

RUBÉN JACOB: TODO ESTÁ PRESCRITO

Enrique Winter
New York University

“Si la calle fuera el tiempo y él al final de la calle”.

T.S. Eliot, *The Boston Evening Transcript*.

The Boston Evening Transcript, *Llave de sol* y *Granjerías infames* son los tres movimientos de la sonata con que Rubén Jacob (Santiago, 1939 -Quilpué, 2010) testimonia la resistencia de sus huesos. Ni estas metáforas ni sus efectos son arbitrarios. El autor fue un reconocido melómano cuyos *lento doloroso* y *alegro vivace* están contenidos en *The Boston Evening Transcript*, que retoma una y otra vez los compases iniciales, desde los cuales expande primero los poemas de ese libro y luego su obra entera. Los compases dicen sobre la imposibilidad de asir el tiempo. *Llave de sol* es el melodioso intermedio, el acercamiento a los límites de la palabra para presentar y representar la música, entendida como el lenguaje de la propia ausencia de lenguaje. La música es también la instancia, tal vez única, de trascender sobre nuestra temporalidad, en tanto circunscrita a las palabras con que la nombramos. En *Granjerías infames*, publicado trece años después, la derrota es evidente desde la partida, con tres movimientos repetidos del sol, ya no de la llave, sino del que marca diariamente nuestra desaparición violenta. La poética de Jacob parte de un diálogo con la tradición, desde el cual se constituye como un testimonio de vida y de duda, en un tono más duro que la carne y que por ello resiste su podredumbre y olvido.

El autor maneja un rango acotado de emociones, suficientes para asediar la melancolía cotidiana. Tal estado de ánimo es también una ética, un producto no deseado de la búsqueda incansable de la intensidad y del sentido de las cosas, que supone de antemano la imposibilidad de encontrarlo. De esta búsqueda, Jacob transmite el anhelo, primero desde la falta de un centro –la escritura como margen de otra, la de T.S. Eliot– y luego de un fin, por la que surgen el miedo y la tragedia. Presenta también un sustrato de carencia espiritual, dada por la experiencia: se deja de creer parcialmente –en la posibilidad de la justicia social, en dios– pero no en el acto de creer. Y

eso acarrea a Jacob al vacío. Se trata de un vacío urbano a medias, pues en su obra no hay posmodernidad, pero tampoco naturaleza de la cual asirse. El imaginario es el de una burocracia pueblerina con mar. Parecido a la muerte en *Casa tomada* o en *Pedro Páramo*, y anclado en Kafka.

Jacob transita desde la personificación del presente continuo en *The Boston Evening Transcript*—como igualación del tiempo en todas las épocas que enuncia— a su perdón en *Llave de sol*, rumbo al pasado perdido de *Granjerías infames*. Arma así una trilogía del triunfo del tiempo, pues por más que niega su paso, éste ha dado forma a sucesos que no volverán y que el poeta, en su libro final, acepta describir. Un rasgo interesante del presente continuo de la primera publicación es que al tomar acciones de distinta envergadura y duración y exponerlas como si sucedieran simultáneamente, da un efecto de realidad propio de la narrativa moderna desde Flaubert. Una cristalización como la de “Musée de Beaux Arts” de Auden, tan emparentado también con Jacob en la inevitabilidad del dolor.

La poesía del quilpuéino se entronca con la narratividad de la épica clásica y de la poesía anglosajona del siglo XX. Quizás por ello comienza con mayúscula todos los versos y, como en el inglés, por esta vía hace que la crónica parezca de antemano verso y poema.

La memoria opera como un lugar de encuentro, difuminador de realidades y ficciones. El canon de la estructura musical y literaria, el amor y desamor, además de la reiteración de métodos hacia efectos poéticos acumulativos son otras de sus marcas, presentes en las tres obras.

