
EL POETA EN EL HOSPITAL

Enrique Foffani *

La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte.

Tamara Kamenszain, "La lírica terminal"

La sociedad, bajo el régimen político que sea, no está hecha para glorificar a los poetas, que frecuentemente van contra sus leyes positivas y sus costumbres más imperiosas, buenas o malas, más malas que buenas (...) el poeta, ávido de lujo y de bienestar, pone su libertad a un precio más alto que aquello que pudiera hacerle transigir con las costumbres de la multitud. De suerte que el hospital al final de su carrera terrestre no puede asustarle más que la ambulancia al soldado o el martirio al misionero. Hasta es el final lógico de una carrera ilógica a los ojos del vulgo, y casi agregaría el fin feroz que hace falta.

Paul Verlaine, *Crónicas de hospitales*

Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría El Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba ...

Alvaro Mutis, *Reseña de los Hospitales de Ultramar*

I.
*Lírica terminal*¹ denomina Tamara Kamenszain a ese acto último de escribir la muerte o de escribir contra la muerte, contra

el límite absoluto: el límite que pretende absolver la vida vivida para no disolverla. Escribir contra la muerte es escribir contra la disolución de la vida, no tanto para dejarla grabada sobre la piedra del testimonio o el testamento —en verdad ambos son escrituras más sobre expropiaciones (lo que se pierde) que sobre propiedades (lo que se posee)— sino para ultimarla con palabras que serán más letra que nunca en la lucha por sobrevivir a la muerte más allá del cuerpo. Si pensamos en una historia del alfabeto del poeta, se trata ya no de las primeras sino de las últimas letras y éstas también hay que aprenderlas. Aprenderlas nada menos que en el umbral de la mudez definitiva y hacerlas hablar (decir) la lengua del moribundo, ese sujeto viviente en trance de morir. Aprendiz de la muerte podría ser una primera definición de poeta ante esta situación-límite que depende, sin embargo, de la vida, en el sentido de que, como pensaba Georg Simmel, *la vida es más que vida*. Sin este plus no habría lírica terminal, no habría posibilidad de escribir la muerte propia, como quería Rilke, pero tampoco la impropia, la muerte salvaje que adviene a partir de la enfermedad terminal de la que apenas es posible salir de su adentro para una vez afuera volver a enunciarla por el camino de la interiorización lírica.

En ese cruce entre el adentro y el afuera de la enfermedad, en ese cruce que permite y al mismo tiempo prohíbe entrar a y salir de un cuerpo, Pablo Guevara en *Hospital* habla de "enfermedades civiles" o "civilizadas" que padecen o contraen los hombres en la vida natural para oponerlas a las otras, a las enfermedades terminales, caracterizadas por lo *salvaje, montaraz, agreste*. Tales atributos no son gratuitos desde el momento en que,

* Es Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesor Titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Rosario. Es autor de *Argentinien erzählt* (antología del cuento argentino en alemán) y *La protesta de los cisnes. Coloquio sobre Cantos de Vida y Esperanza de Rubén Darío (1905-2005)*. Publicó numerosos artículos en revistas especializadas y en la prensa periódica sobre poesía latinoamericana.

¹ "La lírica terminal", de donde proviene la frase de Kamenszain citada en el epígrafe, es el nombre de una sección de un conjunto de ensayos, y forma parte del libro *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. La autora trabaja cuatro casos: el *Diario de muerte* de Enrique Lihn, *Hospital Británico* de Héctor Viel Témpereley, *El chorreo de las iluminaciones* de Néstor Perlongher y el poema "El pabellón del vacío" de José Lezama Lima. La sección tiene una introducción titulada "Morir es autobiográfico", en la que Kamenszain explicita la hipótesis que recorrerá, con las consabidas variaciones, todos los ensayos mencionados: "La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte. Porque no hay una manera humana de abandonar la primera persona gramatical, aunque se ensayen otras. Y esto es como decir que no se puede no morir. Escribir en verso, entonces, supone siempre escribir en forma de diario: extremando en cada escansión, en cada suspensión del sentido, en cada parálisis narrativa, lo que se está por terminar (...) Tal vez sea ésa la trampa terminal (aquí Kamenszain se refiere al hecho de que el mal que padece el poeta lo condena a "un decir autorreferente") que le impone la lírica a los poetas. "Si ellos suspenden su decir en cada corte de verso, no les quedará *más remedio* que volver a sí para decirse necesariamente. Tendrán que acudir, asustados e irónicos, tristes, memoriosos o paródicos, al confín más extremo de la relación vida-obra". (Buenos Aires, Paidós, 2000, p.145).

