

## LA PREEMINENCIA DE LA FORMA EN LA POESÍA DE JORGE CHEN SHAM

Carolina Sanabria\*

### RESUMEN

Con la publicación de *Nocturnos de mar inacabado*, quienes hemos tenido la ocasión de conocer la trayectoria de Jorge Chen Sham, podemos ver otra perspectiva de su destacada actividad académica —en tanto investigador, crítico literario, editor y gestor cultural nacional como internacional— trasladada esta vez al plano de la creación poética. Este primer texto de poesía está elaborado desde una recuperación de la tradición formal que inaugura un hito en la lírica erótica nacional por su construcción que descuella erudición, lectura y un largo entrenamiento en la práctica de escritura.

**Palabras clave:** nocturno, lírica, erotismo, cadencia, forma

### ABSTRACT

People who have had the opportunity to know about Jorge Chen-Sham's career can observe another perspective of his outstanding academic work —as investigator, literary critic, editor and national and international cultural agent— with his book *Nocturnos de mar inacabado*, which is poetic creation. This first poetry work is written from the formal tradition opening a milestone in the national erotic lyric due to its construction outstanding Chen-Sham's erudition, reading and a profound practice in writing.

**Key Words:** nocturne, lyric, eroticism, rhythm, form.

La incursión en el género de la lírica de la que su autor es vasto conocedor demuestra un dominio que en abril del año pasado le mereció la incorporación a una de las más ilustres y prestigiosas instituciones americanas: la Academia Nicaragüense de la Lengua. Su poemario descuella por una elaborada construcción, formalmente preciosista, que se remonta a la herencia latina, satírica de los epigramas —en versos cortísimos, bimembres—, a modo de aligerar la carga de gravedad en

el tono general— y del *Beatus Ille* de Horacio retomado durante el Renacimiento como tema de celebración a la vida sencilla y retirada por Fray Luis de León, el poeta lírico más importante de España. No es la única referencia explícita, pues una suerte de reconstrucciones/homenaje incluye un recorrido que contempla el Siglo de Oro (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo), el Romanticismo (José Zorrilla, el Duque de Rivas) hasta desembocar en ultramar con la décima musa. *Nocturnos de*

---

\* Carolina Sanabria obtuvo su doctorado en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es Profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica, en la Escuela de Estudios Generales, Filología y Lingüística y el Posgrado en Literatura.

Traducción: Lidca. Geannette Soto

Recepción: 25/11/11. Aceptación: 07/12/11.

*mar inacabado* es la confirmación palpable del virtuosismo de una lectura y ejecución donde se recoge la tradición de diez siglos de lírica castellana.

De esta tradición Chen Sham recupera un género cuya madurez se alcanza precisamente durante el Romanticismo en el que se recoge la *imago mundi* que da forma a una serie de contenidos pasionales (Béguin, 1993: 31). La noche como tema en la literatura es de amplísimas connotaciones y aquí produce el deslinde, en esa orientación de los sentidos convencional, extraliterariamente atribuidos: la sensualidad y el deleite a partir de la espera que cuece el encuentro.

Desde el poema-prólogo inaugural – como en las *Rimas* de Bécquer, otro referente– que aquí se titula “Incineración del deseo” se plantea una contradicción ex profeso: lejos de su reducción a cenizas, la función se dirige a actuar como conjuro, anticipar la lectura de lo que está a punto de iniciarse, de presentarse como espectáculo (rítmico, sonoro, lexical, visual). ¿Y qué es a lo que se asiste, a qué es a lo que se convoca? A un desfile frenético de emociones –“festín aterciopelado”– a la escena hecha y rehecha una y otra vez, prohibida, oculta, de suma intensidad: la de los amantes.

