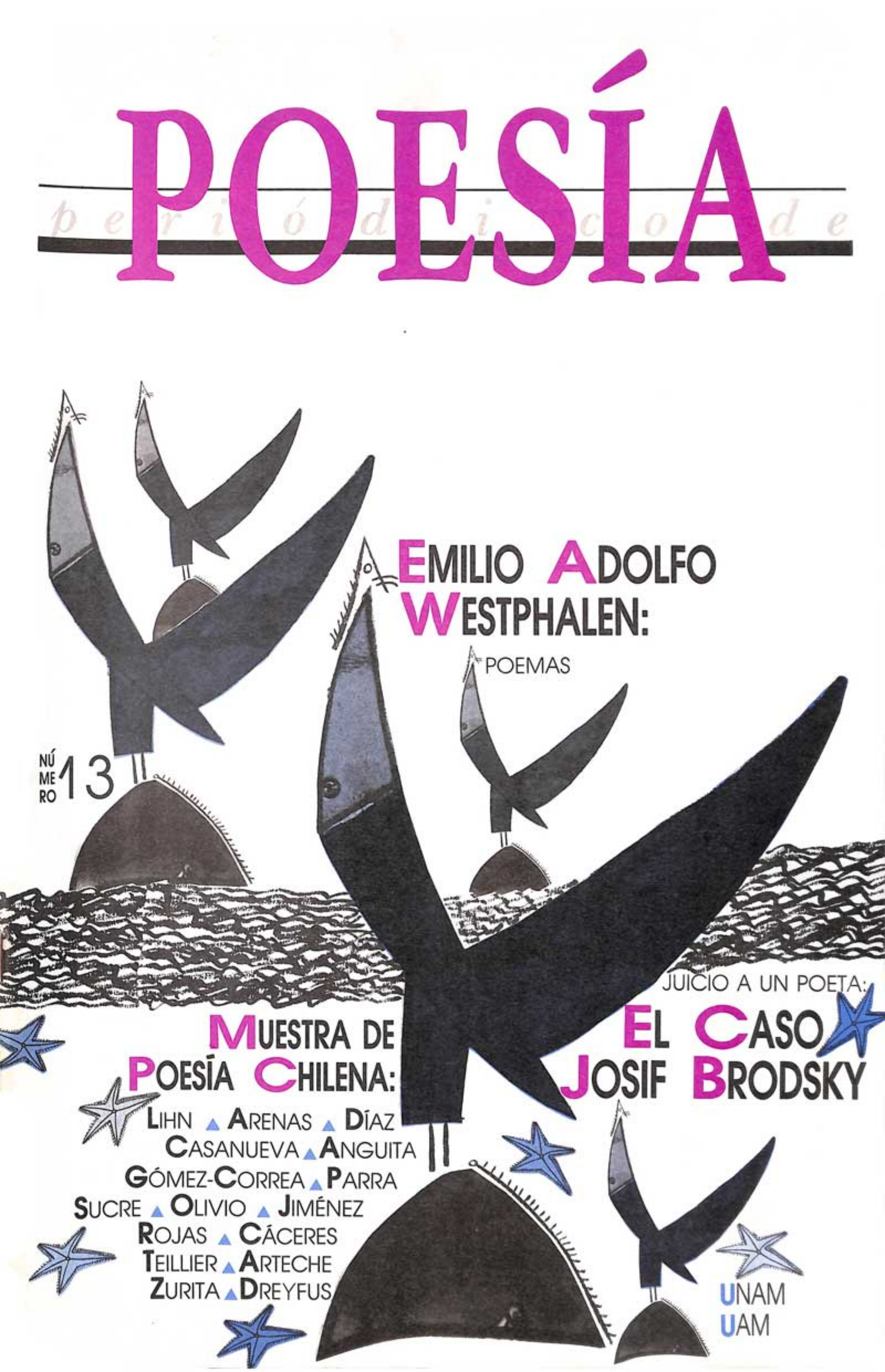
POESÍA

p e r i ó d i c o d e



NÚMERO 13

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN:

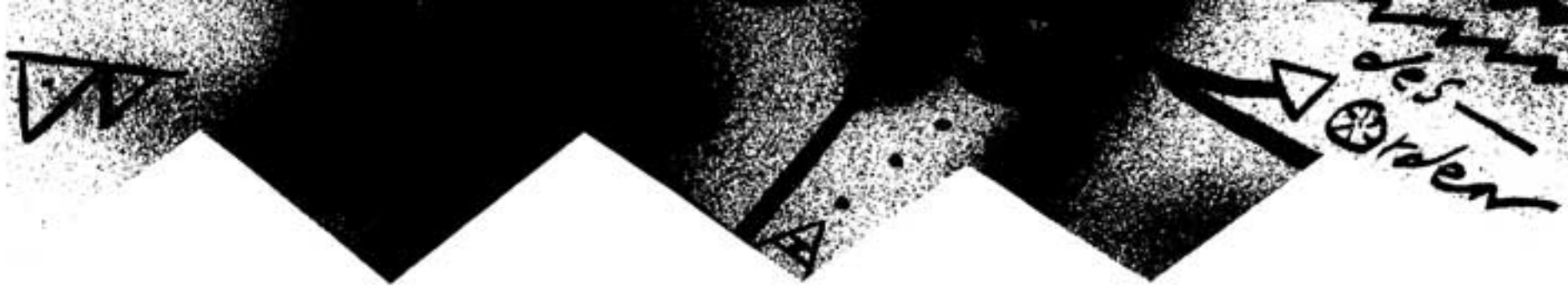
POEMAS

MUESTRA DE POESÍA CHILENA:

LIHN ▲ ARENAS ▲ DÍAZ
CASANUEVA ▲ ANGUITA
GÓMEZ-CORREA ▲ PARRA
SUCRE ▲ OLIVIO ▲ JIMÉNEZ
ROJAS ▲ CÁCERES
TEILLIER ▲ ARTECHE
ZURITA ▲ DREYFUS

JUICIO A UN POETA: EL CASO JOSIF BRODSKY

UNAM
UAM



CONTENIDO

Poemas / Emilio Adolfo Westphalen ☐ 3

Westphalen en la turbulenta noria / Nivaria Tejera ☐ 4

Contra las entrevistas / Emilio Adolfo Westphalen ☐ 5

Juicio a un poeta: el caso Josif Brodsky / Jaroslaw J. Falkowski y Elena Roldán ☐ 7

La poesía en Italia / Beno Fignon: Erósmetro ☐ 10

La fecha / Víctor Manuel Mendiola ☐ 11

Mirada de Jerez / Francisco Hernández ☐ 11

Muestra de poesía chilena / Lihn / Arenas / Díaz Casanueva / Anguita / Gómez-Correa / Parra / Sucre / Olivio Jiménez / Rojas / Cáceres / Teillier / Zurita / Dreyfus ☐ 12

Fuga del cuerpo / Bruce Swansey ☐ 43

Apostillas / Alfredo Giles-Díaz ☐ 43

Love is not loving / Alicia García Bergua ☐ 43

El espejo y el corazón / Philip Lamantia ☐ 44

La mayor / Víctor Hugo Piña Williams ☐ 50

Lira del viaje / Adriana Monroy ☐ 50

Cuarta nota de oboe para Antonieta / Roberto Rico ☐ 50

Soneto a lo Cuesta / Eduardo Calvillo ☐ 50

Trino de puñales / Andrea Montiel ☐ 51

MINUTERO

La herida en el vientre de la luz / Juan Antonio Masoliver Ródenas ☐ 52

La difícil transparencia / José María Espinasa ☐ 54

Lejos de la memoria / Eduardo Vázquez Martín ☐ 55

Obra gráfica / Susana Ballesteros

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector General
Dr. Gustavo Chapela Castañares

Secretario General
Dr. Enrique Fernández Fassnacht

Directora de Difusión Cultural
Lic. Leticia Algaba Martínez

DIRECTORIO

Coordinación
Hernán Lara Zavala y
Lic. Leticia Algaba Martínez

Dirección
Eduardo Vázquez Martín

Diseño
Natalia Rojas Nieto

Redacción
Julieta Arteaga y
Carlos Miranda Ayala

Consejo Editorial
Ernestina Loyo, Joaquín Armando Chacón, Humberto Guzmán, José María Espinasa, Laura González Durán

Teléfonos:
655-16-97 UNAM/ 511-08-09 UAM

1990

UNAM UAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Dr. José Sarukhán

Secretario General
Dr. José Narro Robles

Secretario Administrativo
Dr. Tomás Garza

Secretario Auxiliar
Lic. David Pantoja Morán

Abogado General
Lic. Manuel Barquín Álvarez

Coordinador de Difusión Cultural
Gonzalo Celorio

Director de Literatura
Hernán Lara Zavala

POEMAS*

Emilio Adolfo Westphalen

▼▼▼

Supermán

*¡*REPUCHA *la Madona! exclamó abriendo a todo lo ancho el río con su puñal. Levantó con un brazo el cuerpo caído —miró de soslayo por si alguien lo espiaba— vació escrupulosamente las entrañas y se las tragó de un* bocao.

▼▼▼

Barca de sueño

*V*AMOS *en barca con Juliana. La barca es pequeña — Juliana más grande. Sus piernas se mueven en el agua. La barca pasa por encima y por debajo del agua. Juliana ríe. Se tapa la vulva con la mano. Son lo mismo la barca y Juliana.*

▼▼▼

Derrota

*E*SCRITOS *necios de caminante extraviado e indeciso por desierto o manglar u otra comarca de dentro o de fuera sobre la cual no cae ni por acaso sombra o artificio de revelación ninguna.*

▼▼▼

Homenaje

*A*IRE *alisa muslos de Juliana mecida en hamaca —* AGUA *destapa culito prieto de Juliana en alberca —* FUEGO *lame entrañas intactas de Juliana abierta —* TIERRA *revuelve mar y cielo sin rozar vello de Juliana soñada despierta.*

▼▼▼

Afrenta**

*E*L NIÑO *detiene el Río con las manos — encabritado alza éste la testa con la cabellera toda más el cuello y el busto. El Niño se irrita —le escupe en los ojos— le muerde la nuca.*

* Poemas tomados del poemario *Nueva serie*, Ludd, París, 1988.

** De *El niño y el río.*

WESTPHALEN EN LA TURBULENTA NORIA

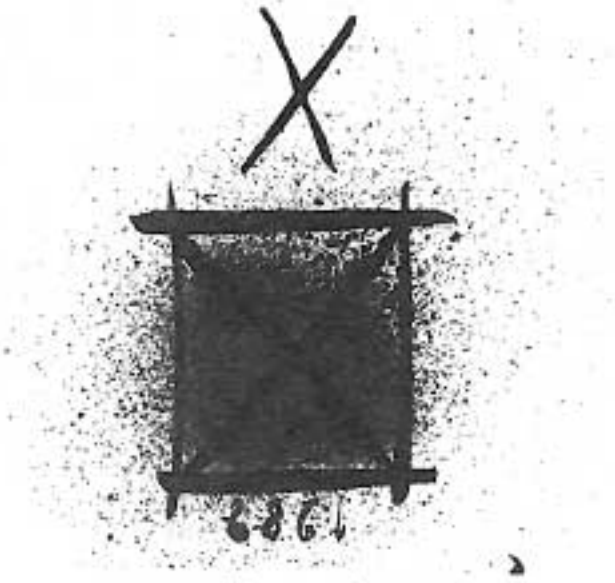
▼▼▼▼▼

Nivaria Tejera

ecir algo sustancial de un poeta y su poesía resulta apenas concebible, y no sabe uno qué recursos inventarse para avecinar esa interioridad desvelada, desveladora. Si además es un amigo, por poeta, la dificultad se agudiza, porque los resortes de la intimidad en la amistad (y las distancias, los silencios que emanan de ella) van levantando una muralla que separa y une por igual.

Rescatar esos "algos" que el poeta nos descubre de su vagabundear puede ser ya un paso para que el bloqueo se desplace y todo ceda un poco. De tal modo una presencia poética se alza y nos corta el paso, nos ataja. Un choque se produce. Un vaivén de sensaciones la acogen, aunque también la desmenuzan, la pulverizan para refugiarla. Y la presencia (con su voz, sus sonidos, sus espacios) sigue ahí, amenazante en su fijeza. De Emilio Adolfo Westphalen yo podría decir algo por sensaciones acaso ajenas a él pero desprendidas de él, de su presencia de poeta, de su poema último —y primero siempre—. Pero, ¿cómo acercarlas aún más al amigo-poeta-poema, a la dimensión de su aliento, sin que nos quedemos sólo con el juego de las apariencias; cómo arrastrarlas —por la ficción de una cámara de espejos— hasta donde la pesadilla de lo que fuera un sueño se ha ido extrayendo del remolino dentro, fuera, alrededor de su cuerpo?

Hay seres que desprenden (porque la contienen a plenitud) esa presencia poética. Cuando vi a Westphalen por primera vez en Roma en los años 60 sentí que cada uno de sus gestos era una mirada a través de las rendijas de los seres y las cosas que le rodeaban, mirada filtradora de su impregnación de lo poético: enorme



carga que podía transformarse en angustia de estar frente a él. Y él retenía o ahuyentaba esta atmósfera con la turbulenta noria que remolca la emoción, la criba, la afila, la depura para desequilibrar los sentidos y transportar la sensación. Esa turbulenta noria de la concentración que llevará al poema. Desde la lectura de su primer verso se percibía el pozo de una ebullición de la cual la imagen emergía como una colisión de estados contradictorios producida por la misma selección de palabras o sonidos más exactos. El poema, envuelto por la transparencia de una divagación alerta, aparecía lento, cada voz o sonido asentándolo en un espacio sin perspectiva, suspendido por su propia energía, generando, transfigurando. "Y ese centro donde todo está en ebullición emite luz y calor, vértigo, obsesiones acuosas, cósmicas: ese centro es un mandala prodigioso." Porque *¿qué sería recuperable si antes no fue sacudido, renegado, desdicho, transfigurado?,* nos interroga Westphalen... a la búsqueda de no se sabe qué de exaltante que reduzca todo a esa fragmentación onírica que altera lo progresivo, lo continuado y desintegra las innumerables pequeñas cosas que hacen del universo un campo de variedad... "Porque el poeta no puede conformarse con ser un elefante que camina por el tejado y jugar con el papel que esa pérdida de identidad le inflige sin otra trascendencia que oscilar en un banco de nubes." Y en definitiva todo ese caos es "el silencio reclamando voz a la raíz de la palabra, y cada palabra es el precipicio de un abismo que las otras palabras reestructuran, en el sentido en que los viejos cabalistas jugaban con vocablos que no podrían ser dichos o que, de decirlos, se lograrían cataclismos cosmológicos".

Al escribir, Westphalen emprende una carrera en sentido contrario al tiempo. Hilvanando, la voz deshilvana su tejido; destejiendo, la teje del mismo modo que su sonrisa aparece hacia dentro riéndose de él mismo, de su serio, al descubierto en el silencio. La ternura es aquí apenas un eco de lo que fue o hubiera querido ser, aunque ella sirva para envolver la forma natural; esa zanja cada vez más profunda, cada vez más clara que advertimos sin sorpresa cuando el tiempo se extiende y queda el ropaje y sus pliegues sostenidos por unos cuantos huesos salvados para demostrar que el repudio puede ser invención: triste y estúpida invención.

Se diría que cada poema de Westphalen se halla estampado antes de confeccionar el libro; que cada palabra, al adosarse a la vecina, queda, por su sonido y su olor a humo negro, ya impresa: extraña habilidad extraída a las vigilias. Todo parece dibujarse a mano alzada, el cuerpo bien erguido que sólo se inclina para grabar la incisión directa a punta seca (escarbando en los siglos o en nuestro siglo tembloroso) a fin de hacer estallar los ojos al excavar el hondón.

En algunos poemas las intersecciones que nos llevan a lo abstracto operan concretando la sensación con vigorosas manipulaciones plásticas, manipulaciones que son sacudidas, azotes del poeta al interior del imaginado poema donde lo real queda descuartizado, malparado, trasladado a su justo sitio: es decir, el de su posible reedificación. Diría que su golpe de escalpelo da peso a lo gratuito, deificación a lo grotesco... "Se supone la dificultad, el trabajo de concentración, el empeño de comunicarnos su ser, su desaforada carrera para atrapar esas palabras, tan por delante, tan lejanas, que el perderlas hubiera casi ocurrido."

La poesía de Emilio Adolfo Westphalen es por su humor negro, por su lenguaje seleccionado, de una fuerza destellante. "Todo es agudo, casi demoniaco por inteligente, tierno, muy tierno, y duro, muy duro ese humor mecido con sus manos, estrangulado humor que tan bien nos libera", condensadísimo esfuerzo de hablar en secreto, en silencio casi. Filosófico y descarnado pasear el suyo entre las palabras, las ideas, los sueños, la vida tan vibrada y rota aquí y allá. Siente uno desbarajarse sus años como pensamientos, de instante a instante, siente uno "su recrear para crear" a fin de que matices más raros emerjan "como raros visitantes que —citando a Blanchot—, igual que en los óraculos de Delfos, ni dicen ni ocultan, sino hacen señales". Tanto espacio vacío colgando de cada hoja y, sin embargo, las líneas, apretadas y firmes, insuprimibles, se reafirman unas con otras, agarradas, como a un salvavidas, al humor soez y fiero. Pero lo más cruento de su mensaje (lo que más nos cerca) es *"le beau ténébreux"* que brota en delicada agresión desde cada frase.

Seguiría uno diciendo cuánto, en el azar de sus textos, se delínea con suspicacia, como de soslayo, en una ávida percepción de absorber los contenidos y manejar la fina relojería que los pone en marcha. Pero en estas latitudes de arena (donde el límite está abolido gracias a "esa intensidad vacía que atraviesa el poema"), dejemos escalar su memoria para que, con el movimiento inverso que la caracteriza, ella fracture el encadenamiento de las apariencias.

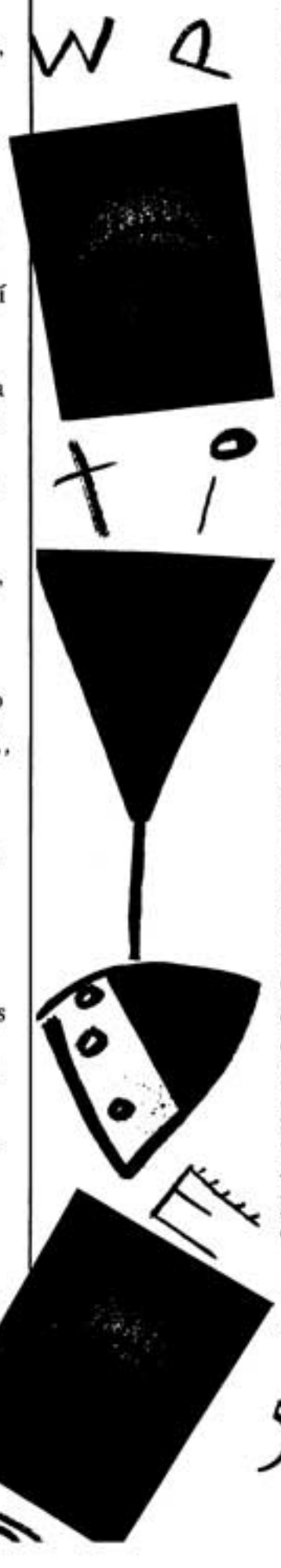
Y se derrame en las cosas.

*Texto leído en la Abbaye de Royaumont el 9 de abril 1988.

CONTRA LAS ENTREVISTAS

▼▼▼▼▼

Emilio Adolfo Westphalen



ú conoces mi escasa disposición para las entrevistas. Calculo que no llegaron a las cinco las que me vi obligado a conceder hace unos años. Mi experiencia de entonces me confirmó en mi recelo ante ese medio de comunicación (o ese seudogénero literario). Quizá la insatisfacción consista —al menos en mi caso— en sentirse uno urgido (por el temor y tono de las preguntas) a defenderse (inconscientemente) con una réplica falsa o aproximada no correspondiente por entero (o en absoluto) a opiniones, criterios o convicciones de uno en determinado momento. Hay que contar —por otra parte— con la tendencia del entrevistador a escrutiñar de preferencia lo pasado, a escarbar en pos de antecedentes, influencias, parentescos. Lo malo es que yo no puedo ayudar mucho al respecto, dada una memoria deficiente (de la que yo mismo desconfío) acostumbrada a cambiar y tergiversar lo sucedido —o a restar importancia (luego de un tiempo)— a la manera de lo que llaman la corriente viva de la historia lo arrastró a uno o (más probablemente) pasó al costado, salpicándole con su barro y su mugre.

Ese defecto me hizo incurrir en referencias erróneas o dudosas y se ha hecho también patente en artículos y otros escritos míos. Por ejemplo, en una charla de 1974 (luego publicado el libro), reconocí la influencia determinante sobre el primer cuaderno que publiqué —en cuanto a lenguaje e imágenes poéticas— de lecturas fragmentarias de Pound y Tzara y de un libro de Giorgio de Chirico. Hubo premura en la preparación del texto y —sobre todo— descuido, pues el hecho era remoto (más de cuarenta años) y no verifiqué los datos. Seguramente, al tiempo de escribir los poemas no habría caído en desliz semejante. Hoy día, no me explico la elección de dichos nombres. Podían haber sido muchos otros. Tal vez —escogiendo al azar de mi pésima memoria—, Gertrude Stein, Michaux y Reverdy —cuyas obras *(Four saints in three acts, Une certaine plume* y *Les épaves du ciel)*— habría leído por entonces y me habían deslumbrado. Pero también con estos autores hay incertidumbre en cuanto a correlación efectiva con los poemas incriminados. Más recientemente —en todo caso— he recurrido a mi temprano conocimiento de los *Cantos de Maldoror* para explicar no sólo la tendencia general de poemas primerizos, sino igualmente de "buena parte de mi obra posterior".

Tal afirmación me parece ahora gratuita, considerando que lo que interesa (me interesa) es el poema y no el poeta. ¿Cómo establecer, por tanto, los antecedentes determinantes

de un poema cualquiera? La corriente poética (que nos arrastra y da origen al poema) es —al igual que la corriente sanguínea— suma comprimida y transformada completamente de múltiples ingredientes no dosables ni identificables. La sensibilidad del poeta como instrumento receptor y transmisor de la voz poética depende no sólo del empleo *sui generis* de sintaxis y fonética —del refinamiento en la utilización de símbolos e imágenes—, sino de la amplitud de experiencias vitales y teoréticas —del recurso a medios expresivos adoptados de otras artes, principalmente—, en mi caso, de la música y el cinema. Quizá debo más —en mi capacitación para la tarea de buen intermediario— tanto a Erik Satie y Bela Bartok y a la música de jazz, como a los procedimientos del primer cinema (el mudo en blanco y negro, el único todavía auténtico) con sus procedimientos de primeros planos, cortes, difamaciones.

Consecuencia de lo anterior es reconocer que la singularidad (y validez) de un poema no se obtiene ateniéndose con deliberación a normas establecidas arbitrariamente por críticos o profesores de literatura —por jefes de escuela— o por los mismos autores. El proceso de creación es otro —es más pasivo—, es el sometimiento a lo que oscuramente surge a la vida —pero es también la atención extrema "a lo que se oye"—, el cuidado máximo puesto en el olvido de sí mismo. El poeta será el primero en asombrarse y (a veces) en reconocerse en el ajustado collar de palabras ciega y fielmente reunidas.

Al lado de mi prevención contra encasillamientos (escuelas-retóricas-poéticas), de mi temor ante los desmanes de mi memoria y mi juicio crítico, debo indicar, como motivo adicional para rehuir las entrevistas, mi desapego a tratar siempre los mismos temas. Me hastía enormemente que se me repitan las interrogaciones que más de una vez he contestado con paciencia y abiertamente. Hoy día —empero— vale más que todo mi poca disposición a dar importancia —aun leve— a las opiniones que exprese o a las divagaciones en que me pierda. ¿Tú crees que al público le ha de interesar más que un pepino el porqué me hice de un verso de San Juan de la Cruz para titular un cuaderno de poesías o los motivos para que escogiera *Las Moradas* como nombre de una revista de artes y letras? En el número primero de la publicación se hallarán las explicaciones pertinentes —mas eso pasó hace muchos años, es ya la prehistoria— son pocos los que recuerdan en nuestro país que circuló una revista cuya denominación repetía la hermosa del tratado de la Santa.

No sé en verdad cómo arreglármelas para darte gusto y relatar mi posición o mi experiencia en determinadas circunstancias o frente a esos problemas que algunas personas estiman trascendentes, pero que para mí son más bien sosos o hastiantes.

Por lo pronto, debo confesarte que me desconcierta que, a propósito de los "vanguardistas", te declares arrepentido de tus entusiasmos juveniles. Yo no añoro nada más que mis errores y mis pasiones de adolescente —cuando era tan desinteresado en todo y tan propenso a la maravilla y a dejarme seducir y a reconfortarme por cualquier mínima cosa que inflamara mi fantasía—. Entonces, la imaginación era la dueña de casa y a ella estaba todo sometido. Quizá por eso encontré —casi sin darme cuenta— el camino del poema.

Quisieras que explicara lo que fue esa experiencia —aunque ésta es de aquellas no reconstruibles—. Siempre nos será vedado el acceso a los orígenes. ¿Por qué saldrían los poemas de *Las ínsulas* o de *Abolición* en la forma en que salieron y no en otra? Sobre todo —a pesar de mi deseo de complacerte— no puedo decirte nada.

En compensación trataré del asunto (muy manido, pero en el que insistes también tú): el encontrar raro que un poeta deje transcurrir largos años sin publicar poesía. Primeramente, ello no ha ocurrido solamente conmigo. Luego, yo no he sido nunca voluntariamente poeta (aun hasta me escarapelo cuando se me designa con ese nombre). Los que intentan crear una leyenda al respecto olvidan que el instrumento de transmisión poética es muy sensible al aire del tiempo (al menos algunos instrumentos) y que nuestra época no es propicia a la poesía. Los años 30 fue periodo de totalitarismos e imperialismos triunfantes —vino luego la segunda Guerra Mundial y su secuencia de Auschwitzes, Hiroshimas y demás pesadillas. No solamente eso —de estudiante era libre para disponer de mi tiempo y mi ocupación. Dejaron éstos de pertenecerme cuando hubo que ganarse el sustento diario. (Esa condición de disponibilidad tal vez explique que la poesía escoja de preferencia a jóvenes y a viejos para ponerse de manifiesto.)

JUICIO A UN POETA: EL CASO JOSIF BRODSKY

Jaroslaw J. Falkowsky
y Elena Roldán

El periódico *Ogoniok* de Moscú publicó recientemente la transcripción taquigráfica del juicio (realizado en el invierno de 1964) contra el poeta Josif Brodsky, acusado de "parásito social". El juicio tuvo lugar en una gran sala del Club de los Trabajadores de la Construcción, llena de un público expectante. El que años más tarde sería galardonado con el Premio Nobel, fue sentenciado a cinco años de exilio, además de serle oficialmente denegado el calificativo de poeta.
Los informes sobre el juicio fueron publicados por primera vez en abril de 1989 por la revista española *Delibros*[1]

PRIMERA SESIÓN DEL JUICIO. Leningrado, 18 de febrero de 1964.

JUEZ. *¿A qué se dedica el acusado?*
BRODSKY. Escribo poesías y traduzco, y supongo que...

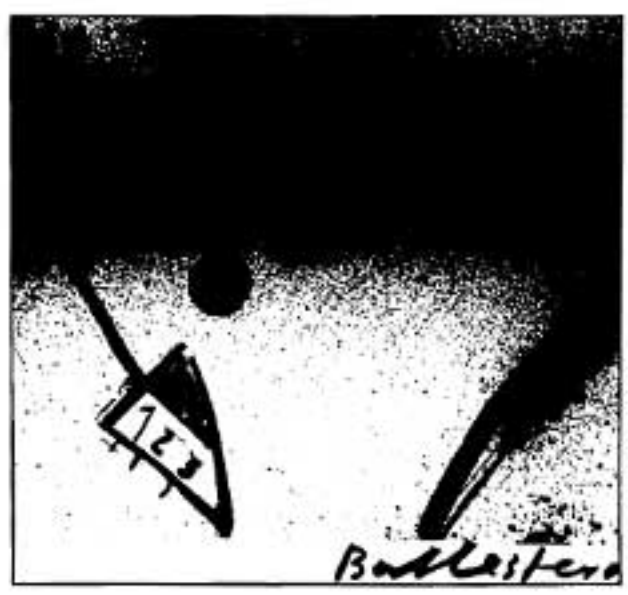
J. *Ningún supongo; el acusado debe permanecer derecho, no apoyarse en la pared. El acusado debe mirar al tribunal. El acusado debe responder con decencia. ¿Tiene el acusado trabajo permanente?*
B. Yo creía que el mío era un trabajo permanente.

J. *Conteste de forma precisa.*
B. Escribía poesías; creía que se publicarían, y supongo...

J. *No nos interesa ningún supongo. Conteste. ¿Por qué el acusado no trabaja?*
B. Trabajaba escribiendo poesías.

J. *Eso no nos interesa. Nos interesa con qué institución estaba conectado (para qué institución trabajaba).*
B. Tenía contratos con un editor.

J. *En este sentido tiene que responder las preguntas. ¿Tenía o tiene el acusado suficientes contratos para sobrevivir? Dígame la lista de los contratos, las fechas y su cuantía económica.*
B. Pero no recuerdo exactamente. Todos los contratos los tiene mi abogado.



J. *Le pregunto al acusado.*
B. En Moscú, dos libros con mis traducciones fueron publicados. (Brodsky nombra los libros.)

J. *¿Cuántos años trabajó el acusado?*
B. Cerca de...

J. *No nos interesa cerca.*
B. Cinco años.

J. *¿Dónde trabajaba el acusado?*
B. En una fábrica y en el grupo de geologistas.

J. *¿Cuántos años trabajó el acusado en una fábrica?*
B. Un año.

J. *¿Como qué?*
B. Como fresador.

J. *Pero en general, ¿cuál es la profesión del acusado?*
B. Poeta, traductor.

[1] Se han traducido las partes del artículo referentes al informe taquigráfico, sin los comentarios de la periodista Lidia Czukowska, quien escribió éste para el periódico ruso *Ogoniok*.

J. *¿Quién dice que el acusado es un poeta, quién puso al acusado entre los poetas?*

B. Nadie. Pero ¿quién me puso en el género humano?

J. *¿El acusado estudia eso?*

B. ¿Qué es "eso"?

J. *Ser poeta. El acusado no intentó terminar la escuela secundaria, en donde enseñan... preparan...*

B. No pensé.... no pensé que eso era un tema de estudio... que lo daba la escuela.

J. *¿De dónde viene?*

B. Creo que eso... eso es dado por Dios...

J. *¿Tiene el acusado alguna petición qué realizar al juez?*

B. Me gustaría saber por qué estoy detenido.

J. *Eso es una pregunta, no una petición.*

B. En tal caso no tengo ninguna petición.

El tribunal sale a deliberar y vuelve más tarde para dar lectura de las conclusiones.

J. *Solicitud de un peritaje psiquiátrico para saber si el acusado Brodsky es un enfermo psiquiátrico y si en tal caso tal enfermedad puede liberarle de ser enviado a trabajar forzosamente.*

En orden a obtener una información y confirmación de sus ingresos, todos los documentos deben ser enviados a la milicia.

Considerando su historial clínico, puede deducirse que Brodsky rechace la hospitalización, por lo que se propone que la comisaría de la milicia número 18 conduzca al acusado al hospital para realizar el peritaje psiquiátrico legal.

—¿Tiene el acusado algo qué preguntar?

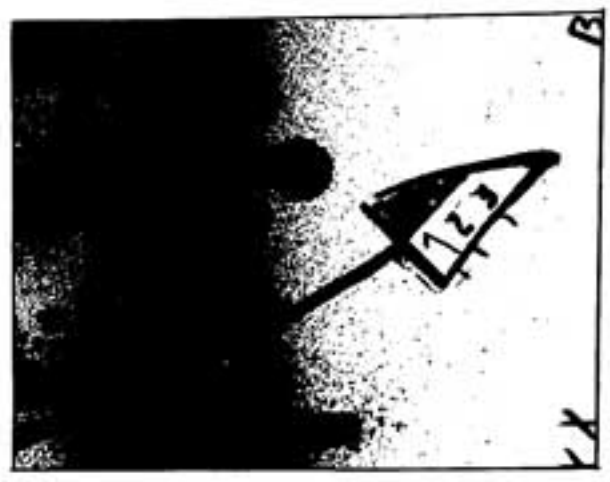
B. Tengo una petición: querría pedir que alguien me proporcione papel y lápiz en la prisión.

J. *Para ello es necesario que el acusado se remita al comandante de la milicia.*

B. Se lo he solicitado, pero mi petición fue rechazada. Pido papel y lápiz.

J. *Bien, yo remitiré vuestra petición.*

B. Gracias.



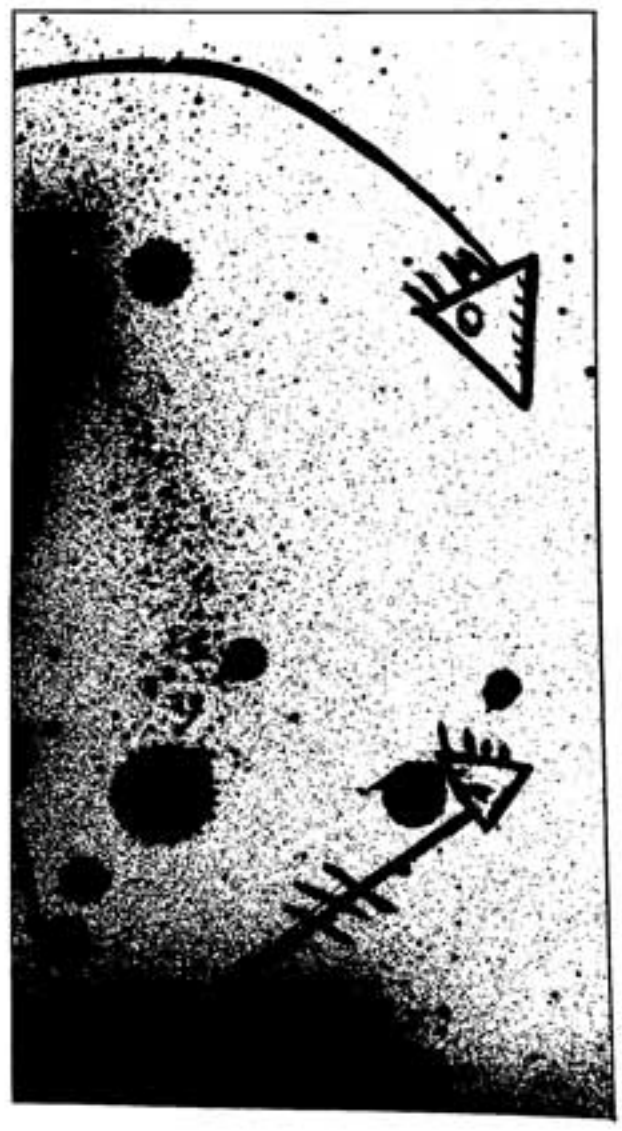
SEGUNDA VISTA DEL JUICIO CONTRA BRODSKY. 13 de marzo de 1964.

Conclusiones de los informes de los expertos:

En Brodsky hay rasgos de carácter psicopático, pero es capaz de trabajar, lo que significa que se pueden llevar a cabo las correspondientes medidas jurídico-administrativas.

—En pie, el Tribunal entra.

El juez pregunta en primer lugar al acusado si tiene alguna petición que hacer al tribunal. Brodsky solicita ver los documentos del juicio. Hay que tener en cuenta que Brodsky nunca ha tenido ocasión de verlos. El juez anuncia una pausa y Brodsky es conducido fuera para la lectura de los documentos.



Tras un tiempo el juicio se reanuda.

B. Los poemas entrecomillados en las páginas 141, 143, 155, 200 y 234 (y enumera los poemas) no son míos y solicito que mi diario escrito en 1956, cuando tenía 16 años, que no se encuentra incluido en los documentos, se incluya.

J. *Considerando los llamados poemas, lo aceptamos; en cuanto al diario, se considera aceptable que sea incluido.*

Ciudadano Brodsky, desde 1956 cambiaste trece veces de trabajo.

Un año el acusado trabajó en una fábrica, el medio año siguiente no trabajó en ningún lugar. En el verano tomó parte en la expedición geológica y en los cuatro meses siguientes no trabajó (enumera la lista de trabajos realizados y los periodos sin trabajo).

Explique al tribunal por qué el acusado no trabajaba en esos periodos y llevaba un estilo de vida parásito.

B. En esos periodos trabajaba. Hacía lo que hago ahora: escribía poemas.

J. *Esto significa que el acusado estuvo escribiendo sus llamados poemas. ¿Y qué clase de explicación tiene el que el acusado cambiara de trabajo con tanta frecuencia?*

B. Comencé a trabajar cuando tenía quince años. Estaba interesado en todo, cambiaba de trabajo porque quería aprender lo máximo posible sobre la vida y sobre las personas.

J. *¿Y qué utilidad ha tenido el acusado para la patria?*

B. Escribía poemas; ése es mi trabajo. Yo estoy convencido y creo que eso que he escrito servirá a los demás y no sólo ahora, sino también a las próximas generaciones.

