

Códice

Revista de Poéticas.

Nº 1

AÑO 1

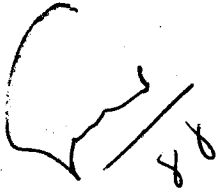


LIMA

1987

CODICE, PAGINA CERO

Resumir en una página los esfuerzos compartidos para poner ante los ojos de un supuesto lector la aventura editorial de *Código* no es, como la propia poesía, tarea fácil. Antes que historiar los meses de conformación de este común proyecto escriturario —el cual ha llegado para quedarse y ser leído, eso decimos, eso esperamos— será más preciso señalar los propósitos de esta publicación. *Código* es una tentativa de comun(ica)ción entre hacedores y receptores de la práctica lírica. *Código* pretende ser un espacio de diálogo, de contradicción, de discusión; en suma, entre las diversas y múltiples alternativas poéticas y críticas presentes en el contexto hispánico, sin la impositiva distinción que el Océano Atlántico, primero, y erróneas perspectivas socioculturales, después, han intentado vanamente imponer. Así, pues, esta publicación cobija en la sombra de sus letras opciones líricas en idioma español, idioma que, en definitiva nos hace palabra y Ser en unidad antes que identidad dividida. También buscamos crear un territorio comunicante entre las voces, por méritos propios bien conocidas, y aquellas que recién comienzan a emerger. Como siempre, claro está, la selección del material publicado tendrá un rasgo de arbitrariedad —pero sin venerar ningún dogma estético—, la cual, en última instancia, será juzgada por el lectorado. Y lo demás es información: *Código* se publicará dos veces por año y aparte de las secciones habituales (ensayos, notas, reseñas, poemas inéditos) queremos mencionar aquellas que llamamos, “muestra” (breve antología de nuevos poetas), “presentación de textos” (relectura de poemas o poetas no suficientemente conocidos), “manuscritos” (de poetas de reconocida trayectoria) y “hablar claro” (entrevista que rescata facetas desconocidas de un poeta). Por fin, queremos compartir uno de nuestros mayores deseos: *Código* quiere ampliar el espectro de lectores de poesía. No queremos confinarnos en las bibliotecas y en el polvo de sus corredores; buscamos al lector que escapa al modelo ortodoxo. Razón por la cual hemos proyectado un plan de distribución amplio y generoso para llegar al mayor número de lugares posibles. Claro que la cantidad no traerá la calidad. Eso también lo sabemos. A esta altura del siglo y de las cosas, cuando lo maravilloso todavía siente el riesgo de su inédito desafío, encontrar un lector de poesía vale tanto como encontrar un poeta. A uno y a otro, va dirigida esta publicación.



SUMARIO

- 13 Antonio Benítez Rojo, sobre Nicolás Guillén
- 31 Edgar O'Hara, sobre Luis Hernández
- 61 Pedro Barreda, sobre Lezama Lima
- 69 Miguel Cabrera, sobre José Kozer
- 81 W. Nick Hill, sobre Oscar Hahn
- 89 Miguel Angel Zapata, sobre Gonzalo Rojas
- 91 Manuscritos de Gonzalo Rojas, Marosa di Giorgio, Carlos Germán Belli,
Javier Sologuren
- 101 Poemas de Luis Bacigalupo, María Dolores del Valle, Concha García,
José González, Manuel Mantero, Armando Romero,
Jaime Siles, Rafael Vargas, Carlos Vitale
- 121 Helena Araújo, sobre Saúl Yurkievich
- 125 Saúl Yurkievich, "Algo lo delata"
- 127 Enrique Lihn/Pedro Lastra, sobre tres poemas de Diego Maquieira
- 137 Eduardo Espina, entrevista a Xavier Abril

I. ENSAYOS

NICOLAS GUILLEN Y LA POESIA DEL AZUCAR

Antonio Benítez-Rojo

I

En 1857 se termina de imprimir en la litografía de Luis Marquier, en La Habana, el libro más bello y suntuoso que se haya publicado alguna vez en Cuba. Su título era *Los ingenios*. Los textos estaban a cargo del hacendado Justo G. Cantero, y las láminas habían sido dibujadas del natural por Eduardo Laplante, pintor y grabador francés interesado en el azúcar. La obra, impresa en gran formato a lo largo de dos años, fue dedicada a la Junta de Fomento y vendida entre suscriptores.¹

Las 28 vistas litográficas de Laplante han sido descritas y comentadas por numerosos críticos de arte. Aquí, sin embargo, me interesa citar las palabras de dos historiadores del azúcar.

A este respecto dice Manuel Moreno Fraginals:

“La obra ofrece una valiosísima información sobre los mayores ingenios cubanos de la década de 1850. Las láminas, de extraordinaria belleza, ofrecen naturalmente un panorama idílico de los ingenios, ya que la edición la costearon los dueños. Pero desde el punto de vista técnico son intachables por la minuciosidad con que se ha reproducido la maquinaria”²

A continuación, el juicio de Leví Marrero:

“La belleza exterior que recogen las láminas de *Los ingenios*, libro casi inaccesible hoy por los pocos ejemplares conservados, es dolorosamente contrastada por los rasgos tenebrosos que revela. Laplante, meticulosamente, reproduce la realidad implacable de la esclavitud con admirable realismo”³.

1. La obra consta de portadilla, prólogo de Laplante y Marquier (1 p.), introducción de Justo G. Cantero (14 pp.) texto descriptivo de los ingenios (60 pp.) láminas a color (28), planos de ingenios en blanco y negro (8).
2. Manuel Moreno Fraginals, *El ingenio* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978), III, pp. 189-90.
3. Leví Marrero, ed. *Los ingenios de Cuba* (Barcelona: Gráficas M. Pareja, 1984), p. i.

Ambos investigadores coinciden en destacar la belleza excepcional de las láminas, pero más allá de eso su atención se dirige a distintos referentes: Moreno Friginals va hacia la maquinaria, mientras que Leví Marrero repara en el esclavo. En realidad una lectura conecta a la otra, enriqueciéndose así la significación al tiempo que se le propone al lector la posibilidad de conducir una nueva lectura. En mi caso, por ejemplo, me ha hecho distinguir un espacio intermedio entre el hombre y la máquina que había pasado por alto en lecturas anteriores. Ese espacio puede ser ocupado con algo vago y contradictorio que reduzco a una sola palabra: Poder.

En efecto, pienso que ese conjunto de láminas y textos constituyen una suerte de panoplia poética o mito que puedo tomar como un monumento al poder. Cada lámina, cada texto descriptivo, cada ingenio, se ofrece como el detalle de una composición mayor, digamos una vastísima litografía que representara un sistema de ingenios conectados unos a otros, cada uno de ellos con sus nombres y con su ficha técnica: extensión de tierra, número de esclavos, tipo de máquina, producción...

No hay duda de que este imponente conjunto de edificios, caminos, vías férreas y altísimas chimeneas con penachos de humo, dinamiza el verde y apacible paisaje de la campiña; activa su bucólica inercia al echarse sobre ella como una alegoría del progreso, o mejor, como un irresistible sistema tecnológico acoplado a la tierra feraz con objeto de darle a ésta un nuevo propósito. Cantero se ocupa de subrayar este carácter generativo y patriarcal del ingenio:

“Las numerosas fábricas, por su regularidad y simetría, ofrecen a cierta distancia, al viajero, el aspecto de uno de los lindos pueblos manufactureros europeos, y sorprende tanto más agradablemente cuanto que por la idea que se tiene formada de esta clase de establecimientos en los trópicos, se halla uno distante de encontrar la vida, el orden y la industria que tanto distinguen a aquellos en el viejo mundo”⁴

Así, tanto para Laplante como para Cantero, el ingenio era, sobre todo, un agente civilizador; un centro de “vida, orden e industria” que había despertado con su discurso tecnológico el lánguido sueño preca-

4. *Ibid.*, p. xviii.

pitalista de la campaña criolla. En seguida se adivina que bajo este lema de "vida, orden e industria", u otros semejantes, se llevaba a cabo la expansión azucarera en la Cuba del siglo XIX. En nuestro siglo tales lemas se reducirían a un mensaje absoluto y fatal: "Sin azúcar no hay país".

Para mí, claro está, **Los ingenios** no es un caso aislado. Al releer sus textos y láminas advierto su firme voluntad de erigirse en mito, en origen, en verdad y, sobre todo, en poder; poder legítimo, poder inagotable que es el fundamento de la Ley y la Nacionalidad; voluntad de poder que ya aparece articulada en los textos de Arango y Parreño, y que continúa expresándose en términos de discurso a lo largo de dos siglos. De ahí que en Cuba, desde entonces a la actualidad, todo aquello que amenace el orden azucarero, sea cual fuere el grupo que usufructue el poder del ingenio, siempre es calificado de subversivo.

II

Cualquiera que lea el poema **La zafra** (1926), de Agustín Acosta, inmediatamente después de haber conocido **Los ingenios**, notará asombrosas coincidencias estructurales entre ambos libros. Observará, por ejemplo, que a las 28 láminas de Laplante corresponden 28 dibujos, igualmente apaisados, hechos por la mano de Acosta, y que los 28 cantos del poema encuentran un referente en los 28 textos de Cantero. Ambos libros, así mismo, presentan dos partes introductorias y una suerte de apéndice final o coda, que abren y cierran los 28 textos descriptivos y láminas, y los 28 cantos y dibujos. Pero hay otros paralelismos que llevan a concluir que tales correspondencias no son obras del azar. En sus "Palabras al lector", Agustín Acosta declara:

"No es la primera vez que pongo mi arte al servicio de la patria; pero sí es la primera vez que lo pongo al servicio de lo que constituye la fuente de vida de la patria [...] Este libro está dedicado al Gobierno cubano [...] A esa entidad que rige nuestros destinos, que nos representa y encauza; a esa cosa abstracta e indefinible —a veces todopoderosa— que se llama gobierno, dedico este libro"⁵.

5. Agustín Acosta, **La zafra** (La Habana: Minerva, 1926), pp. 5-6.

Es decir, de modo semejante a Cantero y a Laplante, Agustín Acosta refiere su libro a la industria azucarera en tanto "fuente de vida de la patria", y dedica sus versos no a ninguna persona o grupo social en particular, sino a la entidad abstracta donde reside el poder azucarero de su época: el Gobierno.

Al leer el poema, vemos en seguida que su título no nos remite a una zafra concreta, sino a la zafra como proceso histórico. De ahí que el canto VII trate de "Los ingenios antiguos", y el canto VIII de "Los negros esclavos". Es el mismo enfoque de Cantero y de Laplante con respecto al ingenio.

No obstante, si bien es fácil observar una estrecha relación paradigmática entre *La zafra* y *Los ingenios*, tal relación, lejos de establecer una sinonimia, establece una oposición binaria. En efecto, si *Los ingenios* se inscribe dentro del discurso totalizador del azúcar, *La zafra* lo hace dentro del discurso de resistencia al azúcar. Un libro canta la dominación patriarcal del ingenio y mitifica su potencial generativo en tanto figura metonímica que se despliega hacia el progreso; el otro canta el lamento de Sísifo, la amarga y monótona tonada de los condenados a cumplir *ad infinitum* el ciclo fatal de "zafra" y "tiempo muerto" que regula el año azucarero en su interminable reproducción. *Los ingenios* glorifica la máquina; *La zafra* se compadece del hombre. Ambos libros cantan al poder anónimo que conecta al hombre a la máquina: la institución azucarera.

Acosta, en sus versos, borra la diferencia entre trabajo esclavo y trabajo libre; para él las labores agrícolas e industriales del azúcar embrutecen a la mano de obra subyugada y la reducen a la pasiva condición de buey: "Semidesnudos, tristes, en mansedumbre esclava / bueyes en el vigor de su virilidad"⁶. También borra las diferencias entre la Cuba colonial y la Cuba republicana. La isla estaba antes encadenada a España; ahora lo está a los Estados Unidos. Al poder español ha sucedido el poder yanqui, fundado por las intervenciones militares, las escuadras de acorazados, la Enmienda Platt y, sobre todo, las inversiones de capital en la industria azucarera. De ahí que Acosta llame "acorazado" al moderno y poderoso ingenio norteamericano anclado en la isla:

6. *Ibid.*, p. 70.

“Gigantesco acorazado
que va extendiendo su imperio
y edifica un cementerio
con las ruinas del pasado...!
Lazo extranjero apretado
con lucro alevoso y cierto;
lazo de verdugo experto
en torno al cuello nativo...
Mano que tumba el olivo
y se apodera del huerto...!”⁷

Para interpretar mejor el contenido y el tono del discurso de resistencia en la fecha en que *La zafra* se inserta en éste, hay que recordar que, entre 1911 y 1927, las inversiones de capital norteamericano en la industria azucarera aumentaron de 50 a 600 millones de dólares, y que en 1925, el año anterior al de la publicación de *La zafra*, los ingenios norteamericanos produjeron el 62.5o/o del azúcar de Cuba y poseían los mayores latifundios. Esta “norteamericanización” de la “fuente de vida de la patria”, unida al hecho de que la Enmienda Platt estaba todavía en vigor, explica el fuerte tono antimperialista que adopta en esos años —y en los siguientes— el discurso de resistencia al poderío del ingenio. Además, con la caída brusca del precio del azúcar en 1920 había terminado el período conocido como “la danza de los millones”, sumiendo en la bancarrota a los capitales nacionales. El Gobierno de Cuba, la sede del poder a quien se dirige Acosta, representaba mayormente los intereses norteamericanos en la isla.

De manera que *La zafra* aparece en una fecha de crisis política, económica y social, donde el discurso de resistencia se dinamiza y muestra la vulnerable paradoja que encubre el mito del azúcar: “Grano de nuestro bien... clave de nuestro mal...!”, dice Agustín Acosta.⁸

Pero la voz de Acosta no es la única que versifica la denuncia azucarera. Del mismo año es “El poema de los cañaverales”, de Felipe Pichardo Moya. En una de sus estrofas leemos:

7. *Ibid.*, p. 12.

8. *Ibid.*, p. 103.

