

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

Las metáforas del oído

La sonoridad en *El sonido de tus pasos*, de Francisco Granizo Ribadeneira

Pedro Javier Calvopina Loaiza

Tutora: Cristina Soledad Burneo Salazar

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derechos de publicación de tesis

Yo, Pedro Javier Calvopina Loaiza, autor de la tesis titulada “Las metáforas del oído. La sonoridad en *El sonido de tus pasos*, de Francisco Granizo Ribadeneira”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, y que la he escrito para cumplir uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 23/05/2020

Firma:

Resumen

En su libro *A la escucha*, el filósofo Jean-Luc Nancy propone que el sentido en la literatura contemporánea no es neutro, ni áfono, si no que la escritura del siglo XX busca, sobre todo, la resonancia del sentido más allá de sí mismo. Aunque esté escrito tiene una voz, nos dice Nancy, y será la búsqueda de esta voz en la poesía de Granizo lo que guíe este estudio.

Un sentido que resuena es lo que encontramos en la obra de Francisco Granizo. La voz de aquello que Granizo escribe, comentado por él mismo en su ensayo *De la poesía*, es una voz musical. La música de sus versos destruye la afonía del sentido y es ella, en distintos niveles, el sentido.

En el primer capítulo analizaremos la personal mitología musical de Francisco Granizo, desarrollada en el ensayo *De la poesía*. Y en los dos siguientes capítulos, siguiendo las reflexiones de “El acto de escuchar” y *Fragmentos de un discurso amoroso*, interpretaremos los versos de Granizo a la luz de las ideas de Roland Barthes y Roland Havas. Así, pasaremos de los sonidos que nos indican la presencia del amado y de la voz, a la expansión del sentido en el ritmo de los versos, para terminar con el dibujo de las dos metáforas del oído claves para comprender la obra de Francisco Granizo. Por ser su último poemario publicado en vida, nos concentraremos en *El sonido de tus pasos* para la aplicación de esta metodología sonora. De esta manera, esta tesis se propone evidenciar las posibilidades de la sonoridad para resonar el sentido más allá de las palabras.

Tabla de contenidos

Introducción	11
1. Cronos y Polifemo	12
2. Eros	18
3. Sísifo	22
Capítulo primero: El árbol de la ciencia	27
1. El rumor y el grito	29
2. La música frutal	32
3. La sordera de Dios	36
4. La piel de las palabras	40
Capítulo segundo: Escuchar con los ojos	45
1. El trino y el canto	46
2. El vaivén	55
Capítulo tercero: Las metáforas del oído	65
1. Las ávidas sirtes	66
2. El jardín de sombras	75
Conclusiones	81
Lista de referencias	85

Estoy pensando en que,
cuando el gran silencio descienda sobre todo y por doquier,
la música triunfará por fin.

Henry Miller, *Trópico de Cáncer*

Introducción¹

Francisco Granizo Ribadeneira nació el 8 de noviembre de 1925, en una familia que tenía gran afición por las artes clásicas. Ernesto Zapata (2010) nos cuenta que durante su infancia, transcurrida en la hacienda familiar de La Magdalena, participaba de las representaciones de teatro y música que sus padres organizaban habitualmente. Fue un lector precoz, lo que le prepararía para la vida profesional y académica. Ejerció muy joven su profesión de abogado en la Presidencia y el Servicio Exterior. Ávido lector y hombre de mundo, Granizo estuvo siempre al tanto de la coyuntura política y cultural, y mantuvo columnas de opinión en varios periódicos durante muchos años.

Esta trayectoria, junto con los referentes clásicos que marcaron su niñez, le dieron los elementos para conjugar una poética distinta a la de sus compañeros de generación, ya que dialogaba más con poetas como Gonzalo Escudero. Como hombre de su tiempo, Francisco Granizo estaba consciente de las nuevas posibilidades de sentido que se estaban explorando en el campo de la escritura, y su poética, como veremos en detalle, tiene resonancias de sentido que exigen del lector nuevos modos de pensar y de sentir.

El ejercicio literario de Francisco Granizo fue largo y continuo. Su obra poética se publicó con largos intervalos, que le permitieron madurar una propuesta musical. *Por el breve polvo* (1951), *Diez poemas* (1954), *La piedra* (1958), *Nada más el verbo* (1969), *Muerte y caza de la madre* (1990), *El sonido de tus pasos* (2005) y *Siete sonetos* (2008) constituyen la exploración de una musicalidad que permite la expansión de su sentido. La poesía de Francisco Granizo, por tanto, cabe en las consideraciones sobre la escritura contemporánea sintetizadas por Jean-Luc Nancy:

El sentido, si lo hay y cuando lo hay, nunca es neutro, incoloro o áfono: aun escrito, tiene una voz, y ese es también el sentido más contemporáneo de la palabra “escribir”, tal vez tanto en música como en literatura. En su concepto moderno, elaborado desde Proust, Adorno y Benjamin y hasta Blanchot, Barthes y la “archiescritura” de Derrida, “escribir” no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo. Es vocalizar un sentido que, para un pensamiento clásico, pre-

¹ Parte de esta introducción aparece como estudio introductorio en *La canción de Lili*, Antología poética de Francisco Granizo, publicada por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en 2017.

tendía ser sordomudo, acuerdo destimbrado de sí en el silencio de una consonante sin resonancia. (Nancy, 2007: 71-2)

La poética de Francisco Granizo es una poética decididamente contraria al silencio. Suena por todos lados, le restituye a la muda palabra el sonido del sentido primigenio y lo hace resonar. Nancy nos dice que la escritura contemporánea es consciente de una resonancia del sentido. Por tanto, y puesto que la poética de Granizo expande el sentido en varios niveles sonoros, su voz ya no puede ser una voz poética tradicional, por más que en sus formas lo parezca. Francisco Granizo conoce a los clásicos, pero no vuelve a todos ellos. Entre los clásicos a los que recurre, escoge a los más “contemporáneos”, aquellos que recurren a la sonoridad, a la música para hacer resonar el sentido, aquellos que todavía caben en las nuevas formas de hacer literatura porque, de alguna forma, las inventaron. Con la técnica de la máscara griega, con la que el actor se revestía para darle un cuerpo a su voz, recorramos las fuentes clásicas y contemporáneas que, juntas, constituyen la voz musical de Francisco Granizo.

1. Cronos y Polifemo

Los primeros críticos de la obra de Francisco Granizo notaron ya su rigor métrico. Hernán Rodríguez Castelo apunta que el soneto y la octava real en Granizo no son anacrónicos, sino que en ellos se engarza la imagen poética contemporánea. En esas formas clásicas intuye la persistencia de una vocación por lo nuevo, y remarca que estas formas coexisten con el verso libre, donde el ritmo se guía por la idea y la imagen. En este uso de las formas clásicas Rodríguez Castelo intuía ya que las palabras se usaban más allá de su significado. José Álvarez, por su lado, recalca la musicalidad de estas formas, y establece que las palabras de Granizo a veces son expresivas y a veces significativas, que no son exclusivamente medios de entendimiento, sino medidas de expresión. Esta idea es profundizada por Iván Carvajal (2005) en “El desgarrado panerotismo de Francisco Granizo”, cuando cita la voluntad sonora de su poética en el deseo de alcanzar la sílaba, la música primigenia que genera la vida. Es muy firme la idea de Fran-

cisco Granizo (1972) sobre el sentido de la poesía: será solo sonido, o sonido ante todo. A esto se refiere Karina Marín (2010) cuando comenta la exigencia de Granizo a la palabra poética: deshacerse de todos los significados para llegar a su esencia, a su musicalidad. Estas percepciones, distintas en su enfoque, encuentran una fuente común en los inicios de la modernidad.

Si toda obra poética existe necesariamente por su dimensión histórica, la obra de Francisco Granizo es, también, la unión histórica de ideas y sonidos, de palabras y de música primigenia. Las vertientes poéticas que desembocan en su obra pueden rastrear-se en los pocos epígrafes que aparecen, y que apelan no solo a la idea que transmiten, sino también a la sonoridad que la encarna. Un ejemplo claro de esta intención sonora se registra en los tres epígrafes de *Muerte y caza de la madre*, donde la palabra con significado se diluye ante la potencia sonora de su expresión, desde la aliteración de las lenguas clásicas hasta la onomatopeya afrodescendiente. En el caso de *El sonido de tus pasos*, el epígrafe nos remite a uno de sus referentes clásicos, William Shakespeare. El epígrafe al que nos referimos es el último verso del soneto 19 de sus *Sonetos de amor*²:

*Devouring Time, blunt thou the lion's paws
and make the earth devour her own sweet brood,
pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws
and burn the long-lived phoenix in her blood;*

*make glad and sorry seasons as thou fleets,
and do whate'er thou wilt, swift-footed Time,
to the wide world and all her fading sweets;
but I forbid thee one most heinous crime*

*o, carve not with thy hours my love's fair brow,
nor draw no lines there with thine antique pen;
him in thy course untainted do allow,
for beauty's pattern to succeeding men.*

*Yet do thy worst, old Time, despite thy wrong,
my love shall in my verse ever live young.* (Shakespeare 2000, 74)

En este soneto shakesperiano, formado por tres cuartetos y un pareado, estrofas todas de rima consonante, podemos ver la importancia central del Tiempo, nombrado

² Resulta necesaria la inclusión de los poemas en el idioma original, puesto que los sinónimos empleados en las traducciones revisadas desdibujan los conceptos.

siempre con mayúscula, y como una fuerza implacable capaz de vencer al león, al tigre y al fénix, y de regresar todos los dulces frutos a la tierra de donde vinieron. La hipérbole generada en los verbos con los que el tiempo actúa sobre sus objetos directos se sostiene por la paradoja de su accionar. La idea de limar las garras del león y de arrancar los dientes de las mandíbulas del tigre vibra en el poema precisamente por la acción, mínima pero constante, que realiza el Tiempo hasta adueñarse de las partes más peligrosas de estos animales, con total facilidad y sin exponerse al menor daño. La hipérbole se agudiza con el poder del Tiempo para quemar al Fénix.

Esta construcción hiperbólica, desarrollada en los dos primeros cuartetos, crea una situación particular para la voz poética. Tras un intenso primer cuarteto en el que cada verso nombra una entidad caracterizada por su fuerza descomunal, el león y el tigre, por su inmenso poder sobre la vida, la tierra, e incluso un poder sobrenatural, encarnado en el fénix, sobre su propia vida y muerte; aparece un segundo cuarteto en el que el tono del soneto cambia.

En los seis primeros versos del soneto, el hablante lírico se dirige al Tiempo, a quien le adjudica su epíteto aun antes de nombrarlo, ‘devorador’. Este epíteto reactiva la imagen clásica de Cronos, el de mente retorcida, devorando a sus hijos (Hesíodo 1990), así como el Tiempo devora a los hombres. Pero la voz poética de Shakespeare le atribuye un segundo epíteto al Tiempo, el de los pies alados. Así, a la voracidad con la que el Tiempo devora, se le suman la perseverancia y la ligereza. Hacia este Tiempo, devorador incansable, la voz poética se dirige de manera imperativa. Y salvo por la palabra *sweet*, que aparece dos veces en los dos primeros cuartetos, aunque con la intención clara de enfatizar aquellas dulzuras de la vida que el Tiempo devorará, el campo semántico escogido por Shakespeare alrededor del Tiempo no es precisamente alentador.

Esta conjunción de epítetos delinea la preocupación central del soneto 19, al igual que la preocupación central de *El sonido de tus pasos*: este Tiempo implacable, que en el primer epíteto adjudicado por Shakespeare adquiere su función, devorar, en su segundo epíteto encuentra el modo en que realiza su función, con pies alados. Este Tiempo implacable, poderoso, es percibido por la voz poética como ligero de pies, y es

en la conjunción de estas dos características donde nace la preocupación de la voz poética y donde se genera la tensión del poemario.

Este tremendo poder que la voz poética de Shakespeare le adjudica al Tiempo sirve para describir el enemigo a quien se enfrenta. Ese poder que terminará apagando al fénix para siempre, se cierne también sobre su amado, sobre su rostro, con su fino lápiz de horas. Contra este Titán se enfrenta la voz poética de Shakespeare. A Cronos se dirige como solo Zeus intentó con éxito. A él le prohíbe el crimen más abyecto: marcar el rostro del amado con su pluma antigua y fina. Y en otros poemas, como el soneto 22, esta tensión que el Tiempo ejerce sobre la voz poética de Shakespeare adquiere un matiz particular, que también se corresponde con la tensión amorosa de *El sonido de tus pasos*:

*My glass shall not persuade me I am old
so long as youth and thou are of one date;
but when in thee Time's furrows I behold,
then look I death my days should expiate.*

*For all that beauty that doth cover thee
is but the seemly raiment of my heart,
which in thy breast doth live, as thine in me:
how can I then be elder than thou art?* (Shakespeare 2000, 80)

El soneto 19 había establecido al Tiempo como problema poemático, pero en ese caso estaba dirigido únicamente a su poder para desvanecer la divina belleza del amado. Como Shakespeare, la voz de Granizo confía en que el amado vivirá siempre joven y que su belleza permanecerá intacta en sus versos. Y esta nueva dimensión del problema del Tiempo descubre la ambigüedad que cantará la voz de *El sonido de tus pasos*. Aquí, el Tiempo se interpone como obstáculo entre los amantes, y los polariza en los extremos de una relación entre lo viejo y lo joven. Y no solo eso. El paso del tiempo empuja inexorablemente a la voz hacia la muerte, tanto en Shakespeare como en Granizo.

Esta nueva dimensión del Tiempo como problema abre la ambigüedad necesaria que le permite a la voz resolver la tensión del soneto en la potencia conceptual y sonora del último verso. Las dos últimas estrofas del soneto 19 de Shakespeare generan una ambigüedad que se aprecia mejor en el idioma original, y que se basa en el doble senti-

do de la palabra *love*. La primera vez que aparece designa claramente al amado, pero en el último verso se presenta con un contexto más frágil que permite interpretarlo de dos formas: el mismo amado cuya frente la voz poética exigía incólume, pero ahora también el propio sentimiento de la voz poética, al que también desea siempre joven. Esta ambigüedad no busca resolverse a sí misma, puesto que aparece en el último verso del soneto, sino que expande el sentido de las palabras en un curioso ejemplo de síntesis.

El último verso del soneto resume las tres preocupaciones formales de Shakespeare, comunes al conjunto de la obra de Granizo, y que en *El sonido de tus pasos* se combinan como la seguridad de que el verso es la mejor tierra para la eterna juventud de la rosa del amor. El amor inmenso de la voz, de una voz más vieja que el amado, puede vivir siempre joven en sus versos, como dice el epígrafe, íntimo como una dedicatoria. Este verso de síntesis se repite con asombrosa exactitud en el soneto 65 de Shakespeare:

*O, none, unless this miracle have might,
that in black ink my love may still shine bright.* (Shakespeare 2000, 166)

Este último verso es otra formulación del problema que plantea el epígrafe de *El sonido de tus pasos*, y le aporta nuevos matices. Manteniendo como piedra angular la ambigüedad de la palabra *love*, el sentimiento y la persona, por ser el único elemento que se repite intacto, nos ofrece dos sutiles diferencias que ensanchan el concepto expresado. Ya no se habla explícitamente del verso, sino, de manera más general, del milagro técnico de la impresión. Este milagro de abstraerse al paso del tiempo que Shakespeare le otorga a la materialidad de la tinta negra recurre a la metonimia del brillo propio de la tinta fresca sobre el papel. Así como se conserva la efímera belleza del amado a quien quiere mantenerse lejos del fino lápiz de horas en el soneto 19, el brillo de la última gota del poema será también efímero, por lo que debe conservarse su fulgor. El brillo alude aquí a la luz, la fuerza y la vitalidad; en una palabra, a la juventud. Y aquí es necesario el milagro. No solo es necesario vencer a Cronos, ese titán que todo lo devora, es necesario también mantener la juventud del oscuro brillo de la tinta negra sobre el papel. Así, la tinta negra del verso conserva en su significación y su materialidad la intensa energía vital del amor.

Estas tres preocupaciones centrales de Shakespeare, que como hemos visto se concentran en los últimos versos de dos sonetos distintos además de desarrollarse en toda su obra, no pueden separarse. El amor necesita del verso, de la tinta negra, para sobreponerse al paso del tiempo, para mantenerse siempre joven. Si este es realmente el anhelo final del poeta, detener el implacable paso del tiempo y la marca que deja en los cuerpos, o el gélido aliento con el que apaga toda lumbre de deseo, es el verso, a pesar de su simpleza frente a la compleja máquina humana, la mejor tierra para intentarlo.

El otro epígrafe, importante puesto que establece una diferencia de elementos entre los amantes imposible de conciliar, aparece en el poemario *Veinte instantes de la rosa*, parte de *Nada más el verbo*, y es el último verso de la décimo séptima octava real de la “Fábula de Polifemo y Galatea”, poema de Luis de Góngora:

Huye la ninfa bella; y el marino
 amante nadador, ser bien quisiera,
 ya que no áspid a su pie divino,
 dorado pomo a su veloz carrera;
 mas, ¿cuál diente mortal, cuál metal fino
 la fuga suspender podrá ligera
 que el desdén solicita? ¡Oh cuánto yerra
 delfín que sigue en agua corza en tierra! (Góngora 2017)

Esta octava real contiene el giro inicial de la acción que nos cuenta la “Fábula”, y quizás sea incluso el momento de mayor acción, por su matiz de persecución intensa y desesperada. Esta persecución es central en la obra de Granizo, pues su voz está a la caza incesante de su interlocutor. Su canto es el de quien persigue una belleza que le resulta esquiva. Por tanto, y considerando que Polifemo persigue a Galatea porque ella lo ha despreciado, el amor de la voz de Granizo se construye como el del amor no correspondido. En este caso particular, el amor es imposible. La fatalidad que los separa, a pesar de la increíble velocidad de ambos, es que pertenecen a elementos distintos: el agua y la tierra. Y tratándose de Polifemo, la configuración de esta voz se reviste necesariamente con un manto monstruoso.

Hay un motivo fundamental para la huida de Galatea. En la “Fábula” de Góngora, Galatea no huye de Polifemo porque ama a Acis. Con Acis se encontrará después,

cuando se esconda finalmente de su perseguidor. Galatea huye de Polifemo por su condición natural de cíclope. En su “Fábula”, Góngora ha enumerado varias características de un cíclope que pueden parecerle monstruosas a un ser humano. Pero hay una característica de Polifemo, cantada en la décimo segunda octava real, que resulta clave para un poeta con una intensa vocación sonora, como Francisco Granizo:

Cera y cáñamo unió (que no debiera)
 cien cañas, cuyo bárbaro rüído,
 de más ecos que unió cáñamo y cera
 albogues, duramente es repetido.
 La selva se confunde, el mar se altera,
 rompe Tritón su caracol torcido,
 sordo huye el bajel a vela y remo;
 ¡tal la música es de Polifemo! (Góngora 2017)

En esta octava real encontramos también una construcción sonora de Polifemo. Para el terror que ha producido en Galatea hay muchas razones, pero es la posibilidad de esta música descomunal un matiz que resulta importante en una poética caracterizada por el sonido. Selva, mar, Tritón, el mundo natural y el mundo sobrenatural se estremecen con la potencia de esta música apasionada. El terror sobrecoge a quien lo escucha.

