



*Asesorías y Tutorías para la Investigación Científica en la Educación Puig-Salabarría S.C.
José María Pino Suárez 400-2 esq a Lerdo de Tejada, Toluca, Estado de México. 7223898475*

RFC: ATI120618V12

Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores.

<http://www.dilemascontemporaneoseduccionpoliticayvalores.com/>

Año: V Número: 3 Artículo no.: 56 Período: 1ro de mayo al 31 de agosto del 2018.

TÍTULO: El “*pathos* nostálgico”: la Cuba de Sigfredo Ariel.

AUTOR:

1. Máster. Liuvan Herrera Carpio.

RESUMEN: El estudio analiza la poesía de Sigfredo Ariel (1987-2011), mediante la representación de un arquetipo mítico, donde la historia cubana es tratada como una confluencia tensa de dos temporalidades: una mítica referida a la representación de la nación en un acto de perdurabilidad literaria y, otra histórica, relacionada con lo finito. El análisis del tratamiento del tema del “*pathos* nostálgico” muestra subtemas como la destrucción histórica a través de la perdurabilidad de la cultura; los espacios perdidos y recuperables a través del mecanismo de la música; la (re)semantización en la nomenclatura de dichos espacios caribeños y la recreación de la vida de altas voces de la poesía cubana —Julián del Casal, Dulce María Loynaz— y española —Luis Cernuda—.

PALABRAS CLAVES: Literatura, Sigfredo Ariel, poesía cubana, *pathos* nostálgico

TITLE: The “nostalgic *pathos*”: the Cuba of Sigfredo Ariel.

AUTHOR:

1. Máster. Liuvan Herrera Carpio.

ABSTRACT: The study analyzes the poetry of Sigfredo Ariel (1987-2011) through the representation of what could be called a mythical archetype, where Cuban history is treated as a tense confluence of two temporalities: a mythical one referred to the representation of the nation in an act of literary perdurability and, another historical one, related to the finite. The analysis of the theme of "nostalgic pathos" shows subtopics such as the historical destruction through the durability of culture; the lost and recoverable spaces through the mechanism of music; the (re) semantization in the nomenclature of these Caribbean spaces and the recreation of life passages of high voices of Cuban poetry - Julián del Casal, Dulce María Loynaz - and Spanish -Luis Cernuda-.

KEY WORDS: Literature, Sigfredo Ariel, Cuban poetry, nostalgic pathos.

INTRODUCCIÓN.

La armazón escritural de Sigfredo Ariel -Santa Clara, 1962-, sostiene lo que pudiéramos llamar un arquetipo mítico, donde la historia cubana es tratada como una “tensión entre dos tiempos: uno mítico que es el de la Eternidad, y otro histórico, que es el de la Finitud” (Pérez, 2005).

Sus sujetos líricos, en aras de hallar una máscara discursiva que sirva de parapeto para la narración de una comedia humana de aciago arraigo, escogen una canalización a través del foco de un animal domesticado, fijémonos que en los siguientes ejemplos el/la buey/res, se convierte(n) en no solo palimpsesto de lo real, donde una bitácora de la destrucción histórica tiene lugar, en función de un concepto de lo nacional arruinado arquitectónica y espiritualmente, sino en el acto mismo de lo poético, esa distancia, ese miraje: «A menudo me he dejado llevar por la corriente/ aguas de la ciudad, agua que filtran/ los gajos de la menta. (...) Quizás he visto todo/ por el ojo de una res» (Ariel, 1995, p. 8) —acto de doble filtración, agua que discursa bajo la protección en cierto sentido religiosa de la planta y animal (*res*, cosa, asunto público en latín) que centra el alcance de lo trascendente en lo más puro cotidiano, bajo una libertad confiscada—; «la hondura de unos ríos donde dioses y reyes/ fueron traicionados (...) vistos desde un ojo minúsculo de buey» (Ariel, 2006, p. 17) —la estrechez del círculo ocular como función ahistórica, casi mítica, convergerá en

la consideración de un espacio ideal, donde se recuperará o no la desfragmentación del yo lírico; «El buey mutilado va perdiendo su lugar en la memoria./ Yo estoy en la caverna de su ojo para reconstruir/ mi cuerpo de dos piezas» (Ariel, 2010, p. 46).

A continuación, se analiza la poesía de Sigfredo Ariel (1987-2011), a través de la representación de lo que se pudiera denominar como un arquetipo mítico, donde la historia cubana es tratada como una confluencia tensa de dos temporalidades: una mítica referida a la representación de la nación en un acto de perdurabilidad literaria, y otra histórica, relacionada con lo finito.

DESARROLLO.