acuñados bajo la figura retórica de la sinonimia, la débil diferencia semántica entre los términos se ensancha por la fuerza etimológica del significante que concita otras alusiones no menos potentes: así la remisión a “monte” y “campo” se contraponen, abiertamente, a la ciudad y diseña otro territorio de sentido que no se puede reducir a la clásica oposición campo/ciudad. El tema de la enfermedad y sus sucedáneos —no sólo la muerte sino el mal, la tragedia, la alienación— se sitúa desde siempre, en la poesía de Pablo Guevara, en el corazón de las ciudades. De allí que lo *montaraz* y lo *agreste* como metáforas de lo inhumano (que recorrió desde el siglo XIX todo el ensayismo latinoamericano a través de la dicotomía civilización y barbarie y sus múltiples variantes) puedan definir, permeando la lengua poética, una enfermedad que queda expulsada de la civilidad para adscribirse en el registro más animal y por ende más primitivo de la existencia. Es la misma técnica que utiliza José Martí, al comienzo de nuestra modernidad, cuando apela a un lenguaje de cetrería medieval para dar cuenta del ámbito rapaz de las ciudades modernas. La visión en *Hospital* no puede ser sino paradójica ya que la enfermedad deviene una *salvaje inconducta conciuda-danamente hablando* como una alteración del principio de urbanidad que anima el comportamiento y desencadena la marginación del sujeto en el interior de la polis.

En el “confín más extremo de la relación vida-obra”, como escribe Tamara Kamenszain, no hay ahora romanticismo que valga: se escribe o se parece según la disyuntiva de Pablo Guevara. Aunque la lírica se vuelva confesional y haga pública para la posteridad la escena privada del moribundo (y está privada de todo, salvo de la férrea voluntad de escribir a como dé lugar) nunca es una lírica moribunda: el que muere es el poeta y no la poesía. El que muere nunca es un muerto sino uno que está en trance de morir. Los muertos hablan pero no escriben: de allí la gravitación de la voz y su sobrevida fantasmática y espectral en el registro de lo imaginario. La escritura en la lírica terminal es el último rodeo de (por) la lengua, la última deriva de palabras alrededor de un umbral que separa un lado del otro y en ese parteaguas definitivo el poeta podría obtener una última prerrogativa que consiste en extraer las fuerzas físicas del cuerpo para presentar batalla antes del fin. Una prerrogativa para sí que es, en verdad, un altruismo postrero: después de todo no se escribe sino para el otro, ya que la muerte es lo que le sucede no a quien muere sino al otro que atestigua sin morir. Es la paradójica experiencia de lo

inexperimentable de la muerte en la medida en que, al no ser atravesada por la lengua, no podrá ser transmitida. Con la sagacidad que la caracteriza, Tamara Kamenszain ofrece, bajo el enunciado de que “morir es autobiográfico”, algo más que una observación gramatical, puesto que contiene la condición de posibilidad para el devenir *agramatical* de la poesía: *no hay una manera humana de abandonar la primera persona gramatical*. Este agudo pensamiento gira sobre la extrema relación entre vida y obra.

Bajo tales circunstancias, la lengua no tiene más salida que extremarse a sí misma, que faltar a las leyes gramaticales: la lengua como salida extrema es lo único con lo que el poeta aún-viviente cuenta. Pero además se reflexiona sobre lo que esta relación determina: el futuro de la escritura como la posteridad. Dicho de otro modo: para un poeta en el límite de la muerte la única posibilidad es la escritura misma como una instancia inexorable del *hinc et nunc* de la enunciación y, al mismo tiempo, como una instancia trascendente a su propio acto en el sentido de que el poeta es más astuto que nunca. Astuto desde el momento en que se propone trocar ese presente en pura futuridad si desea verdaderamente llegar hasta allá cuando el cuerpo le dice hasta acá. Todo poema es póstumo desde el punto de vista del sujeto-autor (quien escribe en el poema siempre es otro sujeto y otro incluso en la lógica de *el otro, el mismo*) pero no para el sujeto que habla en el poema desde el horizonte de la lírica terminal puesto que no hay nada más cercano para él que la posteridad. Todo lo dice en pos de ella, todo lo que dispone sobre la página (o sobre el cuaderno, el diario, los papeles) es para dialogar con aquellos que habrán de esperarlo en el más allá del tiempo de la lectura y no en el más allá incierto de las esperanzas religiosas. Se define a la muerte para encerrarla en la definición, para ponerla entre paréntesis y saltar así al futuro eternamente incoactivo del tiempo de la lectura.

La extrema relación entre vida y obra deviene la extrema unción entre el poeta y la poesía en el momento en que la muerte, con su máximo grado de proximidad, precipita el fin: por un lado, la poesía deberá ungir al poeta con la última gracia, la de los santos óleos de la palabra, y por el otro el poeta deberá uncir su vida a la muerte. Es como una doble extrema unción: acceder a la gracia del poema pero someterse al yugo implacable, a la *dura lex* que lleva a cabo el borramiento del sujeto viviente. Por lo tanto, *la lírica terminal* es una noción que opera como hipálage del sentido: el cuerpo del poeta es el que llega a su término, el que se encuentra con su propio