“Máquinas. Trapiches que vienen del Norte.
Los nombres antiguos sepulta el olvido.
Rubios ingenieros de atlético porte
y raras palabras dañando el oído...”⁹

O bien:

“El fiero machete que brilló en la guerra
en farsas políticas su acero corroe,
y en tanto, acechando la inexperta tierra,
afilas sus garras de acero Monroe”.

Publicado unos meses antes que *La zafra*, el poema de Pichardo Moya toca ciertos referentes a los cuales Acosta se siente impelido a volver. La relación de intertextualidad más interesante se produce en torno al ripio de Pichardo Moya que hace rimar “acero corroe” con “acero Monroe”. A este respecto la reescritura de Acosta constituye una crítica al desesperanzador pesimismo de “El poema de los cañaverales”:

“El millonario suelo hoy está pobre;
pero en las manos de los campesinos
el acero no se corroe”¹⁰

Esto es, si bien los generales de la Guerra de Independencia se han prestado a la farsa política que simula dirigir los destinos de Cuba, una segunda independencia puede renacer en los campos empobrecidos de la isla, puesto que el filo del machete del campesino “no se corroe”

Tal alusión a la posibilidad de que un nuevo proceso revolucionario vuelva a ocurrir, se repite de manera admonitoria a lo largo de *La zafra* —“Hay un violento olor de azúcar en el aire”—, e incluso se establece en las palabras que Acosta dirige al lector al comienzo del libro: “Mi verso es un aire incendiado que lleva en sí el germen de no se sabe qué futuros incendios”¹¹

9. Tomo esta cita y la siguiente de José Antonio Portuondo, *El contenido social de la literatura cubana* (México: El Colegio de México, 1944), p. 64.

10. Acosta, *op. cit.*, p. 88.

11. *Ibid.*, p. 5.

III

A la extensa anti-epopeya azucarera de Agustín Acosta, siguen los breves pero intensos poemas de Nicolás Guillén. Como se ha dicho, hay una notable diferencia en la obra de estos poetas. Me refiero al hecho de que los versos de *La zafra*, en general, no estaban al alcance de aquellos que no fueran lectores de poesía culta, mientras que la versificación de Guillén parte de un incuestionable deseo de captar y entregar lo popular. En el caso que nos ocupa esa diferencia es de extrema importancia, ya que precisamente el discurso de poder se atribuye el derecho legítimo de hablar por los subyugados. Así, con Guillén, irrumpe en la poesía cubana una voz que, si bien prevista en el discurso de resistencia, llena un espacio decisivo y novedoso que contribuye a debilitar el discurso del poder. Esa voz revolucionaria, como todos sabemos, pertenece a los descendientes de los africanos que fueron desgajados de su suelo natal para servir como esclavos en las plantaciones de Cuba.

Pienso que no es preciso argumentar la estrecha relación que hubo entre la economía del azúcar, en tanto sujeto de poder, y el esclavo, en tanto objeto de poder. Queda claro entonces que la voz del esclavo, voz sujeta a la condición más extrema de subyugación, representaba la posición más legítima y radical dentro del discurso de resistencia propio de la sociedad esclavista.

Esto explica el largo período de transición impuesto al antiguo esclavo, bajo el régimen llamado de "patronato", para obtener la condición de trabajador libre y asalariado. Se da la fecha de 1880 para marcar el fin de la esclavitud en Cuba, pero en realidad ésta siguió vigente, en lo que toca a efectos prácticos, hasta 1886. En todo caso, la larga duración de este tránsito contribuyó decisivamente a que los antiguos esclavos continuaran sujetos al cañaveral, sobre todo si tenemos en cuenta varios factores que obraron adversamente contra su movilidad en tanto fuerza de trabajo. Uno de ellos fue la escasez de tierras disponibles debido a la sistemática y voraz expansión de la industria azucarera, lo cual impidió que el antiguo esclavo se convirtiera en un pequeño propietario rural a la manera de Jamaica¹². Otro factor decisivo fue la

12. Ver: Rebecca J. Scott, *Slave Emancipation in Cuba* (Princeton: Princeton University Press, 1985).

crónica escasez de mano de obra barata que aquejaba, sobre todo, a las labores agrícolas de la caña. Esta circunstancia obró para que la sacarocracia se valiera de todos los recursos a su alcance para mantener al negro junto al cañaveral¹³. De ahí el conocido poema de Guillén titulado "Caña" (1930):

"El negro
junto al cañaveral.

El yanqui
sobre el cañaveral.

La tierra
bajo el cañaveral.

¡Sangre
que se nos va!"¹⁴

Pero, no pienso que el antimperialismo de Guillén sea el rasgo más significativo de sus primeros dos libros. En ese sentido el poema de Acosta constituye una protesta mucho más extensa y directa que la que leemos en "Caña"¹⁵. Para mí lo verdaderamente crucial de *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo* (1931) es la voz revolucionaria del negro la cual se dirige a toda la sociedad y la inviste de su deseo y de su resistencia. Quiero decir que Guillén no sólo revela la reclusión del negro dentro del cañaveral, sino que impregna a la sociedad cubana con la libido de éste, transgrediendo los mecanismos de censura impuestos por la Plantación. Así, en estos poemas, vemos erigirse una representación de la belleza neoafricana que desafía y desacraliza los cánones de la belleza clásica, tan exaltados por los poetas modernistas. De repente, junto a las estatuas de Apolo y Afrodita, aparecen las tallas en madera oscura de Changó y Ochún; junto al cuello de cisne, la piel de alabas-

13. Cuando la falta de brazos era extrema, se recurría a braceros negros de otras Antillas, principalmente Haití y Jamaica.

14. Nicolás Guillén, *Antología Mayor* (La Habana: Unión, 1964), p. 46.

15. El número de versos "antimperialistas" de *La zafra* excede el centenar. Nancy Morejón, en su "Prólogo" a *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (La Habana: Casa de las Américas, 1974), se equivoca al asegurar que "Guillén es quien introduce, pues, el aliento antimperialista al tratar el tema de la caña de azúcar".

tro, los ojos de esmeralda y las uñas de porcelana, aparecen las vitales metáforas que intentan representar a una nueva mujer de “anca fuerte”, “carne de tronco quemado”, uñas de “uvas moradas” y “el pie incansable para la pista profunda del tambor”. Esta mujer negra y cotidiana que irrumpe en la poesía del Caribe, porta el misterio de las selvas —“ese caimán oscuro / nadando en el Zambeze de tus ojos”—, pero también el misterio de La Habana, el misterio de las callejuelas de viejos faroles, de las tabernas y postigos, del carnaval, de la rumba, de los muelles, de los prostíbulos y la bachata. Es la mujer de “Búcate plata”, de “Mi chiquita”, de “Secuestro de la mujer de Antonio”, de “Sóngoro cosongo”, de “Sigue...” y de “Rumba”. Es la mujer, sobre todo, de “Mujer nueva”:

“Con el círculo ecuatorial
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo,
la negra, mujer nueva,
avanza en su ligera bata de serpiente”¹⁶.

Claro, se ha hablado mucho sobre la sensualidad de estos poemas. Pienso, sin embargo, que no se ha subrayado el profundo carácter revolucionario de esa sensualidad, sobre todo en lo que toca a su capacidad de transformar, en deseo libre y vital, el instinto de muerte y los símbolos de subyugación con que el discurso represivo del azúcar impregna a la sociedad cubana¹⁷. El deseo de Guillén, el deseo del negro en una realidad racista, se disemina junto con el ritmo popular del son, y se convierte en el Deseo de todos, el Deseo de Cuba. Y no es que las duras realidades del negro sean escamoteadas en estos versos. Ahí están, por ejemplo, “Hay que tener voluntad”, “Caña”, “Pequeña oda a un boxeador cubano”; sólo que el mensaje de estos textos no se queda en la queja del negro, sino que ésta es trascendida por un decidido canto de afirmación socio-cultural. Lejos de mostrar lo afrocubano como una derivación negativa del *middle passage* y la esclavitud, la poesía de Guillén habla de negros y negras que establecen su firme presencia americana en “Llegada”, y proclaman su incuestionable victoria cultural en “La canción del bongó”.

En su siguiente libro, *West Indies, Ltd.* (1934), vemos que su verso

16. Guillén, *op. cit.*, pp. 39-40.

17. Ver: Guilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).

se conecta al discurso pan-caribeño de resistencia a la Plantación. Ha advertido que la máquina del ingenio no sólo tritura históricamente al negro cubano; y, por ello, ahora su poesía navega en las Antillas. Se trata de un momento memorable en las letras cubanas; por primera vez, la isla queda eslabonada por un poema —el que le da título al libro— a la descomunal plantación que sujeta al archipiélago e impide su vuelo. También la piel del negro, base del color caribeño, se ensancha para acoger a las diversas pieles de todos los reclusos del cañaveral: “Aquí hay blancos y negros y chinos y mulatos. / Desde luego, se trata de colores baratos, / pues a través de tratos y contratos / se han corrido los tintes y no hay un tono estable. / (El que piense otra cosa que avance un paso y hable)”¹⁸.

Sin embargo, “West Indies, Ltd.”, a pesar de representar un logro formal, tanto por su complejidad técnica como por su extensión, también representa un retroceso en lo que atañe al carácter revolucionario y creativo de la poesía de Guillén. Salvando ciertas distancias, el poema se puede colocar muy bien por debajo de *La zafra*, incluso podría decirse que es una relectura de éste¹⁹. Aquí, a diferencia de *Motivos de son* y de *Sóngoro cosongo*, no se siente la presencia vital de la libido, sino, al contrario, se constata la manipulación represiva propia del superego. En efecto, es fácil advertir que la voz del poema ha dejado de ser ritmo, música, apremio sexual, paso de baile o risa elemental para tornarse en amargos reproches moralizantes a ese “oscuro pueblo sonriente” que sonríe sin razón.

En ese sentido, “West Indies, Ltd.”, con su arenga a “cortar cabezas como cañas / ¡zas, zas, zas!”²⁰, queda por debajo del nivel de *La zafra* en lo que se refiere a efectividad. En su poesía de resistencia azucarera:

18. Guillén, *op. cit.*, p. 56.

19. Al intercalar las coplas de “la charanga de Juan el Barbero” a lo largo del poema, Guillén sigue la dirección de Acosta de darle un giro popular a ciertas áreas del texto con el fin de romper la técnica experimental que domina el discurso. Pero lo que en Acosta resulta un logro a medias, en Guillén resulta un acierto más completo. Guillén también sigue a Acosta en sus inexplicables recriminaciones a los subyugados por la Plantación, y en el tono de queja y amargura en que se inscriben la mayoría de los versos. El recurso de emplear las cotizaciones de la bolsa norteamericana como material poético, también tiene un antecedente en la obra de Acosta.

20. Guillén, *op. cit.*, p. 59.

Guillén no volverá a hacerse sentir hasta su **Elegía a Jesús Menéndez** (1951), donde la retórica partidista²¹ halla un contrapeso en la riqueza de recursos expresivos, y su tersa y sentida **Elegía cubana** (1952): “Cuba, palmar vendido, / sueño descuartizado, / duro mapa de azúcar y de olvido...”²²

Ambas elegías reaparecerían impresas en **La paloma de vuelo popular. Elegías** (1958), libro publicado en Buenos Aires poco antes del triunfo de la Revolución.

²¹ Guillén entró a militar en el Partido comunista en la ciudad de Valencia, España, en ocasión de asistir al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, 1937. De esta misma fecha es su libro **Cantos para soldados y sones para turistas**, publicado en México. Aunque en éste figura su conocido poema “Soldado así no he de ser”, que pudiera tomarse como una muestra del discurso de resistencia al azúcar, el tono general del libro va más allá de la intención contra-azucarera para abordar una clara posición internacional de corte antifacista.

²² Guillén, **op. cit.**, p. 201.

IV

En la Elegía a Jesús Menéndez hay una estrofa, la última, que dice:

“Entonces llegará,
General de las Cañas, con su sable
hecho de un gran relámpago bruñido;
entonces llegará,
jinete en un caballo de agua y humo,
lenta sonrisa en el saludo lento;
entonces llegará para decir,
Jesús, para decir:
—Mirad, he aquí el azúcar ya sin lágrimas” 23

La estrofa es interesante porque expresa la esperanza de Guillén en una revolución proletaria que, dirigida por el movimiento sindical azucarero, libera a la clase trabajadora de la clase capitalista que posee los medios de producir azúcar. Es lo que pudiéramos llamar una estrofa “comunista”, y esto en el más estricto sentido de la palabra. Siempre me ha extrañado, sin embargo, que Guillén, profundo conocedor de la Plantación, haya caído en la ingenuidad de pensar que la trasposición mecánica del pensamiento europeo —como es el marxismo-leninismo— a una isla del Caribe pueda tener éxito como proyecto económico-social. Quiero decir, concretamente, que una isla-plantación, Cuba si se quiere, no puede dejar de producir azúcar “sin lágrimas”, aunque tal azúcar se produzca dentro de las condiciones particulares de un sistema socialista. Por desgracia, el azúcar se ha producido, se produce y se producirá con lágrimas, independientemente del modo de producción en que se inserte, siempre y cuando se mantenga fijo su carácter de mercancía de plantación. El fenómeno de la Plantación es tan tenaz, tan complejo y tan poderoso —y lo es más aún en el caso de la caña de azúcar—, que suele sobrevivir los más violentos cambios políticos, las mayores catástrofes naturales y económicas, y procesos tan radicales como son las guerras, las ocupaciones extranjeras y las revoluciones. La máquina de la Plantación, una vez instalada y puesta a funcionar, es casi indestructible, y aun cuando resulte desmantelada, su impacto transformador la sobrevivirá por muchos años, y su huella quedará inscrita en la naturaleza misma, en el clima, en las estructuras demográficas, políticas, económicas, sociales y culturales de la sociedad a la cual un día se acopló. Es el caso triste de Haití y de otras islas del Caribe.

23 *Ibid.*, p. 244.