Estas posibilidades sonoras exploradas por Góngora, así como la intensidad de su pasión, encuentran un eco en la recurrencia a las estrofas clásicas a lo largo de la obra de Francisco Granizo. Incluso el carácter narrativo que la octava real le permite a la “Fábula de Polifemo y Galatea” reaparece en el carácter progresivo de un poemario como *Veinte instantes de la rosa*. El concepto de la persecución y la caza que de él se derivan seguirán fundiéndose con las características místicas y existencialistas que veremos más adelante.

2. Eros

Las fuentes místicas de la poesía de Granizo también fueron percibidas por los primeros críticos de su obra. Hernán Rodríguez Castelo (1968) propone el origen de sus sonetos en los místicos del Siglo de Oro español, y Antonio Sacoto (1969) advierte la

búsqueda de Dios que emprende la voz de Granizo como un tanteo ciego, un tropezar angustioso. Sin embargo, serán Iván Carvajal, con la mirada puesta en el panerotismo de la obra de Francisco Granizo, Gabriela Michelena y Karina Marín quienes destaquen ciertos aspectos que permiten acoplar la obra de Granizo con las propuestas teóricas de Michel de Certeau.

Carvajal emparenta la voz de Francisco Granizo con la tradición mística carmelita de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, con la precisión de que en Granizo la voz no aspira a la trascendencia, sino que anhela ser alcanzada, penetrada por lo divino. Esta angustiosa relación con Dios será para Michelena (2013) la tensión de la búsqueda entre lo divino y lo terreno. Marín, por su parte y siguiendo la autoexégesis de Granizo, sostiene que el diálogo es una de las características importantes de su voz y que, si en *Nada más el verbo* era un diálogo con Dios, en *El sonido de tus pasos* este interlocutor realiza un descenso hacia lo humano. Cacería, divinidad, descenso, diálogo, son los conceptos que se desprenden de la continua ausencia del amado en la voz de Granizo.

En “Una Erótica del Cuerpo-Dios”, Michel de Certeau explica ciertos conceptos teóricos de las manifestaciones místicas que permiten asociar y profundizar estas percepciones de Carvajal, Michelena y Marín. Por un lado, De Certeau propone que la mística, sobre todo a partir de los siglos XVI y XVII, da pie a una progresiva desmitificación religiosa, una lenta transformación del Dios ausente en el cuerpo amado ausente. Esto es posible, nos dice De Certeau, porque ambas ausencias comparten el sentimiento profundo de la nostalgia. Así, podemos suponer que la tensión de la búsqueda de lo divino que ya percibía Michelena estaba motivada por la nostalgia, y que el descenso hacia lo humano que percibe Karina Marín en *El sonido de tus pasos* aparece ya claramente, según la desmitificación mística, en “El evangelio según San Juan”, poema inicial de *Nada más el verbo*, publicado en 1969:

Juan de tu carne soy y Juan gimiendo
su deleitoso signo y vulnerado,
pero, todo palabra, levantado
en la astilla feroz estás muriendo.

Por qué gritos venías persiguiendo
a mi dulce gacela de pecado

¡ay, cuánto su balido te ha clavado,
como la hirió tu amor! Yo estoy huyendo.

Juan insólito, Juan en amasijo
de espantos en tu sangre y tu tristeza,
y de tu misma muerte Juan cayente.

¿Cómo me has de cazar, tú, crucifijo,
si no corren tu lengua y tu belleza
a penetrarme, Juan desfalleciente? (Granizo 2007, 125)

En este soneto podemos ver la coexistencia en la obra de Granizo de los elementos religiosos y profanos, con la nostalgia que nos permitirá asociarlo con la poética mística. Desde el título del soneto se establecen los elementos, del campo religioso, que articulan el misticismo de Granizo. El evangelio nos remite directamente a la vida de Jesús narrada por alguno de sus discípulos, en este caso el más joven de ellos: Juan. El poema, por tanto, se manifiesta como una relación dialógica entre ambos.

Además, la escena que ha escogido Granizo para este soneto es precisamente el de la crucifixión. Palabras como “astilla feroz”, “clavado” y luego “crucifijo” construyen la escena de la crucifixión y la muerte, del inclemente castigo sobre el cuerpo, de la herida que lleva a una experiencia extracorporal, mística. Pero la mayoría de las palabras que emplea la voz de Granizo convierten esta escena de muerte en una escena explícitamente sexual: “carne”, “gimiendo”, “deleitoso”, “levantado”, “gritos”, “pecado”, “amor”, “cazar”, “lengua”, “belleza”, “penetrarme”, “desfalleciente”.

Este poema, publicado mientras trabajaba su ensayo *De la poesía*, marca un momento decisivo en su producción poética. A partir de entonces, conjuga en la misma persona a Dios y al amado, como sucede en este poema. De aquí la traslación del deseo del cuerpo ausente de Cristo, característica mística clásica, al deseo del cuerpo ausente del amado, característica mística moderna. El deseo de reencontrarse con el cuerpo amado ausente, de recuperar esta experiencia mística determinará el tono y la insistencia de la voz. Y esta actitud insistente de la voz de Granizo, este canto interminable con que el poeta busca al amado, funciona también según el concepto de erotismo que Michel de Certeau encuentra en su estudio sobre los poetas místicos de los siglos XVI y XVII. De Certeau propone que es erótica una escritura que canta la ausencia, pero sin resignación.

Y esta actitud es característica de la voz que Granizo propone en su obra poética, como podemos ver en el décimo quinto poema de *El sonido de tus pasos*:

Tú, todo en todo, en aire de la rosa
y de la rosa geometría cierta;
tú, de la eternidad la sola puerta
y del minuto escala vaporosa.

Tu esencia es de la noche temerosa
alzada luna, y por la mar abierta
el ala fila, y de la ola incierta
arena que la asiste y la reposa.

Tú, del silencio sombra, y la estructura
del sonido, yo, sueño del desvelo,
trampa alada a tu pie para cogerte.

Cómo no disolverme en la aventura
del oído y la lengua por el vuelo
de tu palabra y forma hasta la muerte. (Granizo 2007, 295)

Desde un punto de vista estrictamente lingüístico hay una figura retórica fundamental en la poética de Granizo, que constituye otro punto de unión entre su poética y la de los místicos de los siglos XVI y XVII. La antítesis es básicamente la figura del lenguaje que estructura la desolación del hombre, como veremos durante el análisis de *De la poesía. El sonido de tus pasos*, como vimos en las referencias a Shakespeare, plantea el problema del tiempo como antítesis entre la voz y el amado. La disposición vertical que articula a los personajes del poema místico también los sitúa en mundos antitéticos. Y para que estas oposiciones recurrentes en la obra de Granizo puedan articular un sentido, es necesaria la existencia del concepto “sueño”, que opera según los descubrimientos de Freud:

¿Cómo, en movimiento unificador, totalizador, se conduce el sueño? Freud lo dice: “La conducta del sueño con respecto a la antítesis y a la contradicción es altamente singular. De la contradicción prescinde en absoluto, como si para él no existiera el no, y reúne en una unidad las antítesis o las representa con ella. Asimismo se toma la libertad de representar un elemento cualquiera por el deseo contrario al mismo, resultando que al enfrentarnos con un elemento capaz de contrario no podemos saber nunca al principio si se halla contenido positiva o negativamente en las ideas latentes”. (Granizo 1972, 57)

Hesíodo nos cuenta en la *Teogonía* que Eros es hermano de Gea e hijo del Caos, y que tiene poder sobre la voluntad de dioses y hombres. En las *Metamorfosis*, Ovidio describe a Cupido como un dios de rencorosa crueldad, y le dota de dardos y veloces flechas. Nos dice también que su capricho es tan intenso como su hermosura. La voz de Granizo asume también esta máscara, puesto que la búsqueda mística del cuerpo ausente es la búsqueda de un cuerpo que participa de la hermosura divina de Eros. Lo que canta la voz de Granizo es su incapacidad de vencer la voluntad de ese amado angélico que se le escapa y al que no se renuncia. El canto de la voz de Granizo es esos dardos y esas veloces flechas, dirigidas al amado ausente a quien quiere oír, y por quien quiere ser escuchado.

3. Sísifo

En sus *Metamorfosis*, Ovidio incluye dos menciones de Sísifo que aportarán luces para comprender la composición de la voz de Granizo. La primera ocurre en el cuarto canto, durante la descripción de los infiernos. Aquí se mencionan los habitantes del Tártaro, y la presentación del tormento que sufre Sísifo se centra en dos acciones muy puntuales: buscar y empujar la gran roca a la que está condenado (Ovidio 1999, 333). La segunda mención de Sísifo en las *Metamorfosis* ocurre en el décimo canto, en la relación de la historia de Orfeo y Eurídice. La melancolía con que Orfeo tañe su instrumento lleva a Sísifo a descansar sobre su roca, por lo que deja de buscarla y empujarla (Ovidio 1999, 552-5). Esta figura resulta clave para completar una caracterización de la voz de Francisco Granizo, ya que nos permite conjugar las tradiciones clásica y mística que hemos tratado hasta ahora, con la época en que vivió.

En “El mito de Sísifo”, Albert Camus (1975, 129-33) reflexiona sobre este personaje para explicar el hombre absurdo, producto del truculento inicio del siglo XX. En su ensayo Camus propone, como condición para este hombre absurdo, la consciencia de su estado. Por eso nos cuenta que en la historia de Sísifo le interesa el momento en que desciende la pendiente para buscar la roca. Camus dice que ese es el instante de cons-

ciencia y aceptación que configura al hombre absurdo de la segunda mitad del siglo XX. Esa aceptación que lo lleva a caminar de vuelta buscando la piedra, consciente de que, después de arrastrarla otra vez hasta la cima, volverá a caer.

Esta sensación es una de las que se percibe en los poemas de Granizo. Esta voz que canta la ausencia del cuerpo parece estar encarnada en este Sísifo que nos ofrece Camus, ya que la consciencia del absurdo se presenta en Granizo de diversas formas. Una de ellas aparece en el poema “Mis manos te hacen”, donde dice la voz:

Vivir... Morir... ¿qué importa?
la mentira viene a la boca como viene el pan.
Vivir... Morir... ¿qué importa?
Amémonos... y en paz. (Granizo 2007, 40)

Un razonamiento de este tipo es análogo al que necesita Sísifo, en el ejemplo de Camus, para bajar la pendiente en busca de la roca. La insistencia con que se repite el primer verso lleva a la voz al plano de la consciencia. Hay aquí un pensamiento que se plantea si vale la pena vivir, preocupación existencialista acorde con su época. Pero además, y a semejanza de Sísifo, hay una respuesta. En el caso del poema de Granizo, “¿qué importa?” implica al mismo tiempo la aceptación del absurdo y la renuncia a la pretensión de resolverla. En estas palabras subyace ya una energía corporal. Estos versos que se repiten se han planteado el problema de la existencia, el lenguaje ha sintetizado ese momento de consciencia en los puntos suspensivos donde el intelecto opera con intensidad, reflexionando entre los polos que rodean la existencia humana. Con la pregunta que sigue, este proceso intelectual cesa, y la voz, al igual que Sísifo, puede seguir operando en el mundo.

Pero la consciencia de la voz no se restringe al campo de la filosofía existencial. El motivo del amor tomado de Shakespeare, y que en la insistente búsqueda mística del cuerpo ausente ha encontrado el erotismo para su expresión, es sujeto también de esta consciencia y de esta aceptación, puesto que en un instante de lucidez sumerge a la voz en la aceptación de su amor como condena divina, igual que Sísifo, que retorna a través del espacio y del tiempo, de lo absurdo del deseo místico de poseer nuevamente el cuerpo ausente, pues volverá a escapársele. Esta aceptación de la condena divina que canta

la voz de Granizo se relaciona también con una de las causas del tormento de Sísifo. Una de las versiones, nos cuenta Camus (1975, 129-30), sostiene que Sísifo habría pedido a su mujer que arrojara su cuerpo sin sepultura a la plaza pública. Ante esta demostración, Sísifo obtiene permiso de Plutón para volver a la tierra. Y una vez ahí, con los placeres de la vida nuevamente disponibles, Sísifo se rebela y se rehúsa a volver. Esta rebeldía es análoga al enfrentamiento que Granizo rescata de la voz poética de Shakespeare, cuando, movido por la pasión erótica que le inspira la joven belleza de su amado, se enfrenta a Cronos para prohibirle marcar su rostro con su pluma antigua y fina, completando así el proceso clásico de *ate*, *hybris* y *nemesis*.

Para terminar de construir esta voz a partir de ciertas máscaras clásicas que ha elegido Francisco Granizo, reflexionemos sobre la segunda mención de Sísifo que aparece en las *Metamorfosis*. En ella nos cuenta Ovidio la intensidad de la tristeza de Orfeo tras la muerte de Eurídice. Luego de llorarla en la tierra, baja al país de los muertos para intentar enternecer a Perséfone y Plutón. Este canto lírico es un canto al amor perdido, a la inutilidad de la vida si no se puede gozar del cuerpo amado, como el ausente cuerpo místico para la voz Granizo. Orfeo se cuida mucho de distinguir sus motivaciones de las de Hércules, por ejemplo, y de recordarles a los dioses de los muertos que ellos también han sido unidos por el amor.

El canto de Orfeo es tan triste, que no solo Perséfone y Plutón se conmueven, sino que ha provocado el llanto de las almas condenadas, y todos ellos se han detenido a escuchar. Este es quizás el único momento de reposo para Sísifo durante su eterno castigo. Así, la voz de Granizo encuentra en su propio canto dolorido, como Sísifo en el canto de Orfeo, un instante de reposo para su pena. Pero el Sísifo de Granizo no necesita otro punto de referencia de dolor que le permita olvidar el suyo. Esta voz es, a un tiempo, Orfeo y Sísifo, Sísifo y Orfeo: su propio dolor excede su pena, y su misma intensidad es un reposo efímero para su castigo. Una muestra la encontramos en el tono decreciente del quinto de sus *Siete sonetos*:

Cuán desterrado estoy si no me habitas.
Cuán en viento falaz sin tu certeza,
y cuán menesteroso de belleza
si mi rendido polvo no transitas.

En recodos de miedos y de cuitas
perdido corazón, cuánta maleza
por qué larga aventura de tristeza
para encontrar desventuradas citas.

Sin ti la oscuridad, sin ti la nada,
una voz sin palabra y sin sonido,
una playa del mar abandonada,

todo un tiempo sin tiempo fenecido,
perro sin sombra, sombra de ladrido,
alma de pena, pena acostumbrada. (Granizo 2010, 147)

Este instante de reposo le restituye a la voz la posibilidad de ser oído por aquel ante quien ha rendido su polvo, y la posibilidad de escucharle otra vez. Y esta es otra característica mística, relacionada con el diálogo al que aludía Karina Marín y, por tanto, relacionada también con la escucha. La cuestión esencial para una voz mística, nos dice De Certeau, para una voz que ha perdido el cuerpo amado pero que lo sigue cantando, es la posibilidad de oírlo y de hacerse oír. Esta escucha atenta da cuenta de la devoción con que la voz espera al cuerpo ausente, de la nostalgia en que se regodea, de su resistencia a dejarse abandonar, actitudes que configuran el tono particular de la obra poética de Granizo.

La apropiación de estos referentes y la conjugación con sus preocupaciones estéticas personales y coyunturales alumbraron una poética distinta de la de sus compañeros de generación. Góngora y Shakespeare, Freud, De Certeau, Camus y Nancy, disponen el aparataje temático y formal para tratar las preocupaciones propias del nuevo poeta. Y sobre ellas, con un minucioso trabajo musical, la voz verterá un sentido dispuesto a resonar en el oído del lector.

Aparte de las vertientes poéticas y conceptuales tratadas en esta introducción, este acercamiento a la poesía de Francisco Granizo tiene dos bases conceptuales principales. En el próximo capítulo analizaremos la autoexégesis de Francisco Granizo, el ensayo *De la poesía*, para familiarizarnos con su mitología sonora de la creación del mundo, del hombre, del poeta y de la poesía. Luego, siguiendo las precisiones de Barthes y Havas sobre la escucha en “El acto de escuchar”, comentaremos tres niveles de reso-

nancia del sentido en la obra de Granizo mediante su musicalidad. Esta teoría se aplicará al poemario *El sonido de tus pasos*, última obra que verá publicada su autor y, por tanto, la muestra más acabada de una larga trayectoria poética.

La voz de Granizo resuena y expande el sentido en múltiples niveles, de acuerdo con las ideas de Nancy sobre el sentido contemporáneo. Sus versos contienen palabras que remiten a objetos sonoros. La disposición de las palabras en el verso crean conjuntos de acentos que actúan sobre el estado de ánimo del lector. La voz se ha revestido de varias máscaras clásicas y sonoras para convertirse en un oyente monstruoso que espera al amado en las playas de la desolación. Por esto, para hablar de la poesía de Francisco Granizo ya no hablaremos de la voz poética, sino no de la voz.

Capítulo primero: El árbol de la ciencia

Ya en su primer poemario, *Por el breve polvo*, Francisco Granizo publica el poema “Epístola trunca”, que en la obra de este nuevo poeta resulta casi un manifiesto:

Piensa: nada hay más pleno que la frase trunca... nada hay más trunco que la frase plena...
 Lo completo es palabra... Lo suspenso es música...
 Adoro el suspensivo. Él es mi nota y mi pentagrama.
 Hace mucho tiempo que escribo palabras... llega ya el instante de decir mi música... (Granizo 1951, 65)

Desde su primera publicación, la voz de Francisco Granizo vuelve explícita la importancia que la música tendrá en su poesía. Esta característica será la guía de su quehacer poético, el cual alcanzará un estilo particular muy definido casi veinte años después, como se aprecia en su tercer poemario, *Nada más el verbo*, y sobre el que el propio Granizo reflexiona teóricamente en su ensayo *De la poesía*, leído en el homenaje póstumo de Gonzalo Escudero en 1972.

En este fragmento, Granizo toma conciencia de la frase poética y sobre ella reflexiona. Esta reflexión opera mediante el retruécano entre los antónimos “pleno” y “trunco”. La frase poética es el elemento fijo de este retruécano y, dependiendo de su característica, se detonará su potencial poético.

El retruécano opera sobre una sucesión de oposiciones. La primera ocurre entre lo “trunco” y lo “pleno” y es una reflexión sobre la frase poética. La combinación con la que el retruécano permite articular estos antónimos a la frase poética produce dos posibilidades: la frase trunca y la frase plena. Entre estas dos, la preferencia del poeta se inclina por lo trunco en lo que respecta a la frase, para que el efecto poético sea precisamente pleno. Y como veremos en el desarrollo de esta propuesta poética, la metáfora que Francisco Granizo utiliza es, precisamente, una metáfora musical.

Esta primera oposición entre la frase trunca y la frase plena se convierte en los siguientes versos en la oposición entre “suspenso” y “completo”. Dice la voz que lo completo es palabra y lo suspenso es música. Si asociamos lo completo con la frase plena y lo suspenso con la frase trunca, la preferencia por la frase trunca adquiere aquí su

componente musical. Si lo suspenso es música, la frase trunca es musical, lo que significa que la música es el componente vital de una poesía plena.