Es curioso que el “*pathos* nostálgico” entrevisto por Jorge Cabezas Miranda (2012) en su producción, entre en escena en su primer poemario *Algunos pocos conocidos* (1987) mediante un dialogismo en sentido bajtineano con “El cuervo” (1845) de Edgar Allan Poe¹. En medio de un campo semántico, con cierto regusto medieval (caballo-carruaje-campanario-escabel), el sujeto lírico hijo revela la adicción de su padre a las apuestas (patrimonio inmaterial cubano) y el poema da una pequeña vuelta de tuerca, pues no solo la ironía coloca a la figura paterna en un *modus* republicano de la historia insular, aunque persistente y subrepticamente antropológico en la actualidad, sino que la semiótica atribuida a los números confluirá en el adjudicado al caballo, para patentizar un imagen de lo traicionado en la trama:

(...) dos-marinero, cinco-monja, catorce-gato

fino

uno-caballo

caballo desbarrancándose al infierno

hincado de punzón (Ariel, 1987, p. 11).

Otra constante temática describe la destrucción histórica a través de la perdurabilidad de la cultura. Los textos musicales traspasan, *sobreviven*, toda ideología y conforman un entramado metonímico que representa una quimera por el oro explayado en la primera mitad del siglo XX cubano

(filin/bolero/canción). Las hechuras dialogantes en el texto y pertenecientes a autores ecuatorianos, mexicanos y cubanos —Carlos Arturo León, Julio Cobos, Olga Navarro, Fernando Mulén, Jorge Mazón, Marta Valdés y José Antonio Méndez—, son *usadas* para sentenciar la pérdida de ese edén: “Anden a rastrearlas esta noche/ y todas las noches por venir/ que ya no existen esos lugares,/ ya no las mismas (...) pobres canciones de amor” (Ariel, 1987, p. 44). El préstamo intertextual conduce al pasado sonoro de la nación, a la Música como patria genuina y defendible, a la vez que se mezclan el *ars mousikē* con el *ars amandi*, donde este último es visto como franca arqueologíaⁱⁱ.

Es “Perdidos dientes de leche”, el texto que inicia otra línea argumental predominante en la poesía arielista, la de la (de)construcción de espacios para el ejercicio de la memoria, que se recobra y a la vez rechaza. La fonda, el cine, el bar, coincidentemente hervideros humanos, conforman un cruce de caminos violentos donde el sujeto lírico se atiene a la consecuencia de *ser* y a la adopción de la mascarada que suponen los espacios públicos, cuya atmósfera se construye a partir de la conjunción del humo y la luz. Señalemos otro recurso estilístico inaugurado además en esta pieza: la (re)semantización en la nomenclatura de dichos espacios —Nueva Asia, La Muralla— que añaden sobre el *pathos* caribeño una otredad necesaria, que direcciona la mirada lectural al cosmopolitismo de las grandes ciudades cubanas de la República, confiscado por la impronta revolucionaria. Esta otredad es empleada con asiduidad, como veremos más adelante, en poemarios de madurez como arma para describir la fragmentación histórica y recalcar la nostalgia por los espacios genésicos del *homo cubensis*.

Fijémonos en un giro del sujeto, individualista en apariencia, donde su apuesta por un sueño nihilista ante el ojo del hombre nuevo, hace que niegue un precepto martiano convertido en axiología infalible de la ética histórica cubana: “Pero uno desvaría a la hora de tener/ un solo árbol/ de plantar un hijo en medio/ de los elementos” (Ariel, 1987, p. 52). Esta lucha contra un Goliat desvirtuado, la distancia discípulo-maestro que se nivela, entronca la poética arielista a una zona de la literatura cubana que será canon en la promoción de los 2000: la discusión política sin

afeites ante la ausencia de utopías nacionales. Si Martí es un “poeta fuerte” (Bloom, 1999) para aludir un término acuñado por Harold Bloom, para la historia literaria insular, su iluminación, su paradigma, sirve a Ariel como un tour de forcé para discutir sus márgenes filosóficos a través de la “elaboración del poema como divergencia-convergencia” (Arrufat, 1999, p. 52).

La resistencia de los tocadores de órgano, otro signo republicano, en los carnavales del interior funge en el sujeto lírico como otro mecanismo eficaz para fijar la memoria popular. Ante la ontología que embiste una supuesta modernidad, su no querer ser arqueología, el sujeto dibuja su particular criatura de isla. El hombre manzanillero y su música descomprometida parecen anquilosarse en un Medioevo construido, que funciona solo en los límites del poema, donde la proyección erótica y la desmesura carnal manipulan sus accionares. Ahora, el instrumento se vuelve incorpóreo, símbolo: “(...) y el órgano/ frente a nuestra historia/ desguazando los cartones de la música” (Ariel, 1987, p. 58). Este cambio metafórico lectura/desguace (pasividad/violencia, culteranismo/voz vulgar) convierte al órgano en un sujeto anti-histórico, afincado en un tipo de marginalidad intencional (en la actualidad, solo podemos ver ejecutar órganos de este tipo en carnavales de pueblos pequeños cubanos, sobre todo en el oriente de la isla), como una maquinaria obsoleta que en su resistencia encuentra una particular contracultura.