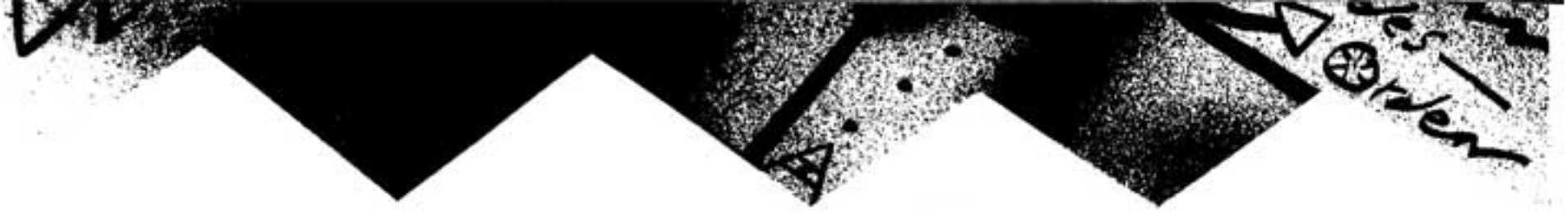
Una voz en la sala: —¡Mírale, qué opinión tiene sobre sí mismo!

Otra voz: —¡Un poeta tiene que pensar así!

Declaración de varios testigos:

Primer testigo. E. (su nombre no aparece publicado) Miembro de la Asociación de Escritores y profesor del Instituto de Hercen.

T.1. En relación con mi trabajo en la formación de escritores, frecuentemente leo traducciones de jóvenes literatos. Hace más o menos un año que leí unos trabajos de Brodsky, eran unas traducciones de los poemas de un excelente poeta polaco,



Galczynski, cuyos escritos no son muy conocidos aquí y apenas habían sido traducidos. Quedé impresionado por la expresividad literaria, la melodía, la pasión y la fuerza de su estilo. Me impresionó, asimismo, que Brodsky por sí mismo, sin ninguna ayuda, hubiera aprendido el polaco, recitaba los poemas de Galczynski en polaco, con la misma pasión con la que leía sus traducciones al ruso.

Comprendí que Brodsky era uno de esos raros talentos y, lo que es más importante, un hombre especialmente trabajador y consistente. Algunas de sus traducciones que leí con posterioridad, tales como las traducciones del poeta cubano Fernández en el libro *"Aurora sobre Cuba"*, y los poemas de algunos poetas contemporáneos yugoslavos, me convencieron todavía más de ello. Hablé mucho con Brodsky y me sorprendió su conocimiento de la literatura americana, inglesa y polaca.

J. *¿Por qué, al hablar sobre Brodsky, el testigo enfatiza el conocimiento que aquél tenía sobre la literatura extranjera? ¿Por qué el testigo no habla sobre nuestra propia literatura?*

T.1. Yo hablo de él como traductor, y de que me interesaron sus conocimientos sobre temas de literatura americana, inglesa y polaca. Sus conocimientos son, por supuesto, más amplios y diversos y muy profundos.

Segundo testigo. J. Smirnow. Director de la Casa de la Defensa. Testigo de la acusación.

T.2. Yo no conozco a Brodsky personalmente, pero quiero decir aquí que, si todos los ciudadanos tuvieran la misma idea de Brodsky de acumulación de bienes materiales, tendríamos entonces que construir el comunismo durante mucho tiempo. El pensamiento es un arma muy peligrosa para quien la tiene; todos hablaron aquí sobre lo sabio que es, casi genial; pero nadie dijo qué clase de hombre es Brodsky: a pesar de que creció dentro de la familia de los inteligentes, sólo realizó siete cursos en la escuela. ¿A qué padre de los entre aquí presentes le gustaría que su hijo sólo realizara siete años de escuela?

No se incorporó al Servicio Militar porque era el único que mantenía a su familia, y ¿qué clase de proveedor es él? Dicen que un traductor de gran talento; pero ¿por qué nadie dice que es un loco? ¿Y qué hay respecto a sus poemas

antisoviéticos?

Tercer testigo. Dienisow. Trabajador: instalador de tuberías.

T.3. Yo no conozco a Brodsky personalmente, pero le conozco por la prensa. Estoy aquí como ciudadano y representante de la opinión pública. He leído el periódico y me siento insultado con lo que hace Brodsky. Yo quería conocer sus libros, fui a la biblioteca y no estaban sus libros; pregunté a mis compañeros si habían leído a este tal Brodsky; no, no lo habían leído.

Yo soy un trabajador; en toda mi vida cambié de trabajo sólo dos veces. ¿Y Brodsky? Las declaraciones de Brodsky de que conoce muchas profesiones no me satisfacen. En tan corto periodo de tiempo no se puede aprender ninguna profesión.

Dicen que Brodsky, como un poeta, representa algo por eso, ¿por qué no era miembro al menos de un colectivo? ¿No está de acuerdo con el materialismo dialéctico? Engels decía que el trabajo crea al hombre, pero Brodsky no está satisfecho con esta

teoría, piensa de otro modo; es posible que él sea un gran talento; pero ¿por qué no encuentra el camino hacia nuestra literatura?

¿Por qué no trabaja?

Yo quería expresar mi opinión de que, como trabajador, no estoy satisfecho con su trabajo.

Testigo cuarto. Wojewodin. Miembro de la Asociación de Escritores.

T.4. Se ha hablado aquí sobre el talento de Brodsky; la medida del talento es sólo aquello que es aceptado por la nación. Y para Brodsky no existe y no puede existir.

La Asociación de Escritores recibió unos poemas de Brodsky, en los que había tres temas: 1) indiferencia por el mundo; 2) pornografía, y 3) rechazo de la patria y de la nación. Dejemos estos insolentes poemas, queden en su conciencia.[2] No existe el poeta Brodsky, es posible que exista el traductor, pero el poeta no existe. Apoyo absolutamente la opinión del camarada que habló de la influencia destructiva de Brodsky. Brodsky corrompe en los jóvenes el sentido de respeto al trabajo, al mundo y a la vida. Éste es el gran poder antisocial de Brodsky.

El Tribunal sale a deliberar.

El Tribunal vuelve a la sala y pronuncia la sentencia...

Brodsky ha incumplido sistemáticamente sus deberes como ciudadano soviético, en su responsabilidad de producción material y en la de la provisión de bienes para sí mismo, lo que se evidencia por la frecuencia de cambios de empleo. En 1961 fue amonestado por los órganos de la Seguridad del Estado y en 1963 por la milicia. Prometió trabajar permanentemente, pero no lo cumplió, continuó escribiendo y leyendo sus decadentes poemas.

Por información remitida por el Comité Oficial de Escritores Jóvenes, nosotros concluimos que Brodsky no es un poeta. Fue condenado por los escritores del periódico *Wieczernyj Leningrad* y utilizando el poder que nos otorga el decreto del 4 de mayo de 1961, este Tribunal determina exiliar a Brodsky a un lugar remoto por el periodo de cinco años y con el deber obligatorio de trabajar.

[2] El testigo cita varias estrofas de poemas de Brodsky, fuera de contexto, en los que, por ejemplo, en uno de ellos Brodsky se refiere a Moscú como a la "patria extranjera".

Sección a cargo de Guillermo Fernández

Beno Fignon

▼▼▼▼▼

Erósmetro

2.2

El vagón es la tumba de Julieta
me enveneno
dormitamos
¿qué le dijo ese rostro
que prorrumpió en llanto?

bellas del sur
me enajena
una cultura de dientes muy blancos

entre ellas hay una que porta
muy dignamente
la ausencia de un incisivo

mujernorte en una independencia
mujersur en una presencia

ojos neutros
ojos arremolinados
(en el metro ni yo los excluiría)

Opaca, sin relámpagos,
se le encendía luego
aquella inteligencia

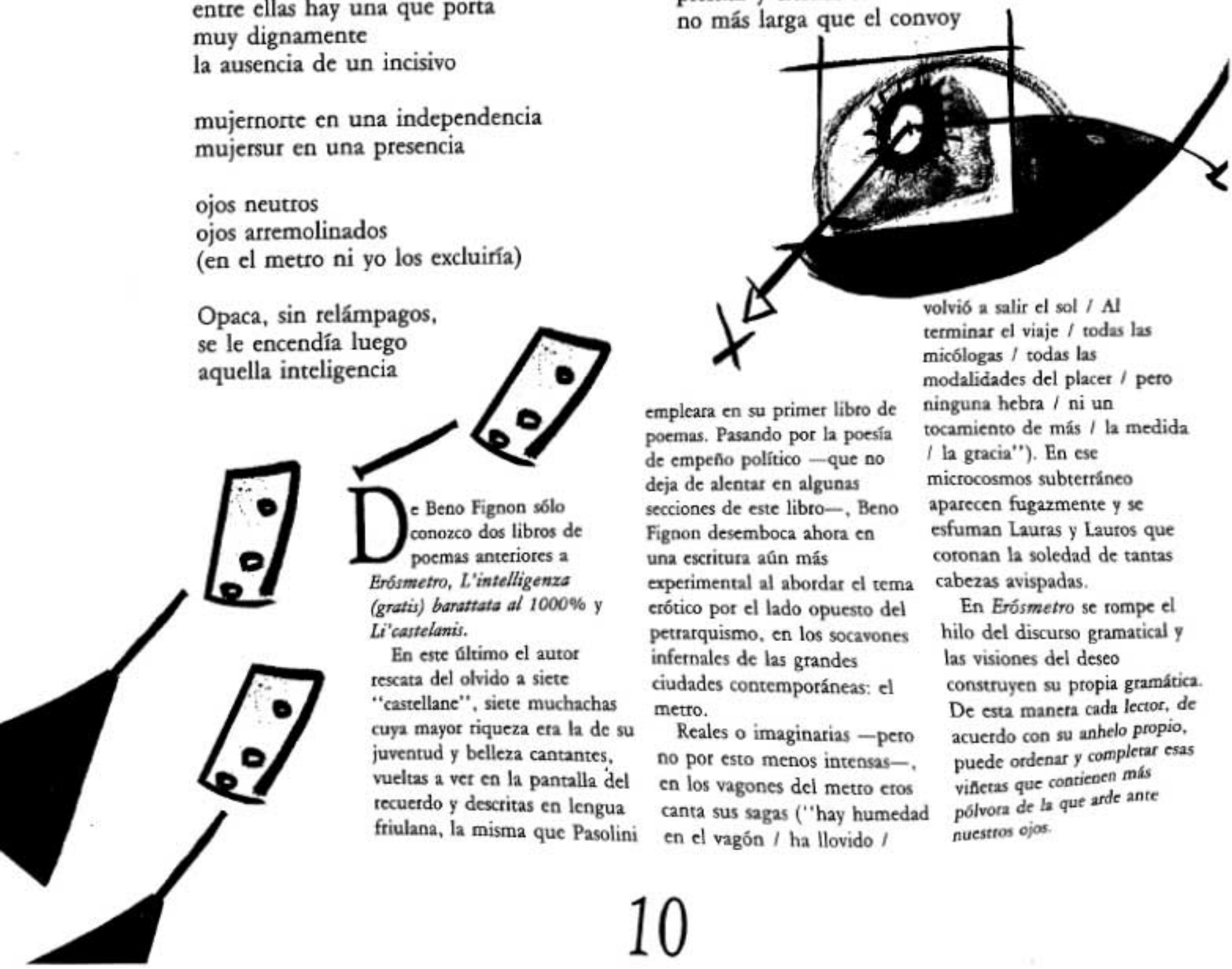
2.3

Ninguna sin ojeras
espejo del *animus*
las empuñaduras a la altura de las bocas mudas
y-por-qué-haces-eso
me-lo-ordenó-la-poesía

el hombre no hace cosas importantes
salvo la chispa

no se hallan manos con todos los dedos
de Monna Lisa

piernas y tiernas se avivan en la banca
no más larga que el convoy



De Beno Fignon sólo conozco dos libros de poemas anteriores a *Erósmetro, L'intelligenza (gratis) barattata al 1000%* y *Li'castelanis*.

En este último el autor rescata del olvido a siete "castellane", siete muchachas cuya mayor riqueza era la de su juventud y belleza cantantes, vueltas a ver en la pantalla del recuerdo y descritas en lengua friulana, la misma que Pasolini empleara en su primer libro de poemas. Pasando por la poesía de empeño político —que no deja de alentar en algunas secciones de este libro—, Beno Fignon desemboca ahora en una escritura aún más experimental al abordar el tema erótico por el lado opuesto del petrarquismo, en los socavones infernales de las grandes ciudades contemporáneas: el metro.

Reales o imaginarias —pero no por esto menos intensas—, en los vagones del metro etos canta sus sagas ("hay humedad en el vagón / ha llovido / volvió a salir el sol / Al terminar el viaje / todas las micólogas / todas las modalidades del placer / pero ninguna hebra / ni un tocamiento de más / la medida / la gracia"). En ese microcosmos subterráneo aparecen fugazmente y se esfuman Lauras y Lauros que coronan la soledad de tantas cabezas avispadas.

En *Erósmetro* se rompe el hilo del discurso gramatical y las visiones del deseo construyen su propia gramática. De esta manera cada lector, de acuerdo con su anhelo propio, puede ordenar y completar esas viñetas que contienen más pólvora de la que arde ante nuestros ojos.

▼▼▼

VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

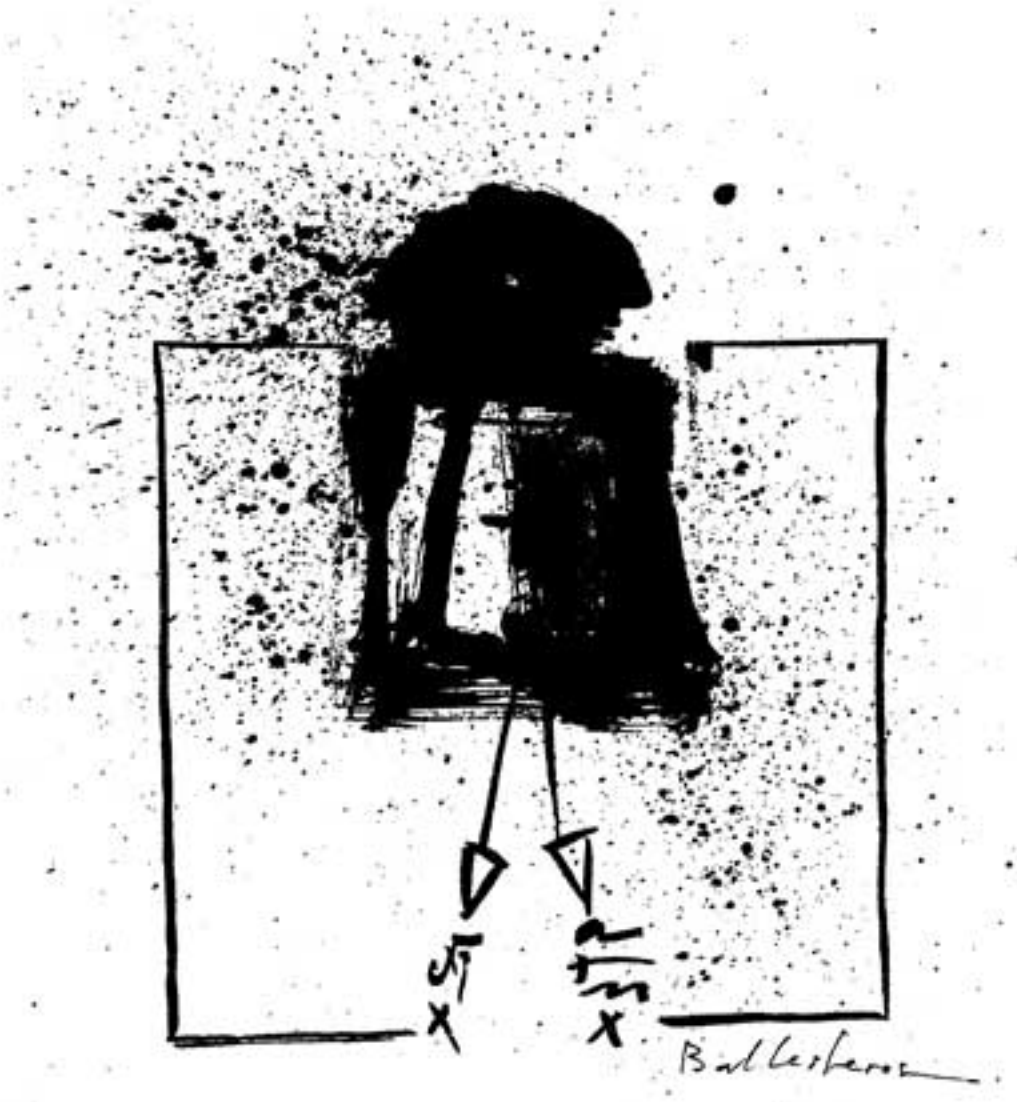
La fecha

Nuestra navegación comenzó el día
ocho del mes de agosto. La mañana
hervía bajo un sol de resolana
y el calor aumentaba todavía.

Al barco entraba el grito de la iguana
con un tufo a pescado. La bahía
era un cristal y el viento una elegía;
la luz cantaba el canto que nos gana.

Nosotros dos, cogidos de la mano,
gozábamos los frutos del momento,
el centelleo rápido y angosto.

Subíamos al lejos tan cercano.
Y así se hacía claro un pensamiento;
todo es verídico en el mes de agosto.



▼▼▼

FRANCISCO HERNÁNDEZ

Mirada de Jerez

Ramón López Velarde se levanta al amanecer.
El cuarto del hotel es reducido, maloliente y azul.
Se afeita, con pulida hoja libre, ante un espejo que por instantes
le devuelve su mirada de Jerez en el agua del pozo.
El calor aumenta. Con parsimonia se pone el traje negro.
No entrega la llave ni se despide de la encargada,
una muchacha que se abanica el rostro con la falda.
Se aleja por calles pedregosas, viendo siempre a las sombras que,
proyectadas en el suelo, le sugieren niños erizados en las bardas,
selvas en la espesura de las bugambilias, palmeras
con racimos minerales.

Sigue sin levantar la frente. Niega lo que pasa en el cielo.
Oye sus pasos retumbar en las piedras, advierte
que las piedras se hacen polvo y que el polvo
se transforma en arena blanca.
Un olor a brea invade sus pulmones.
Los síntomas de asfixia huyen como cangrejos.
El golpe de las olas le llega a la cintura.
Alza por fin los ojos.
El golpe de las olas le moja la corbata.
Vive otra vez la angustia que sintiera en la pila bautismal.

POESÍA

CHILENA

POETAS FUERA O DENTRO DE CHILE 77*

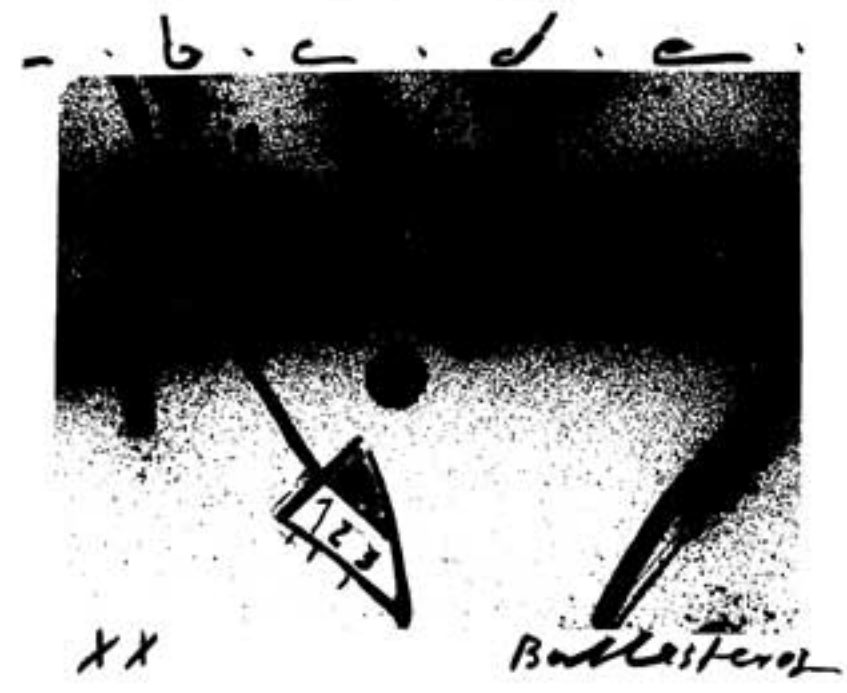
▼▼▼▼▼

Enrique Lihn

ntre las poesías de América Latina, la chilena posee una altura excepcional. En ocasiones la voz de Pablo Neruda ha cubierto con su acento "telúrico" otras no menos valiosas; la selección que ahora presenta el Periódico de Poesía *pretende ser una muestra (sin pretensiones antológicas) de lo que otros poetas chilenos escriben, a veces en contra, a veces con el autor de* Residencia en la tierra, *y otras tantas sin tomarlo como obligada referencia.*

Resaltamos a Gonzalo Rojas, esencial poeta latinoamericano, colaborador y amigo nuestro, cuyos orígenes surrealistas —miembro del grupo Mandrágora— *lo colocan, junto a voces como Octavio Paz, Westphalen y Molina, entre los herederos de la vanguardia.*

Por otro lado publicamos íntegro el Canto a un amor desaparecido *de Raúl Zurita. Posiblemente más cercana a la de Neruda, la poesía de Zurita alcanza, por el camino del canto, la plegaria religiosa.*



a crítica literaria periodística no es metodológica sino polémica en la medida en que diversas y encontradas opiniones suscitan el interés en torno a un libro.

Este tipo de agitación crítico-polémica —un fermento cultural de importancia mayor— ha desaparecido aquí en la uniformidad chata y monótona que presenta el llamado panorama cultural o la llamada actualidad literaria.

La viejísima generación crítica se eclipsa en un primer plano del escenario, en medio de la chochera total, y el resto dogmatiza, radicaliza sus opiniones en la medida, quizá, en que imagina, en lugar de un lector discrepante, un rebaño de catecúmenos o un disperso grupo de ausentes.

Para qué hablar, en cambio, de quienes preparados en su tiempo para arriesgar una opinión, prefieren el escapismo de un periodismo cultural regresivo, pasatista, vuelto hacia un pasado intemporal, el de la historia universal de la cultura con sus nombres y periodos tabúes; o, lo que es peor, hacia épocas y autores que fueron en sí mismos, y respecto de sus respectivos contextos, subversivos —es el caso, por ejemplo, del surrealismo y de hombres como Duchamp o Buñuel— pero que han sido ya canonizados, de manera que se les puede despojar de su carga de peligrosidad.

Los periodistas culturales mienten descaradamente por omisión cuando tratan, impunemente, de temas como ésos.

Quiero dar cuenta aquí de tres libros de la verdadera poesía chilena, de los cuales se hablará, seguramente, muy poco, nada o en forma confusionista.

Dos de ellos: *Oscuro* de Gonzalo Rojas y *Arte de morir* de Óscar Hahn, se publicaron este año en Venezuela y Argentina, respectivamente, después de haber pasado años en el limbo de una editorial nacional, en el caso de *Arte de morir*. El tercero, *Mester de Bastardía,* del más joven de los poetas de esta tríada ocasional, es obra de Manuel Silva Acevedo y el único de los publicados, marginalmente, en Chile, vale decir en forma meritoria pero precaria, por un escritor-editor argentino chilenizado, radicado ya en Buenos Aires (de donde vuelve, a intervalos, traído por su propio mester), Armando Menedín. (...)

La aparición, hace cerca de treinta años, de *La miseria del hombre,* un libro de poesía de Gonzalo Rojas, premiado en 1946 por la Sociedad de Escritores de Chile, fue una explosión de vi-

* De *Vuelta*, México, D.F., Núm. 15, Vol. 2, febrero de 1978, pp. 16-22.

talidad poética que no tuvo entonces, ni tiene ahora, un correlato crítico suficiente, una respuesta que asumiera ese desafío.

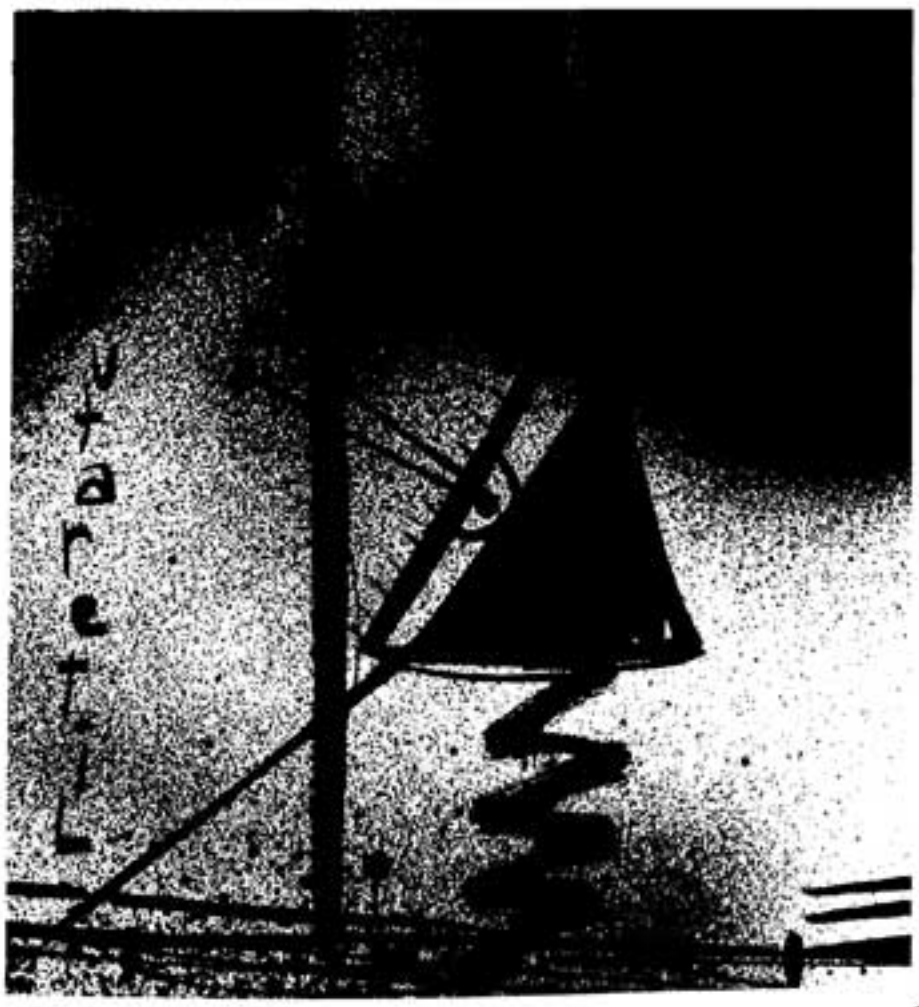
No me propongo, en lo que serán cinco cuartillas, colmar esa laguna de muchos años, sino en señalarla y lamentar que, en lo sucesivo, esté destinada, por lo menos en Chile, a un ahondamiento vicioso. Pues nuestra actual crítica literaria, de una sola barricada, tiene por delante la pobre tarea —en la que ha descollado ya— de las adulaciones o de los silencios cautelosos, y se dedica, en general, a la inflación del nombre literario de unos cuantos mediocres, ciudadanos estables y dignos de confianza en el mercado de las Bellas Letras.

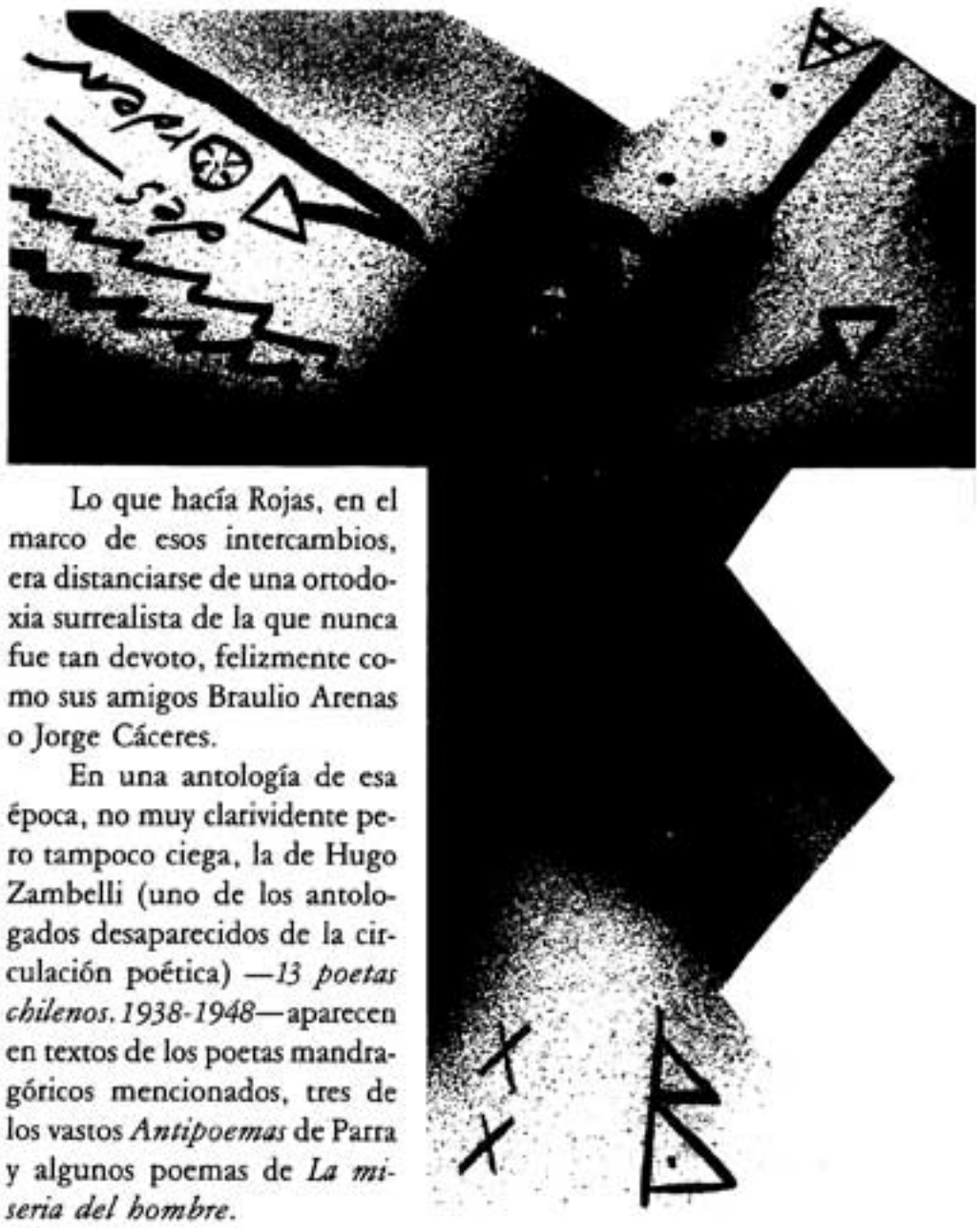
"*La miseria del hombre,* junto con algunos inéditos de diversos plazos, desde 1936, anteriores a mi paso por la Mandrágora" (el grupo surrealista chileno), algunos textos tomados de *Contra la muerte* —el segundo libro de Gonzalo Rojas editado en 1964 y que era ya una primera refunción del primero— más algunos textos publicados en revistas en los últimos años y "los inéditos escritos en el último plazo en la luz de nuestra Venezuela", forman ahora la materia de *Oscuro,* título que ha dado Gonzalo Rojas a su autoantología publicada recientemente por Monte Ávila Editores.

Se trata de un libro formado por más de ciento veinte poemas y proyectado, para mayor dificultad exegética, como la reordenación de la mayor parte de los textos, que se presentan así bajo una nueva perspectiva y con resonancias nuevas, según el sistema que insurge acronológicamente de sus interdependencias.

Resultaría imprescindible, para empezar, la relectura del libro torrencial del autor, *La miseria del hombre,* una rareza bibliográfica de la que no dispongo.

Forzado a los recuerdos y a las impresiones personales respecto de la situación —el periodo literario— en la que el poeta definió la posición de su palabra con un libro torrencial y matriz de lo que luego ha escrito, pienso en su amistad literaria con Nicanor Parra, hacia los años cincuenta —luego enemistad injuriosamente versificada por una de las partes— cuando se reunían en la casa de Parra, en Los Guindos, para intercambiar, como escribió éste, "la llave de la poesía negra y la llave de la poesía blanca".





Lo que hacía Rojas, en el marco de esos intercambios, era distanciarse de una ortodoxia surrealista de la que nunca fue tan devoto, felizmente como sus amigos Braulio Arenas o Jorge Cáceres.

En una antología de esa época, no muy clarividente pero tampoco ciega, la de Hugo Zambelli (uno de los antologados desaparecidos de la circulación poética) —*13 poetas chilenos. 1938-1948*— aparecen en textos de los poetas mandragóricos mencionados, tres de los vastos *Antipoemas* de Parra y algunos poemas de *La miseria del hombre.*

El parentesco entre las "voces" de Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, parece si no nulo ante todo negativo: se deja sentir por la oposición de los poetas de Los Guindos al trover clus, a toda especie de preciosismo o manierismo; también al que practicaba, en este país, un surrealismo muy literario, calcado de la poesía francesa, abarrotado de esas imágenes que hundieron bajo su proliferación los libros de poemas de André Breton, si se exceptúan textos que como "La unión libre" justifican el abuso del "estupefaciente imagen".

Para Nicanor Parra ni el surrealismo ni la poesía francesa en general, que asociaba ante todo a "las acrobacias verbales", eran santos de su devoción ni de su mayor conocimiento. En la declaración de principios que cada autor entregó al antologador junto con sus poemas, Parra especifica: "huyo instintivamente del juego de palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducirlas a un mínimo. Busco una poesía hecha de hechos y no de combinaciones o figuras literarias". Rojas se abstiene, en su declarado vitalismo patético, incluso de esas generalidades:

"Acabo de publicar *La miseria del hombre,* pero en realidad sé muy poco sobre poesía. Tal vez podría examinar el simbolismo de algunos poemas, las vivencias correspondientes, el primer estallido, las determinaciones en la palabra, lo que falta, lo que sobra, pero siempre estaría empezando a explicar cosas que a nadie sino a mí pertenecen."

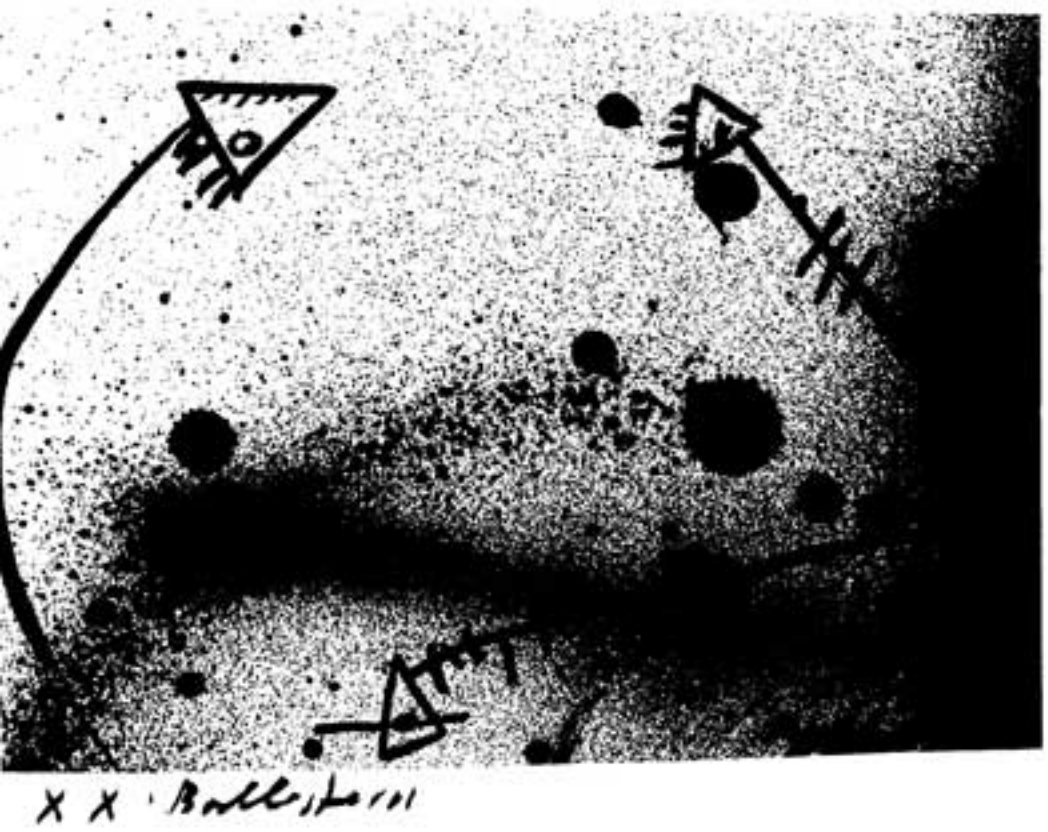
Se infiere de ello, además de la declarada capacidad para correlacionar la escritura y la experiencia, el postulado de una suerte de yo trascendental que desprecia su intimidad (*la poésie du coeur*) para dar, dramáticamente, "testimonio de lo efímero". "Cuando no se puede vivir sin dar un testimonio, hay que

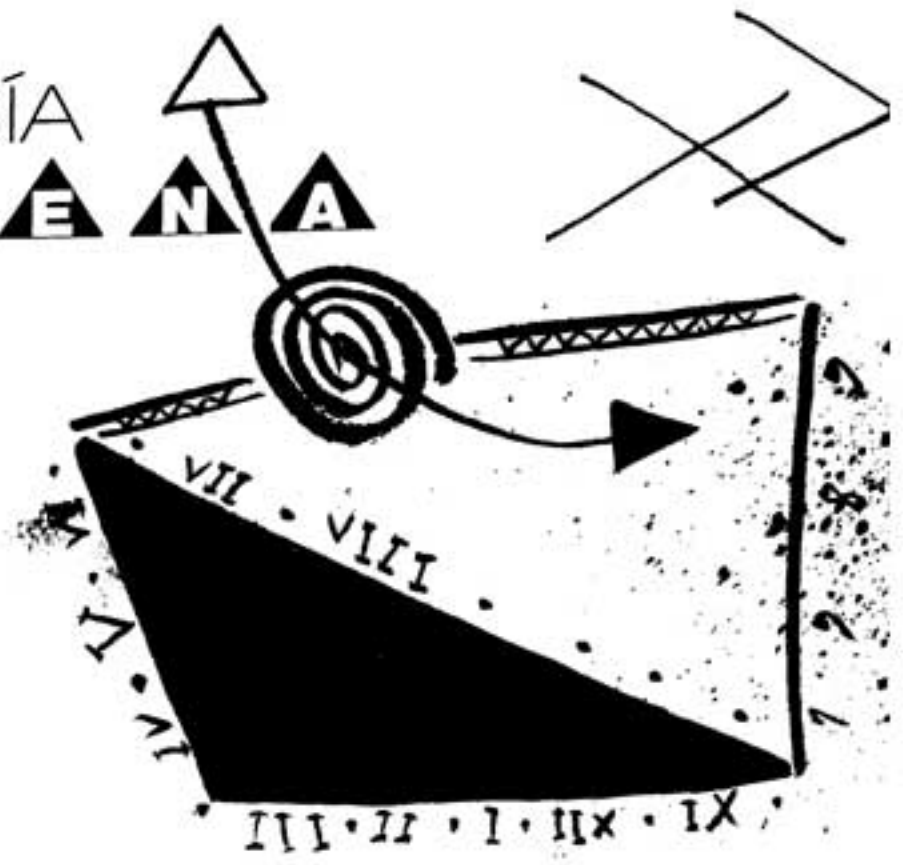
escribir aunque todo se oponga, aunque la Poesía se vuelva contra nuestro cuerpo efímero y lo devore. ¿No es esto ya una prueba de que ella es más grande que el hombre?''

