

DE LA NOCHE OSCURA AL ALBA LUMINOSA: NOTAS PARA UNA MÍSTICA DE LA POESÍA DE FRANCISCO MATOS PAOLI

“Al final desenterramos la sabiduría de todas las épocas y todos los pueblos y descubrimos que todas las cosas más valiosas y elevadas ya han sido dichas hace mucho en el lenguaje más bello”.

Arquetipos e inconsciente colectivo
Carl Gustav Jung

Hace algunos años, en un estudio sobre Pablo Neruda y José Lezama Lima, emprendí la fascinante e infructuosa tarea, por desconocida y magna, de acercarme a un corpus místico. Se trataba de la búsqueda de la eternidad o del infinito en la poesía moderna, entendida a partir del prerromanticismo. En aquel entonces seguí la delimitación de Octavio Paz expuesta en su trilogía *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y *La otra voz*, junto con los estudios de Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, y de Raymond Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*. Estas obras críticas privilegiaban una evolución de ruptura y continuidad que Paz dio en llamar la “tradición de la ruptura”, término a veces vago, pues no dice mucho a la hora de delimitar el aspecto de ruptura de las vanguardias artístico-literarias de principios del siglo XX. Nos diría lo mismo de la ruptura entre el Renacimiento y la Edad Media o entre el Manierismo y el Renacimiento.

Quisiera volver a recorrer aquellas búsquedas sinuosas en la metaforización clásica del poema lírico como un viaje a través de un río,¹ consecución del mito de Pegasus e Hipocrene. Este viaje nos lleva hacia dos tópicos privilegiados en la búsqueda y el encuentro místicos: la noche oscura y el hombre de luz, relacionado con el alba como el advenimiento al conocimiento absoluto.

Tal vez sea el sufismo el sistema místico que mejor haya representado esta metáfora de la luz como fuente, guía y punto de encuentro de la realidad y de la verdad ontológica. El *ishraqi* refiere la mística de lo luminoso, de lo auroal, de la salida del sol. El conocimiento oriental entendido como lugar de las Inteligencias puras está fuera del espacio real. No es un lugar en el mundo. Por lo tanto, implica una metafísica en que luz y ser, luz y realidad, luz y conocimiento se identifican.²

¹ Ver, Ernst Robert Curtius, *Literatura medieval y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

² Ver, Henry Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2000.

Esta fórmula implica eclecticismo o sincretismo de zoroastrismo, mazdeísmo y judeocristianismo.³ Ya podíamos ver esto en la mística órfico-pitagórica, platónica y hermética. El sincretismo se desarrolló con la cultura griega en el Egipto romano, que produjo un pensamiento como el de Plotino y Orígenes. Bajo los Ptolomeos, esas religiones también se mezclan con las creencias de los judíos que habían retornado a Egipto en una época tan temprana como el siglo VI a.C. Alejandría se convirtió así en la cuna de esta teología sincrética.⁴ En esas religiones hay una pugna entre esos momentos, noche y alba, como extensión de la simbología de la luz y las tinieblas, cuyos orígenes se pierden en el tiempo, quizá procedente de Oriente, pero ya presente en el orfismo:

En la antítesis primigenia de la Luz y la Noche, de la que la cosmología pitagórica deriva el origen del mundo, se presupone esta lucha como una verdad inmediatamente evidente para la sensibilidad religiosa. Aristóteles está en lo cierto cuando ve la significación de la Noche como opuesto a la luz en la teogonía órfica e infiere que en esta genealogía se considera conscientemente lo imperfecto como una etapa anterior a lo perfecto y bueno, de suerte que el panteón olímpico resulta el punto culminante en el desarrollo del mundo.⁵

En el *Corpus Hermeticum*, Poimandres expresa lo siguiente: “Luz y vida son dios y padre, y de ellos nació el hombre [...]” (115); y el autoconocimiento vino a significar la búsqueda de la verdad. Esa búsqueda en los mitos órficos está signada en la *katábasis*, en el descenso a los infiernos. Allí Orfeo no logra recuperar el objeto de su amor, pero encuentra unos textos sagrados que le permiten conocer lo trascendente. Todos los rituales de esta antigua religión están relacionados con la sexualidad y el descenso al Hades: Orfeo, Dionisos, Psique, Perséfone.⁶ Posteriormente, el cristianismo reitera esto en el descenso de Cristo a los infiernos, salvo que la *katábasis* da paso a la *anábasis* victoriosa. A pesar de que pudieran parecer adversos o contradictorios, la noche y el alba se dividen el privilegio entre los poetas que han querido representar un espacio o un momento propicio para la *unio mystica*.

La noche, según la psicología junguiana, propicia el hundimiento en el lago profundo del alma. Para Jung, existe una unión indisoluble entre la noche y el agua profunda, de tal manera que es necesario descender siempre para alcanzar lo sagrado. El agua, símbolo de la psique, está en el lago de la noche oscura.

³ Para información más amplia sobre el eclecticismo del sufismo, puede consultarse el libro de Reynold Alleyne Nicholson, *Poetas y místicos del Islam*, traducción de Fernando Valera, Madrid, Arkano Libros, 1999.

⁴ Ver, Brian P. Copenhaver, “Introducción”, *Corpus Hermeticum y Asclepio*, traducción de Jaime Pórtulas y Cristina Serna, Madrid, Siruela, 2000; pp. 26-27.

⁵ Werner Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1992; p. 68.

⁶ Para mayor información acerca de los infiernos, puede consultarse el libro de Georges Minois, *Historia de los infiernos*, traducción de Godofredo González, Barcelona, Paidós, 1991.

El agua es símbolo de lo inconsciente, y el lago en el valle es lo inconsciente, es el dragón del Tao, cuya naturaleza es similar al agua, un Yang integrado en el Yin. Agua es espíritu que se ha vuelto inconsciente. El descenso a ese lago del inconsciente es necesario para realizar el ascenso.⁷

La noción de la noche que acabamos de exponer nos lleva al postulado de la diosa egipcia Nun, las aguas primigenias en la oscuridad, como el origen del cosmos. La noche y el caos están enlazados. Nun se transformó en la griega Nyx. Hesíodo relata en la *Teogonía* cómo la diosa Nyx concedía el descanso, el sueño y el placer sexual y era madre de la suerte (Moros), del sueño (Hipnos) y de la muerte (Tanatos). En la mitología órfica, se relata la unión de Erebus (Tinieblas) y la Noche, cuyo vuelo de enorme pájaro negro se posa sobre el pecho del esposo, y del huevo primigenio y numinoso surge el más temible de los dioses, Eros.

Por un lado, existe la tendencia a presentar la noche negativamente debido a las circunstancias de pugna entre las religiones paganas y la religión cristiana a principios de la Edad Media. Los adeptos a las religiones paganas debían hacer sus rituales en la noche para evitar las persecuciones.⁸ De ahí que posteriormente, cuando la Iglesia comenzó a tergiversar los mitos paganos, las mujeres que se juntaban en sus rituales al dios Liber Pater y a la Diosa Madre, a Pan y a Falós, sus acompañantes, se les definiera como “brujas”.⁹ Por lo demás, ya sabemos que Pan da origen al Demonio y los rituales que se celebraban en honor de los *démons* se re-definieron en los famosos aquelarres; pero esa negatividad de la noche no impide que la noche literaria se imponga como momento sacro, rescatando así la noche de la religión órfica que se relaciona con el descenso a los infiernos expuesto en los mitos de Ishtar, Perséfone, Orfeo, y finalmente el viaje de Psiquis tras Eros a los infiernos se convierte en el ejemplo del amor que vence a la muerte, igual que anteriormente lo había sido el descenso de Ishtar al Arulu tras Tamuz, bajo el poder de Ereshkigal. El viaje de amor y conocimiento no es sólo viaje al Hades como lugar de las sombras, sino bajada a la consciencia, a la interioridad. Allí, la flor del narciso es la seducción de Eros que instaura el descenso al reino de las sombras como deseo de conocimiento. Esto puede verse en el poema atribuido a Homero, *Himno a Deméter*.¹⁰ Lo que se expresa aquí es la noche como momento de la

⁷ Ver, Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, traducción de Miguel Murmis, Barcelona, Paidós, 1997; p. 23.

⁸ Ver, Vicente Pérez Silva, “Del arcano de la noche al arcano del nocturno”, en *Libro de los nocturnos*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1996; p. 17. También puede consultarse el libro de Oronzo Giordano, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, traducción de Pilar García Mouton y Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1983.

⁹ Ver, Frank Donovan, *Historia de la brujería*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza, 1988.