Marinero, músico y estibador, tres tipos erotizantes que le servirán al sujeto para develar una clave instrumental para el acto poético/narrativo, un modus operandi a través de la utilización de una barricada, que traza una distancia entre el ojo y lo mirado. En “Estibadores de Caibarién”, grupos con cierta cofradía marginal se carnalizan subrepticamente, o más bien son entendidos desde su (des)centro de actuación como masas con necesidades insatisfechas. Persistente el trazo que los dibuja en sitios aglomerados y enajenantes, cerveza y música por medio, puertas que facilitan la desfiguración moral. Debemos notar que la descripción, a ratos cinematográfica, de ese corpus iletrado y naif, se entronca con el cronotopo medieval de la fábula, dominante en todo el cuaderno, pero no seamos indiferentes: el guiño del vaso de papel, especie de material museable para la

fiesta contemporánea, se revisita con matiz sarcástico como un muro que cae, como una ideología que se derrite:

Estibadores de Caibarién, cantando a grito

pelado

no fue lo que esperaban inquietos a la hora

del parto

jóvenes y peinados mirando su reloj.

Entre las manos gotean los vasos de papel (Ariel, 1987, p. 67).

Que halla eco en:

Todo ha sucedido sobre alguna primavera

de la isla, en pleno carnaval

cuando los hijos de vecino

se saludan

chorreando la cerveza de un vaso de papel (Ariel, 1995a, p. 7).

Esta última cita corresponde a “Veinte años en mi término”, pórtico de *El enorme verano* (1996).

El carnaval como obsesión, a pesar de que Mijail Bajtin lo conceptualiza como espacio “tregua”, donde se funden los límites sociales: “En el carnaval se instaura una forma sensible, (...) un *modo nuevo de relaciones humanas*, opuesto a las relaciones socio-jerárquicas todopoderosas de la vida corriente. (...) La *excentricidad* es una categoría especial de la percepción del mundo carnavalesco, íntimamente ligada a la del contacto familiar; permite abrirse (...) a todo cuanto está normalmente reprimido en el hombre” (Bajtín, 1987, p. 313), en el poemario sus personajes, anónimos y descentrados son auscultados desde un estar sobre, pues la focalización narrativa del sujeto se sitúa (en)cima de lo visto, pero la *excentricidad* bajtineana junta en estado de sitio a los personajes de “Porque así quieren los ángeles a Dios”, donde lo angélico y heroico se despojan de sus semas luminosos y solo en este alcanzan verdadera dimensión humana.

Bien pudiera creerse el proceso de impresión como un acto de alquimia, pero el corrimiento hacia el negro y las explícitas metáforas de prácticas agrarias, y por lo tanto no industriales, no refulgentes:

Cabecean las máquinas, los pesados

bueyes derrotados

Chandler & Price dando con la maza

el tímpano, batiendo

postas de tinta negra que ennegrece las uñas (Ariel, 1995a, p. 22).

hacen del impresor un paradigma lejano de los “lares luminosos”, y todo el mecanismo forzoso, la obra en silencio imprescindible para sostener cada mensaje, es sepultado por un gesto ordinario:

Muerde una mujer su cigarro apagado,

abre el periódico de ayer

donde pusieron nuestros nombres

y envuelve con aplicación

una libra de vísceras de pollo (Ariel, 1995a, p. 24).

Retorna en este poemario el tema de los espacios perdidos y recuperables a través del mecanismo de la música. La sala devuelta cueva, jaula, en “Café de artistas”, no solo recuerda el relato homónimo de Camilo José Cela, sino que resucita un *élan vital* de principio de siglo XX, la reunión de artistas contra el inminente avance del capital, así la reconstrucción histórica es menos lacerante. En “Cisnes, horrores”, los cuadrantes de los hoteles, las estaciones, los cines y el cuarto de amante, cercan al sentimiento amoroso confiscado, que resucita la metáfora del cisne, agotada por la poesía modernista latinoamericana, para añadirle una marca más carnal, mientras que “La reseda” sirve de antecedente a la materia que después nombrará a todo un poemario (*Born in Santa Clara*, 2006), pues el sujeto lírico decide representar, apropiándose a la ciudad del centro cubano como una patria dentro la Patria, no sin antes dejar claro su estigma, que sirve de colofón al poemario con su “Mapa del país”, pieza que continúa cierto recuento historicista presente en

“La isla en peso” (1943) de Virgilio Piñera y “Los indios nuestros” (1970) de Fina García Marruz, nacido a partir de una fragmentación, de un coloniaje ontológico y a la vez lingüístico, donde la casa-país es descrita bajo un halo nostálgicoⁱⁱⁱ.