límite (la enfermedad adviene en el cuerpo como una catástrofe biológica) pero el ejercicio de la lucidez, al exasperar su propia energía, expande su límite hacia regiones incommensurables de la imaginación y del deseo. Del hiato entre la vida y la muerte que implica un verdadero salto al vacío (con *horror vacui* o no incluido) quedan algunas huellas en el poema del moribundo entendido como el sujeto viviente en trance de morir: se trata de las huellas de un recurso harto frecuente que consiste en ensayar una y otra vez una definición para dar lugar en ésta a la paradójica experiencia de lo inexperimentable por antonomasia. Ensayar una definición significa a esta altura del partido una tentativa demasiado vana, de alguna manera destinada al fracaso, a un fracaso retórico, ya que la palabra se atreve al desafío y al mismo tiempo sucumbe ante la figura, ante la capacidad de figurar no otro sentido sino un *sentido-otro*: la otredad como sentido. Pero en los poemas pertenecientes a *la lírica terminal* escritos contra la presión del tiempo, el recurso de y a la definición, pone de manifiesto hasta qué punto la muerte debe ser dramatizada, puesta en escena o en situación, como si el poema se viera en la necesidad de armar el tinglado para representar lo que es una representación imposible. Es lo que Jorge Montelone llamó, a partir de las reflexiones de Tadeusz Kantor, *el poema como el teatro de la muerte*.²

II.

Durante todos los tramos del trayecto lírico de Pablo Guevara la ciudad es un nudo de reflexión constante. Es en ese ámbito en el que la enfermedad desemboca en un proceso de animalización que la ciencia no puede resolver. El poeta entonces apela a la ironía para preservarse de la barbarie: "porque la gaya ciencia sabe poco de esta *rara avis*".³ La enfermedad extraña que lo asalta y discapacita como ciudadano, como habitante de la polis, lo terminará expulsando de la vida. Sin embargo es posible entablar una lucha, una contienda contra la muerte, aun cuando el destino esté echado, aun cuando la conciencia sobre lo desperejo de las fuerzas antagonistas no mine la voluntad del sujeto sino, por el contrario, lo conmine al ruedo. Toda lírica terminal es un agón para el poeta, un agón que dura lo que dura hasta que la

muerte lo termine declarando un ex-combatiente. El que está en trance de morir no hace más que reunir por última vez las fuerzas del cuerpo que le quedan de una *vita activa* a fin de entablar un diálogo con la posteridad. Una lucha cuerpo a cuerpo como ejercicio agonístico no es una descripción retórica-figural sino un *real* del que la escritura poética necesita dar cuenta, sea como sea. Tal como escribió el propio Pablo Guevara: *Lo que va construyendo el poeta —cualquier poeta— más bien es como una especie de espiral o de tornado que crece y se convierte en un cono gigantesco, un fenómeno que ya no lo puede parar si es que el poeta es bueno, claro. Se crea una especie de necesidad: o escribe o perece*. Si la necesidad es por lo general el motor de la escritura, ahora, y ante la inminencia de la muerte, de frente al umbral que separa los dos lados, escribir o perecer ya no es una metáfora sino la entrada en lo *real* de la disyunción excluyente. Alain Badiou recuerda en su libro *El siglo* que la categoría de lo real era pensada por Jacques Lacan como una experiencia del horror, asociada a lo que él mismo denomina "experimentaciones radicales", fehaciente alusión a exterminios y purgas que, como bien sabemos, atraviesan la barbarie política del siglo XX. De allí que en su libro Badiou designe el proceso de acceso a lo real bajo el sintagma de *la pasión de lo real*, precisamente para apelar a las dos valencias, esto es, la activa y la pasiva que se derivan del término griego *pathos*. Esta pasión *de y por* lo real es el lugar donde se cruza el horror y la exaltación, lo tanático y lo vital. La lírica terminal habla del horror de la muerte y la introyecta como su propia autobiografía, tal como lo observa Tamara Kamenszain cuando plantea la imposibilidad de salir de la primera persona. Y podríamos agregar: primera persona *del singular*. El singular es un número que la gramática denomina accidente. ¿Siempre se muere por accidente y se escribe sobre la muerte propia apelando únicamente al número singular de la primera persona? En el apartamiento que la muerte provoca, la primera del singular es un yo en trance de morir, en trance de desaparecer como ego. Último enlace sostenido por ese filamento singular de la primera persona que permite el acceso a la enunciación, a la toma de la palabra como

² Se trata del ensayo "Poesía y vida (El poema como teatro de la muerte)". En: María Eugenia Bestani y Guillermo Siles, *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007. Pp. 57-72.

³ Con esta metáfora se hace referencia a la enfermedad terminal que le diagnostican, esto es, leucemia mieloide, estando internado en el Hospital Edgardo Rebagliatti de Lima. La ironía se transforma en la parodia de una de las canciones más populares de la ópera Evita cuyos versos dicen: "No llores por mí Argentina", parodiados en "No llores por mí Energía". El punto de contacto entre enfermedad terminal y la famosa canción de la ópera es una asociación basada en el dato de que es en Argentina —según información recabada en Internet— donde se ha avanzado un poco más científicamente acerca del desarrollo de ese tipo de leucemia.

recurso previo al irrevocable acto de la vida tomada que advendrá como desenlace. En este intervalo entre el poeta que toma la palabra y la muerte que toma la vida, se juega otro acto, el entreacto teatral del poema como la puesta en escena donde se enfrentan la vida y la muerte.