¹⁰ Ver, R. Gordon Wasson *et al.*, *El camino a Eleusis (Una solución al enigma de los misterios)*, traducción de Felipe Garrido, México, Fondo de Cultura Económica, 1992; pp. 95-120.

ausencia, de la carencia, y en aquellos mitos siempre la música y la poesía promueven el lamento (hijo de la Noche como lo expone Hesíodo)¹¹ como invocación del objeto del deseo que arrebató la muerte, el deseo de conocimiento. La flor del narciso es la oscura pugna, el rapto, el arrebato que nos seduce y nos lleva hacia el reino de las sombras. Por eso, posteriormente, en la Edad Media, se hablaba de que Satanás ascendía por las flores, como eco de Eros.

En la poesía árabe y, por extensión, en las jarchas, sean mozárabes o romandalucíes como quiere Federico Corriente,¹² también se reitera el topos de la noche como momento propicio para la sexualidad, junto con el desprecio por el alba como momento de separación de los amantes. Contrario a esta visión negativa del alba, en la poesía provenzal el alba alcanzará las mismas cimas que la noche, porque se refiere a Cristo. Hubo escritores como Pierre Epanghol que presentaban la noche como símbolo del pecado en contraposición al alba como el momento sagrado. Para Guiraut de Riquier, el día es la pureza del corazón; para otros, como Bernart de Bañase, el alba es símbolo de lo inefable que baña a los elegidos y del momento en que se entra en el paraíso. Obviamente, esto tiene reminiscencias bíblicas y se refiere al momento de la muerte de Jesús en el cual se hizo la luz. Folquet de Marseille ve en el alba el reino de Jesús en el alma¹³. De hecho, ésta sería la contrapartida del *momento mori* tan rehuido en la Edad Media y el Barroco.

Es sumamente interesante que esos momentos escogidos por su idoneidad para la unión mística habían sido privilegiados también en las poéticas eróticas y amatorias. La noche se había convertido en el momento (y por qué no en el espacio) oportuno para desvestirse del pudor que implicaba la desnudez. En la poesía egipcia antigua, muy anterior a la poesía clásica, aparecen fragmentos en los cuales la noche se señala como momento oportuno para la unión amorosa: "Pasé, de noche, cerca de su casa. / Llamé: mas no me abrieron"; "No me ha dicho: 'Entra, guapo mozo.' / Estaba sorda esta noche".¹⁴ Y no sólo se reitera la noche, sino la situación del amante nocturno que toca a la puerta de la casa que se repetirá en la escena más preciosa del *Cantar de los cantares*:

Yo dormía, pero mi corazón velaba [...]
 Mi amado metió su mano por el agujero,
 y mis entrañas se conmovieron dentro de mí.
 Yo me levanté para abrir a mi amado,
 y mis manos gotearon mirra,

¹¹ Ver, Hesíodo, *Teogonía*, traducción de Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez, Madrid, Alianza, 1998; p. 35.

¹² Ver, Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandaluz*, Madrid, Gredos, 1997.

¹³ Ver, Alfred Jeanroy, *La Poésie Lyrique de Trouvadors*, vol. II, París, Henri Dider (ed.), 1934; pp. 313 y siguientes.

¹⁴ *Cantos de amor del antiguo Egipto*, traducción de Borja Folch, Barcelona, Grafos, 1997; p. 42.

y mis dedos mirra que corría
sobre las aldabas del candado.¹⁵

Mientras en la poesía egipcia se exalta el desdén de la amada, ahora se resalta la ausencia del amado y la desesperación de la amada ante su partida. Esa misma actitud se encuentra en la Dido de *La Eneida* de Virgilio que, como una *coniecta cervae* corre adolorida tras la partida de Eneas:

[...] arde la desventurada Dido y vaga enloquecida por toda la ciudad, cual incauta cierva herida en los bosques de Creta que el pastor traspasó desde lejos, sin saberlo, con sus flechas, y le dejó hincado el hierro volador: ella recorre en su fuga las selvas y los montes dicteos, pero en su flanco está clavado el arpón letal.¹⁶

Ovidio, por su parte, recomienda en el *Arte de amar* esa misma actitud de vagar en la noche hasta encontrar el amor de la amada,¹⁷ y la cultura griega recomendaba la noche como espacio de liberación de los deseos y de la desnudez. La única luz permitida en el espacio erótico eran los rayos de la luna. Ese momento nocturno es precisamente el que Safo privilegia para el deseo y la carencia: “Las Pléyades ya se esconden, / la luna también, y media / la noche. Las horas pasan, / y voy a acostarme sola”.¹⁸

Sin embargo, será el Cantar hebreo el que instaure en la Edad Media la tradición de la noche oscura sobre la base de la citada escena. Las rearticulaciones del *Cantar de los cantares* que la Edad Media desarrolla como exégesis del amor sagrado, como aparece en los comentarios de Orígenes y San Bernardo, privilegian la noche como momento del deseo y de la pasión. La escena del presentimiento de la Sulamita sirve como metáfora del alma que sale de la casa o de la tienda, símbolo del cuerpo. Así aparece el tópico de la noche oscura del alma que privilegian los místicos franceses y desemboca en San Juan de la Cruz, aunque la noche de éste no es purgación sino viaje al jardín de las delicias. De hecho, la redacción de una paráfrasis del Cantar de los cantares ya aparece en la Edad Media en el poema de San Pedro Damiano (siglo XI) que se titula “Quis est hic”.¹⁹

Y recordemos el célebre poema de San Juan de la Cruz: “En una noche oscura, / con ansias en amores inflamada, / ¡oh dichosa ventura! / salí sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada”.²⁰ Estos motivos se gestan en una

¹⁵ *Cantar de los cantares*, en *La Santa Biblia*, traducción de Casiodoro de Reina, Dallas, International Bible Association, 1976; p. 706.

¹⁶ Virgilio, *La Eneida*, traducción de Eugenio de Ochoa, Buenos Aires, Losada, 1984; pp. 72-73.

¹⁷ Ver, Pierre Grimal, *El amor en la antigua Roma*, traducción de Javier Palacio, Barcelona, Paidós, 2000; p. 172.

¹⁸ Safo, *Poesía de Safo*, traducción de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid, Mondadori, 1998; p. 67.

¹⁹ Puede consultarse el texto en Alberto Várvaro, *Literatura románica de la Edad Media*, traducción de Lola Badía y Carlos Alvar, Barcelona, Ariel, 1983; pp. 101-102.

²⁰ San Juan de la Cruz, “Noche oscura”, en Gerald Brenan, *San Juan de la Cruz*, traducción de Jaume Reig, Barcelona, Plaza & Janés, 2000; p. 173.

tradición erótica que en la Edad Media será privilegiada para intentar transmitir la afásica visión y unión del alma con la divinidad, tanto en la mística oriental como occidental.²¹

Esta búsqueda mística se diferencia de la poética del infinito en la poesía moderna,²² porque los poetas románticos postulan el poema mismo como un espacio de encuentro con lo eterno bajo los parámetros de la ironía schlegeliana o la intuición intelectual a la que se refiere Friedrich Hölderlin.²³ La noche romántica es heredera de la noche mística que busca la interioridad como espacio del encuentro con uno mismo. De ese modo, esta poética se comunica con la idea del infierno interior y los paraísos artificiales que se buscaban a través de la *Jenseinst*. La *Sensuncht* es precisamente el anhelo, la nostalgia de volver al *Grund* del que hablaba Friedrich Schiller²⁴ como símbolo de la poesía que refleja la continuidad entre cosmos y ser, entre dioses y humanos, la *aetas aurea*. La poesía sentimental, la poesía romántica, es la que suspira por aquel *Grund*, pero los poetas románticos postulan el poema como recuperación de esa noche interior. De ahí surge el camino misterioso que va hacia adentro, como afirma Friedrich von Hardenberg, Novalis, en sus *Himnos a la noche*. Esto coincide con la preocupación de los sacerdotes de la “Escuela de los cementerios”²⁵ inglesa, aquellos góticos que se alejaban en las noches a las ruinas y los camposantos para meditar acerca de la eternidad, de la muerte y la posibilidad de una vida que se hundía en esa oscuridad de la tumba como reflejo del sumergimiento en el ser durante el sueño, en la noche cósmica que alberga el cuerpo como una tumba en que se revuelve la consciencia, efectiva vuelta al “conócete a ti mismo”, que se encontraba a la entrada del templo de Apolo en Delfos y que forma parte del pensamiento platónico, hijo a su vez de los ritos órficos. En esa búsqueda, el poeta es el vidente, el profeta que se comunica con las madres, con el infinito, como lo expresa Hölderlin en el poema “Pan y vino”. Así, nace el nocturno como poema preferido, cercano a la elegía de corte anglosajón. Es el lamento o el suspiro que se desarrolla en la soledad en relación con lo marchito; es el lamento del amante abandonado en

²¹ Otra visión de la noche es la que Helmut Hatzfeld encuentra y estudia en los antiguos poemas franceses. Allí representa el momento de purgación o fase de sequía espiritual. Ver, “La espiritualidad medieval (Investigaciones lingüísticas sobre la Alta Espiritualidad en francés antiguo)”, en *Estudios de literatura románica*, traducción de Rosa Kuhne, Barcelona, Planeta, 1972; pp. 165-222.