En *Hotel central* (1999), se torna más sustancial el diálogo entre el sujeto lírico y un tú ideal y plural, aunque preciso, donde ambas entidades intentan salvarse de la desmemoria. En este caso, le impela a un sui géneris ángel de la guarda: “me has rehecho con la historia de otras gentes/ entre asuntos que serán a su vez imaginados/ con toda impunidad” (Ariel, 1999, p. 7); sin embargo, ese tú se trastoca en amante en “Una casa será siempre”, lugar impreciso para los sujetos que deciden poner orden en límites alquilados. Si bien el discurso revela cierto tono nihilista, una metáfora que representa el crecimiento de un lirio embiste contra la posición expresa de no fijar la historia a través del poema. La comedia se tensa, ocurre la invitación a un duelo: “Supongo que lo habremos admitido de antemano: /apenas podré dar testimonio de estos días. /Quizás podrías tú, de ese menudo lirio” (Ariel, 1999, p. 14).

Aventurándonos a hallar, en este reto textual, un signo explícito de autorreflexividad, creemos oportuno detenernos en un texto, “La breve duración”, perteneciente al poemario *Las altas horas* (2003) de Teresa Melo^{iv}. Sin dudas, el devenir heracliteano sirve de armadura discursiva para *situar* un catálogo floral de disímil protagonismo. Si bien el asfódelo se erige como metonimia de la otredad confiscada, del límite impuesto por la imposible ubicuidad del cuerpo isleño, la orquídea traza su poderío sobre la escena del suicidio, especie de caja china, la flor sobre el cuerpo, complementarios, pero su reproducción es interpretada por el sujeto lírico como una negación dialéctica: “De entonces acá, estas flores no perdieron hermosura,/ pero igual son materia del suicidio” (Melo, 2003, p. 25). Ahora, “las pieles sucesivas” definen el itinerario continuo del inquilino: “tenía pocas cosas, paredes alquiladas me servían/ de hogar:/ todavía me sirven” (Melo, 2003, p. 26), ser mutabilis obligado a tomar la forma del vaso donde se escancie, que escoge el lirio arielista como confirmación del reto, como fijación del desatino histórico, bitácora de una quebradura espiritual. La contestación no puede ser más explícita: “Otra flor tuve

que vi crecer bajo mi agua/ —el lirio perenne descrito por Ariel—” (Melo, 2003, p. 26), sin embargo, el/la sujeto proclama un acto de vanidad al manipular el poema como un acto de sellamiento, de infinitud, pues la función del entramado discursivo es emparentada con la de la flor separada de su raíz: la producción de una belleza breve.

Volvamos a unos de sus espacios *ejemplares* en “En la puerta del hotel”, pieza que amplía el campo semántico del viajero y su contienda por alcanzar una locación para soportar la nocturnidad, y explayar un erotismo *per se*, contingente, fugaz. El hacinamiento del pobre da como resultado que prime *otra* moralidad, otra legalidad sexual más bien práctica y descomprometida. El concepto de hotel aquí se desdibuja: “Parece un hospital, una estación de trenes/ o algo que no existe” (Ariel, 1999, p. 16); sin embargo, su duración y firmeza en el tiempo lo convierten en último reducto para la manada sin nombre —cantores de jazz, prófugos, gente de campo—,^v madre nutricia que los cobija, que “Perdura sobre un mismo largo temporal/ respira con dificultad, con acidez/ pero respira/ aún” (Ariel, 1999, p. 17).

Variación sobre un mismo tema constituyen los textos “Acerca del súbito cierre de las posadas” y “Casas para diligencias”. En el primero, la ya aludida resemantización de la nomenclatura de sus espacios se torna arquetípica: (posadas) Venus, Las Palmas, Amistad, Oasis, ahora conquistados por el cubano sine nomine, frustran, o más bien talan, su genésica función: la de cobijar amores de paso. Lo súbito recuerda un acto bíblico, una persecución ante la plaga que no puede continuar: la diversión del cuerpo centrado en sí mismo. La simulación del vendedor de perros, el blanco que supuestamente se moteará, se convierte en analogía de un futuro tambaleante, incierto. Lo republicano arquitectónico permanece, deja sus marcas indelebles que el hombre nuevo no pudo, no creyó destruir. Nada en esta atmósfera nos recuerda un nacimiento de diosa. El aciago cuadrante muestra lo ominoso de las prácticas cotidianas, la imposibilidad del *ser* de barrio en traspasar su margen, su forzada identidad. Los sujetos del poema, aún sin discrepar del canon cubensis, interpretan una paradoja (tropo esencial barroco) manejada acá como motivo argumental y negación del supuesto *ars danzae* del cubano común.

La música obliga al balanceo de la carne, si eso se espera de cualquier nacional: “pero nadie baila ante la puerta de polvo/ aluminio y cristal”. La construcción *lógica* para la ruptura de sistema como figura retórica resultaría especialmente inversa en este caso (metáfora + sustantivos *materiales*); con ello, el asombro no tiene sentido y se empeña en establecer un límite si no místico por lo menos alienante.

