

RANCHO OREJANO DE HERIB CAMPOS CERVERA: OBRA EJEMPLAR DE ANTROPOMORFISMO POÉTICO¹

El estudio de la literatura —en este caso concreto, el estudio de un poema— es en cierto sentido comparable a lo que se decía de los antiguos mesones o ventas de España. Cuando uno llegaba a una de aquellas ventas —laberintos de aventuras, como en el *Quijote*— se preguntaba: “¿Qué hay de comer?” Y la contestación solía ser: “Lo que vuesa merced traiga”. Es decir, el lector no llega a un texto poético como un receptáculo que ha de llenarse sin más; tampoco se acerca a un poema con la fría neutralidad de un científico. Al contrario, llega con las preferencias, gustos, intereses, preocupaciones, necesidades y valores —el equipaje espiritual— que lleva consigo. Por lo tanto, tenemos que reconocer desde un principio que una obra literaria no puede considerarse como una realidad cerrada, inerte, susceptible sólo de un número restringido de interpretaciones. Tanto depende de la relación dialogal entre el autor y su público, de la obra y el número ilimitado de lectores que tienen que vivirla y actualizarla dentro de su propia vida y su propio sistema de valoraciones.

Rancho orejano es un poema descriptivo por medio del que recibimos una visión intensamente personal de una realidad natural: una escena, con una serie de objetos, captada desde una perspectiva particular. Por lo pronto, la voz poética que nos pone en contacto con esta escena parece casi inexistente, como si estuviéramos delante de una realidad física, sin que se interpusiera entre nosotros y la escena ningún agente humano. Pero de todas las posibles realidades naturales, del repertorio infinito de escenas dignas de describirse, alguien ha decidido concentrar su atención en ésta —un rancho abandonado— dignificándola y perpetuándola no en su realidad objetiva, sino

¹ Una versión preliminar de este estudio se publicó en el *Teacher's Manual* (pp. 58-62) para *Siglo veinte* (Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1968) que preparé en colaboración con el profesor Luis Leal. Leí una versión abreviada del presente texto ante la *Philological Association of the Pacific Coast*, reunida en Stanford University, el 6 de noviembre de 1981.

como una nueva realidad, objetivada poéticamente, escogida y organizada con todos los recursos expresivos que depara la poesía.

Si en toda empresa artística la realidad no es más que un punto de partida, "presencia, yacimiento, inercia . . . un simple y pavoroso *estar ahí*", que tiene que ser dominado por el artista², nos incumbe preguntar por qué escogió tal escena y no otra. ¿Qué tono predomina en el texto, es decir, cuál es la actitud del poeta hacia los materiales con que ha elaborado su creación? Porque, por objetivo e impersonal que nos parezca un texto literario, tras él late un espíritu humano, una inteligencia sensible, que ha escogido la escena, que la ha evocado en palabras —"dando ojos al lenguaje" (Octavio Paz)— y que de ella, de esa escena, habla a un auditorio en un presente actualizante, aunque en este caso parece como si el poeta se dirigiera a sí mismo, que escribiera para sí en voz alta.

Muchas veces el poeta deja que el lector medite sobre su poema y que interprete sus imágenes como pueda, sin orientarlo respecto de su sentido último y específico para el texto. El poeta no proporciona explícitas observaciones axiológicas ni juicios morales sobre el contenido, pero deja que el tono del poema como unidad comunique la actitud humana de la voz poética hacia la experiencia que ha querido describir. Entonces ¿cómo logramos descubrir el tono del poema? ¿Cómo podemos penetrar su sentido, si no hay esas orientaciones específicas, esas claras indicaciones de actitud y valoración? Por lo demás, hay que tener en cuenta, cuando hablamos de la voz poética, del dicente, del locutor, del hablante lírico, etc., que lo que tenemos no es más que la palabra *escrita* sin "las modulaciones de la voz, el gesto de la faz, la gesticulación de los miembros y la actitud somática total de la persona". Nos faltan los signos sonoros y visuales, precisamente lo que hace que la lengua sea lenguaje = habla. "La ausencia del dicente deja ante nosotros la palabra escrita descoyuntada del complejo expresivo que era el cuerpo de aquél. Por muy habituados que estemos a la lectura, cuanto mejor sepamos leer, más sentiremos la tristeza espectral de la palabra escrita, sin voz que la llene, sin mímica carne que la incorpore y concrete"³. No hay más remedio, pues,

² JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Madrid, Universidad de Puerto Rico-Revista de Occidente, 1957, p. 182.

³ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, "Comentario al *Banquete* de Platón", *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, t. IX, pp. 757 y 764.

que desmenuzar el poema y hacer que el análisis de sus distintos elementos proporcione una interpretación que satisfaga racionalmente nuestras intuiciones y nuestras actitudes emocionales hacia el texto.

Rancho orejano

Cabecean de sueño los terrones del rancho.
Una desmoronada laxitud se derrama
de pértigos a horcones y de techo a ventanas,
dentro del fatigado territorio de adobe.

Un silencio de yuyos
activa la modorra de las horas,
mientras el aire entero se derrumba
sobre desintegrados niveles de ruinas.

Ni pájaros, ni hormigas, ni cigarras:
sólo una tarde sin memoria llora
frente a la aquerenciada presencia del crepúsculo.

Nadie habita este rancho.
Ninguna huella mide su distancia vacía.
¡Polvo!

Una lluvia menuda de ramazón vencida,
de pajas abrumadas y penosas maderas,
llama al tiempo perenne del descanso.

Duerme el fogón deshecho y la ceniza
nombra, con voz antigua de cosa abandonada,
todo lo que es nostalgia de su sangre remota:
el corazón constante del rescoldo
y el rostro infiel del humo.

Las llagas del sendero cicatrizan:
todo rastro perece.

El agua del aljibe cuida una luna muerta.
¡Polvo!

Fijémonos en el título del poema, *Rancho orejano*. El vocablo *orejano* se aplica a la res que no tiene marca en las orejas ni en otra parte alguna del cuerpo. ¿No es curiosa su atribución a un rancho? ¿Por qué rancho *orejano* y no rancho *aban-*

donado? En primer lugar el inesperado adjetivo nos atrae precisamente por su extrañeza y despierta visiones de un ambiente de abandono y soledad a la vez que de un rancho donde pudo haber ganado. En un extenso comentario sobre la posible etimología de la palabra, Juan Corominas observa que *orejano* se usa en alguna región hispanoamericana para designar a los animales agrestes, ariscos, cimarrones, y metafóricamente a las personas rústicas que huyen de la sociedad. Conjetura el gran lexicógrafo que a base del antiguo adjetivo *orellano* ('apartado, lo que se encuentra a un extremo') *orejano* vino a aplicarse en el Nuevo Mundo a "las personas y animales que vivían alzados en lugares apartados" (*DCELC*, III, 570-571). Lo que es crucial para nosotros es que la palabra *orejano* —atribuida a personas y animales— sirve aquí para dar vida a una cosa de verdad inanimada en sí, es decir, un rancho.

Cuando hayamos reconocido el valor especial de la palabra *orejano*, estaremos listos para entrar en el mundo imaginativo del poema. Si un rancho puede ser *orejano*, entonces los terrones del rancho como reses pueden cabecear de sueño. Y, si nos damos cuenta de la prosopopeya sistemática en el poema —esa atribución a cosas inanimadas de acciones y cualidades propias del ser humano / animado—, podremos ir señalando todos los usos de esta figura retórica, como, por ejemplo, *fatigado* territorio, una tarde sin *memoria llora*, el fogón *duerme* y la ceniza *nombra*, el *corazón constante* del rescoldo, el *rostro infiel* del humo, las *llagas* del sendero *cicatrizan*, todo rastro *perece*, el agua *cuida* una luna *muerta*, pajas *abrumadas*, *penosas* maderas, etc., etc. Una vez identificados todos los ejemplos de esta figura, hace falta saber cómo funcionan dentro del contexto poético en sus diversos niveles de significación: el valor acústico (en la *modorra* de las *horas*, por ejemplo, los valores acústicos subrayan su contenido semántico), la denotación y connotación, el posible valor afectivo que cobran por el orden de las palabras —la colocación de los diversos adjetivos— entre otras cosas. Veamos unos cuantos ejemplos antes de examinar la manera en que estos artificios están al servicio del tema unificador del poema. La frase *aquerenciada presencia del crepúsculo*, bellísima en su forma, con una disfrazada rima interna (*querencia - presencia*) revela la admirable fidelidad del autor a su visión poética. El vocablo *aquerenciada*, derivado del sustantivo *querencia*, refiere a esa inclinación del hombre y los animales a

volver al lugar donde se han criado o tienen costumbre de acudir, y es de uso frecuente para reses, en particular, para el toro. También sugiere cariño, enamoramiento. Un romance sefardí —*La amante abandonada*— habla de "un amor tan querencioso", y Juan del Encina tiene un delicado villancico que dice:

¡Ay triste que vengo
vencido de amor
magueras pastor!
Más sano me fuera
no ir al mercado
que no que viniera
tan *aquerenciado*.

Campos Cervera ha sabido combinar las dos acepciones de *querencia* y *aquerenciada* para crear una sensación de nostalgia inefable. Con razón se ha afirmado que la significación de una palabra no consiste exclusivamente en la designación del objeto significado, ya que incluye también la perspectiva interesada con que el objeto es considerado y vivido. Lo fundamental en el lenguaje poético no son las palabras en sí, sino el espíritu que las anima y las ordena según un riguroso plan imaginativo. Para Octavio Paz la poesía es "un signo que busca su significado", pero el hacer poesía es más bien un significado en busca de sus signos, o las dos cosas a la vez: signos y significado que se buscan simultáneamente.

La frase "el corazón constante del rescoldo" no sólo sirve para humanizar ciertos aspectos del fuego por el contenido semántico de las palabras *corazón* y *constante* —y para evocar el calor y el color del rescoldo—, sino que con su aliteración —*co-co-co*— subraya por la repetición la constancia de la llama. Además, la llama como símbolo de la pasión, de los sentimientos amorosos, centrados en el corazón, es tradicional.

En un inolvidable soneto de Quevedo, "Amor constante más allá de la muerte", se lee "nadar sabe mi llama [es decir, mi amor] la agua fría [del río de la muerte], / y perder el respeto a la ley severa [la muerte]". Si el rescoldo se caracteriza por la fidelidad / la constancia, el humo simboliza otra característica humana que va también con su aspecto siempre cambiante, proteico: la inconstancia. Así, por medio de dos aspectos del fuego y un derivado suyo, el autor ha sabido yuxtaponer en

este poema descriptivo dos extremos del amor humano: la fidelidad y la inconstancia. Nótese, también, la delicadeza de hacer hablar la ceniza con voz *antigua* de cosa *abandonada*, como la cosa dejada y sin valor que es. Y del mismo modo en que las venas de Quevedo se convertirán en ceniza al morir el poeta —pero ceniza con sentido (en el ya citado soneto)— esta ceniza también tiene sentido y recuerda nostálgicamente lo que fue su sangre. Ceniza, sí, pero como el título del único libro de Campos Cervera, *Ceniza redimida*.

En los versos “las llagas del sendero cicatrizan / todo rastro perece”, el poeta da una brillante visión de una realidad inanimada, un sendero, con un nombre lleno de vida y dolor, *llagas*. El sendero no desaparece con el abandono, sino que *cicatrizan*, y los rastros tampoco desaparecen, sino que perecen lo cual destaca con rigurosa fidelidad y dramática intensidad el tema poético y la especial manera de representarlo. Además, rinde un pequeño homenaje a García Lorca, profundamente admirado por Campos Cervera, en cuyo romance “Thamar y Amnón” se encuentra:

La tierra se ofrece llena
de heridas cicatrizadas.

Cuando ya se hayan visto todas las posibles manifestaciones de prosopopeya o personificación, hace falta precisar hacia qué fin se dirigen en el poema. Hasta ahora hemos visto que, a base de un léxico personificador, el poeta ha llenado su texto de referencias vitales. Examinemos ahora su actitud hacia sus materiales y para qué sirve la presencia de tantas manifestaciones de vida o alusiones a su ausencia. Por lo pronto, el léxico revela un mundo en plena decadencia, cuya caducidad subraya el poeta con una serie de adjetivos, verbos y sustantivos: *desmoronada, fatigado, desintegrados, vencida, abrumadas, penosas, deshecho, abandonada, muerta, se derrama, se derrumba, cicatrizan, perece, laxitud, yuyos, modorra, ruinas, tiempo perenne del descanso, polvo, ceniza*. Otras expresiones vienen a confirmar la penosa soledad y abandono del rancho, haciendo hincapié en la desaparición de presencias pasadas: *ni pájaros, ni hormigas, ni cigarras⁴, nadie habita, ninguna huella,*