²² He expuesto la evolución de la búsqueda del infinito en la poesía moderna en mi tesis de maestría, “La tradición del infinito a través de “Muerte de Narciso”, de José Lezama Lima, y *Tentativa del hombre infinito*, de Pablo Neruda”, Universidad de Puerto Rico, 1994.

²³ La intuición es lo que une objeto y sujeto, lo que lleva a la unidad originaria, y se opone al juicio. Ver, Friedrich Hölderlin, “Juicio y ser”, en *Ensayos*, traducción de Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Hiperión, 1976; p. 25.

²⁴ Ver, Friedrich Schiller, *Acerca de la poesía ingenua y sentimental*, traducción de Raimundo Lida, Buenos Aires, Instituto de Estudios Germánicos, 1941.

²⁵ Ver, Paul van Tieghem, *El romanticismo en la literatura europea*, traducción de José Almoína, México, Editorial Hispanoamericana, 1958; p. 53.

el arrebatado de la muerte. La muerte de Sophie von Kuhn produce en Novalis esa poética del infinito, y herederos de esto son Edgar Allan Poe en relación con Anabel Lee, y José Asunción Silva a la muerte de Elvira. El paso del romanticismo al simbolismo, al decadentismo y al modernismo (más bien su elongación en esos movimientos posteriores) promueve el poema elegíaco, el nocturno, como puede verse en *Los sepulcros* de Fóscolo. Incluso, el surrealismo comparte la misma noción de la noche y de los sueños como recuperación de esa existencia real del ser humano.²⁶ El decadentismo profesa un gusto por lo macabro, por lo morboso, por lo proscrito, y, dentro de esto, la noche como instigadora del suicidio, del mal del fin del siglo. Es la noche gótica de la ciudad abandonada como símbolo de la consciencia²⁷ que se va volviendo neurótica hasta llegar a la noche existencial de la paranoia o a la noche propiciadora de lo Abierto, como lo presenta Rainer Maria Rilke.

Es seductor emprender la inserción de nuestro poeta en esa vieja tradición mística.²⁸ Obviamente, el valor estriba en la rearticulación que sobre el conocimiento de Stéphane Mallarmé y Rainer Maria Rilke, obtenido en Francia en los cursos de Marcel Bataillon en la Sorbona (1947) en el Colége de France, junto con las lecturas de los místicos clásicos españoles, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús,²⁹ y las rearticulaciones de esa tradición que había elaborado en sus primeros años ese torrente de oscuridad que impartió la influencia del primer Neruda en *Tentativa del hombre infinito* y *Residencia en la tierra*, de los cuales me sospecho que bebió Matos Paoli para su evolución.

Tal parece que podríamos marcar un ciclo místico que se intensifica a partir del regreso desde Francia y que se adelanta al movimiento literario que se expresó en la revista *Alma Latina* en 1948 bajo las voces de Félix Franco Oppenheimer, Eugenio Rentas Lucas y Francisco Lluch Mora. En el trascendentalismo se manifiestan la elevación del ser humano a un plano espiritual sin olvidar la realidad humana, la integridad de la personalidad; por lo tanto, la búsqueda ontológica, la reacción al cientificismo burgués y al materialismo, el rechazo al arte por el arte y la presencia de la agonía del ser humano y del mundo. Esto los lleva a plantear una búsqueda metafísica que también aparece

²⁶ Ver, Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

²⁷ Ver, Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo: Mitos y figuras*, traducción de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 1980.

²⁸ Quede claro que es imposible trabajar con la totalidad de la obra de este Lope de Vega puertorriqueño. Su extensísima obra abarca más de quinientos volúmenes, muchos de los cuales no han sido publicados. Baste señalar que el presente artículo es un esbozo que espera el desarrollo posterior de algún estudioso de la poesía puertorriqueña.

²⁹ Cabe destacar que los poetas renacentistas y barrocos españoles ya habían privilegiado el día como momento deseado en contraposición a la noche como *momento mori* o como abandono de Eros. De ahí el deseo respecto del alba como eros del retorno. Para una idea de la noche en la poesía española del Renacimiento y del barroco, ver Orlando Edreira, *El nocturno en la poesía modernista*, Nueva York, Abra, 1978; pp. 11-15.

en Matos Paoli.³⁰ Sin embargo, la evolución de la mística de la poesía que nos ocupa se distancia del trascendentalismo y se ancla en la vieja tradición española para invertir el juego de los elementos básicos de la mística.

Mi propósito es señalar algunos detalles de la poesía de Matos Paoli que nos permiten percatarnos de la modulación del viaje místico que propone a partir de sus primeros libros y que se extiende hasta el fin de sus días. Un asedio a *Cardo labriego y otros poemas* (1932-37), *El habitante del eco* (1937-41), *Teoría del olvido* (1941-44), *Criatura del rocío* (1956) y *Canto de la locura* (1962) nos permite rastrear esa otra faceta próxima al trascendentalismo que parece dividir la obra su obra en poesía patriótica y comprometida con la causa nacionalista a la cual se aferra con solemnidad en *Canto a Puerto Rico*, *Luz de los Héroes* y *Canto nacional a Borinquen*.

Francisco Matos Paoli nos presenta en su poesía un viaje de la noche al alba que articula la metáfora de la búsqueda del conocimiento absoluto, del infinito. Coincide con Novalis al apuntar que el camino se dirige al misterio. Ambos suscriben la esencia etimológica de la palabra "mística", *mystikon* en griego, que refiere el acto de cerrar los ojos o la boca. Esto implica el acto primigenio que demuestra la inefabilidad del misterio. En ese sentido, participa de la búsqueda simbolista romántica, tal vez como producto de su contacto con Mallarmé y Rilke, lo que implica un vínculo con los postulados de Emmanuel Swedenborg y Charles Baudelaire. El símbolo sirve para comunicar esos dos mundos a los que se refiere Swedenborg,³¹ ese mundo metafísico del cual el mundo fenoménico es un símbolo. La naturaleza es templo de pilares vivientes en los cuales podemos reconocer ese otro mundo a través de la imagen poética. Efectivamente, esto es similar a la filosofía platónica. Matos Paoli encuentra la desnudez de esa poesía en la poética de Juan Ramón Jiménez como el mismo poeta afirma: "Así me obligo a ver en la poesía una desnudez casi absoluta, como quería Juan Ramón Jiménez, una gracia reconcentrada en el instante que dimana hacia la contemplación de las esencias".³² La poesía se le presenta como un desenvolvimiento cósmico que, según el poeta, se origina en la orfandad. La carencia, la pérdida del ser amado, produce en *Signario de lágrimas* (1931), como en la música apolínea, órfica y pánica, el lamento por el objeto del deseo; sin embargo, contrario a Novalis y Rilke, por sólo mencionar dos de los grandes poetas de la tradición de la noche como espacio del lamento y de la recuperación del objeto del deseo, Matos Paoli refiere su

³⁰ Debo mucho a la tesis inédita de maestría de María Lugo Acevedo, "Los cantos a Puerto Rico", Universidad de Puerto Rico, 1986.

³¹ Para una mejor comprensión acerca del simbolismo, puede consultarse el libro de Ana Balakian, *The Symbolist Movement (A critical appraisal)*, Nueva York, Random House, 1967. También es útil el libro de André Barré, *Le Symbolisme*, Nueva York, Burt Franklin (ed.), 1978.