THE BOSTON EVENING TRANSCRIPT

Jacob propone variaciones a partir del poema homónimo, publicado por T.S. Eliot en 1917. En éstas el tiempo, que lo obsesiona como si fuera lo único real, se presenta a la manera de los demonios, en cualquier cosa, acechante e impidiendo toda trascendencia tallada en la piedra. “Haciéndome un doloroso gesto de adiós/ como si la hoguera y las llamaradas/ fueran el tiempo” (21). En estas probables definiciones y comparaciones, aparece la desesperación por la imposibilidad de darle existencia a lo permanente, ni aun nombrándolo. Los veinticuatro poemas comienzan con una estrofa de cuatro a veintiséis versos, muchos menos que los de la única estrofa que la sigue en cada caso. En todos la primera presenta a un grupo humano a través de imágenes que constituyen los motivos del resto del poema. El libro finaliza con “Coda sobre un texto de J. L. Borges”, que repite el esquema, para convocar la continuidad necesaria, aparejada al cambio de actitud desde los descuidados lectores del diario que titula el conjunto hacia los atentos lectores de *El aleph*.

Estos grupos humanos, desde el poema IV, constituyen una tácita sección que podríamos llamar “de los oficios”. Libreros, relojeros, traficantes de armas, anticuarios

que “circulan por las avenidas/ como tranvías enmohecidos” (35), van todos cegados en sus propios menesteres, que son interpretaciones posibles de la muerte. Se dejan leer estas actividades como las opciones para obviar la necesidad de rellenar el sinsentido de la vida. Negar el ocio o tomarlo, literalmente, hasta la borrachera del poema XXI. El poema IV sobre los compositores, oyentes e intérpretes adelanta *Llave de sol*, y mientras el V trata acerca de una de sus pasiones –el fútbol, “Maracanazo” incluido–, el VI que va de la iglesia a los “policías políticos” (20) e imposible venida de Cristo anticipa *Granjerías infames*. También cita muchas canciones populares en el poema XX, de los astronautas, y el XV, sobre los detenidos desaparecidos, continúa en “Responso” de su citado último libro. *The Boston Evening Transcript* contiene varias labores más y a Jacob le venció el plazo para reescribirlas en lo venidero.

En este primer libro abundan los hipébaton, como “abandonado inmueble” (9) y “deteriorada casa” (12), en que las cosas pasan a adjetivar la decadencia, constituida en objeto. En el universo de Jacob la materialidad está formada así por procesos de derrumbe. Nada está quieto, nada quedará, mientras “Los habitantes de la ciudad susurran/ Como el agua que cruje bajo el césped” (9). Este verso, que inicia su producción, da cuenta del presente rutinario, suave transición desde la niña de la portada, al dar vuelta como ella a una rueda interminablemente, entre las presumibles cuatro esquinas de “Melancolía y Misterio” de Giorgio de Chirico.

Pueden dialogar aquí Nicomedes Guzmán con Homero. Y escritores, que fueron también personajes, como Carl Solomon, protagonista de “El aullido” de Ginsberg, del que Jacob cita el estribillo “estoy contigo en Rockland” (25). Es que negado el tiempo de los autores, nada les da una categoría existencial distinta de sus creaciones: Leopoldo Bloom de Molly, Jeeter Lester, J. Alfred Prufrock, Holden Caulfield, Molloy, Malone, Moran, Lemuel, Murphy, Mercier, Camier, Dean Moriarty, Neil Cassidy, Ferdinand Bardamu y Albertine, entre tantos otros. Jacob los trata como si fueran lugares o, aun más, estados anímicos. En este imaginario robado –en poco más que elegirlo se nos va la vida–, se celebra el autor, cuyo ahogo, tan de Beckett, es más evidente en la metonimia de los personajes de éste. Un humilde, pero no menos abarcador intento, de asir Occidente, como Dante en su *Divina Comedia*. Un gesto inclusivo que ajusta cuentas con Jean Paul Marat, Robespierre, Saint-Just, Danton, Fouquier-Tinville, Desmoulins, La Rochefoucauld, Rosa Luxemburgo, Marcel Proust, Jorge Luis Borges, Giuseppe Ungaretti, Immanuel Kant, Homero y Rimbaud (sin nombrarlos, como si se trataran del dios judío o del tao, apenas el “rapsoda ciego” el primero y referido por las locaciones Abisinia y Marsella el segundo), Bach, Schubert, Gambetta, Obdulio Varela, Giordano Bruno, Miguel Ángel, Franz Liszt, Baudry-Lacantinerie, Howard Phillip Lovecraft, Amiel y Drieu La Rochelle, entre otros, que luego ceden a los sujetos colectivos como los ajedrecistas o su esposa, quien representa también a otras esposas y esposos de escritores. Este desplazamiento, propio de la política de Jacob, sucede también en la universalidad esbozada a través de los detenidos desaparecidos