La tonalidad neorromántica de esta defensa de la poesía, hay que confesarlo, está más de acuerdo que el distanciamiento de Parra con la actitud general de los antologados; pero los poemas mismos salvan a Gonzalo Rojas de las actitudes operáticas en que se quedan aquéllos, atenidos a sus turbulentas o graves, trágicas palabras preliminares, como si luego no les saliera la voz. A estas alturas, parece increíble que poetas tan malos se tomaran tan en serio. Era de rigor pues, que cualquiera emprendiera una ''búsqueda desesperada'', ''definiera lo indefinible'', apelara a una ''libertad atroz'', ''nuestro único dominante poético'', o visitara ''la sima profunda''.

Única explicación plausible: la influencia de personalidad: Neruda de las *Residencias,* Pablo de Rokha; y de la lectura caótica de esos autores de otras épocas de los que cada época puede, según sus preferencias, hacerse eco, ya sea para prestigiarse y prestigiarlos en esa frecuentación o para arruinarlos y decir, en su nombre, toda clase de tonterías. La jerga de uso hacia 1950 combinaba, pues, o mezclaba al buen tuntún, las sentencias de los románticos alemanes, los simbolistas, los surrealistas, con las intemperancias o las astucias de los ''genios'' locales.

Sea como fuere, creo que existió un acuerdo entre Rojas y Parra sobre la base de una voluntad común de historizar, en poesía, testimonialmente, en contraposición a los ademanes ''olímpicos'' de sus eventuales compañeros de ruta o de antología.





Ambos admiraban a los grandes barrocos españoles ''realistas'' y fantasiosos, un gusto en que se reencontraban con Neruda y la Mistral; y ambos citaban *Los cantos de Maldoror* —el canto, por ejemplo, de las matemáticas—, esto es, a un autor que el surrealismo había rescatado de los elogios dudosos de sus contemporáneos (León Bloy y Remy de Gourmont), pero que diverge por completo de las presuntas espontaneidades del discurso automático y sus secuelas, tratándose de un manipulador frenético que instaló su centro de operaciones en la sala de la *máquina retórica* y que hizo estallar muchas de las pretensiones y terrorismos del lenguaje poético.

Para Gonzalo Rojas, ''Lautréamont con su látigo centelleante'' puede haber sido, como para los surrealistas mismos y, en especial, para Philippe Soupault, un profeta, un arcángel, un endemoniado, un maldito, visión de la que da cuenta un texto clave de *Oscuro:* ''Publicidad vergonzante''. Es también el lejano motivador de cierta *terribilitá* que encara al sol en poemas como ''Leo en la nebulosa'' (''Salud, oh tigre viejo / del Sol'') y que escenifica imágenes de lujuria y muerte: (''me besa con lujuria / tratando de escaparse de la muerte, / y, cuando caigo al sueño, se hospeda en mi columna / vertebral, y me grita pidiéndome socorro, / me arrebata a los cielos, como un cóndor sin madre / empollado en la muerte'').

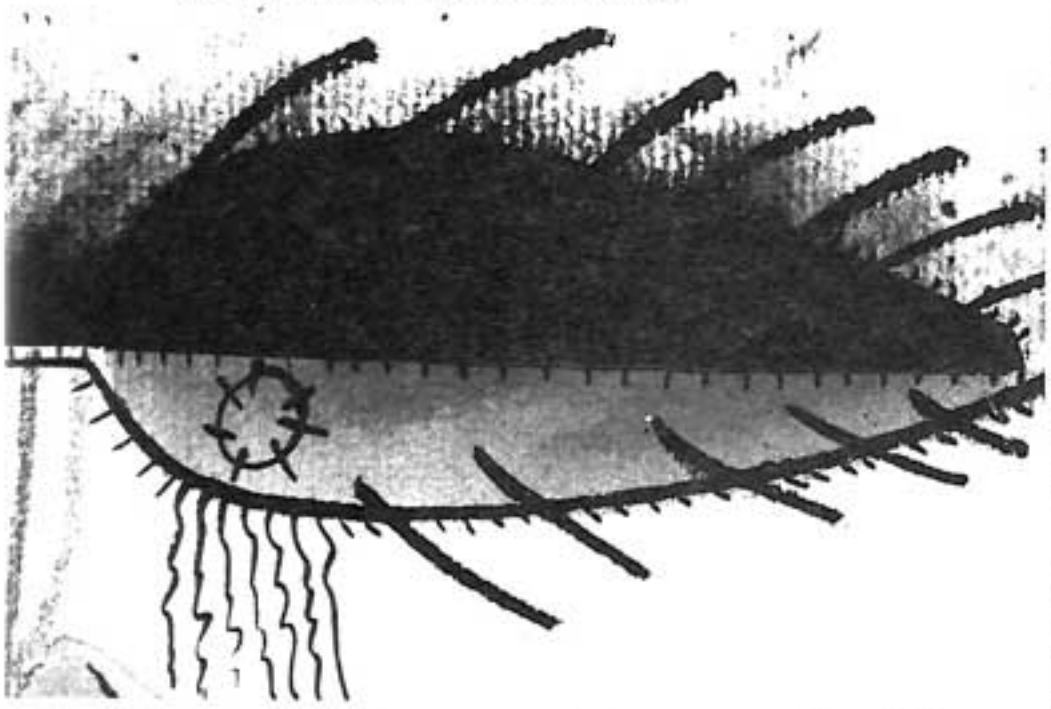
Aunque de distintas maneras, Lautréamont para Nicanor Parra y para Gonzalo Rojas parece haber significado una misma vía de acceso para el reprocesamiento de ciertos lugares comunes de la retórica de la poesía negra.

El humor frío de Parra pone en relación las imágenes tremendistas provenientes del folletín y de la novela gótica con situaciones módicas y banales y obtiene de ese encuentro o contraste efectos propios de la comicidad del absurdo. Rojas prefiere a las evidencias del *collage,* recordar, en sus poesías, el énfasis elocutorio, la amplitud, la *cosmicidad* y la tenebrosidad del lejanísimo modelo. *Oscuro* profesa una especie de creencia en la imagen del poeta que sus textos asumen, respecto de la cual Maldoror es el gran precursor satánico y André Breton uno de sus austeros profetas iluminados. La vinculación y la desvinculación de Gonzalo Rojas con el surrealismo pasa por *Los cantos de Maldoror* y remite a Baudelaire en el punto en que se aparta de su nunca olvidado André Breton, en lo que respecta a ciertos aspectos de doctrina. O de creencias o de fijaciones. Baudelaire, en este contexto, es quien lleva a Gonzalo Rojas, en un texto como ''Contra la muerte'' (*Contre la mort* es uno de los secretos del arte mágico del primer manifiesto del surrealismo), a una reflexión muy distinta a la que se habrían permitido los surrealistas. La obsesión de la muerte en Rojas se traduce en pura desesperación: (''no quiero ver, no puedo ver morir a los hombres cada día'').

El *''homo duplex''* baudelariano, católico y luciferino, eternizado por la temporalidad del *Spleen* —del aburrimiento, véa-

se "Naturaleza del fastidio"—, obsesionado por una muerte que se vive como la pasión de una eternidad contrariada, es en parte el hablante de los poemas de Gonzalo. El tiempo es su enemigo mortal ("seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir / fuera del tiempo oscuro"). Hombre de poca fe, por lo demás, que no cree en lo que desea bajo la especie de la vida eterna, ese hablante se desliza continuamente o más bien debe resolver su contradicción en el ámbito de la herejía considerándola, en este contexto, como el modo en que una religiosidad hace crisis de manera insoluble pero sin que el agente de esa crisis abandone el campo de los valores religiosos:

Me hablan de Dios o me hablan de la Historia. Me río
de ir a buscar tan lejos la explicación del hambre
que me devora, el hambre de vivir como el sol
en la gracia del aire, eternamente.



Puede pensarse, al menos, que la formación católica de Gonzalo Rojas ha dejado en él una huella imborrable por borrosa que parezca, y que lo conduce una y otra vez a la encrucijada de la herejía, al encuentro, en la palabra, con el padre de los poetas malditos, con el primero de los poetas modernos luciferinos: profanación de lo sagrado, o sacralización de lo profano. El hecho es que raras veces la poesía de Gonzalo Rojas se coloca al lado de un materialismo arreligioso, y si alguien quisiera ver en esto una imposibilidad de la poesía misma, encontraría un buen ejemplo en el autor de *Oscuro*. Los valores de lo efímero material deben postularse aquí como contravalores, bajo la especie de sacralizaciones negativas, como los desafíos del hereje que, como no puede creer, se complace en la culpabilidad y a falta de un cielo o de El Cielo, eligen, en la tierra, poblarla de evocaciones infernales. Así ocurre, al menos en lo que respecta al erotismo, y esta poesía no deja nunca de ser erótica. O casi nunca.

"Perdí mi juventud" es un texto que parodia la confesión pública de un testigo de Jehová, un remedo del discurso confesional del "canuto" como se le llama entre nosotros al tartajeante pero discursivo adepto de esa secta: "Perdí mi juventud en los burdeles / pero no te he perdido / ni un instante, mi bestia, / máquina del placer, mi pobre novia / reventada en el baile".

El texto sube desde el primer momento de tono para hacer la apología de una prostitución sublime, a la manera de Fourier pero en la línea herética de Baudelaire (*"L'amour peut dériver d'un sentiment généreux: le goût de la prostitution; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propiété"*): provocativa y transgresora.

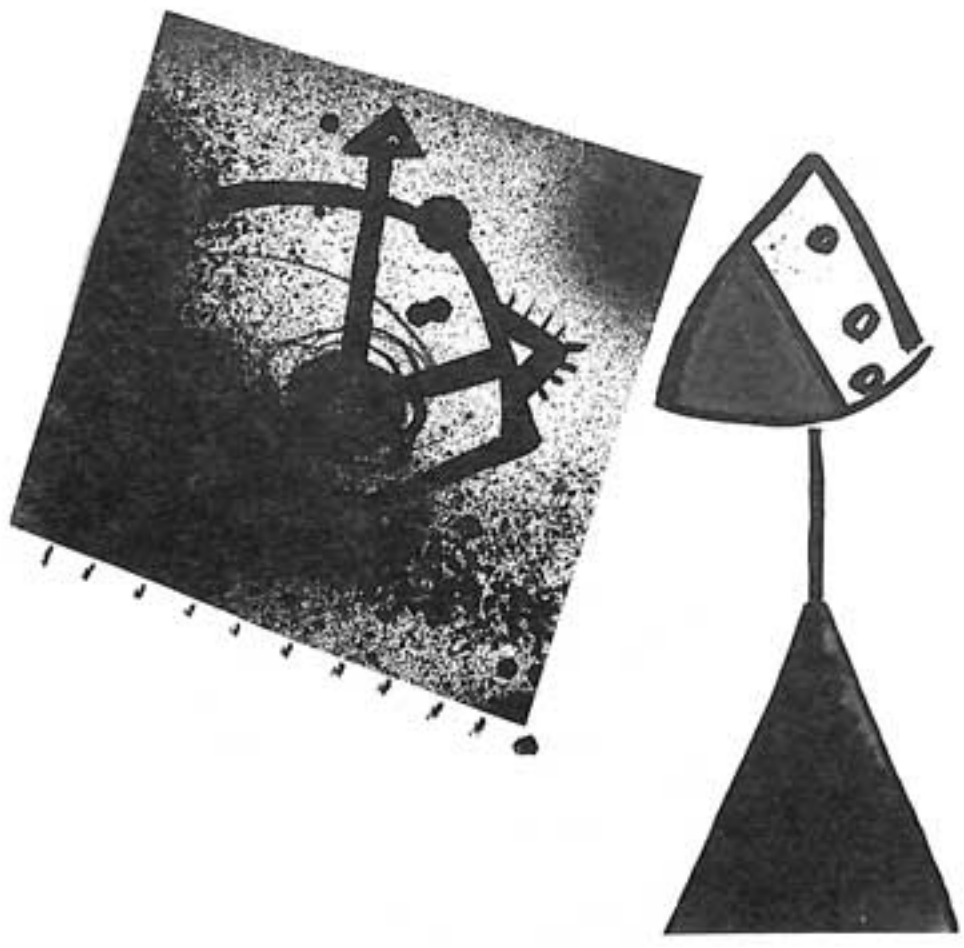
La prueba de que se trata de una provocación, la de sostener lo que se postula como insostenible, es que el *ethos* de muchos otros textos posesivos y moralistas niegan el *pathos* de esa imagen de la prostituta sublime y maternal. Decididamente en el plano de lo que se puede llamar la ideología consciente, lo que prevalece es el muestrario de una conciencia desgarrada, ya sea que se explote este tema deliberadamente o que ya no se trate sino de una incoherencia aparentemente involuntaria.

Voy a rebasar el límite que me he fijado para este artículo, en media cuartilla, para hacer algunos alcances tentativos que rebasen, a su vez, en cuanto tales, las limitaciones de una nota referida, en particular, a sondear el aspecto-sustancia del contenido cultural de *Oscuro*.

Volviendo a la relación que creo indispensable y que he llamado aquí "los poetas de Los Guindos", creo que Gonzalo Rojas y Nicanor Parra no son, en definitiva, poetas codescendientes —no hay en ellos una comunidad genealógica, de descendencia—, sus rasgos comunes tienen que ver con la voluntad común de filiar el arte con la vida y sólo presentan, para seguirlo diciendo en el lenguaje aquí metafórico del evolucionismo, "características análogas de adaptación".

De la voluntad de ese vínculo emerge en Gonzalo Rojas la pasión de un sujeto existencial y trascendentalista, algunas de cuyas alternativas tienden a retomar ciertas instancias discursivas emparentadas por así decirlo, aristotélicamente, antes con la retórica que con la poética, antes con el panfleto que con la "lengua poética", la cual "debe tener un carácter extraño, sorprendente".

El "grueso" de la obra de Gonzalo Rojas, si se me perdona esta (innecesaria) expresión cuantitativa, es de una naturaleza felizmente más oscura que lo devuelve, justamente, a la necesidad de una lengua poética propiamente tal y a su particular gesticulación sintáctica, a las figuras de palabras que, como el juego de contrastes y antítesis del barroco español, culminan en la formalización de lo indecible. Dejo el estudio de ese repertorio, de esa técnica, para otra ocasión.



BRAULIO ARENAS*

Detalles

para André Breton

Ellos se convidaban para reír,
para hablar del pasado,
para conocer la vida en todos sus detalles,
y en efecto, muchas veces lograban recordar,
lograban sacar algunas palabras de sus labios,
resecos por la tierra, partidos por el sol,
y hasta era posible que sintieran piedad
por ellos mismos,
todo esto de un modo suave,
con paseos lentos en torno de una plaza,
con intercambio de opiniones, de rabia,
de tabaco,
con una manía de tratarse de usted,
cuando no para detenerse en el bar de la
esquina,
ese que fue demolido el año 38,
sólo un par de cervezas,
mientras una muchacha se obstinaba en
leerles,
el hada de improviso,
algunas pocas líneas en las palmas de sus
manos,
todos reconcentrados en su idea,
con un ¡perdón, voy a tomar la juventud!
como quien toma el último tranvía de la
noche,
¿y para qué, señor?
para conocer la muerte en todos sus detalles.

Nuevos pormenores

para René Magritte

Y esto iría a proseguir como en un sueño,
como si el sueño mismo se redujera a pájaro.

Bien miradas las cosas,
ninguno de los dos interlocutores podía tener
una idea exacta de la vida.

Todo pasó como un celaje largo.

Los días y las noches pasaban con estrépito:
y el sueño, silencioso, se reducía a pájaro,
y pronto, por un vuelo se reducía a selva,
mientras los dos interlocutores se reducían
a hombre y mujer,
como todos los días y las noches.

* (1913) Los poemas fueron seleccionados de la antología *En el mejor de los mundos;* se presentan corregidos en su versión definitiva.

HUMBERTO DÍAZ CASANUEVA*

La estatua de sal

ue mi cuerpo sea más potente que mi estatua de sal interior y mi fe en la vida mortal más profunda que lo profundo. Tal es el símbolo de mi poesía, hija del trance. ¿Cómo explicar la destrucción del mundo y el vuelo del alma voluptuosa? El hombre es un moribundo muriendo tanto hacia la muerte como hacia la vida. La muerte blanca está sentada al fin de la jornada comulgando en nuestro origen. Esta doble-muerte o muerte-vida es una manera de ser encubierta por nuestra vida cotidiana y que bajo la influencia de épocas turbadas, sale como busto. Crece nuestra soledad bajo el almendro como la imagen mítica de una polaridad terrible. ¿Podrá el cantor tornar el instinto de la muerte en energía vital? ¡Él debiera! ¡Él debiera! Narciso tiene el rostro hueco como hoja carcomida del árbol de la vida y mis hermanos me necesitan. ¡El mundo es la visibilidad! ¡Los ojos son primogénitos! ¡El rostro es la evidencia de la encarnación! El cantor trata de desasirse de sus muertos y comienza otra vez la danza mortal y la transfiguración de las estatuas. Su tarea es transformar en libertad la fatalidad de ser y de morir y decapitar a los viejos místicos que animan el fuego del ángel apagado. La mujer tiembla viendo cómo se desespera el hombre-varón. Pero ella está más cercana a las potencias de la tierra y lo aplaca mostrándole el amanecer en medio de los semejantes. El cantor comienza a entender al día que hace visible al ser terrestre a través de los vínculos. El alma hacia atrás y queda inmóvil frente a las mareas destructoras: forma aparente sólo una sustancia condenada. Y lo que parece expansión del ser es sorbo de aguas profundas que producen la nada, y lo que se intuye como trascendencia, es fuga. Las propias lágrimas disuelven. Encontramos extraños a los vivos y el mundo se deshace como la nieve sobre el mar. El cantor abomina de su sueño, acepta su expiación y elige su vida delante de su muerte. Aquí se cierra un ciclo de mi poesía y si vuelvo a cantar no olvidaré que el mundo es un coro. Ávido de creer y de obrar mi poesía ritual es la tentativa del retorno de esta Estatua de Sal a la casa de los días.

* Nacido en 1906, es autor de: *Vigilia por dentro, Requiem* y *El sol ciego.*

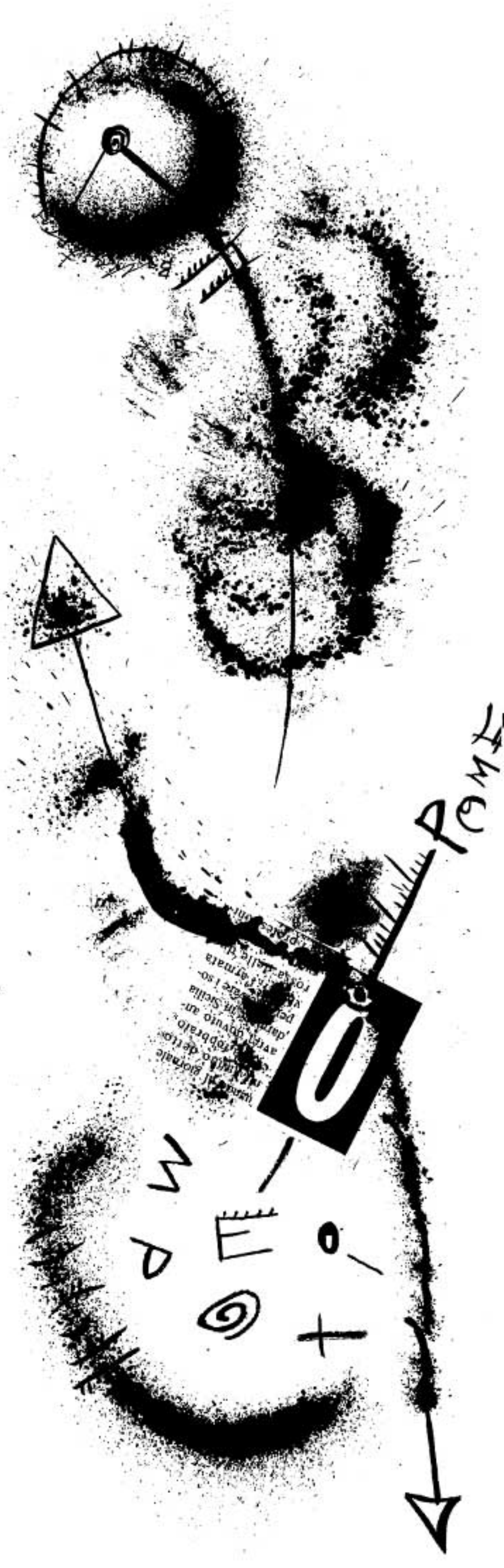
Canto I (fragmentos)

I

En la noche, cuando el árbol de la sangre se mece, escucho
estas palabras
"Siervo del tiempo contado. ¿Quieres ver tu
muerte en tu entraña profunda? ¿la vida que en ella
acontece
la marea insondable?"
Y el maligno estribillo cautiva a mi alma, allí a la entrada
del mundo
pálida entre los designios.
Y ella comparece cuando los sueños la arrojan al mar
Como un pescado ciego mucho tiempo agitándose en la
arena.
Aquí estoy solo entre piedras de amorosos labios.
Siento un fuego misterioso que se apaga en torno mío
Unos ojos ofuscados, seguros de sí mismos y ya sin luz de
afuera
brillan en el pozo.
Os imploro, hermanos míos: ¡Venid, venid! También es
vuestro trance
y tal vez sea vuestro rescate.
¿A qué distancia estáis de mí? ¿Qué gozo, qué pena son
más vuestros que míos?
¿Cómo animáis la flor perecedera? ¿Cómo calmáis el
sobresalto ante las despedidas?
En vuestras bocas abiertas cabe todavía el grito y mi
corazón es la noria en que resuena.
Venid antes que la nieve descienda y yo quede inmóvil
como estatua que no se puede tocar
sin deshacerse.
¡Mirad la llaga donde el pájaro extraviado penetra!

II

¿Qué soy para vosotros? ¿Un moribundo? Yo no sé lo que
soy.
Yo os ofrezco un poco de luna desfallecida en el desierto.
Una sal bañada por mis ojos que cae sin cesar
Y un canto callado.
Yo soy otro sueño dentro de vuestro sueño y entonces
Otra mano sale de vosotros y hace a un lado dulcemente
vuestras manos
Y toma al ángel por las alas.
Yo desnudo la sombra dentro de vosotros que os tumba
Y os dejo en el cuerpo un incendio lejano.
¡Aceptad mis ritos!
Apartad los huesos por un instante, dejad que el pájaro
agorero huya del tajo de la espada,
Dejad que a vuestros cuerpos efímeros se enrosque la
serpiente de mar
Y soportad la plenitud tal como sois ahora:
En vuestras casas y endomingados, vuestros pies cargados
de miel y vuestra familia de posteridad.



¡Oh, mortales que cohibe el abrazo invisible!
Cerrad, cerrad el libro hecho ¡ay! de innumerables
párpados juntos,
Corred, corred desnudos agitando la esquila hacia las
honduras de la tierra
y pasad por mi alma.
Allá a lo lejos tambores nos convocan, madres ciegas nos
devuelven la luna llena,
Águilas que traen signos entierran su vuelo y picotean
La terrible ración en la boca de los muertos
¿Es que no escucháis llorar bajo las ramas?

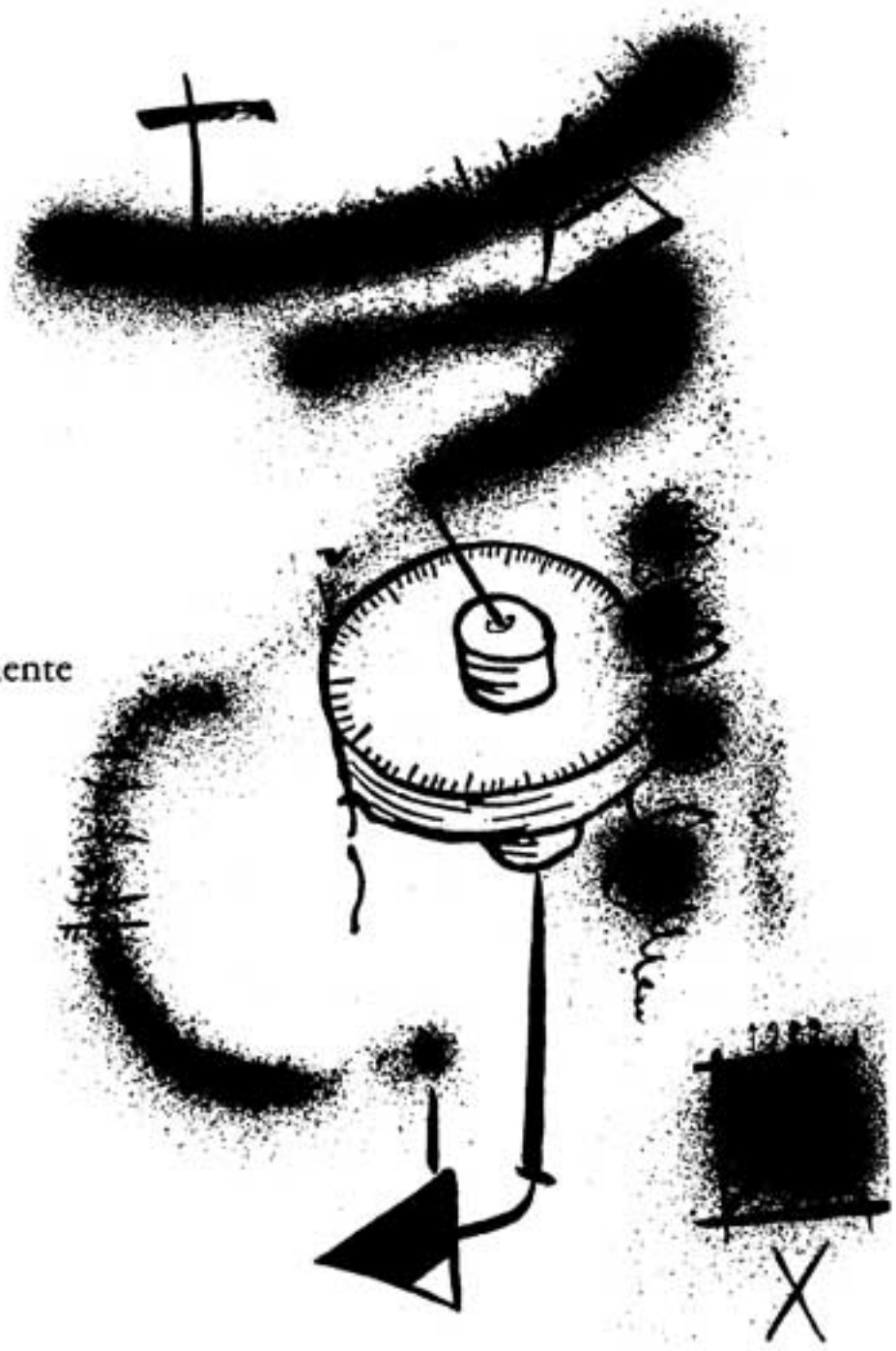
V

¡Eh, campana del amanecer! ¡Cabeza cortada que se agita
entre los idólatras!
Tus chispas celestes vienen de tan horrendas tinieblas,
Tus labios llenos de espuma en las huecas torres musitan
en vano
Lo que se sabe en demasía.
El hombre está apremiado por sus gritos y sus muertos lo
matan
Y su cuerpo rebota como un badajo
En el mundo negro.
Y mi alma acude para escuchar al cielo del invierno, tal
vez un báculo caiga y florezca.
Pero la tierra ha quedado tan sucia, un montón de
escamas que sigue subiendo,
los horizontes abatidos como maderos.
La destrucción es grande y la esperanza incierta, las
hachas no nos dejan dormir
Y aunque los niños soplan la llama del día venturoso
sobre la dulce yerba
La muerte cultiva la tierra
Y el alma madura en la muerte.

VII

¡Ay alma mía, no mires hacia atrás! ¡No, no! Tú eres el
sostén de pájaros secretos que atraviesan el mar,
bebe el brebaje espeso de años,
retiene el aliento al caminar sobre la yerba,
camina, camina, devora con avidez.
Y entonces el ángel de la revelación, como el tornero, ha
de modelar mi casa desde mis huesos.
Una nube expande el mundo y vosotros. ¡Oh hijos de las
aguas, henchid el vigoroso cuerpo
a semejanza del cielo!
Pero no basta pintar pintar lavar lavar.
El hombre está más adentro
¡Abrid abrid las puertas! ¡Subyugad las vacas rojas que
ahora alumbran la tierra!
Acoged el alma de los Humildes que viene descarnada y
trémula.

Arrojada a latigazos fuera del cuerpo
Espantosamente pálida y tan transparente
Que alguien podría mirar a través de ella
Y poner al descubierto
El rostro ulcerado de los dioses
(Los humildes traen los estigmas; yo no los poseo ni
vosotros).



IX

En verdad hablamos tantas lenguas confusas; como
mugidos se oyen de selvas cortadas,
Pasa la tierra errante y se rompe adentro de nosotros
Y aprendemos a hablar de nuevo y temblamos con
grandes alas inmóviles
Y junto a nosotros sucede algo, un nido se agita dulcemente
Y la mujer y el niño alzamos
Como estatuillas pálidas entre manos suplicantes
Y viene el torrente entre las cañas del jardín marchito,
Sonríen los barqueros del eterno torrente,
Sus dientes a través del rostro parecen reja clavada, sus
lenguas corren alcanzando al Tigre.
Los soldados atraviesan, dan brincos, se cuentan
continuamente.
*(Nadie de ellos sabe cuál será el primero en entrar
desmemoriado a la casa común.)*
Los muertos van atravesando como si no les bastase
precedernos.
El topo pasa entre ellos y nosotros
continúa pasando.
Más. ¿Qué importa?
Los vivos aguardan su plenitud
Y cada uno grande y solitario como un faro cegado sobre
el mar inmenso.

▼▼▼

EDUARDO ANGUITA*

La visita

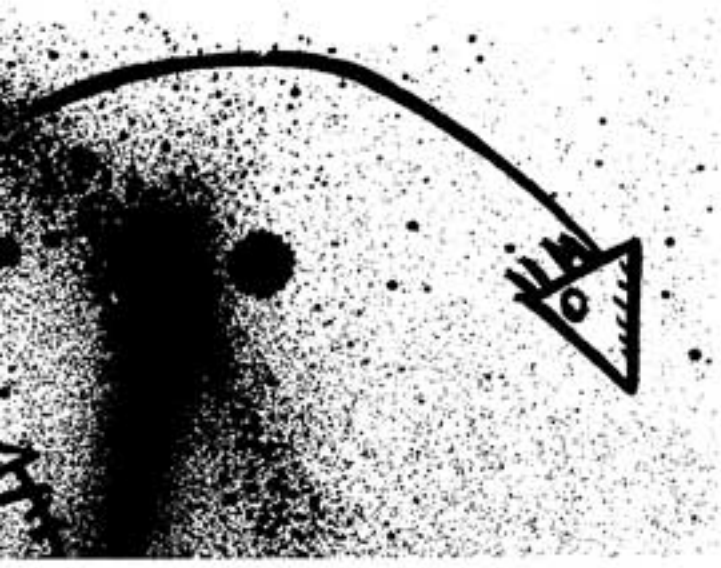
Espéranos bajo el ciruelo, zagal de los difuntos.
Ábrenos ese estanque, el corral silencioso que la resaca
de estrellas y el dorado crepúsculo solar lavan día tras día.
Las hierbas altas acallan a medias las lápidas marchitas;
Mensajes antiguos que debemos leer muy lentamente
Palabras, tal vez: no para ser pronunciadas,
Sino palpadas apenas con la tibieza del sol.
Así pasan el lagarto moroso, la araña, el saltamontes,
Y hasta el viento del páramo marino sobre ellas se encalma
Como un gran espejo tendido sobre la soledad.

Ábrenos ese jardín que sólo se visita
Cuando alguien viene a vivir de verdad,

* (1914) "La visita" forma parte de *Poesía entera*.
También es autor de *Venus en el pudridero*.

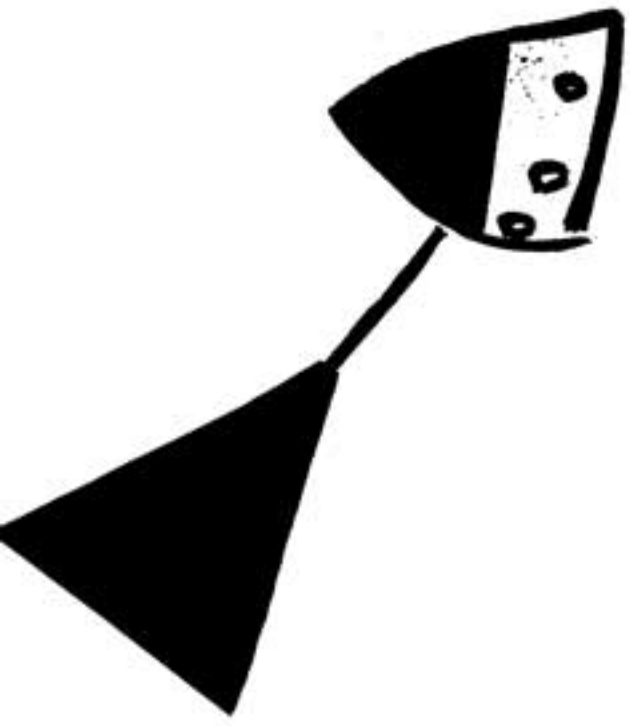
La colina que nace y muere al pie de esta capilla, ola petrificada
junto a la roca enemiga, ahora ambas perdonadas,
Ni odiándose ni amándose: ¡pasadas!
Los huesos ya llegaron al hueso, la sangre tocó el puro fluir,
Y el tiempo al tiempo vuelve. Colina de muertos que una
invisible corriente
Gasta, acrecienta y purifica.

Fin de estío. ¡Qué sentido tiene decirlo en el Cementerio de
Totoral!
Jardín donde los años maduran mejor que los mismos veranos
en cualquier huerto terrestre.
Fin de estío en este rincón dural adonde han vuelto quienes
siempre debieron vivir juntos.
Allí, tras de la casa, debían ir los amigos a contarse las nuevas
familiares.