³² Francisco Matos Paoli, "Autobiografía espiritual", en *Primeros libros poéticos de Francisco Matos Paoli*, Río Piedras, Litojare, 1982; p. xiii.

búsqueda de la luz. Al respecto ha dicho Margot Arce de Vázquez en el prólogo a *Criatura de rocío* (1958):

Este poeta no pertenece al grupo de artistas que se sumergen y regodean en la temporalidad y nos muestran su visión sombría, limitada del mundo como recinto cerrado y sin salida, moderno y aterrador infierno sin la justificación teológica del verdadero, símbolo el más inquietante de su cosmovisión.³³

Los estudiosos de la obra de Matos Paoli piensan que muchos de los elementos simbólicos de su poesía surgen del espiritismo. A partir de los nombres de los círculos espiritistas, como el que fundara nuestro vate en 1930 con el *medium* Francisco Ismael Segarra, “Luz y Progreso”, la luz, el progreso y la razón están mezclados como expresión del carácter científico: luz como progreso hacia el conocimiento absoluto.³⁴ Así, la espiritualidad de Matos Paoli es dual. Por un lado el Espiritismo, la práctica de hablar y evocar los espíritus, y por otro lado el Cristianismo. Dice el mismo poeta: “Y la misma experiencia poética, a mi juicio, podría calificarse de experiencia mediúmnica, porque el poeta no tiene plena posesión consciente de lo que escribe. Hay cierta, por así decirlo, irracionalidad en la inspiración poética”.³⁵ Esta autodefinition de poeta místico, de poeta de lo absoluto, *Entre l’aile et la racine*,³⁶ revela su afinidad con la búsqueda platónica,³⁷ con la definición del poeta como lo expresa Platón en el *Ión*, con las esencias, lo cual implica una tendencia hacia la *katábasis*, pero a la vez hacia la *anábasis*. Tal vez inconscientemente el poeta se comunica con la visión agustiniana del viaje hacia el interior tras la verdad. Viaje que privilegian Ramón Lull y San Juan de la Cruz a partir de la influencia de la Cábala judía y su noción de la *Shekhiná* o esa parte femenina de Dios que viaja, que peregrina, como el pueblo de Israel hacia la tierra prometida, hacia Dios; de la Dido errabunda de *La Eneida* de Virgilio, y de la Sulamita del *Cantar de los cantares*. Los viajes de amor de estas dos últimas se mezclan con el viaje de conocimiento por la creación que efectúa la *Shekhiná* en una especie de panteísmo que la impulsa hacia las zonas sagradas. El viaje de reconocimiento, en este sentido, lleva al alma hacia Dios. La Sulamita tras su amado, Dido

³³ Margot Arce de Vázquez, “Prólogo”, en Francisco Matos Paoli, *Criatura de rocío*, San Juan, Venezuela, 1958; p. 8.

³⁴ Ver, Javier Ciordia Muguera, *Entre el delirio y el orden (Preámbulo a Matos Paoli)*, Ponce, Imprenta Universitaria, 1994; p. 42.

³⁵ Francisco Matos Paoli, en Héctor J. Martell, “El poeta Don Francisco Matos Paoli”, (Entrevista), *Creación*, 12 (1978); pp. 11-12.

³⁶ Título de la traducción de un corpus de la poesía de Matos Paoli que tradujo al francés Juan Morey.

³⁷ Se contradice Rafael A. González Torres en su libro *La búsqueda de lo Absoluto o la poesía de Francisco Matos Paoli*, San Juan, Editorial Andina, 1978, cuando afirma las dos siguientes pasajes: “[...] no es una búsqueda a la manera platónica —quien concibe el mundo de las entelequias desligado de sus circunstancias inmediatas— sino con el mundo que lo rodea” (10), y “El poeta espera tranquilo poder pasar, de la realidad inmediata al mundo de las ideas” (14).

tras Eneas, El Amigo tras el Amado en la novela de Lull, la Esposa tras el Esposo en el "Cántico espiritual". Este no es el viaje hacia las alturas, como se privilegia en poemas como *Primero Sueño*, de Sor Juan Inés de la Cruz, o *Altazor*, de Vicente Huidobro. No se trata en Matos Paoli del viaje a través de las esferas, de la *en-kiklos-paideia* medieval, sino de la recuperación del Verbo sacro, del *alef* cabalístico, de la voz adánica y edénica en el discurso poético.

Es muy significativo, en este caso, que exista una tradición mística que vincula a Zoroastro, Hermes y Platón. Como ejemplo, el poeta Sohravardi (muerto en 1191) y su sistema *Ishraqi*, la idea del oriente luminoso que no es el oriente real, y Gemistos Plethon, en aquellos textos herméticos y el *Asclepio*, que tradujera Marsilio Ficino en el siglo XIV bajo el mecenazgo de los Medici, justo cuando traducía los textos de Platón. Esta idea del origen luminoso termina por colocar ese oriente en el interior del ser que busca; por lo tanto, en el viaje que comienza dirigiéndose hacia el exterior se efectúa la transmutación de la dirección hacia el interior. En ese viaje existe un guía de luz, la naturaleza perfecta. El ser cautivo de las tinieblas trata de escapar, pero el guía está en el interior. Así, en el sufismo, el contemplado se contempla a sí mismo, el hombre de luz aparece como guía y guiado. En el sufismo se llama *Shaid*, el testigo de contemplación: "[...] es a sí mismo a quien contempla el sufi al contemplar al testigo teofánico; el contemplador deviene el contemplado, y recíprocamente; situación mística que expresa la admirable fórmula eckhartiana: 'La mirada con la que yo le veo es la misma mirada con que él me ve'" (Corbin 37). La búsqueda, en ese sentido, está en la luz que estando en el interior se busca como si estuviera en el exterior. Esa faceta está en San Juan de la Cruz y en Ramón Lull, y, como lo ha visto muy bien Luce López-Baralt, en relación con el encuentro del Simurg en la *Conferencia de los pájaros* del poeta persa del siglo XII, Faridu Din Attar (circa 1119).³⁸ Sin embargo, lejos de esta búsqueda solipsista, Matos Paoli se acerca más a la noción del viaje hacia el alba como la entendían muchos de los poetas provenzales, como símbolo de la redención. No estoy planteando influencias de esos poetas sobre Matos Paoli. Me inclino a confirmar las palabras del epígrafe de Jung y notar el alba como un arquetipo.

En su segundo libro, *Cardo labriego y otros poemas*, se postula la poética profética del paso hacia la vejez como el tiempo de la trascendencia y de la mística como elevación, entrada en la noche y lo oscuro, pero curiosamente esa entrada permite la luminosidad:

Yo estoy entre el beso
de la tarde
y el beso
de la noche que llega.

³⁸ Ver, Luce López-Baralt, "Cántico o júbilo de la unión transformante", en *Actas del congreso internacional sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, 1993; p. 166.

Cuando caiga
 hecha fruta olvidada
 la madurez rugosa
 de mi pena,
 me adentraré en la sombra
 para tener ante mis ojos
 la pura dimensión
 de las estrellas. (29)

Este poema nos recuerda la “Canción amarga” de Julia de Burgos. Allí hay una agonía que gloria de haber tenido cerca lo trascendente a través del poder poético, pero también existe la conciencia, ya más cercana al desamparo existencialista, del poeta que nos presenta Hölderlin, aquel que se sabe desamparado por los dioses, sin la solidez de lo Abierto que presenta Rilke, por el poder del arte. Es significativo el título de la primera sección del libro, “Sepulcro de Sol”. Se privilegia la tarde, el crepúsculo, como el momento inicial del viaje hacia lo luminoso, hacia “El hombre que emigró al alba”, poema del *Habitante del eco*. Aquí se refleja una poética del viaje de lo autóctono (lo puertorriqueño) al alba y la noche (a lo universal trascendente). Ivette López-Jiménez ha trabajado el símbolo en la poesía de Matos Paoli. Afirma que existe un conjunto de símbolos de lo luminoso entre los que se encuentra el alba, la aurora como trascendencia de la belleza, la esperanza y la regeneración.³⁹ Me parece que el alba, más que la belleza o la esperanza, se convierte en el momento oportuno para el encuentro erótico. Matos Paoli se distancia en esto de sus maestros de la vieja tradición. Privilegia el alba como sustituta de la noche oscura, celebratoria de las nupcias sagradas o del *hieros gamos*.

Hay en la segunda estrofa del soneto citado una rearticulación del mito de Narciso ovidiano: “Un desespero en flor de ángel caído / te veda el manso vidrio de la fuente, / y mordidas están por el poniente / tus manos buceadoras del olvido” (80). La caída del ángel nos lleva a mezclar la tradición judeocristiana con la flor del deseo y del ensimismamiento, desesperado el doncel ante el vidrio de la fuente y el dolor de las mordeduras que en la vacía reciprocidad de la imagen perfecta y bella que se refleja en el agua lo llevan al olvido como símbolo del alejamiento respecto de la idea platónica. Esa hermosa poética del olvido es reflejo también del paso del poeta del campo a la ciudad: “Rumos terroso de mi hogar sufriente. / Escalada de árboles tu frente / se añora en ella un céfiro perdido” (80). De nuevo, el paraíso de la montaña puertorriqueña atravesada por el viento céfiro es una muestra de la metamorfosis que está sufriendo el yo lírico. Siente que se aleja de la montaña y queda sólo la voz que expresa el sufrimiento de no poder asir el reflejo del agua, de la interioridad misteriosa, como en “Muerte de Narciso”, del cubano José Lezama Lima.

