

Leonardo de León con un hacha en la mano

Ricardo Pallares

Leonardo de León, minuano por nacimiento (1983) y por opción, tiene visible presencia en la actualidad lírica uruguaya por su trabajo con las formas clásicas, el acierto expresivo y la propuesta vigorosa de renovación en asuntos y tópicos poéticos.

No obstante el hecho de que en una obra literaria debe haber creación verbal *El hacha del bufón*¹ agrega afán denotativo porque no fía los significados a la experimentación con la palabra ni a la combinación libre y azarosa una vez que abandona sus ataduras.

Nos parece que en esta obra hay elementos postvanguardistas, no obstante la ausencia de una operativa con el lenguaje y los significantes textuales.

Así, por ejemplo, en este libro dichos elementos se manifestarían en la alternancia estructuradora que exhiben los dos tipos de textos que aparecen.

Se trata de una alternancia que establece interdependencias entre los textos en la medida en que ellos se suceden e imbrican. Unos son breves composiciones de tres versos, a la manera de tercetos, que en realidad son haikus, y los otros y siguientes que son textos con un aliento mayor. Estos segundos textos tienen más espesor por la movilización lírica de sus asuntos y por su desarrollo formal y expresivo.

Las composiciones breves son, como se dijo, haikus de tres versos con 5, 7 y 5 sílabas. Cada haikus, a la manera de un lema, acápite o a veces a modo de sentencia lacónica con fuerte condensación, parece inspirar el pormenor de la composición que le sigue que es un soneto endecasílabo y que adquiere mayor hondura.

Los rasgos de la obra de Leonardo de León, hasta este 2018, lo perfilan como poeta de rupturas contenidas y controladas. Pero aclaremos los conceptos porque desde lo formal su poesía pone en evidencia una conciencia vigilante y atenta a la tradición.

Se trata de una conciencia rectora, lúdica pero rigurosa, que nos permitiría situarlo en el marco de una línea “neoclásica” en la que comparecen elementos románticos. Es un breve conjunto de elementos que son neo-románticos fundamentalmente por el conflicto dicotómico que aparece entre lo subjetivo del hablante y las realidades de la sociedad actualizadas a veces en lo cotidiano o en la circunstancia del propio yo.

Es así que ambos tipos de poesías tienen una especie de “diálogo” por continuidad o contigüidad. Forman pares, aspecto de la formalización general que es novedoso. Al aparear ambas formas instala una ruptura con las tradiciones reasumidas del haikus y del soneto clásico que son formas aparentemente incompatibles.

Algunas de estas formas poéticas consagradas ya las frecuentaron otros creadores uruguayos pero no abundan en el panorama de nuestra actualidad literaria.

No obstante lo dicho se trata de una verdadera transversalidad, por lo cual es evidente que de León tiene ilustres antecedentes. Cabe señalar sumariamente a algunos de esos poetas a efectos de tener presente que Leonardo no navega solo ni es un raro.

Así, por ejemplo, los nombres de Carlos Sabat Ercasty (en la zona del libro de sonetos “Los adioses”), Enrique Casaravilla Lemos (en sus versos y sonetos alejandrinos), Emilio Oribe (por ejemplo en los “Sonetos sacros”), Juana de Ibarbourou (con sus alejandrinos y sus combinaciones de endecasílabos y heptasílabos), Carlos

1 de León, Leonardo. *El hacha del bufón*. Lady J Ediciones. Minas, Uruguay, 2017.

Rodríguez Pintos, Clara Silva, cierta zona del polifónico Juan Cunha, el esquivo Fernando Pereda, la “cruel y excepcional poeta” Sara de Ibáñez con los ritmos y melodías de las quintillas, liras, redondillas y sonetos, Roberto Ibáñez con la dramática y exacta perfección de su poesía.

Es más: se trata de una vertiente de la poesía latinoamericana que por cierto se vincula con el propio caudal y tradición de la poesía en nuestra lengua.

El título del libro de León alude a la figura del bufón dotado en este caso de un hacha cuya significación simbólica es central. Todo indica que el hacha es metáfora de la crítica, la ironía, la travesura, el juego y el humor que se despliegan en el conjunto. Nos parece que, en alguna medida, en la cadena de los significantes, el bufón está por el autor y, en función de la lectura, por los propios lectores.

Este desplazamiento característico de la figura poética pauta en la referencia ficticia un tiempo pasado cuyos componentes legendarios remiten a la permisividad de que gozaban los bufones en las cortes para decir lo indecible. Detrás de la sonrisa insinuada, seguramente a contrapelo, aparecía -como aparece en este libro- una dimensión del dolor y la soledad individual.

Ambos sentimientos o estados expresan por momentos al colectivo y a ciertas reivindicaciones y reclamo de fueros. (No puede ser simple coincidencia que el libro haya concursado con el seudónimo “Verdugo” cuyo sentido -de haber sido una textualización del yo- implicaría algún grado de ajusticiamiento).