El carnaval consuetudinario no se planta, pues sus actores descubren el absurdo de la escena, su notable patetismo. El hastío da muerte al amor transitorio, el derecho de (auto)conquista convierte al cubano en redescubridor tardío de su propia existencia. Notemos cómo en los versos finales el sujeto lírico, en franca conversación con su amante, deja entrever una alternancia que se muerde la cola, el espacio construido para posada, a su vez despojado de ese destino por la ética revolucionaria, vuelve de sus cenizas para dar cabida al amor:

Cuando llego contigo muy tarde
 siento tu mano por mi espalda abro
 la reja oscura (...)
 Miro a tu lado el techo:
 habitación donde tenemos
 patria
 que fue posada
 antes (Ariel, 2006, pp. 42-43).

Un ejemplar aún queda en pie: “El Oasis”, describamos su atmósfera: hombres con cabezas de buey, vino casero de bárbaras cosechas, “Un espejo en el techo y otro al frente/ y otro espejo del cual entras y sales” (Ariel, 2002, p. 37), agua para un fugaz narcisismo que funge como premonitoria extinción, como una laguna escapada de la censura presta a secarla. Por su parte, en “Casas para diligencias”, la vulgarización de los espacios llega a un punto climáxico. Su atmósfera pudiera conectarse con la del castillo kafkiano, aunque menos tremendista, pues lo íntimo es suplantado por lo público:

Donde estuvo la rosácea habitación
 de quinceañera hay racimos
 de personas sobre inestables bancos
 y en la antigua capilla de la casa
 prospera un paraíso de escritorios
 y archivos de metal (Ariel, 2011, p. 15).

El tempo de la vida republicana de interiores es embargado por la desesperación y el hacinamiento que produce la burocracia de trámites, que en un texto de *Escrito en Playa Amarilla* (2004) alcanza su apoteosis, pues aquí se funden el traspaso de funciones arquitectónicas, lo erótico fugaz y el patetismo de lo turístico: “En esta misma calle de nombre cambiado varias veces/ con sus casas transformadas en oficinas y desolaciones/ donde entran y salen las parejas rápidas/ nos hemos convertido en materialailable” (Ariel, 2004, p. 14). Ser arquitectónico de la nación que se fragmenta estoicamente. Hay más. En “Por qué Heráclito tenía razón”, los saqueados edificio Alaska, bar Cibeles, restaurant La Terraza, trinidad, que soporta actos esenciales de lo humano: el dormir, el sexuar, el comer, son destronados por la crisis.

Advirtamos a otros personajes que igual toleran no encontrar dónde anidar: “La pareja que se despedía en la esquina de mi casa/ con un abrazo musculoso cada noche/ se separó definitivamente/ por no encontrar en la ciudad dónde vivir” (Ariel, 2004, p. 22); el tren de provincia como una metáfora del cobijo transitorio, del país que escribe su testimonio siempre en dirección al mar, es decir, lo imposible: “En el vagón al paio/ encuentras por un tiempo/ el nirvana: algunos entusiastas/ lo entienden como hogar” (Ariel, 2006, p. 39); la pareja itinerante que conoce del patrimonio burgués —quintas espaciosas— que heredó el gobierno revolucionario tras el abandono de sus propietarios: “*todas las casas pertenecen dicen al ejército: vacías casas breves y casas colosales no se sabe para quién ni para cuándo crecen los hogares nuestros vacíos como calaveras por toda la ciudad*” (Ariel, 2011, p. 10).

Otro leitmotiv de su poesía se relaciona con la recreación de pasajes de la vida de altas voces de la poesía cubana —Julián del Casal, Dulce María Loynaz— y española —Luis Cernuda—. En el irónico “Dulce Loynaz” la (de)construcción de la zona familiar, anti-mítica, a través del diseño de un campo semántico que persigue lo ruinoso —estatuas sin cabeza, árido jardín, negra reja de presidio—, sirve de cerco a la Premio Cervantes. La narración de un acto trivial (mientras la pareja la espía por la reja, la poeta barre con una escoba plástica) lejos de la aureola baudelaireana, llega a su punto anticlimático con el lanzamiento de la flor a los pies de Loynaz, estampa virgínea sin dudas. La flor, que fue *oscuro objeto del deseo*, es convertida en despojo, en vanidad incautada. Ahora bien, el sujeto que visita la mansión del Vedado en “En la casa Loynaz”, desplaza la figura de la poeta a la descripción de una falsa ave fénix. Tras su restauración aparentemente todo vuelve a la vida:

Las más bien modestas esculturas del patio
 recobraron sus cabezas (...)
 y los grifos de mármol de la fuente
 muestran sus bocas abiertas (...)
 de susto elemental (Ariel, 2006, p. 61).

Mas la pérdida del ethos loynaciano alcanza irreversibilidad, pues paradójicamente la restauración de la casa puede ser entendida en el texto como un proceso de trivialización, de desquite histórico:

Si alguien a esta hora me buscara
 por toda la ciudad
 cómo sospecharía que me encuentro (...)
 en la antigua cochera de la casa Loynaz
 escuchando a dos muchachas
 conversando en inglés
 acerca de la rumba (Ariel, 2006, p. 61).

