

# A NTONIO RAMOS ROSA EN LA POESÍA PORTUGUESA

Miguel Ángel Flores

Miguel Ángel Flores es profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Sus libros más recientes son *Umbral y memoria* (México, UAM-Aldus, 1999) y un volumen en la colección Material de Lectura de la UNAM.

La importancia de la obra como poeta y ensayista de Antonio Ramos Rosa sólo puede ser comprendida en su profundidad dentro del contexto de los cambios en la poesía portuguesa originados a principios de los años cincuenta y por el activo papel que jugó la Alianza Francesa en la meridional ciudad de Faro, donde nació el poeta el 7 de octubre de 1924.

Antonio Ramos Rosa es en la actualidad, en el inicio del siglo XXI, el poeta de obra más extensa y quien más ha contribuido a hondar en la ruptura y reinención de su tradición poética, llevando hasta el extremo la depuración de la palabra, de modo tal que el lenguaje se convierte en medio y fin de la poesía, pero sin olvidar su punto de apoyo en la realidad del hombre.

En los años de la posguerra se habían agotado los lenguajes, las búsquedas eran incesantes, la urgencia por expresar los problemas sociales había cumplido su ciclo. Los jóvenes buscaban otras expresiones y métodos que dieran vitalidad al lenguaje y nuevo sentido a la poesía.

En la década de los cuarenta el predominio de la poesía portuguesa correspondía a los neorrealistas, pero a partir de los años de la posguerra apareció un grupo de jóvenes que se sentía atraído por la experiencia surrealista. Tal vez se podría considerar como un anacronismo el surgimiento de discípulos de André Breton en una época en que se consideraba agotado al surrealismo, pues ya había dado sus mejores frutos en la esfera de las letras y las artes visuales. Pero debe tomarse en cuenta que la dictadura salazarista mantenía al país en un asfixiante encierro. Por lo que no es de extrañar que los jóvenes de entonces orientaran su interés hacia todo lo que de subversivo aportaba el surrealismo a un medio regido por reglas sociales tan estrechas y en el que el olor de sacristía impregnaba todos los rincones de la realidad social del país. Los surrealistas portugueses se aprestaron a hacer de ese movimiento la "única tradición viva" (lo que no dejaba de ser una bonita frase propagandística), y sus miembros más destacados impusieron ortodoxias que los llevaron a la ruptura del grupo original como había sucedido en Francia. Así, a mitad de los años cuarenta, surgió el Grupo Surrealista, verdadera novedad en el medio cultural portugués tan conservador, en el que uno de sus poetas más destacados, una figura *senior* de la poesía, José Regio, empezaba su jornada matutina expresando a Dios su sentimiento de culpa por existir y escribir poesía, ajeno a cualquier inquietud de orden social. Los "puros" de surrealismo fundaron el Grupo Surrealista de Lisboa, y sus réprobos pusieron casa aparte, en 1949, bautizándose como Grupo Surrealista Disidente.

Si bien los jóvenes surrealistas abrieron un capítulo importante al sacudir el adocenado mundo literario, no correspondió a ellos todo el protagonismo de la renovación de la poesía portuguesa, que vio el nacimiento de otras manifestaciones de cambio y ruptura. Tan importante como su actividad fue la publicación, en los comienzos de la década de los cincuenta, de las revistas *Távola redonda* (1950-1954) y *Árvore* (1951-1953). En sus páginas se divulgaron los textos de autores que aportaban una propuesta diferente y que habían estado atentos a cuanto se escribía en otros países de Europa. Ambas revistas fueron los foros más relevantes en los que se expresó una nueva generación de escritores con una idea distinta de la poesía y de la función que debería desempeñar el lenguaje, en un momento histórico en que los jóvenes pensaban que la poesía estaba obligada a abandonar su servidumbre de lo social. La rebeldía de esos muchachos se dirigió sobre todo contra la estética del neorrealismo. Por supuesto que los métodos y las formas de superar

esta corriente y sus códigos obedeció a procesos distintos para cada uno de los grupos que se formaron en torno de una revista o un círculo literario.