Es precisamente la contraposición de la voz, con la que termina el poema “Epístola trunca”, la que guiará la poética de Francisco Granizo durante más de medio siglo. En el primer caso propuesto por la antítesis, dentro de lo que se ha llamado lo trunco, lo completo, lo terminado, lo acabado, aparece ahora lo escrito. “Lo completo es palabra”, dice la voz. A este campo semántico de lo completo y terminado, relacionado explícitamente con la palabra en silencio, por su contraposición con la música, pertenece también la escritura. La escritura aquí perpetúa el sentido de lo silencioso, lo clausurado. Las palabras escritas, se enuncia aquí con simpleza, son unidades de sentido clausuradas y mudas.

Pero no es esta la propuesta de Francisco Granizo. Lo que busca es otra cosa. Para él, la poesía es ante todo decir la música. Ese es el acto poético del que está revestida su obra y que constituye la resonancia de su sentido. En 1951, en su primer poemario ya demostraba experiencia suficiente para haberlo percibido. Estaba consciente del acto poético como un decir, un sonar del sentido. Creía que el sentido de la combinación de palabras en el poema era, sobre todo, la música: “Llega ya el instante de decir mi música”.

Este instante duró más de cincuenta años. Hacia 1970 había concebido ya *Nada más el verbo*, poemario comentado por la crítica en Nueva York, Quito y Santiago apenas se publicó, y *De la poesía*, ensayo que profundiza la poética anticipada en “Epístola trunca”. Desde entonces, su propuesta se concentró en elementos sonoros y musicales muy personales, lo que le distinguió de los enfoques empleados por otros autores. Para profundizar esta propuesta, en este capítulo abordaremos *De la poesía*, la autoexégesis poética de Francisco Granizo, para describir su mitológica lectura sonora de la creación del universo y del hombre; su lectura musical de la génesis del lenguaje, la poesía y el poeta.

1. El rumor y el grito

El 10 de febrero de 1972, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana se realizó un homenaje póstumo por el entonces reciente fallecimiento del poeta Gonzalo Escudero. Varios poetas pronunciaron discursos en los que no solo se despedían de este gran poeta ecuatoriano, sino que inevitablemente reflexionaban sobre la poesía. Uno de esos discursos fue pronunciado por Francisco Granizo, y en él se encuentra una visión particular de la poesía, de la materia de que estaba compuesta para él, sostenida con ejemplos de la obra de Gonzalo Escudero y de la suya propia. En este discurso, titulado *De la poesía*, Francisco Granizo reinterpreta poéticamente el mito de la creación del mundo.

De la creación del universo, del verbo y la palabra que Dios pronunció para crear el Todo, Granizo recupera el poder creador del sonido, y con él construye su personal mitología sonora. No solo el significado del verbo pronunciado por Dios pone en marcha la descomunal maquinaria del universo, sino que la misma voz de Dios, el vibrante sonido de su poderoso decir es clave en el inicio del universo, es la materia genética de la que nace toda la Creación, que la pone en marcha. No solo el significado de la Palabra, su cáscara, su límite, es lo que activa la vida; el rumor, el sonido, el grito crean la voz de la vida. Así, la vida es voz. Dice Granizo en *De la poesía*:

Sobre el rumor de las aguas iniciales se abatió el sonido de los cielos; del terrible choque genital entre el bullente cuerpo acuoso de la tierra y el grito del cosmos, surgió la vida y fue la voz de la vida. ¿Por qué no entender, así, la magia indefinible de estas sagradas palabras: In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum? (Granizo 1972 41)

En este fragmento, Francisco Granizo propone directamente su interpretación de la expresión latina con que comienza la Biblia. Y de ella, frase cuyo significado se articula con dos sustantivos significativos, “verbo” y “Dios”, extrae su particular visión sobre el origen de la vida. Del campo semántico que circunscriben los vocablos “verbo” y “Dios”, acción generadora, sonido creador, extrae los conceptos que emplea para construir su imagen sonora de la creación.

En el instante originario, la mitología sonora propuesta en *De la poesía* conjuga los elementos de acuerdo con la tradición occidental. Esas aguas iniciales con las que empieza la cita anterior nos recuerdan el génesis bíblico, y sobre su rumor se abatirá el sonido de los cielos, como el abrazo con que Urano fertiliza a Gea según la tradición griega. En la cita se propone que la interacción de estos dos elementos primigenios alumbrará la vida, la voz de la vida. La tierra está formada por un bullente cuerpo acuoso, por lo que cabe suponer que en ella predomina un líquido latente y en movimiento, capaz de producir un rumor. Esta característica le atribuye un medio sonoro fecundo capaz de poner en marcha la maquinaria sonora que es el universo.

Esta maquinaria sonora latente, acuosa, terrenal, embrionaria, se activa con el componente celestial, cósmico, entre cuyas características destacan nuevamente las sonoras: el sonido del cielo, el grito del cosmos, es el componente genital sonoro que completa el proceso del origen de la voz de la vida. A diferencia del rumor que emiten las aguas primigenias que cubren la tierra, el sonido del cielo es claro, definido y violento. El del cosmos es un grito activo, muy distinto del estado de latencia del rumor de esta tierra acuosa sobre la que se cierne. Es la energía sonora del grito lo que activa la voz de la vida.

Este choque entre el grito del cosmos y el rumor de las aguas iniciales produce, según la mitología sonora de Francisco Granizo, el Verbo, esa palabra con la que Dios organizó el universo. Y en el sonido que produjo el terrible choque genital del cosmos y la tierra, y aun antes, Francisco Granizo encuentra música:

¿Verbo?, ¿palabra?: sonido; antes de palabra y de verbo, sonido, ¡música! Música antes de la sílaba, música viniendo del sonido genético, música cayendo de los ruidos genitores a la matriz inicial, música en el ansia primigenia, semen aullante, óvulo de la voz, y el feto de la palabra haciéndose y naciendo, miedo y conjuro, para aprender el mundo pavoroso y nombrarle y aprehenderle; música brotada del terror antes de la vida para en la vida encerrarse en palabra de sueño y resbalar, moribunda, a concepto de muerte. (Granizo 1972, 44)

Estas reflexiones continúan el viaje hacia el pasado remoto que se ha propuesto Francisco Granizo. “Antes”, “genitores”, “primigenia”, “feto” son palabras que expresan una voluntad explícita por encontrar un origen. Antes de la palabra, del Verbo pro-

nunciado por Dios para la creación del universo está la sílaba, y aun antes de ese sonido sin ningún sentido y casi impronunciable, del fonema, está la música. Y este choque sonoro que originó la voz de la vida se repetirá, en menor escala, para engendrar la palabra.

En el alumbramiento de la palabra, otra vez, el componente activo se constituye como un sonido definido y estridente, con la energía capaz de poner en marcha la maquinaria musical latente. El semen aúlla, definición y estridencia del sonido, precisamente sobre el óvulo de la voz. La larva de la voz, en estado latente, en rumor, recibe el aullido y alumbra la palabra. Es decir, ese cigoto de aullido y voz componen precisamente el Verbo que Dios utilizó para crear el universo. En esta metáfora sexual, la palabra nace cuando la potencia de la música primigenia encuentra la voz. El sentido lingüístico, para Francisco Granizo, ocurre cuando el aullido alienta y se transforma en la voz. El aullido y la voz, como germen de la palabra, también están compuestos esencialmente por la música del caos original. Así, Granizo propone que la música no ha nacido en la frase ni en la palabra, ni siquiera en la sílaba; está en la génesis del universo y del lenguaje. Y esta es la propuesta central de su mitología.

Esta visión de la vida, de su origen, recalca la importancia sonora, o la especificidad sonora que para Francisco Granizo tiene el mundo y todo lo que le rodea. Y si es sonora la característica intrínseca de este universo, serán musicales también el lenguaje y la poesía. La palabra está engendrada con música y su sentido también proviene de ella. Y esa palabra desgarrará la garganta del hombre cuando se separe del caos musical original y se sienta solo y vencido, y perezca y tenga hambre, y deba inventar el lenguaje para asir la fruta que habrá de alimentarlo, solo para descubrir que esa palabra solo le permite poseer la fruta en el sueño.

Dice la última oración de la cita que la música ha nacido del terror antes de la vida, antes del grito y del rumor. Y es precisamente el tránsito de esta música originada en el terror lo que rastrea Francisco Granizo, desde el origen del universo, al origen del lenguaje, y al origen de la poesía y del poeta.

2. La música frutal

La escisión que le ha ocurrido al hombre por la soberbia lo llevará a sortear muy duros obstáculos hasta enfrentarse con la definitiva sordera de Dios. El paso evolutivo que dará el hombre en este apartado es definitivo, la invención del lenguaje. Pero la naturaleza abstracta de su propia creación lo sumirá en la frustración perpetua. De ese germen, y revestido de esa misma fatalidad, nacerá el poeta.

Como vimos en el apartado anterior, de los componentes genitales del lenguaje, de la palabra y del Verbo con los que Dios creó todo lo que nos rodea, de ese caos sonoro que se debatía entre el grito y el rumor, entre sonidos indistintos y desarticulados, y sin embargo armónicos, proviene la música de la vida. La música, nos dice Francisco Granizo, estaba en el lenguaje mucho antes de la palabra y la sílaba. Antes incluso de la conjunción de ese grito del cosmos con el rumor de las aguas iniciales, sobre el bullente cuerpo de la tierra, antes de la conjunción del semen aullante con el óvulo de la voz, la música existía ya en el caos original. El universo recién creado, el paraíso, siguiendo la mitología de Granizo, era un paraíso musical. Y entonces el hombre, insatisfecho, comete su pecado de soberbia:

En el misterio de lo innominado, la plenitud de lo que no se nombra, el solo sonar, la sola música... Y esto, en el amor de lo uno, era la orgía del todo. Pero fue un día el pecado imperdonable: hurtose el hombre del lodo integral, sobre la naturaleza se alzó, se desprendió del inmenso árbol de la vida y huido de divina integridad, de esencial integridad, fue único y solo y empezó a perecer y tuvo hambre y vio y al ver vio lejos de sí, en el árbol, la fruta del todo que le saciaría, y al no poder cogerla, para poseerla la nombró y al nombrarla la tuvo, la tuvo en sueño del todo vital que es una nada conceptual, la tuvo en el sueño del sonido que es la silenciosa palabra, la tuvo ya nada más en el sueño y para siempre en el sueño. Sobrevida de la palabra en la sobremuerte del sueño. (Granizo 1972, 46-7)

En esta reconstrucción del pecado original del primer hombre la falta no está ya solo en comer la fruta del árbol prohibido. De hecho, ocurre antes, y está motivado por la soberbia. En la mitología de Granizo, al hombre no le ha bastado la armonía del universo musical en el que devino la creación sonora, y se levanta. Esta música le basta a toda la creación, menos al hombre. Este hombre no se contentó con el amor de lo uno que era la orgía del todo, no le satisfizo “el misterio de lo innominado, la plenitud de lo

que no se nombra” del caos musical original, y se hurtó. De esta separación viene el hambre, y con ella la muerte, que quizás era la consecuencia inmediata de su pecado imperdonable. Y aun así, en lugar de volver al todo original, a la música originaria, el hombre persiste en su pecado, y come la fruta.

Así se completa la *némesis* de este ser humano cuya evolución consiste en distinguirse de la orgía del todo, hurtarse de la sola música, e idear una herramienta para vencer la prohibición que Dios ha impuesto sobre el fruto del árbol de la ciencia. A diferencia del relato bíblico, la imposibilidad de acceder al fruto en la mitología de Granizo es material, es decir, su acceso no estaba determinado por la voluntad, suya o ajena, sino que carecía de las herramientas para alcanzarlo. Este nuevo desafío del ser humano ante la música que organizó el universo al principio de los tiempos también tiene un origen sonoro. Como veremos, aquello que el hombre desea también será su perdición:

Fue de esta suerte pávida: Dolor, cuando por los ojos inocentes, espantándolos, unas larvas de gen a este animal pesaroso se le metieron a la garganta y, desgarrándola, martirizándola, humanizándola, en ella formaron todos los nombres de la tierra y el doliente nombre del hombre y el dolorosísimo nombre de Dios, y como Este había sido, en el inexplicable principio, el Verbo y, rompiéndose, se había metido en carnes humanas como carnes de Dios haciéndolas, porque de semillas del Verbo, en vientre de hembra y entraña de macho, creció el sonoro árbol de la ciencia y a su música frutal precipitados fueron macho y hembra y comieron la fruta, es decir, hablaron y fueron como dioses y en desnudez fueron el yo y el tú, ya perpetuamente desnudos en la desnuda palabra deificante. ¡Ah!, desde entonces, qué trágico gritarle a la infinita sordera de Dios, qué horrible discutir con el Dios nuestro, con nuestra entraña de Dios (Granizo 1972, 70-1).

La tragedia que le ocurre al hombre tras la invención del lenguaje se construye de dos formas clave del pensamiento poético de Francisco Granizo. En primer lugar, vemos que este movimiento evolutivo, la invención del lenguaje, es un proceso que desgarrar y martiriza, pávido proceso como la suerte de todo lo que le ocurre al ser humano. Para Granizo, nada placentero hay en esta experiencia, en la formación de la palabra. Estas larvas de gen se le han metido al hombre, este animal pesaroso, por los ojos. La humanización, en esta mitología, se produce en el desgarramiento de la garganta para nombrar el mundo que necesita, para habitar en él; la humanización es, por tanto, en la mitología de Granizo, accionada por el sonido del lenguaje. Este proceso fisiológico doloroso en la adquisición del lenguaje para el hombre es un símbolo de desgarrar-

miento, equivalente al que produce en el mundo concreto la naturaleza abstracta del lenguaje.

Según este pasaje, en la creación del lenguaje hay una relación clara entre la imagen y el sonido cuando estas larvas de gen se le meten al hombre por los ojos y bajan para martirizar la garganta, humanizándola, en un momento clave de la evolución. En este sentido, los ojos actúan específicamente como instrumentos receptivos, por donde entran al cerebro las distintas imágenes que componen el mundo. En cambio, la garganta asume un rol activo como generadora de sonido. El lenguaje se define entonces, literalmente, como una imagen acústica, como la voz para ese mundo en el que aúllan las imágenes, y, por lo menos, es una evidencia clara de la confirmación de la existencia del mundo en el sujeto, como veremos con más detenimiento en las consideraciones sobre *El sonido de tus pasos*.

Entonces, el mundo que se le ofrece a este hombre que se ha distinguido del caos musical es un universo compuesto de imágenes y de música. Para la creación del lenguaje el ser humano utiliza la vista como sentido principal de distinción, pues para el oído solo existe un caos musical original. Para poseer esto que la vista le permite distinguir inventa su sonido, su voz, la sonoridad que le permite incidir en el mundo concreto, no así la vista, como sentido receptivo que es. La voz es un sentido activo, de esencia creadora, según la imagen de la mitología judeocristiana. Pero el hombre no es Dios, y descubre su límite creador cuando entiende que su voz solo opera en el mundo del sueño.

Para reforzar la ubicuidad musical de la mitología de Granizo debemos considerar que esta tragedia se ha puesto en marcha por la tentación musical de la fruta del sonoro árbol de la ciencia. La manzana del árbol no es una fruta, es la música que tienta como una fruta, con su color, su aroma y sabor, su jugosa esencia. La música es la fruta, en su significado más vital para el hombre. Pero no alimenta el cuerpo, sino el espíritu; este regalo no lo ingiere por la boca, sino por el oído.

La segunda manifestación de la tragedia se concentra en las dos palabras que le dan conciencia al primer hombre y la primera mujer de su desnudez. En la mitología de Granizo, estas palabras son “yo” y “tú”. Ocurrió lo que no estaba previsto. Al alumbrar

la palabra, el hombre completa su total disociación del caos musical original, del que se levantó soberbio. Este movimiento de separación viene a completar su tragedia cuando, al inventar todos los nombres, inventa, separándolos para siempre, el “yo” y el “tú”.

La crisis que produce esta escisión es clave en el poesía de Francisco Granizo. La voz de su poesía encarna ese “yo” que busca incesantemente al “tú” del que fue separado tras la invención del lenguaje, y a quien aleja irremediabilmente porque sigue pronunciando las palabras que los separan. Esta persistencia, esta búsqueda incesante que dilata el tiempo, confieren un matiz sagrado a la devoción que la voz profesa por el amado. Porque, como vimos en la introducción, el “tú” que se le escapa a la voz de Granizo participa de la hermosura divina de Eros. A este amado que se escapa se lo busca con el canto, con el sonido de las palabras. Su continua evasiva alimenta la sospecha de que el amante, así como Dios, es sordo. Y aun así la voz persiste, y en esta persistencia el hombre se convertirá en poeta.

En la cita que introduce el sonoro árbol de la ciencia, Granizo reinterpreta el mito del pecado original. El hombre se separa del sonoro caos original, y tiene hambre y perece. El pecado original, imperdonable, inicia, entonces, con la separación del hombre del caos musical, de la orgía del todo, con ese momento de la evolución que lo hizo erigirse y, en soberbia, distinguirse de los demás.

Al separarse el hombre de la música primigenia tuvo hambre y pereció. Entonces vio, lejos de sí, la fruta, y “para poseerla la nombró, y al nombrarla la tuvo”. La palabra, entonces, completa el ciclo del pecado, completa la *hibris* del hombre al oponerse a la organización musical del universo, y lo expone crudamente a su némesis, pues le permite deleitarse con la música frutal del sonoro árbol de la ciencia, explícitamente prohibida e inalcanzable, aunque no sin el dolor del desgarramiento de su garganta, y únicamente en el sueño.

Para alcanzar el lenguaje, el hombre evoluciona pesarosamente. Y sin embargo, estas larvas que se le han metido al hombre, animal pesaroso, por la garganta, formando en ella los nombres de todas las cosas, incluidos el nombre del hombre y el nombre de Dios encuentran que Dios es sordo y la palabra muda, que solo le permite asir el mundo

y al amado “en sueño del todo vital que es una nada conceptual”. Esto que intenta alcanzar el hombre se le escabulle constantemente.

Pero no es la fruta la que incita al hombre a completar su *hibris*. Es la música de esta fruta lo que tienta al primer hombre, es el sonido el que lo atrae, aún ciego, al conocimiento que le dará el mundo, el conocimiento de la palabra del mundo. Desnudo para siempre, separado de todo en el “yo” y en el “tú”, descubrirá la total sordera de Dios. Y en la persistencia de su canto, en total conciencia del “sueño del sonido que es la silenciosa palabra”, nacerá el poeta.

3. La sordera de Dios

La creación del lenguaje que emprende el hombre como movimiento medular de su evolución le reporta dos consecuencias insospechadas. Tras la dolorosísima búsqueda del nombre de Dios, de la palabra que le permita asirlo, alcanzarlo, descubre que Dios es sordo. Asimismo, la desnudez metafórica que sucede a la consumición de la música frutal es, en la mitología de Granizo, un equivalente de la soledad. Este hombre no descubre que está desnudo, como Adán; descubre que está solo, que el “yo” y el “tú” están desde ahora irremediabilmente separados. La orgía del todo en la que cada necesidad estaba satisfecha, ese caos musical que bien podría ser la manifestación de una experiencia mística total entre todo lo creado, se ha roto.

Este recorrido sirve para definir el tono característico de la obra de Granizo. En primer lugar, la separación del “yo” y el “tú” que ocurrió con el alumbramiento del lenguaje genera el vacío y la soledad que caracterizan al hombre. Por tanto, la voz en la poesía de Granizo es la de un ser desolado, que emprenderá la búsqueda ansiosa del otro, de ese “tú” del que se separó sin querer cuando inventó el lenguaje, y al que nunca alcanzará aunque todos sus sentidos estén alertas para encontrarlo.