En el léxico del libro y su registro se verifica una cierta reconfiguración también presente en el plano sintáctico. Aparecen cambios semánticos, gramaticales, sustantivaciones y conjugaciones impertinentes, cambios en la función de adverbios y adjetivos que serían marcas de la búsqueda de un idiolecto y de la realización lúdica -ya referida-.

La modalidad referida es traviesa y juguetona, re-vincula a la obra con rasgos clásicos y modernos: el hablante se permite una escritura sin clausura del sentido, pero también manejar la ironía y la sátira, experimentar, denunciar y hablar de ciertos tabúes. Es una poesía que contraviene a lo hegemónico y que, por tanto, apela a la inteligencia lingüística más sensible.

El aspecto señalado también se vincula con la alternancia de los textos porque se potencian ya que los unos hacen sus reenvíos a los otros. Por entre los intersticios aparece lo poético adherido a la subjetividad del enunciante; de este modo lo lírico no cae en lo propiamente confesional.

El primer par de textos se articula en torno al tema del tiempo. Se dice en el haikus:

*Para el que es-pera
el olmo no comete
ningún error.*

Sin duda que el juego e ironía se asocian con la expresión popular y tradicional “No pidamos peras al olmo”. Dicha frase señala que quien aguarda (“es-pera”), o quien es una pera, una fruta que no piensa, opina que un olmo no comete errores. Pero en el juego que tiene algo de retruécano queda instalado el tema del tiempo acarreado por el esperar, no obstante la división semántica que hace el guion separador que se introduce en la palabra y la estalla mediante el humor.

El soneto que le sigue a esta composición, bajo el título “En busca del tiempo perdido”, que acarrea asociativamente a Marcel Proust, avanza en el asunto de las pérdidas más que en el de la fugacidad aunque no está excluida.

“Un día que no está en el calendario” parece ser un tiempo esquelético en su carácter puntual y en su descentración ya que está fuera de todo conteo y registro posible. Pero asimismo es una amenaza, “amaga con mostrarse”, es una permanencia, una inmanencia y una totalidad que acaba por infiltrar y alojarse en seres y cosas:

*Lo busco entre las voces del armario
en calles y balcones donde admiro
la noche desarmando su zafiro
al claro de otro día involuntario.*

La búsqueda no oculta la certeza de su presencia a la manera de un reloj de arena que fuera permanentemente invertidotal como parece hacerlo la alternancia de noche y día. Por esta razón la temporalidad del día “que no está en el calendario” se transforma en los tercetos, en razón de ser involuntaria, en una vivencia y un presentimiento:

*Galopa entre los huesos, lo presiento
mordiéndome los ecos y la duda
que dejan los zapatos en la muda*

*gravilla de otro viento por el viento.
Destella en un descuido: una pausa
más allá del efecto y de la causa.*

Por el lado de sus manifestaciones se siente galopar al día tan singular del que se habla. Lo hace “entre los huesos”, se lo percibe hasta en los ecos de los zapatos sobre la gravilla, se manifiesta como un destello en una simple pausa.

De alguna manera el contexto y la connotación generada por el eco, el viento, un descuido y una pausa caracterizan la fugacidad inexorable, la permanente duración en una especie de espejo de la conciencia y del lenguaje que se patentan en la escritura y su trámite, también vertiginoso y casi distorsionado, en procura -por ejemplo- del remate conceptual en los finales.

En la décimo segunda díada -tomando a la primera composición del libro como una introducción- el haikus mueve el tema de lo que podría ser el primer logos o la palabra sagrada u original ya que la vida se presenta como un pujo permanente para volver “a nuestro vientre”, para regresar a lo primario, a la verdad interior y total:

*Todos vivimos
pujando por volver
a nuestro vientre.*

El soneto correspondiente sigue con el asunto de la poesía como oficio mediador

*que me deja paciente y fugitivo
en puentes desolados que transcribo
al borde de mi orilla y la adversaria.*

El último terceto habla de cómo si persiste el fracaso de la poesía en el intento de nombrar queda como sucedáneo del ardimiento del propio poeta ya que la poesía es oficio y sacrificio:

*al sótano del tiempo vuelve tiesa
y lame sus heridas: cicatriza
su fuego con mi lengua de ceniza.*

El hacha del bufón acendra una breve pero firme trayectoria iniciada por libros como *Detrás del murallón de los rituales* (2013) y *Otra piedra de sol* (2015). El haber sido distinguido con el Premio Ariel 2016, instituido por la Academia Nacional de Letras, confirma la presencia poética del autor y de sus valores que se sostienen, al par que la confirman, en la multicéntrica y saludable heterogeneidad literaria nacional.

Montevideo, junio de 2018.