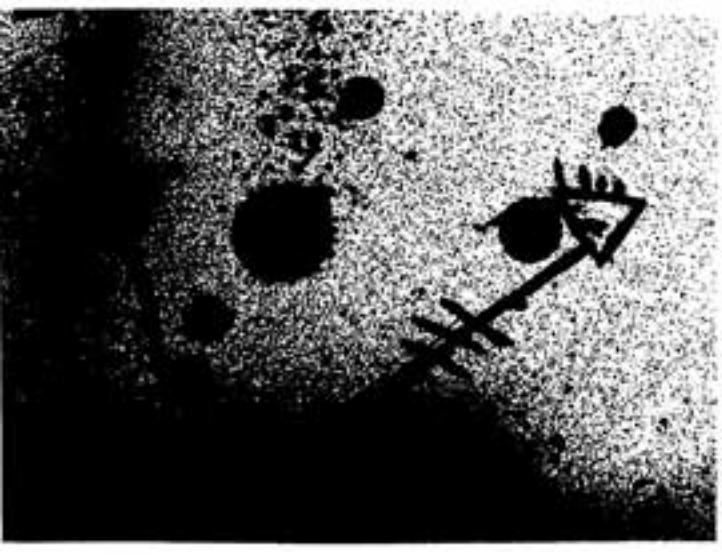


Estaba reservado, chanceando, despidiéndose estridentes—: pero
atrás, atrás,
En el huertecillo oloroso que los dueños de casa siempre
desearon marchito porque lo marchito es signo de vieja
amistad leal.
Atrás, detrás de la casa, tras la verja,
La conversación íntima de los amigos eternos.

Fin de estío en este cementerio costero, tierra adentro.
Primera tarde de otoño, sol dorado, tan lejano de luz,
Tan próximo por su delicadeza,
Deslízate sobre esta ladera cercada como un huerto
Tumbas detenidas (los remos dejados a los vivos, los jóvenes
y los forasteros):



Entre los filos de la alfalfa, mármol desvanecido, eternidad
lugareña,
Lee tú en el aliento del sol otoñal:
"Muerta el 11 de mayo de 1857.
Pronto se reunirá a ella
Su inconsolable esposo".
Oh, juventud impaciente: en esta lápida grabásteis la promesa
de reuniros pronto. Pronto:
Y el pronto tardó tanto en llegar: demoró, dolió, se ocultó, casi
se olvidó,
germinó,
reapareció.
Maduró, interminables años.
Pero a su lado, por fin, como si siempre hubiesen estado juntos,
vetas tranquilas del mármol que nádie imagina fueron
tempestad,



A su lado, por fin:
"Aquí vino a reunirse
A su querida esposa
El 6 de enero de 1902".
1857... 1902. ¡Cuánto tiempo —45 años— separándolos!
¡Y cuánto tiempo —48 años— desde que aquel otro tiempo
desdichado cesó,
¡cuánto tiempo entre su reencuentro feliz y ahora nosotros!
¡Y cuánto —93 años— entre la muerte de ella; cuando eso
comenzó a transcurrir, y nosotros ahora!
¡Cuánto tiempo amargo sucediendo, y por fin cesado para
hacerse feliz:

Mas el tiempo dichoso transcurrido y poco a poco olvidado
hasta hacerse irreal!
Y, nuevamente, sumando desde fuera del seto como si todo esto
hubiera sido siempre un pasado, hecho para nosotros, decir:

Está bien. Todo eso es real.
¡Y cuánto tiempo más para quien lea estas páginas tanto tiempo
después! ¿Quién, quién ha esperado?
Y el mismo sol besando la colina, las tumbas detenidas. Y...
Fin de estío.

Estamos en 1950, en un huerto marchito de Totoral, la colina
donde resbalan los muertos y las enredaderas,
La colina de los amigos. ¡1950! Tanto tiempo perdido estaba aquí,
tierra adentro, adonde hemos llegado sin pensar, agolpados
como una ráfaga de niños a una charla grave.
Tanta vena febril, tanta impetuosa lágrima, ¡más que existieron!
¡existen!

Son: huellas en el mármol, inmóviles, como se ve el mar
desde la altura: un epitafio.
Todo ello rescatado para nosotros, que nada hemos sufrido,
a quienes se nos da la extrañeza del viento.

¡Aquél lejano, largo pronto.
Para nosotros, importunos, es pronto otra vez!

Ambas vidas, ambas muertes, las dos aquí próximas sin mediar
ni una hierba.
Esposa y esposo cara a cara,
El tiempo hendido, la llaga que debía cerrarse
(las aguas que una mano fugaz —45 años— separó un breve
instante),
La palabra está ahora reunida,
Y el tiempo, plácido, lúcido, admirable.
Esposa y esposo, dos extremos vacíos
Para dar vida a la separación.
¡Juntos aquí dos labios de tiempo formando un solo beso
Viejo y nupcial!

▼▼▼

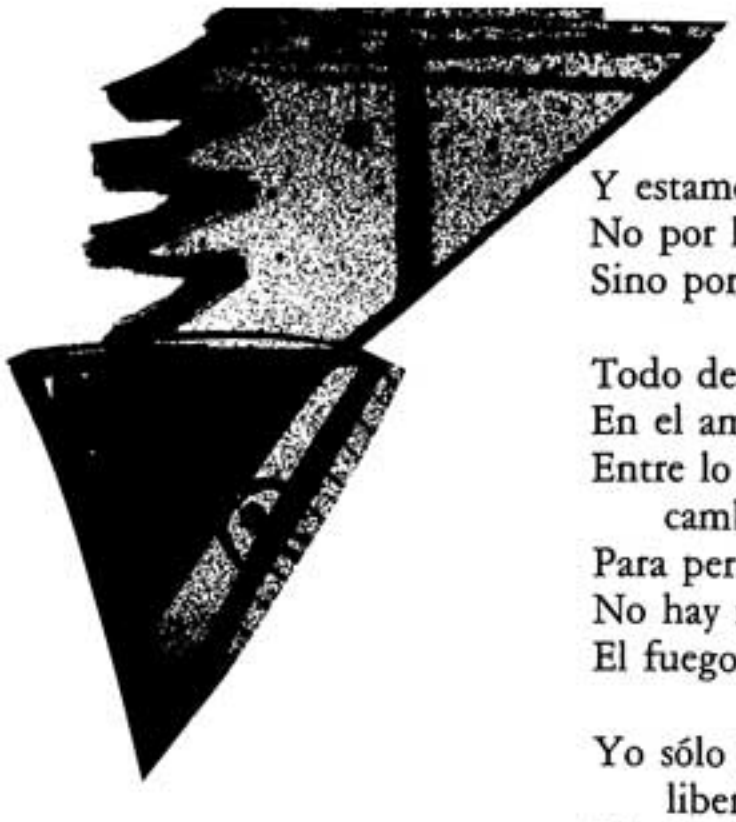
ENRIQUE GÓMEZ-CORREA*

Reencuentro y pérdida de la mandrágora (fragmento)

En la alameda donde crece el guineo
Y éste lanza la hojita por entre la zona radiante
Ahí va a deslizarse justamente el amor
Hasta confundirse consigo mismo.

Adquirimos una respiración agitada de por sí
Ella nos transforma, nos arrastra al movimiento de las estrellas
Y estamos solos cuidando la lágrima
La más terrible lágrima
Esa misma que hace crepitar el fuego espiritual

* Nació en 1915. Es autor de *Poesía explosiva.*



Y estamos solos cumpliendo el designio
No por llorar
Sino por dar espacio a la mirada que se maravilla.

Todo designio se cumple
En el amor hay que elegir
Entre lo que se debiera ser y el rostro amado siempre
cambiante.
Para permanecer
No hay mejor camino que el fuego
El fuego que nos lleva derecho al cautiverio.

Yo sólo podría entregaros mi manera de mantenerme en
libertad
Mi ojo alquímico
Mi sangre alimentada en la angustia
Creédmelo, yo estaré partiendo siempre a lo desconocido.

Si yo he llegado a esta selva donde el cocuyo
Todo lo transforma en maravilloso
Y hace de la parte oscura del alma

Un castillo de luz
Es, te lo digo, para mantenerme en tu risa espiritual

Y nos gozaremos
Tu ojo en mi ojo
Mi mano en tu mano
Porque el amado y la amada
Desconocidos de sí mismos
Se deleitan en el misterio.

El reencuentro

Yo confiaba en la ola que de repente salta del fondo del azar
Vivía por ese azar que nos exalta los sentidos
Que me acerca a tu belleza
Que hace que yo te desee en esta tarde
En que el sol apunta al centro del corazón
Para que sienta el calor de tu risa
Tu risa más seductora que un abismo.

Yo amaba las ciudades, los puentes
¿Sabéis lo que son los puentes?
¿Acaso no sabéis que yo vivo en este puente que une la
vigilia con el sueño?
Exactamente
La mirada lanzada a los espacios que separan tus ojos de
los míos.

Exactamente
Yo sabía de la angustia que crecía más rápido que tu
mismo amor
Me preguntabas por la angustia
Exactamente
Buscándonos el uno al otro por caminos paralelos.

Pero el azar junta las paralelas
Y te amo y te seguiré amando
Porque mi conocimiento de las cosas te hará siempre la desconocida
Y sabrás que este amor llevado en el rigorismo del vacío
Te hará más resplandeciente que mi deseo.

Tú venías con el azar
Y sabrás que no hay azar que por angustia no venga
Por eso estoy aquí para amarte, para darte mi deseo
Para construir tu eterna belleza
Estoy para darte mi palabra.

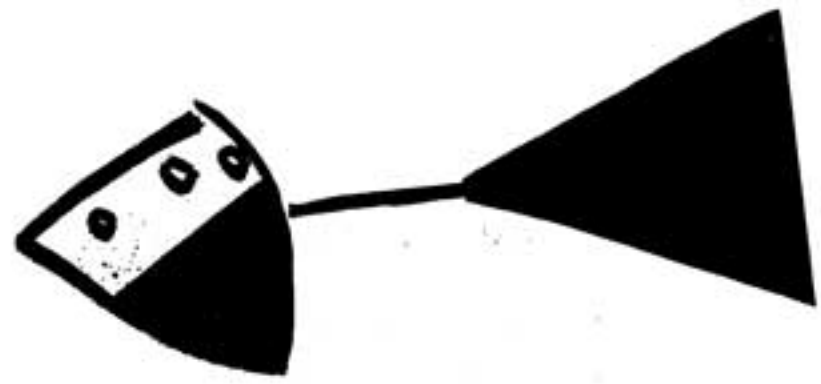
Mandrágora-hombre

Me avergüenzo sólo de pensar que alguna vez tuve menos de treinta años
De permanecer prisionero en una tierra que no era luz ni tiniebla
De haber conducido tu voz por el laberinto de los sonidos
Me avergüenzo del tiempo la lepra y el espacio.

Yo te presentía —tú lo sabes—
Viniste a mi conocimiento con el azar
Y ahí nos quedamos junto al árbol que se hizo fuego
Tú le das a este árbol el fuego.

Yo leí mi destino en las líneas de tu mano
Penetré en los elementos con la seguridad
Del que sueña las veinticuatro horas del día
Supe de la lascivia, la muerte, la noche y el amor
Y aquí permanecimos —tú lo sabes—
Todo amor es substancia y elemento de la misma noche.

Tendremos que saltar la pared de luz —tú lo sabes—
La terrible pared de luz
Ni el día ni la noche nos acompañan
Y hay que ser luminosos
Yo te exijo tu mano en mi mano
Tu sonrisa en mi sonrisa
Tu recuerdo en mi recuerdo
Tu nostalgia en mi nostalgia
Te exijo la fuerza del silencio.



Mandrágora-mujer

Basta de hablar de edades
Yo me avergüenzo de sólo pensar que alguna vez no corresponda a tu deseo
De que algún día lo que resplandece para ti
Deje de maravillarte
Me avergüenzo como tú del tiempo la lepra y el espacio.

Mi memoria en tu memoria
Tu voz es mi voz
Tu amor es mi amor
Yo te exijo:
Interroga noche tras noche tu corazón
Interroga tu mirada
Interroga tu nostalgia
Interroga tus pasos
Interrógame a mí misma.

Mandrágora-hombre

Se permanece con tal de maravillarse eternamente
Todo camino importa un desplazamiento
Es hora de partir —tú lo sabes—
Yo violentaré mi espíritu y tu corazón.

Rebelémonos contra nosotros mismos
Eleva tu mirada antes de que sea demasiado tarde
Es hora de partir —tú lo sabes—
Aquí estoy para darte mi palabra.

Mandrágora-mujer

Una palabra antes de partir
Rebélate contra las trampas del lenguaje
Rebélate contra las alturas, contra los abismos, contra los colores, contra la noche y el día
Rebélate en contra de mí misma.

Llevaré tu nostalgia en mi frente como una marca de fuego —tú lo sabes—
Toda nostalgia es errante
Es hora de partir —tú lo sabes—
Pero escuchad mis últimas exigencias
Rebélate contra la nostalgia
Violenta tu memoria y por fin
Niégate a ti mismo.

La pérdida de la mandrágora

El pájaro azul de la angustia
Estira sus alas y se prepara a la más singular de sus aventuras
Seguramente su conocimiento de las cosas le hiere más que
la quemadura de la luz
Porque el amor en él fue carne y espíritu
El tú y el mí que se habían hecho uno en la planta mágica.

El pájaro azul te ha mirado
Y tú eres una extraña
Un singular vacío
Eres más extraña que su recuerdo
Que su misma nostalgia.

Las paralelas deben seguir su camino
El azar existe gracias a lo imprevisto de tu belleza
Y tú has dicho *partir*
Entonces vientos de soledad llenan las alcobas.

El pájaro azul te ha herido
Y tú bien sabes
Que toda melancolía es infinita.

Te había encontrado con el azar
Y te he perdido con el azar
Juntos nos sumimos en lo desconocido
Hasta ser desconocidos el uno del otro.

Dijiste:
"Todo designio se cumple
"Todo azar junta las paralelas

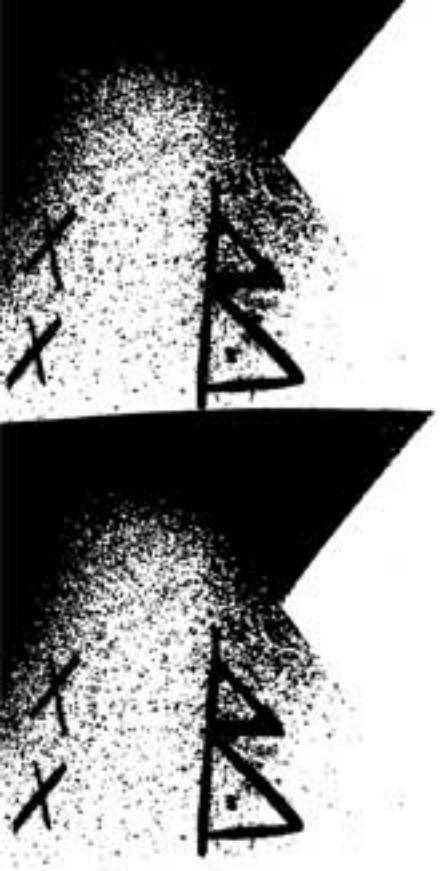
▼▼▼

NICANOR PARRA*

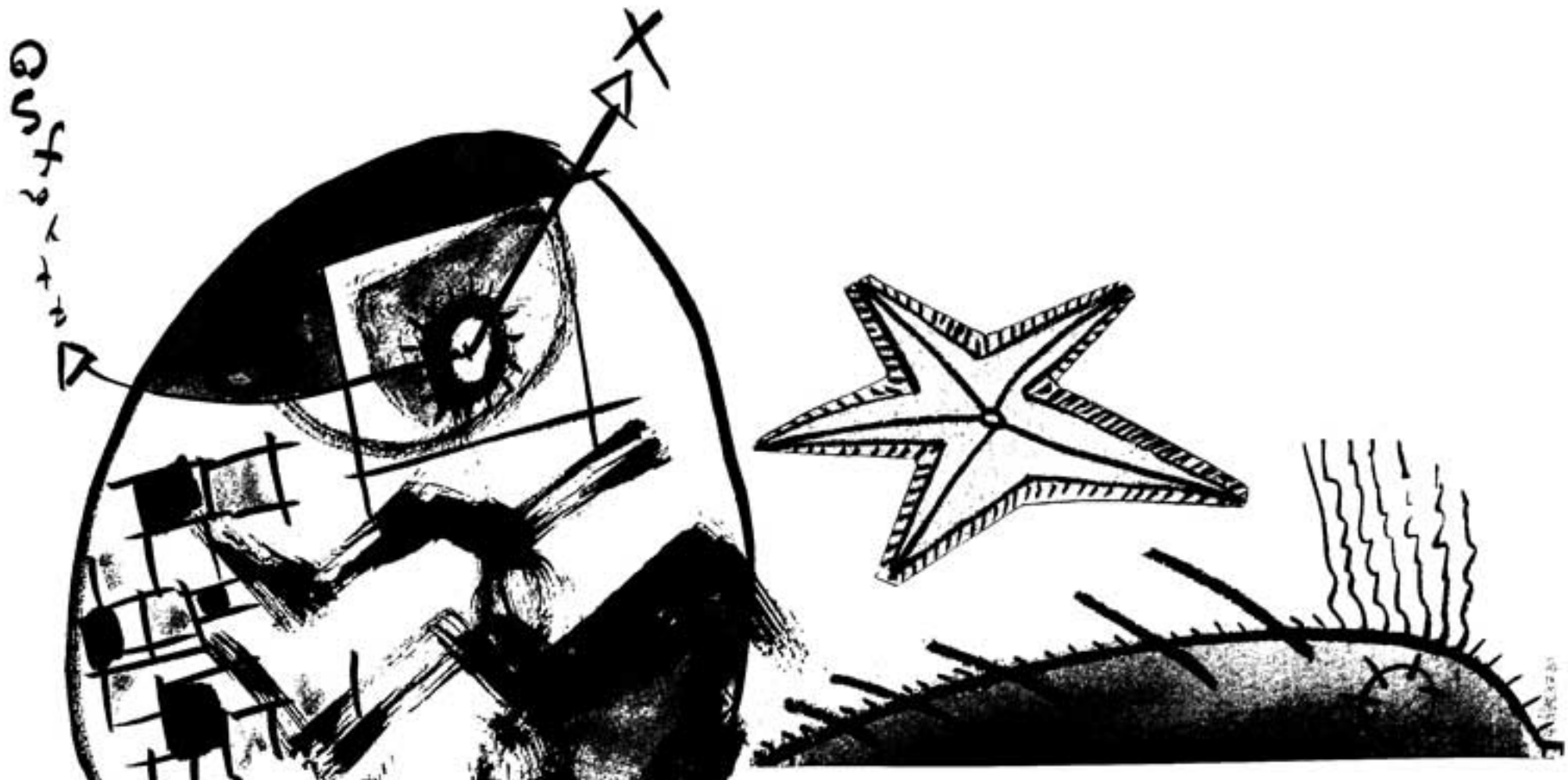
La trampa

Por aquel tiempo yo rehuía las escenas demasiado misteriosas.
Como los enfermos del estómago que evitan las comidas pesadas,
Prefería quedarme en casa dilucidando algunas cuestiones
Referentes a la reproducción de las arañas,
Con cuyo objeto me recluía en el jardín
Y no aparecía en público hasta avanzadas horas de la noche;
O también en mangas de camisa, en actitud desafiante,
Solía lanzar iracundas miradas a la luna
Procurando evitar esos pensamientos atrabiliarios
Que se pegan como pólipos al alma humana.
En la soledad poseía un dominio absoluto sobre mí mismo,

* (1914) Destacan entre su obra *Poemas y Antipoemas* y *Versos de salón*.



Iba de un lado a otro con plena conciencia de mis actos
O me tendía entre las tablas de la bodega
A soñar, a idear mecanismos, a resolver pequeños problemas de emergencia.
Aquéllos eran los momentos en que ponía en práctica mi célebre método onírico,
Que consiste en violentarse a sí mismo y soñar lo que se desea,
En promover escenas preparadas de antemano con participación del más allá.
De este modo lograba obtener informaciones preciosas
Referentes a una serie de dudas que aquejan al ser:
Viajes al extranjero, confusiones eróticas, complejos religiosos.
Pero todas las precauciones eran pocas
Puesto que por razones difíciles de precisar
Comenzaba a deslizarme automáticamente por una especie de plano inclinado,
Como un globo que se desinfla mi alma perdía altura,
El instinto de conservación dejaba de funcionar
Y privado de mis prejuicios más esenciales
Caía fatalmente en la trampa del teléfono
Que como un abismo atrae a los objetos que lo rodean
Y con manos trémulas marcaba ese número maldito
Que aún suelo repetir automáticamente mientras duermo.
De incertidumbre y de miseria eran aquellos segundos
En que yo, como un esqueleto de pie delante de esa mesa del infierno
Cubierta de una cretona amarilla,
Esperaba una respuesta desde el otro extremo del mundo,
La otra mitad de mi ser prisionera en un hoyo.
Esos ruidos entrecortados del teléfono
Producían en mí el efecto de las máquinas perforadoras de los dentistas,
Se incrustaban en mi alma como agujas lanzadas desde lo alto
Hasta que, llegado el momento preciso,
Comenzaba a transpirar y a tartamudear febrilmente.
Mi lengua parecida a un beefsteak de ternera
Se interponía entre mi ser y mi interlocutora
Como esas cortinas negras que nos separan de los muertos.
Yo no deseaba sostener esas conversaciones demasiado íntimas
Que, sin embargo, yo mismo provocaba en forma torpe
Con mi voz anhelante, cargada de electricidad.
Sentirme llamado por mi nombre de pila
En ese tono de familiaridad forzada
Me producía malestares difusos,
Perturbaciones locales de angustia que yo procuraba conjurar
A través de un método rápido de preguntas y respuestas
Creando en ella un estado de efervescencia pseudoerótico
Que a la postre venía a repercutir en mí mismo
Bajo la forma de incipientes erecciones y de una sensación de fracaso.
Entonces me reía a la fuerza cayendo después en un estado de postración mental.
Aquellas charlas absurdas se prolongaban algunas horas
Hasta que la dueña de la pensión aparecía detrás del biombo
Interrumpiendo bruscamente aquel idilio estúpido,
Aquellas contorsiones de postulante al cielo
Y aquellas catástrofes tan deprimentes para mi espíritu
Que no terminaban completamente con colgar el teléfono
Ya que, por lo general, quedábamos comprometidos
A vernos al día siguiente en una fuente de soda
O en la puerta de una iglesia de cuyo nombre no quiero acordarme.



▼▼▼

GUILLERMO SUCRE

*Sobre "al silencio"**

asi eres mi Dios / y casi eres mi padre cuando estoy oscuro", dice Gonzalo Rojas en un poema dedicado *al silencio* (es su título). Para quien conozca la obra de este poeta chileno, ligado desde su comienzo con el grupo surrealista "Mandrágora", tal frase podría parecer extraña, si no contradictoria. En los dos libros que ha publicado hasta ahora, tiende a dominar, en verdad, cierta elocuencia: una retórica envolvente, de ritmo largo, que a veces recuerda el dinamismo y la soltura de un Dylan Thomas. Se trata también de una poesía cuya intensidad erótica no sólo busca sino que exige la exuberancia, los largos fraseados, la carnalidad verbal —lo cual lo aproxima, esta vez, a Neruda—. Esto, sin embargo, no lo define del todo. Rojas es también un poeta que conoce y practica la parquedad en su propia obra: entre sus dos libros hay un largo periodo de más de quince años. Más significativo aún: sus poemas son una continua dialéctica entre la expansión y el ascetismo o la concentración del lenguaje. A grandes masas sonoras se oponen entonces textos muy breves y descarnados: de estas repentinas transiciones surge en su obra una impresión de vértigo extático, una suerte de acuidad o de soledad sonora: surge el silencio. Si Rojas puede parecer incluso enfático en su exuberancia, sabe también limitarse, imponerse el rigor de versos breves, austeros, incisivos, que alteran las reglas de su otra tendencia al desencantamiento. Este laconismo no es eventual ni externo; es la consecuencia de una meditación incesantemente sostenida sobre la muerte, *o contra la muerte*, que es el título de su segundo libro, publicado en 1964. Meditación —hay que decirlo— muchas veces violenta: la de un ser solar, muy plantado en el mundo, y, por ello mismo, acosado por la presunción de la muerte. "Vivo en la realidad. / Duermo en la realidad. / Muero en la realidad"; "Yo soy la realidad. / Tú eres la realidad. / Pero el sol / es la única semilla", dice en un poema. Esta lucidez lo conduce a la dureza estóica que es ya reconciliación con su destino, con su muerte.

Así se explicaría, creo, la fascinación por el silencio que se siente en el poema inicialmente citado. Es un poema realmente complejo en su sencillez y me parece que introduce una nueva connotación —metafísica— en torno a la metáfora del silencio. Según él, en efecto, el silencio es la verdadera palabra, la "voz única", pero, sobre todo, es la morada misma del ser, la realidad y la no-realidad del mundo. En otros términos, es una metáfora que simultáneamente encarna la vida y la muerte; una ausencia-presencia que no tiene límites, ni siquiera espaciales; lo que quedará después que pase todo: las palabras, las cosas, las vidas. ¿Se trata acaso de una nueva instancia en la meditación sobre la muerte?

* Extraído de *La máscara, la transparencia.* Ensayos sobre poesía hispanoamericana (Caracas: Monte Ávila Editores, 1975), pp. 340-341.

UNA MORAL DEL CANTO:

*El pensamiento poético de Gonzalo Rojas**

▼▼▼▼▼

José Olivio Jiménez

nacemos y desnacemos en lo efímero, recuerda Gonzalo Rojas en unos versos de *Oscuro* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1977). Y no obstante esta lucidez, se dispone con avidez a nombrar el mundo y a descubrir "el largo parentesco de las cosas", como igualmente expresa desde la breve página en prosa que abre el volumen. La distancia entre aquella conciencia existencial de la humana transitoriedad y esta otra apetencia de integración y fijeza por la poesía trata Rojas de salvarla con su voluntad de sumergirse en una fecundante sustancia originaria que él designa como *oscuro* y *oscuridad.* Regresar de esos fondos, que a pesar de su aura semántica no han de identificarse con el mundo de lo críptico o inescrutable, provisto de los hallazgos más luminosos allí encontrados: tal es el sentido de su *oficio ciego,* de ese *ejercicio de diamante* en que para él, como poeta, consiste el acto de dar nombre al mundo y descifrar el misterio de su unidad primera y esencial. Y estas intuiciones suyas —*oficio ciego, ejercicio de diamante*—, que aparecen así literalmente en el poema primero del libro, nos obligan a reparar en las sugerencias implícitas en la imagen simbólica del diamante —luz y dureza, brillo y resistencia— como opuestas a las de tenebrosidad y tanteo —ceguera— de su mismo oficio. Entre los varios núcleos posibles de su pensamiento poético, el que sumariamente acaba de describirse es aquel de donde estas notas pretenden partir.

De las tres secciones en que Rojas organizó bajo categoría temática el material de *Oscuro,* es la primera ("Entre el sentido y el sonido"), si no la única provechosa, sí la de mayor interés para el tema que aquí se intenta explorar. Mas habrá de ponerse énfasis en que *sólo* mirando también al poeta erótico reflexivo del apartado segundo ("Qué se ama cuando se ama") y al poeta crítico-moral y denunciativo del tercero ("Los días van tan rápidos"), todo lo cual es a la vez Gonzalo Rojas, se podrá alcanzar un esbozo cabal de su entendimiento y práctica de la poesía. Porque si bien la aproximación que aquí se planea opera por concentración, tal imperativo no puede comportar exclusión, y ello debe quedar escrupulosamente sentado. Habrá que aclararlo más en evitación de malentendidos: aun cuando por razones de su motivación central la historia no tiene cabida en estos apuntes, esa historia no queda nunca abolida en la poesía de *Oscuro.* Ni la "historia del cuerpo", donde el franco erotismo carnal no disuelve la sugestión del amor como trascendencia, como lugar de encuentro de ese mismo cuerpo y el espíritu, sino que la refuerza; ni la historia amputada del hombre en la pesadilla criminal de la sociedad moderna rubricada por un testigo de muy aguda sensibilidad ética. La advertencia se hacía indispensable.

Mas en la personal ordenación de *Oscuro* escuchamos primero a su autor meditar visionariamente sobre la poesía y hablar después de su vida y de la vida. Coincidiendo aquí con una actitud básica del surrealismo —y sin apurar filiaciones en este punto—, Rojas ha afirmado su decisión de asumir *"la poesía como conducta",* y de qué modo quiso siempre "más que escribir, vivir como poeta". Para él, inquirir sobre la poesía será una forma más de replantearse los problemas de la existencia y el ser, correspondiéndose a la vez con aquella demanda definitoria de la modernidad que exige del poeta un desdoblamiento vigilante en creador y pensador crítico de la poesía. El resultado de ese proceso en Rojas, por lo que tiene de auténtica disciplina de conocimiento propio y no de "deber" mostrencamente aprendido, es de una originalidad y una hondura impresionantes.

Ya se indicó la zona nutricia de donde emana esta poesía: lo oscuro, sentido en tanto que realidad hermosa, viva, centelleante, guerrero, metáfora del silencio creador y del origen —como se la califica en el poema "Oscuridad hermosa"—. Allí palpita la escondida pero benéfica luz que el poeta ha de afanarse por aprehender, pues también se sabe criatura solar y proclama más de una vez en un verso clave que *el sol es la única semilla.* Lo oscuro no es en Rojas, como en el Neruda de las *Residencias,* signo de osarios y de muertes, sino llave del más iluminador misterio. Una palabra le sirve para dar corpórea visualidad a esta paradoja identificación. Y es la primera que recuerda. "Voy corriendo —escribe— en el viento de mi niñez en ese Lebu tormentoso, y oigo, tan claro, la palabra 'relámpago' —'¡Relámpago, relámpago!'—. Y voy volando en ella y hasta me enciendo en ella todavía". Por eso la prodiga en sus versos, pues el relámpago no es sino fulgor instantáneo y repetido nacido de la sombra en la tormenta y recortado sobre ella. Y así le servirá para expresar la fusión de la luz en lo oscuro, la instantaneidad y lo continuo, el deslumbramiento y la permanencia. Las recurrencias de la voz relámpago, como imagen de la vida y aun de la eternidad, han de ser numerosísimas en *Oscuro.*

Esta misma polaridad se erige como la central y resumidora de las muy variadas formas de dualismo que conceden su nerviosidad a estos poemas: la materia y el Espíritu, el instante y la Eternidad, el accidente y lo Absoluto, lo Hondo y lo Alto, la historia y el Origen, lo visible y lo invisible, la nada y el To-

* Publicado originalmente en la *Revista Iberoamericana,* Vol. XLV, No. 106-7 (enero-junio 1979), pp. 369-376.

do, la palabra y el silencio, lo diverso y lo Único. Y Rojas no teme, como tampoco nuestros modernistas, destacar muchas veces la categoría trascendente con esa mayúscula magnificadora que aquéllas tanto necesitaban. Las dualidades indicadas por servidumbre de la condición humana quedan grabadas como oposiciones; pero a la vez se intuye que la secreta armonía entre ellas no sólo será posible, sino que es presentida como un seguro adviento, y aun que su búsqueda actúa como la dinamo mayor en la aventura del espíritu. Mas el hombre no puede percibirlas en su inmediatez, sino como modos de escisiones, de desgarramientos. A su través, el poeta, que a sí mismo (con Pitágoras ya a la vista) se ha llamado *geómetra menesteroso de la exactitud,* pasa aguijado por su hambre y cargado de sus interrogaciones. Y al no caber para éstas ninguna respuesta plausible de los poderes racionales, esas preguntas han de ser erguidas y clavadas en un ámbito superior: el de lo misterioso y sagrado. Sin ambages: en el ámbito de lo religioso. Reclamar aquel "largo parentesco de las cosas" o adivinar en otro verso *esta especie de beso que las aproxima* [a las cosas], es una empresa religiosa, si bien y únicamente en su sentido originario: de *religare,* fusión de lo disperso, retorno a la unidad.

Rojas mismo ha brindado pistas explícitas para esta adscripción de su pensamiento poético. En una entrevista reciente ha sostenido: "La poesía se me da en la órbita de lo sagrado..." Y para definir su concepción al respecto acude al término *numinoso,* acuñado por Rudolf Otto en su libro *Das Heilige,* de 1917, que en su versión española, titulada *Lo santo,* aparecida en 1925, Rojas leyó en su juventud.[1] Y con ese mismo término rotula el poema que sirve de apertura al libro, "Numinoso", y el cual, por esta posición, aconseja algún detenimiento en él. Otto creó esa voz derivándola de *numen* (dios, divinidad, inspiración o majestad divina) para designar con ella la esencia de lo sagrado, limpiándola de espúreos añadidos como son las interpretaciones racionales de la religiosidad y la equiparación de ésta con la ética. *Mysterium tremendum;* he aquí, para el pensador alemán, el atributo mayor del objeto numinoso. Algo inefable o inexpresable (implicado en el sustantivo *mysterium*), ante lo cual la única reacción humana posible (suscitada por el adjetivo *tremendum*) es la de una veneración o respeto reverencial, un "estremecimiento" que está más allá de todo miedo o temor y de cualquier sentimiento subjetivo o jerárquico de "criatura" y dependencia. Lo numinoso sería aquello, y Rudolf Otto lo señala como ejemplo propicio, que en la adoración cristiana genuina invade poderosamente al hombre religioso y le hace volverse a lo alto con las palabras *"santo, santo, santo"*. Lo numinoso lleva adherido una percepción de *majestas,* majestad —no infrecuente en Rojas: recuérdese su poema "Contradanza", donde valora de majestuoso el sentimiento supremo de lo Único—, y esa majestad provoca en el alma la sensación enriquecedora de su energía trascendente. De aquí, concluye el autor de *Lo santo,* que en la experiencia numinosa lo inicialmente aprehendido como "plenitud de poder" quede trasmutado en quien gozosamente la sufre en "plenitud de ser".

El arribo a esta plenitud requiere una anulación del "irrisorio Yo" (así lo concibe Rojas) y condiciona un sinfín de negaciones, como las que se imponen en la etapa místico-purgativa de la noche oscura de los sentidos. Y para allí llegar —y se pasa ya al texto anunciado: "Numinoso"—, el poeta emprenderá una

[1] Hemos manejado la última versión de este libro al inglés: *Studies on the Holy,* 2nd edition (New York: Oxford University Press, 1970).

serie creciente de rechazos como en esta primera: *no brilla / el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no / somos augures de nada...* Ni soberbia ni destino profético: sólo la humildad que ha de ir preparando la irrupción final de lo numinoso. Es todavía la ascesis purificadora, que más adelante hace surgir otra secuencia del mismo signo:

no
encanto, no repetición
por la repetición, que gira y gira
sobre
sus espejos, no
la elegancia de la niebla, no el suicidio...

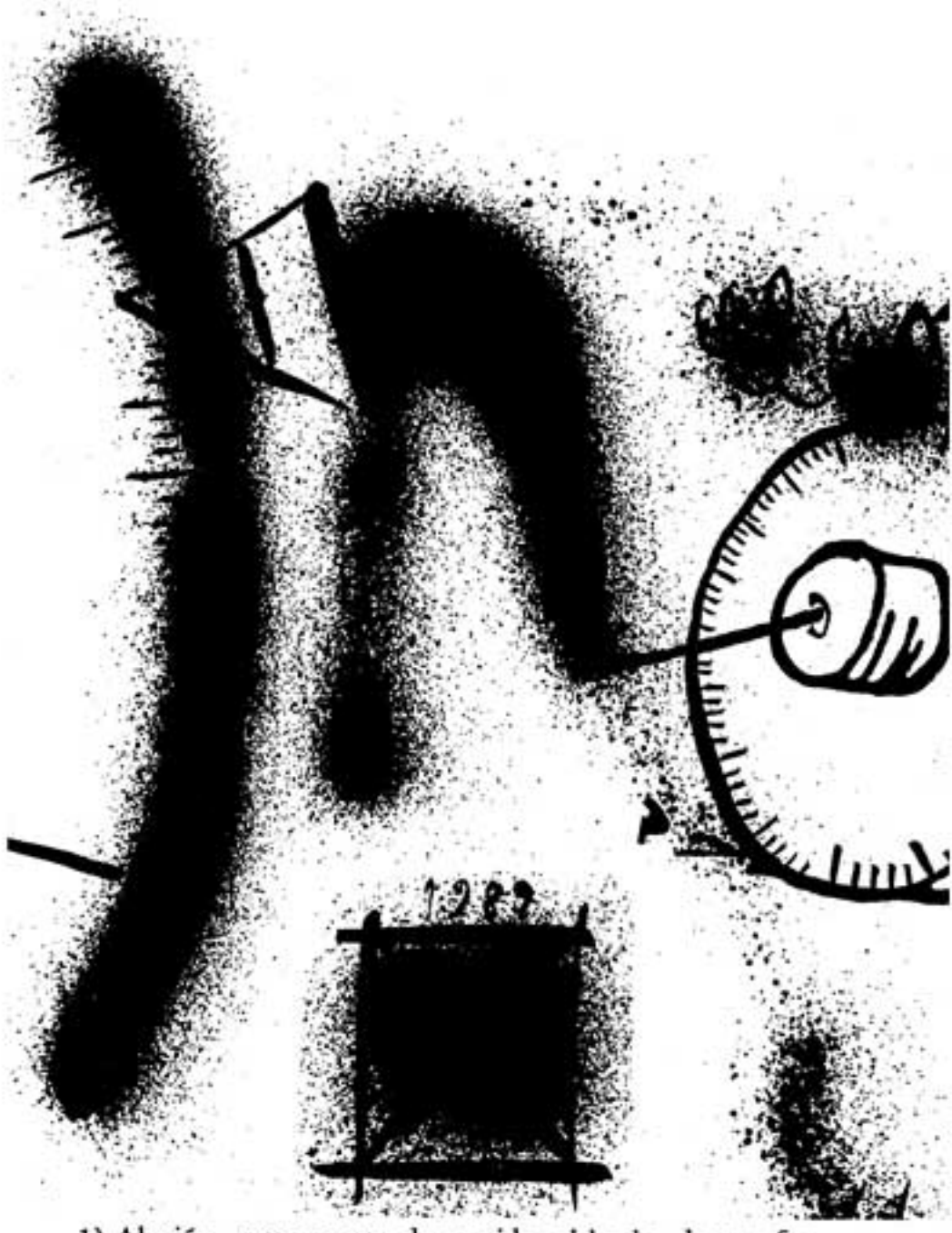
Cuatro proposiciones negativas que (con un anchísimo margen para el error: aceptarlo es abrazar la ambigüedad riquísima de la poesía) podrían desde nuestro acercamiento traducirse así y respectivamente: no la poesía como práctica encantatoria (¿Altazor en su vuelo, antes de la caída?), ni los juegos borgianos que dan la ilusión de continuidad o permanencia, ni la vaguedad neblinosa y distanciadora con la que el simbolista se aleja refinadamente de la realidad, ni el autosacrificio del poeta que entrañan el voluntario homicidio del lenguaje y la aniquilación de la forma.