La enfermedad terminal que aparece en *Hospital* de Pablo Guevara no hubiera podido estar más en las antípodas respecto de la concepción que sostiene Paul Verlaine, quien sitúa al enfermo fuera de la sociedad. En la poesía de Guevara, por el contrario, la experiencia como enfermo terminal adquiere una significación social, a tal punto que el largo poema no se priva de hacer una crítica de los sistemas hospitalarios del país y adopta, por momentos, el carácter de testimonio al compartir una experiencia común respecto de la mala praxis médico-administrativa⁴ del Hospital como Institución: *hay una gran superpoblación hospitalaria y las ciencias médicas no dejan de sumarse (un hospital como éste por región y tres como mínimo solo para Lima/ éste ya cumple su quinta década de existencia y no se ha hecho otro mayor en 50 años)—aquí los turnos tienen que hacer milagros se renuevan cada mañana cada tarde cada noche ¿será así hasta el fin del mundo? claro que no porque el cuerpo es una organización regular y organizada compleja llena de colores a más vida más complejidad*. Esta experiencia común es la opuesta a la mirada aristocratizante del poeta francés a fines del siglo XIX. Hay en la concepción de éste un repudio tan fuerte por la vulgaridad que aun una enfermedad que se presenta bajo una situación irremediable (y sabemos hasta qué punto se trata de un *pharmakon*) resulta ser la que corresponde que contraiga un poeta que se precie de tal. A una vida de poeta que Verlaine no duda en definir como ilógica, le corresponde una muerte salvaje de hospital, una muerte que se concibe como necesariamente salvaje. Así el martirio viene a corroborar el aura dorada de poeta (duramente conseguida si su precio no es otro que el sacrificio del propio cuerpo, esto es, la vida) en un momento en que la estética se concibe, todavía románticamente, como una religión del arte o como un rito sagrado de la poesía. La vida de poeta termina —sostiene el poeta francés— como debe terminar la de un poeta, por eso el hospital le

viene a ofrecer el camino para alcanzarla: una muerte extraordinaria y no la muerte natural de la gente común. El encono por la crasa vulgaridad lo ciega al poeta hasta el punto de aceptar esa última experiencia, a la que deberá someter el cuerpo, como metáfora de la vida entera, al tiempo que es, también, una experiencia capaz de otorgar, paradójicamente, el aura definitiva propia de su estirpe. Un aura construida mediante la excepcionalidad pero ganada a costa de abandonarse a un “fin feroz” como conjuro de la repudiable vulgaridad. La visión de Pablo Guevara no podía situarse más lejos que la descrita por el poeta Paul Verlaine. Lo que ha cambiado es la concepción del poeta moderno: de una adhesión a la aristocracia del espíritu como contrapartida del repudio de lo vulgar, el poeta se ha pensado a sí mismo como un hombre común que comparte el destino de los demás hombres.

La experiencia de *el poeta en el hospital* en la lírica latinoamericana la encontramos como un antecedente emblemático en César Vallejo, aunque se vuelve particularmente significativa la lección del autor de *Trilce* en el caso de Pablo Guevara, menos por una cuestión nacional (aspecto que nunca está ausente) que porque acuña un imaginario poético en el cual los poetas posteriores supieron abreviar con la confianza (que no con la certeza) que se desprende de reconocer en un poeta como Vallejo la figura que puede encabalar la región y el universo y que había podido, además, insertar su vida en la poesía pero no a la manera romántica de vida y obra sino al modo absolutamente moderno (como reclamaba Rimbaud) de establecer los necesarios vasos comunicantes entre una y otra esfera. A Pablo Guevara no le es ajeno “el sentido de la experiencia”⁵ que el autor de los *Poemas humanos* infunde a su poesía y lega, por tanto, a los poetas futuros. Uno de los núcleos de esta experiencia reside en la conexión entre enfermedad y muerte que Guevara de manera implícita incorpora a su libro postrero. Así lo describe con precisión Enrique Lihn en un texto de 1969: “(Vallejo) cantó o escribió con los ojos puestos en un futuro mejor para la humanidad, pero lo hizo en estado casi agónico, desde el fondo de su desesperación individual, obsesionado por la enfermedad y la muerte”.⁶ En el poema LV de *Trilce* aparece una imagen del enfermo en

⁴ La sección 8 es el tramo en el que podemos leer esta crítica a los servicios hospitalarios y el mundo sostenido por la burocracia institucional.

⁵ Analicé esta cuestión en un ensayo de mi autoría titulado “Dos recuerdos infantiles de César Vallejo. Notas sobre experiencia y poesía en *Trilce*”. En: Ana María Zubieta, *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires, Eudeba, 2008.