Es necesario el desmembramiento del cuerpo lírico para abogar el sostén de una costumbre que le es vital. Si por un lado se anhela cambiar las cosas de sitio, el deseo se incauta y defiende: “He procurado (...)/ fundar un imperio sobre el piso desnudo (...)/ No me puedo quejar, pienso en voz alta/ mientras fijo una gran reja a la pared” (Ariel, 1999, p. 25), por otro, situaciones límites obligan al sujeto al intercambio de roles, a la mascarada, donde el ciclón tropical se conecta con la metáfora bíblica del disidente tragado por el escualo, suerte de estadio oscuro en el cual deberá retractarse para volver a la orilla, al canon político: “Puestos al fin/ uno contra el hacha y otros contra su apariencia/ Jonás contra la ballena y el malabarista dentro de Jonás como si nada” (Ariel, 2000, p. 15).

En la escritura arielista, la introspección, el tejido cultural que sostiene a un país, son buscados como vellocino de oro. El acto de la memoria sacrifica todo estado pasatista de la historia nacional y se obstina por separar trigo de cizaña: “Hinco en la memoria olvidadiza. De ese adobe estoy edificado/ ese alimento nutre (...)/ mis apariencias/ múltiples” (Ariel, 1999, p. 88), para luego definir la identidad nacional a partir de una carencia: emigración, muerto cosmopolitismo, tiniebla eléctrica, límite fijado por el agua, volcanes, nieve, grandes ríos. Sí es posible un antídoto contra lo definible por lo ausente, pan y música, eco latino, o más bien el tropo de la simulación tan propio del discurso de Severo Sarduy: “Déjennos/ tendidos como idiotas/ alrededor del mar/ simulando no saber (...) simulando sentir miedo/ o simulando ser fuertes como una cordillera” (Ariel, 1999, p. 88).

Si bien otros poetas de la promoción de los ochenta abrieron su aparataje anecdótico a otros ámbitos de la cultura, neojaponeísmo, neorientalismo, neoamericanismo, donde “El culturalismo, las indagaciones individuales y zonas de apariencia irracional relacionadas con estados visionarios o desajustes emocionales se abren también hueco”^{vi6}, a punto de preferir el ahistoricismo, la sustancia histórica de los primeros poemarios de Sigfredo Ariel, aunque concomita con esos paradigmas, encaja actitudes medievales en la más actual realidad insular.

El acto humano de reunirse para la cena, como icono definidor de lo familiar, tregua pautada, pervive tanto en un tiempo antiguo como contemporáneo, pues otra caja china superpone las temporalidades y las complementa, para mantener intacto el dato de la cena como un gesto primitivo, como un apotegma: “A la hora de comer/ cuando el plátano chirría/ y la conserva da un golpe, mete su arponazo/ en nuestra tarde brevemente histórica/ una de estas en que (...) la familia anterior espera nuestra prueba” (Ariel, 2000, p. 18).

El poema pórtico de *Manos de obra* (2002) derriba la visión mesiánica del impresor, retratada por el mismo poeta bajo cierta contención en “La imprenta” (1985). Mudada la piel, ahora el sujeto lírico en primera persona recupera la herencia de su padre: negritud, anonimato, ancillaridad en un viaje interior y a la vez odiseico. No es casual que el tropo de la paradoja (inusual presencia en un discurso ¿conversacional?) inaugure en el poemario una tensión política, lejana de panfleto y servilismo:

sentía nostalgia de la patria

viajando por la patria

esquivé el espolón,

no me avergüenza

he resistido tanto por quedarme aquí (Ariel, 2002, p. 9).

La polémica figura del poeta español Luis Cernuda (1902-1963), quien visitó La Habana en 1951, se transforma en “Cuarto para hombre solo”, en icono del recurrente paraíso perdido en la obra poética de Sigfredo Ariel. Dicha mirada tiene su antecedente más cercano en la ficcionalización de Casal en “Era duro el invierno”, pues la tenacidad del sujeto lírico en visitar supuestos escenarios que vivió el poeta, como si en el acto hubiera un tipo de posesión, de vuelta al pasado, es verdaderamente obstinada: “Ciertas visiones te asustaron/ a la puerta de tu cuarto/ en Mercaderes/ donde por cierto estuve a punto/ de vivir” (Ariel, 1995^a, p. 17), y refiriéndose a la morada habanera que acogió al integrante de la Generación del '27: “Dos pisos abajo en el mismo horrible edificio/ viví algún tiempo en un cuadro de yeso” (Ariel, 2004, p. 16). Lo heracliteano en

“Cuarto...” funciona como un mecanismo escenográfico: cuarto de alquiler, estadio trunco del ser que reposa o activa por unas horas. Dicho título nos recuerda el *potens* de “Soliloquio del farero” (1936), aunque si bien en este el estado de la soledad es comparado con la Creación, centro a donde confluye toda la materia, en el texto de Ariel la escena sobrevive a sus intérpretes, razón fijada por Borges en “Las cosas”.