Consumado de ese modo el despojamiento total, hay ya sólo

ese vacío donde el poeta y el místico coinciden. El precario haber que resta se expresa también desde la profesión de la humildad. Así se lee en el verso primero de la última estrofa: *Míseros los errantes, eso son nuestras sílabas, tiempo...* Aire —sílabas— y tiempo, nada más. La presencia del aire adquiere en Rojas una extraordinaria plurivalencia simbólica que, de poder documentar aquí, comprobaría que aquél se le presenta ante todo como imagen del impulso creativo, capaz de proferir con su levísimo soplo al Verbo, que es el origen de todo y también como hálito vital: delgado pero único medio de sernos y poder. Así vio también Nietzsche al aire: como la materia misma de nuestra libertad. Y el otro elemento de la misérrima posesión, el tiempo, lo percibe Rojas como el resultado o la causa de nuestra dispersión, sobre la cual ejercerá el espíritu su nostálgica acción unificadora. Nada hasta ahora en el poema que se va glosando ha sido insinuado como señal del *mysterium tremendum* del objeto numinoso; pero precisamente por ello los dos versos últimos son recibidos como un sobrecogedor aviso de que el poeta lo ha avistado y sentido. Y hacia su majestad se alza, desde la desposesión, y con aquellas mismas palabras de veneración que recordaba Rudolf Otto. Éstos son esos dos versos finales del poema: *Aire y Tiempo / dicen santo, santo, santo.* En tal altura climática ante lo innombrable e innombrado, las dos débiles realidades del hombre —el aire, el tiempo— se transfiguran, alcanzan su "plenitud de ser", y quedan resaltadas con esas mayúsculas que se guardan para las entidades y los momentos absolutos.

Que el pensamiento poético de Gonzalo Rojas, y atacándolo ahora desde un ángulo de observación más comprensivo, admite una lectura de cariz trascendente, se revela por descansar aquél en una interrelación de nociones de esa misma índole trascendente, cuyas raíces nos llevarían a las esencias poéticas más firmes del modernismo. Ello no se opone al hecho de que su lenguaje descubra a un poeta enriquecido por las experiencias de la vanguardia y cercano a la visión espiritual profunda del surrealismo por su adhesión a la básica tríada Poesía-Amor-Libertad (que casi respectivamente cantan las tres secciones de *Oscuro*). A explicar este enraizamiento genérico del ideario poético de Rojas en el correspondiente del modernismo, sin implicar por ello innecesarios e inexistentes calcos de la *letra* o expresión modernista, va dirigida la segunda parte de este ensayo, pero esa parte, por las naturales limitaciones de tiempo (o de espacio), ha de ser aquí sacrificada. Mas para que la conclusión de esta ponencia, que es lo que más destacado queda en su título ("Una moral del canto"), no advenga de modo arbitrario, será de alguna utilidad una apretadísima síntesis de lo que en dicha parte segunda se contiene. Para mayor claridad van a continuación enumerativamente los puntos esenciales desarrollados con su normal extensión en la versión original de estas páginas.[2]

[2] Dicha versión original está destinada al libro *Homenaje a Luis Leal*, cuya edición preparan en estos momentos los profesores Donald W. Bleznick y Juan O. Valencia.



1) Alusión, como punto de partida, al hecho de que fueron los modernistas en la tradición hispánica quienes adquieren una plena conciencia del destino del poeta como auscultador y trasmisor del ritmo o armonía y del lenguaje del cosmos (del Universo); con algunas ilustraciones al respecto desde Martí y, casi programáticamente, desde Darío.

2) Elaboración de un cuadrilátero de fundamentos noéticos sobre los que se levanta el pensamiento de Rojas, asombrosamente afín en este punto al del modernismo. Tal cuadrilátero funcionaría así: del apoyo en el Número y en el Ritmo (o los sucedáneos connotativos de éste: Armonía, Analogía, Música) a la intuición del Origen y la revelación de la Unidad. Ratificación textual de estas cuatro nociones en *Oscuro*.

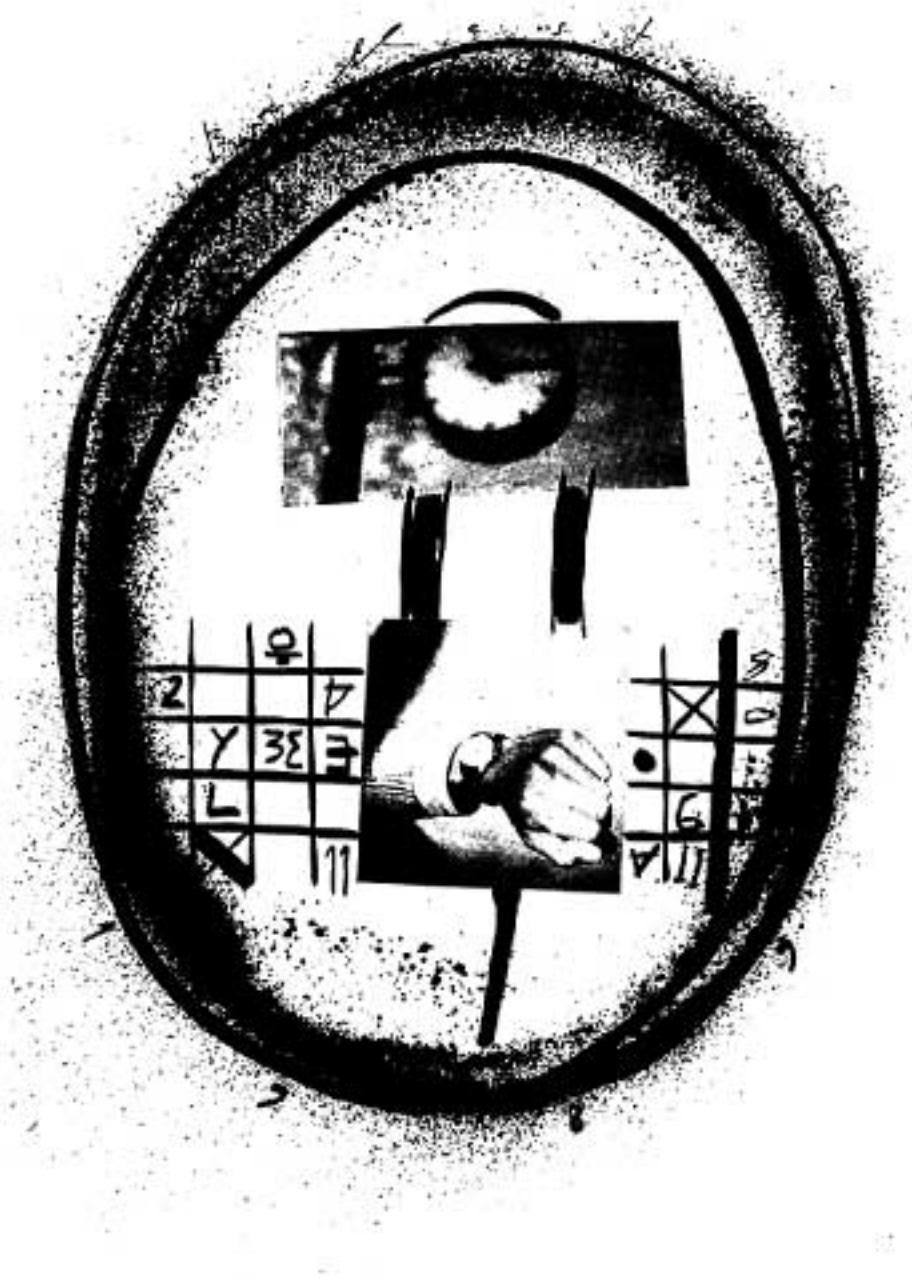
3) Análisis más pormenorizado de tres piezas en tal sentido magistrales de Rojas: "Acorde clásico", "Remando en el ritmo" y, lo que pareciera casi increíble, "El fornicio", una de las de más intenso erotismo del libro perteneciente a su sección segunda. Aprovechamiento en estos análisis de algunas ideas útiles sobre el ritmo y el pitagorismo en tanto que soportes de la visión poética del modernismo (procedentes de Octavio Paz, Ricardo Gullón, Raymond Skyrme, Guillermo Sucre e Ivan A. Schulman[3]); y de postulaciones coincidentes, ya encaminadas con especificidad a la poesía de Rojas, de dos de los recién citados (Paz y Sucre), así como de Juan Liscano, José Emilio Pacheco, Fernando Charry Lara (contenidas en artículos, notas y rese-

[3] He aquí la procedencia bibliográfica de los trabajos indirectamente aludidos en el texto: Octavio Paz, *El arco y la lira*, 2a. ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1967); Ricardo Gullón, "Pitagorismo y modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*, ed. Homero Castillo (Madrid: Gredos, 1968); Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition* (Gainesville: The University of Florida Presses, 1975); Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1975); Iván A. Schulman, "Modernismo, revolución y el pitagorismo en la obra de Martí", *Casa de las Américas*, 13, núm. 73 (1972).

ñas publicadas a raíz de la aparición de *Oscuro*) y en particular del crítico y poeta chileno Floridor Pérez en el estudio más completo e inédito hasta la fecha sobre dicho libro.

Para que no queden demasiado en abstracto las consideraciones que aquí tan prietamente se resumen, léase uno de los poemas recién mecionados: "Acorde clásico". Es muy breve, pero suficiente. Y obsérvese su idea central: cómo el ritmo original, pues de nada anterior emerge, va rigiendo con su vitalidad creadora la vida total del cosmos y la vida del hombre en el cosmos:

Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando
como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza
para pasar por el latido precioso
de la sangre, fluye, fulgura
en el mármol de las muchachas, sube
en la majestad de los templos, arde en el número
aciago de las agujas, dice noviembre
detrás de las cortinas, parpadea
en esta página.



Y ya por ese camino se impone recordar estos pocos versos mágicamente tensos entre el desnudo erotismo por un lado y el oído alerta a la música trascendente por el otro. Y nótese cómo el poeta encuentra aún espacio para notariar el nombre del legendario mentor espiritual que a esto último impele. Pertenecen esos versos a otro de los poemas indicados, "El fornicio":

me
arrebatara el opio de tu piel hasta lo ebúrneo
de otra pureza, oyera cantar a las esferas
estallantes como Pitágoras,
te lamiera...

4) Erección de una nueva tríada, culminatoria en el pensamiento poético de Rojas en su vertiente trascendente sobre los conceptos de Unidad, Belleza y Eternidad —y rastreo en este punto de particulares afinidades con el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* y el Juan Ramón Jiménez de *Espacio*. Aclaración del personal sentido con que Rojas encara la intuición de la eternidad, como transfiguración del instante o como síntesis dialéctica a la que se llega desde la conciencia de lo fugaz y el ansia de lo permanente. *Oscuro* se abre con estos versos de Gabriela Mistral, a los que el poeta añade por su cuenta las interrogaciones: *¿Será esto la eternidad / que aún estamos como estábamos?* Y se cierra con esta declaración del propio Rojas: "Pero la eternidad es esto mismo".

5) Referencia ocasional a otras aproximaciones —entre ellas la de René de Costa, con su interés por los elementos "antipoéticos" en ciertas zonas del lenguaje de *Oscuro*— que exploran esta poesía desde perspectivas distintas y complementarias a la que por razón de su tema se ha seguido en este ensayo.[4]

Y ahora sí puede arribarse ya a la conclusión esperable. El pensamiento poético de Gonzalo Rojas se mueve bajo este designio: salvar, sin negarlos, los desdoblamientos y fracturas del hombre en su condición real y temporal, y restaurar por el ritmo y la analogía la plenitud del ser en la unidad primaria del origen. Y una poesía sostenida sobre tal pensamiento, donde nada lejos se siente el ahincado anhelo común de los modernistas, ha de tornarse canto, humilde pero firme ejercicio de invocación y de celebración: invocación de aquella unidad, celebración del mundo —*uva a uva de su racimo,* como se dice en el comentado poema "Numinoso"—. No elocuencia ni diapasón retórico: no himno levantado al milagro cotidiano de la Creación (el *Cántico* de Jorge Guillén), ni oda "elemental" a sus criaturas más sencillas (el Neruda correspondiente). Estrictamente canto, visionario y llano a un tiempo, emitido por una voz que prefiere y sabe ajustar su emoción, a la vez que reclama el maravilloso don de la armonía y defiende su deber (su derecho) a cantar. Porque, a propósito de Ezra Pound, y hablándoles a los poetas, advierte Rojas, y él cumple fielmente su advertencia: *cántico / hombres de poca fe, piensen en el cántico.*

Se está así, al menos como credo poético sobre el que la historia escribirá después sus correcciones, en las antípocas de todo desgarrón que conspire contra el ritmo y la música del verso, a lo que pudiera llegarse mediante la intromisión voluntaria del coloquialismo prosaico y la abrupta desmembración "experimental" de las estructuras lingüísticas. El mismo Rojas considera a los poetas actuales que juegan verso y prosa de un modo semejante —y cita a dos de ellos: Ernesto Cardenal y Nicanor Parra— como alineados dentro de tal sentido en la orilla opuesta a la suya. Mas cuando el sentimiento del tiempo y el dolor humano ante la injusticia social y la muerte se enseñorean de su conciencia, la insalvable ironía (que puede alcanzar el nivel de la más afilada sátira) clavará los dientes roedores y aniquiladores en su ensueño analógico, raíz de su necesidad del canto, y los resortes verbales de la expresión reflejarán condicionadamente allí la aspereza de ese sañudo ataque. Vulnerable entonces, pues la historia en sus concreciones más burdas no deja de corroer nunca el sueño del espíritu, no se quebrará del todo, sin embargo, esa afincada vocación del autor. Ni éste cejará en afirmarla: "Me vuelvo —ha dicho— a la vieja edad en que los poetas cantaban". Y esa moral del canto a que se obliga es la lección más personal que desde su hermosa poesía ofrece Gonzalo Rojas en el panorama de la lírica hispanoamericana de hoy.

[4] René de Costa, "Gonzalo Rojas Between the Poem and the Antipoem", *Latin American Literary Review*, núm. 12 (primavera-verano 1978).

TRES POEMAS

*Gonzalo Rojas**

Costillas, rejas del corazón

Costillas, rejas del corazón
cuyo bombardeo vocálico es de ustedes
mucho más que mío, por musas
—digo yo— en cuanto nunca hubo musas como ustedes, ¿no
será tiempo de apostar el laúd
a otro diafragma?
¿A un diafragma por ejemplo sacro
y músico a la vez en tiempo de jazz que vuele
como aeroplano y no como ataúd, acróbata y
encendido, tan liviano
como un ángel pero más terrestre, con
otro argumento menos clínico?
Todo esto por favor
entre nosotros y en la euforia de la ducha intercostal es lo estricto que pido a
ustedes que me alojaron las siete décadas
acústicas con tanto esmero ventilando
hasta los intersticios el motor con un cuidado
casi astrológico por el viejo acordeón paranomásico y
diastólico, del respiro
al paro.

¿Les pido qué, al tacto? Nada, a lo sumo
un estirón de uno o
dos años, si es que nos queda aceite. El acuerdo
era ese número, un buen acuerdo entre
cuchillo y lomo.

Pero, ay, cuánta flaqueza cuesta, costillas, desencarnar
hombre de uno, pensamiento
de uno, cortar el grifo.
Admitamos con
todo el sinsentido del descaro: 70
son las aves que vuelan a las galaxias, 70 las
circunvoluciones de Bach, 70 los hemisferios
de Heráclito, ¿y ustedes?, entonces, ¿quiénes
son ustedes? Estaba
pensando en lo peligroso, de repente
estaba pensando en lo peligroso.

La viruta

De unos años a esta parte veo una viruta de luz
a la altura de la fosa izquierda entre la aleta
de la nariz y el ojo, de repente
parece obsesión pero no es obsesión, le hablo
y vuela, por el fulgor
es como un cuchillo. No, no es mariposa, tiene algo
de mariposa pero no es mariposa.

Se instala ahí y duerme, por horas
vibra como cítara, entonces
es cuando recurro al espejo. —A ver, espejo,
le digo, discutamos
esto de la mancha fosfórica. Se ríe el espejo,
me hace un guiño y se ríe el espejo.

Son las privaciones, todo tiene que ver con las privaciones.
Al año de nacer, ya uno quiere irse, la pregunta es a dónde
y ahí mismo empieza el juego
de la traslación. Quiero que este ojo sea mano,
patalea uno, pero que no sólo sea mano, que sea aire, eso es
lo que quiero, ser de aire. ¿Cómo el agua
que está en las nubes es de aire?

Así es como se explica la viruta, es que no hay vejez, no
puede haber vejez, venimos llegando.
Donde llegamos, a la hora que sea, venimos llegando.
Cuando lo apostamos todo y lo perdemos venimos llegando.
Al amar, al engendrar venimos llegando, al morir
escalera abajo venimos llegando.

Todo eso sin insistir en la persona, ¿qué es la persona?
¿Quién ha visto a la persona? Claro, hay una cama
y alguien durmió ahí, un poco
de sangre en la ventana, un hoyo
en los vidrios y a un metro en su letargo el espejo, el gran espejo
que no tiene reflejo.

Mordedura

A una de esas señoritas palo de rosa de lo más que hay
como dice el Sena cuando desemboca en el Mapocho, desvestida
a lo Boticelli, finísimas
las manos azules puestas por único cubrimiento
en el sello de oro, le ha dado
por orinar en público metros
de sabiduría, litros
de hermenéutica a costa
de saquear a la Kristeva libre y lúcida, le ha dado
por reírse en la fila de las musas moviendo las caderas
a cuanto best-seller anda en vitrina por ahí, le ha dado
por la polución de escribir
en letras de molde el domingo sentenciosa
y melosa como quien echa al desgaire su meadita en la copa
de la publicidad, total
todo queda en lo dinástico, el diario

es de la parentela, los avisos
en recuadro de la parentela, y es tan gracioso
hilar y deshilar famas y eso de
los actantes ahora
que ya no hay personajes y la diégesis
se casó con el oxímoron en un gran estreno
en sociedad. Pobrecilla, le gusta
y si le gusta le gusta, aquí no está en discusión
eso, ni la celebridad de sus muslos, se trata
de algo mucho menos ilusorio. No, paloma: sin
semen en el cerebro no hay crítica.

Las pudibundas

Mujeres de 50 a 60 hablando en un rincón de austeridad
frenéticas contra el falo, ¡a las horas!,
cuando ya se ha ardido mucho y se ha tostado
el encanto, hirondelas, y lo frustrado
se ha vuelto arruga. Trampa,
no todo será lujuria pero qué portento
es la lujuria con su olor a
lujuria, con su fulgor
a mujer y hombre nadando
en la inmensidad de esos dos metros
crujientes con
sábanas o sin sábanas en un solo beso
que es pura imantación mientras afuera la Tierra dicen que gira
y ellos ahí libres. Gloriosos
y gozosos, embellecidos por los excesos. Que hablen
lo que quieran de la gravedad menesterosa
esas pudibundas. Ay, cuerpo, quién
fuera eternamente cuerpo.

Aletheia del faisán

Parece mentira ese faisán brillando encima de la nieve entre el cemento
del patio y las uvas parado
en lo más verde de su azul pintado de esquizo
por el estupor medio congelado en su ocio, viéndolo todo
desde ahí, mirando mirando

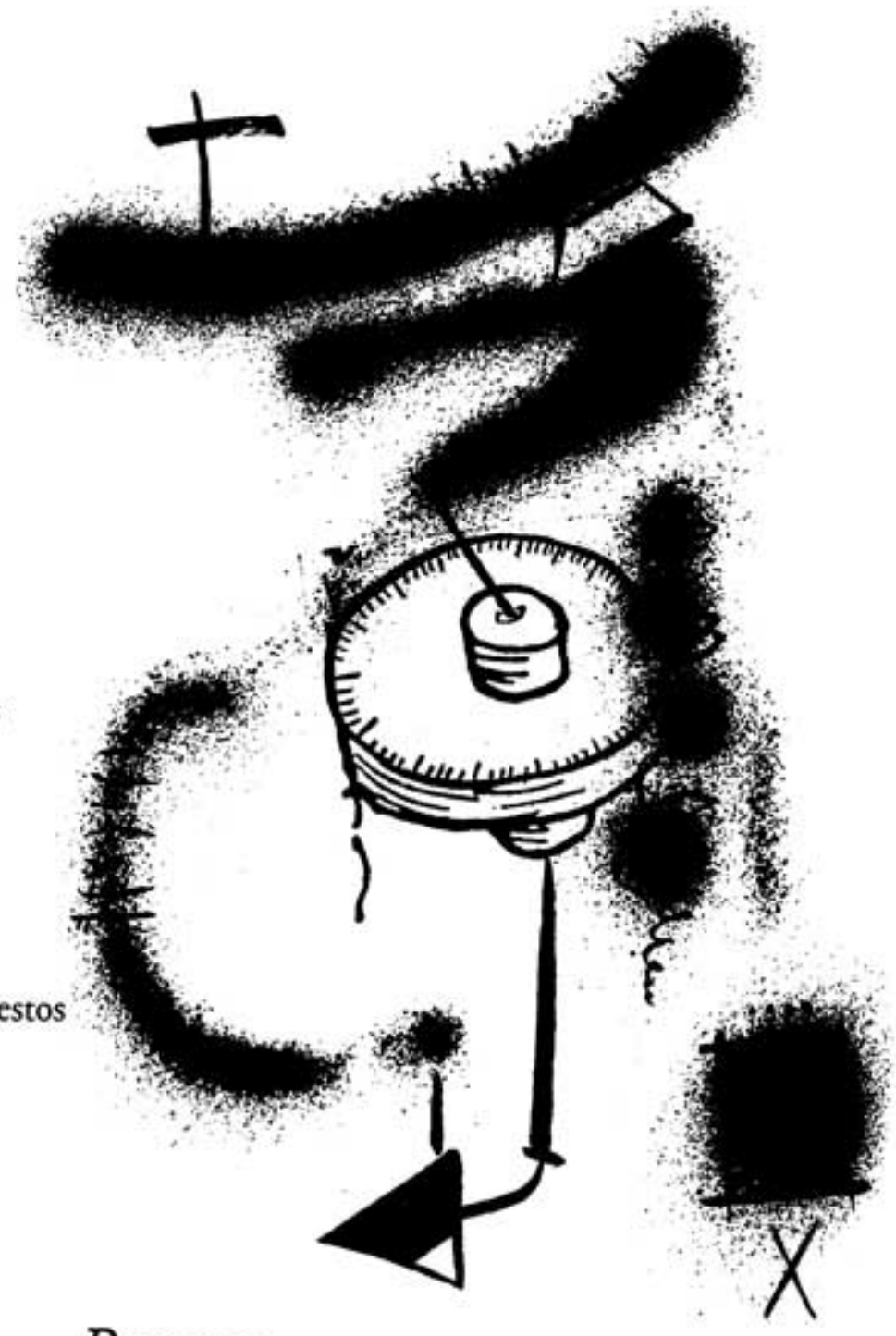
como cuando aparece la aparición y uno mira
fuera y casi alcanza
a no sabe dónde y fosforece y oh velocísima
nariz por todas partes fosforece el
pájaro áureo.

Vino de Argos en lo más alto el faisán
de esos mástiles, fue polígamo.
Esto quiere decir que ahora mismo está viendo a toda la especie
de los dioses volando. Esto en la lengua de Jasón
quiere decir que va volando

y sin embargo está ahí intacto y
traslúcido en su plumaje de adivino
remoto. Que vio encima de las aguas a Cristo, que lo vio
y yo mismo escribo imantado.

▼▼▼

JORGE CÁCERES*



Paul Klee

Para ser cómplice del paisaje que bate a todo vuelo
Como un fuego bien alimentado arriba las manos!
Los niños son culpables de sus ojos verdes sin fin
Ellos han disipado el cielo en pleno día
Con sonrisas encantadoras
Con juegos que no son más inocentes
Las nubes dentro de la bañera el respeto a los mayores
Y las grandes trampas de los cálculos precisos.

Las playas están guardadas por ciegos de ocasión
El sentido del tacto en el ojo de las bañistas
Y la curva de la fiebre sobre las grandes rocas
Ellos han perdido su tiempo en plena costa
Sin una palabra de recompensa permanecen en sus puestos
Sobre la balanza deliciosa del buen tiempo.

El pulpo el lobo el tapir el armiño
No son más que el juego de la memoria
Puesto de relieve por la escala animal
El rostro en el desierto las manos en pleno campo
Han quebrado el anillo de las alabanzas.

Poema

La silueta del campo bajo la helada como un abanico que despliega a la deriva
Y en el horizonte no hay nada más que unos ojos de cohetes en el instante de partir
Nada más que la noche magnética y el torrente con garras de castor
Pero a través de esa luz pasan unos ojos de piedras que ruedan
Y unos labios de manchas que no salen
Y aún en plena selva la cola que se abre como un gesto de cristal quebrado
Abreviando la noche de diciembre con relámpagos de topacio claro
La noche de rabo de paloma dorada
que ha caído para siempre bajo el hacha
como un viejo botón
Por el desgaste del hilo.

Nada en el pozo sino el aire del sur y la varilla imantad
Y el cazador en el momento de apretar el gatillo
El paisaje desaparece
Nada en la costa sino el sol de mar que ha subido a dejar la perla en el cenicero cerrado con llave
Pero la torre a lo lejos siente la primavera
Y de la chimenea aún salen esas señales de eclipse
Que atraviesan el campo en forma de seno
En forma de fuego.

* (1923-1949) "Poema" pertenece a *René o la mecánica celeste;* "Paul Klee" a *Poemas inéditos.*

JORGE TEILLIER*

En la secreta casa de la noche

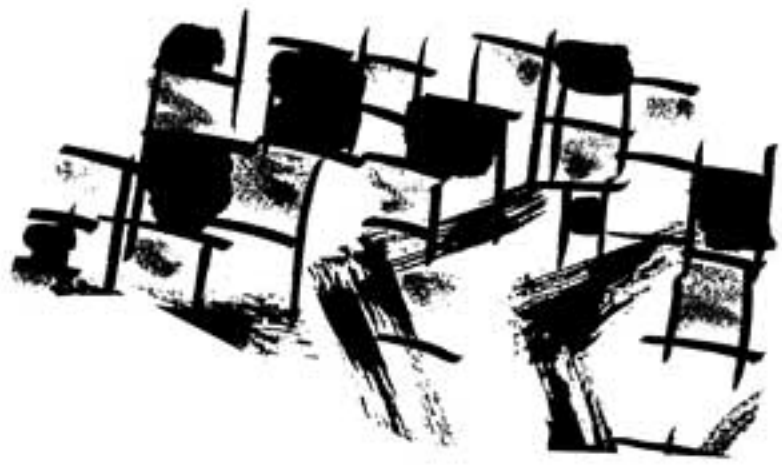
Cuando ella y yo nos ocultamos
en la secreta casa de la noche
a la hora en que los pescadores furtivos
reparan sus redes tras los matorrales,
aunque todas las estrellas cayeran
yo no tendría ningún deseo que pedirles.

Y no importa que el viento olvide mi nombre
y pase dando gritos burlones
como un campesino ebrio que vuelve de la feria,
ni que las madres cierren todas las puertas
porque ella y yo estamos ocultos
en la secreta casa de la noche.

Ella pasea por mi cuarto
como la sombra desnuda
de los manzanos en el muro,
y su cuerpo se enciende como un árbol de pascua
para una fiesta de ángeles perdidos.

El último tren pasa como un temporal
remeciendo las casas de madera,
las madres cierran todas las puertas
y los pescadores furtivos van a repletar sus redes
mientras ella y yo nos ocultamos
en la secreta casa de la noche.

* (1935) "Sentado en el fondo del patio es de *El árbol de la memoria;* "En la secreta casa de la noche" de *Poemas del País de Nunca Jamás;* "El viento de los locos" de *Para un pueblo fantasma;* además, es autor de *Crónica del forastero.*



Sentado, en el fondo del patio

Sentado, en el fondo del patio,
trato de pensar qué haré en el futuro.
Pero pierdo mi tiempo mirando los moscardones
cuyo oro es el único que podría alcanzar,
y saludo a un caballo al que puse nombre
un oscuro mediodía de infancia
y que asoma su pobre cabeza entre los geranios

El viento de los locos

Sopla el viento por las calles.
El viento de los locos.
El viento de los locos.
Las brujas
hacen que enciendas fuego en la chimenea
al mediodía del pleno verano,
los niños descalzos abandonan en el atajo sus morrales de piel
de conejo
y no volverán más a la escuela.
Tú ya no distingues una garza de un halcón.

Esta noche
sopla el viento norte,
el viento de los locos
y tú recuerdas a las bellas de otros días
que ahora se pasean insomnes
por los corredores de tristes pensiones
sin siquiera pensar en hacer el amor:
María, Ana María, Mariana, María Antonia.

Nadie te va a mostrar cómo florece la higuera.
Ninguna niña te llevará de la mano
para que despiertes junto a las pimpinelas.
Nadie puede ayudarte:
ni el canto de los escarabajos ni la brújula de los girasoles.
El viento te lleva a una isla desierta
donde nunca llegará un arca ni construirás una canoa.

Sopla el viento de los locos
y hace que tu cerebro se llene de agujeros
por donde entra el vino
que te hace soñar en trenes de los cuales eres el único pasajero
que parte hacia lugares
donde cuchillos y tijeras trabajan todo el día en tu corazón.

CANTO A SU AMOR DESAPARECIDO

Raúl Zurita

Ahora Zurita —me largo— ya que de puro verso y desgarro pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?

— A la Paisa
— A las Madres de la Plaza de Mayo
— A la Agrupación de Familiares de los que no aparecen
— A todos los torturados, palomos del amor, países chilenos y asesinos:

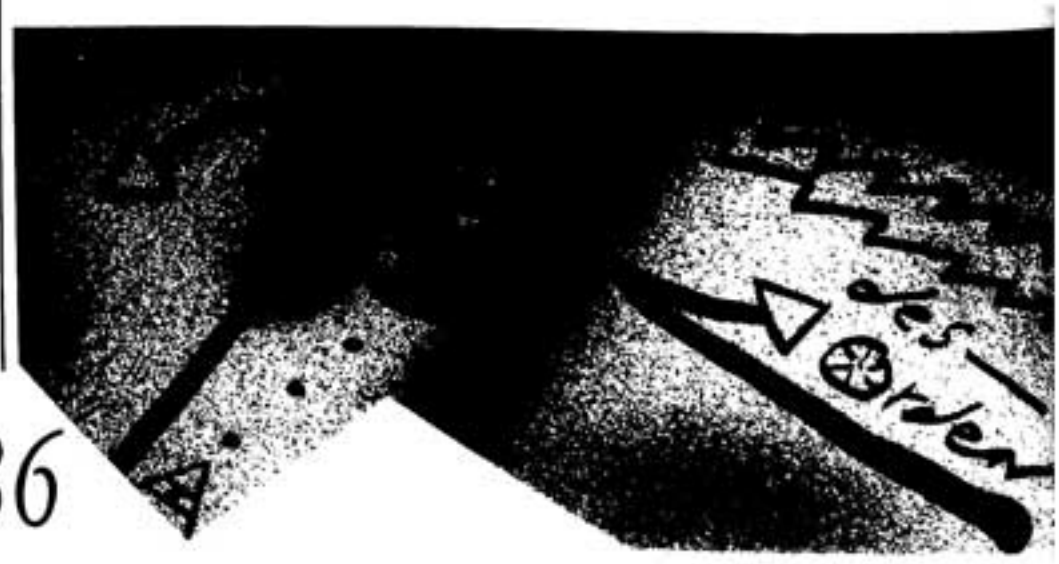
anté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como niños, están muertos. Todos yacen allí, países negros, áfrika y sudacas. Yo les canté así de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo. Entera su enamorada canté así. Canté el amor:

Fue el tormento, los golpes y en pedazos nos rompimos. Yo alcancé a oírte pero la luz se iba.
Te busqué entre los destrozados, hablé contigo. Tus restos me miraron y yo te abracé. Todo acabó. No queda nada. Pero muerta te amo y nos amamos, aunque esto nadie pueda entenderlo.

— Sí, sí miles de cruces llenaban hasta el fin el campo.
— Llegué desde los sitios más lejanos, con toneladas de cerve-
— za adentro y ganas de desaguar.
— Así llegué a los viejos galpones de concreto.
— De cerca eran cuarteles rectangulares, con sus vidrios rotos
— y olor a pichí, semen, sangre y moco hendían.
— Vi gente desgreñada, hombres picoteados de viruela y miles
— de cruces en la nevera, oh sí, oh sí.
— Moviendo las piernas a todos esos podridos tíos invoqué.
— Todo se había borrado menos los malditos galpones.
— Rey un perverso de la cintura quiso tomarme, pero aymara
— el número de mi guardián puse sobre el pasto y huyó.
— Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús,
— vi a mi madre despellejándome a golpes.
— En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos
— lindos bajo la venda de los ojos.
— Yo vi a la virgen, a Satán y al señor K.
— Todo estaba seco frente a los nichos de concreto.
— El teniente dijo "vamos", pero yo busco y lloré por mi
— muchacho.
— Ay amor
— Maldición, dijo el teniente, vamos a colorear un poco.
— Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.
Desiertos de amor.

Ay amor, quebrados caímos y en la caída lloré mirándote. Fue golpe tras golpe, pero los últimos ya no eran necesarios.
Apenas un poco nos arrastramos entre los cuerpos derrumbados para quedar juntos, para quedar uno al lado del otro. No es duro ni la soledad. Nada ha sucedido y mi sueño se levanta y cae como siempre. Como los días. Como la noche. Todo mi amor está aquí y se ha quedado:

— *Pegado a las rocas al mar y a las montañas.*
— *Pegado, pegado a las rocas al mar y a las montañas.*
— Recorrí muchas partes.
— Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de
— concreto.
— Los muchachos aullaban.
— Vamos, hemos llegado donde nos decían —le grité a mi
— lindo chico.
— Goteando de la cara me acompañaban los Sres.
— Pero a nadie encontré para decirles "buenos días", sólo
— unos brujos con máuser ordenándome una bien sangrienta.
— Yo dije —están locos, ellos dijeron —no lo creas.



* Nacido en 1951, es autor, entre otros, de los poemarios *Purgatorio* y *Anteparaíso*.

POESÍA CHILENA

— Sólo las cruces se veían y los dos viejos galpones cubiertos
— de algo.
— De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi
— brazo al caer al pasto.
— Y luego con él golpearon a mis amigos.
— Siguieron y siguieron pero cuando les empezaron a dar a
— mis padres corrí al urinario a vomitar.
— Inmensas praderas se formaban en cada una de las arcadas,
— las nubes rompiendo el cielo y los cerros acercándose.
— Cómo te llamas y qué haces me preguntaron.
— Mira tiene un buen cul. Cómo te llamas buen culo bastar-
— da chica, me preguntaron.
— Pero mi amor ha quedado pegado en las rocas, el mar y las
— montañas.
— Pero mi amor te digo, ha quedado adherido en las rocas,
— el mar y las montañas.
— Ellas no conocen los malditos galpones de concreto.
— Ellas son. Yo vengo con mis amigos sollozando.
— Yo vengo de muchos lugares.
— Fumo y pongo con los chicos. Sólo un poco del viejo pone
— y saca.
— Es bueno para ver colores.
— Pero nos están cavando frente a las puertas.
— Pero nos están rajando, te digo.
— Oh sí lindo chico.
— Claro —dijo el guardia, hay que arrancarlo de raíz.
— Oh sí, oh, sí.
— El hombro cortado me sangraba y era olor raro la sangre.

— Dando vueltas se ven los dos enormes galpones.
— Marcas de T.N.T., guardias y gruesas alambradas cubren
— sus vidrios rotos.
— Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor
— está pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
— Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
— Pegado, pegado a las rocas, al mar y a las montañas.
— Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.
Desiertos de amor.