⁶ Se trata del artículo “César Vallejo” aparecido en la revista *Cormorán* año 1, número 3, de Santiago de Chile, 1969. Lo citamos de la edición póstuma del libro *El circo en llamas. Una crítica de la vida*. Santiago, LOM, 1997. Edición a cargo de Germán Marín. Pp. 69-70.

la línea que acabamos de plantear, es decir, la experiencia de la muerte ya no autobiográfica todavía pero a la que Vallejo asocia o identifica con el hombre común, con ese otro que se encuentra próximo de una proximidad que deviene así doble: el otro como prójimo y próximo a la muerte. *Un enfermo lee La Prensa, como en facistol./ Otro está tendido palpitante, longirostro, / cerca de estarlo sepulto.* A su vez, “el estado casi agónico” de Vallejo, al decir de Lihn, no se orienta, sin embargo, hacia una autobiografía de la muerte tal como se la plantea desde la lírica terminal pero sí como una poesía de anticipación por parte de alguien que revive con antelación (si esto es posible) la muerte propia, como si ese futuro pudiera escribirse imaginariamente en el presente de la enunciación lírica. No un poeta profeta ni un poeta vidente con las facultades de prever el fin sino uno que había podido adelantar una imagen de la muerte de sí con la ayuda de una constelación de escenas provenientes del imaginario cristiano en el que se había formado aunque no, por cierto, para reponer o reactualizar sus significaciones bíblicas sino para reorientarlas hacia una situación propia de indigencia que había empezado a padecer y amagaba con perpetuarse indefinidamente, tal como en efecto sabemos que ocurrió.

Además, el poema LV es importante respecto de la lección poética-Vallejo por el hecho de que sienta las bases de una suerte de *tanatografía* —tan cercana a la escritura arguediana de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*— que tendrá en los tramos posteriores de su lírica al menos dos momentos emblemáticos que reconfiguran semánticamente todo el trayecto: el verso quizás más citado del peruano, esto es, el que afirma *Me moriré en París con aguacero* (habría que pensar la importancia que el metro vuelve a cobrar en el peruano conforme al retorno del endecasílabo en relación con el tema) y el otro verso menos conocido que dice *la muerte morirá* con el que sale del quicio de la férula de la muerte individual para proponer la utópica muerte de la muerte en *España, aparta de mí este cáliz*. Esta reflexión impregna todo el trayecto lírico porque si, por un lado, la utopía de que la muerte muera se toca quiasmáticamente con el anhelo de justicia que atraviesa *Los heraldos negros* desde el umbral emblemático del primer poema homónimo al no menos emblemático del último; por el otro, el ya mencionado poema LV, en el que el poeta introduce el nombre propio, prosigue en su potencial reflexivo cuando propone otra de las constantes imaginarias de la poesía de Vallejo. Repetimos la estrofa: *Un enfermo lee La Prensa, como en facistol./ Otro está*

tendido palpitante, longirostro, /cerca de estarlo sepulto./ Y yo advierto un hombro está en su sitio/ todavía y casi queda listo tras de éste, el otro lado. La reflexión sobre los límites llega en Vallejo a la obsesión en la medida en que constatamos una serie de tonos cuya diversidad se mueve en un amplio espectro: desde el tono metafísico a la burla de “las lindes fritas” como leemos en *Trilce*, burla que al fin y al cabo arremete contra las certezas occidentales para desmantelarlas y ver en su desnudez el vacío de la nada. Por eso *el otro lado* del poema LV es y no es el más allá porque, precisamente, en su ambigüedad semántica, se vuelve vehículo de múltiples sentidos. El desarrollo de una tanatografía en la poesía de Vallejo, basada fundamentalmente en la reflexión recurrente por los límites, tendrá por cierto una particular gravitación en la lírica de las generaciones posteriores. Pero entre *Trilce* y *Los Poemas Humanos y España*, están también los *Poemas en prosa* donde la endiádis enfermedad y muerte no sólo no desaparece sino que intensifica parte del sentido de la experiencia tal como surgió del trayecto: ahora sí en el poema “Las ventanas se han estremecido” es posible leer la dimensión autobiográfica de la experiencia de hospital en el sentido de poder registrar biográficamente el curso de la enfermedad en el propio cuerpo vallejano. En esta composición, así como en el ya citado poema LV de *Trilce*, el hablante lírico observa a sus compañeros de pabellón y a los médicos e incluso a los familiares de los internados, es decir, practica una visión de conjunto que se centra sin embargo en el cuerpo humano que sufre y se queja “en esta pena directa de toser y defecar”.

Lo primordial de esta mirada hospitalaria de Vallejo (hospitalaria en los dos sentidos) reside en el mismo carácter en que se funda la mirada con la que Guevara sostiene su entorno, ése que incorpora a *Hospital* como el paisaje último de su escritura, ese entorno en el cual el poeta queda inscripto junto con los otros, los que mueren antes, en señal de advertencia de lo ominoso de la inmediatez de la muerte. En ese entorno hospitalario, el carácter social de morir o de co-morir puesto que el otro es más prójimo que nunca porque es el más próximo a la muerte, recupera la figura del hombre común, y no la del hombre excepcional con la que Verlaine pretendía coronar postteriormente al poeta de su tiempo. Así, el poeta se identifica con el hombre común, con el prójimo. El enfermo que lee el diario o que tose o defeca y está siempre “enfrente” durmiendo con la boca abierta en la poesía de Vallejo ahora, en *Hospital*, solloza o pifia o aúlla, esto es, extrema por

