial Orlando Araujo de la Universidad Central de Venezuela.
- _____. (1996). "Creación literaria, reflexión y práctica". Trabajo para optar a la categoría de Profesor Titular no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- _____. (2001). *Caricias, ángeles y demonios*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- _____. (2006). *Antonia Palacios 1975*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Letralia. (2010). [Revista en línea]. Recuperado el 6 de abril de 2011.
<http://www.letralia.com/236/0707premio.htm>
- Liscano, J. (1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil.
- Miranda, J. (2001). *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX (1907-1996)*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Miliani, D. (1996). Trilogía de artífices: Isaac J. Pardo, Antonia Palacios, Arturo Uslar Pietri. *Revista Nacional de Cultura*, (303), 191-209.
- Montejo, E. (2004). *Poesía contemporánea de Venezuela*. Seúl: Embajada de Venezuela.
- Palacios, M. (1993). Eleazar León. Poemas. *Imagen*, (100), 43-45.

Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Pfeiffer, J. (1954). *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. México: Fondo de Cultura Económica.

Serrano, S. (1974). *Formas simbólicas de la imaginación*. Caracas: Equinoccio.

Sin firma. (1977). Diálogo con Eleazar León: “Estamos solos pero el universo nos acompaña”. *Imagen*, (110), 6-9.

Raymond, M. (1983). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, O. (1979). Eleazar León: los elementos fundadores. *Zona Franca*. (11), 50-51.

Talens, J. (1983). *Teoría y técnica del análisis poético*. Madrid: Cátedra.