Nos descargaron cal y piedras encima. Por un segundo temí que te hicieran daño.
Ay amor, cuando sentí el primer estrépito me pegué todavía un poco más a ti.
Fue algo.
Sí, seguro fue algo. Sentí las piedras aplastándote y yo creí que gritarías, pero no. El amor son las cosas que pasan.
Nuestro amor muerto no pasa.
Me derrumbé a tu lado creyendo que era yo la que me arrojaba.
El pasto estará creciendo me imagino. En verdad me gustan más las piedras creí, no, el pasto.
Creí que eras tú y era yo. Que yo aún vivía, pero al irme sobre ti algo de tu vida me desmintió.
Fue sólo un segundo, porque después te doblaste tú también y el amor nos creció como los asesinatos.
Es dulce y no. Fue el último crujido y ya no hubo necesidad de moverse. Todo ahora se mueve.
Tus pupilas están fijas, pero cuatro ojos infinitamente abiertos ven más que dos.
Por eso nos vimos.
Por eso nos hablamos, y con tu espinazo sostienes el mío. Y aunque nadie lo verá, yo alguna vez pensé que sería bueno esto, que está bien. Que sería.
Ahora todos son caídos menos nosotros los caídos.
Ahora todo el universo eres tú y yo menos tú y yo.
Tras los golpes, ya idos, nos desplazamos un poco y destrozada yo fui lo único que sentiste acercarse.
Nadie sabrá el destino, porque tú eres el que busco, el que cuido.
Llorona de ti tal vez seamos todos una sola cosa. Yo ahora lo sé pero no importa.

— Ay, grandes glaciares se acercan, grandes glaciares sobre los
— techos de nuestro amor.
— Eh ronca, gritó mi lindo, los dinosaurios se levantan. Los
— helicópteros bajan y bajan.
— Donde yacen los viejos galpones, las paredes muy altas con
— torres de T.V.
— Tú podrías aparecer en las pantallas, oh sí amor.
— En mis sueños enciendo el dial y allí apareces en blanco y
— negro.
— Digo: —ése es el chico que soñaba, ése es el chico que so-
— ñaba.
— Cuando despierto sólo hay heridos en un largo patio y cue-
— ros cabelludos colgando de las antenas.
— Oigan amigos —les grité— esas épocas ya pasaron. Sólo se
— rieron de mí.
— Marcaron a los muchachos y a bayonetazos les cortaron el
— pelo.
— ¿Fumas marihuana? ¿Aspiras neoprén? ¿Qué mierda fu-
— mas rojo asqueroso?
— Pero son lindos. Aun así yo me reglo de verlos, mojo la ca-
— ma y fumo.
— Yo me enamoro de ellos, me regio y me pinto entera. En-
— vuelta en lágrimas los saludo,
— pero todos sueñan hoy el sueño de la muerte, oh sí lindo
— chico.
— Grandes glaciares vienen a llevarse ahora los restos de nues-
— tro amor.
— Grandes glaciares vienen a tragarse los nichos de nuestro
— amor.
— Las nicherías están una frente a la otra.
— De lejos parecen bloques.
— Todo lo vi mientras fuerte me daban pero me viré, y mi
— guardián no pudo retenerme.
— Allí conocí los colores y vi al Verdadero Dios gritando den-
— tro de los helados galpones de concreto,
— aullando dentro de los fantasmas galpones de concreto,
— mojándome entera dentro de los imposibles galpones de
— concreto.

POESÍA CHILENA

— Mula chilena —me insultaba mi madre— ya llegará tam-
— bién tu hora.
— Me viré por muchos lugares y vi a mis viejos sin salir de allí.
— Son como Dios.
— Pero ellos no saben que su cachorra se está muriendo de
— amor y golpes en los viejos galpones.
— Ahora me buscan pobres viejos ateridos.
— Preñándonos de gruesos escupitajos, juntos, jóvenes y vie-
— jos reventaremos.
— ay amor reventaremos.
— ay amor reventaremos.
— La generación sudaca canta folk, baila rock, pero todos se
— están muriendo con la vista vendada en la barriga de los
— galpones.
— En cada nicho hay un país, están allí, son los países suda-
— mericanos.
— Grandes glaciares vienen a recogerlos.
— Blancos glaciares, sí hermano, sobre los techos se acercan.
— Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.
Desiertos de amor.

Lloré así y canté. Aullando los perros perseguían a los muchachos y los guardias sitiaban.
Lloré y más fuerte mientras los cuerpos caían. Blanco y negro lloré el canto, el canto a su amor desaparecido.
Todo el desespero lloré. El pasto sube hasta las nicherías. Los muchachos paisa le dije ten; ten mi pena y se apaga.

Nostalgia cantamos por los países y por el país chileno.
Procesión fue y sentencia, cruzamos los otros nichos y frente al del país nuestro estalló el salmo.
Toda la pena.
Todo el salmo cayó entonces sobre su amor que no estaba. De nostalgia cantó por ellos, por los países muertos puse no, no dolía.

Los países están muertos. Un Galpón se llama Sudamérica y el otro África.
Tormento me dio la vista, dije abriéndome. El responso cantamos. Entera mi mala estrella canté entonces el canto a mi amor que se iba. Muchas cruces se llamaban e iban.
Todos paisanos dije llorando se ha ido. Se fue, y yo no peno ni no peno.

La Internacional de los países muertos creció subiendo y mi amor puse. Todo el amor paisa, todo el lloro mío sumé y sonó entonces la General de los países muertos.
Así desangré yo la herida y al partir rojo sonó el canto a mi amor desaparecido. Todas estaban como abriéndose igual que fosas estas letritas, el grito, el país puse no, no dolía.

— Cantando, cantando a su amor desaparecido.
— Cantando, cantando a su amor desaparecido.
— Sí hermosa chica mía, lindo chico mío, es mi karma ¿no?
— Todos los países míos natales se llaman del amor mío, es
— mi lindo y caído. Oh sí, oh sí.
— Todos están allí, en los nichos flotan.
— Todos los muchachos míos están destrozados, es mi karma
— ¿no?
— Me empapo mucho y te quiero todo digo.
— Cantando, oh sí, cantando a su amor desaparecido.
— Cantando, oh sí sí, cantando a su amor desaparecido.

Argentina, Uruguay y los países chilenos del amor mío y desaparecido.
Por escalera se sube de un país a otro. Por ascensores se sube o por aviones del amor mío que también baja las penumbras y a veces sube. Allí andamos yo y tú. Allí andamos, entre los nichos tú y yo que hablamos: —¿Me comiste? ¿porque tenías hambre chileno me comiste?

¿No te apenaste? Flores del Central país cambiaron y era que yo me moría.
De tu lado me morí y me pusieron arriba como los países argentinos están ubicados sobre los chilenos.
Todos van subiendo unos sobre otros. Nichos del galpón Sudamericano, y muertos se llaman. Nos murieron —digo— de la pena y se llaman.

Te quería, te quería tanto, dice, que toda la noche negra silbó y yo te sostuve con mi mano y lo viste.
Es cosa sólo de muertos.
Sí, es sólo cosa de los muertos el ver cada una de estas letras abriéndose en nichos.
Letras, letritas, dice, tumbas del amor ido dice. Yo te sostuve con mi mano y lo viste. Países idos dice.

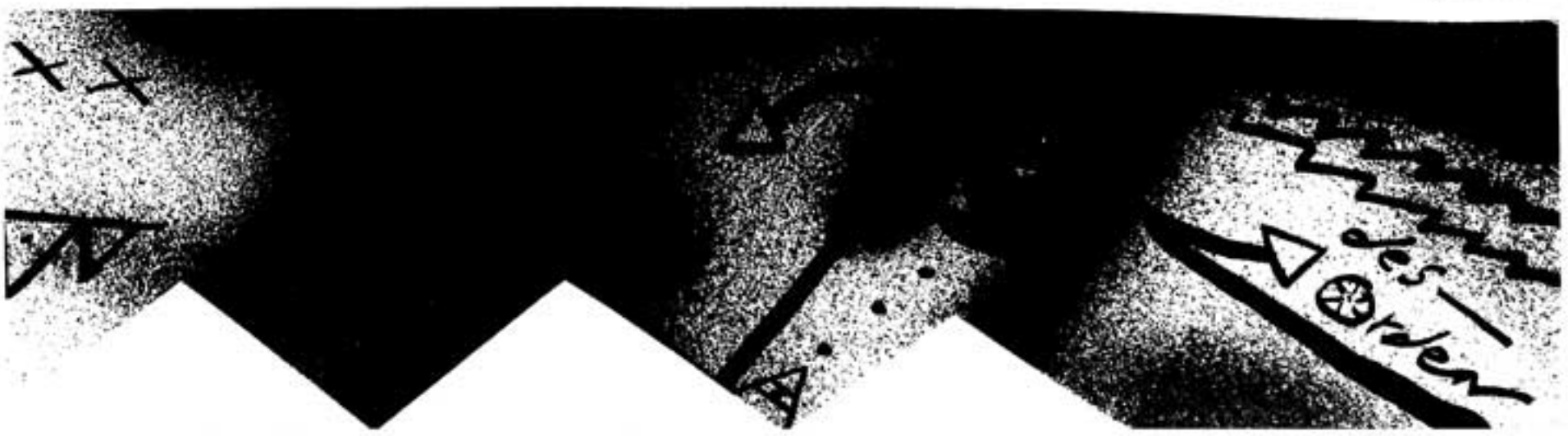
Del amor desaparecido también se llaman los países. Enmurallados yacen como nosotros.
Masacraron a los chicos y los países se quedaron. Nosotros somos ellos, tiré. Fue duro.
Algunos se apodan Países del Hambre, o bien USA en el nicho africano, digo. Más atrás están los otros. Amor mío; somos nos comidos.

Fin. Y entonces:

...Reventada de amor toda la enamorada que quepa te cantó allí. Fue más hondo todavía; más abajo de los hoyos negros, del grito, de la pesadilla. Allí la mujer en amor te contó esta historia; es descripción, mapas y países ennichados, pero toda su enamorada te cantó allí. Corte. Tu desierto de amor. Corte. Y entonces:

Galpones 12 y 13
en párrafos se lee y dice:

Los focos llenaban el camino. El amor de padre y madre se lloraron todos y al abrirse las puertas subiendo recomenzó la balada. De su amor desaparecido recorrió nicho tras nicho, fosa tras fosa, buscando los ojos que no encuentra. De lápida en lápida, de lloro en lloro, por nicherías fue, por sombras fue y fue así:



POESÍA CHILENA

Países africanos que lloran. Murieron en fecha, época y nombre. Fueron todos habidos en Cuartel 12, en urnas que se indican y causas. Cuando crecieron en países humanos y animales interrumpieron los ríos, pero fueron amigos. Interrumpieron la selva, pero fueron amigos. Interrumpieron la pesadilla y fueron como los días. Sucedió en Antes. Lloraron la noche y ahora yacen. Negra es la bomba. Amén.

Nicho Arauco. Habido en Cuartel 13. Fueron largos valles negros como los desaparecidos otros. Se anotó así: aviones sureños surcaron el cielo y luego, al bombardear sus propias ciudades, brillaron un segundo y cayeron. Quedaron referidos en Cuarteles con tumba escrita y advertencia. En cal borraron los restos y sólo quedó la herida final. Amén. Todos rompieron en lágrimas, Amén. Fue dura la vista. Amén.

Nicho USA. Habidos en Cuartel 12. África del Norte y remitidos a comerse entre ellos debido a sueños de cinturones espaciales, asesinatos de negros y hambre. Más abajo fueron el cielo y se llamaron Hiroshima en los países que comían; países de la Central, valles y tragadores chilenos. Todo es noche en las tumbas dicen y es la noche la tumba americana. Yace como el bisonte en Paz. Fue frase Cheyenne. Quedó escrito, Amén.

Nicho del Perú y serranías. Como todos referidos en Cuartel y Nave sobre los países dichos yace de Sendero Luminoso, y miseria extrema. En aviones rugieron desde el Urubamba un camino de luz y los propios destrozados levantaron sus velas cayendo. De cholay salió el quejido: —Ay malo de mi Perú, dice, todos son tumbas. Más que en otros lloraron. Bajo el nicho Pascua yace. Fue el 7 de los vistos, se gime.

Países sudamericanos que lloran. Habidos todos por días, padecimiento y países devoradores en nichos del Cuartel 13. De arenales, ciudades indias y mundos, levantaron las masacres y no hubo perdón, amistad ni ley. Murieron de hambre de amor en sueños que se señalan y nombrados. Yacen y descansan en paz. Por noche fosforecen y largan lamento. Está indicado procedencia y queja. Amén.

Nicho Amazonas: de la oscuridad y juego de sombras remitido al Cuartel indicado con pasadizo y lugar. Fue pendencia y cruce con países peruanos y brasileños. Del encuentro quedó la sangre, los desiertos de Sao Paulo y el cielo Amazona, quedó dicho. Quedó dicho que fue un río de muerte y Paraguay. La sangre todavía empuja su lápida. Dice: resta y queda, Amén. No, dice fecha. No, sólo Cruz dice.

Nicho Argentina. Galpón 13, nave y nicho remitido bajo el país Perú y sobre el país Chile. De tortura en tortura, desaparecimiento y exterminio quedó hueca, como los países nombrados, y la noche no tuvo donde caer ni el día, Amén. País desaparecido del horror tras los cuarteles. Desde allí el viento silbó sobre la pampa inexistente y apagándose se vieron las masacradas caras, Amén. Lápida 6. Piel blanca sólo dice.

Nicho Colombia y países blancos. Anotados en conjunto. Cuartel, pasadizo y número explicado. En sierras cayeron tableteando y todo el pueblo fue la muerte primera. Luego, cuando la ciudad M-19 enrojeció el cielo, las montañas acompañaron a los caídos y entonces, de caídos y muertos, sólo una nevada fue la Colombia. Resta en Paz; sonó el canto de amor a la blanca. Blanco es negro. Así sea, dice, y se llora.

Nicho del país África. Poco a poco la luz iba sombreando y al llegar aquí cambió de color. Fue al caer la tarde, todo el Africa cambió. Los países se hundieron en silencio pero bajo sus nichos se oyeron los ríos y bajo los ríos el grito de los negros que huían. Luego vino el sangramiento y los ríos sonaron igual que los bombarderos rugiendo. Fin. Murió África, ríos, montañas y verdes selvas. Se lee: fuimos buenos.

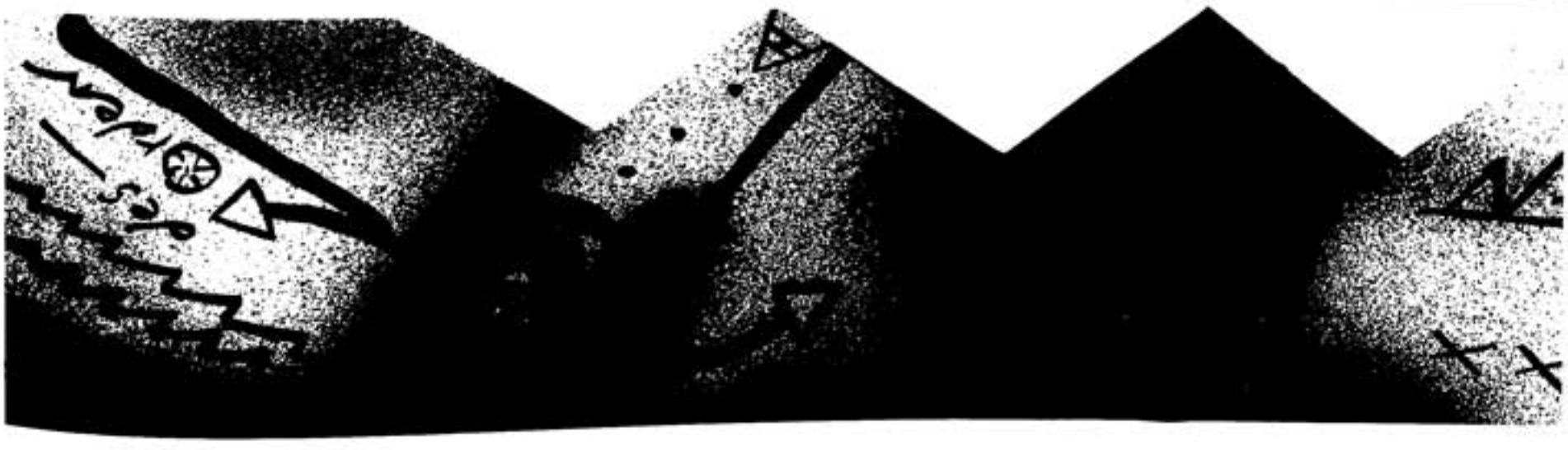
Nicho: queridos cielos el Caribe. Murieron y está consignado. Fue el último brillo intenso sobre el horizonte, el último fulgor. Miles y miles de pedazos se arrastraban pidiendo. Mancos, ciegos y comidos gritaban, luego cantaron, finalmente subieron y vieron las tumbas abrirse. Como la inmensa luna el cielo brilló otro instante y se apagó. Fue el vacío, el paño negro del amor caribeño. En epitafio se dice, cubrió todo.

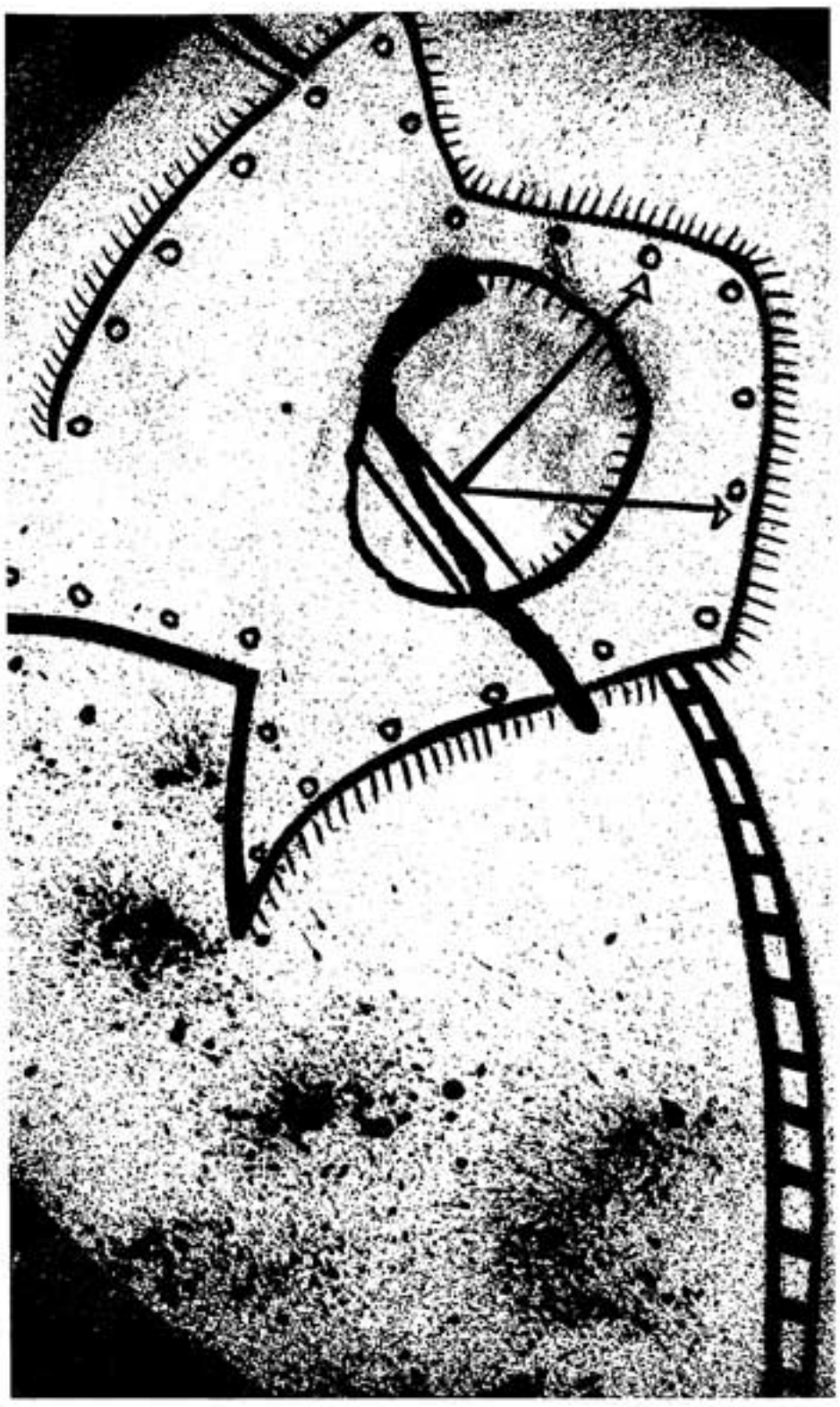
Nicho: país Haití y cielo. Dice: queridos cielos del central y americanos. No fue el mismo azul, porque constelado, todos rezaron mirándolo. Fueron las pavorosas naves, brujerías y bombas misiles contra estrellas. Ya al terminar, algo del azul del cielo fue el violeta, el atroz morado de los cuerpos. Ahora el azulino son los ojos que buscan. No, son negras fosas, están idos. En nicho dice: blasfemo su cielo.

Nicho Paraguay. En Cuartel 13, debidamente señalizado. También masacre entre países, guerras del Chaco, condominio y padecimiento. Yace ahora alambrado en nicho, pasadizo y tumba. Dice: descanso para el guaraní Marcos, y sonó todo el Canto dice, el nicho; Canto de Paz al Paraguay, canto al helicóptero abatido, al país Ipacaraí que mata con la caña. Todo esto acabado. El nicho dice día y sangró.

Nicho: bosques del país El Álamo. Ardió, murieron y quedó referido sin nicho especial. En países quedaron y restos. Gigantescos aviones arrasaron tocando el lloro del amor calcinado. De láseres, guerra química y pesadilla fueron los bosques ardiendo. Fue lloro, dice, fueron quemaduras. De cenizas es la carne, quedó escrito. De carne humana son las selvas, quedó escrito. De selva son los cuerpos y calcinados, quedó escrito.

Nicho: volcanes de la tierra guatemalteca. Así se llama la tumba Guatemala 14 y dice: Querido maizal de mi país. Queridos volcanes de mi país. Querida selva azul de mi país, no hubo, se informa, necesidad de exterminio ni fatal ni asesinato. Fue muerte, maíz y lava. En Maya quedó la fecha y nunca se supo del fulgor de esos maizales. Nadie sabe. Como el Perú se lloró; querido maizal, queridos cráteres. Reposa.





Nicho: desierto del país mejicano. Bajo Méjico Nuevo yace. El desierto mejicano cubrió primero de arena los murales, bajó por pensamientos y al llegar a la plaza, chicanales y estudiantes alzaban sus brazos. Fue jauría y masacre, mas lograron subir unos escalones. Es como ruego y ansia el subir se dice, pero así quedó la estampa. Méjico 68 en fecha yace. Pedregal es el nicho. Dice: ni piernas ni brazos, Dios amado.

Tumba sandino y los verdes lagos. Dice Dios, dice murió Nicaragua noche amada. En nicho se anota: bombardeados por aire y mar, electrónica y sabotaje. Matan a los muchachos en la frontera. Querido todo el lago Nicaragua trepó sobre los volcanes y cayó como el diluvio. Los caídos cubrían los campos. Todos ahora están muertos. Sandinos y países. Nicho Nicaragua se llama. Es la 17. Noche amada se lee.

Nicho: país angoleño del desierto. Igual que nicho descrito, igual que todos los arenales. Sobre la lápida, también en el Cuartel decía: Mi Dios es de caras oscuras. Grandes llanuras cafés ondulaban, pero no era el viento, sino los tanques y el hambre de amor que las movía. Pidieron, pero sólo el granate respondió y juntos cayeron en los arenales. Cayó el desierto Angoleño. Nicho 16. Querida arena café, decía ahora.

Tumba Nicho Venezuela. Bolívar del nicho dice. Lápidas, fosas del Tercer Mundo, como una vez se los llamó a los países. Nichos del país sudamericano, Nuevo americano o países que al verdor sonrieron. Adiós dicen. Todos conforman el Galpón especificado. Negro fue, como las barras de las petroleras en el mar. Es el Nicho Venezuela. Allí sólo descansa un humano. Petróleo no hay ni tierra. Maldita noche.

Tumba nicho Canadá y Glaciares. Albo es Dios. Sólo de blancura se vio el país Canadá; nicho del Nevado en Cuartel y pasillo; hielo de los países mandantes y torturados. Fue el 19 de los vistos. Las grandes praderas muertas elevaron como si sus pastos por última vez. Todo su amor cayó en el frío, congeló sus cacerías y el aire de las tribus quedó en el nicho blanco. Está. Dulce ha de ser la muerte en la nieve. Amén.

Tumba 21: nicho Bolivia dice; querida es toda la meseta. Indicada en Cuartel 13 y pasillo. Del amor paceño desaparecido quedó en lengua de aymaras un dolor tan herida la palomita y que cayó guerreando. Dice así: de derrota en derrota la más querida fue cavando esta fosa. País Bolivia se lee, capital Lechín. De noche, en sueños, paró el latido de todos estos llanos callados. Chazki larga el despido amén y chanta.

Tumba 23: país El Salvador. Nicho dice: ten piedad por tu más cercano Salvador. En galpón, y epitafio se lee: Nada fue tanto, nada fue tanto, nada fue tanto. Casa por casa, la que más ha tirado la sangre del hermano yace bajo Honduras y sobre Guatemala. Cuando ya no hubo uno más explotó cantándole como a su amor el canto del desaparecido. Todos ahora duermen. Duermen y sueñan. Como la piedra, Amén.

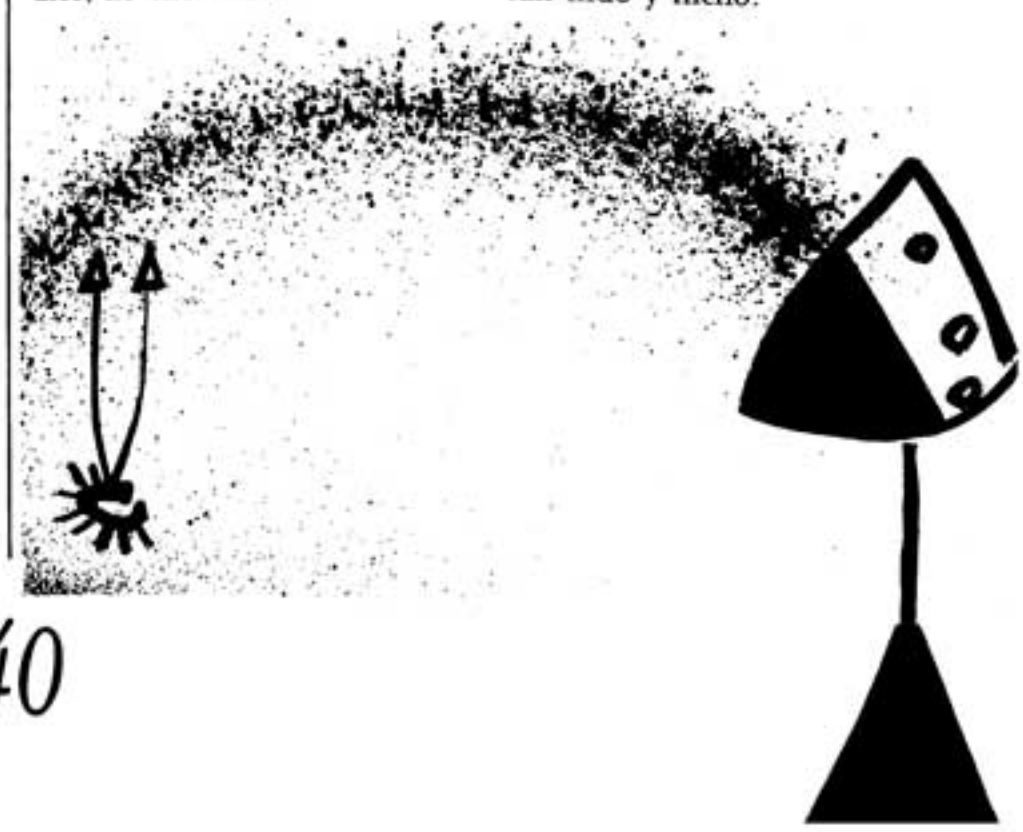
Nicho 25: país Uruguay; llorado del amor que no encuentra, referidos y signados también en tortura, cacería y desaparecimiento. Tumba que va cambiando —se lee— por la pasión de los ojos que busca. Así dice. Así se lee en nicho Uruguay cavado del amor ido, del amor desaparecido y término. Dice: descanso al cielo uruguayo de los ojos que busca y no encuentra. Muerto entonces el charrúa, dice, no encuentra.

Tumba 20: país Cuba e islas, rompientes e islas. Consignado se mira: Sierra y serranos ¿estarán? Lago y lacustres ¿estarán? Hilo e hiladoras ¿estarán? Indios y Siboneyes ¿estarán? Bloqueo y bloqueados ¿estarán? Puente El Mariel, La Habana y rompientes ¿estarán? Leyeron y pararon. Desde toda la vista cayó el llanto y sonó: —murió la Isla. Sonó: —Cuba, USA y país Martí, muertos en paz, como el bisonte y el pasto.

Tumba 22: país Ecuador dice; querida es la montañosa, Amén. Cuartel y nicho también cosignado. Dice: sucumbió ante hambrunas, carga de los hermanos y dominio. De shuar y quechua en padecimiento se lee: País central y selva, de pájaros colores de fuego aleteó silbando todo el lloro a su amor desaparecido. Amor del día, de la noche que en la lápida ahora dice: Muertos pájaros y verdores. Selvas y nevados.

Nicho 24 de las hambrientas llanuras chilenas, argentinas, chamarritas y pampas. Son cuatro asignados en uno. Vuelta: son pedazos del país argentino que no cupieron en nicho referido. Todo el desierto de los cuarteles, Quelmes, Yaruzabi y cuarteles Tres Álamos, Baquedano y Dawson del nicho chileno. Sólo llorados en todas las tumbas cupieron, Amén. Del amor desaparecido por toda tumba, nicho y referencia, dice nada.

Tumba Isla Pascua de los países. Nicho 26. Territorio no informa. Sólo el pájaro que recorrió fronteras y países yace. Como el tucán, así yace Pascua. De allí crecimos van diciendo, igual que la bandada, los valles del frente, las montañas del frente, las largas playas del frente. De allí nacieron van diciendo los sueños del frente; los países. Islas del amor desaparecido, dice. Todos; islas y países lloran nido y nicho.



Tumba nicho nevado 27 de los países. Creció, creció del amor que tuvo, anota la tumba. Heladas, del amor que tuve subieron las cadenas de picos nevados y fue entonces el penacho blanco que desde el mar se ve. En Galpón y nicho están montañas y mares. El más grande es la altura de las montañas América del Sur y África del Norte. No, son cuarteles rodeados de mar, son las islas rodeadas de mar ay no. No te vas.

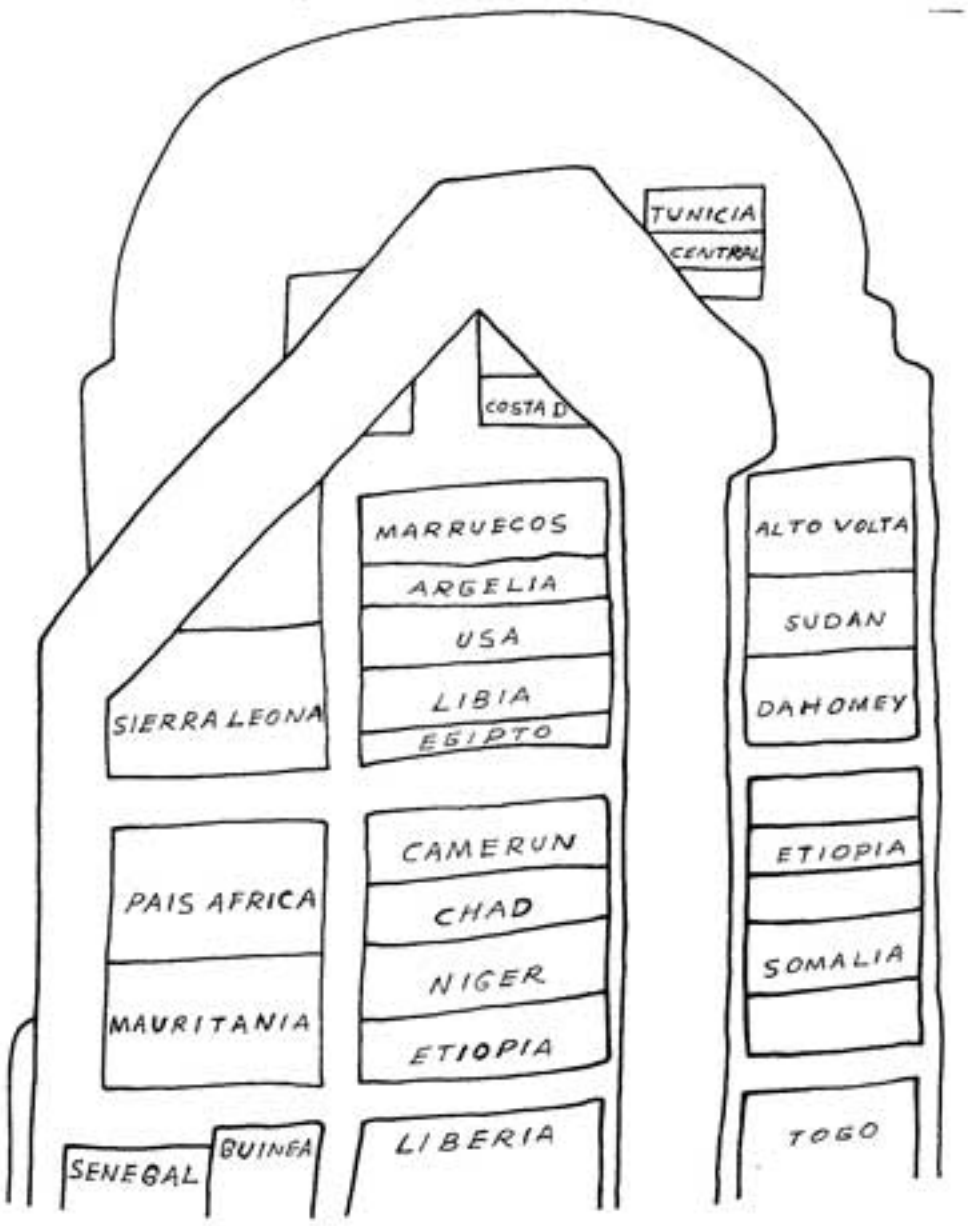
No te vas que es puro muero. 29 de los países. Entero fue subiendo así la oscuridad. Calamar de la noche que fue apresando todo y sonó el canto, el lloro, la lluvia, de su amor toda la paisa sonó el Canto entonces, el Canto a su amor desaparecido. Me voy, run run angelito. Los países chilenos y nombrados todos. Llora todavía por el hoyo que queda del amor ido. De las patrias idas ¿Me llamas tú?

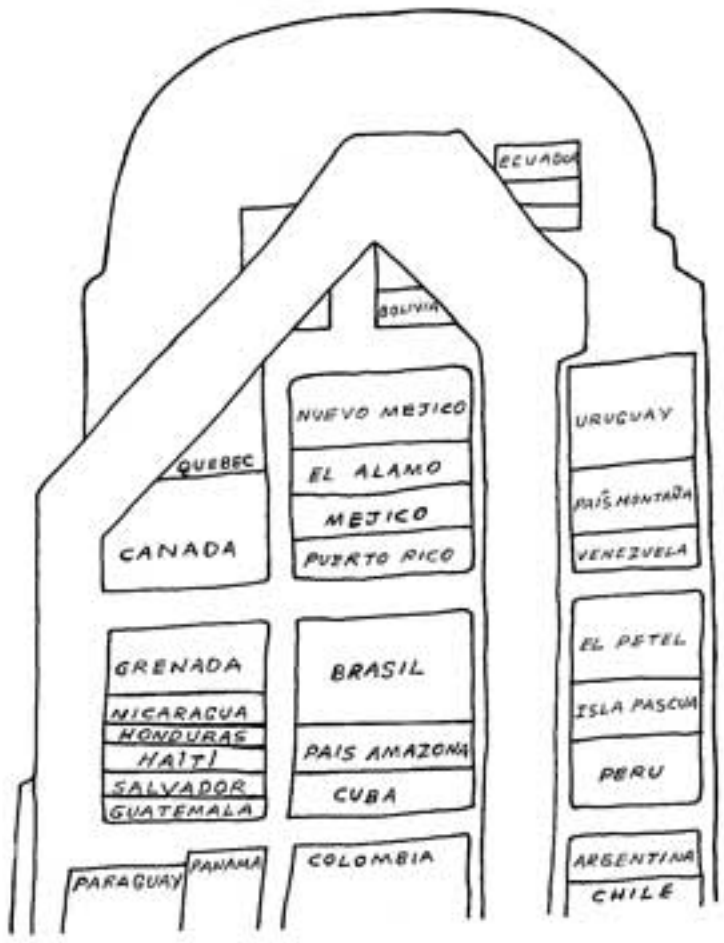
28. Ay no te vas, gime. Tumba los Andes de los países. Me voy, larga, muere todo. Todo muere chupándose. Hubo tantas montañas como ahora son las nubes. Nubes grises, más negras por el cielo subiendo, escalándose y desvaneciéndose. Esas son las montañas. Huecas de todos los países se largaron para abajo y fue el torrente de su amor la lluvia. Llovieron las montañas se dice la andina vidita no te vas. No te vas dice.