así decirlo el devenir cosa o animal del hombre en el irremediable trance de morir. Lo que encuentra Pablo Guevara en el poema vallejiano es la dimensión democrática de la muerte como experiencia que vuelve comunes a todos los hombres. Tanto en Vallejo como en Guevara hay una reminiscencia medieval(ista)⁷ en la manera de concebir la muerte como la experiencia que iguala, con el mismo rasero, a todos, tal como en la secular tradición de la poesía lírica de lengua española podemos leerla en el famoso panegírico a la muerte de su padre que escribe Jorge Manrique. Se trata de una concepción tendiente a recordar que la muerte es la única justicia que desmorona la clase y el poder. En el hospital el poeta se mira en el espejo del hombre común. G. K. Chesterton en su memorable ensayo, sostiene que la modernidad ha practicado el desprecio del hombre común en pos de un aprecio desmedido por el hombre excepcional. La crítica con la que arremete el escritor inglés equivale a una defensa de aquellos valores que, ganados en la modernidad, fueron también por ésta dilapidados. Al respecto, escribe: “Es fácil cansarse de la democracia y clamar por una aristocracia intelectual. Pero el inconveniente reside en que esa misma aristocracia intelectual parece ser absolutamente no intelectual”.⁸ Una de las caras del legado de Vallejo es, precisamente, la experiencia democrática del hombre común en tanto que prójimo en estado de indigencia desde la pobreza a la enfermedad, un circuito semiótico del cuerpo acompañado de una posición anti-intelectualista del artista frente a una sociedad sostenida en el egoísmo burgués. Los tiempos cambiaron respecto de la ola moderno-simbolista a la manera de Verlaine: aun cuando se parta de la misma comprobación (*La sociedad, bajo el régimen político que sea, no está hecha para glorificar a los poetas* escribe el poeta francés y podríamos hacer extensiva la mención a los artistas en general) ya no hay otra identificación que con el otro que sufre la falta en sus múltiples aspectos. Pablo Guevara retoma el legado vallejiano, tal como podemos corroborarlo en su ensayo póstumo que

publicamos en este dossier, en el cual intenta “inventariar las desproporciones mínimas de carencias de los humanos pobres en gran proporción”, sumamente consciente de “las enormes distancias que separan a los beneficiarios de la sociedad moderna pudiente —por lo menos asegurada materialmente— de la de los Otros, esa vasta enormidad de seres que no tienen acceso al beneficio material de la modernidad mediana y/o máximamente desarrollada”. Como en la realidad, los hospitales son siempre públicos: no hay nada privado y todo es, en la lírica terminal, el culmen de la privación. Pero a diferencia de lo real, el poema despliega sus ardidés compensatorios al borde del límite inexorable: es hora de traducir el enunciado de Pablo Guevara *escribe o perece* a la lógica de la lírica terminal en otro enunciado más acorde con la necesidad: se escribe hasta que se perece, es decir se lleva la escritura hasta la extenuación definitiva del cuerpo. La muerte no hace más que interrumpir y la poesía, tenazmente combatiente, no hace más que irrumpir: la ruptura es algo de lo cual la lengua ha obtenido experiencia muchas veces, antes de la gran ruptura de la que sí no podrá predicar.

III.

Los hospitales de la poesía son, como leemos en Vallejo, *las casas del dolor*, o, como en Alvaro Mutis, un inventario de calamidades o, como veremos en Pablo Guevara, un *barco*. Pero, antes que todo, los hospitales albergan a los huéspedes de la muerte como un asilo forzoso, a veces temporario, a veces definitivo. Pero en la lírica terminal la dirección no es otra que *hacia el final*, tal el título del libro con el que Guevara homenajea a Ezra Pound. El hospital deviene barco y en esa metamorfosis figural la experiencia es una instancia que se embarca hacia ese rumbo cierto más que incierto aun cuando desconozca los términos del fin. El fin es, además, un término en un doble sentido. La alegoría del hospital como barco articula, en el caso de Pablo Guevara, el movimiento oscilante entre lo moderno y lo arcaico: se trata de un barco de guerra, un barco-hospital que, de un lado,

⁷ También constatamos una concepción del amor, tanto en Vallejo como en Guevara, que presenta resabios petrarquistas, trovadorescos con sus consabidas vinculaciones al amor cortés. El reconocido crítico peruano Ricardo González Vigil recuerda que en su tesis sobre *El romanticismo en la poesía castellana*, César Vallejo explica “la idea del Amor según el alegorismo florentino de Dante y Petrarca”. En el caso de la poesía de Pablo Guevara leemos esas huellas en todos sus libros pero sobre todo en *Crónicas contra los bribones* de 1965 pues en éste aparece la mujer como centro solar del universo, si bien nunca desligada del curso de la historia entendida ésta como sucesión de épocas, es decir, de diversas mentalidades como modo de escandir las inflexiones del sujeto humano. Esta misma vertiente se mantuvo, bajo diversas variantes, a lo largo del trayecto y gravita de un modo significativo en uno de sus últimos poemarios, esto es, *Hacia el final. Homenaje a Pound (1992-2001)* una de cuyas secciones lleva por título “Provenzale”. Además en este libro, en su particular sociología de la ciudad de Lima, la cual, como sabemos, deviene Ciudad-Gotha, leemos lo siguiente: *la ciudad cada día no cesa de ser más medieval que el día anterior* (p. 62).