Esta escisión del “yo” y el “tú” que se menciona quizás sin profundizar en el ensayo *De la poesía*, encuentra su metáfora en lo que Granizo llama la búsqueda de Dios. El hombre ha engendrado nombres para asir todo aquello que está fuera de él, y ha en-

contrado incluso el dolorosísimo nombre de Dios, después de que esas larvas de gen se le metieran por los ojos y le martirizaran la garganta. Este proceso, descrito en el apartado anterior, suena doloroso, y lo fue para cada palabra que el hombre creó. Y, debido a la importancia de Dios para este hombre, el proceso de la búsqueda de su nombre fue aún más doloroso. Y en cuanto lo encuentra, el hombre descubre que Dios es sordo, y que la palabra es muda. Y sin embargo, persiste en ello. Gritarle a la infinita sordera de Dios se convierte en una situación trágica cuando persevera. Por tanto, el tono de esta situación, el mismo que marcará la voz de toda la obra poética de Granizo, es trágico. Y esta persistencia es uno de los puntos de partida que definen el tono amorio de la poética de Granizo, y que corrobora la lectura mística de su obra descrita en la introducción. Esta sordera de Dios arroja al hombre a un estado de desasosiego existencial del que no hay escapatoria:

Mas, si somos sueño, que es ser en gracia, estamos en desgracia de carne, en angustia de cuerpo, en dolor de nervios, en desasosiego existencial que es como estar en duermevela, pero en duermevela mística o sea de instinto, de tiniebla, de espino único, que así es como, en lengua de inconsciente, llamamos a la desolada individualidad, al individuo en la totalidad de la desolación, quien, arrancado del agua matriz y del rumor genital, aturdido por el eco indiscernible, apenas dice y se dice, tanteando, sordamente golpeando la sabia fruta de perdición, bien y mal, ciencia de miedo, palabra en la raíz del tiempo del hombre, y después, en los tiempos de los hombres, lejos de origen e inocencia, corrupción, consumida fruta, palabras de quebrada piel. (Granizo 1972, 53)

La situación angustiosa y paradójica en la que el hombre se encuentra, según la mitología de Granizo, proviene de la naturaleza del lenguaje. El hombre está martirizado porque su separación del caos musical original y la invención del lenguaje lo han ubicado en un lugar entre el mundo concreto y el mundo abstracto, mundos de los cuales ya no puede participar con plenitud. Dice Granizo sobre este estado, que estamos ahora “en desgracia de carne, en angustia de cuerpo”.

La insatisfacción y la angustia que provoca esta escisión serán para Granizo características esenciales del ser humano. El lenguaje es la herramienta que ha inventado para asir el mundo, y lo ha conseguido, pero funciona solamente en el sueño. Este descubrimiento le permitirá a la voz de Granizo, como lo vimos en la introducción, poblar su canto con las antítesis que, por tratarse del nivel inconsciente del sueño, no se exclu-

yen mutuamente. Esta posibilidad coincide con las características místicas estudiadas por De Certeau, y nos permite desentrañar esta poética tan particular.

Para abordar el problema del lenguaje, Francisco Granizo ha elegido precisamente los pronombres personales “yo” y “tú”. En su poética, ese “tú” que se ha separado del “yo”, y que ha empezado su camino independiente en el instante mismo de la invención del lenguaje, es alguien con quien se tiene un vínculo amoroso esencial para la vida del amante, un vínculo que mantenía al “yo”, a la voz, alejado de la desolación. Y no solo el alejamiento del “tú” empieza con la invención del lenguaje. Simultáneamente empieza la persecución del “yo”.

Las características místicas de la obra de Granizo también nos permiten pensarla como una relación erótica que se establece entre el “yo” y el “tú”. De Certeau aseguraba que es erótica la persistencia sin resignación que asume el poeta místico en la búsqueda del cuerpo amado ausente. Para Granizo, como vimos en el poema “Evangelio según San Juan”, el cuerpo de Cristo ausente que anhelaban los poetas místicos se transforma en el cuerpo del amado ausente. Por tanto, la unión con ese “tú” es análoga a la posible unión con Dios. Este es el primer movimiento en el que se percibe una propuesta personal en la poesía de Granizo, en la transformación de esa imagen de Dios que aparecía ya en sus primeros poemarios como *La piedra* y *Por el breve polvo* en ese “tú” esquivo, en el cuerpo del amante, que se completa ya en *Nada más el verbo*, y que se desarrollará en su obra posterior.

Esta transmutación nos obliga a repensar la metáfora de la sordera de Dios. Si Dios es el “tú” escindido, será por tanto el “tú”, el amado, quien es realmente sordo. Pero esta caracterización, en vista de que el “tú” es alguien en constante fuga, no puede sino ser una caracterización subjetiva del “yo”. No podemos afirmar una sordera con objetividad cuando el “tú” no está. Significa esto, por tanto, que la conclusión a la que llega la voz de Granizo parte de no obtener respuesta al constante discurso que le dirige al amante. La voz de Granizo busca constantemente al amante con sus palabras, aunque pocas veces lo alcanza. Y asimismo, como el “tú” no está, es el oído el sentido escogido para anticipar la llegada del amado. *El sonido de tus pasos* es, quizás, el clímax de esta propuesta en la poesía de Granizo, ya que aquí se reúnen dos metáforas del oído, fun-

damentales en concepto y forma en toda la poética de Granizo, como veremos en el último capítulo. Esta sordera al canto de la voz, esta ausencia sonora del amado, configura la escucha como un problema poético fundamental en la obra de Granizo.

Esta naturaleza sonora que, como vemos, estructura la mitología de Granizo, matiza también la desolación del hombre. En la cita anterior vimos la descripción del hombre hundido en la total soledad. Pero esta desolación que lo rodea es también musical, puesto que el ambiente que lo envuelve lo aturde con el eco indiscernible, y lo obliga a tantear sordamente la sabia fruta de perdición. “Eco”, “sordamente”, son palabras que apelan directamente al oído. Este aturdimiento sonoro desactiva los otros sentidos del hombre, sobre todo la vista, ya que lo vemos tantear sordamente en el mundo. Este tanteo sordo será la forma en que la voz de Granizo se mueve por el mundo y, por lo tanto, será también el oído el primer sentido en detectar la presencia del amado.

Esta es la eterna tragedia del hombre, tantear sordo en busca de la música frutal que únicamente lo saciará en el sueño; el tantear sordo de la voz en busca del amado. Se ha escindido del “tú” y ahora lo busca en desesperación. Y grita. Y a cambio recibe la confirmación de que Dios es sordo, porque la respuesta tanto tiempo esperada sigue siendo apenas el eco de sus propias palabras. El eco se convierte entonces en otro de los símbolos hiperbólicos de la soledad con la que Granizo ha caracterizado largamente a su voz.

Esta situación en la que se encuentra el hombre en la mitología de Granizo también tiene una orientación espacial antitética. En la siguiente cita, vemos que la voz de Granizo está exilada, desterrada en tierra, y que sobre ella vuela la sacra ave del sueño:

Y aquí, toda la tragedia, y desde aquí toda la dulcísima, toda la tristísima aventura del hombre, por sorderas de música amarrado a mudeces de palabra, de la tierra total exilado, precipitado al aire de la nada, desterrado en tierra, agarrado a soñera. Vuela la alta, sacra ave del sueño. Profunda ave execrable. La definen, ambivalentes, míticas, místicas, estas dos palabras latinas: *altus*, *sacer*: lo alto y lo profundo, lo sagrado y lo maldito, luz de suciedad, tiniebla de limpieza, lo puro y lo asqueroso, santa animalidad, infamia divina; en la carne equívoca del hombre, cieno que es sueño y cielo que es sueño de cieno. (Granizo 1972, 41)

En este episodio de su mitología, Granizo reúne con la musicalidad otra de sus características fundamentales, la paradoja. La situación existencial del hombre es des-

crita paradójicamente como dulce y trágica, y su situación espacial con respecto a la sacra ave del sueño está marcada por lo alto y lo profundo. Esta ave del sueño es sacra, sagrada, y sin embargo convive con la suciedad, la tiniebla y lo asqueroso.

Este constante descenso del ave del sueño a la maldita animalidad es análogo al descenso de Dios al convertirse en ese “tú” escindido que es a quien realmente se llama, con quien realmente quiere reunirse la voz. Se refuerza así la cualidad profana de la propuesta estética de Granizo, y sobre ella se elabora una definición del poeta y de la poesía, como veremos en el siguiente apartado.

Este es el estado en el que se ha sumido el hombre desde que cometió su pecado. Inventó la palabra para asir la fruta, al principio Dios y ahora el cuerpo del amado, pero esta posesión ocurre solo en duermevela; esta posesión es solo un sueño que no le satisface. Y así, guiado siempre en el sueño por la antítesis mística, se sume en su desolada individualidad, llega a la totalidad de la desolación, está arrancado, aturdido, abrumado por el eco de su soledad, apenas puede tantear sordamente el mundo.

Este dolor de nervios, este desasosiego existencial, este empecinamiento por alcanzar, sordo, la música frutal, cuando lo único que puede hacer es golpearla, configura el tono característico que Granizo alcanza ya con madurez en 1969, con *Nada más el verbo*, y que explorará hasta perfeccionar cada uno de los matices que lo componen, como se puede ver en el largo instante de decir su música que terminó en el siglo XXI, con su último poemario publicado, *El sonido de tus pasos*, y con un puñado de sonetos que se publicaron después de su muerte.

4. La piel de las palabras

Esta larga mitología musical del universo que propone Francisco Granizo llega hasta una situación desoladora en la que estamos sumergidos todos los seres humanos. La separación del caos musical original empujó al hombre a la desolación, al total des-

tierra. Ante la inminencia de la muerte, inventó el lenguaje, pero entonces descubrió que Dios es sordo y que la palabra es muda:

Y para más dolor, desde la finitud imposible hasta el indecible infinito, la armonía sonora, lo inaudito de la melodía, la música total, el canto inefable de las esferas caídas a la voz del hombre, cogidos por la lengua del hombre, ensordecidos, enmudecidos en la palabra del hombre. Palabra: nada si no es sonido, si de sonido no va siendo, si no se hace de sonido y la esencialidad del sonido rehace. Lo que de esta esencia se abstrae es piel de la carne del verbo, cáscara, lo que envuelve y contrae, la dureza que limita, lo que le veda a la palabra de la simbiosis con el todo, lo que la aísla y la cierra y encierra... Esto que reprime y circunda es el significado. (Granizo 1972, 67)

La armonía sonora, la inaudita melodía, la música total, el canto de las esferas dan cuenta de una armonía musical primigenia que, al caer en la lengua del hombre, enmudece. El hombre de Granizo, la voz, está exiliado en la tierra. Y para acceder a lo que desea es necesario el descenso. Es entonces cuando Francisco Granizo propone explícitamente su proyecto poético. Primero define la palabra como sonido en su haber sido y en el fluir de su ser. La palabra es sonido, la música estuvo en ella antes incluso de la sílaba. Para Granizo, este es el aspecto central de la palabra, del que brota su esencia y su sentido. Las palabras que han llegado hasta nosotros son la materia poética silenciosa y sorda, por lo que se debe acceder al sonido genitor que encierra para que se expanda, se irradie, para que disuelva su individualidad en la unicidad y abra, para el hombre, la posibilidad de volver a la armoniosa orgía del todo de la que se separó, soberbio, o, por lo menos, un simulacro de ese retorno:

Rompiéndolo, partiendo la costra accidental por fermentación de la esencia, expandiéndose, irradiando, disolviendo su individualidad en la unicidad, o, como se diría filológicamente hablando, volviéndose significante, ya no será la palabra un decir, que será, más, un des-decir para alcanzar un no-decir que es su esencialidad de inefabilidad, su musicalidad (...) en un principio, música, música en su fin, música al fin. Y este volverse a esencia o disolverse, este deformarse que es devolverse a la forma, reformándose; de lo conforme, por vía inconforme accediendo, desde incertidumbre humana, personal, parcial, a certeza divina en universalidad y totalidad, en la plenitud formal de lo informe; esto, que por disolución es integración, esto dicese poesía; llámase palabra poética lo que en música desintegradora integrándose es. Persisto en este prolongado canto al inefable sonido y vengo a decir que este ruido de inefabilidad es el sentido de la poesía. Ave de sueño, aire de inconsciencia y atravesándolos, posibilidad de lo imposible, la flecha del sinsentido. (Granizo 1972, 67-8).

De aquí se desprende que lo que enmudece la armonía musical primigenia caída en la lengua del hombre es el significado, costra accidental, piel y cáscara que

enmudece la esencia del lenguaje. Al ser ajeno a la música este segundo aspecto de la palabra, la limita. Para Francisco Granizo, el poeta debe romper la costra accidental con que el significado ha impregnado la palabra, en busca de la música que irradia. El acto de partir la costra del significado que enmudece la palabra permite que la palabra irradie su inefable musicalidad, y disuelva su unicidad en la totalidad de la música. Esta es la palabra poética que, como concluye Granizo, en música desintegradora integrándose es, y que permite al hombre, por lo menos estéticamente, volver al caos musical original del que se separó.

Al ser un fruto sonoro, para comer la palabra hay que retirarle la piel del significado. Y es el poeta, esa voz que está a la caza del animal imposible, quien busca insistentemente la materia sonora que subyace, desde el principio de los tiempos, bajo la piel de las palabras. Y puesto que el animal es imposible, persiste la paradoja de la insistencia en la imposibilidad, que subyace en estas desgarradas palabras: “Cuánto hacer y padecer y perecer y cuánto no poder ni decir, ni nombrar para conjurar, para agarrar. Ella, la poesía, ave altísima, queda, vuela”. (Granizo 1972, 97)

Hay disolución en la musicalidad de las palabras que propone Granizo, pero la suya no es una poesía de palabras inventadas ni de sonidos fonéticos. Es más bien la propuesta de la música como criterio poético central capaz de articular diversos niveles del mundo poético, como veremos en los siguientes capítulos.

La poética de Francisco Granizo responde a una mitología personal sobre el origen del cosmos, del hombre y del lenguaje. En esta mitología el sonido ocupa un papel determinante, tal como ocurre en su poética. Las palabras con que Dios creó el universo no son sino el ruido estremecedor del choque del sonido de los cielos sobre el rumor de las aguas iniciales. Este sonido es el motor del universo y se distribuye por la creación, sumiéndola al principio en una orgía del todo, cuya característica principal pertenece al campo sonoro: la armonía. De este todo se separa el hombre y se queda solo y perece. Entonces el árbol de la ciencia le tienta con su fruto sonoro, y su garganta atormentada por las larvas que se le metieron por los ojos le permiten balbucir la palabra para asir ese fruto. Sin embargo, esa palabra solo le permite asir el sonoro fruto en el

sueño, lo que desencadena una frustración que, al ser repetitiva, se vuelve trágica. Para este castigo al que el hombre ha sido sometido, si bien no hay remedio, hay una posibilidad que le permite abrazar su tristísimo destino: quitarle la piel al fruto sonoro para saborear su pulpa musical. Este hombre es el poeta.

La precoz noción del decir y de la música como manifiesto de una poética propia, aparecida tempranamente en el poema “Epístola trunca” y desarrollada en *De la poesía*, encarna un proyecto esbozado y desarrollado cuidadosamente a lo largo de los años. A partir de la construcción musical del universo, el lenguaje y el poeta, y con la angustia que este proceso le acarrió al sumirle en un mundo de sueño; ante la sordera de Dios que, como vimos, es una metáfora de la constante fuga del amado, Francisco Granizo creó los motivos y el tono de su obra. *El sonido de tus pasos*, último poemario publicado en vida, es la muestra estilizada de una poética trabajada durante más de medio siglo, de las posibilidades que Granizo avizora y ejecuta desde el aspecto sonoro del lenguaje.

En los siguientes capítulos leeremos *El sonido de tus pasos* desde tres niveles de sonoridad. El primer nivel está constituido por los sonidos que componen el mundo poético y caracterizan a los amantes. El segundo nivel está constituido por el sonido del verso. La poesía de Granizo transita desde las variaciones del soneto clásico al verso libre, y en ese tránsito leeremos el aporte del ritmo al sentido con que la voz construye su canto. En el tercer nivel nos concentraremos en las metáforas del oído que la voz de *El sonido de tus pasos* ha creado para atrapar al amado y fundirse en él.

Capítulo segundo: Escuchar con los ojos

En el soneto 23, William Shakespeare nos dice que escuchar con los ojos es uno de los dones más finos del amor, y como hemos visto hasta ahora, el amor es un concepto central de la poética de Francisco Granizo. Pero también lo es su musicalidad. La mitología sonora que fundamenta su poética, descrita minuciosamente en *De la poesía*, propone varias claves de lectura para *El sonido de tus pasos*. Por su naturaleza musical, todas estas lecturas exigen un enfoque basado en la escucha. Las precisiones de Roland Barthes y Roland Havas en “El acto de escuchar” resultan productivas para hacer resonar el sentido de las palabras que constituyen la obra poética de Granizo y, particularmente, *El sonido de tus pasos* (el énfasis pertenece a los autores):

Oír es un fenómeno fisiológico; *escuchar*, una acción psicológica. Podemos describir las condiciones físicas de la audición (sus mecanismos) con ayuda de la acústica y la fisiología del oído; pero el acto de escuchar no puede definirse más que por su objeto o, quizá mejor, por su alcance. Ahora bien, el objeto de la escucha, considerando como tal al tipo más general, varía o ha variado a lo largo de la escala de los seres vivos (la *scala viventium* de los antiguos naturalistas) y a lo largo de la historia del hombre. Así que, para simplificar al máximo, propondremos tres tipos de escucha. (Barthes y Havas 1976, 243)

La precisión de Barthes y Havas entre oír y escuchar resulta útil para la metodología de este estudio. En la exploración de esta diferencia, se propone con exactitud la naturaleza psicológica de un fenómeno susceptible de interpretación que pueda denominarse como escucha, y es este fenómeno el que propone el rumbo de este estudio. Fisiológicamente hablando, dicen Barthes y Havas, el oído reúne una serie de mecanismos diseñados para captar el sonido que vibra alrededor. Pero es la naturaleza psicológica del acto de escuchar la que problematiza el fenómeno de la escucha mediante la interpretación.

Si lo consideramos a la luz de las reflexiones sobre *De la poesía*, el desarrollo del oído es vital para la réplica de la vida, para que la música primigenia pueda seguirse transmitiendo. Porque este órgano ha evolucionado de esta forma es que estamos vivos, tanto para Barthes y Havas como para Granizo. El oído es un receptáculo de información vital susceptible de interpretación, y esa es el área subjetiva necesaria para que la

fisiología produzca conocimiento. Ese conocimiento es, precisamente, el contacto que el individuo tiene con el mundo.

La escucha le permite al ser humano obtener de su entorno información crucial para su supervivencia. Así, dependiendo del objeto y el alcance de la escucha, esa información será más compleja y le permitirá relacionarse de otra forma con el mundo que le rodea. Con estas ideas, en el primer apartado de este capítulo estudiaremos los sonidos del mundo poético de *El sonido de tus pasos*, sus significados, sus asociaciones. En un segundo momento, y siguiendo la sentencia de Barthes y Havas “escuchamos como leemos”, estudiaremos el ritmo y la métrica de los versos de este poemario, para descubrir su aporte al significado y al tono. Estas dos aproximaciones a la obra se basan en los dos primeros tipos de escucha propuestos por Barthes y Havas en “El acto de escuchar”. El tercer tipo de escucha, la escucha como acto intersubjetivo, se aplicará en el siguiente capítulo para desentrañar las metáforas del oído con que la voz pretende atrapar al amado en *El sonido de tus pasos*.