30. ¿Llamai tumba del amor de los países? ¿Por duelo me llamaste? ¿Por puro duelo fue? ¿Por duelo fue el amor que lloraron tanto? Que tanto me iban diciendo que se acaba, que se acaba todo y fue el sueño el que se acababa. Perdiendo dice paisa te vi por pastos que se iban, paisitos dice el nicho. Perdiendo negro todo se va desaparecido por islas, países y nombres sí; ¿me llamas? ¿Me llamas tú?

MAPA

Cuartel 12. Pasadizos y nicho; se lee ubicación por países según rayado y marca se dice, lloramos.





MAPA

Cuartel 13. Pasadizos y nicho; se lee ubicación por países según rayado y marca ay sí se dice, lloramos.

CANTO DE AMOR DE LOS PAÍSES

¿Te acuerdas chileno del primer abandono cuando niño?
Sí, dice

¿Te acuerdas del segundo ya a los veinte y tantos?
Sí, dice

¿Sabes chileno y palomo que estamos muertos?
Sí, dice

¿Recuerdas entonces tu primer poema?
Sí, dice

sí

dice sí sí dice sí sí sí siiiiiiiiiiiiiiiii o o o o o o o o ho hoo hooo h
ho hoo hoooo e e e e e e e e e iiiiiii
iiiiiiiiiiiiiiiioooooooooeeeeeeiiiiiiiiiiaaaaaaaaaaaaaaaalaaaalaaaaaaa

la la
la

La noche canta, canta, canta, canta, canta
Ella canta, canta, canta, canta bajo la tierra

¡Aparece entonces!
levántate nueva de entre los paisitos muertos
chilenos, somozas y traidores
levántate y lárgale de nuevo su vuelo y su canto
al que sólo por ti paisa vuela, canta y toma forma
devuélveselo a éste el más soñado y lloro
desaparecido del amor
palomo y malo

Así sonó entonces el Canto
a su amor desaparecido

RAUL ZURITA: LAS PALABRAS DE LA SOBREVIVENCIA

Maryela Dreyfus

¿rees que entre tus libros Purgatorio *(1979),* Anteparaíso *(1981), y* La Vida Nueva, *que actualmente trabajas, hay una continuidad?*

Sí, sí, es que yo entiendo la obra como una especie de cuerpo, de proyecto. La poesía entendida como la unidad del poema es algo que no me llama mayormente la atención, y me siento más colindante de otros géneros que de lo que se entiende por poesía propiamente tal, es decir, el libro concebido como una colección de poemas. Yo pienso que hay todo, en realidad una especie de diálogo. El arte, se ha dicho tanto, el único sentido que tiene es hacer la vida más humanamente vivible. Entonces los libros son para mí siempre como especie de carteles, que cumplen una función que es solamente señalar que lo importante no es ser capaz de estructurar un libro, sino ser capaz de estructurar esto tan aleatorio e indefinido que es la vida. Y que en esa idea de vida se resumen prácticamente todas las obras que podamos construir. Por eso, en *Purgatorio,* en *Anteparaíso,* se plantea una serie de niveles, de hecho desde la ocupación de sistemas lógicos, hasta las escrituras sobre el cielo de Nueva York, el uso de los lenguajes coloquiales y múltiples formas.

¿Cómo estructuras tus textos?

Yo me he basado mucho y en forma ni siquiera consciente, en los sistemas lógicos, en los sistemas formales, buscando inventar nuevas estructuras. Me interesa mucho. Y todo, en realidad, lo que tiene que ver con la creatividad me importa. Y dentro de eso pienso que la poesía es un arte moribundo y que el hecho de que los libros en nuestros países tengan tirajes de 200 ejemplares, significa también crisis de autor, o sea, hay algo dentro del hacer poesía que no ha admitido el flujo de los tiempos que nos ha tocado vivir. Creo que hay una gran poesía latinoamericana con Vallejo, Neruda, Huidobro, Pablo de Rokha, y que en realidad quienes toman esa poesía no son los poetas sino los narradores: García Márquez, Rulfo y que en el intertanto, salvo la excepción tal vez de Ernesto Cardenal, los poetas como que se fueron para adentro, como que se achuncharon; incluso Octavio Paz llega a decir que la poesía se interroga sobre sí misma. Pero cuando algo se interroga sobre sí mismo y no sobre el afuera es porque está muriendo. Entonces, por el contrario, yo pienso en una poesía volcada hacia el mundo y que es capaz de incorporar todas las formas, todo lo que está sucediendo, en tantas cosas que no son estrictamente lo poético.

Los títulos de tus libros remiten directamente a Dante...

Sí, me interesa mucho la estructura de la Divina Comedia y en cierto sentido, mi proyecto poético es una especie de reconstrucción del plan trazado por el Dante. No se trata de escribir otra Divina Comedia en este siglo, sino de entender nuestra vida entre las coordenadas del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso.

¿Qué otros autores han influido en tu poética?

Bueno, siempre hay todo un universo de autores. Cada vez me interesa más una lectura nueva de Neruda, en la cual pueda verse el *Canto General* no ya como el intento de escribir la historia de un continente, sino simple y llanamente como el relato de una vida en concreto. Los grandes libros como *La Biblia* o *La Divina Comedia,* en realidad más que narrar la historia de todos los tiempos lo que están contando son todas las vicisitudes, experiencias, debacles, fracasos, esperanzas que ocurren en el límite de una sola vida en concreto. Yo siempre entiendo lo que hago como una especie de puesta en escena de esa sensación, de que estamos vivos y que los libros son apenas signos de eso, nada más que pequeñas marcas y que en realidad lo importante sería que, tal como el escultor del Renacimiento sacaba del mármol la escultura, cada uno pudiese en un vislumbre construir con el mármol de su propia vida su propia *Pietá.*

Tú tuviste una participación importante en el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) de Santiago. ¿Qué piensas de esa experiencia?

Entendiéndolo dentro del contexto histórico y social, entre 1978 y 1980, fue una experiencia fuerte y buena. Era un grupo heterogéneo que irrumpió con el arte en las calles, en un momento en que en Chile prácticamente no había protesta social ni salidas masivas. La acción de arte pretendió ser una especie de modelo muy pequeño de lo que debían ser los espacios urbanos que todos tenían que ganar colectivamente. La primera obra se llamó *Para no morir de hambre en el arte,* donde junto con centros poblacionales se repartió medio litro de leche como en la campaña de Salvador Allende y se sacaron camiones lecheros que se estacionaron frente al Museo Nacional de Bellas Artes y se armó una gran escultura social, mientras al mismo tiempo se emitía frente a la sede de las Naciones Unidas de Santiago un discurso grabado en los seis idiomas oficiales explicando lo que era eso para nosotros.

Al final eso fue absolutamente superado por las acciones políticas y sociales concretas de este pueblo y la acción de arte perdió todo su sentido.

El Canto a su amor desaparecido *que publicaste en 1985, ¿es un adelanto de* La Vida Nueva*?*

Sí, el *Canto a su amor desaparecido* es parte de una especie de pesadilla o de sueño que es *La Vida Nueva.* Es su parte central, la más honda, es un gran cementerio finalmente. De allí, esta pesadilla empezará a levantarse de nuevo. Yo entiendo esta obra como una apertura nuestra al vislumbre del porvenir. Ahora, en un país, Chile, o en países como los nuestros, donde hay tantos desaparecidos, donde realmente suceden tantas cosas diariamente, todos lo que hablamos lo hacemos seguramente en calidad de sobrevivientes. Entonces nuestra palabra siempre está cargada, sepámoslo o no, de esa condición de la sobrevivencia. Ahora, el sobreviviente es algo que junto con alegrarse de haber sobrevivido, no puede dejar de sentir una especie de sensación bastante paralizante de saberse como sonriendo sobre un valle de puros caídos. Sin embargo, pareciera que en ese juego de la sobrevivencia, surgen también las imágenes del futuro. Borrosas, pero también allí emergen.

*Publicado en la revista *Sí,* Lima, noviembre 1987.

BRUCE SWANSEY

Fuga del cuerpo

Para sentir el cuerpo
falta el dolor sin nombre,
los extremos palpitantes,
la sorda revelación dos veces muda,
ajena a sí misma,
abandonada al vuelo subterráneo.
Cuerpo límite entre vacíos
que murmuran sílabas de ausencia,
naufragios de restos y muñones,
de anuncios luminosos.
Olas azules estallan en el crepúsculo,
trazos lívidos lo amortajan
en un ensueño de harapos oxidados,
de noche envenenada por fulgores metálicos,
de ciudad perseguida por auroras de herrumbre.
Fuga del cuerpo
que en la huida se desmembra
y cae, cada pedazo de carne
agitado por una vida postrera,
eco de una herida que ya renuncia
a la implacable unidad del dolor.

ALICIA GARCÍA BERGUA

Love is not loving

La pasión también
comparte un odio
que aproxima al amor
siempre distante
—en realidad, discreto,
desafiante
de su profundidad
que es infinita—
al lado de la muerte.

Un rostro lleva el agua,
tomados a distancia
sus cambiantes reflejos:
plenitud y carencia
de la infancia;
sin mirarse
corre "prometida"
deseando salirse
ser poseída
como si así
se poseyerá al mundo.

Sus ojos miran,
en sí mismos
el Universo pasa;
fijos en su medida
no saben ser
la puerta de salida,
olvidar la pupila
y en la extrañeza
recobrar deste mundo
la fijeza;
sin nostalgia del odio
hambre vacía,
de la memoria harpía.

Abrazarse a este río
de la historia
así desnudo, siendo
todo y nada
sin poseer
ni entregarse.
Ser en esta deriva
de la tarde
y su renacer diario
bebedizo.
Aceptar el camino,
mar andante
y dentro de nosotros
agua inquieta,
como motor "en sí"
del recorrido,
sin más allá
ni paso que adelante
previendo la memoria,
su misterio de ojos
que la niebla abren.

ALFREDO GILES-DÍAZ

Apostillas

a Yolanda

Tenemos cigarros
y unas inmensas ganas
estamos donde dios
empezar por descubrirnos parte de unas escaleras
pintadas de gris
e iluminadas por luz blanca
saber que bajamos
que la luz crea la calle
y nuestras espaldas
y decir
tenemos cigarros
y unas ganas inmensas
estamos donde dios
en casas de antigüedades
con sólo mirar
hacemos el amor con vírgenes
bolsas manchadas con semen y polvo
el hotel buenos aires
se ha convertido en una galería
haremos el amor en este hotel
en una ciudad alemana poco antes de la guerra
jugar a que tenemos
nada más
el sentido del oído
caen los colores son ropa de mujer
en los ojos de Aurelia descubro
el placer de compartirla
le gusta ser visitada
y oír su nombre
en el elevador
percibo el perfume
que destilan tus piernas
no se confundan
éstas son las apostillas

EL ESPEJO Y EL CORAZÓN

▼▼▼▼▼

Philip Lamantia

Introducción y traducción de Alberto Blanco

Philip Lamantia nació el 23 de octubre de 1927 en la ciudad de San Francisco, California. Comenzó a publicar a los quince años en *View,* y se dice que fue descubierto entonces por André Breton que, entre grandes aclamaciones, lo incorporó al movimiento surrealista. En 1946 publicó *Erotic Poems* (Bern Porter Books, Berkeley), para adentrarse después en un largo periodo de silencio que abarcó prácticamente toda la década de los cincuenta. En 1959 publicó *Ekstasis,* y *Destroyed Works* en 1962, ambos libros bajo el rubro de Auerhahn Press de San Francisco. Colaboró con la revista *El corno emplumado* durante los años que vivió en México, y en 1966 la editorial Oyez Press de Berkeley publicó uno de sus libros más significativos: *Touch of the Marvelous,* con una portada de Toyen, una de las pintoras surrealistas más injustamente olvidadas hasta la fecha.

Todos estos libros circularon en forma reducida, y no fue sino hasta 1967, cuando *City Lights* publicó *Selected Poems (1943-1966),* una antología preparada por el propio autor que incluye poemas de todos sus libros anteriores, más una nueva sección titulada *Secret Freedom,* que Philip Lamantia comenzó a ser leído por un público más amplio. Esta tendencia se vio confirmada con la aparición de la antología publicada por *Penguin* en la serie *Modern Poets,* donde comparte créditos con Charles Bukowski y con Harold Norse. En 1974 publicó el libro *The Blood of the Air* (Four Seasons Foundation, Berkeley).

Los poemas que aquí se presentan pertenecen a distintas publicaciones y abarcan un registro de casi veinte años

Las paradojas pobres

Porque todo es bendecido por Dios
agua, tierra, estrellas, almas
lo que quiere decir, todo es bendecido EN Dios
y lo que no lo es, no es
porque Dios es lo QUE ES

Yo, en Dios, te bendigo para que estés en Dios
Dios bendecido en nosotros como nosotros bendecidos en Di
y todo es bendito en la Santidad de Dios
y lo que no lo es en Dios NO es
y éste NO termina en el comienzo de lo que ES
que eres en Dios que es santidad en la nada
DE TODO LO QUE ES
y es nada comparado con DIOS
Que es santidad en Su ser
COMPLETO, sin necesidad de nada

de labor. Los dos primeros poemas, traducidos, por cierto, por Ernesto Cardenal, fueron tomados de la antología *Nuestra década* de la *Revista de la Universidad* de México, que recoge textos publicados entre 1953 y 1963. El poema titulado "Poema estático número 9" aparece en la sección *Trance Ports* de *Selected Poems* con otro título: "there is this distance between me and what I see", que no es sino el primer verso de la traducción de Cardenal. El poema "Ella canta la filigrana matinal" proviene de *La libertad secreta (Secret Freedom),* que recoge poemas escritos entre 1963 y 1966. Los poemas "Los tiempos dorados" y "El elemento que amas" aparecen en la sección dedicada al movimiento surrealista en Estados Unidos de la *City Lights Anthology,* editada en 1974. Por último, los dos pequeños poemas que cierran esta breve muestra provienen del catálogo de la Exposición Surrealista de Chicago *(Marvelous Freedom/Vigilance of Desire* que podría traducirse como *La maravillosa libertad y la vigilancia del deseo)* de 1976. Por cierto que el segundo de estos poemas, "En el dominio de Emu", está dedicado a Franklin Rosemont, uno de los principales animadores del movimiento surrealista en Norteamérica. En su ensayo *La nueva argonáutica,* publicado también por *City Lights,* Rosemont afirma:

"Proclamemos, en letras de fósforo si es necesario, que la aventura emprendida con el fin de remover los obstáculos que interfieren el libre

Poema estático número 9

Está esta distancia entre lo que yo veo y yo
dondequiera la inmanencia de la presencia de Dios
no hay más éxtasis
una mente clara
vigila vigila vigila
Yo estoy aquí
Él está allá... Es un océano...
a veces no puedo pensar en ello, fracaso, caigo
Está este mirar de amor
está la Torre de David
está el Trono de la Sabiduría
está el silencioso mirar de amor
Constante vuelo en el aire del Espíritu Santo
Anhelo las luminosas tinieblas de Dios
anhelo la superesencial luz de estas tinieblas
otras tinieblas anhelo el fin del anhelar
anhelo el
Es sin Nombre lo que anhelo
una palabra pronunciada encerrada en carne sin decir nada
esta nada me arroba más allá del arrobo
está este mirar de amor Trono Silencioso mirar de amor

Traducción: Ernesto Cardenal

Ella canta la filigrana matinal

Debajo de él, la tierra respira
crece desde las íntimas guerras de la sangre
la visión de juventud
como una cuerda que hacen vibrar los dioses
sobre el campo de estrellas

Por la noche incendiada con mi sangre
cuyo incienso salpica tu sueño y te lava
en el umbral de la Piedra de Teñir
estoy cansado de cocinar el último espectro de futuros poemas
débil por las demandas de la luna devoradora de niños del siglo XXV
¡realmente es muy tarde para proclamar mi juventud de cien años!

Mas tú, Io,
que caminas con sandalias de almendra envuelta en los cabellos de la eglantina,
abres la concha que nos canta a través de las tormentas de humo
hasta los altares quemados de nuestra niñez flotando
en la leche que mana de los dragones degollados con ayuda del silfo:
¡los relojes entonan sin provecho sus cantos fúnebres a la miseria!

desarrollo de la imaginación, ha sido llevada inexorablemente a cabo no sólo por una larga y continua corriente de poetas y pintores revolucionarios —de Lautréamont a Malcolm de Chazal, de Benjamín Péret a Guy Cabanel, de Samuel Greenberg a Philip Lamantia, de El Bosco a Toyen— sino también por una larga y continua corriente de *jazz*...''

En efecto, hay mucho *free jazz* en la poesía de Lamantia, si bien en sus poemas más recientes parece haber vuelto a un ritmo más convencional. ''Estoy volviendo a mis fuentes iniciales'' —dice Philip Lamantia— ''del modo más natural''. Y aquí cabe citar las observaciones de Parker Tyler, a quien Lamantia dedica el poema ''La imagen del ardor'' que aparece en *Las revelaciones de un joven surrealista* (1943-1945): ''Lamantia ha escrito siempre con la voz de la revelación. Su lenguaje crea ese mundo donde han nacido siempre los poetas y que, si son lo suficientemente sabios, no abandonan jamás: la otra parte.''

Hay en la poesía de Philip Lamantia una mezcla de elementos de la tradición clásica, con otros que emanan directamente del esoterismo, sin perder jamás ''cierta lejana eficacia'' —como diría André Breton— los rasgos decididamente surrealistas que la caracterizan. Allen Ginsberg ha dicho de él: ''Es un americano original, un adivino como Poe, un genio en el lenguaje de Whitman, compañero de toda la vida y maestro de mí mismo.''

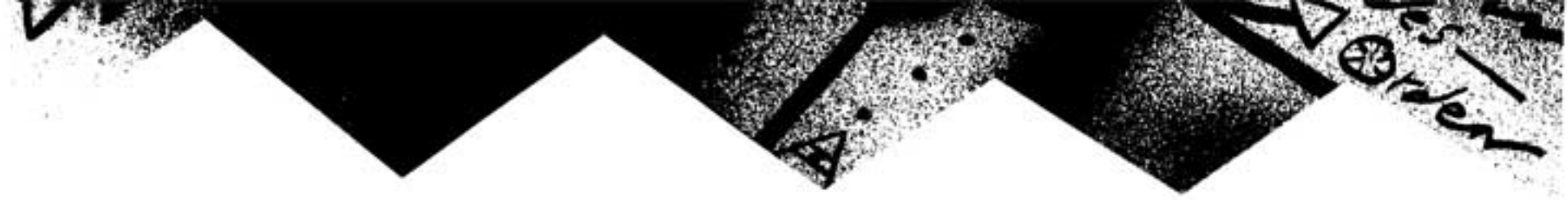
Tu sueño es mi despertar
Todas las sombras han sido canceladas por una espuma
    celestial
Los venenos lunares se cocinan hasta la perfección de
    un Té
¡El sol da vueltas al caldero donde Sothis prepara tus
    lágrimas
que danzan cual diamantes en las manos opalescentes que
    rompen los Siete Sellos!
Una y otra vez el crepúsculo del Canto de las llanuras
    de Segovia
descorre el velo a través del cual las deidades mueven
    los prismas del deseo:
¡la copa que engulle la espada, las varas que sacuden
    las estrellas!

Aurora, el gato de la mañana
ha mandado un mensaje de fuego aéreo
al Aerolito de doce caras cuyo nombre no está permitido
    leer
cuyo número es agua y abismo del hueso
cuya edad está a punto de convertirse en
y no ha sido otra cosa que el tiempo

Podemos dar hospedaje a lo maravilloso
y dejar que nos queme hasta la sal de la memoria
donde una piedra invisible exprime todo pensamiento
para sacarle las palabras
que pueden craquelar el sueño
para despertarnos más allá de las Pléyades

Sin sentir ya cansancio he bebido de las tumbas de los
    reyes
y he pasado corriendo por las Sillas Gigantes de Tartesos
para señalar el rumbo del espectro a donde tú y yo
seremos enterrados en la semilla del Sol
¡Estoy a las puertas de la casa construida por ninguno
más que Aquél que la deshizo
antes de ser fundada por el esperma del sonámbulo!
Desde aquí mis poemas pueden comenzar
    a tomar forma de velas
        y varitas de incienso

Mientras tú montas las yeguas nocturnas
para deshacer la maldición astral
¡hojeas los libros que arden
o flotas
libremente
en la filigrana de la madrugada!



Los tiempos dorados

a Nancy

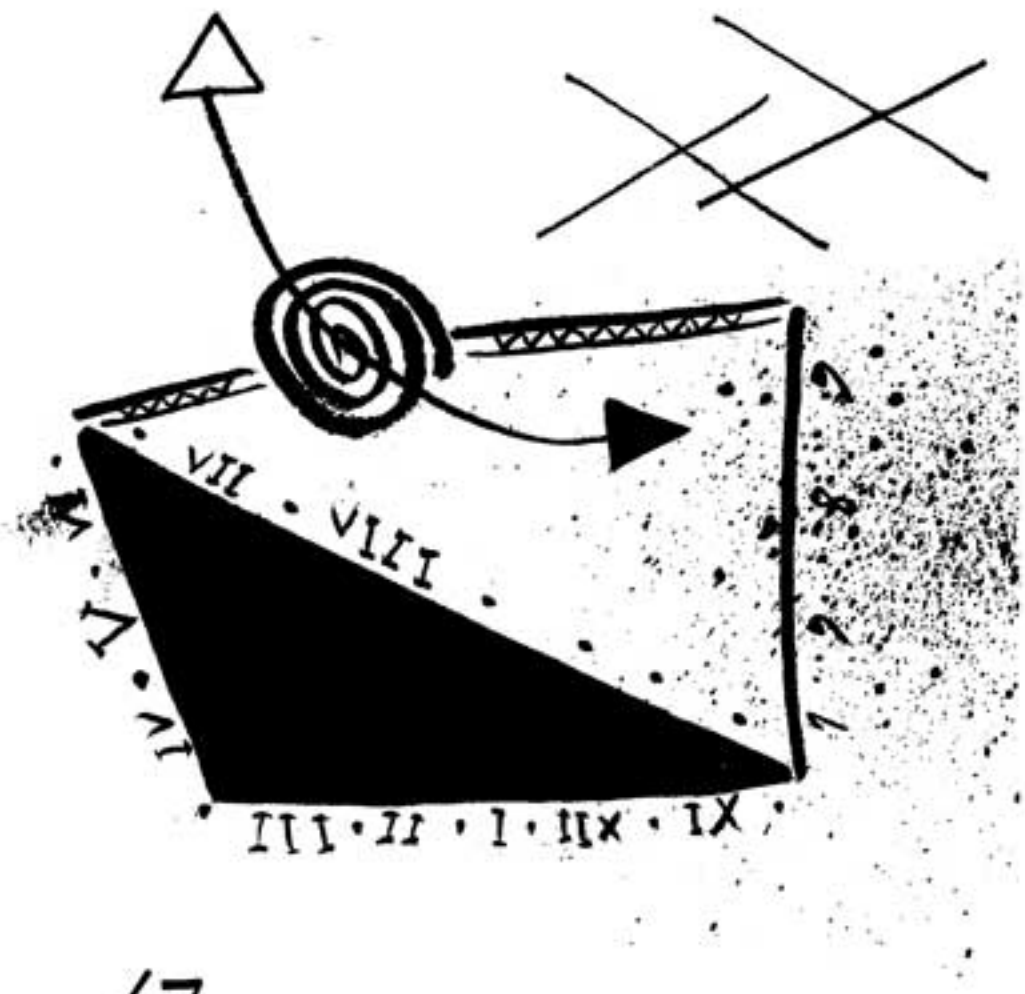
El bote se inclina sobre tu imagen en las olas entre un fuego de espumas y la flor de rayo-de-luna, éstas *las banderas de tus labios que duermen. Estoy observando a Venus en el cielo monstruoso, y un continente en el capullo.*

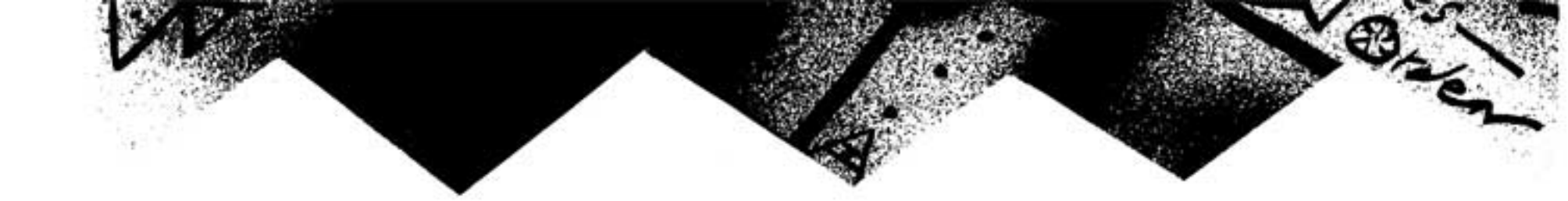
Muy pronto las mariposas del deseo habrán de manifestarse, ¡Oh presciencia de la vida que se vuelve poética y poesía!, el incienso del sueño... Una calle y un bosque intercambian sus ropas, aquel *árbol de teléfonos,* esta *televisión de nueces y de bayas —el aire, música comestible.*

Rey Análogo
Reina Imagen
Princesa Libertad
...Jardín de imágenes imperiosas... la vida es un poema que habrá de vivirse algún día: la fiesta de nuestros corazones en llamas, los nervios que proveen el condimento, la sangre haciendo correr una incandescencia de insectos, y nuestros ojos las dalias de torrencial ignición.

El murmullo de la voz interior te envuelve en el manto de maravilloso poder, con esa protección secreta que brinda el bosque cuando se duerme en las llamas, cuyos minerales se transminan sólo por amor humano —todos tus pasos habrán de conducirte al santuario interno que nadie más que tú puede advertir, tu sombra simulando un cuerpo de metafórica luz.

La piedra que he lanzado al aire del azar habrá de llegar a ti un gran día para exfoliar al escarabajo original, el carbunclo de delicias, la granada inviolable, el pañuelo sonoro del *Conde*





de Saint-Germain, todos los perfumes de Egipto reinventados, el mapa de la Tierra en la Era de Libra cuando será el aire quien nos distribuya el alimento, el sempiterno espectro del atardecer en *Segovia,* la cigüeña cargando el huevo de oro de la Torre Templaria, el perdido morral de curandero del Jefe Seattle, nuestra presencia simultánea en todas las capitales de Europa mientras viajamos por Asia escuchando ese coro de mil gargantas de las aves tropicales, tu imperio de cera perdido, un bosque de madroños para vivir y dentro del cual podamos envolvernos en una serie de "bolsas secretas" para dar rienda suelta a nuestra pasión por los viajes, el grito turbulento al fondo de los océanos, los extintos gorjeos en la nave mágica de *Christian Rosenkreutz* abandonada al salir de *Damcar,* cuentas de coral que disuelven los últimos motores, los ojos evocadores de los videntes recién nacidos, la llave del banco de la salud, el barco de miel a la altura de las tormentas en el cual navegamos hacia nuevas islas emergiendo de los continentes hundidos y el puente entre el sueño y la vigilia que habremos de cruzar en posesión constante de "el gran secreto" transparente como una lágrima —entonces, *sin más trabajo que el genio de la vida presente.*

Océano Atlántico, pasando las islas Azores,
enero de 1968 - San Francisco, dic. de 1973.

▼▼▼

El elemento que amas

Puedo verte desde los cascos navegando en la playa bordeada de cemento, indicándome el arco caído de un cometa que colma el río de un halcón, un encuentro inaudito sumergiendo los faroles.

Un vencedor emboscado en su pirámide voladora, *ocre es la ventana del ojo salutífero...* y un estruendo de puertas elude a un león, por aquí y por allá, señalando displicentemente *damas fugaces* a punto de desvanecerse en el escudo de armas de la lluvia, donde los deseos civilizados emplumados con inanidades anti-cefálicas ruegan a sus invitados que se prendan.

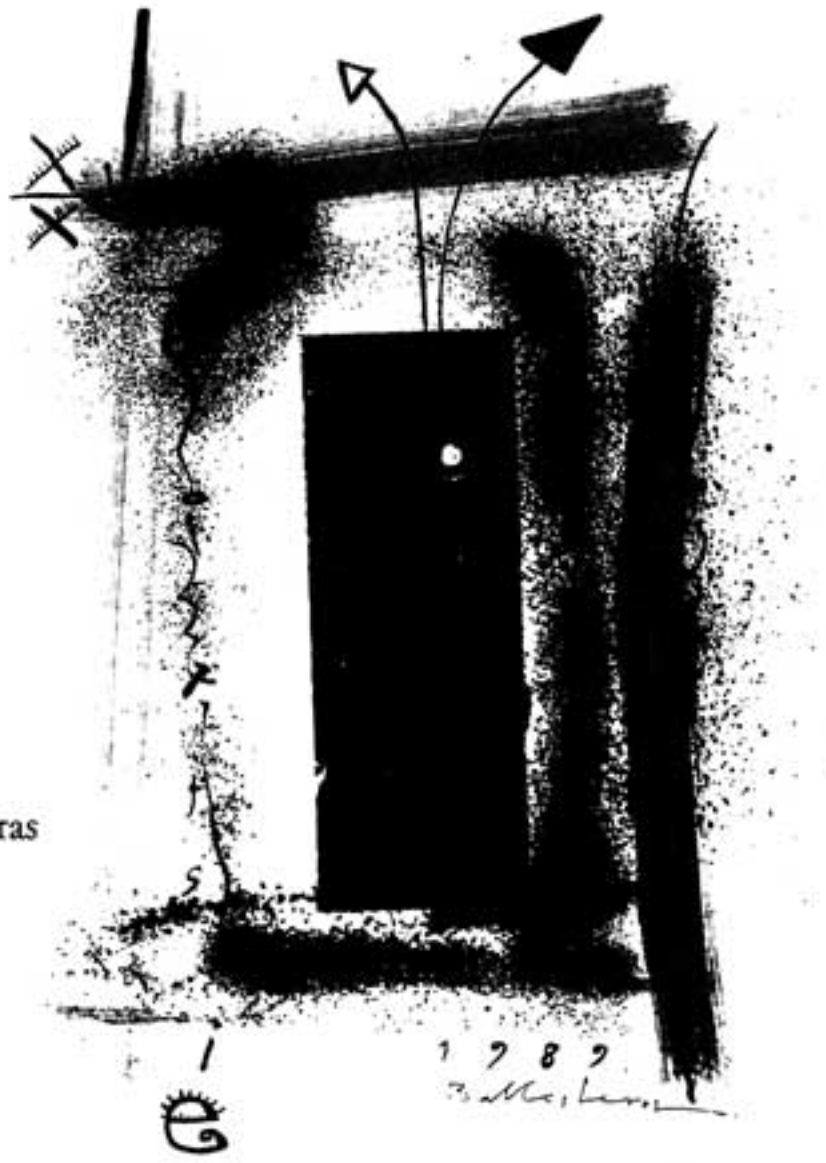
Nada menos que una chava pulida ametralla la sucia luz de los predicadores que se hunden en los muelles liberados por una mujer y por el agua, peinando un vestido vítreo de donde caen zorras-en-mano y una guacamaya cuyo pico se suaviza hasta volverse su propio sello de poesía líquida.

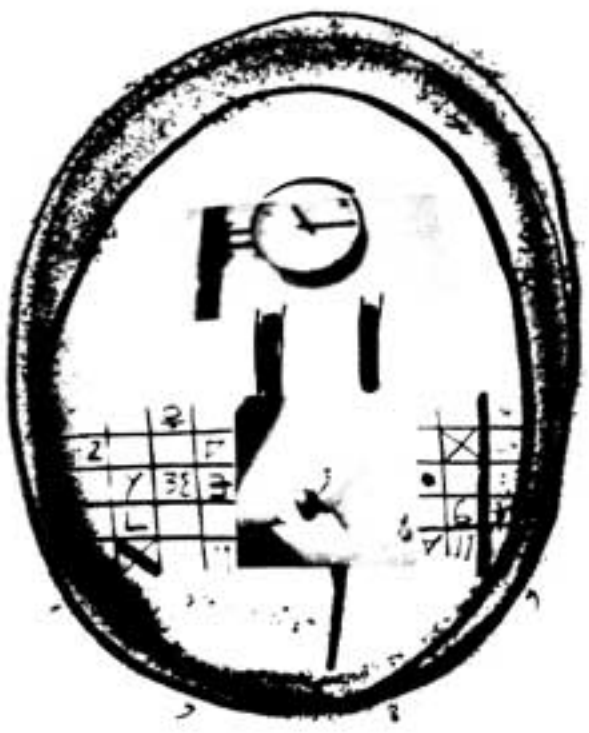
▼▼▼

Vibración

Hay un viento que tortura a los murciélagos
y están las plantas chamuscadas de los soles muertos
la ciudad hilada con el mar
donde los abismos del pterodáctilo me llaman
hay una espiral de terror animando mi mente
y el zumbido del esqueleto de la soledad
donde florecen cadáveres furiosos en una botella
y armas rojas se desvanecen en espejos

Miro hacia atrás por la hoja de mi doble
allí vuela —a través de su vista— *El Ahorcado*
donde una pirámide de agua se asoma entre las oscuras
vituallas de la vida interior.





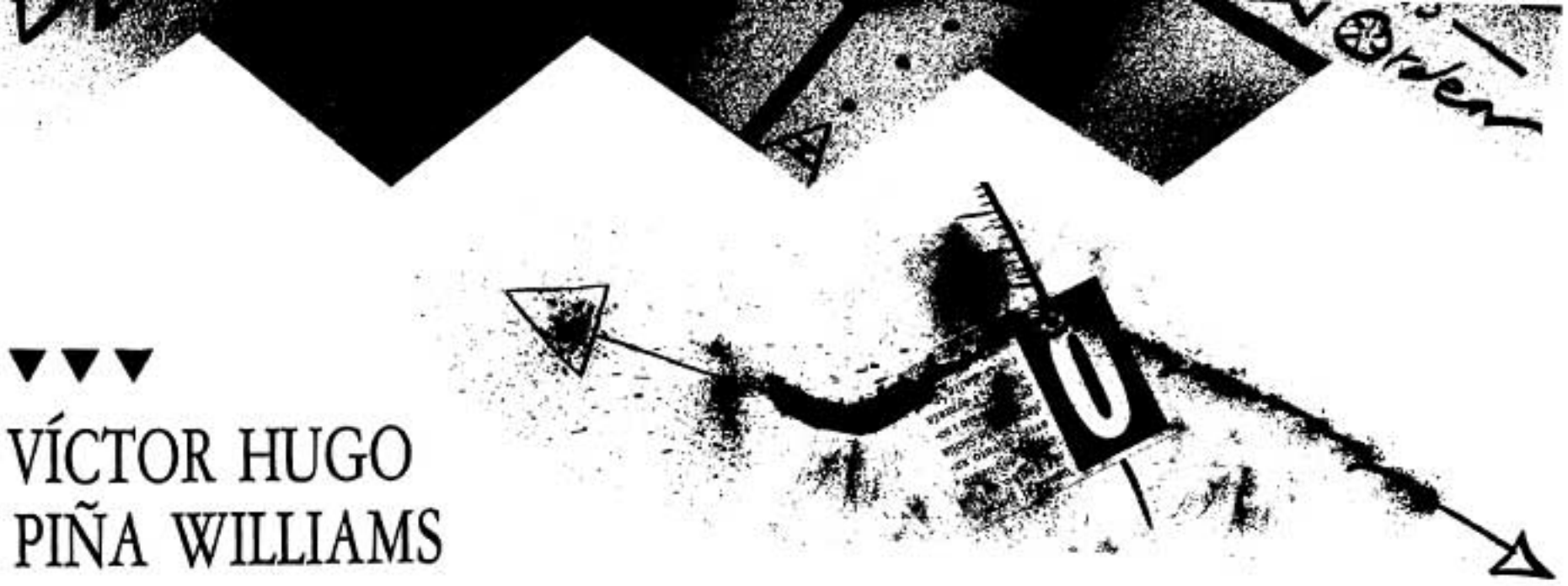
▼▼▼

En el dominio de Emú

para Franklin Rosemont

Como la tumba abierta que irradia un risueño colinabo
y la zanahoria haciendo trizas la arena
algo así como un árbol estampando sus pies en un leopardo
de ojos cuadrados
las lunas y el pan compiten por el gusto entre los corazones
de diamante

Al otro lado del lago del ser el viento fuma flamas tubulares
Las cadenas están trenzando cormoranes
Las placentas refractadas en la torre desierta de la tormenta
reemplazan a la Calle de las Maravillas sumergida de nuevo en
su oculta salida
mientras la ciudad despierta como una flor de caballeros
amantes



VÍCTOR HUGO PIÑA WILLIAMS

La mayor

Con agua letea en las sienes
y violín de César Franck en los oídos
despido a las creaturas del crepúsculo.
No importa que hasta aquí lleguen esqueletos sui generis,
borradores en babia
y amores todos de mi entera distracción.