en el poema XV, los soldados canadienses masacrados en Dieppe en el XVI y desde ellos varios más hacia el final de la obra.

“En este mundo sin rostros sin preguntas/ En que estar no dura sino segundos (...) ¿Por qué no creer que el Boston Evening/ Traerá alguna edición con la buena nueva?” (42-3). El periódico es entonces la objetivación de la esperanza. Hojearlo el mayor acto de humanidad, de interés por lo que sucede en el mundo, paradójicamente tapado en lo inmediato por las hojas extendidas. Pues Jacob también plantea al exceso de información como un placebo, que los hechos han mostrado aun más feroz en las siguientes décadas. Informarse es cerrar los ojos a lo no informado.

La tensión entre los protagonistas activos de la vida –los antes citados, que mecen al viento y respecto a la temperatura son los termostatos– y los pasivos, que leen el diario y son mecidos por el viento, termómetros apenas de lo que sucede, es evidente. Jacob presenta una toma de partido respecto al predecible conflicto: “Cuando el ocaso penetra/ Imperceptiblemente en las calles/ Renovando en algunos sus deseos de vivir/ Y dejándole a otros su periódico predilecto” (26) Se trata de una lucha con dos bandos tan antagónicos como los de Diego Maquieira (Santiago, 1951) en *Los Sea Harriers*, libro de poemas contemporáneo a éste, en que los milenaristas serían los lectores del Boston, un poco más activos, y la barbarie los entrañables sujetos históricos y literarios que toma Jacob. Los con brillo en los ojos y sangre en el ojo, los soñadores –“Todos ellos se imaginan estar a salvo” (45) escribe Jacob–, en oposición a los que cargan un delirio de persecución. Con Maquieira comparte también la respiración regular de los poemas largos al servicio de un plan mayor que los contiene, la escritura programática y el libro como interpretación de mundo. Antes de ellos estuvo Humberto Díaz Casanueva (Santiago, 1906-1992), pero la presencia más fuerte de Jacob se encuentra no en el pasado, sino en las obras de las generaciones siguientes, metaliterarias como la de Armando Roa Vial (Santiago, 1966), sobre todo en *Zarabanda de la muerte oscura*, como ya había notado respecto de la música Cristián Cruz, o metafísicas como la de Jorge Polanco (Valparaíso, 1977). Ambas obras construyen nebulosas, pero ateridas al trato concreto de la imagen cuando han de sostener la longitud del poema. Jacob opta por un lenguaje seco, casi forense a ratos, entregado a la misma pulidez visual para una narración que se escabulle.

El autor presenta otros intertextos más difusos y bellos como el siguiente: “O escuchar ese ruido entre el ramaje/ Que quizá fuese alguien que regresa desde el extranjero” (*The Boston* 44) tal vez referido a que “se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero”, plausible en tanto sigue del “cielo macerado, el mar violeta”, admirados de noche luego de la jornada tramitando causas “en lóbregos edificios”. La inspiración como comunicación con la otredad, de la que se vuelve trasquilado. Pues la poesía no da respuestas. Esta primera persona confiesa no saber qué contestar a las consultas de sus personajes. Un antigua que se pierde, en las antípodas de Virgilio. Uno cuyos poemas son siempre condicionales, descolgados de premisas posibles, nunca

confirmadas. Así la reunión final con Eliot, por ejemplo, o la poesía misma, a falta de una norma fundante como la del positivismo kelseniano aprendido por el abogado, o de doctrinas absolutas aprendidas por el militante. Quienes aparecen en su obra y quien la escribe son, por lo anterior, apátridas. Claro que desilusionados del viaje en un libro extrañamente vitalista, en el cual la soledad y la amenidad en la suma de las posibilidades de la existencia, son vecinas y ausentes a la vez.