El ojo miticista convierte al alféizar, la cama, la escalera en altares transitorios, que van de lo trascendente a lo pedestre. En la historia caben, como si fuera poco, otras subtramas dialogantes entre sí: la necesidad de burlar cercos comunicativos, la constancia de la simbología yoruba en la semiótica nacional, la migración constante inherente a las capitales. No es casual que la poesía de Cernuda fuera tomada por varios poetas de la promoción del 80 como asidero intertextual, sobre todo para la representación de temas tabúes para la época como el homoerotismo.

El “derrumbe de especies desiguales. Reciclaje”, propuesto por Alfredo Zaldívar (2005) para entender *Escrito en...* permite al sujeto lírico distanciarse de su reflexividad y otear con saña el estilo de perpetuar el hito histórico mediante un patético mecanismo: “En el descanso de la escalera/ donde me despedí de alguien o de algo/ que la gente llama ahora los ochenta/ fijaron hace poco una placa de bronce” (Ariel, 2004, p. 17). Igual destino corre el relieve que conmemora la Conspiración de José Antonio Aponte y Ulabarra (1810-1812) en una calle homónima donde el autor sitúa un hotel llamado connotativamente Isla de Cuba:

Sobre un muro
de ladrillos muy cerca del lugar
donde alzaron el bárbaro punzón
fijaron un relieve
de Aponte, de metal
que no hace mucho
ante nuestra indiferencia
alguien arrancó de cuajo (Ariel, 2011, p. 52).

Objeto social (2011) sitúa la temática de la (de)construcción ontológica en el árbol genealógico del sujeto lírico, que guarda o no para sí testimonios epocales de raigambre política. La situación del personaje del abuelo en actos fundacionales converge en la pérdida de la utopía para el nieto sujeto lírico.

El poemario, a manera de tratado medieval, conjuga texto y viñetas. Baste solo un ejemplo. En la página correspondiente a “*Estos sitiados por sus hijos...*” se colocó como apoyatura visual una fotografía de una canónica escuela en el campo, hoy auténticas ruinas de nuestro paisaje. Aquí la añoranza encuentra un opuesto *partenaire*: el miedo, pues la diatriba, aunque defiende el destino de “el divino tesoro”, a la vez condena el amoral caldo de cultivo que constituyeron estos espacios para generaciones de cubanos, causantes de incomunicación y ruptura familiar, al suplantarse lo amniótico hogareño por normativas de una (en la mayoría de casos) violenta colectividad, suerte de trabajo herculeano para poder optar por una carrera universitaria.

Las aristas auscultadas preliminarmente confluyen en una particular desiderata: “Recreos para la burocracia”. El cubano visto como objeto social debe continuar amando dentro de la orilla, rescatando sus frutas de la memoria agraria, silenciando la maldita circunstancia del marabú por todas partes, pugnando para que de una vez se construya un edificio hermoso para los naturales:

Que no escasee nunca energía
para que continuemos zapateando
sobre ciertas ilusiones, es decir
que continúe el guateque armado
en el fragor de la batalla triste.

Que todo sea difícil (Ariel, 2011a, p. 37).

Lo estimulante lezamiano tras lo difícil ontológico puede derrumbar algunos mitos al ensayar la poesía de Sigfredo Ariel, cuya obra ha velado por fijar la fragmentación de la patria en muchas otras, mediante la confluencia de discursos no tan coloquiales, no tan complacientes.

CONCLUSIONES.

Resulta una constante en la poesía de Sigfredo Ariel la representación de un “*pathos* nostálgico”, término perteneciente a Jorge Cabezas Miranda, donde la historia cubana es tratada como una confluencia tensa de dos temporalidades: una mítica referida a la representación de la nación en un acto de perdurabilidad literaria, y otra histórica, relacionada con lo finito. El análisis del tema “*pathos* nostálgico” muestra otros subtemas como la destrucción histórica a través de la perdurabilidad de la cultura, los espacios perdidos y recuperables a través del mecanismo de la música, la (re)semantización en la nomenclatura de dichos espacios caribeños, y la recreación de pasajes de la vida de altas voces de la poesía cubana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