Si bien el nocturno es un género que no sigue una métrica precisa, pues su tendencia se enmarca hacia el versolibrismo, *Nocturnos de mar inacabado* está elaborado con una subrayada rigurosidad formal. La cuidada musicalidad permite manifestarse especialmente en la abundancia de construcciones de reiteración – paralelísticas y anafóricas–. Es, por ejemplo, el caso de “Cara o cruz”, donde el tono rítmico enunciado por el yo lírico al principio de cada una de las estrofas como

“*Me enloquecés* cuando me herís de esa manera”  
[énfasis agregado]

“*Me retorcés* hasta hacer piruetas que acobardan los poros”, [énfasis agregado]

“*Me desmembrás* con tus poderosos muros que tanto respiro” [énfasis agregado]

se resuelve, en el inicio de la última estrofa, en una disolución de la recurrencia a partir del desvío de la conjunción en la forma verbal que pluraliza al sujeto:

“*Nos correspondemos..* y temblamos al unísono y a cada tiempo” [énfasis agregado]

Estos esquemas de reiteración coexisten insistentemente con los de contraste – contrapunto– para establecer la preponderancia, en este caso de manera paradójica, de una realidad frente a otra, para subrayar el dramatismo del sentimiento del yo lírico (Moreiro 1998: 98-99), como se anticipa desde el mismo título del poema “Caminos separados”:

“*Probeta de mis pasiones*  
eso eras vos  
Pulpa que se deshace  
eso soy yo”.

Hay una recuperación de temas cuyas significaciones contienen una alta carga semántica en la historiografía poética: la noche es la temporalidad y el mar la escena. Ello le permite al hablante dar pie para certificar la elaboración de tópicos que abruman, inundan –trivializan, frivolizan– la creación lírica contemporánea. Los dos primeros epigramas, “Los sentidos de la noche” y “La luz del poeta”, aluden a esa forma fácil de construcción: el primero en referencia a las invenciones de “filósofo oportuno” que son categorizadas como “más mentiras”, y en el segundo a latinismos como el *carpe diem*, el *furor amoris* y el *ars amandi* que se definen como patraña, manía de poetas y excusas del sibarita, respectivamente. Se trata de una tendencia contemporánea que recurre al uso de latinismos y demás invenciones retóricas que terminan primando sobre un quehacer poético en la práctica actual bajo el dominio de fórmulas estereotipadas. Por eso, en este caso el poeta opone a ello la referencia directa, no engalanada. El único ornamento palpable que puede atribuírsele es el de la lectura, el conocimiento. En efecto, lejos de ello, con esta primera incursión en el género, *Nocturnos de mar inacabado* comprueba, no desde el ámbito de la hermenéutica sino de la creación, la necesidad de

volver a la forma –lo que justifica la elaborada construcción metafórica, la refinada elección lexical, la aplicación afanosamente cadencial, las enumeraciones visuales, sonoras, táctiles– como experimentación de los sentidos (ver más, oír más, sentir más) (Sontag, 2005: 39) por encima de la utilización afectada de códigos. Se confirma, dicho de otro modo, la obligación de recuperar la forma en la expresión responsable y comprometida con la creación misma y con el justo conocimiento de la tradición que la precede.

Estos tópicos como el *carpe diem* no son rechazados *per se*, sino asimilados en tanto entendimiento de las otras aspiraciones del hombre del Renacimiento, como la conciencia del tiempo que se agota (el *temps fugit*) – la “pasajera vida”, el “instante perdido”– que mueve a la urgencia por el *locus amoenus* relocalizado en el entorno marino. Pero no es una referencia cualquiera, indefinida. Aparece, por el contrario, claramente relocalizado: la zona del Caribe. Al hablante lírico le interesa dejar constancia de la incorporación de matices regionales que se perciben en la forma de tratamiento al amante (el voseo), con especial énfasis en el componente visual lexical (monos congos, tortugas, palmeras, lagartijas, cocos) y eventuales menciones a acentos localistas (tropicales, el calipso). Esta representación, como caracteriza a la realidad neobarroca americana, se aúna a las imágenes que forman parte del patrimonio universal, como imágenes (rosas, ruiseñores) y latinismos de expresión lírica que se entremezclan con ocasionales expresiones populares: “Cara o cruz”, “Contante y sonante en la noche”, pero bajo una elaborada construcción, como se puede apreciar en la tercer estrofa de este último poema:

“Prefiero remediarte sosteniendo después de la  
suma;  
Tus nalgas son mi *preciado* desempeño en calidez.  
Contante y sonante me has abrumado prestamente  
Con el mayor *certificado* que aseguran los deslices”  
[énfasis agregado]

Estos versos no sólo revelan un juego de palabras que derivan, lo mismo que la totalidad

de la enunciación, en una repetición acompasada, musical (homofónica, dependiente del tintinear de las monedas), puesto que al mismo tiempo el poema se permite proponer una novedad que la misma sublimación del género suele pasar por alto por cuanto pertenece a otro orden: el elemento económico homologado a la relación de la pareja, esto es, su metáfora bajo la analogía mercantil, cambiaria.