De la escasa recepción crítica que ha tenido la obra de Jacob, casi nula fuera de la región de Valparaíso, aún menos ha reparado en los tres poemas que cierran *The Boston Evening Transcript*. A diferencia de los veinticuatro que los anteceden, Jacob no los define como variaciones, sino como una coda “añadida para confirmar la impresión de finalidad”. La inicia el pasaje en que el aleph es visto y en sus dos o tres fulgurantes centímetros cabe todo el universo.

Ahora no se trata de lectores de periódicos, sino de *El aleph* y por ello entienden un poco la obstinada lluvia y pueden esperar su término para continuar leyendo. Esta coda radicaliza los poemas anteriores, pues el exceso de información ya no es el contingente, sino el más profundo recuento de la presencia del humano en la Tierra y, aún así, su esterilidad es absoluta. Repite Jacob los versos del *Boston*: “Cuán bella fue la vida/ y cuán inútil” (89). Repasa lo vivido a la luz de esta inutilidad: el camino de la inquietud intelectual es tan corto como el del marasmo, pero simplemente más hermoso.

A la manera de “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” de Bob Dylan o “Diálogo de Chile” de Raúl Zurita (Santiago, 1950), Jacob presenta una suma de imágenes, que podrían ser todas en la historia que lo antecede y en la que le tocó y decidió vivir. Explicita esto en la cita de *El aleph* y un poco menos en la reiterada rosaleta que, aparte de la nostalgia en *Los cuatro cuartetos* de T.S. Eliot, podría remitir a la del capullo de la rosa en *Ciudadano Kane*. Una historia entera que nada podría importar a quienes importaría que lo hiciera, por ejemplo a Firmin, el cónsul de *Bajo el volcán*.

LLAVE DE SOL

La mayoría de los poemas de su breve segundo libro comienzan como un comentario entusiasta de una pieza musical que deriva en una éfrasis o en el desasosiego. Enlazado en esto a las estrofas introductorias de *The Boston Evening Transcript*, acá definen un estado de ánimo provocado por un estímulo ajeno. Una respuesta corporal a varias de las preguntas del primer libro.

Su tendencia inicial hacia las cuerdas barrocas de Tartini, Vitali, Corelli y Couperin, que le permite giros nerudianos lejanos a su característico aplomo: “¡Ah caracola susurrante del tiempo!” (*Llave II*) se detiene luego en conciertos y sinfonías. El autor encuentra la dicha en lo exento de finalidad, consistente con lo perturbador que fue buscarla. La segunda búsqueda central de su primer libro también halla un parcial consuelo aquí, pues sólo a través de la música

parece posible hablar con los muertos. Así lo concluye Jacob en “Scherzo”: “No puedo defenderme inerte estoy/ Frente al Scherzo en Si Bemol Menor de Chopin/ No sé cómo entenderme con él/ ¿Cómo podría intentarlo/ Si su atribulado movimiento tenebroso/ Me lleva irremediablemente/ A enfrentarme con la muerte?” (*Llave* 16). De lo que se trata, en definitiva, es de la persistencia de la música, del arte, más allá de la limitada intervención en el mundo de sus creadores. Insiste en “Cuerdas”: “¿Cómo puedo yo ahora (...) Convivir con el Cuarteto en Sol Menor de Claude Achille Debussy/ Si él yace inerte/ En un vetusto cementerio francés?” (*Llave* 11).