1. El trino y el canto

De acuerdo con el primer tipo de escucha, el ser vivo orienta su audición (el ejercicio de su facultad de oír) hacia los *índices*; a este nivel, en nada se diferencia el animal del hombre: el lobo escucha el (posible) ruido de su presa, la liebre el (posible) ruido de un agresor, el niño y el enamorado escuchan los pasos del que se aproxima, que quizás sean los de la madre o los del ser amado. Este primer tipo de escucha es, podemos decir, una *alerta*. (Barthes y Havas 1976, 243)

En la introducción de este capítulo describimos la metodología de análisis sonoro de *El sonido de tus pasos*, según la diferencia establecida por Barthes y Havas entre el “oír” y el “escuchar”. Esta diferencia se basa, sobre todo, en el grado de apropiación psicológica que quien escucha ejerce sobre su objeto de escucha. Es decir, quien escucha obtiene de su objeto de escucha cierto grado de información del que se apropia mediante la interpretación. Este proceso de interpretación es, necesariamente, psicológico. Además, conforme variemos nuestro objeto y alcance de escucha, los sistemas de interpretación serán más complejos y la información que se obtenga será más profunda.

En este primer nivel, el objeto de escucha será aquellos sonidos que funcionen como índices o alertas. Es decir, esta primera escucha se orienta sobre sonidos cuya interpretación aún no alcanza un nivel lingüístico, un código. De hecho, la prueba de la intelección de algún significado en esta primera escucha es antes una reacción corporal que un discurso. La primera función de esta primera escucha, como proponen Barthes y Havas, será la configuración del mundo doméstico del ser humano; en nuestro caso sería el mundo poético que se abre ante la voz, claro y distinto:

Para los mamíferos, su territorio está jalonado de ruidos y olores; para el hombre —fenómeno a menudo desestimado— también es sonora la apropiación del espacio: el espacio doméstico, el de la casa, el del piso (el equivalente aproximado del territorio animal) es el espacio de los ruidos familiares, *reconocibles*, y su conjunto forma una especie de sinfonía doméstica. (Barthes y Havas 1976, 244)

La poesía de Francisco Granizo admite hablar de un sinfonía doméstica según este enfoque. En su obra persiste un espacio poético definido, en el que la voz espera con todos sus sentidos dispuestos al amado. Este espacio tiene una sonoridad particular que determina el estado de ánimo de la voz y del lector. Y esta sinfonía doméstica rutinaria será la perfecta red para atrapar el sonido de los pasos del amado que se aproxima, puesto que establece un fondo musical sobre el que los sonidos del amado serán perfectamente distinguibles. Veamos cómo funciona esta sinfonía doméstica en el noveno poema de *El sonido de tus pasos*:

¡Ay, sombra mía
 qué cuerpo cubre sobre apremiante arena!
 Sueño de un mar la caracola habita.
 Cuerpo de sombras, ecos,
 y un sueño, el solo sueño.
 Tú, sin razón ni término,
 bajo la honda palabra
 sacro fango fortuito
 vienes, vienes macerado de tiempos
 cuando refluyen las asonantes olas.
 ¡Qué fauna de temores te precede
 y en excesivas alas
 recrudece la tierra pesarosa!

Dulces, impares olas
 que en la movable soledad baten tus playas.
 Vientos, algas y voces,
 por la profunda zona de tu nombre
 un pez de cielo.

¿Qué amor te puso,
perpetuo, en el abismo de las cosas? (Granizo 2007, 289)

Este poema es un buen ejemplo del espacio poético recurrente en toda la obra de Francisco Granizo, y resulta clave en la construcción de las metáforas del oído. “Playa” y “abismo” son, sobre todo, características de este espacio en el que Francisco Granizo sitúa la voz de sus poemas. Aquí va a situar a esa voz que escucha. Este es el espacio privilegiado de la espera amorosa. Pero este espacio no es solo visible.

Este espacio poético tiene también dos componentes sonoros, característicos también de toda la obra de Granizo: el “eco” y las “olas”. Estos serán los sonidos cotidianos que construyen el espacio poético de Granizo. La voz, en esta playa, está totalmente desolada. A su canto solo responde el eco, en intervalos de tiempo marcados fatalmente por las olas. Ese vaivén de sonido y de agua, que no se altera por ninguna causa, constituye la sinfonía doméstica de *El sonido de tus pasos*.

Las olas que se baten interminablemente en las agrestes playas; el eco asociado constantemente a la voz; construyen un mundo poético de soledad y rutina que contribuyen al tono melancólico de la poética de Francisco Granizo. Lo agreste completa el cuadro de desolación que únicamente el amado angélico al que se espera puede transformar. Y en este espacio, la voz de Granizo experimenta la ausencia según la describe Barthes en *Fragments de un discurso amoroso*. Este sujeto en espera es la voz a la escucha de *El sonido de tus pasos*. Veamos (énfasis del autor):

No hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, *en sufrimiento*, como un bulto en un rincón perdido de una estación. (Barthes 2004, 45)

En “El acto de escuchar”, Barthes y Havas recuperan las observaciones de los antropólogos sobre las relaciones entre los sentidos de los seres vivos y sus funciones vitales. Olfato, gusto y tacto, nos dicen, regulan los comportamientos alimenticios, así como el olfato, el tacto y la vista inciden decisivamente en su afectividad. El oído, concluyen Barthes y Havas, es el sentido que le permite al individuo captar los retornos re-

gulares y los grados de alejamiento de los estímulos sonoros. Pasamos así de la escucha atenta de los índices de la sinfonía familiar a la escucha atenta de las alertas.

En este primer nivel de la escucha también entra en juego la manutención de ese territorio construido por los índices, puesto que el peligro y la necesidad asumen también características sonoras inmediatas. Como vimos en las reflexiones sobre el misticismo de la voz de Granizo, la persistencia en esta monotonía y soledad del mundo poético de la voz del amante que escucha solo puede explicarse por la profunda certeza de que esto puede cambiar. Así, la voz está en constante escucha, y aunque el eco de la extrema soledad sea el sonido característico de su territorio, no pierde la esperanza de escuchar otros:

Como mejor captamos la función de la escucha es, sin duda, a partir de la noción del territorio (o espacio apropiado, familiar, doméstico, acomodado). Esto es así en la medida en que el territorio se puede definir de modo esencial como el espacio de la seguridad (y como tal, necesitado de defensa): la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial; es un modo de defensa contra la sorpresa; su objeto (aquello hacia lo que está atenta) es la amenaza o, por el contrario, la necesidad: el material de la escucha es el *índice*, bien porque revela el peligro, bien porque promete la satisfacción de una necesidad. (Barthes y Havas 1976, 245-6)

Y esta es la segunda función sonora que cumplen los índices en *El sonido de tus pasos*. Ese territorio seguro que la voz reconoce por su sinfonía doméstica está amenazado por la sorpresa. Para mantener la comodidad del territorio, es necesario dirigir la escucha hacia las alertas de una amenaza, o de una posible satisfacción de las necesidades. En el caso de la voz de Granizo, el primer nivel de la escucha le sirve para anticipar el cuerpo amado ausente que desea, antes que para defenderse de un peligro. Así, tanto el amado como la voz adquieren una materialidad sonora que indica su presencia. En este sentido, también es sonora la caracterización de los amantes en el mundo poético. Analicemos este irregular poema, el tercero de *El sonido de tus pasos*:

¿Has despertado?
 Cuando dormías en las cuevas saciadas,
 cuando en los ecos tus sueños tropezaron
 y los intensos brazos
 amarrados
 por tan exiguos trapos

ateridos canarios retenían,
 fue una risa
 la risa
 sola risa,
 mordedura y venablo.

Descendemos
 cogidos de las manos
 al breve basurero del canto.
 Recurrimos a todos los desvíos,
 huellas y atajos,
 hurtándonos de acuciantes almizcles,
 solos tu olor y el mío
 al final de los hediondos días,
 nacidos, desnacidos
 del tiempo de los sueños a este tiempo del sueño
 acudimos.

No, no llegaste,
 estabas.
 En la fruta terrible de mi tarde,
 alta flor, tu mañana.
 Alta de trino y término,
 refería ansia e intento,
 a las pulpas ahítas.

Qué suelo y nube
 se resuelven en ala.
 La tarde acude
 a pintar la mañana.
 Qué tarde y fruta,
 flor y mañana
 han desatado un ángel
 y una campana.
 Flor de mis ecos
 y fruta de tus alas,
 en el tiempo sin tiempo
 atadas. (Granizo 2007, 283)

Este poema, igual que todos los de *El sonido de tus pasos*, interpela a un oyente específico, del que no obtiene respuesta, pero que a veces se manifiesta a través de índices sonoros muy claros. Esta apelación, y esto fortalecerá la idea de que estas palabras se dicen al vacío, rememora un pasado común de encuentro y placer. Este encuentro, esta primera interacción entre la voz y el amado es también sonora. La primera coincidencia entre la voz y el amado en el mundo está marcada por el sonido. La risa. La voz captura ese momento con conceptos sonoros que constituyen el índice de la presencia del amado. La risa, una risa que muerde como una serpiente, que traspasa como la punta de una lanza. Así, el poema toma la forma de un recuerdo simbólico sonoro.

La risa, en su armónica estridencia, se ajusta al campo sonoro con que se anticipa la presencia del amado. Las parejas de palabras “canario” y “trino” y “ángel” y “campana” caracterizan sonoramente al amado que la voz de Granizo espera en su playa abandonada. El brillo y la sencillez, la solemnidad y la altura le son atribuidas de este modo, sonoramente. Y la idea de la altura caracteriza, como lo vimos en el apartado anterior, como místico al amor de la voz que escucha. Así, las alas del canario y del ángel no solo elevan al amado, sino que describen la alegría de sus manifestaciones sonoras. Veamos el séptimo poema de *El sonido de tus pasos*, que sigue la forma de este recuerdo simbólico sonoro:

Amor y mar y amor y mar y solo
de amores en sazón ¿cómo tenerte
más y más en los ecos
y al borde oscurecido de la muerte?

De ti, acudo al escollo
y al caracol inerme
a la hora absorta de un reloj de témpanos
por la tajada sombra de tu lengua.

Niño del corazón,
del corazón
recién nacido en las raudas esperas,
¿en qué clavo de luna
pudo colgar tu pena
y el cascabel del sueño? (Granizo 2007, 287)

En este poema, la voz expresa libremente su deseo, tener al amado cada vez más en los ecos, resonar juntos. Este deseo, su aparición o su creciente intensidad, marca puntos decisivos en el devenir de las relaciones amorosas, y en este caso es el recuerdo de esos primeros momentos, en los que el amor explota en las entrañas de los amantes. Esta referencia al pasado se construye nuevamente con un índice sonoro: frente a la campana que anticipaba al ángel en el poema anterior, tenemos ahora el cascabel de sueño. El cascabel, la risa y el trino constituyen las marcas sonoras que alertan a la voz de la presencia del amado, y establecen el primer elemento de la construcción sonora antitética que se completará con la caracterización sonora de la voz en *El sonido de tus pasos*. Leamos el quinto poema:

Sábeme claro,
tómame limpio,
llévame largo
en tu silbo.

Sal en mi asombro,
pez en mi sangre,
para tu rosa
mi aire.

Ansia, más ansia
de cielo y yodo.
Escollo y alga,
mi mar se ha roto.

Mi mar, tu peso,
delfín y piedra
¡qué trote lento
cabe tu arena!

Desvía
sueños
sirte perdida,
muro de vientos.

Tómame.
Tenme.
Rompe
¿es que vienes?

La vieja tierra
suave se extiende.
Aire y libélula
tu fruta muerden.

Tu fruta, duda
de luna y cieno,
hoz y atadura
de viento.

De viento y polvo
la mar se queja
al modo
de mi quimera.
¡Ay llaga abierta
por silbo y sierra! (Granizo 2007, 285)

En el poema, el silbo tiene una doble función. Al inicio funciona como un recipiente para la voz. Cuando le pide al amado que le lleve largamente en su silbo, le pide directamente ser el contenido de esa llamada ansiosa, de esa resaca de la alegría. Y, paradójicamente, el silbo es también capaz de abrir llagas. Crece la desesperación en el

tono de la voz cuando unos versos antes busca la confirmación de la llegada del amado. Ha aumentado el amor, aumenta la tortura de la espera.

En el caso de la voz, y al contrario de las características atribuidas por el silbo y el trino al amado, su índice sonoro es el canto. El trino y el silbo son sonidos atribuidos a la juventud, a la sencilla alegría. El canto persistente que caracteriza a la voz de Granizo, por el contrario, apela a la complejidad musical alcanzada con los años. Esta caracterización sonora antitética aporta al tema del tiempo que estudiamos en la introducción. Leamos las dos primeras estrofas del décimo segundo poema de *El sonido de tus pasos*:

Con nueva lengua y desazón reparo
la viejísima rueda de mi canto;
con caídas palabras, a la mano
de esta sabia tristeza en la que te hablo.

Hiladero de voz y sueño exactos,
te llevo a mi telar. Ángeles vanos
urden fibras de lunas y de llantos
y tienden velas a tus vientos altos. (Granizo 2007, 292)

Este soneto, climático en la estructura del poemario y dotado de una curiosa sonoridad como veremos más adelante, instrumentaliza, sobre todo, el canto en una rueda, palabra arcaica en sí misma a la que se le añade el adjetivo “viejísima”. Este primitivo motor del canto alude a la persistencia, lo que erotiza místicamente la obra de Granizo. Más aún cuando la escena poética lo muestra reparándolo, precisamente, con nueva lengua y desazón. Así, el canto se convierte en una tela que, con la constante adición de nuevos hilos, persiste. Y esta metáfora del canto abre un campo de significación que le permite a la voz otros materiales para capturar a ese amado que le resulta esquivo como el sonoro silbo del viento: tenderle velas. Sobre la naturaleza del sonido de la rueda y el canto de quien la usa, dice Barthes en *Fragments de un discurso amoroso*:

Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta; las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas). (Barthes 2004, 46)

Y estas son, nuevamente y creadas por el sonido del canto de la rueca, las características fundamentales de la voz: la inmovilidad en esa playa de ecos, la monstruosa escucha del índice que le asegure la presencia del amado ausente. Y sin embargo, el canto también significa el espacio del placer, al que voz y amado descienden tomados de las manos. El presente utilizado en los verbos logra su cometido de capturar, desde ahí, cada uno de los instantes. Retomemos un fragmento del tercer poema de *El sonido de tus pasos*:

Descendemos
 cogidos de las manos
 al breve basurero del canto.
 Recurrimos a todos los desvíos,
 huellas y atajos,
 hurtándonos de acuciantes almizcles,
 solos tu olor y el mío
 al final de los hediondos días,
 nacidos, desnacidos
 del tiempo de los sueños a este tiempo del sueño
 acudimos. (Granizo 2007, 283)

La acción de descender cobra sentido en la disposición mística del amante y el amado, y el canto aquí adquiere, entonces, el significado del placer. Vimos ya en el poema completo que el léxico del amado incluye el sentido del gusto en la fruta, y el de la vista en la intensa belleza de las flores. En este fragmento es fundamental, además del estilizado canto que alegra al oído, el olor.

Este sentido se activa con el sustantivo que se atribuye al canto: basurero. La voz captura en el presente este descenso, necesario para el encuentro con el amado místico. Este descenso, con vimos en *De la poesía*, va de luz a tiniebla, de pureza inmaculada a lodo vital. Del almizcle al olor propio. El contacto con el amado es mundano, corporal. La energía desplegada se manifiesta en cada sentido y en la propiedad intrínseca del amor de dar vida.

Eco, olas, trino, silbo, rumor, canto. Los índices de *El sonido de tus pasos*, y de la obra poética de Granizo, aportan decididamente al sentido y al tono en el que suena su poesía. La melancolía de su canto, la soledad, la espera, la angustia, se recrean en su poética también a un nivel sonoro y construyen el espacio del canto y a los personajes

del poema que, como hemos descubierto, es un recuerdo sonoro del amor. En el siguiente apartado utilizaremos el segundo nivel de la escucha propuesto por Barthes y Havas para ver cómo se construye este ronroneo del canto y cómo reacciona ante la ausencia.

2. El vaivén

La segunda escucha es un *desciframiento*; lo que se intenta captar por los oídos son signos; sin duda en este punto comienza el hombre: escuchamos como leemos, es decir, de acuerdo con ciertos códigos. (Barthes y Havas 1976, 243)

El segundo nivel de escucha propuesto en “El acto de escuchar” mueve su objeto hacia un código. Barthes y Havas dicen que ahí empieza el hombre, ya que en la primera escucha no había diferencia con el animal. Concluimos, por tanto, que este código es el lenguaje. Y si bien el conocimiento de ese código es necesario para la interpretación en este nivel, pueden considerarse también las particularidades poéticas de la voz que expanden su sentido, fenómeno que Nancy encuentra en la escritura contemporánea. Así, el objeto de escucha en este apartado será el canto de la voz, los versos en los que Granizo, durante más de cincuenta años, talló su canto musical. Esta segunda escucha le permite a la voz de Granizo pasar de la vigilancia a la creación. Veamos:

También gracias al ritmo, la escucha deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación. Sin el ritmo, no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén, el de lo *marcado* y lo *no-marcado*, que llamamos paradigma. La fábula que mejor da cuenta del nacimiento del lenguaje es la historia del niño freudiano, que remeda la ausencia y presencia de su madre con un juego que consiste en arrojar y recoger un carrete atado a un cordel: está creando así el primer juego simbólico, pero también está creando el ritmo. Imaginémonos a este niño vigilando, escuchando los ruidos que podrían anunciarle la vuelta deseada de su madre: esta es la primera escucha, la de los índices; pero cuando deja de vigilar directamente la aparición del índice y se pone por su cuenta a remedar sus retornos regulares, convierte el índice esperado en un signo: pasa así a la segunda escucha, la del sentido; entonces lo escuchado no es lo *posible* (la presa, la amenaza o el objeto del deseo que pasa sin avisar), es lo *secreto*: lo que, sumergido en la realidad, no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código, código que es, a la vez, cifrador y descifrador de esa realidad. (Barthes y Havas 1976, 246-7)

En este fragmento hay una curiosa coincidencia entre “El acto de escuchar” y *De la poesía*. A igual que Granizo, quien encuentra música en el sonido genitor antes de la

sílaba, Barthes y Havas consideran al lenguaje como un vaivén entre aquello que se marca y lo que no. En la primera escucha, luego de establecer la sinfonía doméstica que garantizaba el territorio de la voz, la atención se desplazaba a esas alertas que podrían anticipar la vuelta del amado. La comprensión por medio de los índices de los ritmos de ausencia y presencia del amado, por el goce sonoro que su llegada trae, le permite a la voz la creación de su discurso poético. Con la primera escucha de Barthes y Havas consideramos a la voz de Granizo como el amante al acecho del sonido de los pasos del amado. Ahora, la voz es el niño freudiano que remeda con su carrete la ausencia y presencia del amado. Los versos de Granizo son ese carrete que la voz lanza y recoge en su largo acecho. Una escucha que deja de ser pura vigilancia para convertirse en creación es la que diferencia a cualquier enamorado de la voz de Granizo. Esta segunda escucha que haremos de *El sonido de tus pasos* nos permitirá explorar cómo utiliza la métrica, el ritmo, la rima y la puntuación para escribir el amor.