Aunque se ha escrito más que suficiente sobre ello, me parece oportuno recordar que Plantación es sinónimo de subdesarrollo crónico; ciertamente un subdesarrollo particular, pues el poder tiende a concentrarse en la minoría que dirige la sociedad plantadora, mientras que la inmensa mayoría de la población vive rígidamente reducida por el grupo que usufructua este poder²⁴. Al pasar del capitalismo dependiente al socialismo dependiente, el trabajador cubano constató en pocos años que la plusvalía no había dejado de existir, simplemente ahora se expresaba en términos de poder. En todo caso, Guillén parece haber experimentado esta imprevista realidad. Tras los entusiastas poemas de *Tengo* (1964), dominados por el sentimiento de que Cuba es "suya", siguen inmediatamente los *Poemas de amor* (1964). En ellos, a contrapelo de la corriente oficial, el tema se desplaza de lo político y lo social a lo erótico, aunque ya no con la fuerza y la espontaneidad de sus primeros libros. Pienso que estos poemas representan un deseo de retomar el camino de la sensualidad para hallar en él otros rumbos, un rejuvenecimiento a partir del cual se abra una nueva perspectiva. Y ciertamente Guillén la halla. Su próximo libro, *El gran zoo* (1967), marca la aparición de un nuevo espacio. A partir de esta colección de epigramas zoológicos, la poesía de Guillén se caracteriza por una dualidad que tal vez responda a su propia situación personal, al conflicto de ser "poeta nacional"²⁵, Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Diputado a la Asamblea Nacional y Miembro del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, y, del otro lado, sentir el vacío de esos títulos, su concavidad de máscaras, su condición fugaz ante el poder del ingenio (ahora electrificado), del cañaveral (ahora mecanizado), en fin, ante el poder inapelable del Estado en tanto Institución Azucarera, el cual se erige como la única verdad, como lo único válido, permanente y legítimo que ha existido y existirá alguna vez en la isla.

Si se me pidiera que en breves palabras intentara definir los textos más recientes de Guillén, diría que son de raíz carnavalesca. No lo diría en términos peyorativos —lo cual sólo podría hacerlo un hombre

24. Ver: Sydney W. Mintz, *Sweetness and Power* (New York: Viking Penguin, 1985).

25. Curiosamente, el otro poeta cubano que ha alcanzado esta distinción es Agustín Acosta.

no antillano—, sino con la intención de subrayar la presencia abigarrada y dinámica, y la tensión explosiva, de los componentes que entran en el carnaval del Caribe.

Si estos últimos textos de Guillén —sobre todo los de *El gran zoo* (1967), *El diario que a diario* (1972) y *Sol de domingo* (1982)— pueden ser traducidos a una imagen visual que los representara, digamos, un ícono, tomaría una litografía que constituye una de las muestras más entrañables del arte antillano: *Día de Reyes*, de Federico Mialhe, impresa en 1848.

Esta singular litografía capta el desfile carnalesco de los esclavos de La Habana en el Día de Reyes, según la costumbre de la época. Tal desfile, observado y descrito por varios viajeros a Cuba, agrupaba a los esclavos de acuerdo con sus naciones de procedencia y consistía en un formidable espectáculo de músicas, cantos, bailes y máscaras que, en forma de culebreante comparsa, recorría las calles y provocaba el regocijo de los curiosos. De acuerdo con la tradición, los negros y negras bailaban desafortadamente al ritmo de sus tambores, y también a los sones de las piezas europeas de moda. Mrs. Houstoun, una adusta viajera británica que visita La Habana en esos años, los escucha cantar y bailar una marcha operática italiana cuya letra había sido desplazada por un himno que clamaba por la libertad. Pero mi mirada cae sobre el Día de Reyes de una manera semejante a la de Mialhe y a la de Mrs. Houstoun; es la lectura del observador y no la del participante. En realidad nadie sabe hoy con precisión qué significado tenía para los esclavos aquella suerte de saturnal. Se me hace un tanto evidente, sin embargo, que el signo de Día de Reyes era en extremo complejo. En ese día señalado desaparecía la esclavitud, y los negros eran libres, o mejor dicho, se liberaban por el baile. No obstante, al comienzo de la gran fiesta, se reunían frente al Palacio de los Capitanes Generales, donde pedían “licencia” al gobernador para iniciar el carnaval, y también, terminado éste, para obtener algunas monedas a modo de premio. Así, el atrio del palacio y el gesto del gobernador poseían un significado ritual, el cual abría y cerraba la efímera libertad del esclavo. No puedo menos que asociar Palacio a Ingenio, y Gobernador a Plantador, ya que ambos símbolos se leen como “fuente de vida”, como mito generativo y preservador del orden azucarero, y a la vez, como “fuente de muerte”, según la necesaria lectura del esclavo. Podría pensarse entonces que el Día de Reyes ocupaba un espacio entre la

Vida y la Muerte, entre el deseo del esclavo y el poder azucarero, o si se quiere, entre la libertad y la subyugación. Quiero decir con esto que el baile carnavalesco de los negros, en tanto texto, era un signo doble que se inscribía simultáneamente dentro del discurso de poder y dentro del discurso de resistencia. Pienso que la fase final de la obra de Guillén muestra esta doble propiedad.

No es mi intención, claro está, analizar sus últimos libros en estas breves páginas. Pero, en un sentido general, creo que estos intentan territorializar el espacio a que he aludido —espacio intermedio como su propia mulatez, espacio crítico y contradictorio que deconstruye la unidad del poder, pero también la del contra-poder. En todo caso, no hay duda de que estos libros quedan al margen de la retórica oficial, cuya rígida mitología es “carnavalizada” en *El gran zoo*, donde es exhibida en jaulas, y en *El diario que a diario*, donde la historia burocrática de la Plantación es subvertida por un archivo demencial que desafía su coherencia y su pretensión de erigirse en monumento. En cuanto a *Sol de domingo*, libro de prosa y verso con que Guillén celebra su 80 aniversario, parece remitirnos, con mayor intención que otros, al espacio controversial del Día de Reyes. Incluso su título mismo parece referirse directamente a ese “día libre”, “día de fiesta”, “día excepcional” del calendario. En sus palabras de presentación, Guillén advierte:

“La presente edición está formada por textos más o menos inéditos y lejanos, de los que algunos permanecieron durante años sin ver la luz pública. Si se dan a conocer ahora formando un todo, no es por vanidad de su autor, que conoce muy bien el precario mérito de estos trabajos, sino para hacer plaza a otros que vengan mejor dotados y compuestos”²⁶.

Es evidente que, con estas palabras al lector, Guillén quiere subrayar el carácter marginal de los textos que presenta, así como el propósito que lo ha guiado a reunirlos bajo la forma de libro: su deseo de incluirlos a última hora en su legado para que constituyan discurso. Por otra parte, como aclara una nota del editor: “Los poemas que se incluyen en la ‘tercera parte’ de *Sol de domingo* no habían sido recogidos en libro alguno por su autor, hasta la fecha”²⁷.

26. Nicolás Guillén, *Sol de domingo* (La Habana: Unión, 1982), p. 3.

27. *Ibid.*, p. 181.

Estamos, pues, en presencia de textos no legitimados hasta 1982, fecha en que Guillén, ya octogenario, quiere saldar sus deudas con la posteridad. Ciertamente, estos textos merecen un estudio detallado que arroje luz, sobre todo, en el modo con que se conectan a la obra de Guillén que conocemos, ya que fueron escritos paralelamente con ella. Aquí, por supuesto, no hablaré de los artículos periodísticos, ensayos críticos y conferencias que forman la prosa erosiva y desmitificadora del libro. En cuanto a los poemas, sólo me referiré a tres. El primero de ellos, titulado "Macheteros", dice:

"Los recuerdo, de niño,
sombras de mochas ásperas,
piel curtida
por el viento y el sol. Mirada
de lejanía y de venganza.
Eran los macheteros.

Centrales: Jatibonico, Jaronú,
Steward, Vertientes, Lugareño.
O el Chaparra, con Menocal
sonando el cuero.

De niño, en el recuerdo,
los macheteros"²⁸

De modo que aquí la desaforada comitiva del Día de Reyes es desvestida de sus máscaras y oropeles, y enseña su costado siniestro. No se trata ya de la contraposición de elementos del pasado ("negativos") y del presente ("positivos") que leemos en los poemas de **Tengo**. Aquí tanto el pasado como el presente se muestran sombríos en la intemporalidad del recuerdo y, sobre todo, en la asociación de ideas e imágenes que forma el recuerdo. Los nombres de los centrales ya no son Jatibonico, Jaronú o Steward, pero bajo los nombres nuevos los centrales son los mismos. El gobierno duro del general Menocal hace décadas que se hundió en el pasado, pero en última instancia el gobierno de la Plantación siempre es el mismo, igualmente patriótico e igualmente duro. Guillén viejo es Guillén niño, porque en la Plantación el azúcar es siempre el mismo, y los macheteros son los mismos.

28. *Ibid.*, p. 182.

Así, la historia de la Plantación se propone como un viaje al progreso. Pero en realidad es circular, es siempre la misma: recuerdo del porvenir.

Los dos últimos poemas de *Sol de domingo* son los únicos que aparecen fechados: la fecha en cuestión, para ambos, es "Mayo, 1978". El primero de ellos, titulado "Haikai I", dice:

"La luna sobre el lago.
Susurra el viento.
Rotos en mil pedazos.
¡Cuántos espejos!"²⁹

El segundo poema se titula "Haikai II".

"El gallo se pasea.
Hinchado y rojo
un samurai parece"³⁰

No veo mayor inconveniente en tomar ambos poemas como un par, o mejor, como una tensión yin/yang³¹. El hecho de que la poesía de Guillén se vista ahora con el manto oriental del haikai, es muy revelador. El haikai, como se sabe, es una suerte de elixir de la sabiduría y de la experiencia; también del desapego material; es la flecha del arquetipo zen, guiada por la verdad trascendental. Su forma se le ha impuesto a Guillén en el proceso de búsqueda de una expresión que fuera profunda y didáctica, y que diera rápido paso a la desnudez y la intensidad del postrero adiós.

Entre las lecturas posibles de éstos dos poemas, elijo la que sigue: el primer haikai es la Noche, la Desolación, el Desencanto, la Desesperanza; el segundo es la Aurora, la Creación, la Espuela sensual de acero y fuego que, como dice Acosta, "lleva en sí el germen de no se sabe qué futuros incendios". La connotación serial de ambos resulta enfatizada por la presencia del mismo título, seguida de los signos ordinales I y II. Se parte, pues, de la Muerte para alcanzar la Vida, y esta sucesión, naturalmente, implica al tema universal de la Resurrección. Tal

29. *Ibid.*, p. 211.

30. *Ibid.*, p. 212.

31. En lo que se refiere a sus tres dinámicas: oposición, complemento, transformación.

mito, en su circularidad, no sólo evoca el espacio cíclico y ritual del baile del Día de Reyes, sino que también actúa sobre la propia obra de Guillén, doblándola sobre sí misma de modo que pueda leerse como un solo texto que, en su fluir circular, es iluminado a veces por el discurso de resistencia, y otras ensombrecido por el de poder. En todo caso, para concluir, ese gallo solar que impregna el día con su desafío de sensualidad, puede tomarse como el último legado poético de Guillén. Así, siguiendo el canon musical del texto caribeño³², este poema postrero nos remite a los auspiciosos versos de **Motivos de son**.³³

32. Sobre la presencia de un canon musical (o circular) en la literatura del Caribe, ver mis trabajos "The Repeating Island", *New England Review*, VII, 4 (1985), y "Viaje a la semilla, o el texto como espectáculo", *Discurso Literario*, III, 1 (1985).

33. No obstante el "Haikai H" no se conecta directamente con **Motivos de son**, sino con un poema mediador titulado "Soneto con gallo", incluido en **Sol de domingo**. La connotación sexual del poema es obvia: "Este es el gallo. Canta y desafía / Cantando desafía. Así es el gallo. / No sé si usar la palabra **serrallo**. / (Si no fuera tan obvia la usaría.)". También hay que tener presente que el título **Sol de domingo**, en su marcha circular, devendría **Domingo de sol**, el cual tiene el mismo número de letras, de palabras e incluso las mismas vocales que **Motivos de son**.

LUIS HERNANDEZ: EL LIBRO Y SUS FACCIÓNES

Edgar O'Hara

A diez años de la muerte de Luis Hernández, su obra poética espera todavía el reconocimiento fuera del Perú. Sus lectores, que agotaron ya las dos ediciones de *Vox Horrisona*¹, pueden dividirse entre aquellos que siguen leyéndolo como un poeta extraño y 'maldito', alimentando la leyenda que él mismo edificó en vida, y los que valoran y aprovechan críticamente una labor poética de múltiples registros, signada por la anhelante búsqueda de una voz propia y neutra al mismo tiempo.

Las siguientes líneas pretenden acercarse a la poesía de Hernández desde esa segunda perspectiva, pero sin descuidar el sentido de una poética que tajantemente rechazó las publicaciones y el oficio público del escritor. Entender esta ruptura será aventurarse en algunas hipótesis que rozan las fronteras de la escritura y la biografía. Exponerlas corresponderá a delimitar más esos terrenos, procurando que lo extraliterario no se confunda con la comprensión de la artesanía verbal.

Hacia las constelaciones

Luis Hernández nació en Lima en 1941 y empezó su carrera universitaria en la Católica, en Letras primero y luego en Psicología. Para 1965, fecha clave a la que volveremos siempre, ha regresado de un viaje a Alemania por un año, se ha recibido de psicólogo y decide entrar en la Facultad de Medicina. De hecho, su medio de vida será la práctica como médico de barrio y pediatra en particular. Estos datos hay que tenerlos en cuenta por una razón: Apolo, dios de la poesía lo es también de la medicina y la música, tres disciplinas cultivadas por Hernández con una devoción llevada al extremo. De su labor en el hospital Dos de Mayo, donde trabajó más de un año en el consultorio dejado por un amigo, tenemos varias anécdotas sorprendentes. Por un lado, no recibió pago alguno del Estado; por otro, su paso por allí causó cierta inquietud. ¿Por qué Hernández nunca llegó a cobrar el dinero que le correspondía? En parte fue culpa suya. Su hermano Max, médico y psicoanalista, conserva esos momentos:

1. *Vox Horrisona*. Prólogo, recopilación y notas de Nicolás Yerovi. Lima, Edit. Ames, 1978.
Segunda edición: Lima, Punto y trama, 1983. Incluye, según se indica, los cuadernillos que faltaban en la primera edición.