³⁹ Ver, Ivette López Jiménez, “Los símbolos en la poesía de Matos Paoli”, *Mairena*, 4, 2 (1982); pp. 107-113.

Tal vez sean las elegías de este poemario, que dedica a su esposa Isabel Freire, las que mejor expongan la poesía que evoca la tensión entre Eros y Tanatos (como la entiende Herbert Marcuse) en el viaje hacia el alba. Según José Emilio González, *Habitante del eco* es la antesala de la poesía madura de Matos Paoli. Para González, *Teoría del olvido* es ampliación de los temas esbozados en *Habitante del eco*.⁴⁰ Su tema principal es el amor como poesía y la poesía como Eros transformante.⁴¹ El Narciso del soneto anterior ahora es el narciso del *Himno a Deméter*, el deseo de Eros ofrecido a Perséfone. Aquí aparecen los elementos que Matos Paoli toma de la poética romántico-modernista del primer Neruda, como él mismo afirma. El amor es como una fruta que no se puede decir. Los frescos racimos del poema "Lo fatal" de Rubén Darío tienen su correlato en la fruta dionisiaca por excelencia, las uvas, que Neruda evoca en su famoso "Poema V" en las blancas manos, suaves como las uvas. Sin embargo, aquí esa fruta es indecible, inefable. En ese sentido, el amor es una especie de mística que se hunde en el ser, en ese "hueco germen de mis ojos" (93). El paralelo con la noche nerudiana que se hunde en los ojos es evidente, "la cavadora de ojos" de los *Veinte poemas...*, los "ojos oceánicos" de la amada en que el yo lírico se busca como un Narciso. Abandonada, la flor en el límite del deseo causa la sed del corazón. El adjetivo "abandonado" efectivamente nos lleva al "abandonado como los muelles en el alba" de Neruda. A pesar de esto y de una considerable cantidad de vocabulario que al leerlo nos trae a la memoria ese Neruda sombrío de los *Veinte poemas...*, a pesar de que José Emilio González lo haya relacionado con *Residencia en la tierra* por la similitud del *Habitante* y la *Residencia* de los títulos (205), me inclino a pensar esta poesía más cerca de *Tentativa del hombre infinito* y *El hondero entusiasta*, por su búsqueda de la trascendencia en el posible viaje del poema. En cuanto al título, podríamos estar más cerca de *El habitante y su esperanza*, si de habitantes se trata. Contrario al viaje de *Tentativa...*, la disposición de las seis elegías señala el viaje hacia el alba con el fin de los cantos. Sería oportuno señalar el género escogido para ese viaje. Tal parece que las elegías de Matos Paoli anclan en la vertiente simbolista de las *Elegías del Duino* de Rainer Maria Rilke como celebración y no como llanto. De hecho, la elegía romántica y simbolista entronca con la elegía germánica, que dista mucho de la elegía clásica, pues en ella se expone una preocupación por la existencia, la vida, la muerte y el más allá. Tanto las elegías de Rilke como las de Matos

⁴⁰ Ver, José Emilio González, *La poesía contemporánea de Puerto Rico (1930-1960)*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1989; p. 215.

⁴¹ Este Eros es creación de las religiones antiguas. Hesíodo transforma la vieja deidad de Tespis, dios de los ganados, la fecundidad y el matrimonio, en una fuerza cósmica. Mucho antes de que Platón, bajo el influjo de la vieja religión de Ammón, dios de la fecundidad en Egipto, convirtiera al Eros en la causa de la elevación del alma hacia el conocimiento absoluto, hacia la Idea, y causa del amor filosófico y pederástico, Empédocles presentaba al Amor como la causa de la unión de las fuerzas cósmicas, tomado de la *Teogonía* de Hesíodo (Jaeger 21).

Paoli son celebración por el encuentro con lo misterioso, con lo numinoso, con lo absoluto. Ya Margot Arce de Vázquez había relacionado la poética de Matos Paoli con T.S. Eliot y Juan Ramón Jiménez; sin embargo, señalaba ese vínculo precisamente en la coyuntura de la búsqueda de las esencias (Prólogo a *Criatura de rocío* 8). Bien es cierto que Matos Paoli había leído a Eliot y que cita innumerables veces la sencillez de Juan Ramón como poética idónea.

Por su parte, el viaje numinoso que realiza Matos Paoli se opone al viaje privilegiado en las poéticas románticas y simbolistas. Rilke viaja en la noche, que coincide con la estructura del poema y con el trayecto hacia la trascendencia. Su yo lírico, sus personajes, el muchacho muerto que la Lamentación egipcia guía hacia el más allá en la Elegía X, todos recuperan el uno numinoso, la consciencia que a su vez necesita ser inconsciencia, para encontrar la verdad absoluta de una redefinición de la vida humana como inclusión de la muerte en el camino hacia la eternidad. La vida, para Rilke, es una gran despedida del mundo para acercarnos a lo Abierto, y esa comunicación se le otorga al poeta en el Poema I de la segunda parte en los *-Sonetos a Orfeo*: “¡Respirar! ¡Oh ti, invisible poema! / Puro espacio cósmico ininterrumpidamente / trocado alrededor del propio ser. Contrapeso, / donde rítmicamente me produzco”.⁴² Matos Paoli nos ofrece otro viaje en la poesía, pero privilegia la claridad, el alba, el poema como viaje nocturno que el yo poético realiza, deseando un día en que el lenguaje pueda definir todas las “cosas” y en que alcance la totalidad del universo. Esa tradición del poema como un viaje es antiquísima; sin embargo, me parece que Matos Paoli la deriva de los poetas románticos puertorriqueños, sobre todo de Santiago Vidarte, y, en la poesía europea, de Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé y Apollinaire.

Para un poeta como Neruda, del cual Matos Paoli afirma tener influencias en *Habitante del eco*, el amor, el acto erótico surrealista es causa del éxtasis, crea “el amanecer [que] vuela de nuestra casa”.⁴³ Sin embargo, mientras Neruda evoca la noche como espacio del infinito, creadora de los sueños y, por lo tanto, de la continuidad entre microcosmos y macrocosmos, Matos Paoli prefiere el alba como símbolo de lo claro, de la definición exacta de los objetos, en contraposición a la noche rilkeana en que todo se confunde. De ahí, la mezcla del alba y la poesía, del alba y el objeto del deseo. En el “Soneto en alba oscura” dice: “Dije a mi corazón: clama tu ora. / El alba que sugiere ya tu era / niega el llanto y te da la primavera / desde el polvo su sonrisa incorpora” (109), y más adelante: “Yo sé que es suave la piel de la estrella / temida por el ángel del rocío / con un gesto de nardo en la esperanza. // Quita la nada que mis ojos sella, / oh Dios, y erige el pensamiento mío / en alba que se vela y no se alcanza” (109). Se anhela la transmutación del pensamiento en un alba inalcanzable.

⁴² Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeo*, en *Antología poética*, traducción de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa-Calpe, 1968; p. 120.

⁴³ Pablo Neruda, *Tentativa del hombre infinito*, Buenos Aires, Losada, 1971; p. 61.