Sin pañuelo ni tren huyente despido al crepúsculo estampida.
Es fácil así con el deseo aún en la tersura
de un ser que alcanza lo futuro y lo irrepetible
hasta alcanzarme y repetirme
con labios de agua y un la mayor de Franck en los oídos.

ADRIANA MONROY

Lira del viaje

De ti ciega, nocturna,
giro en torno a tu olor, él hoy mi casa:
quemante estancia diurna
de una espera que enlaza
la luna que en menguante se adelgaza.

ROBERTO RICO

Cuarta nota de oboe para Antonieta

Lisboa es un oboe.
Por ello canturreas, eres istmo
donde pasión reúne
viña de Oporto, fluminense antorcha.
En los muelles
un músico viandante
recibe de tu mano los escudos
de antemano ofrecidos.
Hablaré por tus ojos.
Hablaré de tus lágrimas.
Lusitana verbena de faroles
al empedrado estrecho de hosterías bañando.
Es allí siempre música el corcel
de palmadas en rueda. Las pisadas
jubilosas, alfil de maderamen.
Un asedio hacia reina,
sin bemol ni estrategia,
Lisboa es un oboe.

EDUARDO CALVILLO

Soneto a lo Cuesta

La noche es un idilio con la muerte
que cada ojo dormido recomienza
cuando asiste la hora más intensa
a un desvelo de párpados, inerte.

Antes de que un reflejo al aguafuerte
grabe el iris desnudo con su ofensa
la sigilosa sombra lo dispensa
y evita que el terror se le despierte

Prófugo del ayer que lo destierra
rueda con el azar y con el mundo
a un mañana marcado por la guerra.

Mira lo contingente y lo profundo:
la verdad inefable que se encierra
en la imagen del último segundo.

▼▼▼

ANDREA MONTIEL

Trino de puñales

Para Astor Piazzolla

Prologuista de nostalgias iracundas
entretejido amor que está de partida

tango laberinto.

Tu bandoneón en síncopas respira
como un pulmón que le falta el aire
amordazas al viento
y los bronquios mágicos de tus digitaciones
cabalgan como yeguas en celo
elegante tortura ósea
devenir en cámara lenta
anatema cromático de tu locura
de tus ojos cerrados
de la lluvia de tu cuerpo
de tu camisa negra.

Latino cascabel de ansias
no puedo descifrar
la explosiva enervación de tus tambores
ni este ardor de retorcidos espasmos

siento tus pentagramas
como un visceral desorden
suicida velocidad mecánica que pulsa
parálisis respiratorias
    jadeantes dolores dolorosos
        enamorados de la soledad.

Ese paladeo agridulce de tus arpegios
ese grito de tus acordes disminuidos
es el sensual abatimiento de tu mareo
entraña lágrima sintetizada
tanguero contratiempo de azucenas
afilado trino de puñales abemolados.

Tus percusiones marcan los ritmos
que tal vez tiene Argentina
y el sobresalto y la tristeza de tu bandoneón
me sentencian a cruzar un corredor de espejos:

Me veo caminando por la calle
plagada de maniquíes
me codeo con marionetas
rostros de colores inmóviles
mi tristeza se mueve
entre los zapatos
y en cada paso la miro.

Así llego a un cafetín
me siento
fumo un cigarrillo
el humo reseña la tristura

la respiración me cuesta
y se convierte en llanto

sólo los cabellos me envuelven
en medio de las partículas del aire.

Como todos busco entre la tarde un ave
un lugar dónde habitar
falta un adoquín rosado en la banqueta
(dónde hallar uno de idéntica cantera).

Afuera transcurre el reparto de ilusiones
las multitudes mastican en gajos las palabras
hablan de la luz y opacan el aire
    claroscura tarde de rendijas
yo estoy liberando cangrejos encarcelados
he comido volátiles migajas
    y produzco panes
de mi conciencia gotean las fronteras
la caída se transforma en rito
la herida en verso
apago mi rostro entre las manos
y se humedecen mis rodillas
igual que los ojos de las madres
de la Plaza de Mayo.

Ronda ronda ronda.

Ahora bebo mi café
en él miro mi reflejo
peino la cabellera
me compongo el vestido
y de nuevo siento la tristeza
con que cuentas esta historia

pongo tres monedas
en la mesa del café
me visto con mi gabardina azul
salgo a la calle
que se convierte en laberinto

la lluvia me enreda en desnudos galopes

ahora corro hasta mi casa
en las esquinas doblo
mi cuerpo se cansa
camino vuelvo a correr

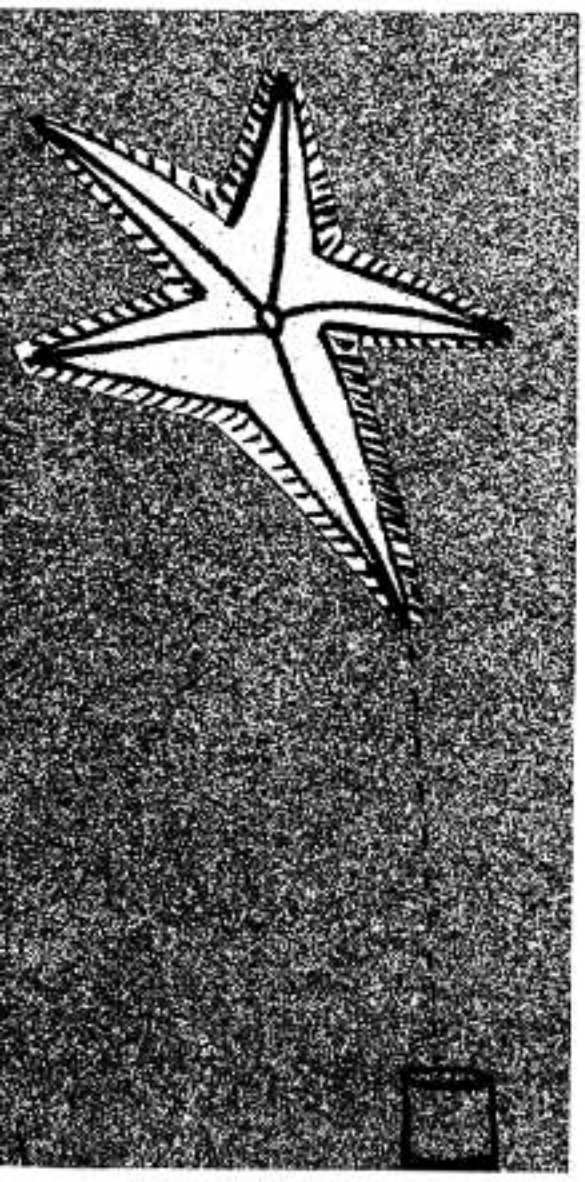
al fin llego con tu tristeza y la mía
hasta la puerta
    del silencio.

LA HERIDA EN EL VIENTRE DE LA LUZ

Juan Antonio Masoliver Ródenas

LA poesía de Pere Gimferrer está concebida como un sistema en constante movimiento. Cada libro suyo tiene un elemento de novedad radical y desconcertante y forma parte asimismo de lo que es en su conjunto, una obra siempre acabada y siempre inacabada. Su universo es siempre el mismo, pero no su actitud ante dicho universo ni los centros que le interesan en un poema determinado y en un libro determinado: las imágenes obsesivas aparecen, desaparecen, reaparecen, se transforman, lo cotidiano se precipita en lo cósmico, la alucinación, la visión y la magia nos llevan a un mundo oscuro y cegador poblado de nítidas imágenes cargadas de misterio, el infierno nos revela el paraíso, la corrupción nos purifica en un mundo que es exclusivo del poeta pero del que participamos como en un ritual.

Esta visión alucinada nos sumerge en un espacio infinito, pero en la poesía de Gimferrer hay también un discurso sobre la poesía desde el interior mismo del poema, es decir, hay una voluntad sistematizadora, de ahí que se pueda hablar de una unidad continua y continuamente abierta. El mundo de la infancia, central en *Els miralls*, desaparece en *Hora foscant* y en *Foc cec* para reaparecer en *L'espai desert;* la violencia de la guerra y de las ideologías de extrema derecha, presente en el primer libro, adquiere luego un carácter más simbólico a través de los rituales; la presencia atenuada pero constante de lo emblemático, lo heráldico o lo caballeresco se vuelve dominante en *Hora foscant* y, sobre todo, en *Foc cec*, que participa, con *L'espai desert*, de la brujería y la hechicería. En los tres primeros libros, la pasión, el deseo, el sexo aparecen como "despojos aniquilados" por la violencia negativa, la soledad, el paso del tiempo y la muerte, pero a partir de *L'espai desert* asistimos, en la inevitable lucha, al triunfo del sexo y a su celebración, a la plenitud del vacío y a la "fusión que atueix el sentit i obre el coneixement / i, anul lant l'ésser, fa retrobar l'ésser".



Dinámica de desplazamientos

Esta dinámica de desplazamientos va acompañada de cambios visibles en el tratamiento de la materia poética y en las referencias de tipo cultural. En *Els miralls* es donde vemos de una forma más clara el tejido del poema, la abundancia de materiales, cierta calidad dispersiva: el "collage", las referencias explícitas a la música o a la literatura, las distancias técnicas cinematográficas, especialmente la del "flash back" y la de los planos simultáneos, el carácter narrativo del poema y la necesidad de reflexionar sobre la poesía y de incorporar estas reflexiones al nivel de la experiencia. Progresivamente el lenguaje va ganando en intensidad y las imágenes no van hacia el misterio sino que surgen, poderosas y espléndidas, de los pozos, de los bosques, "del cel foll de dards i de roses!", "amb el soterrat ritme planetari". Aunque, de nuevo, sería un error hablar de evolución, ya que en tantos aspectos *L'espai desert* representa un regreso a *Els miralls*.

Los *Tres poemes*, publicados en 1974, representan el punto de partida del cambio más radical en la poesía de Pere Gimferrer, la que, pasando por *L'espai desert*, culmina en *El vendaval*. Paradójicamente, se confirma que la muerte es una experiencia que sólo podemos intuir desde la vida, mientras que el amor nos conduce, como experiencia mística, a ese "instant aturat" que es, como nos recuerda Paz, una experiencia de eternidad. Sin embargo, el puente está trazado desde "Sistemes", poema central como "poética" tanto de *Els miralls* como de toda la poesía gimferreriana. La especial unidad de *El vendaval* está reflejada enteramente en "Sistemes": "La poesía és / un sistema de miralls", "aquest reflex, o l'altre, és el poema, / o n'és un dels aspectes", "i ara gira el cristall / i amaga aquest aspecte: el real i el fictici, / la convenció, és a dir, i les coses viscudes". En "Visió" (el título podría proceder significativamente, de Yeats), de *Tres poemes*, el discurso sobre la poesía se ve sustituido en un discurso sobre el amor erótico, la más sublime expresión de amor. En la sección IV de *L'espai desert* estamos en el centro mismo de la experiencia erótica, en "les fondàries boscoses i sagrades", en "la plenitud del buit que esbotza l'ésser".

El vendaval está dividido en cuatro secciones. La primera, "Exemplari", especie de prólogo o "poética", nos introduce al proceso de transformación (o a su fracaso) de la dualidad en unidad. Los dos poemas representan los dos tiempos, "el de ser i el de saber", "el temps de l'acte / i el de la visió del'acte" de la sección IV de *L'espai desert*. Ambos son poemas de verso libre y de amplio respi-

ro. "Paraules per a un lapidari", muy cercano a la poesía de Paz, está centrado en las cualidades mágicas de la piedra, que hemos de identificar con la piedra filosofal de la alquimia, símbolo de la unidad de los contrarios. Las referencias a Baal y a Astarté nos remiten al segundo poema, "Madrigal", ya que Baal es el dios fecundante, rodeado de frutos y de flores, personificación del Sol, y Astarté es, como Venus, la imagen de la luna y la diosa del amor, a la que se le consagran frutos como la manzana o la granada y flores como la rosa.

La rosa del jardín de Eros

La rosa está relacionada también con la alquimia, símbolo de lo erótico y centro místico, allí donde se realiza la reunión del principio fijo y del volátil, es decir, de lo masculino y lo femenino. Para Gimferrer es la flor por excelencia del jardín de Eros. Ya en "Sonet", de *Foc cec,* aparece "la rosa, negra i nua, d'obscena claror"; en "Madrigal" representa este poder terrible del amor: "Dolcesa, / la tan cruel dolcesa violeta / que les natges defensen, com el niu de la llum". Piedra (materia) y rosa (cuerpo femenino, centro o, mejor dicho, centros eróticos, esfínter y vulva) se convierten en los dos objetos mágicos a partir de los cuales cobra significado, a través de la palabra, el conjunto del libro. Una palabra que, como ya ocurría en *L'espai desert,* no está expresada como poética sino como signos y transformaciones. Y tampoco aquí hay referencias literarias explícitas, sino una identificación con el mundo poético de Rimbaud, Yeats o Paz.

"Saló rosa", la segunda sección del libro, está integrada por catorce prosas breves de carácter narrativo y una dinámica visual cinematográfica, que se cierra con "Exili", el único poema relativamente largo de la serie. La unidad evolutiva está marcada por la transformación y por el ritual. Por un lado, los colores, que podemos identificar con la "Alchimie du verbe" de Rimbaud; por el otro, estos hombres con "les cares begudes pel vent", o vestidos de blanco, en "els rituals del foc", o en la fiesta fascista, "vestits amb pell de lleopard", o "el penjat a les andanes", que ocultan otro tipo de violencia, la erótica, y conducen a otro tipo de signos, de carácter sexual. Y así, "la ferida al ventre de la llum caribe" culmina en el poema más audaz de la serie, "Epitalami", donde se nos revela el sentido más intenso de la dulzura: "Unglejant, picant fort de mans al carmí de les teves anques —dolcesa!—. El gust del teu excrement de dona és el gust agre de la castanya. Ampolla de vinagre, ampolla negra a la bescambra. Cúpules", que nos remite directamente al poema IV de *L'espai desert* y a las cúpulas que, a lo largo de *El vendaval,* aparecen como "cúpula de llum".

El último poema de la sección, "Exili", refuerza el sentido de unidad del conjunto. Por un lado, anuncia el desaliento con que, tras la alta tensión erótica, se cierra el libro. Aquí estamos en "la desafecció del mot i el món visible: / diem mots, però no diem el món"; en "Vigília" se sufrirá el "no poder ja dir això més, / no poder veure a l'inrevés / el tremolar de la pell clara, / el llavi, els sucs, el ventre, el bes, / l'assalt dels cossos, i després / no poder dir tot això encara!". Por otro lado, nos introduce a "la cacera dels signes i dels mots falconers" de la sección III, "Himne d'hivern, los poemas mas cercanos a su poesía anterior: poesía densamente simbólica y emblemática, de orfebrería y de metales, de pájaros y bosques en la intensidad de la luz y de la oscuridad; poesía cósmica y telúrica que trata de "expressar l'experiència del dispers", en esta resurrección final, espacio de la eternidad, en que dos son uno: "El cel amb el revers del cel", "en el revers de la claror del dia: / la copa de la cúspide de llum, / el cimal de la nit bocaterrosa". Pero, en el ciclo de las horas, "en un so, traç, el dia / esdevé un mot: l'estol dels boscaters del Temps", y en el ciclo de las estaciones, "arrecerats, veurem el bosc de la temença / i el cant del ocells morts dirà el nostre destí".

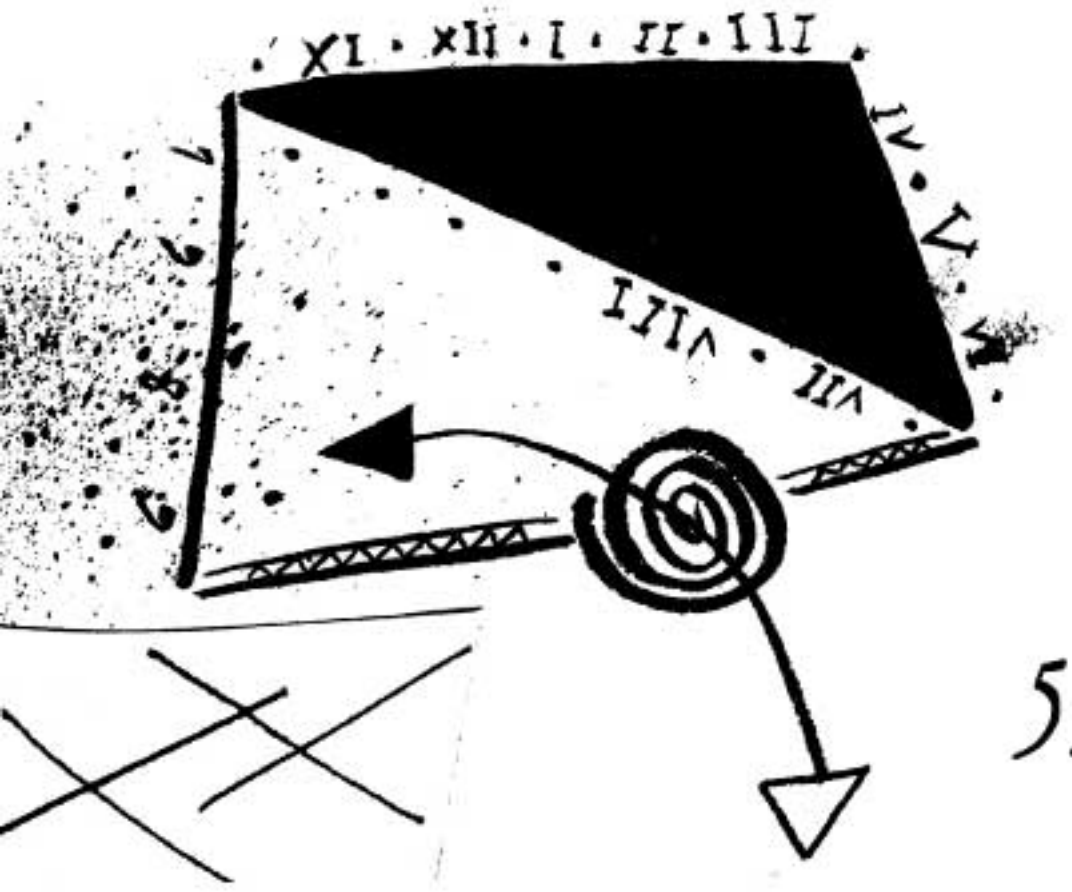
Estamos regresando al primer poema de *L'espai desert,* donde "la roda / s'haurà d'endur també la terrassa, els passeigs, / les cadires plegables, els colors de la lona, / els carrers sota el xàfec, nítid, d'aquell estiu", que a su vez nos lleva a la sección IV de *El vendaval,* "El belvedere". También aquí la intensidad de los símbolos, en un mundo de brujería, alquimia y exorcismos, encuentra un paisaje al mismo tiempo mágico y contemporáneo, con una felliniana "nau / a la marina del palau", con los "aparadors més de moda", "assassinats" o "el te, tot ple de mecanismes, / i la gramola a la terrassa"; también aquí "tot ho pot moldre la roda!" Esta sección es el reverso y el complemento de la sección segunda y el rigor métrico de los eneasílabos frente a las breves prosas de "Saló rosa" contribuye a subrayar la dualidad "hermafrodita" de la unidad. En ambas secciones hay un paisaje contemporáneo o ciudadano, aparecen delicados retratos femeninos ("Joventut", en "Saló rosa", y, más densamente erótico. "Nocturn", en "El belvedere") y el ritual de violencia se transforma o se identifica con la violencia del acto amoroso: el citado "Epitalami" de la sección segunda y "Acte" de la sección cuarta: "violentament, el crit / dels dos cossos en creu a l'ara / on el goig cremarà el sentit".

La unidad dinámica

Finalmente, esta última sección nos remite al principio del libro. En "Paisatge", como en "Paraules per a un lapidari", "el món en el claror s'escriu / com la llum en la pedra dura"; y si en "Madrigal" "l'home amb guants foscos" "no arrasarà la llum d'una rosa immortal", en "Vigília" "Cap estavellament de lli / no dirà el color de la rosa / que aixafa a la pupila closa / el triomf de llum d'un clarí". La aclaración introductoria de Gimferrer de que ha tratado de respetar, dentro de cada sección, el orden cronológico y también de ordenar las secciones cronológicamente, puede conducir a un peligroso equívoco, pues por encima de esta precisión cronológica, que poco contribuye a mejorar la lectura, está la unidad dinámica dentro de cada sección, en el conjunto del libro y en el conjunto de una poesía que es "un sistema de miralls / giratoris, lliscant amb harmonia / desplaçant llums i ombres al provador".

El vendaval, título hermoso y eficaz en su gozosa intimidad y en su íntima desolación, es un libro sorprendente en la sorprendente cosmogonía poética de Gimferrer, una de las voces más indiscutibles de la poesía contemporánea en cualquier lengua. No deja de alegrarnos que sea, precisamente, en la nuestra.

Pere Gimferrer *El vendaval* Edicions 62 Barcelona, 1988



LA DIFÍCIL TRANSPARENCIA

José María Espinasa

La difícil transparencia

Cuando se enseña a los niños a escribir —primero el sonido de las letras, después su forma, después su elasticidad: aquellos ejercicios que llaman de caligrafía— una de las frases que se repite constantemente es no poner el acento, también el punto sobre la i o la jota, las diéresis y todo signo que exceda por arriba a la letra antes de que acabe de trazarse la palabra, de formarse en su ritmo gráfico —por eso la llamada letra de molde es un remedo torpe de la cursiva—. Esto casi puede ser una definición de verso, pues en efecto no hay que poner el acento (a riesgo de ponerlo mal) hasta acabar esa frase del poema que es el verso. ¿Cuál es la razón de ese consejo (que no regla) que la maestra da al niño y el oído al poeta? No perder el ritmo de la escritura/lectura.

Leer poesía es poner el acento, ponerlo después de haberlo leído, o mejor dicho advertirlo como si uno fuera quien lo traza. No es —muchas veces— un problema de sentido lo que nos hace no entender un texto, sino un problema de acentuación. Entender lo leído es oír dónde pone el acento el poeta, o dónde lo pone el texto mismo a contrapelo del escritor. Cuando vemos la caída de ese acento sobre una sílaba u otra como inevitable estamos ante el poema, la epifanía se produce.

Cuando se asume una forma fija previa —el soneto por ejemplo—, ya se sabe cuál es esa forma (por eso es previa), y por lo tanto se sabe dónde caen los acentos y las rimas (o deben caer; en la forma el pasado y el presente son casi indiferentes). Pero si el poema es bueno lo que sucede es que borra el modelo, olvida la forma y el ritmo suena natural, como mandado hacer para aquellas palabras. Pero ese olvido es un decir, en verdad descubre de nuevo el soneto y no como un gesto de originalidad, sino (tal vez lo contrario) como quien recibe una herencia de la que ya se sabía heredero. Es muy difícil escribir soneto tras soneto (o décimas una tras otra) sin acostumbrar al oído no a la forma, sino al tambor que la vuelve ilegítima y rompe el milagro. En el caso del poeta cubano Orlando González Esteva la primera parte de este libro es un verdadero desafío: cincuenta décimas rigurosamente medidas bajo el título de "Mañas de la poesía" (que fue en realidad su primer libro), pero en la segunda parte, sin someterse a la décima, el desafío se mantiene: no poner el acento hasta que el mundo hecho palabra estalle en mis oídos y en mis ojos.

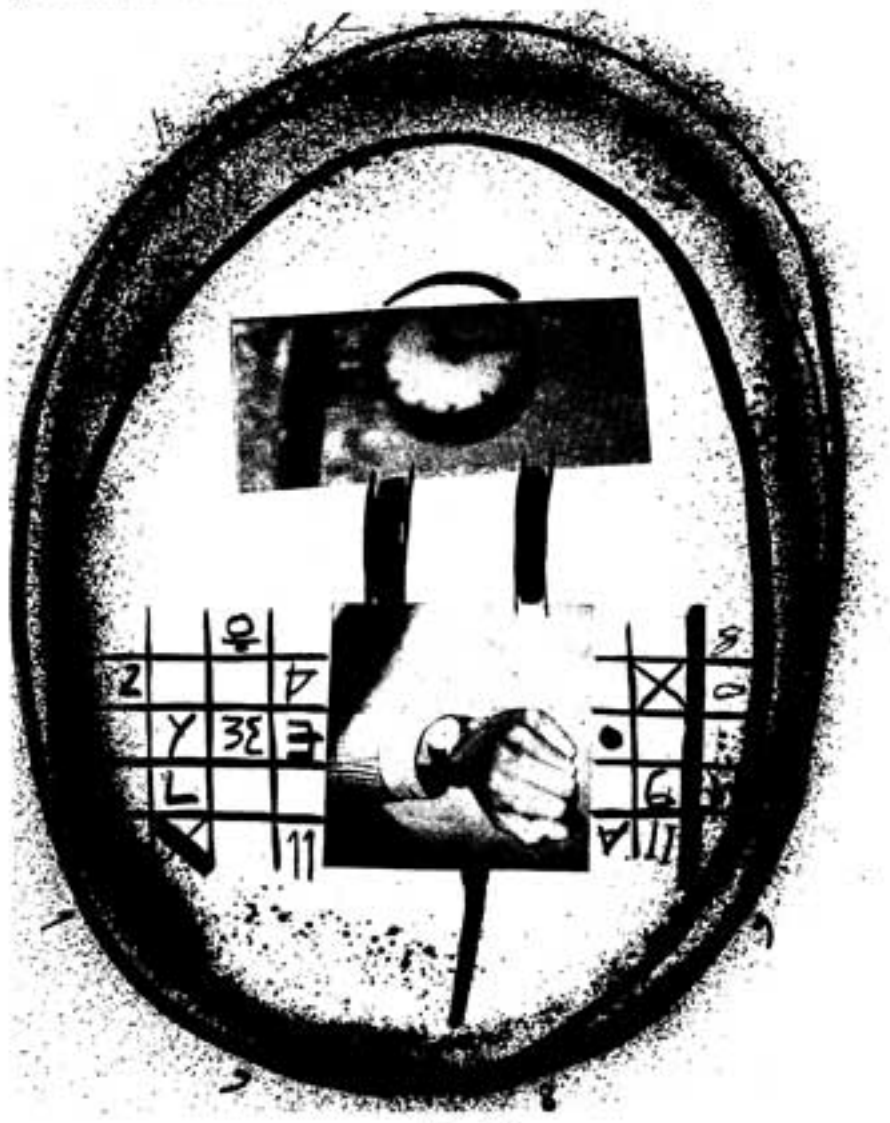
Con mucha frecuencia se entiende mal la idea que hay detrás de la métrica y se pierde de vista lo estrechamente ligada que está "a la palabra en uso en el texto como sentido". Es cierto que no hay naturalidad en el poema, y que cuando calificamos un texto así es por falta de recursos para expresar la unión de lo dicho con su presente, la voz en que ocurre. No viene la explicación por parte de las estructuras, aunque su estudio es necesario y, en algunos casos, ha rendido muy buenos resultados en el campo de la crítica. La respuesta viene de cómo esas estructuras se crean y se desmoronan en el uso que de ellas se hace.

A pesar de que sea una poesía rigurosa y juguetona, popular y metafísica la que se propone, no deja de sorprender cuando ésta aparece. Y González Esteva es una sorpresa a la que hay que buscarle coordenadas. Históricamente es bastante fácil: Martí, el olvidado de las coplas y las canciones. También es cierto que ha sido en la poesía cubana donde mejor se ha aclimatado la décima; la generación de *Orígenes* —y no sólo Lezama, véase Eliseo Diego y Ángel Gaztelu— se instaló en una especie de paraíso rítmico donde todo salía en verso, pero a diferencia de González Esteva, se trataba de una poesía hipercultista y ligada a la, si bien no del todo ortodoxa, religión católica. No fueron los poetas de *Orígenes* los únicos en querer ese paraíso, también los Contemporáneos y los del 27 buscaron hacer de la décima y del soneto formas vivas, o incluso antes Machado y Juan Ramón Jiménez, pero la verdadera raíz de ese afán rítmico fue el Modernismo (a quien González Esteva está profunda e inevitablemente ligado), y en especial Rubén Darío. Pero lo que el nicaragüense quería no era incorporarse a una tradición (que olía a muerta desde años atrás) sino crearla de nuevo, a partir de allí, sin adanismo, es cierto (eso sería aportación de las vanguardias), sino más bien sabiduría cosmopolita.

González Esteva no pretende gestos fundadores, incluso los mira con cierta ironía, pero no por ello renuncia a la enunciación declarativa, así sea ésta una fe de duda y una permanente ambigüedad. Que González Esteva consigue algo muy difícil lo atestigua cierto aire de canción infantil que se encuentra en sus textos como un eco, en donde parece que las rimas se *jalen* unas a otras, no por un discurso del texto sino por un ripio mentiroso, un falso devenir musical que se rompe precisamente para dar paso al significado. Todo buen poeta replantea la lectura de su progenie, y tal vez a partir de ahora podamos volver a Martí poeta sin tantas ideas previas.

A González Esteva le preocupa a lo largo de todo su libro el problema de la transparencia. El poema lírico que nace en él —con frecuencia con un impulso extraordinario— se quiere también poema sobre la poesía. (Ese lirismo extremo, deudor de *Espacio* y de *Blanco*.) Por eso la cita se da como natural, ya sea del poeta reconocido o de la canción oída al pasar, y en su preocupación conceptual se permite hablar de sus raíces con una sonrisa en las rimas, o de la nada con una angustia muy poco trágica. Pero ese pesimismo y esa tragedia están allí.

Están más que nunca. Esa voluntad que llevó a muchos poetas a "volver a la métrica" (en realidad no se le había abandonado) respondía a que sólo así aparece de verdad su angustia. Ese juego lo había jugado un siglo antes con absoluta conciencia Verlaine, y con singular maestría Darío. ¿Le dio miedo seguir jugando a nuestro idioma? No, la corriente subterránea se mantuvo, y después de las vanguardias, contemporáneas y 27, *Orígenes*, o en México Manuel Ponce y Octavio Paz, desembocaron en el radical replanteamiento de la poesía (sin violencia y sin manifiestos) que es la obra de Gabriel Zaid, Sánchez Robayna y en este caso González Esteva. (Hay en México un antecedente muy similar pero fallido de lo que busca González Esteva, *Décimas lezâmicas* de Rafael López Moreno.) Su sentido más pleno: resolver la permanente desavenencia entre el decir



y lo dicho, ocupar con canciones, imágenes y ritmos el campo de batalla de una lucha perdida con el poema.

Una característica curiosa de ese *ser propio* de González Esteva es su mejor desempeño en el verso *corto* (o menor, octosílabo fundamentalmente en la décima, pero también en los poemas no ceñidos a una estructura previa) que en el verso *largo* (o mayor endecasílabo). No creo que sea sólo por una inercia del oído que sus sonetos suenan a décimas un poco pasadas de peso ni que los momentos de iluminación enunciativa sean producto precisamente de un trabajo sobre metro menor:

Deseo
Ser casi la página
en blanco, la ciega
página que ve
tanto que se aterra

y no dice nada.
La página en vilo.
El silencio a punto
de ser el olvido.

Digamos que si el verso se alarga piensa demasiado la intuición y la pervierte. Se trata evidentemente de una impresión engañosa (por incomprobable) pero presente. Ronda en el libro la intención de alejarse de lo breve y extenderse, pero no hacia los márgenes sino hacia el transcurso narrativo, pero eso dependerá de los próximos libros de González Esteva. El poeta catalán Gabriel Ferrater, con quien tiene muchos puntos en contacto, intentó ese transcurso en dos poemas admirables, pero en él había ya un sustrato narrativo. Aquí, en cambio, tal pareciera que no, sino aquel del fragmento que se suma a otro (como la copla) bastándose a sí mismo y sin perderse en la continuidad. El desafío continúa allí, como en Martí, como en Gorostiza: la difícil transparencia de la oscuridad.

Orlando González Esteva/ *El pájaro tras la flecha*. Editorial Vuelta, col. La imaginación, México, 1988.

LEJOS DE LA MEMORIA

▲▲▲ *Eduardo Vázquez Martín*

La poesía de Elva Macías es, desde *Círculo del sueño* (1975) el paréntesis que en el silencio abren las palabras. Más que interrupción, la voz de Elva subraya la naturaleza contradictoria del lenguaje, su decir siempre en deuda con la materialidad silenciosa de las cosas.

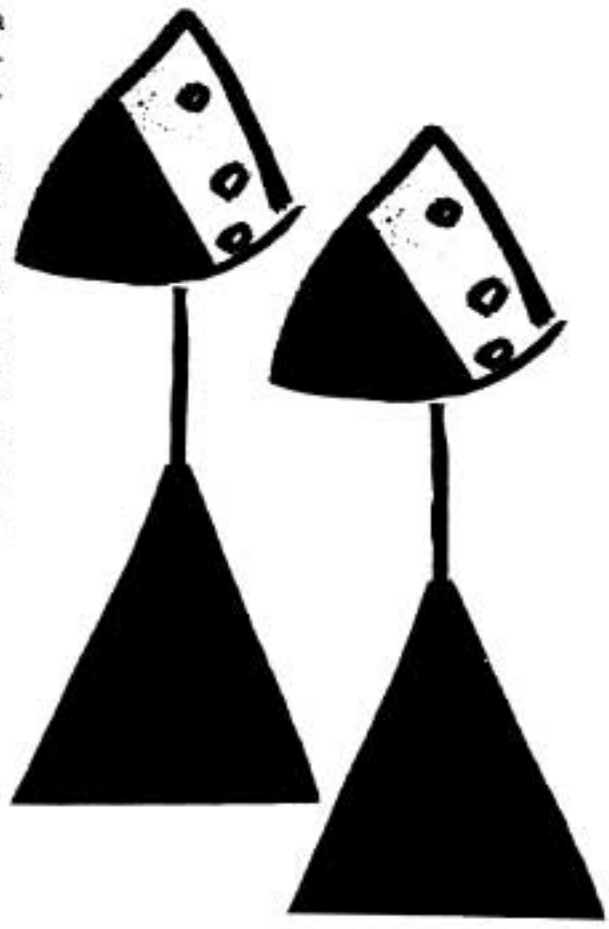
En *Lejos de la memoria* la poeta dibuja la silueta del silencio sobre la página blanca. Sus trazos no son la mancha, ni la sustancia generosa del óleo ni la placidez líquida de la acuarela, su técnica es la tinta o el lápiz sobre la superficie extensa del papel; como el dibujante que teme esconder bajo sus trazos la rica textura del papel, la poeta no quiere olvidar tras las palabras al silencio.

Existen escritores que toman del lenguaje diario la materia prima para la creación poética; no es el caso de Elva Macías. Lo que la poeta se propone es algo más fino: rescatar el silencio cotidiano; los profundos silencios que pueblan las estancias domésticas; que les dan su temperatura y determinan incluso su olor: "Ellas, las ancianas, conocen/ mejor que nosotros el silencio./ Cuando ruegan por una pausa en la carrera de las bestias,/ cuando añoran el esplendor./ Entonces surgen tus manos/ acariciando las ruedas del molino,/ tu indiferencia al oro,/ la desnudez del fuego,/ las verdaderas palabras./ El silencio cotidiano".

Lejos de la memoria es, además de la sombra que el silencio proyecta sobre el papel, el diálogo entre dos lenguajes: la escritura y el dibujo. Los versos de Macías se miran en los trazos de Francisco Toledo. ¿De qué hablan? ¿Qué secreto guardan entre sí la palabra y la tinta del pintor juchiteco? No es exacta la información que en la portadilla del libro anuncia las *ilustraciones* de Toledo. En las páginas de este volumen los trazos no ilustran lo que la poeta nombra, tampoco la poeta narra lo que en la pintura vive. Se trata, por el contrario, del afortunado encuentro de dos naturalezas que escogen estar juntas para saberse solas.

Vista al lado de otros poetas de su generación, no deja de ser sorprendente la parquedad de la obra de Elva Macías. Ante la exuberancia del paisaje natal (Chiapas) la poeta ha optado por la contemplación. Si a algunos, la presencia de Perse los impulsó a escribir una poesía que recreara en la escritura la manifestación polimórfica del paisaje, Elva Macías apuesta por una expresión más íntima del mundo. Los versos que aparecen en *Lejos de la memoria* aspiran a la objetividad interior. Si fuera necesario emparentarla con alguien tendríamos que pensar probablemente en la Rosario Castellanos de *Al pie de la letra* o *Lívida luz*. Como Rosario, Elva se alimenta de un realismo riguroso, pero sus preocupaciones son diferentes: no se advierte el interés determinante por el mestizaje, por ejemplo sí, en cambio, comparte con Castellanos cierta atmósfera de desamparo. No se trata, en el caso de *Lejos de la memoria*, de una desafección dolorosa; más bien de un espacio poético habitado por sombras de un pasado irrecuperable en donde la poeta no se propone forzar una memoria vencida sino dejarse alcanzar por ciertos recuerdos desmembrados: nombres, lugares, días: "...ramas de ceniza,/ frágiles en el peso,/ altas/ en el vuelo de su desprendimiento".

Elva Macías. *Lejos de la memoria*. Juan Boldó i Climent, Editores. México 1989.



ISSN: 0187-5965
5,000 PESOS
1990