En cualquier caso, si bien se está ante el reconocimiento de una herencia europea, el hablante poético dota su mensaje de cierta tropicalización, como en su momento se le dio continuidad al género desde el modernismo hispanoamericano (Darío, Cardenal, Asunción Silva, Girondo...) y hoy reaparece para determinar que está lejos de desgastarse.

En este sentido, la continuidad de vocabulario de referencia visual donde procede a la mencionada enumeración pormenorizada, inscribe al poemario de Chen Sham en lo que –desde el influjo creciente de la visualidad en la literatura– Jorge Urrutia ha tipificado como “poesía de detalle” (1984), que a su vez por cierto permite asomar cierta anticipación al gusto predominante de la contemporaneidad poco después formalizado por el teórico italiano Omar Calabrese. Se trata de una estética que se inclina por la forma (y el gusto) del detalle, el cual permite la reconstrucción de su entero –de una escena, de un marco, de un cuerpo deseado– y no, por tanto, descrito en su totalidad desde un principio en cada poema, sino a retazos que implican, por su perfilada descripción, un contraste con impresiones como las pictóricas, una suspensión que sugiere un detenimiento en el tiempo (Calabrese 1999: 88) como intento de apresarlos, eternizando el goce a través de la reconstrucción verbal, de alta referencialidad. Aparte de los efectos que demuestra generar en el yo lírico, al amante propiamente se le conoce por el conocimiento sucesivo y encadenado de sus formas y calidades (Urrutia 1984: 58), que aquí se parcela en su caso en sus órganos de contacto (manos, lengua, labios) cuyo trayecto desemboca en la corporalidad del amante –las “ocultas joyas” (su plexo, su ingle, su pubis, su pecho), aunque no se consume en esta única dimensión, porque

también se adentra en las otras, las incorpóreas: su delectación, su erótica-. La referencialidad al otro se produce a partir también de su ausencia elaborada como recuerdo y falta, desde una nostalgia del yo lírico que da paso al encuentro gozoso que encuentra –de nuevo– correspondencias rítmicas que dan cuenta de los cuerpos de los amantes que confunden. El poema “Retroalimentación en pleno gozo”, que reza al inicio de las estrofas 1 y 3,

“Tu boca en mi boca...  
la tuya en la mía  
y viceversa  
Tu mano con la mía...  
¡qué palpitaciones  
En el sudor del estruendo!  
Tu sexo en mi sexo...  
el tuyo en el mío  
en perfecta diapasón”

se somete a una estructura cadencial, donde el entrelazamiento de los cuerpos y las palabras remite a los versos del poeta contemporáneo Pedro Provencio, con lo que la referencialidad del poemario no se restringe a los clásicos:

“Tus labios en  
los míos en  
tus manos en  
mis ingles en  
mis labios en  
los tuyos en...”.

El nocturno como género también concibe el acto poético en correspondencia con la reflexión meditativa, elaborado desde Bécquer, donde el sueño y la visión onírica adquieren especial importancia, aunque en el mismo *Nocturnos de mar inacabado* se hace problematiza bajo la figura del insomne (“Contante y sonante”). El reconocimiento del poder supremo del cosmos engendra una introspección meditada en el sujeto (Chen Sham 2010: 93). Específicamente, la noche es el espacio –que se transfiere a un estado– ideal para el recogimiento y la meditación, con visos que rozan la experiencia mística, como la metáfora de la noche oscura de San Juan que le permite al alma elevarse. De ahí que no sea, por tanto, inconsonante la presencia de términos o frases de sentido

opuesto –paradojas– (“alma de carne”, “salino azúcar”, “vítores quejumbrosos”), comunes a la mística religiosa para referirse a la *posibilidad imposible* (Cuvardic 2011) de unión divina (el “Vivo sin vivir en mí,/y de tal manera espero/ que muero porque no muero” de Santa Teresa de Ávila), con su correspondencia a nivel erótico en la designación de la unidad perdida de los amantes: por eso la saliva carcome, por eso el otro es como una viuda negra y el último poema cierra con una lidia en la arena con matador y víctima, por eso *Nocturnos de mar inacabado* está atravesado por una sensación ineludible y desconsolada del derrumbamiento.