"... el día de pago había una larga cola y él pensó que era absurdo tener que hacer cola para recibir un sueldo. El entendía hacer cola para ver una película de los Beatles pero para esto... Y se retiró. Ahora te diré que algunos médicos lo recuerdan y hablan de una vaga historia de un sujeto 'que decía que era médico', otros dicen 'un médico de pobres muy interesante', otros dicen 'creo que era un enfermero que había leído mucho'"².

Esta actitud de Luis Hernández de desubicación, desaptación o simple marginalidad, cruzará un instante a la poesía para marcarlo definitivamente. Las razones del cambio pasaron a ser meras suposiciones, pero es obvio que tienen que ver con este aspecto de su personalidad. Al abandonar el hospital Dos de Mayo puso un consultorio privado en Jesús María, el distrito donde había vivido su infancia y adolescencia. De este ejercicio profesional también quedan algunas anécdotas.

"El no soportaba, por ejemplo, que las veces que salía tarde por las noches por una llamada de emergencia (eran las épocas del toque de queda -1976) fuera detenido por transitar sin papeles. Le parecía ridículo que lo detuvieran a las dos de la mañana porque había ido a atender a una persona, cargando sólo el estetoscopio, el aparato de tomar presión y su recetario; no comprendía por qué había de llevar, además, la libreta electoral..."³

No es difícil comprender ahora la inclinación de Hernández por una praxis peculiar de vida cotidiana. Su corta carrera como poeta édito empezó en 1961 con un brevísimo cuaderno: *Orilla*⁴. Al año siguiente apareció *Charlie Melnik*⁵, que estilísticamente sigue al anterior. En este contexto debemos situar el viaje de Javier Heraud a Cuba y su muerte en la selva de Madre de Dios en mayo de 1963. Su relación con Hernández tiene varios lazos: la Universidad Católica; la publicación en las pe-

-
2. "El naufrago y sus mensajes". Entrevista a Max Hernández. En: *Marka* núm. 255, Lima, 8/10/81, pág. 42.
 3. Entrevista cit. pág. 42.
 4. Lima, Cuadernos del Hontanar, 1961. Palabras introductorias de Luis Alberto Ratto, en esa época profesor de La Católica.
 5. Lima, El Timonel, 1962.

queñas ediciones de Javier Sologuren; un epígrafe de Hernández con una de las colecciones de Heraud⁶; el cultivo de la poesía en lengua anglosajona⁷ y la exacerbada pasión por las técnicas de la escritura. Pero sobre todo por su contacto con la vida diaria, con un tipo de vida en especial, expresado en su poesía. Al respecto, Max Hernández habla de una “mezcla terrible” de timidez y vanidad, no sólo referida a la poesía

“sino en líneas generales. Tú puedes decir de muchas formas ‘mi reino no es de este mundo’. Bien, él lo decía de otra manera... Y tomó siempre muy en serio la escritura pues consideraba que la poesía era otra cosa que escribir...”⁸

En 1965 manda el manuscrito de *Las constelaciones* al II concurso “Poeta joven del Perú” (premio que Heraud había compartido con César Calvo cinco años atrás). El jurado decide premiar *Travesía tenaz*, de Winston Orrillo, y otorga menciones a *Las constelaciones* y a un libro de Juan Ojeda: *Elogio de los navegantes*⁹. Para estos momentos, Hernández poseía una sólida formación (vía la lectura de poetas en lenguas extranjeras, principalmente) e intentaba una renovación del lenguaje poético de los años 60. Este intento ha sido reconocido y valorado con posterioridad¹⁰. Cuando aparece *Las constelaciones*¹¹, a fines de

-
6. Se trata de *Viajes imaginarios*, un conjunto de 1961 publicado por primera vez en la edición póstuma *Poesías completas y homenaje*. Lima, La Rama Florida/Industrial Gráfica, 1964. Heraud coloca en forma de versos esta secuencia que luego aparecería en una prosa de *Las constelaciones*: “... viajes no emprendidos, sólo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa”
 7. Hernández fue el primero —¿en Hispanoamérica?— en traducir a Paul Celan. La presencia de Pound en *Las constelaciones* va de la mano con la de Eliot en *Estación reunida* (escrito en 1961/1962 y publicado póstumamente), de Heraud.
 8. Max Hernández, entrevista cit., pág. 42.
 9. Otro poeta que sólo es parcialmente conocido en el Perú y que siguió una vertiente distinta en la poesía del 60. Al respecto, ver el artículo de Carlos López Degregori en “Cuadernos de Ruray” núm. 1, Lima, 1979. Juan Ojeda, marginal como Hernández, se suicidó en 1974 dejando parte de su obra inédita.
 10. Cf. Mirko Lauer y Julio Ortega: “Partitura para una obertura de la lectura de *Contra Natura*”, en: *Creación & Crítica* núm. 13, Lima, marzo 1972.

1965, la crítica lo pasa por alto, excepto la reseña que escribiera Antonio Cisneros en la revista "Letras" de San Marcos, sobre la que nos ocuparemos detenidamente más adelante. El aporte de *Las constelaciones* es decisivo y puede explicar por sí solo gran parte de la poesía escrita a partir de los años 70. No se reduce a la ironía de corte anglosajón ni al empleo voluntario de una expresión —mitad jerga, mitad cultismo— en poemas como "El bosque de los huesos" o "Ezra Pound: cenizas y cilicio". Las sorpresas que siguen deparando estos poemas tienen que ver con la exactitud con que Hernández cuida sus símbolos en la primera parte, referida a los signos del zodiaco, y al modo como se acerca a una lectura crítica de la historia empleando referentes musicales como apoyaturas y un lirismo amparado en la prosa (o la prosificación del verso lírico) como una forma de mimetizar poéticamente la vida diaria². En este sentido, el dictamen del jurado del concurso pudo causarle desazón, pero habría que imaginar qué sentimientos le deparó el desdén de los lectores cuando vio la luz su libro.

"Tengo la impresión de que Lucho esperaba algo más de sus primeras publicaciones. El tenía la intención muy clara, poéticamente hablando, y no era sólo la expresión de una sensibilidad por lo que escribía. No era solamente traer la poesía sajona al Perú, aunque él era buen traductor. Creo que Lucho trataba de plantear esta coexistencia de un discurso "culto" con un discurso ya no demótico o popular, sino "lumpe-nizado" de alguna manera, que si tú no lo miras bajo especie poética te destroza la vida"¹³.

A partir de 1966, Luis Hernández dejó de publicar casi por completo para iniciar una comunicación poética bastante inusual. Se dedicó a llenar cuadernillos escritos a mano —varios tipos de letra y llenos de

También la presentación de Alberto Escobar al segundo tomo de su *Antología de la poesía peruana*. Lima, Biblioteca peruana, 1974. Ver además las notas introductorias a Luis Hernández.

11. Trujillo, "Cuadernos Trimestrales de Poesía" núm. 36, diciembre 1965.
12. Para una lectura de *Las constelaciones* en su ámbito temático y su relación con los primeros libros de Heraud y Cisneros, cf. "Luis Hernández en sus constelaciones". En: *Marka* núm. 255, Lima, 8/10/81.
13. Max Hernández, entrevista cit., pág. 42.

dibujos coloreados con plumones— atiborrados de poemas repentinos, al dictado de circunstancias reiterativas o del obsesivo registro inmediato. Cada cuadernillo llevaba un título de acuerdo a temas arbitrarios¹⁴ y era obsequiado a amigos lectores o también personas a las que deseaba transmitirles el halago de la poesía. La recolección completa de estos cuadernos no ha sido establecida. En la primera edición de *Vox Horrisona*, Nicolás Yerovi habla de 28 cuadernillos; sin embargo, en el libro figuran únicamente 19. No sabemos si el resto eran continuaciones que completaban las series iniciadas en otros cuadernillos. Además, Yerovi menciona más conjuntos inéditos que le fueron llegando después de la muerte de Hernández y con los cuales prometió un segundo volumen. Pero lo cierto es que la siguiente edición de *Vox Horrisona* incluye sólo unos pocos adicionales e intenta un reordenamiento de los poemas.

Hacia fines de 1976, en el mes de diciembre, Luis Hernández, convertido en leyenda viva entre los jóvenes poetas, ofrece un recital en el Instituto Nacional de Cultura¹⁵. La sala del INC estaba repleta y muchos oyentes ocupaban un lugar en los pasadizos exteriores. Hasta ese momento la figura de Hernández era desconocida para la mayoría. En verdad, como dice en un poema, tenía el aspecto de un boxeador de peso welter. La foto que aparece en la edición de 1983 debe corresponder a ese recital¹⁶. Vestido de blanco riguroso con pantalón largo y un polo de manga corta, la tez bronceada por el sol casi veraniego y las patillas larguísimas en el mejor estilo del 60, Luis Hernández ofrecía una imagen que para los espectadores no correspondía seguramente con el estereotipo del poeta. Esta es la anécdota, nada más. Recordemos que la leyenda de Hernández se extendió a partir de una entrevista en un diario limeño¹⁷. Para entonces había publicado unos poemas en una revista de jóvenes amigos¹⁸ y muchos se preguntaban por qué no

-
14. "Luis Hernández: el arte de la poesía" Entrevista de Alex Sizman, *Correo*, Lima, 5 de junio de 1975.
 15. "Luis Hernández y la locura real." En: "La Imagen Cultural" de *La Prensa*, Lima, 2/1/77. Incluido en *Desde Melibea*, Lima, Ruray, 1980.
 16. Cf. pág. 537.
 17. Cf. nota 14.
 18. *Auki* núm. 2, Piura-Lima, 1975. Selección hecha por Luis La Hoz, pero sin presentación.

había sido incluido antes en el ya clásico libro antológico de Leonidas Cevallos: **Los nuevos**¹⁹.

En el recital del INC, Hernández leyó poemas de una recopilación de cuadernillos realizada por Nicolás Yerovi y presentada como tesis en la Universidad Católica ese mismo año. Es decir, Hernández leyó del volumen que se transformaría después en **Vox Horrisona**. Vale añadir que en vida él aceptó el ofrecimiento de la publicación de sus poemas con ese título. Es más: la carátula fue diseñada por él mismo. **Vox Horrisona** debió aparecer en 1977 (según Yerovi, el libro estaba en prensa cuando murió Hernández)²⁰, pero recién salió al año siguiente.

Su muerte ocurrió el tres de octubre de 1977. Según rumores, cuyo esclarecimiento compete a otras personas, Luis Hernández se quitó la vida arrojándose bajo un tren en la ciudad de Buenos Aires. Según esas fuentes, nunca confirmadas del todo, Hernández se encontraba en Argentina por razones concretas: estaba internado en una clínica con un tratamiento intensivo para la enfermedad que a esas alturas lo agobiaba con su trágica lucidez. Escribir estas cosas no es empresa fácil ni gratificante, por cierto. Incluso en la entrevista con Max Hernández, los temas del suicidio y la esquizofrenia nunca fueron tocados directamente. Sí lo fue, en cambio, una historia que hasta ese momento permanecía apócrifa y resultó verídica. Es de una belleza extraordinaria junto a su trasfondo cruel y anticipatorio. Ambos hermanos coinciden en Europa.

“Eso debe ser en 1971. Lucho pasa por Londres, cuando ya no se sentía bien; es decir, viaja para sacudirse un poco de una dificultad que no puede definir. Llega en vísperas del verano y se acopla a un paseo de vacaciones. Ya estamos de regreso cuando planeamos ir a Hungría. Buscando hoteles cerca del lago Balatón, poco menos que imposible, descubrimos que la única posibilidad era dormir en un campamento de turistas al aire libre. Era cerca de un pueblo llamado Balatón-Szarzö. Despertamos muy temprano y salimos a caminar; al llegar a la vía férrea, Lucho se detuvo a mirar un letre-

19. Lima. Edit. Universitaria, 1967. Poemas y declaraciones de Antonio Cisneros, Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega.

20. Cf. “Noticia”, en la primera edición de **Vox Horrisona**.

ro, escrito en magiar por supuesto, que le llamó la atención. Trató de seguir la escritura y vio que en un momento aparecía el nombre. Entonces dijo: 'aca se mató Jozsef'. Buscamos al guardián del campo que hablaba algo de inglés y Luchito le preguntó por Attila Jozsef. El húngaro se emocionó hasta la pared de enfrente' y nos contó que, efectivamente, allí había saltado al tren Attila Jozsef"²¹

Evidentemente, estos datos biográficos de Luis Hernández no sirven para valorar estéticamente su obra, pero en cambio ayudan a comprender en otro sentido los altibajos y desigualdades de la misma. Más aún, la importancia de algunos hechos extraliterarios es determinante para valorar críticamente *Vox Horrisona* en conjunto y plantear, como creo absolutamente necesario, una edición basada no en una fidelidad a ciegas al impulso o la decisión del poeta, sino en criterios extraídos de una lectura global de sus cuadernillos. Hace falta distinguir entre la poética de la obra publicada y la(s) que anima(n) en general a los cuadernillos que el autor aprobó para su edición y aquellos que no logró incluir Yerovi. Del establecimiento de ambas poéticas y de su lectura crítica ha de surgir una versión distinta (no definitiva, ni mucho menos, sino *otra*), acorde con el diseño que los textos, independientemente del autor, exponen. Dejar que los poemas de Hernández hablen por sí solos, pero a la vez someterlos a un diálogo entre ellos mismos, invitándolos a desplegarse con ese concepto de libertad que el poeta se empeñó en inculcarles.