Aunque el país se mantuvo al margen del conflicto bélico que había afectado tan seriamente a Europa, y que por eso mismo se había ahorrado desastres y sufrimientos, no fue inmune al clima de pesimismo, escepticismo y desencanto que permeó a casi todos los grupos de intelectuales. Era difícil, en esas circunstancias históricas, mantener el optimismo de las utopías que había distinguido a los militantes del neorrealismo, corriente en la que, por cierto, se había iniciado más de un joven autor que después engrosaría las aguerridas filas del surrealismo. En Portugal, muy tarde, ocupaban la escena literaria, con estridencia, como debía ser, los discípulos de Breton, quienes buscaban ese punto donde se resolvía la contradicción entre lo real y lo imaginario, pues la respuesta a las inquietudes espirituales estaba en la aventura de la exploración de lo onírico: la fuente de la poesía se hallaba en lo hondo del subconsciente.

La respuesta de los poetas que se agruparon en torno de *Távola redonda* al neorrealismo fue la de un individualismo extremo. La misma revista se prepuso también revalorar la tradición lírica en sus vertientes culta y popular así como cultivar un cierto clasicismo, sin olvidar que el camino de la modernidad no tenía retorno. La actitud de quienes hicieron posible *Árvore* fue más conciliadora con el realismo social, el cual había dominado la década anterior: dentro de lo social había espacio para la exploración de los valores individuales. Antonio Ramos Rosa, cuyos primeros textos fueron divulgados por las páginas de *Cadernos de Poesia*, se convirtió en un claro ejemplo de los vientos de renovación que eran cada vez más predominantes en la poesía portuguesa; Ramos Rosa lograría sus páginas más importantes a partir de los años sesenta.

No se puede pensar en la existencia de la revista *Árvore* sin la presencia de este poeta. El programa de la revista destacaba la necesidad de la poesía como la más alta operación espiritual. Las consideraciones de orden social podían tener cabida en la poesía a condición de que no limitaran los horizontes del universo poético. La curiosidad intelectual de Ramos Rosa, su interés por la filosofía y su conocimiento de las poesías francesa y española, sobre todo la que se debe a los poetas de la generación del 27, lo convertirían en el poeta más importante de Portugal, sobre todo por los nuevos caminos que abrió.

Como se mencionó ya, Ramos Rosa nació en Faro, en el Algarve, pero la mayor parte de su vida ha residido en Lisboa, donde además de cumplir con su vocación poética desarrolló una intensa labor como crítico y ensayista, misma que ejerció sin pausa en las páginas de *Árvore*, *Cassiopeia* y *Cadernos do Meio-Dia*, en la década de los cincuenta. También las revistas más consolidadas de esa época (*Seara Nova*, *Vértice*, *Cadernos de Poesia*) publicaron con frecuencia colaboraciones suyas. Sin embargo, fue a principios de los años cincuenta cuando apareció su primer libro: *O Grito Claro* (1950). Una década después, este mismo texto, junto con otros poemas posteriores, conformarían el volumen *Viagem através duma Nebulosa* (1960), manifestación de su talento indiscutible y que haría de Ramos Rosa una de las voces más contundentes de la poesía portuguesa contemporánea.

Para Adolfo Casais Monteiro, el exegeta más destacado de Fernando Pessoa, era claro que la poesía de Antonio Ramos Rosa descendía del surrealismo; pero se había forjado, en gran parte, no tanto en el neorrealismo como en un espacio

afín a éste. Ramos Rosa llamó de inmediato la atención de la crítica pues aportaba una nueva orientación a la poesía en su búsqueda de un lenguaje depurado, que elegía las palabras más sencillas para escribir versos sin rebuscamiento: el poema debía construirse con la interminable palabra en el centro de un interminable silencio. Palabra y silencio: un binomio que iba a vertebrar el sistema poético de Ramos Rosa.