⁴ Tal técnica recuerda a Lazarillo de Tormes, quien en casa del clérigo se quejaba de que “en toda la casa no había ninguna cosa de comer como

distancia vacía, sangre remota. El agua del aljibe parece cuidar el reflejo inmóvil de la luna, como un perro que vigila el cuerpo muerto de su amo o el lugar de su entierro.

Todo habla de desolación y muerte. Cada adjetivo, cada nombre, cada verbo, por la presencia que evoca o lo ausente que añora, conduce inexorablemente hacia la muerte, materializada en la última palabra del poema —¡Polvo!— y la carga afectiva de asociaciones que hay en ella. La palabra *polvo* (y *ceniza*) es de larga tradición como un símbolo público de la muerte, recuerdo constante de lo efímero de la vida, "pues polvo eres, y al polvo serás tornado" (*Génesis* 3: 19), "soy polvo y ceniza" (*Génesis* 18:27), "soy semejante al polvo y a la ceniza" (*Job* 30:19). Para Hamlet el hombre es "this quintessence of dust" (II:2) y en *Macbeth* leemos que "all our yesterdays have lighted fools / the way to dusty death" (V:5). Es de verdad curioso que el renombrado crítico John Crowe Ransom dijera "I do not know why dusty death; it is an odd but winning detail"⁵, olvidando por cierto la milenaria historia de la palabra como destino último de todo ser humano. Con un juego conceptuoso nos advierte Shakespeare:

Golden lads and girls all must
As chimney-sweepers, come to dust.

(*Cymbeline*, IV:2)

o en nuestro despiadado siglo xx, en unos versos de dolorosa belleza, Nelly Sachs escribe:

O die Schornsteine!
Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub...

Morgen schon werdet ihr Staub sein
In den Schuhen Kommender!⁶

suele estar en otras" y empieza a evocar —como si quisiera nutrirse de sus recuerdos— "algún tocino colgado al humero, algún queso puesto en alguna tabla o en el armario, algún canastillo con algunos pedazos de pan, que de la mesa sobran". En casa del escudero no ve "ni silleta, ni tajo, ni banco, ni aun tal arcaz como el de marras", cosas que añora como quien ya no veía "ni pájaros, ni hormigas, ni cigarras".

⁵ JOHN CROWN RANSOM, *The World's Body*, Nueva York, Scribner's, 1938, p. 301.

⁶ *Das Buch der Nelly Sachs*, ed. Bengt Holmqvist, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968, pp. 73-74:

Con esto hemos llegado al impacto total del poema. Todo el léxico que servía para personificar, para llenar de vida y resonancias humanas objetos inanimados, ha tenido como fin primordial subrayar la ausencia de la vida, la presencia de la muerte o evocar la agonía que la precede.

En *Rancho orejano*, poema que nos invita a leerlo en voz alta a pesar de su forma libre, Campos Cervera, "poeta sin alegrías, estremecido por presentimientos de muerte y herido por los dolores del mundo"⁷ —el destierro y la persecución implacable—, ha sabido darnos una visión intensamente personal de un rancho abandonado. Si Quevedo dio inmortalidad poética a su pasión como polvo enamorado, Campos Cervera ha hecho que perdurara su visión como polvo líricamente restituído y ceniza amorosamente redimida⁸.

JOSEPH H. SILVERMAN

University of California, Santa Cruz.

¡Oh las chimeneas!
Las vías de libertad para el *polvo* de Jeremías y Job.

¡Mañana seréis vosotros *polvo*
En los zapatos de los que vendrán!

⁷ ENRIQUE ANDERSON IMBERT y EUGENIO FLORIT, *Literatura hispanoamericana: Antología e introducción histórica*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1960, p. 688.

⁸ Dedico este pequeño estudio a la memoria del profesor Donald F. Fogelquist, entrañable amigo del poeta, quien hace años dedicó este poema al llorado colega y su mujer Helen con las palabras *Cerca. Lejos. Siempre*.