Si para los románticos la poesía debía convertirse en un nocturno como recuperación del objeto amado y de la eternidad, de lo infinito que está dentro y fuera del ser, la poesía de Matos Paoli busca ser luminosa y auroral. Sin embargo, sigue la vieja tradición de la mitología clásica, de las *Bucólicas* de Virgilio (Bucólica VIII), de la poesía provenzal y el *Cancionero* de Petrarca. En este sentido, Matos Paoli articula una poética que contradice la tradición poética y mística por cuanto privilegia lo opuesto, y no se trata de una *coincidentia oppositorum*.⁴⁴ El ser humano se comunica con Dios cuando su palabra es lo suficientemente clara para organizar el caos y hundirse en el misterio esencial de la verdad. En *El viento y la paloma* (1969), la aurora es el origen de los sentidos claros a través de la luz y se opone al silencio de la palabra poética que está simbolizada por Luzbel:

Y no hay fantasmas ebrios
coronados de muerte. Sino la aurora,
el arrebol cercano,
las vírgenes, los hijos
del polvo que no crea. Sino [...]
El fiat es para siempre, compañera.⁴⁵

No es la anulación del ser en el cosmos, sino la presencia de la continuidad del cosmos a través del Verbo. En *Teoría del olvido*, apunta José Emilio González, se nos ofrece la vertiente latina de la *contemplatio*, olvido del mundo real como condición para la aparición de la sobrerrealidad (215). Me parece que el olvido aquí es contradicción nuevamente de la vieja tradición platónica de la *anamnesis*, del recuerdo de las ideas esenciales, del amor como ascenso al conocimiento. Si la recuperación de la perfección, el dominio de los corceles del coche del alma al que se refiere Platón en el *Fedro*, se lograba en el alma del filósofo, que no del poeta, loco por excelencia, a través del entusiasmo derivado de la belleza física que recuerda la Belleza perfecta, aquí el olvido nos transporta a lo inefable. En un poemario titulado *Vestido para la desnudez* (1984), cuya articulación más importante me parece su exposición de *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre, un poema reitera esa búsqueda platónica. El yo lírico se presenta como demiurgo de su destino a partir de la niebla como símbolo de la palabra. La luz lo instauro en el mundo del origen, en lo abstracto, y se convierte en *medium*, como el poeta que nos presenta Platón en el *Ión*, farsante por la doble mimesis de su arte, y llega al origen de la llama primigenia:

⁴⁴ Para una idea de esta tradición mística, ver Alois M. Haas, *Visión en azul (Estudios sobre mística europea)*, traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega, Madrid, Siruela, 1999; p. 83.

⁴⁵ Francisco Matos Paoli, *El viento y la paloma*, San Juan, Juan Ponce de León, 1969; pp. 17-18.

Amacé, con la niebla, mi destino.
 Tan pronto vi la luz desparramada,
 hurté los cuerpos, los coloquios. Vino,
 entre el turbio caer de la amapola,

 como ilusión fantástica, lo abstracto.
 Y soy intermediario sofocante:
 falseo los aromas, los caminos,
 lo que no cumple una dación hermosa,
 los atributos de la carne. Sueño.
 Y descubro, en la cima, nuestra muerte.
 ¿El amor no me deja hablar de huellas,
 de rutilantes ecos esparcidos?
 No me congracio. En el origen, voy
 a enlazar con las llamas conocidas.⁴⁶

El poemario de 1980, *Los crueles espejos*, presenta el alba como un símbolo de lo trascendente, de la claridad como característica de la sencillez, y en muchos casos anteriores el poeta ha tronado contra los que piensan que su poesía es hermética, entre los que se cuenta a doña Margot Arce de Vázquez cuando afirma: "La poesía es su 'método', su 'vía mística'. Por su poesía intuye las verdades definitivas y las traduce en el hermetismo de sus versos" (Prólogo 8). Me parece que la estudiosa tenía más razón que el poeta.

En *Los crueles espejos*, el alba está ausente de objetos que vienen a representar el anhelo de trascendencia en la tradición mística. "Noche sin alba" y "Flor sin alba" son poemas que expresan la conciencia de que ese alba es imposible. En *El acorde* (1988) había una resignación existencialista ante la angustia que la nada produce: "Una resignación invencible / se llena de hojas secas / en el monte que huye en flotación"; sin embargo, la esperanza aún permanece, como se lee en el lema del libro: "La noche brilla siempre. El alba en mí es la noche con nimbo musical".

Frente al silencio, Matos Paoli prefiere la voz. En *Rapto en el tiempo* (1978), el yo lírico se dirigía a un destinatario que asumo que sea la poesía misma. Un poema como "Mantén el rielo" refiere el deseo de brillantez de la luna sobre el agua como símbolo de la trascendencia. Le pide a la poesía que no huya al silencio. La poesía debe buscar la voz edénica y adánica, pero siempre esa potencia creadora se encuentra en la aurora como una búsqueda del *fiat* primigenio: "Tu prosapia feliz está en la aurora" (12). La aurora no existe en el tiempo real y, en el yo lírico, se convierte en lucha vana: "El tiempo, ignorante, / de que todo calla, / simula batalla, / torpeza / anhelante... // No soy derrotero. / No existe la aurora" (83).

Ese tiempo mítico se convierte en espacio narcísico de la añoranza por las esencias: "Después del alba el yo se reintegra y añora / toda la incandescencia

⁴⁶ Francisco Matos Paoli, *Vestido para la desnudez*, San Juan, Mairena, 1984; p. 152.

del primer espejo" (106); pero esas esencias están mezcladas con la encarnación del Verbo en Cristo. *La caída del clavel*⁴⁷ (1979) se fundamenta en los versos de Luis de Góngora que siguen: "Caído se le ha un clavel / hoy a la Aurora del seno". La caída del clavel tiene que ver con la creación poética, como se evidencia en el poema central del libro, "Sobre la creación poética", y con la redención de los pecados de la humanidad: "Cristo cayó como clavel" (122). Los elementos básicos del libro giran en torno al símbolo del alba como elevación mística, como búsqueda de lo absoluto, de tal manera que se desea rehuir el hermetismo y la oscuridad: "Cae el clavel / y ya no se concibe / la luciérnaga en el pantano" (13); "Cubro la noche con poesía. / Devuelvo el resplandor a las luciérnagas" (14). Se desea rehuir el sueño y la imaginada eternidad romántica: "¿Qué es el clavel entonces? / Tal vez la miseria / del despertar" (128). En el arte poética, el clavel en la aurora es símbolo de la claridad poética que posee al yo lírico: "Y el clavel cae siempre / como una madrugada posesión / en el bien" (34). El acto poético se convierte en proceso místico y búsqueda del misterio de la vida y del tiempo, herencia pura del romanticismo y de Rilke: "Y la diurna estela / sobrecoge la noche del peligro. / Los archivos me invaden, / los papeles merodean / en torno al secreto de la aurora" (42). El poema, la caída del clavel en el alba, se contrapone al tedio como una especie de Ideal que se opone al *Spleen*, al estilo de Baudelaire: "Yo soy una víspera, un fantasma / colocado en las cárceles del tedio. / Me basta el alba / en que cae el clavel" (50); "Y siempre acudo, / a pesar del tedio, / en busca de la luz tan pasajera" (54). En esta poética existe una división maniquea en que el alba se opone a la noche, relacionada ésta con Luzbel: "No hagas caso / del tentador del espacio / que te regala noches / desde la eléctrica ciudad / de Luzbel" (70). La noche es afasia por la falta de luz y visión: "Estoy falto de vocablos / en la noche ciega" (116). Así, la poética es revelar el cosmos a través de la palabra auroral: "Yo pronuncio la aurora, / me requedo, / en la furtiva flor / fundo el beneplácito / de todos [...] / El clavel multiplica las horas. / Soy poeta" (72). En ese sentido, se postula la poesía como mística, se vuelve al paraíso, a la renovación de la *aetas aurea* en los símbolos del jardín y de la explanada, que implican la pérdida de la realidad relativa y pasajera.

Para Maurica Blanchot, quien se fundamenta en la noche junguiana, la noche se presenta como ausencia de la palabra que nombra, todo lo contrario a lo que nos presenta Matos Paoli, para quien la noche es el espacio del silencio, mientras el alba es el espacio de la precisión que solicitaba Juan Ramón Jiménez a la Inteligencia. Para Blanchot, la palabra no significa, sino que evoca lo significado, y en ese sentido se asimila a la mística. En la noche, el ser alcanza la muerte y el olvido, pero, afirma Blanchot, la noche poética es la muerte que no se encuentra y el olvido que se olvida o que se metamorfosea en recuerdo.

⁴⁷ Francisco Matos Paoli, *La caída del clavel*, San Juan, Juan Ponce de León, 1979.