La vida en fragmentos

Es aceptable decir que ciertos poemas terminan acercándose, en un sentido amplio, a la biografía del poeta. En cambio suena casi escandaloso insinuar que la vida de un poeta se enlaza de tal modo a sus escritos que acaba siendo gobernada por ellos. Bastaría pensar en Martín Adán, con quien Hernández y su poesía tienen más de un vaso comunicante²². Me parece que en el caso de Hernández sus poemas le señala-

21 Max Hernández, entrevista cit., pág. 43.

22 Me refiero a *Travesía de extramuros* (1950), en el terreno poético, por su relación con la música y algunos poetas románticos ingleses y alemanes. Por otro lado, la marginalidad de Adán está en su poesía, siempre distante de los patrones del gusto epocal. Y en este sentido es política, por cierto.

ban un desgaste comparable al de una lenta aniquilación. Lugar de refugio, locus amenus exclusivamente verbal, pero también hay que recordar que la lírica llevada hasta sus últimas consecuencias encuentra el silencio. Luis Hernández, como Esenin, Celan o Jozsef, apostó por el lirismo a ultranza, por el peligro de poner la vida como prenda del encastillamiento, la locura o la muerte. Y también la autoconciencia extrema —hablamos del mismo circuito— conduce a la inercia final.

¿Con quién dialoga Hernández desde sus tres primeros libros? ¿Con él mismo? Ese otro Yo, el interlocutor, ¿escucha o simplemente rectifica las palabras del poeta? En la obra editada crece la expectativa del libro como un orden regido por los astros y la música. La base lingüística es aún el desencuentro textual de los registros que manipula el poeta. A partir de 1965 esa base cede terreno a la figura del poeta que concibe su vida como un espacio poético: él es el libro y los cuadernillos que obsequia son las páginas, los sucesos arrancados de su piel. Otro cambio se opera: el artesano, que talla y pule, deja su lugar al tiempo de una expectativa diferente. “La lengua del mudo cantará”, no cesa de repetirnos. Es ese tiempo el que vela el poeta / libro a medida que lo va moldeando a su demarcación vivencial.

Hasta 1965, publicar un libro representa para Hernández no la mera colección de poemas sino la posibilidad de estrechar relaciones entre la voz como canto y la música como el universo cerrado de un sin número de virtualidades. O correspondencias, ya expuestas en *Orilla*: “Yo pensaba en el mar / como cuando leía / y el mar sonaba igual” (“Jardinera de cizaña”⁶); “El agua antes cantaba / infiltrada en la arena” (“Mar”, 1); “Una voz que no es nuestra / también puede llamarnos” (III, 1).

La predilección por concebir la voz, el sonido, el canto en su aspecto material y a la vez considerarlos señales de otra comunicación, se acentúa en *Charlie Melnik*. El “otro”, el “hermano”, ya se ha ido y sólo resta interpretar sus canciones. El imposible o improbable regreso es conjurado en el nivel poético: el habla de Hernández se articula en una composición que no desdeña la arquitectura musical, con sus temas y variaciones, su constante llamado a la sorpresa. De esta composición procede la exploración del Tú: “Puedo llegar al mar / Con la sola alegría / De mis cantos” (IV, “La canción de Charlie”, 1), “Y el sonido sin paz / De los naufragios / Acudiendo / Al dolor de mis canciones” (VI,

“La canción de Charlie” 3). Desdoblamiento, empero, que no anula las individualidades del Yo y el Otro cuando un mismo enigma une sus lenguajes: “De qué alta raíz, / qué ríos, / brotó el olvido llamado de tus cantos” (X, 2); “Si regresaras / qué habría de decirte” (XI).

Las constelaciones se presenta como una baraja desplegada en la mesa, el libro. En este juego limpio de poemas como naipes, cifró Hernández su futuro poético. No es gratuito que abra el volumen un poema sobre los dobles y referido estrictamente al canto y sus límites: ausencia, cansancio. Se trata de “Géminis” que elabora una clara teoría del tipo de lectura que plantea para el resto del conjunto:

“ Es extraña nuestra canción. Es demasiado triste y antiguo lo que contamos. Nuestra canción no nos pertenece. Y si se nos oye en las noches, en las ferias, es porque no somos ajenos al cansancio y la gloria, porque la paz que encontramos alcanzará a cubrir por un día el deseo (...) Hemos dejado en casa al hermano, al mismo hermano que guarda —quizá sea que volvamos— el gastado cuaderno de sus labios (...) Porque pese a que fuimos simples e inalcanzables, hemos sobrevivido al hermano. Lo hemos dejado, ciego y amargo, en sus viajes no emprendidos, sólo trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa”.

¿Quién habla en el poema? Un deseo de fusión del Yo y el Otro, un puente entre una y las demás voces que escucharemos inmediatamente. Pero se trata más que nada de un ejercicio —serio, calculado— que reconoce como frágiles sus tanteos: “Qué diré de los leones / Grises fieras nacidas sin el habla, / Sin el hondo sentido de las violas” (“Leo”), “Esta es la única canción que balan, / La única canción que aprendieron las jovencitas / En la turbia y seca paz de las historias bíblicas” (“Cáncer”). Y en la mitad de ese puente que une al sentido de la voz y su sin sentido, asoma la música: “Alguna vez existió un hombre marcado por el estigma crudelísimo de la música” (“Difícil bajo la noche”, 1); “Una melodía inimitable lo colmó, y no fue más la luna presagio de desdichas” (“Difícil bajo la noche”, 2). ¿A qué melodía única se refiere el poema? A las mismas palabras que esperan tomar posesión de un tiempo, así como la música desea ocupar un espacio: “Y yo habría de

volver a ser el muerto / Que a tu sombra escribiera salmodiando / Unas frases ideales a mi oboe” (“Ezra Pound: cenizas y cilicio”, 2). Aspiración más que extraña, inaudita. Y con esta regla se debió medir un libro concurso? ¿O Hernández esperaba un juicio más equitativo de los demás lectores? Sobre este punto hablaremos al final. Ahora conviene mostrar cómo los poemas expresan claramente esta aspiración, condensada en uno de los más impresionantes del libro, “El bosque de los huesos”. Aquí el asombro de los lectores —si los hubo— debió haber sido total. ¿Qué mezcla insólita de dicciones se le ocurría al autor? Para la poesía de comienzos del 70, y para los futuros poemas de los cuadernillos, esto era pan comido. Sin embargo, esa primera osadía no se la quitó nadie a Hernández.

“Mi país no es Grecia,
Y yo no sé si deba admirar
Un pasado glorioso
Que tampoco es pasado.
Mi país es pequeño y no se extiende
Más allá del andar de un cartero en cuatro días,
Y a buen tren.

Quizá sea que ahora yo aborrezca
Lo que oteo en las tardes: mi país
Que es la plaza de toros, los museos,
Jardineros sumisos y las viejas:
Sibilinas amantes de los pobres,
Muy proclives a hablar de cardenales
(Solteros eternos que hay en Roma),
Y jaurías doradas de marocas.

Mi país es letreos de cine: gladiadores,
Las farmacias de turno y tonsurados,
Un vestirse los sábados de fiesta
Y familias decentes, con un hijo naval.

Abatido entre Lima y La Herradura
(El rincón de Hawai a diez kilómetros
De la eterna capital de los burdeles),
Un crepúsculo de rouge cobra banderas,
Baptisterios barrocos y carcochas.

Como al paso senil del bienamado, ahora llueve
Una fronda de estiércol y confeti:
Solitarios son los actos del poeta
Como aquellos del amor y de la muerte”.

Estos dos últimos versos contienen una de las propuestas del libro: es el artesano que vive la obsesión de la materia y hace alarde de sus prodigios. Sólo que, en nuestro poeta, la seguridad va entre líneas: “Digamos que eres un muchacho, / Acaso el que tallara / La sortija del durazno. / Pensemos que ella fue creciendo en tu dedo / Hasta hacerse lejana como un astro” (“Cantos de Pisac”, Primero). O todavía deja notar las dudas del primerizo: “El terror de este canto / O su ternura oculta entre el follaje / Como la boca de un venado (...) memoria / De lo no vivido, fruto insomne / Que antecede a la semilla” (“Cantos de Pisac”, Cuarto).

La otra propuesta es, sin duda, lo lúdico e irónico, la broma culta o desfachatada con el lector. Este recurso, punto esencial en los cuadernillos, recorre la mayor parte de **Las constelaciones**. Y no sólo en la parodia de **The Pisan Cantos** de Pound, sino en la consciente puesta en duda de la solemnidad del lenguaje poético. En verdad, Hernández podía reconocerse en el poeta que llega al punto de reunión y es recibido así: “Sé que si llegaras a mi barrio / Los muchachos dirían en la esquina: / Qué tal viejo, Che’su madre...” (“Ezra Pound: cenizas y cilicio”. 2)

Y, de pronto, la ruptura. Y el comienzo de otra comunicación. Imposible saber si algunos de los poemas que integran el primer cuadernillo –**Voces íntimas**– fueron escritos antes de los años 70. En todo caso hay un poema titulado “Fin de 1964”, pero puede ser solo una mención. Ya vimos qué significaba para Hernández un libro de poemas. Y si hemos de creer en sus declaraciones acerca del descontento sobre la obra editada²³, bien podemos preguntarnos qué esperaba de la inédita. ¿Qué son, pues, los cuadernillos y qué plantea Hernández a través de ellos?

23. Entrevista en *Correo*.

En primer lugar, restringir el círculo de lectores, eligiendo a sus destinatarios (uno en potencia: el que recibe de mano suya el cuadernillo). En segundo lugar, es obvio que limitando la presencia del lector—o motivándola de otra manera, por razones afectivas, digamos—impide u obstruye también el circuito de la crítica. De ahí que todo sea permitido en la escritura de los cuadernillos, a pesar de que existe un necesario control por parte del poeta. En tercer lugar (y ésta es una sospecha) los cuadernillos se convierten en momentos de experimentación que pueden ampliarse o suprimirse. Lo curioso es que hacia 1975 ya tenía un título (*Vox Horrisona*) para la reunión (¿completa, selectiva?) de los cuadernillos. Más curioso todavía es que luego, con la publicación inminente, no pasara los poemas por un tamiz autocrítico²⁴. Lo que demuestra que, en el fondo, dejó que Yerovi emprendiera la recolección de todos los cuadernillos dispersos y después, ¿por inseguridad, por falta de ánimo?, se limitó a resolver algunas incógnitas del recopilador. La pregunta que brinca inmediatamente es: ¿por qué dejó de publicar en 1965 y por qué accedió doce años después?

Noción del canto

Si la función del poeta en la obra édita es la de cuestionar su canto y ordeñar las señas y signos que los poemas acogen y proponen, ¿qué tipo de función le corresponde al poeta de los cuadernillos? En el medio, otra vez, se sitúa la tarea del traductor como benigno usurpador de cualquier forma. Nace una empatía general con una experiencia mudada en poema y vuelta a mudar en poema y así. Entonces, los cuadernillos son bocetos de un Libro único; sus poemas, versiones de un solo texto jamás alcanzado. Y de ahí la importancia de referirse continuamente al código que articula la voz poética. En sus primeros libros, Hernández apenas si mostró sus concepciones de la escritura como superficie de la voz. Aquí, en cambio, tenemos un museo de artes poéticas²⁵. Antes fue traducir/trasladar el trabajo artesanal con una gama de registros “cultos” o “coloquiales” (pensemos en Pound). Ahora el oficio de crear poesía y el de competir con otras lenguas (literalmente o a través de poemas de otros, sean Byron, Goethe, las canciones de los Beatles) se fusionan: “...What’s that flower / you have on? / Could it be a faded / rose from days gone bye. / Cada día escribo peor / El

24. Ibid.

25. Todas las citas de los cuadernillos procederán de la primera edición, indicando el nombre del conjunto y el título del poema o el número de página.

inglés. Ma lo parlo. / Y la peor gestión / Es la que no se realiza. / ¿Es esto poesía? / Oui”²⁶; “Tú hablabas con un lenguaje lúcido, con el lenguaje de los colores en la calle, con el brillo de las casas, con la risa, con el sueño, con el sonido suave del césped a mitad de las avenidas”²⁷.

Esta necesidad de autoavalar continuamente sus productos en un abierto diálogo con la tradición o con otros poetas (de preferencia románticos), da a los cuadernillos un sentido de autenticidad espontánea. Acá se afirma, incluso cuando se duda. Y en cada diálogo hay un alejamiento, como en **Charlie Melnik**²⁸, y la posibilidad de arrebatarle al silencio el don de lo inexpresable: “Adiós Percy Shelley / Quién sabe/ Si nos veremos / Der Dichtung Schleier / Aus der Hand der Wahrheit/ Plena ya es mi vida / Puedo regresar / Al valle profundo / O también, Percy, / Volver a hablar contigo / Tú, que me enseñaste / Que nada es sueño / Y menos aún el amor”²⁹.

El itinerario empieza y termina en la palabra, ni más ni menos. Mencionamos el peligroso contacto de un poeta con sus textos, esa extensión de la vida en la escritura cuya práctica generalmente concluye con la disolución de uno de los dos participantes. En verdad, los poemas de los cuadernillos relatan una biografía en ausencia, suspendida entre el decir y el callar definitivamente. Veamos un corte secuencial (se puede escoger muchos más) tomando algunos fragmentos que hablan del quehacer poético a lo largo de los cuadernillos de **Vox Horrisona**.

“Una forma
de escribir poesía
Es vivir epigrafiando”³⁰

26. El jardín del después: “Poema del siglo 30”.

27. El jardín del después: p. 248.

28. Un ejemplo al azar: “Erik / Qué pena nos da tu vida / Que la oímos una tarde, / Oh muchacho que partiste / Para siempre regresar” (*Voces íntimas*: “Erik Satie”).