En el sexto y en los dos últimos poemas de *El sonido de tus pasos* podemos apreciar claramente las características rítmicas de los versos trabajados por Francisco Granizo. Tenemos, por un lado, el meticuloso trabajo sobre la rima consonante, el uso medido de la epífora, el metro preciso. Pero en este poemario encontramos también recursos técnicos de gran maestría. El sexto poema, por ejemplo, podría considerarse casi un simple poema monorrímo con rima asonante. Pero esta caracterización no se corresponde de ninguna manera con la experiencia de escuchar este soneto. En su escucha se percibe una musicalidad peculiar que trasciende esta supuesta simplificación formal:

Con nueva lengua y desazón reparo
la viejísima ruela de mi canto;
con caídas palabras, a la mano
de esta sabia tristeza en la que te hablo.

Hiladero de voz y sueño exactos,
te llevo a mi telar. Ángeles vanos
urden fibras de lunas y de llantos
y tienden velas a tus vientos altos.

Hiende tu nave mi palabra antigua

y un pleamar de juventud la exalta.
Isla, delfín, gaviota... resumida

en hilo y sal, mi sirte te rescata
y en el temor de la encallada prisa,
para tu lengua, mi palabra canta (Granizo 2007, 292).

Si nos fijamos en los sonidos, vemos que la pretendida monorríma asonante de Granizo es en realidad una exploración intensa sobre el mismo motivo sonoro. La voz termina cada uno de los ocho primeros versos con una variación asonante del sonido *a-o*, es cierto, pero cada una de esas ocho veces utiliza sonidos consonantes distintos, lo que intensifica su carga sonora. No puede sonar de otra forma uno de los sonetos climáticos del poemario, donde el encuentro de los amantes ocurre con tanta ternura dentro de tanta violencia. La vejez misma de la voz le permite una sorprendente abundancia de sonidos para comunicarse.

En el décimo séptimo poema encontramos otro ejemplo. En este caso se parte nuevamente de una aparente simplificación. Se extiende el primer sonido consonante hacia los tercetos, lo que reduce un sonido del soneto tradicional. Y aún más. Ese sonido no se repite como rima consonante, sino como epífora. Y sin embargo, la epífora, medida siempre en la obra de Granizo y justificada por el concepto que encierra, no disminuye su complejidad sonora, sino que la refuerza:

Tú, la completa rosa. Así, la rosa
descansa en tu durísima ternura.
Ya no su forma, olor y tesitura,
si tu forma y aliento es toda cosa.

Vaga, mi forma asidua y temerosa
agarra tu terrible arquitectura.
Estás y estoy en ti, gozo y pavora,
rosa en tu viento y tú, del viento, rosa.

¡Ah, milagro de ser, en la condena
de mi perpetuo amor, apenas, suelo
para el florecimiento de tu rosa!

¡Ay, qué tallo veloz, qué alzada almena!
Mas, a la flor exacta de tu cielo
hiere el roce de mi ala, fango y rosa. (Granizo 2007, 297)

En el primer verso del poema diecisiete notamos también un uso exagerado de los signos de puntuación. Esto se repite en el primero y el último poema de *El sonido de*

tus pasos y en otros poemas del mismo poemario con menor intensidad. Leamos el décimo octavo poema:

Ángel, ¿eran tus alas? No, tus alas.
Era tu dura planta volandera;
pero en aire de sueño, adormidera,
batíase la ausencia de tus alas.

Sueño de pertinaces primaveras
en la vieja tardanza de mis alas...
Sueño de tus pisadas, raudas alas
perseguidas de amor mi vida entera.

¿A qué la certidumbre de tu paso
en la vana prisión de mi aleteo?
¿A qué del tiempo el ancla y el retraso

para urdirme en tu alígero deseo
y seguir tras tu huella, paso a paso,
tu huella alada en alto devaneo? (Granizo 2007, 298)

Esa acumulación de signos en un verso endecasílabo tiene varios efectos. El más importante consiste en desplazar el acento hacia la primera sílaba, con lo que se enfatiza el discurso. Este énfasis abre el poemario, con el primer verso de un soneto que estudiaremos con profundidad en el siguiente apartado, lo que le imprime la fuerza necesaria para irrumpir en el silencio. Esta misma técnica en la mitad del poemario lo ayuda a continuar, a sacudir la maquinaria sonora con un tono distinto. Hacia el final, lo precipita en el silencio. Hay consciencia en la elección de este fraseado, se explotan las posibilidades de la puntuación referidas por Peter Szendy:

La apropiación mirante está entonces relevada por el oído, por una oreja que saca su capacidad de escucha de una acentuación, es decir, de una manera de puntuar la frase o la proposición (*Satz*). Lo que “hace escuchar” (*horen lasst*) es el acento y el fraseado de la frase. (Szendy 2015, 78)

“Ángel”, “rosa”, “tú”, “alas” son las palabras que concentran el ritmo retenido por la puntuación y es lo que la voz de Granizo nos hace escuchar. Como concepto y como sonido, en estas palabras se encierra la tensión mística del que ama, pues el amado es divino, inalcanzable por su altura, pero también es fragante y jovial y efímero, lo que lo aleja de la manifiesta vejez de la voz que lo ama. Y en tanto que caracteriza al amado, el fraseado lo subraya. El ritmo regula el discurso. Lo deja fluir para que suene

como los ríos de su mundo poético, o lo retiene para macerar el concepto. La voz adopta ese fraseado en una situación en que los índices del amado cambian sutilmente, y lo dejan sin aliento. La voz, las alas del amado que constantemente han sonado para él pues su condena es seguirle, súbitamente cambian por el sonido de la planta, del pie, de los pasos. Y eso significa que ha descendido, que ahora está a su alcance. Eso que describe al amado, y que suena en tanto lo describe, se dice en el sobresalto del momento en que se escuchan sus pasos. Es como si la certeza de su presencia despertara de su letargo a la voz, y en esa nueva escucha, al acecho de más índices, se entretuviera con el canto de su historia.

Antes de continuar con el estudio del verso libre utilizado por Francisco Granizo, nos queda un curioso poema, casi un juego, cuya forma rigurosamente trabajada apela a la brillante alegría de la juventud. Y sin embargo, la interacción entre los personajes del poema resulta de cierta manera ambigua. Esta ambigüedad recae en la oposición entre inocencia y malicia, y le permite recorrer diversos aspectos del amor. Y así, como un concepto más general apela a esa fusión espiritual entre dos personas que se aman, una lectura carnal de estos versos también es posible. En su estructura sonora encontramos dos rimas consonantes, que resultan básicamente epíforas, en versos hexasílabos acentuados, regularmente, en la segunda y quinta sílabas:

Me diste tu parte,
mi parte te di.
Aunque estés aparte
soy parte de ti.

Tu parte, mi parte
de mí, no, de ti.
Nunca más aparte
tú, parte de mí.

Mitad de mi parte
no es parte sin ti.
¿Dónde tu otra parte,

si no estás en mí?
Mi parte no es parte
de no estar en ti. (Granizo 2007, 284)

La sonoridad inocente de este soneto experimental es la vía de comunicación de una compleja idea amorosa. La ambigüedad en este caso no se genera únicamente en la

vaguedad de los verbos “dar” ni “estar”, ni del sostenido sustantivo “parte”. El aporte sonoro a esta comprensión es precisamente esta sonoridad simple, monótona, brillante de un modo ingenuo, sobre la que se profieren palabras que aluden al placer amoroso.

Diez de los dieciocho poemas de *El sonido de tus pasos* son sonetos, y en todos ellos se experimenta con sus posibilidades sonoras formales. La otra mitad de los poemas del libro se corresponde a simple vista con el verso libre. Y sin embargo, incluso en esa experimentación que la voz de Granizo ejecuta pueden percibirse ciertos motivos formales clásicos sobre los que vuelve. Leamos el décimo primer poema:

De una furia de machos,
de unos hedores de hembras
te alzan los vientos
del mar hasta las lunas de la sierra.

Un lodo de hambres viejas
hay en el aire de la pulpa acerba
donde sueñan,
vuelo y sexo, las feroces abejas
que tu voz, fiesta y flor,
con miel y sangre inventan.

Armas veloz escama
en la pluma certera,
del alto monte coges la anciana piedra
y en tristísimas manos,
rumor de golfo y semen,
la labras y detienes
con olores de pávidas cadenas. (Granizo 2007, 291)

La disposición en la página de este poema sugiere inmediatamente la métrica libre de sus diecisiete versos. Sin embargo, su análisis fónico revela una persistencia clásica en sus características sonoras. Para empezar, estos diecisiete versos comparten apenas seis rimas asonantes, lo que marca una tendencia sonora repetitiva, sostenida sobre el hilo sonoro de la rima de su segundo verso. Pero si la rima resulta reducida para un poema largo dispuesto a la manera del verso libre, los metros de sus versos lo son aún más.

Este poema está compuesto exclusivamente por tres metros: endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos. Y esto se repite en la mayor parte de cada poema de verso libre de *El sonido de tus pasos*. Vemos que aun el verso libre de Granizo apela a la sonoridad

del metro clásico, pues, como sabemos, el endecasílabo estructura la incuestionable musicalidad del soneto, así como los heptasílabos y los pentasílabos le confieren su musicalidad a las liras.

Incluso en el ritmo de este poema encontramos patrones que se repiten, estructurando su armazón sonora. La sexta sílaba de cada verso, y esto ocurre en la mayoría de los versos de toda la obra, está regularmente acentuada, por lo que se estructura como una base sonora que se completará, en los versos de arte mayor, con el acento en la penúltima sílaba, como ocurre siempre en español. El primer acento de los versos de Granizo ocurre siempre entre la primera y cuarta sílabas. El acento en las dos primeras sílabas permite a la voz enfatizar su canto; una acentuación posterior permite el surgimiento de un verso más armónico. Estudiemos esta transición en el segundo poema de *El sonido de tus pasos*:

El viejo bosque la sombra y el rumor
sorprende a repetido sueño,
a retenido sueño vuelve la suave luz,
al alto, móvil misterio de la sonora
y verde luz.

Almas de sombra,
los viejísimos sauces toman el agua nupcial.
¡Ay!, telas de dolor rasgan lunas menguantes.
¿Son las nieblas?
¡furia de amor!
Dulcísima presencia,
tu barca hiende la esperanza.
Verduras niñas de la empapada luz
rondan el sueño
y el esquife va.
¡Aguas, aguas intactas!,
¿qué desnudos vientos sus voces reúnen?
Cenizas de la perdida tarde
suman la piedra.

Disolución. Disolución. Divaga
la suelta voz rota la estela,
y a la orilla del fango caído, caído corazón. (Granizo 2007, 282)

Este es el poema más irregular de *El sonido de tus pasos*. A los tres metros presentes en el poema anterior se le suman, sobre todo, alejandrinos, dodecasílabos, nonasílabos y un raro verso de diecisiete sílabas. Tiene también una rima asonante, cuyo hilo

conductor sonoro lo constituyen, sobre todo, las rimas del primer y tercer versos; recurre moderadamente a la epífora; y la estructura rítmica básica se sitúa en la sexta y la penúltima sílabas. Veamos ahora el efecto del cambio rítmico que propone Granizo.

En estos versos, resulta quizás exclusivamente enfático el acento en la primera sílaba. Varios versos de la segunda estrofa, pero sobre todo los últimos cuatro son una muestra clara de la resonancia del sentido de esta poética. Entre estos versos enfáticos generalmente aparecen en la obra de Granizo las exclamaciones y las preguntas retóricas, que transitan entre la frustración y el deleite. Veamos cómo evoluciona esta construcción rítmica en un fragmento de la segunda estrofa:

¡Ay!, telas de dolor rasgan lunas menguantes.
 ¿Son las nieblas?
 ¡furia de amor!
 Dulcísima presencia,
 tu barca hiende la esperanza.
 Verduras niñas de la empapada luz
 rondan el sueño
 y el esquife va. (Granizo 2007, 282)

Este fragmento empieza con versos eminentemente enfáticos que se tornan armónicos hacia el final. Los tres primeros versos del fragmento enfatizan el dolor y la furia del amor con los acentos en la primera sílaba. En cambio, el recuerdo o canto del momento, la dulce presencia del amado, el placer de ir a la deriva en el sueño del amor, mueve el acento entre la segunda y la cuarta sílabas. Claramente sexual es este fragmento, según el embate amoroso con que inicia, y sobre el que se vierte el acento enfático como se vierte la potencia en el acto. Luego, conforme el acento se mueve desde la segunda hasta la cuarta sílaba, el tono nos permite percibir un mundo poético de solaz y de reposo, nos sumerge en el disfrute inmóvil del recuerdo del amor. Y en este movimiento que busca la armonía del placer, hay un ritmo que la alcanza, por lo que sobresale en *El sonido de tus pasos*. Los acentos en la tercera, sexta y penúltima sílabas son una constante en el sonido de la poética de Francisco Granizo; su repetición marca una cadencia personal que se entrelaza cada vez más indisolublemente con el concepto que elabora. Gran parte de sus versos responden a este ritmo armónico que determina una forma contemplativa y reposada del placer, o de la melancolía de la ausencia.

El paso de la vigilancia a la creación que requiere esta segunda escucha distingue a la voz de Francisco Granizo de cualquier otro enamorado. Esta voz ya no solo está al acecho, sino que ha ideado una forma de imitar el vaivén del cuerpo amado. Como el niño freudiano, su canto es el carrete que enrolla y desenrolla en intervalos regulares mientras lo espera. En esta situación la voz puede cantar el encuentro de los amantes en el mundo poético, así como los recuerdos que le han unido a ese amado que se le escapa. El paso del soneto al verso libre parece dar cuenta de estas posibilidades. El verso libre convierte esa memoria en imágenes oníricas que se comprenden con la lógica del inconsciente freudiano, en tanto que los sonetos se utilizan para cantar la íntima y poética confianza amorosa. Este proceso le resulta productivo a un amante que pretende cifrar sus recuerdos, recalcando así la idea de que la voz se dirige exclusivamente a su amado.

Pero en *El sonido de tus pasos* hay también evidencia de que la voz no solo está consciente de su escucha, sino que la construcción de sus versos busca conscientemente los oídos del amado. Quiere hacerse escuchar y, para eso, hace resonar el sentido que sus palabras comunican. La disposición de los acentos, la fluidez con que se suceden las palabras permiten una expansión del sentido que se escucha, como observaba Nancy. Apreciamos así los experimentos de la puntuación según las observaciones de Szendy, y las posibilidades formales de la rima, la métrica y el ritmo que heredó de sus influencias clásicas. El canto de Granizo resuena en un desolado mundo de ausencia, y solo el ritmo lo separa de la muerte:

La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia: el niño se agencia un carrete de hilo, lo lanza y lo recupera, imitando la partida y el regreso de la madre: se crea así un paradigma). La ausencia se convierte en una práctica activa, en un ajeteo (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). Esta escenificación lingüística aleja la muerte del otro: un momento muy breve, digamos, separa el tiempo en que el niño cree todavía a su madre ausente y aquel en que la cree ya muerta. Manipular la ausencia es aplazar ese momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte. (Barthes 2004, 48)

En el próximo capítulo, y para cerrar este estudio, comentaremos dos metáforas concebidas por la voz para atrapar a ese amado angélico que se le escapa, y que se desarrollan con detenimiento en *El sonido de tus pasos*.

Capítulo tercero: Las metáforas del oído

Por último, la tercera escucha, cuyo estudio es muy moderno (lo cual no quiere decir que suplante a las otras), no se encara con –o no espera– unos determinados signos, clasificados: no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite; se supone que tiene lugar en un espacio intersubjetivo, en el que “yo escucho” también quiere decir “escúchame”; lo que por ella es captado para ser transformado e indefinidamente relanzado en el juego del *transfert* es una “significancia” general, que no se puede concebir sin la determinación del inconsciente. (Barthes y Havas 1976, 243-4)

El ensayo “El acto de escuchar” termina con las consideraciones de Barthes y Havas sobre la escucha psicoanalítica. Aquí describen, desde el punto de vista médico, una metodología que permita una mejor comprensión entre psicoanalista y paciente, una comunicación en la que el paciente se construya a sí mismo sin que el médico se proyecte sobre él. Y sin embargo, esta escucha también es posible en *El sonido de tus pasos*, puesto que su objetivo es la comunicación entre dos inconscientes, y se desarrolla en un espacio intersubjetivo.

Estas reflexiones sobre la poética de Granizo nos llevan de vuelta a Freud. Habíamos visto que la naturaleza inconsciente del sueño le permite a la voz de Granizo conciliar la paradoja de su experiencia amorosa. Este tránsito constante de la desolación de la ausencia al goce pleno de la posesión del cuerpo amado ausente se convierte, por la persistencia, en una larga existencia paradójica. Y son exactamente la paradoja y la persistencia las que le confieren su característica mística erótica a la poesía de Granizo. Es, por tanto, y siguiendo a Freud, la naturaleza del inconsciente que opera en el sueño, puesto que no admite contrarios, lo que le permite convertirse en la materia poética de Francisco Granizo.

A este aporte de Freud se suma ahora la comunicación del inconsciente. La escucha activa que emprende el psicoanalista busca despojarse de la conciencia para que sea la sensibilidad de su inconsciente quien le guíe al trauma. Es decir, si algo hay de real en nosotros, se deposita de forma onírica en el inconsciente. Esto le permite a la voz de Granizo operar de la misma forma. Esta escucha que ha desarrollado en tres niveles, y cuyo sentido resuena más allá del significado de las palabras, también está a la búsqueda de algo real. El anhelo de esta voz largamente trabajada es reencontrarse con

el amado, con la sustancia que produce el sonido de sus pasos, tomarle de la mano y descender con él al breve basurero del canto. Esta voz que está a la escucha quiere atrapar al amado y, para esto, se ha convertido en un oyente monstruoso.