Blanchot juega con el oxímoron para llegar a la afirmación de que la palabra poética es paso del no-ser al ser poético, que siempre está en la futura lectura, apto para la transformación en la palabra infinita. La noche como espacio de la disonancia es la contraposición a la claridad en la cual la palabra no es esencial ni original. El acto poético nos aparta de lo que queremos decir y se convierte en noche. El reconocimiento de la noche es marcha hacia el silencio que se abre al infinito. Así, la experiencia esencial no se dice, se silencia, y se da paso a la experiencia del otro como poema.⁴⁸

Matos Paoli señala en sus poemas el viaje contrario como instauración del decir edénico. El misterio de las esencias ya no se encuentra en la noche, sino en el alba, instaurando el cosmos del Verbo originario, el *alef* victorioso. Sin la poesía, el cosmos es caos, noche. Al respecto, ha dicho don Manuel de la Puebla: "Sin la poesía (unida siempre en él a la fe religiosa) la vida es anonimia, tedio, el caos; un fluir desde la nada hacia la nada. Pero con ella se organiza el cosmos y las aguas del tiempo caminan en derechura a las esencias, y el esfuerzo y el destino desembocan en su mar".⁴⁹ En ese sentido, me parece legítimo afirmar en un poeta como Matos Paoli el doble discurso de la poesía de la mística y la mística de la poesía, pero siempre atravesado de ironía romántica como sucede en *Las pequeñas muertes* (1989). Tal parece que, con el paso de los años y la cercanía de la muerte, la fe del poeta comienza a flaquear. Esto lo podemos notar en el poema "La derrota del símbolo". Precisamente el símbolo es el alba: "La mano se ha apagado. / Rompo lámparas / nocturnas. Y en el alba no deseo / misterio alguno de conocimiento" (143). El poeta invierte su afán de conocimiento en el espacio auroral o lumínico. De ahí, la ironía del título. El símbolo del alba aparece derrotado. Contradice lo que afirma Isabel Freire al referirse al poeta como "poeta de vigilia",⁵⁰ porque en esta poética del alba hay una especie de comunicación con las muchedumbres a través de la palabra diáfana y la unión de la verdad y la belleza a la que aspira el ser. De esta manera, se opone al hermetismo que se le ha señalado y a la forma barroca como expresión del misterio. Hace alarde de una "exasperada sencillez, de una pureza de líneas que sabe unir en mí [dice el poeta] lo inmanente y trascendente en un perfecto maridaje".⁵¹ El poeta pretende eliminar el mundo aparente que nos reúne en el espacio. Es poeta de la invocación y no de la evocación. Se aleja del narcisismo estético que niega todo amor a los demás (17). Esa búsqueda del ser había sido efectivamente el propósito de aquel viaje inicial de los primeros libros, y aún a la altura de 1987, el alba sigue

⁴⁸ Ver, Maurice Blanchot, *El espacio literario*, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992; pp. 154-160.

⁴⁹ Manuel de la Puebla, "Señales de identidad", en *El credo de Dios (Antología)*, San Juan, Mairena, 1995; p. 9.

⁵⁰ Isabel Freire de Matos, "Prólogo" a *Diario de un poeta*, República Dominicana, Carripio, 1987; p. 7.

⁵¹ Francisco Matos Paoli, *Diario de un poeta*, República Dominicana, 1987; p. 17.

estando presente como símbolo de lo absoluto: "El alba se entroniza en lo primigenio del ser", dice en el *Diario de un poeta* (35).

A partir de la lectura de *Lo santo* de Rudolf Otto,⁵² de las *Elegías del Duino* y de los filósofos existencialistas, me parece que la última fase de la poética de Matos Paoli se modula sobre la búsqueda de la fusión entre esencia y existencia, cuyo ejemplo poético cimero es Rilke, opuesto a Neruda como poeta barroco que quiere ser líder de las masas y que se hunde en lo infrahumano, en la existencia para encontrar su propio yo, preso en la maraña del mundo (44). Como Rilke, la poesía incorpora la muerte a la vida y no divide mundo y trasmundo: "Y si todo consiste en divorciar la vida de la muerte, me sumerjo en las aguas oscuras, voy al templo donde la ofrenda yace detenida" (*Vestido para la desnudes* 123). Ese sumergimiento en las aguas oscuras es símbolo del contacto con lo sagrado en la interioridad, en la psique, como nos explica Jung. Ir al templo, sumergirse en el lago, son metáforas de la búsqueda de lo absoluto, y vías que el ser instaura en la poesía como mística. La poesía es la historia de la eternidad (252). En este sentido de la búsqueda poética como viaje hacia la verdad, Matos Paoli rescata las viejas propuestas platónicas que, como ya sabemos, se exponen en los diálogos socráticos he: *Fedro*, *Simposio* e *Ión*. El entusiasmo del filósofo y el éxtasis del poeta como Platón lo explica en sus textos se mezclan en toda poesía mística, precisamente porque es el alma del filósofo la que con mayor claridad se acerca a la observación de las Ideas, y el poeta experimenta el arrebató de su alma, la alienación,⁵³ como el alejamiento respecto del cuerpo hacia la montaña del Helicón en busca de las palabras de los dioses. El cuerpo, en la poética platónica, como recuperación de los ritos órficos, es causa del apego a lo terreno, por lo cual implica un óbice para el

⁵² Isabel Freire afirma que *Canto de la locura* tiene influencia de la lectura que Matos Paoli hizo del libro *Lo santo* de Rudolf Otto. Ver, "Itinerario de un poeta: Francisco Matos Paoli", en Francisco Matos Paoli, *Canto de la locura*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1976; p. 16. De hecho, la definición de lo "numinoso" que usamos en este ensayo procede del libro de Otto. Puede consultarse *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, traducción de Fernando Vela, Madrid, Alianza, 1998.

⁵³ Según Adam Schaff, el origen de la teoría de la alienación está en la *kenosis* o el desprendimiento de los atributos que Cristo lleva a cabo para la encarnación. La *Vulgata* traduce el griego *ekenosen* como *exinavit*, mientras que Lutero lo traduce al alemán *Geesert* (se extrañó). *Kenosis*, extrañamiento, son consecuencia de que el espíritu divino haya salido de sí mismo. La consecuencia del devenir hombre significa la suspensión de los atributos divinos a favor de las características humanas. Así como existe la *kenosis*, también, por otro lado, aparece la *alienatio* positiva que le permite al ser humano superar su limitación en el éxtasis. *Alloiosis* aparece en *La República* de Platón en la doctrina de la contemplación como un estado en el cual el alma se pierde sumida en la contemplación. La traducción de la palabra griega por "alienación" se la debemos a San Agustín, pero aparece también Hugo de San Víctor, Gregorio de Nisa, Dionisio el Areopagita y San Buenaventura. En la Edad Media, aparece la *alienatio* como la separación y enajenación del pecador respecto de Dios, que procede de la concepción judeocristiana de la enajenación de Dios, de la pérdida de la gracia. Alienación vendría a ser separación del paraíso. Para Calvino, por ejemplo, la alienación es muerte respecto de Dios. Ver, *La alienación como fenómeno social*, traducción de Alejandro Venegas, Barcelona, Grijalbo, 1979.

encuentro con el objeto del deseo: “La razón no tiene más que un camino que seguir en sus indagaciones; mientras tengamos nuestro cuerpo, y nuestra alma esté sumida en esta corrupción, jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos; es decir, la verdad [...], el cuerpo nunca nos conduce a la sabiduría”.⁵⁴

Esa necesaria extinción del cuerpo será parte importante de las expresiones místicas a lo largo de la Edad Media, el Renacimiento y el barroco, como puede verse en el “Éxtasis de Santa Teresa” de Bernini, cuyo vestido plagado de pliegues elimina la visión de la carne y solamente expone el rostro extático de la mujer como reflejo de la unión con lo divino, como espejo en que el amado se refleja. Así, se resuelve el éxtasis barroco de Santa Teresa.⁵⁵ La suntuosidad del vestido barroco como Tanatos casi elimina la animalidad del Eros; sin embargo, como toda poesía, como todo arte, aún expresa la tensión extraordinaria de la lucha entre ambas fuerzas. Frente a esa vertiente mística, Matos Paoli privilegia la desnudez como acercamiento a lo sagrado, reiterando las búsquedas ocultistas del espiritismo y la brujería.⁵⁶ No se trata de lo demoníaco como oposición al mundo divino, como Luzbel, sino la presencia de Eros como *demon*, como instigador del conocimiento absoluto.

Esta búsqueda de lo absoluto se resuelve en la claridad que rehúye el barroco (nerudiano) y privilegia la sencillez (juanramoniana). Matos Paoli se opone, en este sentido, a la propuesta de Susan Sontag de erradicar la racionalidad o la hermenéutica, como afirma en el prólogo a *Contra la interpretación*. La verdad interior del ser que debe encontrarse en el alba, en la claridad y en el decir edénico no abandonaron al poeta en su viaje hacia lo absoluto a lo largo de su obra: “[...] busquemos un alba serena en todo poema que nace y renace en su verdad interior”.⁵⁷ Finalmente, propone el retorno romántico a la casa paterna (William Wordsworth, *El Preludio*), al *Grund* (Schiller), en el sentido que ya le habían dado José Gautier Benítez y Santiago Vidarte, sobre todo, en el siglo XIX: Puerto Rico como un jardín edénico recuperado mediante el viaje de la poesía. En su poética de recuperación del paraíso, Puerto Rico, venal y colonial, es un jardín vedado en el cual al alba funciona como la trascendencia. En un poema titulado “El rapto de la locura”, la nostalgia de la vida paradisíaca aparece como un borrón en medio de las palabras, de la poesía que

⁵⁴ Platón, “Fedro o del Alma”, *Diálogos*, traducción de Francisco Larroyo, México, Porrúa, 2000; p. 395.