El gran novelista Virgílio Ferreira, en el postfacio al cuarto libro del poeta, *Sobre o Rosto da Terra* (1961) se refirió a "su aridez fecunda, a su claridad". Para Ferreira, la de Ramos Rosa era "la voz de una presencia en los límites de un mundo estricto". La poesía en él iba a la búsqueda de una elementalidad que trascendiera la anécdota de las palabras: los poemas fueron escritos cada vez más con mayor depuración verbal, con imágenes que desdeñaban las complejidades en la metáfora. Los poemas en sus referentes empezaron a conformar ciclos, como lo señaló en su momento Ernesto Prado Coelho: el del espacio, el del cuerpo, el de las piedras, el de la mirada, el del silencio. El aspecto fundamental de su es-



critura consistió en delimitar el espacio de su escritura poética. Mallarmé, Valéry, Ponge, más tarde Edmund Jabés, establecieron para él una secuencia en la que el signo del poema es llevado hasta el extremo de sus posibilidades como vía de expresión, hasta desembocar en una crisis del verso; a partir de ésta Ramos Rosa ha elaborado el lenguaje de su poesía.

Como se mencionó, la lectura de la poesía francesa fue para Ramos Rosa la piedra de fundación sobre la que construiría su futura obra. En 1941, cuando el poeta era un adolescente, la invasión alemana le impuso a Francia un remedo de gobierno en el sur, la República de Vichy, encabezada por el mariscal Petain, la cual estaba urgida de simpatizantes y aliados; con ese motivo emprendió esfuerzos para difundir la lengua y la civilización francesas. En el plano político, Portugal era territorio afín; en el cultural, la civilización francesa había ejercido una enorme influencia en sus elites intelectuales. Ese mismo año se inauguró en Faro un círculo cultural que estaba asociado a la Alianza Francesa. Una finalidad del activismo francés era la exaltación institucional de una fraternidad franco-portuguesa. Al año siguiente, con el apoyo del Instituto Francés de Portugal, se fundó una revista con el significativo nombre de *Afinidades*. Tiempo después, paradójicamente, este órgano oficial, de propaganda sutil del régimen de Vichy, reprodujo en sus páginas textos de los poetas de la resistencia como Pierre Emmanuel, Louis Aragon, Jean-Pierre Jouve, entre otros, así como artículos que habían aparecido originalmente en revistas como *Fontaine*, *Confluence*, *Cahiers du Sud*, *Fusées*, *Quatre Vents y Poésie*.

No es difícil imaginar lo que representaron para ese joven de limitados recursos, que iniciaba su aprendizaje en la poesía, las revistas y libros que ponía a su disposición la Alianza Francesa de Faro. La poesía francesa era un territorio por descubrir: las palabras en libertad podían aportar otra realidad al poema; el poema podía interrogarse a sí mismo sobre la sustancia de su lenguaje. La experiencia surrealista, la poesía pura, el poema que se construye con la palabra fundamental: una pluralidad de voces se manifestaba así en las lecturas del entonces joven poeta. Todas esas experiencias de lectura fueron asimiladas y constituyeron el punto de partida de su aventura poética, que con el tiempo haría sentir su influencia renovadora en el ámbito de la poesía portuguesa de su tiempo. En 1951, con un grupo de amigos, todos jóvenes, Ramos Rosa fundó la revista *Árvore* (*Árbo*). En sus páginas el autor de *A Rosa Esquerda* empezó a dejar cons-

tancia de su lucidez como crítico. En el número inicial de la revista publicó un ensayo de crítica: "Al margen de una lectura de René Char"; en éste destacaba que el poeta francés había abandonado los ejercicios gratuitos del surrealismo para adquirir una lucidez hecha de rigor y fecundidad. Los jóvenes de *Árvore* reconocían la importancia del surrealismo, pero advertían también sobre sus excesos y agotamiento y tomaron su distancia ante las manifestaciones tardías de esta corriente en Portugal, criticando también el espíritu de campanario que dominaba al país. Al mirar hacia Francia, al interesarse en el escenario internacional, al difundir a los poetas extranjeros, el grupo de *Árvore* respondía al reclamo de Eduardo Lourenço, quien había denunciado el provincialismo de la cultura portuguesa y sus profundas lagunas, que eran el resultado de una ausencia de diálogo con los países europeos.