En *Llave de sol*, Jacob sí es Virgilio, guiando por los mundos sonoros. El lector aprende, tomado de su mano y puede llegar a otras catarsis si la suelta. La salvación respecto al tiempo es que las manifestaciones artísticas sí pueden detener la vida, con lo cual su desplazamiento es hacia adentro y más allá del afuera, al fin no hacia adelante. Este escenario le permite a Jacob renovar su inquietud metafísica. “¿Quién canta cuando canto yo? (...) Un piano sin afinar/ en un teatro vacío” (23). Esta negación del autor es también la de “La vana tragedia de la voz humana/ La única historia que no se altera/ en el tablero del mundo” (30).

En general, el ritmo de Jacob está marcado no por la reiteración de ciertas acentuaciones internas, sino por la extensión del verso y del poema, en un aliento apenas detenido por la respiración. Ésta resulta natural, porque el autor –salvo escasas excepciones– opta por el verso como unidad de sentido. En cada uno se completa la frase respecto del conjunto. Produce así una lectura extrañamente narrativa, cortada sólo por los títulos. Un relato que cohesiona cada libro y con ellos su obra en base a que cada verso tenga sólo una cantidad similar de pies respecto de los de su entorno.

Con todo, el ritmo es uno de los elementos basales para sostener que la obra de Jacob es programática. Evidente es la fijación en la melodía de los poemas que forman *Llave de sol*, dialogando ya no desde la cita, sino a través de la mimesis con el tema tratado. Aquí se permite versos muy breves, si la música requiere de esos quiebres y continuidades, poco de la sequedad anglosajona de sus otros libros.

En el éxtasis de Jacob por la música se encuentra el espíritu de Rabia al Basri, mil doscientos años después y a tantos más kilómetros. Para ella, la música actuaba como el amor y como la promesa divina de que todo estará bien. Le dice a los pies que no deben cargarse tanto y lleva a las personas a besar la mano que le hizo las heridas. La música nos ayuda a perdonar, “En el lugar en que ya nadie/ Ya nadie/ Hablará de nosotros” (*Llave* 39).

GRANJERÍAS INFAMES

El último libro de Jacob es un ajuste de cuentas con la materia, en la cual equilibra su reflexión con la imagen. También con la persistencia de los elementos, sobre todo del viento. Están presentes y diferenciadas por poema las cuatro estaciones. El

poema entonces como estación, lo que implica situarlo en la fugacidad, aunque sea recurrente, y no como puente hacia lo permanente o intangible. Jacob camina así un paso desde Platón hacia su discípulo Aristóteles, que apunta al suelo según la caricatura de la “Escuela de Atenas” de Rafael.

Se trata ahora de un viejo porfiado que se ha puesto algunas justificables anteojeras. No hay esperanza, en el análisis de costos y beneficios de lo vivido. La melancolía de *The Boston Evening Transcript*, ese despojo, acá es nostalgia de lo vivido –revolución, fe, amor, juventud, amistad– o que faltó por vivir, mientras se aguardó algo que nadie sabe bien qué es. Las granjerías infames son una de las causas para desheredar a un pariente, de acuerdo al Código Civil. En palabras de Jacob “si ha sido mala persona con él y, por ejemplo, ha tratado de matarlo. Escribir poesía parece ser una granjería infame en estos tiempos. En vez de eso, podría irme a Ruanda”(33). Pero el autor puede estarnos jugando una trampa, pues las causales de desheredamiento en mucho se parecen a las que esgrimen estos poemas respecto del mundo. Es la vida la que no recibirá herencia alguna de este testador. Claro que ahí la trampa se invierte, pues de este lado quedó su obra.

La ficción del derecho respecto del tiempo –concretada en la institución de la prescripción, por la cual se adquiere o se pierde el dominio de las cosas– y del tiempo de la muerte, como el orden en que fallecen los comurientes, choca con la realidad de la partida en Jacob. Trata a estos soportes teóricos en tanto roídos. Estos soportes aprendidos en la juventud, cuando el tiempo aún no era, porque no existía la angustia del deterioro, que es feroz.

