

ALBERTO RUBIO

En 1952 Alberto Rubio (1928) publicó lo que sería hasta hoy su único al mismo tiempo que un libro único: *La greda vasija*. Por esa época, la estampa del poeta Rubio y el poeta mismo condensaban rasgos que lo filian con esa imagen que aportó la fotografía, desde el siglo XIX, a la iconografía literaria. Como en las fotos de los jóvenes César Vallejo y Franz Kafka, donde una cierta identidad del poeta se plasma como una especie de óxímoron gráfico (presencia corporal desublimizada, lejanía que acerca al fantasma) la presencia de Rubio con sus intermitencias del ánimo -de la extroversión y la euforia a la contención y al mutismo- suscitaba el recuerdo de esas imágenes y de otras que los escritores jóvenes recortan de los libros y revistas y clavan en las paredes para formar su propio álbum mural de familia. Es curioso que la gente de su misma edad lo asociara tempranamente con ese panteón.

Otro rasgo de su personalidad que hace juego con esas impresiones parece ser confianza o seguridad en las virtualidades de un trabajo cuya prueba final ha diferido, sin embargo, como libro desde 1952 hasta ahora, como si su poesía, que se ha desarrollado en el espacio de las correcciones que es la escritura privada, pudiera, pudiera ser afectada por la letra impresa. Aunque infrecuente, esta característica existe: recuérdese el caso de Juan Rulfo. Este contaba *La cordillera*, quizá no la escribía; Rubio escribe poemas que sólo son conocidos por sus amigos cercanos.

De esas aprensiones de la madurez lo liberó la juventud: *La greda vasija* fue la selección rigurosa del abundante material poético que Rubio manipulaba por esos años, y aparece como un primer libro sin las vacilaciones y torpezas que suelen obligar a otros poetas a sepultar los suyos bajo unas obras completas. Si al escritor joven lo incentivarán sus primeros fracasos, podríamos decir que Rubio no habría tenido incentivos para seguir publicando, porque *Greda vasija* ocupó inmediatamente el lugar que le siguen reconociendo las antologías y las historias literarias chilenas. Los poemas que hemos tenido la ocasión de escuchar no corrigen el libro anterior; quizá sea la misma modalidad de su escritura ajustándose al paso del tiempo.

Empezaremos la lectura de Rubio por la *Greda vasija*, desde el microtexto que es su título. No se trata de la sustitución de un referente por una construcción

insólita, del tipo "la parracial rosa devora y sube a la cima del santo" (Neruda, *Residencias*); se trata de un *trastrueque* de las categorías gramaticales, que teniendo en cuenta el denotatum (la vasija de greda) lo solivianta al nivel del significante, trasladándolo a otro orden de significación: la greda vasija no es la vasija de greda. Movimientos o agitaciones en la superficie del lenguaje que cambian la visión de su fondo o sustancia.

El efecto de espontaneidad, "naturalidad", frescura que produce esta poesía y que tantas veces se consideran nociones no analizables, se deben relativamente en este caso a procedimientos que podríamos describir bajo la especie de las "impertinencias sintácticas", ya latentes en el citado título, y a otras desviaciones. "Llantea" resaca en el poema "La abuela", por ejemplo -construcción derivativa de reminiscencia vallejana, como "Enreida"- es un caso de adjetivación que proviene de un sustantivo al que le añade una desinencia por analogía con voces como láctea: por su parte, la microsecuencia "margaritas novias" repite el procedimiento empleado en el título dejando para otra oportunidad el registro de sus procedimientos, nos detendremos en un par de poemas de *La greda vasija*.

"Señoriales señoras" es un cuadro, no sólo porque describe una situación de manera más o menos estática, sino porque su limitado repertorio de elementos se reitera en distintos lugares de un mismo tapiz, a la manera de las llamadas "rimas plásticas": sobre diversos objetos en un mismo cuadro se extiende la red de correspondencias formales. Cualquiera puede observar en un cuadro cómo se cumplen en él lo que Jacobson definió para la poesía como "función poética": la detención del lenguaje sobre sí mismo, sobre su propia forma, lo que se percibe por cierto en las relaciones. En el poema de Rubio, a propiedad de "altura" se aplica al departamento, a las señoras, a los respaldos. al crecimiento de las murallas (a través de un neologismo adverbial), a las felpas, además de otras menciones colindantes con ese campo semántico: el departamento brilla "allá en los cielos"; el atributo de delgadez se duplica también en el poema, espejando a la altura en las combinaciones "señoras [...] delgadas y peñadas", sillas delgadas y de altos respaldos. Todas estas notaciones de altura están subtendidas por la noción de altura en un sentido social: high life, lo que produce el efecto caricaturesco de este cuadro socarrón.

Otros elementos que intensifican ese efecto: la indistinción de silencio y palabra a partir de una oposición que en seguida se volatiliza: la palabra es igual a nada, parlo-teo y gestualidad.