Gracias a Ramos Rosa el lector portugués conoció la poesía de Paul Eluard, quien se convirtió en uno de sus modelos.



Cabe destacar que Ramos Rosa, además de excelente poeta y crítico, ha sido un traductor de poesía de primer orden. Eluard devino entonces para el autor de *O Teu Rosto* un ejemplo y guía en el campo de la ética y estética. Algunos han señalado que el apego a la poética eluardiana motivó algunas de las limitaciones de la revista. La admiración por Eluard, el poeta y el ciudadano vinculado al Partido Comunista Francés, despertó las sospechas de la policía política del régimen salazarista, la famosa PIDE, que hostilizó a los miembros de su comité editorial, quienes decidieron no tomar más riesgos y optaron por cerrar la revista.

Murió así la revista, pero no el espíritu crítico ni la curiosidad intelectual de Ramos Rosa. Hubo otras dos revistas de existencia efímera, *Cassiopeia* (1955) y *Cadernos de Meio-Dia* (1958-1960), que continuaron con el mismo espíritu que animó a *Árvore*. Ramos Rosa persistió en su tarea de lector infatigable y se mantuvo abierto a la novedad del mundo en la esfera de la poesía; se enriqueció con el vivo diálogo que estableció con sus amigos y corresponsales extranjeros, y con una fecundidad que parece no tener fin, aunque, lamentablemente, la crítica cada vez fue ocupando menor espacio en la obra del poeta.

Cuando Ramos Rosa empezó a escribir la situación política del país era bastante difícil. Salazar imponía la mediocridad como régimen de vida. La censura hacía opresivo el ambiente; el poeta pensaba que en tales circunstancias no se podía eludir la responsabilidad social. En Portugal también se comenzó a hablar del *écrivain engagé*. La poética del neorrealismo tenía una amplia justificación para existir. Y Ramos Rosa no fue ajeno a ella. El seguimiento de su trayectoria como poeta nos ilustra sobre los profundos cambios que tenían lugar en la sensibilidad y en las ideas estéticas de quien es en la actualidad uno de los más grandes poetas vivos de Portugal. Poco a poco, Ramos Rosa, a partir de la lección eluardiana fue aproximándose, con audacia, a una sencillez tanto en términos semánticos, como sintácticos y rítmicos. La poesía de Ramos Rosa ha sido una permanente búsqueda por la palabra elemental para la que el silencio es su gran sustento. Pero esta elementalidad no quiere decir que no haya un alto grado de complejidad en el sistema metafórico del poeta.

Antonio Ramos Rosa ha concebido —escribe Ana Paula Coutinho, a quien se deben, junto con Paulo Costa, los estudios más rigurosos y profundos sobre este poeta— la

poesía como fundación de un lugar de pensamiento que persiste en la búsqueda obstinada de la palabra “venida”, mediante el sesgo de la diseminación de imágenes, de formas y de voces, entendiendo que ésta no puede ya, dicho con rigor, cultivar el “acto de fe patético” que fue el del proyecto mallarmeano: llegar al libro totalizador.

No hay en la lengua poética de Ramos Rosa un desbordamiento léxico, se podría hablar, más bien, de una pobreza y una exigüidad que vienen así a inscribirse en el interior de esta poética como una de las marcas más profundas de su especificidad. Esa pobreza es la de la elementalidad del universo que se busca, pero también la del propio trabajo poético que es concebido, “algo que se hace contra sí mismo”, como un obsesivo e infinito movimiento circular en torno de un centro y de un origen:

Qué tengo yo para decir más que esto  
siempre esto de esta manera u otra  
qué busco yo sino hablar  
de esta búsqueda vana  
de un espacio en que respira  
la boca de mil bocas  
del cuerpo único en el abismo blanco

Immensa felicidad de aquello que podríamos designar, recurriendo a Blanchot, el “espacio literario”: un lugar original, siempre de toda la obra pero, simultáneamente, aquella en donde ella se vuelve posible. En ese intervalo entre la pura virtualidad (y que nunca dejará de ser) y su realización —en la obra— existe el escribir, realizar la experiencia del lenguaje. Escribir es, antes que todo, algo que se alimenta de sí mismo como cuestión y que funda toda una “ascesis de la conciencia poética” (Eduardo Lourenço) largamente tematizada:

Escribo sin creer, escribo, es decir, voy de sombra en sombra, me borro y borro el orden del discurso, las perentorias leyes de los hombres. Hay una palabra que viaja por el mar, hay una palabra viva en el espacio, en el rumor de la vida, en el silencio innominable de las cosas. Esta palabra no está lejos de ninguna palabra, todas las palabras se dirigen hacia ella, todas ellas mueren y estremecen por esa única palabra que puebla los espacios y los vocablos.