⁸ Se trata del ensayo “The Common Man” que citamos de la traducción de Ana María Díaz del libro de G. K. Chesterton *El hombre común y otros ensayos sobre la modernidad*, Buenos Aires, Lohlé-Lumen, 1996.

surca las aguas del capitalismo tardío y, del otro, subyace a él una travesía por mar que recuerda las circunnavegaciones trasatlánticas. El acápito del inicio que reza *salida al mar* yuxtapone distintos niveles de sentido de la alegoría: el viaje de Colón que cruza el Atlántico, la mítica Atlántida de la que hablaba Platón en un mar plagado de fantasías y de monstruos marinos (el poemario habla de un *animal poderoso portentoso mitológico furioso*) y la reescritura manriqueña de que “todos los ríos van a dar a la mar/ que es el morir”. Es en este aspecto que la travesía marítima tiene reminiscencias medievales y barrocas de Indias: las primeras porque diseñan alegóricamente una desembocadura, una *salida al mar*, asociada a la imagen de la bahía del sueño del sujeto hablante que, como un *locus amoenus*, equivale a una suerte de paraíso poético; las segundas porque el barco se inscribe en la lírica barroca española dedicada a la navegación y el mercantilismo que, durante el siglo XVII, comienza a desarrollar una autocrítica basada en la empresa de la conquista en tanto que negocio de ilegítimo enriquecimiento, el cual sentará las bases para el afianzamiento del sistema capitalista.

Hospital de Pablo Guevara no sólo no olvida este tramo de la Historia sino que lo reactualiza para inscribirlo, por cierto, en una nueva fase del capitalismo, ya que la alegoría del barco le permite a su vez apelar a otras referencias: los tripulantes reproducen a bordo las mismas estratificaciones sociales pues funcionan al igual que los conventos coloniales en cuyo interior se repetía el mismo sistema jerárquico de la estática sociedad barroca. Sin embargo, un barco-hospital revela de manera implícita la existencia de una Guerra que el poemario no duda en atribuirle, en identificarla con el capitalismo bajo la impronta ezipoundiana de la usurocracia de la modernidad: *el usurero dice basta y cobra al instante y punto // y lo hace siempre en un recinto de vivos muertos todavía frescos*⁹, esta figura es una suerte de Caronte *agiotista de torva mirada bien ladino que cuenta y*

recuenta los minutos. La alusión mitológica se resignifica en clave económica para dar lugar a la crítica mordaz, por esta razón la alegoría del barco-hospital permite una doble planimetría: la guerra no solamente se juega en el ámbito de lo económico y la injusticia social sino también lo que el mismo poema denomina en latín el *campus belli* para referir a esa otra lucha o batalla que se establece en los *ejércitos aguerridos de un lado y del otro —los vivos y los muertos luchando a muerte cada quien por sus más frescas presas*.¹⁰ La imagen tan frecuente de lo fresco en la prosa de Pablo Guevara adquiere una suerte de valor aspectual incoativo, esto es, un atributo significativo de comienzo que podemos leer como una constante de la figuración poética, en el sentido que toma la concepción de la muerte. El latín repercute en el poemario como una lengua teológico-política (*inferno, absolvo, campus belli, locus solus*), como técnico-científica (*circus, rigor mortis, rara avis*) y hasta como expresiones circunstanciales que inculcan al contexto una precisión coyuntural pero no menos relevante (*per se, sine qua non*). Sin embargo, en contacto con ese universo lingüístico cuya densidad semántica implosiona en diversos niveles de lengua (desde vocablos arcaizantes y cultos al habla popular callejera)¹¹, el latín se escribe en cursiva y potencia en el sintagma un contraste tipográfico, como si todo fomentara su propio curso precipitándose hacia el final.

Ese final resulta, en verdad, una negación del final. La imagen del barco-hospital es un trasatlántico que parece ser imbatible a las tormentas y no como el Titanic¹², que termina hundiéndose en alta mar. Se trata de un barco de guerra o en guerra en alta mar de un sujeto marinero o contramaestre, o polizone, un sujeto navegante que deberá enfrentar nada menos que *la inminente tormenta de la ajenidad o alteridad*.

El poemario recorre un itinerario que va, como en las enumeraciones barrocas, de la vida a la muerte, y en este caso desde el

⁹ Hacemos la advertencia de que usamos la doble barra no para indicar una estrofa ya que estrictamente hablando no lo es (el poema está escrito en prosa). La doble barra quiere indicar que hay un blanco que separa dos párrafos. Se trata del cuarto fragmento de *Hospital* (p. 19).

¹⁰ Esta cita pertenece al fragmento 4 a.