1. Ariel, S. (1987). Algunos pocos conocidos. Cuba, La Habana: Ed. Unión.
2. Ariel, S. (1995). Los peces & la vida tropical. Cuba, Santa Clara: Sed de Belleza Ed.
3. Ariel, S. (1995a). El enorme verano. Cuba, La Habana: Ed. poramor, Casa Ed. Abril.
4. Ariel, S. (1999). Hotel central. Cuba, La Habana: Ed. Unión.
5. Ariel, S. (2000). Los peces & la vida tropical. Cuba, La Habana: Ed. Letras Cubanas.
6. Ariel, S. (2002). Manos de obra. Cuba, La Habana: Ed. Letras Cubanas.
7. Ariel, S. (2004). Escrito en Playa Amarilla. Cuba, Matanzas: Ed. Matanzas.
8. Ariel, S. (2006). Born in Santa Clara. Cuba, La Habana: Ed. Unión.
9. Ariel, S. (2010). El arte perdido de la conversación. Venezuela, Caracas: Monte Ávila Ed.
10. Ariel, S. (2011). Objeto social. Cuba, Santa Clara: Ed. Sed de Belleza.
11. Ariel, S. (2011a). Recreos para la burocracia. La Gaceta de Cuba, 6, 37.
12. Arrufat, A. (1999). Ariel y las potencialidades. La Gaceta de Cuba, 6, 52-53.
13. Bajtin, M. (1987). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. España, Madrid: Alianza.
14. Bloom, H. (1999). La angustia de las influencias. Caracas: Monte Ávila Editores C. A.

15. Cabezas, J. (2012). *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000). Algunos cambios formales y temáticos*. España, Alicante: Universidad de Alicante.
16. Melo, T. (2003). *Las altas horas*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
17. Pérez, A. B. (2005). La imagen arquetípica del «paraíso perdido» en la sección «Vacaciones sentimentales» de *Las rosas de Hércules* de Tomás Morales. España, Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
18. Zaldívar, A. (2005). *Sobreescribir la playa. La letra del escriba*, 37.

ⁱ Otro caso similar encontramos en la pieza “Vámonos, cuervo” perteneciente a Heberto Padilla, donde el sujeto lírico es obstinado en construir una negación, una antípoda del verso final del célebre soneto de César Vallejo “Intensidad y altura”. Cfr. Arcos, J. L. (1999). *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*, La Habana, Cuba: Ed. Letras Cubanas y Vallejo, C. (1994). *Obra poética completa*. Madrid: Alianza Tres, respectivamente.

ⁱⁱ En “Discos cubanos” el sujeto lírico añora —ilusión perdida— el cronotopo de la niñez, a través del vaso comunicante de la música (Ariel, 1987, p. 50).

ⁱⁱⁱ “O «Mapa del país», de Sigfredo Ariel, que frente a aquella naturaleza descrita por nuestros poetas del siglo pasado (y de este siglo aún), pasando por el siboneyismo, el tojosismo y otros tantos ismos idealizantes, frente a aquellas imágenes como «el plátano sonante», «la fragante piña» como emblemas de una sustancia arcádica nombrada lo cubano, son contrastadas ahora con la simplicidad de la pobreza imperante”, Calderón, D. (2014). *Virgilio Piñera: una poética para los años 80*, disponible en: http://www.fffch.usp.br/sitesint/virgilio/ens_calderon.html

^{iv} Los dos autores deciden guñar la balada de Rick Springfiel “The great lost art of conversation” (1984). (Melo: “otra mujer, llamada Albis, se aleja San Lázaro arriba o abajo y con ella se aleja «el arte de la conversación»” “Una forma de decir”, *Las altas horas*, p. 5 y Sigfredo Ariel no solo toma prestado este título para un poema sino para una antología de su obra personal: *El arte perdido de la conversación. Poesía reunida 1980-2010*, Monte Ávila Ed. Latinoamericana C. A., Caracas, Venezuela, 2010. El poema en cuestión en la página 66, como también un verso perteneciente a *La tierra baldía* (1922) de T. S. Eliot. Melo: “y te haga luz en la hora violeta/ cuando el sol se ponga sobre mí.” “Las altas horas”, *Las altas horas*, p. 12 y Ariel: “A veces, sábados o lunes mercenarios/ en la hora violeta puedo descifrar/ una mirada, un signo”, “La hora violeta”, *Los peces y la vida tropical* (2000) p. 22).

^v Un estudio más demorado pudiera centrarse en la construcción de los ambientes en la poesía de Ariel a partir de la teoría propuesta por el teórico alemán Hans Mayer en su *Historia maldita de la literatura* (1975), sobre tipos marginales existenciales e intencionales. Cfr. Mayer, H. (1977). *Historia maldita de la literatura*. Madrid: Taurus Ed.

^{vi} El fragmento pertenece a un juicio sobre *Usted es la culpable. Nueva poesía cubana* (1985). Cabezas, J. (2012). *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000). Algunos cambios formales y temáticos*. España: Universidad de Alicante, p. 302.

DATOS DEL AUTOR.

1. Liuvan Herrera Carpio. Licenciado en Letras y Máster en Cultura Latinoamericana. Docente de la carrera de Pedagogía de la Lengua y la Literatura de la Universidad Nacional de Chimborazo, Riobamba, Ecuador. Correo electrónico: lherrera@unach.edu.ec

RECIBIDO: 11 de marzo del 2018.

APROBADO: 1 de abril del 2018.