El tema literario "menosprecio de corte y alabanza de aldea", que atraviesa la poesía desde la antigüedad, siempre ha aparecido en contextos culturales donde existe una gravitación real hacia el campo, y asociado frecuentemente con un temple de ánimo antiintelectualista (es memorable el caso de Francis Jammes en la poesía francesa, en su contraposición al simbolismo tardío). En la poesía chilena, el ruralismo ha sido una constante, y una de sus variaciones es la poesía popular o bien la adscripción -a veces fallida- de los emigrantes a esas preferencias.

La preferencia por el campo -que el criollismo en prosa revalorizó- fue uno de los componentes del modernismo que persiste en una parte apreciable de la poesía de Carlos Pezoa Véliz y de Gabriela Mistral, de Neruda en su juventud y en De Rokha (quien le agregó de inmediato ingredientes de la vanguardia). Menos frecuentes son los casos de identificación con el campo en el lenguaje de la poesía popular, que desde luego es ajena a la ideología del menosprecio y la alabanza citados, y que aparece al margen de las tendencias literarias codificadas. En este "campo" han descollado sólo Pezoa Véliz y Nicanor Parra. El último regreso en grupo al tópico que citamos en la formulación de fray Antonio Guevara es la poesía lírica; pero esta poesía ya no es preferencia por el campo ni identificación con el lenguaje popular: se refiere a los pueblos impregnados de campo y que van a dejar de nostalgia de un hablante que mira hacia la infancia y articula esa mirada en el lenguaje de un ruralismo de todas partes (cf. Francis Jammes, *Esenin*, René-Guy Cadou, ciertos momentos de G. Trakl).

La greda vasija se inserta de manera particular en este contexto. A primera vista se la ubicaría en alguno de esos comportamientos, o en más de uno, acercamiento inducido por su frontal adhesión al tópico del que hablamos, pero que A. Rubio procesa según un sistema de preferencias textuales en cuyo centro está la lección bien asumida del modo cómo Vallejo trascendió al modernismo desde temprano. Lo falsificaríamos si dijéramos que es un poeta vallejano: pensamos que ante todo la peculiaridad de esa relación tiene que ver con las circunstancias de esa lectura que le permitieron verlo en perspectiva, desde España, como una figura entre otras que reanima-

ron la lengua poética española. El menosprecio de corte estaría graciosamente plasmado en el poema "Señoriales señoras". Veamos ahora algunas figuras de aldea que se le oponen, y dentro de ellas las que remiten a la ecuación mítica Madre-Tierra o Tierra-Madre (dejando pendiente por ahora la consideración de los poemas eróticos).

Según la misma forma de componer deslizando las reiteraciones que ya vimos en el poema anterior -pero que aquí cala más hondo movido por los orígenes como tema furtivo o de placer-, "Sandial" es un canto de alabanza de la vida rural al que se yuxtapone naturalmente el tema mitológico de la Tierra-Madre. De esa yuxtaposición parece provenir el tono desdramatizado del poema: el hablante actualiza su viaje a los orígenes a la manera de un Edipo feliz, viaje que se cumple en la memoria metaforizada a su vez como la sandía memorable. El texto forma un sistema en el cual los términos

historia-sandía-memoria-madre son metáforas unos de otros, y las acciones denotadas por los verbos se desplazan por esa red de elementos. Así, calar la sandía es hacer sangrar la memoria y restituirse al origen. En virtud de tales desplazamientos el sangrar de la memoria, que es una imagen del reencuentro con la madre en la historia, se espejea como un ademán transgresor: edípicamente. Pero el texto trabaja invirtiendo la notación agresiva de calar, transformándola en repliegue hacia una fuente de plenitud y agrado, eludiendo toda disgresión edificante.

Releemos ahora "La abuela", el más difundido de los poemas de La greda vasija, ligado al texto anterior en el campo común que podríamos llamar "el reino de las madres". Siguiendo el hilo de una metáfora transparente -la muerte como viaje marítimo, que condensa un sinnúmero de tradiciones míticas, legendarias y literarias-, Rubio hace de la

muerte esa labor doméstica que cierra y esencializa la figura y el gesto de una mater familias. El paso de la vida a la muerte, en lugar de ser visto como una solución de continuidad, es observado como la acentuación de una conducta que casi se censura: es una maña. Así el temor a lo ineluctable (el destino, lo desconocido, el más allá, lo numinoso) es desplazado por ese reproche que parece mantener la continuidad de la vida después de la muerte, a la manera de la creencia popular en los muertos vivos. El poema mismo resulta ser una especie de "animita", palabra que en el lenguaje popular chileno designa una pequeña capilla que se instala en el lugar en que alguien ha muerto y que se constituye en su nueva residencia viviente. Ese tipo de capilla, pero como barco inmóvil, está muy bien plasmado en la tercera estrofa: Y la nave, de mástiles de espermas y de velas / de coronas moradas de flores, era el barco / que lleva a extraños puertos a las hondas abuelas".