

Jorge Esquinca ha escrito un libro misceláneo, un collage de múltiples evocaciones, teniendo como figura central, como objetivo único, a la figura focalizada de la poetisa norteamericana Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886). ¿Será este juguete de Esquinca un ejercicio heteronómico? No. El asunto que Esquinca tiene en sus manos resulta mucho más complejo. Para empezar, la poetisa Dickinson fue y existió; no se trata de una invención literaria como el *Juan de Mairena* de Antonio Machado, los desprendimientos casi innumerables de Fernando Pessoa (cito sólo sus más conocidos heterónimos: *Alberto Caeiro*, *Ricardo Reis*, *Álvaro de Campos*) o bien el *Mardonio Sinta* como un desprendimiento de nuestro contemporáneo Francisco Hernández.

En *Cámara nupcial*, Jorge Esquinca ha construido y reconstruido, desde el hacer literario, a la persona, las creaciones y los fantasmas de la poetisa Dickinson. El poeta se «metió» en la historia, «imaginó» su vida —luego de conocerla en libros— y le «formó» un

universo a este personaje romántico del segundo tercio del siglo XIX, contemporáneo, aunque muy diferente en muchos aspectos de Walt Whitman. Haber construido y reconstruido una vida y una obra singulares, interpretar y reinterpretar recortes de vida, perfiles de sentimiento, trazos de amor y carencias desde una visión intimista y al mismo tiempo universal, ha sido en primer lugar la tarea del poeta constructor. Y luego, claro, «imaginar» y «dirimir», transformar lo imaginado y escoger lo ideal para la materia literaria.

Dividió Esquinca su tarea en ocho capítulos. Su propósito era, como ha señalado con toda pertinencia al principio de la primera parte, titulada “La maquinaria del glaciar”: “alcanzar el corazón de Emilia” y, para conseguirlo, tuvo que traspasar “la armadura de un glaciar”. Éste es el apartado más complejo del libro; el poema que lo compone es el más alambicado, y es el más hermético, quizá el más sugestivo de *Cámara nupcial*. Se trata de una estancia muy extensa, escrita con un método que, supongo, quiere suplir muchos de los elementos técnicos del estilo poético propuesto y practicado por Emily Dickinson (más adelante volveré sobre este aspecto).

* Jorge Esquinca, *Cámara nupcial*, Ediciones Era/Instituto Veracruzano de la Cultura, México, 2015, 142 pp., portada de Jorge Esquinca y diseño de Juan Carlos Oliver.

En la segunda parte, Esquinca nos ofrece un epistolario resuelto en dos piezas únicamente. La primera fue fechada en Amherst, Massachusetts — tierra de origen de la poetisa—, y la otra la fechó “En algún lugar del territorio bárbaro”. Son dos cartas en verso, en donde, por aquí y por allá, reproducirá la fórmula poética de la escritora. En la primera carta reconstruye un escenario citadino y significativo: el domingo y sus rituales celebratorios; la escena y su situación ocurren en abril. Señala el poeta: “Es domingo / y todos / se han ido a la iglesia, / los carros / dejaron de pasar / He salido a la hierba recién / nacida / para escuchar / las antífonas / Tres o cuatro gallinas / me siguieron / y nos sentamos / una junto a la otra / y mientras ellas cacarean / y murmuran / te diré / lo que veo, lo que me gustaría / que vieras...”

La segunda carta está escrita “desde el lugar del agua que hierve”; “A orillas de la gran laguna”. Se trata de un escenario preciso: “Es ésta una tierra de volcanes”; pero, también, de un punto de fuga, en donde los personajes, por medio del artificio del arte verbal, se mezclan y reconocen. Se genera un diálogo que se establece en lugares y tiempos distintos: Emilia se halla en sus jardines; el otro, en su domicilio, localizado a la orilla del lago de Chapala: “Aquí, los domingos, el aire / se llena con el olor de la fritanga”. El poeta compone su poema intercalando voz propia con textos tomados

de distintas fuentes, sean cultas, sean populares, sean de poemas o cartas de Dickinson u otros autores. Cito una referencia vernácula, de Tomás Méndez: “Dicen que por las noches”; y de inmediato otra, situada al final de la segunda carta: “Y luego, / cuando la mañana te viste de *luz no usada*, / amiga querida, ¿amaneces otra vez / entre tus propios brazos?”, mezcla de fray Luis de León y José Alfredo Jiménez.

Este final sugiere, entre sus múltiples lecturas posibles, el mundo afectivo, diría amoroso e íntimo de Emilia, que ha permanecido envuelto entre secretos, suponiendo de por medio una doble moral y en torno al natural hermetismo que rodeó, por voluntad propia, social y explícita, casi toda su vida. Este episodio pudiera tratarse, si le aplicamos una interpretación del decurso de la mística, de una especie de vía purgativa.

En la tercera parte, “Tratamiento del espacio fotográfico”, aparece la imagen y el interludio de los escenarios: la casa y, dentro de ella, la habitación: su «celda», que mira hacia el jardín y a la casa de enfrente, la accesoria, en donde habría de vivir, tan cerca y tan lejos, el sujeto amoroso de la poetisa. En la habitación —la cámara nupcial— surgirán los elementos en juego: el depósito humano, la estancia en solitario, el amor transformado en muchos poemas y en cartas; un sinnúmero de estas cartas tendrán un solo destinatario, quizá.