⁵⁵ Gilles Deleuze ha visto esta reiteración del pliegue como rasgo del barroco. Ver, *El pliegue (Leibniz y el Barroco)*, traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleba, Barcelona, Paidós, 1989.

⁵⁶ Concuerda más con la visión espiritista y brujeril que rescata los rituales antiguos instaurados en el descenso de Ishtar al Arulu tras su amado esposo Tamuz. En ese descenso, Ishtar debía ir eliminando las vestiduras hasta quedar completamente desnuda. Las adoradoras de la Diosa Madre a lo largo de la historia hasta llegar a la Edad Media habían privilegiado la desnudez como el estado corporal idóneo para el contacto con las fuerzas telúricas. De ahí que en las reuniones nocturnas, los aquelarres, se buscara el contacto con Pan, con Baco, con Eros, con Deméter y con Perséfone. La Iglesia católica transformaría estos rituales “paganos” en el culto satánico con el fin de eliminarlos.

⁵⁷ Francisco Matos Paoli, *Contra la interpretación*, San Juan, Mairena, 1989; p. 12.

debe ser mimesis de un jardín sufriente, que “se pasea por la muerte”.⁵⁸ El alba es símbolo de la vida, del despertar, de la sonrisa: “He venido ahora a recordar los fuegos, / más comunes del alba” (67). Culmina con el alba como espacio de felicidad, de encuentro entre los amantes, como *locus amoenus*: “Esposa [...], / nos veremos en alba / que no muere / y aunque el jardín oculte el miserere / su palidez me sirve de mordaza” (140).

Tal vez la aguda variación de esta metáfora del alba como símbolo de la búsqueda mística esté en el poema más intenso de Matos Paoli, *Canto de la locura*. Allí, el enorme quetzal de la nada abre el discurso de la locura poética, divina, con la pobreza del rocío, y la cercanía a lo absoluto se presenta como la desnudez y el viaje del ocaso hasta el alba: “¿Qué hacer si la desnudez no es completa / y los narcisos vuelan / desde el gozoso ocaso / hasta mi humilde aurora?”.⁵⁹ Dios es la locura, y Cristo aparece como “dirigente del rocío”⁶⁰ y “fundador del alba” (*Canto de la locura* 313). En esa presencia del enorme quetzal de la nada que implica el discurso poético tras la significación inefable de la locura divina (Luzbel representa la incomunicación), el canto de la locura, de lo apolíneo, Matos Paoli propugna la búsqueda del poeta como un profeta, como un vidente que se extasía, que enloquece al contacto con lo sagrado:

Yo quisiera vivir,
sin tener que ser profeta,
estar abierto en el agua como la flor del loto,
perder la huella de la noche,
no sostener más la perla del abismo,
huir hacia el cafeto florecido
que en simplicidad alaba.

Pero es imposible, Dios mío.

Si no enloquezco ahora,
¿qué será del semen de la imagen? (317).

Según Ernst Robert Curtius, en la obra aludida, la locura divina de los poetas se encuentra en el *Fedro* de Platón y se difundió en las obras de Horacio, Ovidio y Plinio entre otros. Es la *amabilis insania* que Baco inspira y, por lo tanto, tiende al ditirambo. Esta teoría de la locura divina del poeta surge como una conciencia esotérica del origen de la poesía y se reitera en el platonismo florentino, en la armonía del Renacimiento y en la vulgar idea de la relación

⁵⁸ Francisco Matos Paoli, *Jardín vedado*, Río Piedras, Litojare, 1980; p. 53.

⁵⁹ Francisco Matos Paoli, *Canto de la locura*, en *Primeros libros de Francisco Matos Paoli*, Río Piedras, Litojare, 1982; p. 306.

⁶⁰ Ya en *Criatura de rocío* (1956) comienza a gestarse esta definición de Dios en relación con el alba y el rocío. El libro abre del siguiente modo: “Entro en la luz de sangre diamantina, / y la frontera cede... El alba crece” (*Primeros libros* 273).

entre locura y escribir poesía, como la rescatará Pedro Calderón de la Barca (Curtius 667-668).

Esa poética de la locura inspira el paralelo entre religión y poesía, como puede verse en el siguiente pasaje de Platón:

Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía, sin estar agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que el arte sólo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino (636).

Matos Paoli también expone esa dualidad entre el poeta extático y el poeta-tastro, relacionado en este caso con la incomunicación de Luzbel, que se desarrolla a partir de la lejanía respecto del *entusiasmo* y de la *anamnesis*:

Luzbel es la incomunicación,
el fácil deletreo que idiotiza,
el sedicente que
por abundancia de atmósfera
echa a perder el llanto,
ese tatuaje del olvido
que aún queda al encarnado (*Canto de la locura* 317).

En ese discurso de la locura se resuelve el dilema del yo lírico; resolución que no implica, como es de esperar, la develación de las esencias, de lo misterioso, sino todo lo contrario. La locura es, como afirma Julia Kristeva, expresión de la semiótica o todo aquello que se opone a lo simbólico.⁶¹ Lo semiótico es lo marginal, y no se expresa con las palabras claras, sino con lo sinuoso, con el *lapsus linguae*, con la neurosis y la locura.

A lo largo de la obra de Matos Paoli se reitera esa búsqueda de lo opuesto, del otro lado de las cosas, de los seres, la reversibilidad como lo esencial. Ese mundo abstracto, escurridizo y esquizofrénico que es la poesía se modula como un viaje eterno hacia lo luminoso. En ese viaje del poema hacia las esencias, el yo se siente impulsado hacia lo marginal y descubre la profunda claridad de lo oscuro, la problemática opacidad de lo luminoso, la *coincidentia oppositorum* de toda mística entre el ser humano y el ser divino en los símbolos de la noche y del alba, de lo telúrico y de lo sideral en los símbolos de la raíz y el pájaro. Esa unión del ser con lo cósmico queda sin resolver en el enorme quetzal de la nada, en la poesía. El yo lírico exclama: “Me permite la aurora una raíz / de pájaro violento” (*Rostro en la estela* 79). En ese éxtasis de la locura, dejemos al filósofo de la Academia que nos proponga una aceptable resolución que puede aplicarse a la poética mística de Francisco Matos Paoli:

⁶¹ Sigo las teorías de Julia Kristeva expuestas en “Práctica significativa y modo de producción”, en *Travesía de los signos*, traducción de Alicia Entel, Buenos Aires, La Noria, 1979; pp. 13-33.

“Desprendido de los cuidados que agitan a los hombres y curándose solo de las cosas divinas, el vulgo pretende sanarle de su locura y no ve que es un hombre inspirado (*Fedro* 639).

Miguel Ángel Náter
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

En ese discurso de la locura se resuelve el dilema de la locura, resolución que no implica como es de esperar, la devaluación de las esencias de lo misterioso, sino todo lo contrario. La locura es, como afirma Julia Kristeva, expresión de la semiótica o todo aquello que se opone a lo simbólico. Lo semiótico es lo marginal, y no se expresa con las palabras claras, sino con lo sinuso,

A la luz de la obra de Matos Paoli se intenta esa búsqueda de lo opuesto del otro lado de las cosas, de las seras, la reversibilidad como lo esencial. Ese mundo abstracto, espiritual y esquizofrénico que es la poesía se modula como un viaje extraño hacia lo desconocido. En ese viaje del poema hacia las esencias, el yo se siente arrastrado hacia lo inhumano y desvanece la noción de claridad de lo humano, la problemática opacidad de lo luminoso, la coincidencia organizativa de los misterios entre el ser humano y el ser divino en los símbolos de la noche y del alba, de lo telúrico y de lo sideral en los símbolos de la luz y el día. La unión del ser con lo cósmico queda sin resolver en el enorme quetzal de la nada, en la poesía. El yo lírico exclama: “Me permite la aurora una luz / de pájaro violeta” (*Rostro en la estela* 79). En ese éxtasis de la locura dejemos al filósofo de la Academia que nos proponga una aceptable resolución que pueda aplicarse a la poética mística de Francisco Matos Paoli:

1. Véase, por ejemplo, *La locura y la poesía*, de Matos Paoli, en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XXVIII, núms. 1 y 2, 2001, pp. 135-155.