29. El jardín del después: “Lass mein aug den abschied sagen”.

30. El curvado universo: p. 153.

“Si supieras
Que en la poesía
No hay orden
Ni desorden”³¹

“En cada mal suceso
Hay una esperanza
Y la lengua del mudo
Cantará”³²

“Hay una canción que sólo nosotros conocemos, una canción que corre tras los letreros de gaseosas: Fanta, Coca-Cola, en las playas celestes del Balneario de La Herradura. Es una canción que no quiebra el silencio, como aquello demasiado dorado para ser el sol. Hay una canción de algo lo cual ya es decir.
Una canción que ha de contar una historia.
Una difícil Historia”³³

“Qué laberinto
Y qué amor
Es la poesía”³⁴

“Si cantara
Lo que en el corazón
Siento
Sería para mí
La canción
Algo indescifrable”³⁵

“ Un día
Conocí el poder
Ligero de la palabra:
Yo tartamudeaba

-
31. El curvado universo: “En bateau”.
32. El curvado universo: p. 156.
33. El curvado universo: p. 160.
34. Landscapes: p. 221.
35. El elefante asado: p. 233.

En frases,
Con los ojos: tales
Ojos que en la mar
Se agotan”³⁶

Esta mar no es, ciertamente, un estado de ánimo ni una referencia circunstancial. Es ambas cosas dentro de una lógica que sí que no empieza en **Orilla**, al borde del mar, y tiene que ver con la considerable repetición de la frase “la lengua del mudo cantará”. Es aquella sustancia que, como el oleaje, va y viene con la intermitencia de la poesía. Lenguaje, entonces. Pero no asociado a los códigos con que el poeta nos distrae, sino al profundo significado que a duras penas logra transmitir. Por un lado es el reverso del lenguaje; por otro, la música en busca de espacio, como ya mencionamos. Un orden que no es producto de la racionalización del desorden, sino **algo más**. Por eso, tal vez, el poema “A un suicida en una piscina” es un bello canto a la vida y quizás una advertencia: “No mueras más / Oye una sinfonía para banda / Volverás a amarte cuando escuches / Diez trombones / Con su afil claridad...”³⁷. ¿Habría ocurrido lo mismo si el suicida, en lugar de una piscina, hubiera escogido el mar? Dirigiéndose a éste, esa voz nos revela la diferencia: “Hemos escogido de ti la / más bella estancia: el final / de la tarde, cuando hablas / con el viento una jerga / incomputable”³⁸. Este lenguaje cifrado es una de las claves de los cuadernillos y el eje que pone en movimiento la inminencia de la canción. Y, cabe agregar, el descanso anhelado: “Tan silencioso soy / Que si te hablara / Tu voz respondería / Con un lenguaje impalpable (...) Tan silencioso soy / Solo en la mar / De Agua Dulce / Prestas a nadie / El único relato”³⁹; “Dicen que soy un soñador / Que sueña / Y otros dicen de mí // Adiós. Me voy a otro lugar / Y si la tristeza me alcanza / Me cubriré con el agua / De la mar. Y no he más / De morir / Y no he más”⁴⁰. Es en el mismo contexto que el hablante escucha al dios Pan —que “también estaba en cactus”⁴¹— tocar una canción al mar de La Herradura. Esa jerga incomputable y ese relato único son imágenes cuya función debe

36. **Flowers**: p. 284.

37. Cf. **El eterno retorno**.

38. **El eterno retorno**: p. 78.

39. **Al borde de la mar**: p. 118.

40. **Al borde de la mar**: “6 canciones rusas”, “La canción”, “N. Rimsky”.

41. Es decir, drogado con un cactus alucinógeno conocido como San Pedro.

ser comprendida dentro de la lógica de estos poemas. Hay un cuadernillo titulado específicamente *Ars poética* y que ejemplifica de modo admirable el tipo de comportamiento estético que Hernández asumió a través de sus cuadernillos. Como en otras partes de los mismos, acá podemos establecer una secuencia relativa al propio canto y luego explorar su sentido.

“Sin esperar quietamente a la belleza.
Llamándola, sí, en cambio.
Este ha de ser el secreto de los cantos.
Ninguno sideral ni otro escondido
En el vientre del pez o acantilado
De algún lugar remoto,
Pero sí el misterio con que el sol compite
Verano tras verano con las aguas”⁴²

“Apolo Citaredo
Hazlo: Desciende
E infunde
Otra vez a la lírica
Esa ganzúa que abre todo reino:
tu sonrisa”⁴³

“... y el esplendor
De los bares: Paz de los bares
Paz de los cinemas
Donde recién ahora:
Qué breve es la vida
Se inicia la Poesía
La voz que incontable
Y en misterio
Vuelve para tomar
De cada ser su primitiva forma”⁴⁴

42. *Ars poética*: p. 133.

43. *Ars poética*: “Himno a Apolo”.

44. *Ars poética*: “Canción para Wolfgang Goethe”.

“Mejor cantemos una melodía
Que proviene de nosotros,
Y es muy nuestra,
Puesto que esta canción
Tiene en sí existencias
Como toda canción
(...)
Visto así, la Poesía
Será creación.
Mas no. Poesía

Es evitar el dolor
A quien en tu camino etc.
Juro por Apolo Musagetae
Dios de la Medicina
Y la Poesía
No tolerar ante mí
El dolor”⁴⁵

Vemos que, si en la poesía anida un secreto, éste ha de ser el llamado a la belleza. Pero la “técnica” del canto consiste en ceñirse a la pugna del sol y las aguas. Al parecer, la naturaleza pone de su parte la gran cuota de misterio; la poesía, por su lado, se ocupa sencillamente de revelarlo, o hacerlo más evidente. Incluso Apolo ejerce su potestad con una ganzúa, ni más ni menos. Y ese instrumento es la sonrisa y será el humor y la ironía en los cuadernillos. Por eso es que la canción a Goethe tiene por escenario la “paz de los bares”, allí donde circula con más libertad él habla y escoge la forma que le acomoda. Bares: ingestión de belleza por medio del lenguaje. El misterio de corte romántico se reduce, pues, a una selección. Y comienza el proceso de producción poética: la canción proviene de los hablantes, ya filtrada. Y lo más importante: no es devuelta a una belleza o a un arcano, sino a los mismos gestores, para evitarles el dolor. Imaginemos a Hernández repartiendo sus cuadernillos como recetas contra el sufrimiento, como curiosas “muestras médicas” para los pacientes de la poesía.

En la marginalidad de este canto radica su crítica. La función de la palabra, como la medicina, es curar o aliviar el dolor. El circuito ce-

45. Ars poética: pp. 136-137.

rrado de los cuadernillos responde también a una conciencia que se sabe plural pero selecta. Y no sólo en esto podemos asociar a Hernández con un romanticismo revitalizado por la salvación física, orgánica. En este sentido tiene algún punto de contacto con Antonin Artaud. No es extraño, entonces, que Cisneros le dedicara un poema póstumo en que alude a Hölderlin⁴⁶. Seguramente la comparación le habría encantado a Hernández. La noción de peregrinaje por un mundo más restringido (la ciudad, la playa, los parques, los bares, las clínicas) e indudablemente más caótico se enlaza con cierta religiosidad amparada en la música y en la íntima voz de las confidencias:

“Antes del Concierto, como lo hiciera desde pequeño, rezó:
Señor: tú que estás en lo absurdo y también en las latas, la
basura, la miseria, los cintilantes tejados, los jardines escondidos,
el amor, la brea, la tristeza, la desesperanza.

Señor:

Tú que habitas

También en los fragmentos

Que quedan

Tras las terribles

Noches de los bares

Oscuros, en las moscas,

En los callejones sin salida,

En las llagas.

Señor: no me oigas:

Oye más bien

Lo que resonará

En la música”⁴⁷

Detengámonos finalmente en un texto que propone, en su estructura, una intensificación de los recursos de **Las constelaciones**. Los registros verbales no se agotan sólo en el tono lírico de los versos y en el tono ensayístico/narrativo de la prosa (sin contar el título en inglés). También la voz distingue a los sujetos (el niño, el Yo del poema) a la par que se individualiza hasta gestar su propio mecanismo de emisión: el flujo en que convergen los privilegios de los demás géneros. Obtiene así un tramado que disuelve el crepúsculo en el mar, la mudez en el

46. Cf. *El libro de Dios y de los húngaros*. Lima, Libre 1, 1978.

47. *Una impecable soledad*: “Book the second”, p. 149.

habla, el amor en la escritura. Por ese intenso vitalismo regido por una norma culta (nunca olvidemos que la medida de esta lírica, o de lo que se le semeja, es la individualidad), se abrió paso Hernández con una mezcla de convicción y titubeo. Extraños textos como el que reproduciremos⁴⁸, en los que la prosa y el verso prestan un servicio de soporte a la indagación poética, forman una radical propuesta de escritura. En otras oportunidades empieza en verso y la propia divagación lo conduce a la prosa, y en la mayoría de casos el timbre está dado por la introspección de esa circunstancia que, inscribiéndose en el texto, cuestiona su calidad a través de la polisemia. No todos, por supuesto, llevan el sello de este hábito poético que Hernández asocia con la sorpresa⁴⁹. A este tipo de construcción verbal, que en *Vox Horrífona* ocupa un lugar de excepción aunque no fue explotada a conciencia, no vacilaría en denominarla facción. La palabra tiene dos acepciones pertinentes: la parcialidad ideológica y el rasgo facial. Así, pues, las facciones de Hernández están constituídas por aquellos textos que nacen de una circunstancia que es reproducida para generar con varios tonos (monólogo dramático, lírico, narrativo, científico)⁵⁰ un discurso que reordena semánticamente la referencia. Para sus facciones el poeta creó personajes (Shelley Alvarez, Gran Jefe Un Lado Del Cielo, Capitán Dexter) que consiguen una línea más anecdótica o narrativa. Pero bien pudo Hernández prescindir de ellos, como ocurre en muchos casos, y limitar las facciones al personaje o voz que le interesaba más: la poesía en calidad de protagonista. Y ahora el ejemplo: "Chapter the funf"

"Los críticos dicen que toda obra literaria es algo autobiográfica. Yo creo que no hay nada tan autobiográfico como la vida. Y como la muerte: El niño se acercó al micrófono y

48. "Chapter the funf".

49. Dos ejemplos de **El curvado universo**. En "Homenaje a Shakespeare" el juego de palabras se da entre Bill (diminutivo de William) y vil: "La Poesía / Es un arte / Bill". En cambio en "Festivales de Lima" la referencia es críptica y debe provenir del slogan de la película *Woodstock* (1970): "Tres días de paz, música y amor". Sin embargo, en el poema esa referencia aparece demasiado velada: "Lima: / Tres días de PAS, /INH y / Estrepto", donde las siglas corresponden respectivamente al Acido Paraminosalicílico, Isoniacida y Estreptomina.

50. Es el caso de una "Chanson d'amour" (en los cuadernillos hay, por lo menos, diez) de *Ars poética*: "Te amo / $\sqrt{-1}$ / Eres un amor / Irracional".

dijo: Del laureado Gabriel y Galán voy a recitar algunas de sus inspiraciones. Y la poesía lo besó con sus helados labios: los mares, el coral, y el sol que alumbra las flores de junto al mar. El niño caminó luego por la pista. Y el amor no dejó nunca más sus ojos.

En el crepúsculo
Cuando la helada
Y dulcemente azul
Flor de los mares
Tiñe de azul
Los campos inmensos
Lilas y las frutas
• Yacen sobre
La tierra

Hay una voz

Y la lengua del mudo ha de cantar.

Estoy solo en las islas del coral. ¿No son éstos los navíos sumergidos? O más bien, responde: ¿Cómo son los añicos del amor, cómo son las astillas del amor?

En el crepúsculo
Cuando la helada
Flor azul de los océanos
Tinta en violeta
La dura espera
En el crepúsculo.

Hay una claridad ligera"⁵¹

Descenso a los silencios

Nos queda todavía una pregunta en el aire. ¿Por qué dejó Luis Hernández de publicar en 1965 y accedió a hacerlo doce años después? Ya hemos dicho que 1965 es una fecha clave, no sólo por la aparición

51. Cf. *La novela de la isla*.

de *Las constelaciones* sino por la indiferencia con que fue recibido. La expectativa del poeta sobre su libro era muy grande. Y sin embargo las personas que, al parecer, pudieron valorarlo, mantuvieron silencio o emitieron juicios casi tajantes en su contra. Hay una reseña del libro escrita por Antonio Cisneros, compañero generacional, que debió saberle muy amarga a Hernández. Empieza con una especie de “ninguneo”:

“Ya casi nos habíamos olvidado del poeta Luis Hernández. Sólo unos pocos conocimos sus pequeños libros de 1960 y 1962. Después, su viaje a Alemania, sus estudios de Medicina y su terco alejamiento de los compartimentos llamados literarios, no lo habían borrado del cuadro familiar”⁵²

Y continúa de la misma manera, reconociéndole algunos intentos (oposición “términos solemnes” y “argot”) pero minimizándolos en otros aspectos, como el humor: “Sí, lo reconocemos, es chistoso”. Pero en realidad la reseña parece elaborada para separar, por decirlo así, a Hernández de lo que Cisneros llama “el cuadro familiar”. Y termina tan irónicamente como empezó: “Así, Luis Hernández es un poeta y *Las constelaciones*— a pesar de nuestras atingencias— es un libro”. No hay que perder de vista un detalle de absoluta importancia. En ese momento, Cisneros representa el pico más alto de su generación; en 1964, a los 22 años, había recibido el Premio Nacional de Poesía por su libro *Comentarios reales*. Sus palabras son como las de un hada madrina: convierten al sujeto en artista o en sapo. Si leemos entre líneas la reseña, es factible detectar un respeto por el libro de Hernández que el punto de vista irónico, y como desde un pedestal, encubre. Pero lo más probable es que esto no lo percibiera el propio Hernández.

52. Cf. “Letras” núm. 76-77, UNMSM, Lima, primer y segundo semestres de 1966, pp. 337-339.

53. Extendiendo la lectura entre líneas al poema que Cisneros dedica a Hernández en *El libro de Dios y de los húngaros*, también podemos sospechar que debajo del tono cariñoso y sincero late una pizca de culpa. ¿Por qué?. Tal vez por esa reseña de 1966. El poema de Cisneros se titula “Sólo un verano me otorgáis poderosas” (i.m. Lucho Hernández):

“Y llegado el momento el tiempo se abrirá como
el Mar Rojo
bajo el sol de nuestros padres o la luz de una
sala de emergencia.
(Ni el verano de Hölderlim me otorgáis oh Parcas poderosas)
Ya no esos camarones con almendras. Ya no son
fastas las mañanitas o nefastas.