El diálogo creciente con Eliot es actualizado primero por la cita al verso “Abril es el mes más cruel” de *La tierra baldía*, para el comienzo de la primavera boreal y no del otoño meridional de Jacob, llevándolo luego al paroxismo en el poema “Plagio”, en que hasta “las palabras nos abandonan” (*Granjerías* 46). Respecto a ellas y al conjunto de su obra, es fundamental la detención en “Arte poética”. Porque frente al protagonismo explícito de la desilusión y la muerte, es la poesía la que pierde entidad: “¡Qué puede valer un poema ahora/ En el mediodía de mi vida/ En el jardín estival!” (45) finaliza. Genera un interesante movimiento desde los primeros versos en que la poesía es casi un chiste al lado de la tragedia y, a medida que avanza, es la belleza la que la derrota. Irónico o no, la metáfora de ese mediodía y su plenitud destella sobre su noción temporal. Y la vejez no es ocaso ni invierno, porque la poesía no es el reino apropiado para la obvedad. Además presenta a la muerte como un jugador de ajedrez en “Enroque”, recordando tanto a la película *El séptimo sello* de Ingmar Bergman como a “La partida inconclusa” de su contemporáneo Floridor Pérez (Yates, 1937).

En *Granjerías infames*, Jacob da por primera vez paso a la llamada “poesía de la experiencia” o al poema que surge de la anécdota y se refugia con nivel en ella: “Recital” y “Basura” son sólidos ejemplos. También a la amatoria, como en “Aeropuerto”. De hecho, explicita la nostalgia amorosa en “Cantata (1964)”, “Antiguo amor”

y “Fantasma”, también la por venir con quien se amó y se irá en “Señorona”, otro eje del libro. En caso alguno esto significa una menor exigencia estilística, destacando los encabalgamientos y la polisemia del citado “Recital”. “¿Lo que se amó una vez podrá olvidarse?” (49) pregunta Jacob en “Fiestas”, entre una serie de postales, que pueden leerse hoy como la despedida a la que el autor se negó en persona.

La écfrasis que Jacob desarrolló antes acerca de la literatura y la música, en “El grito” lo devuelve a la primera de todas: al tradicional arte visual, desde el escudo de Ulises hacia una tradición chilena reciente, constatable en Enrique Lihn (Santiago, 1929-1988) y Gonzalo Millán (Santiago, 1947-2006). Extrema su relectura al describir intensamente la pintura de Munch sin puntos de fuga hacia otras materias, más que a su posición como observador, definida desde la empatía con el dolor y no con una finalidad estética. La verosimilitud es ahora referencial y no sólo discursiva: la pintura existe, pero el efecto de realidad está dado por la suma de las partes imposibles de ver juntas en lo inmediato, desde los colores hacia lo que dicen y viceversa. La metáfora de lo claro y lo oscuro es también reiterativa como en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Un ejemplo es el poema “Big Bang”.

A diferencia de “viernes santo” de Lucille Clifton, en *Granjerías infames* Jacob confirma lo antes esbozado: las personas no pueden ser dioses, por más que se lo propongan. Pero ¿será acaso el mismo anhelo el que le da forma a esa nada? Allí se sitúa la obra de Jacob, quien pidió que sus cenizas se esparcieran en la cancha del estadio de Playa Ancha. Obsesionado, como se ha dicho, con el paso del tiempo y la falta de sentido de la existencia humana, uno de los efectos relevantes de que publicara todos sus libros a una edad avanzada es que los poemas son posteriores a la desilusión de las pasiones juveniles y, por aquélla, éstas son vistas en perspectiva.

La suya es una reescritura muy rara a la época de la apropiación y el intertexto, pues están casi todas las referencias a la vista, aún más de las que efectivamente inciden en el cuerpo poético. Un diálogo sin tiempo, detenido también en el social de la militancia, que es también la de la vida de Jacob, del partido político al de fútbol o de ajedrez.

Los elementos utilizados –siempre tangibles– son a veces manifestación material de lo supramaterial que Jacob intenta asir como un niño el aire al juntar los brazos en el salto. La diferencia la da la perspectiva temporal. Jacob se ve a sí mismo y a sus seres queridos saltando, después del misticismo, pero mucho tiempo atrás y por casi nada. Todo está prescrito. Regístrese y comuníquese, pero no se archive.