(“La superficie de la página”, en *Quando o inexorable*, 1983)

Como en Mallarmé, también aquí el poema responde a una exigencia de *impersonalidad* como si el *ser* sólo se revelase mediante la *desaparición del sujeto*. De ahí toda una poesía desnuda de anécdota personal, de confesión íntima o de la referencia psicológica. La entidad subjetiva es consustancial al poema, se constituye a través de él y lo eleva a la única mediación posible con el mundo. Por eso, vivir y escribir surgen en estricta continuidad y el poema se vuelve una verdadera *experiencia del mundo* y una *estrategia de ocupación del espacio*. "Estoy vivo y escribo sol" (1966) es la manifestación de un *cogito* al enunciar: *escribo, luego existo* que, paradójicamente, es una anti-cogito, una sencilla función del lenguaje que abolió el sujeto como presencia real y anterior. "Estoy vivo y escribo sol" es, afortunadamente, el grito más triunfante, pero también el más lacerante, de una aventura que convierte a la poesía en una forma de existencia y en una realidad absoluta.

Pero escribir no es sólo la constitución de una subjetividad, sino también una manifestación del cuerpo, *una operación eminentemente física*, una forma de *construcción del cuerpo* (1969) —el propio o el de otro— que es en ese movimiento:

La mano fluye tan libre como la mirada.  
Aquí puedo estar seguro y leve en el silencio  
entre formas calmas, materias densas, raíces lentas,  
al fuego esparcido que se expande hacia el horizonte.  
En mi cuerpo se enciende una pequeña lámpara.  
Todo lo que yo diga son los labios de la tierra,  
el leve martillar de las lenguas de agua,  
las heridas de la sabia, el estallido de las costras,  
el murmullo del aire y del fuego sobre la tierra,  
el incesante alimento que recorre mi cuerpo.

("Aquí te merezco", en *A construção do corpo*, 1969)

Este poema concentra algunas de las más importantes cuestiones de la poética de Ramos Rosa. La ecuación que hace de la escritura la única forma posible de afirmación existencial y también responsable por un principio de equivalencia entre el yo y el mundo de lo real. Se trata, en suma, de hacer deslizar la identidad (volverla fluida) y establecerla como homogénea de las formas más elementales, pero también menos contingentes de la existencia (flujos, energías primarias, mundo de elementos) hasta el límite de la afirmación triunfante:

y soy ligero con las palabras de este día,  
y soy azul como el cielo, verde con los árboles verdes,  
presente para el presente, me muevo y no ceso

("Como quien fluye hacia lo que nace", en *A pedra nua*, 1972)

Del mismo modo, la "imagen" es un dispositivo para dilucidar todas las diferencias: el cuerpo remite a las formas de la naturaleza y éstas, a su vez, configuran formas corporales, inaugurando así un erotismo que hace de la escritura "una experiencia del cuerpo total". Palabra, cuerpo y mundo espeso de las cosas forman una ecuación que responde a la exigencia de "enraizamiento ontológico del sujeto en el mundo", aquí hecho posible por la condición de que toda presencia en el mundo es consustancial con la presencia del mundo. Se trata así de organizar una forma particular de conocimiento que evoca "aquello que es" y hace surgir un universo primordial que ninguna conciencia crítica, ningún conocimiento teórico, vienen a perturbar. En este esfuerzo para colocar al logos en relación con el mundo y restituirnos a "lo que es" (exento de toda trascendencia y de toda metafísica; por eso no hay lectura más inadecuada para la poesía de Ramos Rosa que la lectura simbólica), algunos poemas hacen pensar en Francis Ponge:

La piedra es bella, opaca,  
la peso con gusto como pan.  
Es oscura, terrosa, rojiza,  
cubierta de ceniza.  
La contemplo: es evidente, impenetrable, preciosa.