Esta mención a la reseña de Cisneros, lejos de indicarla como el tiro de gracia a la obra édita de Hernández, supone la existencia de una atmósfera nada propicia para el autor de *Las constelaciones*⁵³. Lo cierto es que Hernández deja de publicar y se retrae por completo⁵⁴. ¿Cómo es que acepta el reto de la publicación? Por un lado debido al aprecio de poetas jóvenes como Luis La Hoz y Nicolás Yerovi, sobre todo por el estudio que emprendió este último. Pero, por otro, hay que situar la publicación de *Vox Horrisona* y el recital en el INC (cuya función fue, consciente o inconscientemente, tomar la temperatura al ambiente literario) dentro de un estado de salud bastante deteriorado. Según Max Hernández, los cuadernillos eran como mensajes en botellas enviados por un naufrago⁵⁵. Ya no la receta para los demás, sino la sencilla expresión de un contacto más fraterno con el mundo.

Ya sólo una pradera inacabable donde pasta el
potrillo y nos ama el Señor.
Perdóname Señor. Me aterra esa pradera inacabable.
Sigo a la vida
como el zorro silente tras los rastros de un
topo a medianoche”

Es sintomático como de un poema de Hernández pasa Cisneros a escribir dos canciones de amor a la manera de Hernández. Se nota de inmediato que la empresa es más que difícil. ¿Qué fantasmas perseguirán a Cisneros? Sus imitaciones son escasamente ingeniosas:

“DEUX CHANSONS D'AMOUR (LUCHO HERNANDEZ)

a)
Cuando en el Grunewald
del lago tú
los setos
cada vez
el aire de lavanda
se diría
bello igual
al ópalo del agua
pradera prodigiosa
que jamás

Ahora bien, si la presencia en los cuadernillos de la lengua del mudo y el dolor apunta definitivamente al abrupto silencio, el sentido de la muerte es conjurado a través del canto. Ubicado en ese espacio limpio de asperezas, que es la poesía como reverso del orden y el desorden (espacio colindante con la esquizofrenia, posiblemente), los cantos inéditos de Hernández temen la contaminación. ¿De un público más amplio, de la crítica especializada, de las reseñas abiertamente negativas? Eso no lo sabremos. Pero sí me convengo más que, simbólicamente, Hernández se entregó al silencio para que emergiera, con toda su pureza, el Libro. De alguna forma, al decidir publicar *Vox Horrisona*, estaba 'traicionando' esa decisión que tácitamente adoptó después de la frialdad con que fue recibido su tercer libro. El que saldría en 1978 suponía, pues, una singular derrota: nacimiento de una poesía que ha ido creciendo cada día/muerte del escritor. Si el libro era como un organismo que crecía (de *Orilla* a *Las constelaciones*), la fragmentación poética (los cuadernillos) sólo podían llegar a esa unidad por sobre el cuerpo del poeta. Uno de los participantes debía ceder su terreno al otro. Todo lo que aquí expongo pertenece a la especulación y en ningún momento debe tomarse como un análisis de la muerte de Hernández. Pero ya estaban dados los pasos: él había diseñado la carátula, ayudado a Yerovi a redactar las notas que se incluyen en la primera edición. Al aceptar la materialización de un orden (el Libro) se diluía la comunicación que ligaba al poeta con un núcleo especial de lectores. Esto debió tenerlo muy presente Hernández. Con ello no quiero insinuar, ni mucho menos, que la inexorable publicación de *Vox Horrisona* le ocasionó la

b)
Eres tonta
como una araña
torpe
para tu edad
y peso
amada mía"

(Cf. *Monólogo de la casta Susana y otros poemas*. Lima, INC, 1986).

54. Notemos cómo al comienzo de su reseña hay una especie de reclamo en este sentido. Hernández no parece dispuesto a compartir públicamente su "condición" de poeta.
55. Max Hernández, entrevista cit., pág. 43.

muerte. Eso sería absurdo. Quiero insistir, más bien, en el carácter simbólico de esta interpretación, pues transita otro nivel de lectura de vida y obra. Lo que sí pretendo es demostrar por qué ambas ediciones, de 1978 y 1983, caen en la trampa tendida por el autor. Intentaré, entonces, proponer algunas bases para una edición basada en otros parámetros: los poemas mismos. Es necesaria una nueva edición —no digo completa sino distinta— que reúna los poemas de los cuadernillos —los que llamo **facciones** y aquellos que están más cerca de **Las constelaciones**, aunque Hernández no lo admitiera⁵⁶— en una ordenación más racional. Si Hernández iba escribiendo sus textos al dictado de las circunstancias, los cuadernillos no podían tener el orden de un libro. El único compromiso con la obra inédita habría sido la reproducción facsimilar de cada uno de los cuadernillos, con todos sus dibujos de colores y los tipos de caligrafía empleados por Hernández. La idea de “fidelidad al autor” tiene sus bemoles. No hay más que pensar en algunos ejemplos ilustres. Virgilio, Kafka. En verdad, cuando se habla de “fidelidad a la obra” se sigue pensando en seguir al pie de la letra las indicaciones autoriales. Y en el caso de los cuadernillos de Hernández esto es harto difícil. ¿Acató Hernández el proyecto de Libro por sobre la existencia independiente de los cuadernillos; es decir, metiéndolos como latas en una despensa? ¿O siguió pensando que, más allá de la edición de **Vox Horrisona**, los cuadernillos, en caso de editarse, debían mantener sus formatos originales? La concepción de muchos poemas de los cuadernillos y la inclusión de los que denomino **facciones** (“la peor gestión es la que no se realiza”, como dice en un verso) apuntan a la posibilidad de distintos ordenamientos de **Vox Horrisona**. Esto creo que está claro: por lo demás, dicha edición fidedigna —respecto a los cuadernillos— era poco menos que imposible por los costos. Ahora, con el prestigio de **Vox Horrisona**, tal gestión no es una utopía. Pero, lamentablemente, no es la que propongo.

La edición de Yerovi reproduce el desorden de la composición de los cuadernillos. En la entrevista de 1975 el poeta deja entrever que no posee un criterio estricto para incluir un poema dentro de tal o cual cuadernillo:

“Ponte uno con bastante humo y esas cosas, pertenece a
La avenida del cloro eterno. Uno un poco azul es Los cro-

56. Entrevista en *Correo*.

máticos yates. Si se me ocurre un poema por ejemplo extraño es *El sol lila*. O sea van por derecho propio. A *La playa inexistente* van aquellos poemas que ni yo entiendo. Y no tengo ni la menor idea de lo que quieran decir, pero me parecen lindos en la forma de palabras. O sea son ejercicios, casi”⁵⁷.

Está demás añadir que los criterios del autor son completamente arbitrarios. ¿Cuál es la diferencia entre un poema “extraño” y uno de los que “ni yo entiendo”? ¿Qué es un “poema azul”? Para mí que Hernández se estaba vacilando con el entrevistador o, por decir lo menos, con sus propias palabras. Es obvio que muchos poemas de un conjunto se repiten en otro, con variantes o levisimos cambios. Pero estas variaciones jamás obedecen a una intención voluntaria de crear contrastes. Se dan porque así se dieron en el circuito de los cuadernillos. Además debemos estar alerta de que no todos parecen escritos en circunstancias normales; la alusión a las drogas se da la mano con la escritura desde una alteración, al estilo de Michaux. Esta es una suposición personal y asumo el riesgo de patinar escandalosamente.

Hay, sí, un aparente orden que Hernández creyó instaurar en la desmesura de su hábito creativo. Esto significa que la grafomanía se convirtió para él en algo tan natural que ni podía responder al respecto. Era como si le preguntaran por qué vivía:

- Pero, ¿por qué escribes?
No sabría por qué, palabra; mentiría si te diría (sic) que sé por qué. No sé.
- ¿Pero tienes necesidad de escribir?
Necesidad, no.
- ¿Pero gustas de escribir?
Tampoco.
- ¿Y por qué lo haces?
No sabría cómo explicarte.
- ¿Pero lo haces casi todo el tiempo?
Casi siempre. (Pausa) Diario.

57. Ibid.

- Diario, ¿pero sin horas determinadas?
Sin horas determinadas.
- ¿Ni que las horas determinen el tipo de cosas que escribes?
No, nada de eso. Sería terrible eso⁵⁸.

Hay algo inobjetable, al parecer. Muchos de los poemas de los cuadernillos se reducen a meras anotaciones o versos para ser desarrollados en otros momentos o en otros cuadernillos. No fueron "pasados en limpio", para utilizár una frase del ambiente editorial. El poeta concluía un cuadernillo y lo regalaba. La necesidad del Libro (me refiero a la propuesta de Yerovi) puso en crisis esta práctica, a pesar de que ya Hernández en 1975 tenía un título para la obra completa, esto es, la reunión de cuadernillos. Evidentemente la recopilación de Yerovi no solucionó el conflicto sino lo agudizó. Y aquí todo editor puede alegar que respetaba la "voluntad" del autor. De esto no cabe duda. Pero, ¿qué hay desde la perspectiva del lector del Libro, que tiene ante sí un volumen y no la sucesión maravillosa de colores y artes caligráficas?. Hay varias facciones tituladas "Chapter the one" que carecen de continuación, ¿o sí?, en el mismo cuadernillo. O canciones "sextas" sin las precedentes. El ejemplo más claro son las "Chansons d'amour", que bien podrían agruparse por su lado. O aquellos poemas dirigidos a compositores o que tienen que ver directamente con el universo musical. O los que aluden a Apolo y los que se relacionan con diversos escritores. A las artes poéticas, que tal vez quedarían mejor en el cuadernillo que reúne a un grupo de ellas. En pocas palabras, hace falta un trabajo de reagrupación y selección, un rastreo para configurar el libro que aún reclama la poesía de Hernández. Se debe eliminar aquellas reiteraciones gratuitas en beneficio del texto que mejor las ejemplifique. Y no me refiero acá a versos como "y la lengua del mudo cantará", que cumplen una función operativa dentro del conjunto. Hablo de versos sueltos y juegos de palabras que de pronto los encontramos bien articulados en otros poemas.

El lugar de la poesía de Hernández en el contexto hispanoamericano está por definirse. Y dependerá, hasta cierto punto, de la edición que requiera un lector ajeno a la tradición peruana y lejano del tipo de discursos que se fraguaron allí en las décadas del 60 y 70. Una edición de **Vox Horrisona** para un lector objetivamente libre de simpatías y afec-

58. Ibid.

tos por la poesía y/o la biografía de Luis Hernández. Por sí sola se sostendrá esta obra que apostó a un lirismo cuyo acercamiento a la vida cotidiana produjo una extraña forma que en estas líneas nombro **facción**. Al respecto es sumamente esclarecedor el estudio introductorio de Pedro Lastra a una reciente muestra de **Catorce poetas hispano-americanos de hoy**⁵⁹. Allí establece cuatro manifestaciones tendenciales en la escritura poética: aparición del personaje, de la máscara o del doble en el espacio poético; narratividad; intertextualidad; y la reflexión sobre la escritura dentro de la literatura. Y aclara que “el lugar desde donde habla este nuevo sujeto no es ya más el lugar que ocupaba el hablante inspirado de la poesía tradicional, quien se reconocía a sí mismo, de un modo u otro, poseedor de un privilegio”⁶⁰. Una dislocación del sujeto poético. Y Hernández convierte el vitalismo de la década del 60 en una entidad proclive a ser cantada en varias situaciones: poesía como curación terapéutica; revuelta del lenguaje en una sintaxis especial; crítica de los discursos mediante el apoderamiento e ironización de los mismos, más burla y antiacademicismo. Regresamos a una primera hipótesis. La publicación de **Vox Horrisona**, ¿implicaba simbólicamente el ingreso de Hernández en el “establishment”, la consagración de la leyenda viva y su adopción por el “cuadro familiar” que decía Cisneros? Dejemos que, con toda su gracia, sea un poema el que proponga indirectamente la respuesta:

“FUGA

Tomaban cerveza

Hasta que la dotación

Del Patrullero

PL 45

Hizo lo que siempre hacen”⁶¹

La poesía de Luis Hernández ya instauró una tradición. Hace falta que sea aceptada como tal para que empiecen a afilar sus cuchillos los cuestionadores de mañana y de siempre. Mientras tanto, reconozcamos cuánto se le debe a su palabra.

59. En: **Inti** núm. 18-19. Rhode Island, Otoño 1983-Primavera 1984. Los poetas seleccionados son: Joaquín Pasos, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Jaime Sáenz, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal, C.G. Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Alejandra Pizarnik, Oscar Hahn, Eugenio Montejo, J.E. Pacheco y Antonio Cisneros.

60. *Ibid.*, pág. xii.

61. **Landscapes**.

LEZAMA LIMA: MODELOS DE UNA POETICA

Pedro Barreda

En la obra de José Lezama Lima se evidencian algunos de los rasgos que parecen definir más nítidamente la literatura de nuestra época. En los textos del escritor cubano se diluyen, por ejemplo, los límites demarcatorios entre poesía y prosa (con la introducción en el relato de procedimientos de construcción del poema) y se hace presente, de modo obsesivo, una dimensión metalingüística o reflexión autocrítica que pone al descubierto el proceso de creación verbal y sus presupuestos teóricos¹. Por estos rasgos y, además, por constituir la producción de Lezama un denso tejido intertextual (es decir, un rico diálogo de textos propios y ajenos), nos ha parecido conveniente, para iluminar las metáforas básicas con que expresa su pensamiento poético, poner en relación algunos de estos textos, teniendo como puntos referenciales los modelos de aprendizaje literario que elabora en su novela *Paradiso*.