Estas fuentes y propuestas poéticas confluyen, en este capítulo, en la creación de las dos metáforas más personales de Francisco Granizo. Porque además de ser imágenes construidas en un mundo poético musical, se las puede considerar como propuestas de escucha intersubjetiva. Y no solo debido a ese movimiento descrito por Barthes en el que escuchar es también el deseo de ser escuchado, tal como lo experimenta la voz de Granizo cuando canta su recuerdo y su amor mientras permanece a la escucha. La forma física con que la voz dibuja su propio oído está determinada por su deseo, por lo que, en los dos casos que veremos en este capítulo, se conciben básicamente como lugares que pueden contener el cuerpo del amado, aunque la forma en que cada metáfora opera sea radicalmente distinta. Dada la pasión que alienta a la voz de Granizo, la posesión del amado en *El sonido de tus pasos* se hará con el oído:

Se trata de un asunto de apropiación, “y es justamente por eso que el oído es siempre el teatro de un querer-tener, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio” [Szendy, 2015: 59]. (Durán 2015, 8)

1. Las ávidas sirtes

La lingüística tradicional no analizaría más que el mensaje: a la inversa, la filología activa buscaría ante todo interpretar, evaluar la fuerza (aquí reactiva) que lo dirige (o lo atrae). Ahora bien, ¿qué hago yo? Conjugo las dos lingüísticas, las amplío mutuamente: me instalo dolorosamente en la sustancia misma del mensaje (a saber el contenido del rumor), no obstante que desmenuce con recelosa amargura la fuerza que lo funda: pierdo en los dos tableros, me hiero por todas partes. Tal es la resonancia: la práctica afanosa de una escucha perfecta: al contrario que el analista (y con razón), lejos de “flotar” mientras el otro habla, escucho *completamente*, en estado de conciencia total: no puedo abstenerme de escucharlo todo y es la pureza de esta escucha lo que me resulta doloroso: ¿quién podría soportar sin un sentido múltiple y sin embargo purificado de todo “ruido”? La resonancia hace de la escucha un estrépito inteligible, y del enamorado un oyente monstruoso, reducido a un inmenso órgano auditivo -como si la escucha misma entrara en un estado de enunciación: en mí, es la oreja la que habla. (Barthes 2004, 216)

La sirte del oído es la metáfora más potente de la obra de Granizo, y da cuenta del anhelo que tiene la voz de atrapar a ese cuerpo amado ausente, a ese “tú” que se le escapa eternamente y a quien no puede asir. En el conjunto de su obra poética aparece por lo menos siete veces, y se distribuye cronológicamente del siguiente modo: dos menciones en *Veinte instantes de la rosa*, una en *Muerte y caza de la madre*, tres en *El sonido de tus pasos* y una en el drama poético *Fedro*. Esta propuesta del amante como un oyente monstruoso, reducido a un gigantesco órgano de escucha, es la característica principal de la voz que acecha al amado con el oído, y constituye la metáfora clave de la obra de Francisco Granizo: la sirte del oído.

La sirte es un promontorio arenoso en el lecho marino, temido por el peligro de naufragio que esconde. La RAE lo define lacónicamente en su Diccionario de la Lengua Española como un ‘bajo de arena’. Sin embargo, la nota sobre su etimología resulta más enriquecedora para este estudio: este vocablo nace en el griego antiguo con la idea de ‘barrer’ o ‘arrastrar en pos de sí’. De aquí parte la característica central de la sirte como metáfora del oído, característica que la distingue de la otra metáfora, el jardín de sombras, que estudiaremos en el siguiente apartado.

La sirte del oído es la metáfora central de la actitud poética que la voz de Granizo asume como parte de su estilo. Y ella solo puede ser posible en el mundo poético que, como hemos visto hasta ahora, Francisco Granizo ha construido a través de la sonoridad. Su mundo poético, lo vimos al analizar la primera escucha de Barthes y Havas, nos remite a una geografía de ecos y olas que constituyen el mundo donde la voz desolada espera al amado. Este mundo poético obtiene su armonía de una acentuación repetida sobre la tercera y sexta sílabas del verso, como vimos durante el estudio de la segunda escucha.

Esta playa, donde la voz espera al amado, es recurrente en la obra de Granizo. Gran parte de su obra, sobre todo la que ubica al amante en un estado de espera al otro que está por venir, tiene como escenario la playa, una playa agreste, rodeada de acantilados, vacía, al borde del lecho de un mar arenoso. El ejemplo más claro de esta actitud y este paraje lo constituye el siguiente fragmento de la sexta escena del drama poético *Fedro*:

El viejo pescador:

Roca, polvo, cadena,
sirte, escollo de pena,
ola perdida en sigilosa arena. (Granizo 2007, 325)

En esta referencia encontramos una serie de características que configuran el oído de la voz, del amante en su espera. Por un lado tenemos un vocabulario que, desde un campo semántico mineral, apela a la dureza, la permanencia y la inmovilidad, tal como nos sugieren las palabras “roca” y “cadena”. Por otro lado, y construyendo una paradoja mística que se resuelve en el sueño, “polvo” y “arena” nos remiten al campo semántico de lo efímero, que no solo nos sugieren los breves instantes en que el amante puede gozar del amado, sino que constituyen el soporte material donde se busca, y se espera, su huella. Finalmente, las frases “escollo de pena” y “ola perdida” reiteran el estado de ánimo que embarga a la voz que espera en la poesía de Francisco Granizo. Este sentimiento se repite en el poema 13 de *Veinte instantes de la rosa*:

Recójanle la carne desistida,
el ángel, el silencio y el reposo,
y de todo el perfume desvestida
ya reasumida sirte en el sollozo.
Ciega inocencia de solana herida
y de abismada muerte su retozo,
le prevengan la estrella y el esquife,
obsidiana veloz, el arrecife. (Granizo 2007, 114)

Son estos parajes y los sentimientos que evocan los que permiten el nacimiento de la sirte como una metáfora del oído. Ante esta extrema soledad y su monotonía, la espera del amado resulta vital. Ese oído que está al acecho no solo debe advertir la cercanía del amado, si no que debe estar en posibilidad de atraparlo. La sirte resulta así la única posibilidad de que alguien pueda, aunque sea forzosamente, atracar ahí.

La sirte como metáfora alcanza su mayor fuerza y claridad en el primer poema de *El sonido de tus pasos*. Hemos visto ya con Barthes, en sus *Fragmentos del discurso amoroso*, que la disposición del amante que espera lo convierte en un “oyente monstruoso reducido a un gigantesco órgano auditivo”. Este gigantesco órgano auditivo se

convierte, en el canto de la voz, en la sirte, sobre todo por su significado etimológico. Este ‘arrastrar en pos de sí’ contenido en la sirte coincide con el deseo exacerbado del amante desolado, que ha permanecido a la espera durante tanto tiempo, y es la forma en la que opera esta metáfora del oído, a diferencia del jardín de sombras que estudiaremos más adelante. En este momento se conjugan las imágenes de Barthes y Granizo. La sirte, como escollo, se convierte en un “inmenso órgano auditivo” que pretende atrapar al amante que pasa. Dice el amante que espera en el primer poema de *El sonido de tus pasos*:

Suena, no, no la voz, tú, tu pisada
por el aire más puro, y es arena
la sombra de tu pie, y es la cadena
para mi planta, piedra desalada

al borde del espanto... Nada, nada
suene, apenas tu huella y la condena
divina de seguirla mía, ajena,
en distancias y tiempos retornada.

Suenan tus pasos, gozo presentido
en algas de cristales, caracola;
yo enmudecido en mi palabra sola

y el nombre de tu cuerpo resumido,
duro viento de amor, pisada y ola
en las ávidas sirtes del oído. (Granizo 2007, 281)

El primer soneto de *El sonido de tus pasos* sintetiza admirablemente las preocupaciones poéticas de la obra de Francisco Granizo. En su situación desolada, la voz despierta y empieza su canto precisamente cuando oye el sonido de los pasos del amante. “Suena” es la primera palabra del poemario, reiterando la importancia creadora que tiene el sonido para el poeta, como vimos durante el análisis de *De la poesía*.

Luego de esta propuesta, y en el mismo primer verso, el amante abre el problema del ser, mediante el uso particular e intenso de la puntuación, repetido en tres versos iniciales más del mismo poemario, como vimos en el apartado sobre el ritmo. El problema del ser, de su reconocimiento no solo como individuo, sino como el individuo que espera con ansias de amante, se plantea mediante la forma de la metonimia, pues permite a la voz de Granizo ubicar al “tú” al que ha estado esperando en “tu pisada”.

Por tanto, no es la voz del amante lo que anticipa su presencia, o lo que garantiza su cercana aparición, sino el sonido de sus pasos, de acuerdo con el concepto central del poemario que nos ocupa. Nos preguntamos, entonces, ¿qué diferencias encuentra el amante entre la voz y los pasos para preferirlos al crear la metonimia del ser?

Esta pregunta nos recuerda los primeros niveles de la teoría de la escucha de Barthes y Havas, estudiados en los capítulos anteriores, la diferencia entre los sonidos como índices y signos. En el caso de la voz, descartada por el amante como fundamento de la metonimia, la suponemos más cercana al lenguaje y, por tanto, parte de la consciencia. Para Freud, el lenguaje opera en un plano consciente y lógico y tiende a ocultar lo que no puede comprender. El origen del trauma está, por tanto, en el inconsciente, lo que significa que también allí reside lo que en realidad somos. Así, la elección del amante se aleja del mundo de los signos y prefiere los índices, el sonido de esos pasos que le aseguran un placer que está más allá de las palabras.

El sonido de los pasos del amado pertenece así a la categoría de los índices propuesta por Barthes y Havas y, desde su sencillez, garantiza la presencia de ese cuerpo que se desea. El sonido de los pasos constituye la certeza de ese cuerpo que transportan, y que la voz desea, cuando define al sonido de la “sombra del pie” del amado como la “cadena” que ata la suya. Además, del sonido de los pasos puede inferirse también la dirección del cuerpo deseado, y saber si se acerca o se aleja.

La relación mística entre los amantes puede apreciarse también en este poema, en el segundo cuarteto, tras el encabalgamiento que nos precipita “al borde del espanto”. La preocupación por el sonido se mantiene al inicio de esta segunda parte del soneto, como lo prueban sus palabras introductorias, “Nada, nada suene”, por lo que, desde el sonido también, se articula la descripción de la relación amorosa. Después de las primeras tres palabras imperativas, el amante explica qué debe sonar. Estas dos cosas son la huella del amado y la condena del amante. Cuando el amante ordena silencio, se ponen en juego ciertas cualidades. Este pedido de silencio podría interpretarse como la exageración del deseo, la necesidad de escuchar al amado a gran distancia, y plantea la paradoja que anticipa la angustiada esperanza con que la voz acechará al amado con su oído monstruoso: el amante exige que suene una huella.

Pensar esta paradoja exige reconocer primero la limitación temporal. Si existe una huella, por definición, su causa ya ha desaparecido. Por tanto, no es posible la coincidencia entre la voz y el amado. Otra vez ha llegado tarde, apenas o demasiado, no importa. Pero para que una huella suene de alguna forma, el tiempo que pasa entre su producción y su escucha debe tender a cero. Esa es la meta de la voz. Escuchar la huella en el instante en que se produce, convertir esa huella en pasos, convertir el deseo en certeza. Es necesario el silencio, es necesaria la atención desmesurada para alcanzar lo que se propone la voz.

El segundo sonido que quiere escuchar la voz, su propia condena, mistifica el amor que se canta en *El sonido de tus pasos*, pues, por su carácter paradójico se corresponde con el éxtasis místico, como lo vimos con Michel de Certeau. Esta “condena divina” que el amante desea que suene debe considerarse desde varios aspectos. Primero, tenemos el epíteto ambiguo adjudicado a “condena”: “divina”. La ambigüedad de este epíteto puede detectarse por lo menos en dos de los efectos que produce. Si “divina” explica el origen de la condena, se incrementa la carga semántica del sustantivo: así, la condena es implacable, sobrenatural. En contraste, si “divina” explica la percepción del condenado sobre su propia condena, esta gana un componente paradójico que le abre la posibilidad de ser desentrañada según el misticismo concebido por De Certeau.

Esta condena reactiva nuevamente la paradoja que, como lo ha notado De Certeau, es vertebral en la experiencia mística. La condena que el amante canta consiste en seguir esa huella. Esta condena se abre a varios niveles de insatisfacción. La idea de seguir implica, ciertamente, someter la voluntad propia a la ajena. Este poder que uno de los amantes puede ejercer sobre el otro es una amenaza constante de insatisfacción. Y el amante ni siquiera sigue a otra persona, sino a su huella, por lo que el sometimiento de su voluntad ni siquiera ocurre ante una persona concreta.

El hecho de seguir una huella también implica que la persona a quien se sigue se ha adelantado mucho, por lo que las probabilidades de alcanzarlo disminuyen. En este punto el amante introduce la condición cambiante de la huella “mía, ajena”, polos entre los que se debate con dolor quien ama. Para terminar la composición de esta condena que, como vemos, asciende hasta la hipérbole, tenemos el último verso del segundo

cuarteto. La “distancia” y el “tiempo” son conceptos físicos que determinan nuestra experiencia del mundo, ya que la limitan. Y, sin embargo, el amante no solo debe salvar estos dos escollos, si no que, como la pena de Sísifo, debe hacerlo eternamente. La última palabra de este cuarteto, “retornada”, articula una ironía que vuelve inútil el hecho mismo de seguir esa huella, puesto que, si la voz hubiera decidido simplemente esperar, se habría anticipado al amado. Esta insistencia encuentra en el círculo, o la espiral, la condición de su eternidad. Esta huella que retorna en distancias y tiempo lleva al infinito la persecución que la voz de Granizo emprende del cuerpo del amado.

La tercera parte de este soneto incluye los dos tercetos. El clímax del soneto ocurre aquí también en el noveno verso, y la cadencia que tendrá el poema desde aquí hasta el final está marcada por la exploración rítmica del soneto, propia de la obra de Granizo. El noveno verso de este soneto introductorio plantea la importancia central que tiene el sonido, ya que se establece el gozo que produce en el amante el sonido de los pasos del amado. De ahí en adelante, una rima fija abre cada terceto, para desembocar cada vez en un sonido distinto, produciendo el efecto analizado en el capítulo anterior.

La posibilidad de oír y hacerse oír que De Certeau encuentra en la voz de los místicos puede apreciarse en dos niveles de estos versos. En el primer nivel, el nivel del enunciado, encontramos para la voz la posibilidad de oír al cuerpo amado ausente. En el primer verso del primer terceto encontramos la anticipación del gozo que la voz experimenta concretamente al escuchar los pasos del amado ausente. Esa posibilidad parte de la situación en la que está la voz de Granizo, enmudecido en su palabra, y es fundamental en su actitud. La voz de Granizo cumple su eterna condena por haberse levantado del caos musical original, por haber escindido el “yo” del “tú” que tanto anhela al inventar el lenguaje.

Todos estos versos, sin embargo, desembocan vertiginosa y musicalmente en “las ávidas sirtes del oído”. Esta metáfora demuestra que la voz de Granizo cree realmente en la posibilidad de escuchar al amado. Su avidez lo confirma. Y, asimismo, persiste en su canto al cuerpo amado ausente durante los dieciocho poemas de *El sonido de tus pasos*, porque cree también que el amado lo puede escuchar. Y al apelar al recuerdo, como hemos visto, el contenido de su canto será más significativo aún al oído del ama-

do. Esto le atribuye su cualidad erótica a la manera de los místicos de los siglos XVII y XVIII, según De Certeau.

Los conceptos, el mundo poético, el tono de la voz, la estructura y el ritmo, constituyen el marco necesario para el florecimiento de esta metáfora tan recurrente en la obra de Granizo. Retomemos los dos tercetos del soneto que abre *El sonido de tus pasos*:

Suenan tus pasos, gozo presentido
en algas de cristales, caracola;
yo enmudecido en mi palabra sola

y el nombre de tu cuerpo resumido,
duro viento de amor, pisada y ola
en las ávidas sirtes del oído. (Granizo 2007, 281)

En el último terceto encontramos a “las ávidas sirtes del oído”, en el momento en que reciben la recompensa por su paciente espera. El amado se acerca y es posible otra vez yacer junto a él. La metonimia se conceptualiza al resumir el nombre del cuerpo en un viento duro, una pisada, una ola que resuena en las sirtes. Así como el sonido es capturado, por metonimia el amado también.

Pero la sirte también implica un arrastrar, como lo explica la nota etimológica del DLE. Esta escucha ávida también es un escollo en el mar, listo para el naufragio. Esta estrategia implica, ciertamente, interferir con la voluntad del otro, distraerle de sus designios, atraparlo. Revisemos el siguiente fragmento del décimo quinto poema de *El sonido de tus pasos*:

Mi mar, tu peso,
delfín y piedra
¡qué trote lento
cabe tu arena!

Desvía
sueños
sirte perdida,
muro de vientos.

Tómame.
Tenme.
Rompe

¿es que vienes? (Granizo 2007, 285)

La avidez de las sirtes del poema anterior cobra en este una voluntad activa por desviar, por convertir ese escollo en un muro de vientos para ese ángel que vuela lejos de su alcance y por quien siente una devoción mística. Los sueños que desvía la sirte en este poema encuentran un eco en el embrujo con que la sirte desviará al amado, la rosa nauta, en el poema 7 de *Veinte instantes de la rosa*:

Por cuál trizada linde de reposo
abandona la mínima parcela,
y en el desasimiento sigiloso,
a pena, tiende la enterada vela.
Por subidos cantiles de sollozo
perece el casco de la duermevela,
y sola sueño y sal, la rosa nauta
vase al embrujo de la sirte cauta. (Granizo 2007, 108)

Pero este movimiento que interfiere con la voluntad del amado no es la única forma en que opera la sirte. No debemos olvidar que el amante que espera, la voz que abre sus oídos como ávidas sirtes para arrastrar, desviar y embrujar al amado es, precisamente, alguien que lo ama. Por tanto, es posible también que este oído rescate al amante que navega, como podemos ver en el décimo segundo poema de *El sonido de tus pasos*:

Con nueva lengua y desazón reparo
la viejísima rueda de mi canto;
con caídas palabras, a la mano
de esta sabia tristeza en la que te hablo.

Hiladero de voz y sueño exactos,
te llevo a mi telar. Ángeles vanos
urden fibras de lunas y de llantos
y tienden velas a tus vientos altos.

Hiende tu nave mi palabra antigua
y un pleamar de juventud la exalta.
Isla, delfín, gaviota... resumida

en hilo y sal, mi sirte te rescata
y en el temor de la encallada prisa,
para tu lengua, mi palabra canta. (Granizo 2007, 292)

La sirte del oído es lo que permite a la voz oír el sonido de los pasos del amado. Y no solo eso. Le permite desviarlo, o incluso rescatarlo. Es el espacio de la unión con el amado. Esta construcción sonora progresiva del mundo poético, de la frase, culmina en la construcción sonora del amado, a quien se lo anticipa y se lo posee con el oído, pues la espera ávida de la voz es interminable como su canto. Esta construcción musical del amor que subyace en *El sonido de tus pasos* es lo que Barthes le exige para ser disfrutado:

A la proferición no le corresponde ningún lugar científico: *te-amo* no compete ni a la lingüística ni a la semiología. Su instancia (eso a partir de lo cual se lo puede hablar) sería más bien la Música. A semejanza de lo que pasa con el canto, en la proferición de *te-amo* el deseo no es ni reprimido (como en el enunciado) ni reconocido (ahí donde no se lo esperaba: como en la enunciación), sino simplemente: gozado. El goce no se dice; pero habla y dice: te-amo. (Barthes 2004, 236)

2. El jardín de sombras

El jardín de sombras del oído, a diferencia de la sirte, es una metáfora exclusiva de *El sonido de tus pasos*. La palabra “jardín” aparece una sola vez en la poesía de Francisco Granizo. Ni siquiera en *Veinte instantes de la rosa* la voz ha utilizado esta palabra. Y así como la acumulación de la sirte del oído en la obra de Granizo afianza una actitud muy concreta de la voz, la creación de una nueva metáfora del oído en el último poemario publicado en la vida del autor merece también especial atención, tomando en cuenta la importancia de la música para esta poética. Leamos el soneto de *El sonido de tus pasos* que la contiene:

Era tu voz, ¿tu voz?, no, tu pisada
era en la vana cal del desaliento,
y era piedra transida por tu viento
mi nada de ti toda enamorada.

De plenitud, arena desvelada
y derruida flor del movimiento,
en légamos de insomnio y de lamento
espuma para siempre atormentada.