De esta manera, a partir del tópico de la noche, la correspondencia del placer sensorial que se despliega no descuenta la posibilidad de alcance espiritual plasmado en la poesía y el arte místico. Ciertamente en el siglo XVII era difícil –como sigue siendo hoy– mantener la enraizada distinción entre cuerpo y espíritu. En el plano de la recepción, cabe recordar los malos entendidos que a ese respecto alimentaran siglos atrás la controversia de la monumental obra plástica de Bernini. Uno, por cierto, de sus más preclaros exégetas, Simon Schama, se refirió a ella como la representación del “drama corporal más convulsivo que cualquiera de nosotros pueda experimentar [...] una fusión de deseo físico y trascendencia emocional o espiritual” (2006: 140-141) que también podría encontrar extrapolación con el texto de Chen Sham. En el arte místico, el dolor manifiesto como éxtasis corporal, a lo largo del poemario, tiene fundadas resonancias con su correspondiente espiritual. Como dice el hablante en relación con la divinidad que precede el epígrafe de San Juan de la Cruz: “Aquella fuente de todo entendimiento/ es conquista para la experticia amorosa”. Por eso el arrepentimiento –que en “Indeleble dolor” el hablante explicita no sentir– o la culpabilidad a las que estas emociones suelen asociarse prevalecen por su ausencia. Es así como en algunos poemas más que en otros, la distinción binaria, de orígenes platónicos, parece diluirse, lo que mueve a suponer un alejamiento del paradigma mental que funciona desde categorías

opuestas de programación lógica en la estructura del pensamiento.

La noche entonces configura el estado ideal para el desvarío (amoroso, erótico), el cual –nunca mejor dicho– se ejecuta desde una enunciación confesional: otra de las especificidades del nocturno como género. Esa enunciación, que no se agota en las fuentes literarias, es ampliamente desarrollada y difundida en el lenguaje musical. De hecho, la asociación inmediata que se establece remite al trasvase en el tipo de pieza popularizada por el compositor polaco Frédéric Chopin con base por cierto en la admiración que le suscitaban los versos del poeta irlandés John Field. Como en la poesía, el nocturno musical es de corta duración, de ritmo pausado y de función contemplativa. En concreto, surge por oposición a la polifonía del barroco, que consiste básicamente en la existencia de varias voces con un mismo rango o estatuto, mientras que en música tiene una textura homofónica: una voz predominante lleva un discurso melódico –la del hablante lírico– que se impone sobre otras voces, de naturaleza, en cambio, armónica. En este sentido el paralelismo con el drama (donde la acción depende del diálogo de los personajes) es notable. Cabe en ese sentido recordar que, a diferencia de los otros géneros literarios sobre los que se asienta la distinción tricotómica clásica, la lírica no denota una presencia de varias voces sino de una sola, la del hablante lírico que se mantiene básicamente invariable a lo largo de toda la enunciación. Sin embargo, este fenómeno típicamente musical con fundamentos literarios se reescribe aquí a partir de la presencia de algunos elementos en el componente notacional. Es posible apreciársele en el caso de los paréntesis –que aluden a una idea prescindible, accesoria y provisionalmente de otro estatuto– como de los guiones –de uso ordinario en cambio en la narrativa y sobre todo en el género dramático, tan marcado y recordado a lo largo del poemario (en las referencias explícitas a los autores del teatro del siglo de Oro, no sólo en los epígrafes sino en la estructura poética) bajo el propósito de destacar la intervención de otras voces (armónicas)–. En cualquier caso, el empleo tanto de guiones

como de paréntesis denota una filtración por las ranuras del drama en el flujo discursivo desde una voz (melódica) que domina el discurso: la del yo lírico.

Como quiera que fuere, Calabrese apuntaba que es propio que en el discurso por detalles figure la aparición de marcas de la enunciación, es decir, del *yo-aquí-ahora* de la producción del discurso (1999: 87-88) que en este caso constata la existencia de un sujeto lírico que deja una huella que sólo permite revelarlo como deseante. Una identificación preliminar de tales marcas, en términos estrictamente biológicos, referidas a lo genérico –ya ni siquiera sexual– plantea, de entrada, la imposibilidad de establecer la distinción o el vínculo entre el sistema de enunciación real (el autor) y el de la enunciación de la fuente (ficcional) –de la que eventualmente una impertinente crítica hermenéutica pasaría por alto–, por cuanto la única categoría que cabe atribuírsele es la de ser indecible. No es, en efecto, posible encontrar la menor traza o vestigio que dé cuenta de una identidad genérica, la cual deliberadamente queda a la intemperie de la trampa de la ambigüedad. A esta indeterminación habría que sumarle la vinculación con la ontología de la vivencia evocada, donde el autor, como recuerda Hamburger, “aparece como hablante, como responsable de la enunciación del poema, lo cual no significa que la experiencia narrada sea real: lo real es la enunciación” (en Luján Atienza 2005: 152).