("La piedra", en *Ocupação do espaço*, 1963)

En la poesía de Ramos Rosa acaban por subsistir sólo los elementos concretos, sin pasado ni futuro —el viento, el fuego, la tierra, las aguas—, todo lo que en el universo es omnipresente y eterno y, por eso, nunca está enteramente comprometido con una situación presente. Estos elementos son un puro acontecimiento de lo real en su sorda materialidad y una promesa del ser que la poesía revela. Promesa del ser, entendámoslo bien, porque toda la conciencia dilacerada de esta obra deviene precisamente de la confrontación de la palabra poética con un fondo opaco de silencio, un mundo de sombras inasibles, de donde es preciso imaginar que el poema, en la justeza de su palabra, puede rescatar una presencia: "Voy hasta el fin del muro a buscar un nom-



bre oscuro: / ¿es el de la noche próxima, es mi propio nombre?" ("Hay un jadear de tierra en la garganta", en *O ciclo do cavalo*, 1975).

Toda la cuestión mayor de la poética de Ramos Rosa deriva de la confrontación con el "carácter órfico de la nominación", que se modera bastante a partir de *Volante verde* (1986), donde, por primera vez en su obra, se abre un espacio en esa lucha obstinada e inquieta, y es posible encontrar la afirmación jubilosa de la reconciliación del mundo con las palabras: "Ella se encanta. Adhiere, coincide como el ser mismo / de la cosa nombrada. El rostro de la tierra se renueva. / Ella fluye en círculos desangrando, construyendo". ("La palabra", en *O volante verde*, 1986).

Para eso fue necesario que algo se modificara en la ecuación Sujeto/Palabra/Real. Tal vez un asomo de esperanza; tal vez una reducción aún mayor del territorio subjetivo, hasta los

límites de una existencia "elemental" (anterior a toda la conciencia teórica que procede a la distinción sujeto/objeto) donde ningún *pathos* se viene a inscribir.

Las resonancias de Mallarmé, que antes eran bastante obvias, están ahora más difuminadas. Recordemos que Mallarmé había elevado el lenguaje al principio absoluto que abolía todas las presencias reales para resplandecer en su "maravillosa naturaleza". Pero mientras Mallarmé, consciente del mirar órfico que el lenguaje proyecta sobre lo real, funda una poética basada en la hipótesis de la pérdida de todo lo exterior al lenguaje, Ramos Rosa parte del mismo principio pero se desplaza en el sentido inverso: de la abolición de todo el intervalo y de toda la diferencia (de toda la "différence", podríamos decir con Derrida); el de la instauración de la plenitud o, al menos, de pequeños claros de la vida:

En la verdad, lo que busco es un espacio para respirar. Que mis palabras dibujen un paisaje aéreo, silencioso, inicial. ¿Se diría que algo me impide forzar, pesar, como si la eclosión de la palabra viva sólo se diera en un exceso de transparencia y de levedad! [...] ¿Podrían las palabras decir los colores, la dulzura, el perfume que transforma el exilio en el claro paraíso del silencio? Ahora escribo en la coincidencia y en la amplitud de lo abierto. Las pobres palabras se vuelven ardientes, unificadas, vivas evidencias de una desnudez enigmática. ¡Cuántos caminos se abren en la palabra respirable, cuánto azul se propaga en las palabras desnudas, cuánta sombra con calor interno!

("Un exceso de transparencia y de levedad", en *Clareiras*, 1986)

Palabras desnudas, excesivas de transparencia y de levedad: son aquellas que vuelven habitable el desierto y borran las perentorias leyes de los hombres. Son palabras que desafían la sorda opacidad de las cosas y trazan un camino de luz por entre un mundo de sombras.

(Este texto está en deuda con el ensayo que Antonio Guerreiro dedicó a la poesía de Ramos Rosa).•