¹¹ Esta tensión lingüística entre la lengua culta y popular nos recuerda la voz de otro gran poeta barroco de fines del siglo XVII, Juan del Valle y Caviedes. El doble registro (triple, cuádruple) no se debe sino al espesor y la opacidad con que la lengua opera en una textura que se concibe por capas, por pliegues del sentido. De allí que *Hospital* se construya a partir de la figura de la alegoría que recurre en principio al doble plano o más, una coartada perfecta para la ambigüedad o la dilogía constantes. Gilles Deleuze en su libro *El pliegue. Leibniz y el barroco* define al barroco no como una esencia sino como un atributo, un arabesco, un pliegue infinito. La poesía de Pablo Guevara es, en este aspecto, un barroco de múltiples plegamientos del espacio urbano. De hecho la imagen del barco-hospital se construye como un análogo del espacio urbano, su espacio sucedáneo, su otra cara jánica.

¹² Su libro *Un iceberg llamado Poesía* centra su atención, recurrentemente, en el hundimiento del Titanic y la máquina crítica que el poemario despliega es análoga a la que Guevara emplea en *Hospital*, esto es, incorpora una mirada corrosiva, orientada siempre al polo de lo social. En este libro leemos: *Y ese nombre tan ostentoso tan emblemático: el Titanic/de una sociedad que pretendía ser titánica/ no por nada menudeaban las libras esterlinas/ ¡un tesoro de barco! ¡un tesorito! decía una linda señora.*

momento del zarpar del barco¹³ al cadáver, como si dijéramos: de la cuna a la sepultura, de la acción incoativa a la acción inerte, de la partida a la consumación material del viaje. A través de la cita de la película *El gran Pez* de Tim Burton, el devenir-peze del hombre contradice el cadáver con el que se clausura el poemario. Más allá de los datos que nos ofrecen los editores sobre la anécdota acerca de la palabra cadáver¹⁴, es su potencial imaginario lo que más cuenta para el lector ante lo que esa palabra suscita en el marco de la tradición lírica de lengua española. Admitamos que se trata de una composición barroca que no olvida el *rigor mortis* del cuerpo caído, semióticamente situado en el extremo final del texto. Pero este cierre está impregnado de la cita de otro texto, en este caso cinematográfico, el cual socava lo que pareciera estar a la vista como un imponderable de lo real. Este procedimiento se llama anamorfosis y se trata de un ardid de la mirada que, a través de un cambio del sujeto respecto de su propia perspectiva, transforma lo real y le devuelve la faz oculta. Si el poemario culmina con lo real del cadáver, la visión fulgurante del sueño le gana la partida y termina imponiéndose sobre él. Hay un devenir-peze de lo humano en el otro final (el del texto de Burton) que el poema se autotransfiere como compensación imaginaria: imaginarse un fin de película pero no como evasión sino como acceso a lo simbólico. El

poema lo dice en forma directa: *puede ser un escualo una mantarraya silenciosa*. Además el final es, en verdad, un principio, por lo tanto, no es un final. La imagen del pez hace remontar este último libro *Hospital* hacia el primero, significativamente titulado *Retorno a la creatura*. En éste, hay un poema “Dos monarcas” que parece anticipar la última escena de la vida en coincidencia con la última escena del libro: *Amo el pescado, el plateado monarca/ que se agita en mis manos. Yo lo escucho/ y lo miro vibrante en mis sentidos, tal vez/ como en las costas libres de alguna gran bahía/ donde no hay pescadores que sumerjan sus redes. Fabulosa materia que me intriga los ojos./ dínos ¿fue feliz este espacio de aleteos dorsales?/ Surcador de los sodios, ¿fue feliz este estado del ser/ temblando en la ansiedad, pero que nunca supe si es que huía/ o partía hacia costas o límites? Oh, habitante del mar,/ —otro reino que el mío—, oh, querido, necesito saberlo.*

Esta dimensión simbólica, implícita en la visión de Tim Burton, presenta una inflexión que opera en *Hospital* como cifra de su metatexto lírico. Ed Wood, su protagonista, es un fabulador, un narrador de historias maravillosas, para quien es más importante y vital la fantasía que la verosimilitud de su relato. En la película queda claro que la potencialidad de la imaginación se sobrepone a la crasa realidad. Podríamos condensarlo en una ecuación: quien fabula, confabula contra lo real de la muerte.

¹³ Nuestra interpretación de *Hospital* parte del hecho de que “la salida al mar” significa el momento en el que zarpa el barco desde la costa como la gran acción incoativa del poemario, con resonancias en la lírica española medieval a través de las imágenes de los ríos y el mar. De todos modos, el alta mar del libro es metafórico más que referencial, ya que no podemos deducir del texto de que ese mar sea el océano Pacífico, si bien hay referencias puntuales a zonas, barrios y calles de Lima. Pero con respecto al mar, la máquina metafórica de *Hospital* desplaza los datos referenciales en aras de una construcción alegórica del sentido.

¹⁴ Gladis Flores, una de las editoras de *Hospital*, relata: “Confiesas cómo rodaste del primer simulacro de la muerte. Aquel espeluznante enunciado es un síntoma de tu humor negro, es el testimonio de una experiencia cruel para cualquiera y sin embargo para ti, sabrosa: Cuando entraste por primera vez a la sala de emergencia del hospital Rebagliatti, cuando todavía no te había seducido la leucemia, pusieron en tu ficha médica por error: *llegó cadáver*”. Esta frase es el cierre del libro.