Ahora bien, la indefinición no se produce únicamente en el polo de emisión. El reconocimiento de la otra fuente, la de la recepción, no resulta a todo esto menos problemática. En primera instancia, el destinatario es con toda claridad el amante al que el yo lírico apela directamente y sobre el que vuelca su subjetividad, lo que vendría a suponer de *manera provisional* la exclusión del lector. Desde tal punto de vista, éste queda reducido a la contemplación –en principio– voyeur de un acto, de una escena de la que ha sido deliberadamente excluido. Por lo tanto, el único placer que derivaría tendría su foco de procedencia en la visión furtiva, que no es precisamente tal. La

naturaleza del fenómeno no se plantea, en efecto, bajo ningún término como subrepticia o furtiva, puesto que la enunciación se compone de un recuento tan minucioso de detalles referidos a una erótica desbordada, tan por encima de cualquier pundonor posible de la figura de la expresión lírica, que lleva a pensar que el emplazamiento ha sido cuidadosamente preparado para la asistencia de la propia intimidad (del hablante) *en función* de una visión ajena por partida doble: la divina y la del lector –como lo demuestra el uso de guiones en “Quinto nocturno marino”, donde se da cuenta cabal de una escena desde otra voz, externa, o el procedimiento inverso en “Confusión del amor confeso”–. Lo que se trasluce, en definitiva, es la desarticulación flagrante de éste último desdoblado –en virtud de la misma pormenorizada descripción visual– como voyeur, aunque nunca del goce estético que suscita su recepción.

De este modo, *Nocturnos de mar inacabado* posiciona su propio valor exhibitivo –inherente a la obra de arte– a favor de la ostentación de la forma –lexical, rítmica, imaginaria– de un yo lírico cuya innegable *hybris* no guarda conformidad alguna con el apocamiento que se suele esperar de la magnitud que supone la experiencia mística cuando es transferida a la creación como, tal es el caso, la literaria. Este revelador despliegue de sus calidades no tanto en el desborde pasional como en la composición lírica remite inevitablemente a la actualización de un género desde la tradición recuperada que se expresa bajo una manifestación de notable virtuosismo, conceptual, erudita, hoy más que nunca, desusada.

## Notas

1. Reconocida por el mismo autor en la presentación pública del poemario.
2. Cuya presencia, por cierto, podría determinarse en algunos nocturnos y epigramas puntuales a partir del cambio de tono del hablante: descriptivo, reflexivo, en general más distanciado.

3. Más evidente que en cualquier otra parte, y no sólo en lírica, la cual no se presta tanto como la narrativa, en la que no es extraño que en las obras concebidas desde una línea tradicional inserten un corte o suspensión en el momento en cuestión que remite a otra escena.

## Referencias

- Arancet Ruda, María Amelia. 2008. “Nocturno Oliverio. El nocturno como clave de lectura de *En la masedula* (1)”, *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 39, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/girondo.html>.
- Béguin, Albert. 1993. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Calabrese, Omar. 1999. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Chen Sham, Jorge. 2010. “Modalidades del nocturno poético en la generación del 40: la noche ensimismada en Martínez Rivas, Mejía Sánchez y Cardenal”, *Lengua*, 2ª época, 35. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Chen Sham, Jorge. 2011. *Nocturnos de mar inacabado*. San José, Costa Rica: Interartes.
- Cuvardic, Dorde. 2011. [*Comunicación personal*].
- Luján Atienza, Ángel Luis. 2005. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco.
- Moreiro, Julián. 1998. *Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector*. Madrid: EDAF.

Sanabria, Carolina. 2011. *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Schama, Simon. 2007. *El poder del arte*. Barcelona: Crítica.

Sontag, Susan. 2005. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Urrutia, Jorge. 1984. *Imago litterae. Cine, literatura*. Sevilla: Alfar.