La casa y su habitación, la cámara, serán por etapas reservorio y seno protector materno; este espacio se tornará, en la imaginación de Esquina, lo reitero, la cámara nupcial: el sitio solitario / creador, el lugar del encuentro pensado, intuido y realizado; el lugar de la espera; el sitio de la glaciación. Cumple este escenario con un dato histórico: el de la generación de la famosa fotografía de Emily Dickinson, tomada durante su adolescencia, en 1846. El poema en prosa titulado “Se trata de un sueño dentro de un sueño”, comienza así:

Dice eso el muchacho que respira el gas de las farolas nocturnas cómo saber si de verdad eras fingías estaba ahí nunca estuve yo preparé la infusión de plata el baño sagrado donde habrías de quedar retenida para siempre a tus dieciséis años a los ciento ochenta y dos de tu nacimiento a los quinientos de la nieve que cae en el interior de tu recámara ahora que te miro a través de la lente...

Forman la parte central del libro las partes cuarta, quinta y sexta. En estas partes —tres formas de imaginación correspondida— se reproducen diversas técnicas empleadas en la poética de Dickinson. La cuarta se titula “Libro de adivinanzas” y se compone, como se enuncia, con una serie de poemas en prosa con temas resueltos a base de enigmas. La titulada “Invernadero” fue resuelta, como la sexta, en verso, aunque de distinta factura. En “Invernadero” aparecen el jardín y sus criaturas, en una especie

de manual del naturalista: “tú”, “nido de nadie”; “tú”, “reclusa / de la nieve” —acota el poeta—, para rematar así: “...a veces / aun las flores más pequeñas / se esconden”. La sexta parte, “Gabinete de curiosidades”, agrupa una serie de sextillas de varios metros, exentas de rimas. Cada poema reproduce estampas de visiones o sensaciones.

Todos los motivos generatrices tienen que ver con el entorno de la casa de Amherst, el jardín y la accesoria, es decir, la atmósfera del glaciario, donde lo amoroso, a veces incumplido, otras veces apenas a modo de sugerencia, y otras sólo por medio de la intelectualización creativa. Son, en todo caso, piezas en donde germinan la visión, la misión y la sugestión. Pongo un par de ejemplos: “En el interior de la esfera / vibra un pensamiento de la nieve”. Y éste, uno de los mejor logrados, creo: “El rumor del gallo cuando gira / en un círculo de viento. / El olor de la primera lluvia / en un saco de carbón. / La mano que roza tu mano / en la penumbra del recibidor”. Estas partes complementan, junto con la primera parte, el recorrido técnico y temático de la poética de Emily Dickinson.

La séptima parte, “Viaje al centro de la nieve”, está constituido por el «archivo» poético de lo investigado y localizado en la etapa de preparación de su proyecto. Es resultado de la triangulación entre el pasado y lo histórico, lo posible y lo imaginado, y el enfrentamiento del presente con el

producto final. También es la bitácora y la libreta de apuntes: el sitio del enlace entre el tema, el protagonista y el creador: “Viajo como si volviera / a donde nunca he ido / despidiéndome de mí / acaso / de aquello que he de encontrar / en otra vida / ésta / hacia la que despierto / al reconocer la llaga / mi propio temblor de animal / herido”.

La octava parte, “La vía negativa”, integrada por un poema largo pero no tanto como el primero del libro, es la relativa a la etapa del desprendimiento, en donde está todo lo que no es.

Al principio dije que la parte más sugestiva del libro era, según mi lectura, la primera: “La maquinaria del glaciar”, pues es allí en donde el poeta Esquinca experimentó la poética más usual de Emily Dickinson, su sistema preceptivo de construcción formal, en donde el contenido romántico se vaciaba en moldes clásicos. Cito un ejemplo, quizá el más extremoso del poemario:

Ya *nada* supe.
Yo buscaba una voz entre las voces.
Yo buscaba el “*la*” orquestador.
El “*la*” que es una *lámpara*
en el vientre del glaciar.

Solo y mi *alma*,
una furtiva *lámina*,
debía eliminar
a Emilia.
Ofrecerla a los vientos.
O guardarla.
Cortar su cabeza
con una dulce *guadaña*.
Pues todo esto —me dijeron—
se medirá con el compás del *sueño*.

Este tipo de aliteraciones o de rimas (éstas generalmente asonantadas) se repiten como *leitmotiv* y como argumento melódico del poema. ¿Se tratará, acaso, de un paralelismo de estilo o de una intencionalidad consciente? Cito algunos ejemplos (los hay en forma muy frecuente por aquí y por allá): “las *herméticas monedas* de China”; “*En su cama, restos de una larga batalla*”; “¿Existe un *arma* para *cazar elefantes*?”; “Aferrado a la *maquinaria* del glaciar / *rezaba*”, etc.

Cámara nupcial es memoria y diálogo, hallazgo y recuerdo.

Ángel José Fernández
Instituto de Investigaciones
Lingüístico-Literarias,
Universidad Veracruzana