Todo en mi nada y de tu nada todo
en aire por pedruscos atrevido
a tus pies, de tal suerte y de manera

que en las postrimerías de mi lodo

sea tu planta rosa verdadera
para el jardín de sombras del oído. (Granizo 2007, 296)

Este soneto es el decimosexto poema de los dieciocho que contiene *El sonido de tus pasos*, y quizás a esto se deba su tono melancólico, como si fuera una despedida. La metáfora que tratamos en este apartado sirve para cerrar con fuerza un soneto trabajado, como vimos en el estudio sobre el ritmo. La voz abre este soneto repitiendo el dilema del soneto inicial del poemario en el que la presencia del amado se anticipa por el sonido de los pasos, como garantía de la presencia del cuerpo, y no solo de la voz que puede transmitirse. Y sin embargo, frente a la avidez de la voz del primer soneto, en este se genera una atmósfera de melancolía. Esta melancolía se construye mediante un conjunto de antítesis diseminadas en el poema.

La voz, en este soneto, se atribuye características de fijeza, en tanto que al amado se le otorgan características de movimiento. Esta idea proviene de palabras como “piedra” o “légamo”, que hábilmente se contraponen con palabras como “viento” y “movimiento”. Pero estas oposiciones no son las únicas que lo construyen. En el último terceto, el vértigo que lleva a la resolución del soneto se inicia con la contraposición entre las postrimerías del lodo y la rosa verdadera. El adjetivo “postrimerías” junto con la palabra “lodo” dan la idea general de la descomposición, y en el caso particular del universo de Granizo, de la descomposición de la carne de la voz. A esto se contrapone la rosa que, aunque sea fugaz, en su juventud es bella y fragante. Y la vejez de ese lodo será, precisamente, el suelo más fértil para esa flor. Para esa unión eterna entre la vejez que se atribuye la voz y la fragante juventud del amado se construye la metáfora del jardín de sombras.

Esta construcción temporal antitética encarnada en el lodo y la rosa permite la aparición, de la palabra “jardín” por única vez en la poesía de Granizo, y, por tanto, de la metáfora del oído que nos ocupa. A diferencia de la sirte del oído, en la que la voz está al acecho y en la que el oído funciona como trampa para atrapar al amado, el jardín de sombras del oído se construye más bien como un lugar para mantener al amado. La metáfora de la huella, del sonido de los pasos del amado, se repite aquí en la palabra “planta”. La voz desea que esa planta sea una rosa verdadera para su jardín de sombras.

Igual que con la sirte, la voz quiere poseer al amado, pero, en estas condiciones, más que una posesión es una transfusión. El lodo de la voz se funde para que la rosa pueda florecer. El lodo, por la rosa, se convierte en perfume. El oído que quiere asir al amado que ahora es la rosa debe ser un jardín. Pero este jardín, capaz de albergar a la rosa e iluminarse con ella, es un jardín de sombras. Encontramos entonces otro concepto necesario para la comprensión de esta metáfora. Leamos el décimo poema de *El sonido de tus pasos*:

La noche te recoge y alimenta,
fruta de sol. Tu nombre por los ríos,
y el corazón y yo, sabios navíos
que un viento de colmenas atormenta.

¡Ay, agua que te copia y te sustenta!
¡Ay, pulpa sazónada de altos fríos!
¡Ay, razón sin razón de desvaríos!
¡Ay, aire que te amarra y que te intenta!

Ávida de tu tiempo y tu corteza
mi mano, de desdenes se provoca
para fingirte en gajos y en dureza.

Mas, solo sombra de mi lengua toca
tu carne, tu sabor, tu ligereza
al borde enloquecido de la boca. (Granizo 2007, 290)

En este soneto, la sombra se convierte en una imagen intensa de la ausencia. Y esta ausencia se construye, mediante la antítesis, desde los primeros versos. El amado, la fruta de sol, es recogido por la noche. Además, el nombre del amado fluye por los ríos, mientras la voz y el corazón que lo siguen deben hacerle frente al viento. La imposibilidad y la huida crean un escenario poético de ausencia en el que la voz profiere su canto, al igual que Polifemo.

El segundo cuarteto del poema lo constituyen cuatro exclamaciones seguidas, lo que le comunica un aire febril, de excitación, que se resolverá en el primer terceto, cuando esa ausencia desesperada en medio de la noche y del deseo febril conduce a la alucinación y a la frustración. La voz, consciente de la ausencia del amado, pero sin poder resistirse a su impulso, ávida, finge su presencia y, por lo tanto, solo alcanza a tocarlo con su sombra. La sombra como la pesadumbre de la ausencia en oscuros momentos

de deseo es uno de los sentidos posibles en esta poética. Así, el jardín de sombras del oído resulta el espacio de la intersubjetividad, ya que además de estar poblada de recuerdos y de cantos sentidos en la ausencia, de sombras, aspira a ser el espacio que reciba a la rosa fugaz del amado y le infunda el milagro de su belleza. *El sonido de tus pasos* es un jardín de sombras para el oído, y esas sombras que esperan iluminarse con la presencia del amado se consiguieron con el oído monstruoso del amante que espera, con el desvío de las sirtes ávidas. Leamos, para terminar este estudio, el décimo tercer poema de *El sonido de tus pasos*, donde el concepto de la sombra aparece en cada estrofa:

Es, a tu paso, que mi sombra absuelta
de forma y de color, entimismada,
recupérase en aire de la nada
de sí perdida y a tu carne vuelta.

Ya toda de mi nada, así, disuelta,
a zaga su presura enamorada,
aviva desazón en tu pisada
perdida sombra, de tu sombra suelta.

Mi sombra por tu sombra, insobornable,
y mi paso a tu paso, de manera
que atado a tu sonido inapelable

desande la perdida primavera,
desnudos y de amor, para que te hable
mi sombra la palabra verdadera. (Granizo 2007, 293)

En los primeros versos de este soneto la sombra continúa su construcción de la ausencia. Esta ausencia prolongada a la que la voz ha sido abocada ha anulado su cuerpo, le ha quitado su forma y su color, su sustancia, y lo ha reducido a la sombra en un momento climático de ausencia. La ausencia del amado le quita la forma y el color a la voz, y esta sombra recupera su carne solo cuando escucha el sonido de sus pasos.

En la segunda estrofa, en cambio, la sombra asume el significado de la huella que estudiamos en el primer soneto. Esa condena divina de seguir la huella del amado, en la que estaba sumida la voz, se convierte ahora en seguir a la sombra del amado. La importancia del sonido se mantiene en esta forma de la condena porque aparece prece-

dida de los pasos del amado. Así, la sombra que es la voz abandonada, es una sombra perdida además si se suelta de la sombra del amado.

En los dos tercetos la intensidad del canto sostiene el encuentro de la voz y el amado. La unión de las sombras y de los pasos implica la unión de la voz con el amado, esa unión que se ha esperado largamente, entre la acechanza y el canto. Esa unión entre los dos se produce por el sonido inapelable del amado, al que la voz está atada en condena divina. Esta unión con el amado le permite a la voz la abstracción temporal. Al “desandar la perdida primavera” se crea una suerte de suspensión temporal de la voz, lo que puede ser una solución, aunque efímera, para el problema del Tiempo que aqueja a la voz de *El sonido de tus pasos* de la misma manera que aqueja a la voz poética de los *Sonetos de amor*. Para la voz, “estar desnudos y de amor” no solo le permite anular la antítesis temporal que lo separaba del amado, si no que también la dota de la “palabra verdadera”.

“Verdad”, “certeza”, nada puede ser para la voz si no es con el amado. El amor místico que le profesa es un amor total; nada puede ser fuera de él. Y en este eterno retornar del cuerpo del amado al escollo de la escucha que anticipe de nuevo su presencia, como Sísifo, transcurre el canto de *El sonido de tus pasos*. La voz se convierte en un oyente monstruoso, y dispone sus escollos para atrapar a ese amado angélico que se le escapa. Pero los momentos de coincidencia son escasos. Por más dedicación con que la voz se entregue a la tarea de escuchar las huellas del amado para seguirle, no siempre lo consigue. Y esas prolongadas ausencias y abandonos que canta se registran en la memoria de la voz. El jardín de sombras puede ser una sirte con memoria. Un oído que ha registrado en las sombras que lo pueblan las muchas ocasiones en que la ausencia del amado oscureció su espíritu. Solo la certeza de la planta del amado puede iluminar este jardín.

Conclusiones

Desde niño, Francisco Granizo estuvo en contacto con diversas formas de las artes clásicas. Las lecturas, las representaciones dramáticas, los conciertos que sus padres organizaban hace casi un siglo en la hacienda familiar de La Magdalena lo expusieron tempranamente a los referentes de la cultura clásica europea. Estos referentes alimentaron su mente y su sensibilidad y le permitieron alumbrar una poética particular. Porque aunque sea cierto que la voz de Granizo se reviste de máscaras clásicas, sus motivos tienen un tratamiento contemporáneo.

Polifemo, Eros, Cronos y Sísifo marcan un proyecto poético que se conjuga con las exaltadas voces poéticas de Shakespeare y Góngora, poetas con quienes Granizo comparte conceptos y musicalidad. La imposible cacería amorosa de Polifemo, ese rápido y atronador delfín que sigue a la esbelta corza, está marcada por la excesiva belleza que Eros ha regalado a Galatea. Cronos y Sísifo conectan el problema del deseo con la angustia existencial. El tiempo, en la obra de Granizo como en la de Shakespeare, es el obstáculo entre los amantes, es la disolución de la belleza. La inutilidad del esfuerzo humano de Sísifo se concentra en la eterna condena divina de la voz de Granizo, quien sigue al amado por la distancia y el tiempo. Es cierto que lo alcanza, pero, entonces se le vuelve a escapar. La voz de Granizo no podrá mantenerse en el amado más tiempo que la roca de Sísifo en la cima de la montaña.

La intensidad de esta relación amorosa se construye a partir de tres características místicas modernas que propone Michel de Certeau. La ausencia del cuerpo amado ausente le produce a la voz de Granizo una nostalgia similar a la que les producía a los místicos de los siglos XVI y XVII la ausencia del cuerpo de Cristo, por lo que la obra de Granizo puede emprender, igual que ellos, la desmitificación del cuerpo de Cristo ausente para convertirlo en el cuerpo del amado ausente, sin despojarle de su divinidad. La adoración resultante de esta desmitificación somete a la voz frente al amado, y lo condena a esperarle y seguirle eternamente. De esta persistencia del canto de la voz en pos del amado, junto con la dimensión humana y corporal del deseo, se desprende que la poética de Granizo canta la ausencia pero sin resignación. Esto le atribuye su caracterís-

tica erótica según los conceptos de De Certeau. Y, finalmente, varias antítesis nos remiten a las disposiciones espaciales y temporales de los amantes, expandiendo así el sentido de la experiencia más intensa para la voz, el amor. El amado es angélico; viene por el viento y por el mar. La voz espera, caída en tierra. Mañana y tarde, flor y fruta, el amado y la voz están situados en los polos opuestos del tiempo. Y el verso es el único puente. Clásica y mística, su obra bebe en las fuentes de la modernidad y, sin embargo, su tratamiento técnico y conceptual es decididamente contemporáneo.

Este proyecto poético tiene una brújula muy clara que le permite transitar de lo moderno a lo contemporáneo: la música. En las reflexiones de Jean-Luc Nancy sobre la naturaleza del sentido en la literatura del siglo XX destaca la inclusión de los sentidos. Áfono e incoloro es, según Nancy, el sentido para el pensamiento clásico. La escritura contemporánea, nos dice, busca hacer resonar el sentido más allá de las palabras. Y esto es lo que busca Francisco Granizo. El tratamiento musical de sus versos que hemos visto con los tres niveles de la escucha dan cuenta de esa expansión del sentido en el verso a través de la música. Y, precisamente, entre sus referentes clásicos escoge aquellos que le permiten la expansión musical del sentido: la potencia musical del soneto que le sirvió a Shakespeare para cantar su amor, o la octava real de Góngora que le permite narrar su exaltada persecución amorosa.

Este pensamiento musical se describe largamente en *De la poesía*. Aquí, Francisco Granizo reflexiona largamente sobre el lenguaje más allá de su significado, y este más allá lo constituye ciertamente la música. Su reflexión se convierte en una mitología cuyo origen es el latente poder creador del sonido, mucho antes de la palabra y de la sílaba. La poética de Francisco Granizo responde a una mitología personal sobre el origen del cosmos, del hombre y del lenguaje. En esta mitología, el sonido ocupa un papel determinante, tal como ocurre en su poética. Las palabras con que Dios creó el universo no son sino el ruido estremecedor del choque del sonido de los cielos sobre el rumor de las aguas iniciales. Este sonido es el motor del universo y se distribuye por la creación, sumiéndola al principio en una orgía del todo, cuya característica principal pertenece al campo sonoro: la armonía. De este todo se separa el hombre y se queda solo y perece. Entonces el árbol de la ciencia le tienta con su fruto sonoro, y su garganta, atormentada

por las larvas que se le metieron por los ojos, le permite balbucir la palabra para asir ese fruto. Sin embargo, esa palabra solo le permite asir el sonoro fruto en el sueño, lo que desencadena una frustración que, al ser repetitiva, se vuelve trágica. Para este castigo al que el hombre ha sido sometido, si bien no hay remedio, hay una posibilidad que le permite abrazar su tristísimo destino: quitarle la piel al fruto sonoro para saborear su pulpa musical. Este hombre es el poeta. Para Granizo, el significado enmudece a la palabra, y es trabajo del poeta darle la voz que le permita rasgar esa piel y derramarse en el oído.

La construcción mística de una poética como la de Granizo implica, por lo menos, una visión histórica contemporánea, similar a la que le permite a Michel de Certeau comprender las características de la mística moderna. Y asimismo, para conciliar las antítesis fundamentales de su poética, que rescata de Shakespeare y de los místicos de los siglos XVI y XVII, la voz de Granizo necesita las posibilidades que el sueño como materia poética le ofrece. Estas posibilidades son las que expone Freud en sus investigaciones sobre el inconsciente, y que reformaron el pensamiento occidental del siglo XX. Es Freud quien resuelve el problema de la antítesis, que preocupa en el mismo sentido a Shakespeare y a los místicos. La ausencia de contrario para el inconsciente es el descubrimiento contemporáneo de Freud que le permite a Francisco Granizo reunir a la voz con el amado. La mañana y la tarde se funden en el recurrente día, el amado místico descende al basurero del canto. Y la materia donde esto ocurre es, como ya lo anticipaba Shakespeare, el húmedo brillo de la tinta que compone el verso. Esto le permite conciliar sus referentes modernos con sus preocupaciones formales contemporáneas y, en general, con su experiencia personal del mundo.

Y así, Francisco Granizo se dio a la tarea de construir su mundo poético, de expandir el sentido de la palabra poética mediante la música. Los tres niveles de la escucha, tratados por Barthes y Havas en su ensayo “El acto de escuchar”, nos permitieron encontrar el espacio poético, esa playa solitaria en la que la voz espera distinguir el sonido de los pasos del amado entre la soledad del eco y la rutina de las olas. También escuchamos el sobresalto de la voz manifiesta en la puntuación del verso, su poder para concentrar los conceptos poéticos; el vaivén entre el énfasis del canto del amado, entre

la fuerza vital con que el acto amoroso se vierte, y la armonía y el solaz de los restos del placer y la equilibrada nostalgia por el amado ausente, que se consigue moviendo el lugar del primer acento del verso, sobre una base constante de acento en la mitad y al final de cada uno. Con la última escucha sintetizamos todo el trabajo conceptual y musical de la poética de Francisco Granizo. Así, vimos a la voz construir sus metáforas del oído para atrapar a ese amado angélico que se le escapa y fundirse en él; para lograr esa escucha intersubjetiva que le permita la unión definitiva con el amado. El oído de la voz es el elemento más complejo que habita este espacio poético. Sirve para desviar, para rescatar, como las ávidas sirtes. El jardín de sombras es el espacio para que el lodo de la voz transfiera su vida al amado angélico, bello, joven y etéreo como una rosa. Tarde y mañana, flor y fruta, unidas para siempre en el jardín de sombras del oído, en el verso. Ambas metáforas comparten las condiciones necesarias para el encuentro de la voz y del amante, encuentro que resulta decididamente intersubjetivo.

Francisco Granizo Ribadeneira murió la noche del 21 de enero de 2009, apenas cinco años después de la publicación de *El sonido de tus pasos*. Ernesto Zapata nos cuenta que dos días antes de su muerte seguía escribiendo. Vemos así que el trabajo formal de la poética amorosa de Granizo es estricto. La idea poética y el sentido de las palabras, que se expanden en la profunda musicalidad de sus versos a un nivel más sensorial, corporal, se ha trabajado minuciosamente durante varias décadas. Y así como el tiempo que Francisco Granizo se dio para trabajar su idea fue largo, larga será también la duración de su canto en la brillante tinta negra y húmeda que compone sus versos.

Lista de referencias

- Álvarez, José. 1969. "Una aproximación a 'Nada más el verbo'". En Miguel Sánchez Astudillo *et al. De la poesía: Ensayos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Barthes, Roland y Havas, Roland. 1976. "El acto de escuchar". En Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 2004. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calvopina, Javier. 2017. "Las máscaras de la voz": 7-21. En, Granizo, Francisco. *La canción de Lili*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Camus, Albert. 1975. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- Carvajal, Iván. 2005. "El desgarrado panerotismo de Francisco Granizo". En Iván Carvajal. *A la zaga del animal imposible*: 217-34. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- De Certeau, Michel. 1993. *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Góngora, Luis. 2017. "Fábula de Polifemo y Galatea". En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fabula-de-polifemo-y-galatea--0/html/fedcc184-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (10/04/2017).
- Durán, Cristóbal. 2015. "La caverna del oído". En Szendy, Peter. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile: Salesianos Impresores S.A.
- Granizo, Francisco. 1951. *Por el breve polvo*. Quito: Abismos.
- . 1972. *De la poesía*. En Miguel Sánchez Astudillo *et al. De la poesía: Ensayos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- . 2007. *Poesía junta*. Antología poética. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- . 2010. "Siete sonetos". En Ernesto Zapata *et al. El verbo sublime*. Quito: Fundación Gescultura.

- Hesíodo. 1990. *Teogonía*. En Hesíodo. *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Marín, Karina. 2010. “Des-hacer la razón”. En Ernesto Zapata *et al.* *El verbo sublime*. Quito: Fundación Gescultura.
- Michelena, Gabriela. 2013. *Francisco Granizo, poeta de los desencuentros*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ovidio. 1999. *Metamorfosis*. Madrid. Cátedra.
- Rodríguez Castelo, Hernán. 1968. “Nada más el verbo”. En Miguel Sánchez Astudillo *et al.* 1972. *De la poesía: Ensayos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Rodríguez, Juan José. 2010. “Un pequeño círculo en torno a Nada más el verbo”. En Ernesto Zapata *et al.* *El verbo sublime: 97-108*. Quito: Fundación Gescultura.
- Sacoto, Antonio. 1969. “Sobre los temas y la expresión en la poesía de Francisco Granizo Ribadeneira”. En Miguel Sánchez Astudillo *et al.* 1972. *De la poesía: Ensayos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Shakespeare, William. 2000. *Sonetos de amor*. Barcelona: Anagrama.
- Szendy, Peter. 2015. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile: Salesianos Impresores S.A.
- Zapata, Ernesto. 2010. “Francisco Granizo Ribadeneira: el hombre, el poeta”. En Ernesto Zapata *et al.* *El verbo sublime: 15-35*. Quito: Fundación Gescultura.