El núcleo central de la poética lezamiana es la aserción de que la poesía cumple con la finalidad de zurcir el espacio de la caída², de poblar el latido de la ausencia³, suplantando la verdadera naturaleza ya irremediadamente perdida por el hombre⁴. Supresora de toda incoherencia y del causalismo observables en la referencialidad⁵, la poesía manifiesta también, según Lezama, el mismo intento que el idealismo absoluto: el de apoderarse verbalmente del objeto⁶. Todo ello en virtud de la dignidad esencial de que el hombre se halla revestido: la de ser portador de la metáfora, guardián de la posibilidad infinita⁷. Propo-

1. Ver, por ejemplo, Haroldo de Campos, *Ruptura dos géneros na literatura latino-americana* (Sao Paulo: Editores Perspectiva, 1977), pp. 32-35 y 36-44.
2. José Lezama Lima, *Obras completas* (México: Aguilar, 1975), II, 762. Todas las citas de Lezama vienen de esta edición. Se indica el volumen y el número de página.
3. *Interrogando a Lezama Lima* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1971), pp. 7 y 8.
4. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 564-565. También en *Interrogando....*, p. 2.
5. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 98, 766 y 772.
6. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 260.
7. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 769 y 744.

siciones, como se vé, de marcado carácter mítico, imágenes poéticas sobre la poesía, que, expuestas en ensayos de notable fabulación teórica, son de difícil aplicabilidad (por el momento) al comentario de la pragmática lezamiana.

De entre las variadas instancias en que se reflexiona en *Paradiso*, de modo explícito o encubierto, sobre la naturaleza de la creación verbal, se destacan, con gran precisión, los episodios en que el protagonista del relato, José Cemí, cumple con la tarea de un aprendizaje literario. En el capítulo tercero se ficcionaliza la situación en que éste, niño todavía, escucha la historia que luego irá a relatarnos el narrador de la novela. Conoce, de labios de la abuela o de la madre, una crónica familiar fabulosa, escrita ya en el recuerdo de todos: la de unas trágicas y hermosas navidades celebradas en Jacksonville, Florida: crónica legendaria que lo desplaza a un tiempo (en oposición a su presente) donde cesan las contradicciones existenciales que experimenta la familia⁸. Es decir, la palabra rememorativa transporta al pequeño protagonista a un tiempo que siente como mítico; a un tiempo fuera del tiempo, acronológico: el de la palabra poética. Reconoce cómo de la boca de la abuela o de la madre, al proferirse, se crea un mundo tan válido como en el que vive. Por ello, aprende una funcionalidad en la palabra que transgrede el propósito primario del lenguaje: el de remitirnos a una referencialidad. El texto rememorativo le capacita para atisbar unos "rebrillos" que suspenden el decurso histórico y rompen los límites de la especialidad que lo constriñe. Esas palabras oídas y saboreadas (es decir, deglutidas) son la clave, el alimento, para un mundo desconocido, pero posible. Las palabras que lo crean, emisión y aliento, permiten el pacto del antes con el ahora, de la ausencia con la presencia. Palabras que se dicen y se repiten, reusables como las de todo texto poético, le han enseñado, también, que el resonar de la palabra creadora se halla íntimamente ligado a una reminiscencia y a la glosa de un texto anterior.

En el séptimo capítulo de la novela se elabora el segundo modelo de aprendizaje literario a que se enfrenta José Cemí. Este, ya adolescente, al escuchar otra lectura de una carta de su tío Alberto Olaya se inicia en lo que un personaje del relato califica de "idioma hecho naturaleza"⁹. Presentada como paradigma de una forma de escritura, la misiva

8. Lezama Lima, *Obras completas*, I, 61.

9. Lezama Lima, *Obras completas*, I, 237.

ficticia constituye el modelo reducido de una praxis poética. Lo que el joven aprende (y se le revela al lector atento de este pasaje) son los procedimientos fundamentales de una técnica literaria basada, primordialmente, en el aprovechamiento del fonetismo de la lengua como medio de acentuar el elemento de identidad que comparten las palabras aparentemente más diversas. Con un despliegue de nuevos nexos verbales, su tío Alberto le enseña a disfrutar sensualmente de la materialidad del signo lingüístico y a descubrir una relación, siempre insólita aunque latente, entre los vocablos con que el hombre nomina sus objetos, sus emociones y sus saberes. Así, aprende a entretrejer, mediante los semas y los fonemas que se comparten, el discurso de las ciencias naturales y las exactas con el del amor, el de las mitologías y el de las artes. El significado de la carta (avisos de los peligros de la unión carnal) se duplica al nivel de sus significantes: total erotización de la materialidad de la lengua supuesto que las palabras son como cuerpos que se buscan o se repelen en este texto. Por su capacidad verbal, se le manifiesta el tío no sólo como familiar de la sangre sino, también, del espíritu (es decir, el poeta afín y modelo) conocedor de un vasto repertorio de pasiones y de datos enciclopédicos, más capaz de entrelazar tan ingente y disímil sabiduría en los pliegues de un lenguaje centelleante. En otras palabras, descubre Cemí una doble dimensión analógica en la lengua: el principio que permite trazar diversos puentes entre las palabras creando imágenes de gran riqueza sensorial y de extraordinaria apertura semántica. El poeta, lo imagina el joven, es como un pescador que, en el mar de la lengua y de la cultura, ensarta palabras con el anzuelo de su memoria agrupándolas de otro modo que no es el pragmático. De este agrupamiento surge un nuevo sentido, que no es el que aprendiera en sus clases de preparatoria. Por ello se alecciona también en el uso de una sintaxis no habitual. Una sintaxis marcadamente elíptica, que evita o suprime los nexos consuetudinarios entre las palabras, de frases yuxtapuestas y de puntuación destinada a resaltar las unidades melódicas de que se compone el discurso. Una sintaxis, en suma, que no fija conceptos: es decir, no determinada por un sentido lógico monovalente, sino por la voluntad de actualizar las potencialidades íncitas en todos los niveles de la lengua.

Ese lenguaje hecho naturaleza es, pues, la antítesis del que oye el joven protagonista en la escuela. Este último, abstracto y descarnado, siempre remite a algo que está fuera del mismo: presidido por la ley del distinguo, marcado por el signo de la ausencia. Contrariamente, el em-

pleado por el tío Alberto integra las experiencias más disímiles y tiene la virtud de que lo habiten presencias vivas, aunque inefables, supuesto que homologa las sensaciones del joven escucha: reconoce en ese lenguaje un mundo vivo. Es, por ello, autosuficiente y autotélico y generado, como se ha visto, por la memoria de un conjunto de discursos dándose las reglas de su propio juego. Juego propicio de la memoria que ha establecido comparaciones, ha descubierto la analogía y ha trazado el nexo metafórico que aprehende el objeto. También, lo que posibilita la práctica de las alusiones literarias y de la intertextualidad: reutilización de elementos formales y de contenido ya empleados en textos anteriores. Reminiscencia de todo ello, la carta de tío Alberto no es un discurso de consumo, lo es de reuso y reusable: un texto poético¹⁰. Como para los griegos, Lezama entiende que la memoria es la madre de las musas.

Esta contextura entre el lenguaje de la carnalidad y la carnalidad del lenguaje, propiciada por Nemosina, evidencia la dimensión del proyecto literario de Lezama. Nuestro poeta busca el signo que explicitara una organización ternaria: es decir, reestablecer la marca, la signatura de lo significado en el significante. Así, mediante ese lazo hecho perceptible, superar la carencia, la impropiedad inevitable del lenguaje liso de la denotación: mentar las cosas y señalar su ausencia y su distancia. Es decir, Lezama intenta hacernos percibir una relación de necesidad entre significante y significado; al mismo tiempo, darle espesor al lenguaje poblándolo de una densidad semántica. Su proyecto poético es semejante, pues, al de los que se proponen acercar la literatura a “lo que el lenguaje es en su ser mismo”, al de los que quieren “reconstruir la unidad perdida del lenguaje”, como afirma Michel Foucault, cuyas ideas, como es obvio, seguimos en este trabajo¹¹. De ahí resulta el grosor, la densidad enigmática de la escritura lezamiana que, más que crítica, requiere el comentario.

Los modelos de aprendizaje literario elaborados en *Paradiso* ficcionalizan, a nuestro entender, proposiciones fundamentales del pensamiento poético de Lezama. Es por la capacidad relacional y meta-

10. Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría da Literatura* (Coimbra: Livraria Almedina, 1983), p. 264.

11. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 1981), pp. 86 y 298.

fórica del hombre, generadas por la asimilación y la reminiscencia, por las que éste logra integrar sus escisiones y advenir a una especie de acronía y atopía, nuevo tiempo y nuevo espacio en que se disipan las restricciones del causalismo y de la fragmentación en que se halla inserto. Así la poesía se erige en sustituta de la naturaleza primera; mejor, de la unidad perdida. Pero ello como "vivencia oblicua" (para decirlo con frase de Lezama) tarea del poeta que encuentra en el mismo lenguaje las marcas vivas que recomponen la semejanza¹². Para Lezama, por lo tanto, el poeta es el creador de un lenguaje totalizante: expulsa la negación implícita que acompaña a toda expresión no poética¹³. Es una labor de restitución la que lleva a cabo: un zurcido en los bordes de la rotura con el invisible hilo de su memoria.

Por ello, Lezama distingue entre recordar, que "es un hecho del espíritu", y la memoria propiamente dicha que "es un plasma de! alma, es siempre creadora, espermática"¹⁴. Recordamos, fenómeno psicológico, lo fragmentado; al memorizar establecemos una relación creadora entre los datos que nos suministra el recuerdo. Al asociar los distintos fragmentos de que se compone el sistema, advenimos a un vislumbre de la totalidad del mismo. Pero, también, esta reminiscencia creadora supone una sincronización de la serie diacrónica: una reactualización del pasado en un momento dado de la cultura. Por lo tanto, para Lezama, la preteridad no es carga inerte e infecunda. Antes al contrario: al barajarse ese pasado, emerge el presente. Todo esto supone una concepción de la literatura como sistema intertextual, reusable al infinito, textos vivos dialogando con otros textos vivos en el espacio que proporciona la escritura que los acoge¹⁵. Así, en su crítica, o mejor, en la glosa que hace de otros textos, emplea el método que califica de "potencia de razonamiento reminiscente", método con el cual supera, como ya ha sido estudiado, el puertil afán profesoral de establecer influencias mecánicas y supuestas prioridades¹⁶.

12. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 815.

13. Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía* Madrid: Gredos, 1982, pp. 37 y 66-70.

14. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 228.

15. Elabora estas ideas con notable claridad en la última conferencia de *La expresión americana*. Ver Lezama Lima, *Obras completas*, II. 368-390. en particular la página 387.

16. Enrico-Mario Santí, "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente". *Revista Iberoamericana*, 41, números 92-93 (julio-diciembre 1975), 539.

Por lo tanto, la poética de Lezama rechaza la idea romántica de la expresividad original de un sujeto individual; del mismo modo, la idea de lo nuevo como otra cosa, la de la posibilidad real de la ruptura en la línea de la tradición. Como sabemos, negaba validez al método generacional¹⁷. La historia de la cultura es, para Lezama, una suma dinámica de incorporaciones y transmutaciones textuales: en cada momento de su proceso, un registro sincrónico de inscripciones anteriores. Todo texto, piensa Lezama, es una densidad donde se reactualizan los textos que le preceden¹⁸. Lo que caracteriza a las grandes figuras del arte contemporáneo, también sostiene, es un saber crítico que, lejos de producir fatiga, exacerba las facultades creadoras¹⁹.

Comprendemos ahora, con mayor exactitud, el aserto lezamiano según el cual la mayor dignidad que reviste al hombre sea la de ser portador de la metáfora. Supuesto que lo único que influye en el hombre es la cultura, que el hombre es un ser de cultura, es por ello, un ser que desborda los límites de una subjetividad: "instante sensorial infinitamente polarizado"²⁰. De ahí le viene ser el guardián de la posibilidad infinita: es decir, poner en relación esos infinitos polos que le solicitan. Encontrar las marcas de sus semejanzas.

Centro de esta capacidad relacional es, para Lezama, el don metafórico. También generado por la reminiscencia, reduce todo lo creado (naturaleza y cultura) a materia comparativa²¹ mediante un razonamiento que rompe con el causalismo monológico del lenguaje pragmático al dar, precisamente, con los estigmas de la similitud²². Razonamiento que supera una pura relación excluyente de causa a efecto, establece otro juego de correspondencias cuyas posibilidades de concatenación son omnicomprendivas. Este razonamiento es el del lenguaje totalizante que asume el poema; este último, reflejo, de esta manera, de la posibilidad infinita que reside en la lengua. Por lo tanto, mediante la metáfora y la reminiscencia que posibilitan tal razonamiento, participamos, según Lezama, en la totalidad de la historia de la especie: en la

17. *Interrogando...*, pp. 68 y 69.

18. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 743.

19. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 372.

20. *Interrogando...*, p. 52.

21. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 819.

22. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 772.

imago²³. Así, el razonamiento metafórico, engendrado por la reminiscencia, zurce la experiencia fragmentada del hombre. La poesía es, por ello, ese espacio donde el hombre vuelve a gozar de su naturaleza primaria, anterior a la caída mítica, al poder relacionar en una unidad los datos fragmentados de su experiencia existencial. Según Lezama, ese reino de la sensibilidad donde “no es posible la antítesis”²⁴.

Finalmente quisiéramos apuntar que estos modelos de aprendizaje literario y esta concepción del lenguaje poético pueden ser vistos como proliferaciones de un texto lezamiano anterior que los contiene de modo seminal. Me refiero al poema “Una oscura pradera me convida” de la colección *Enemigo rumor*. Sin constituirse en lo que pudiéramos llamar un arte poética, por carecer de tono asertivo o programático, el texto del poema desarrolla, precisamente, el papel de la reminiscencia para acceder a un espacio epifánico donde las voces suenan, como dice el poeta, en su centro henchido. Sin pretender evacuar la riqueza de sus imágenes, su apertura semántica, su poder de evocar y sugerir, fijándole un sentido imposible, se puede ver en este texto de 1941 no sólo los procedimientos retóricos antes señalados (notablemente la explotación intencionada del nivel fonético de la lengua y una sintaxis que permite el juego semántico) también se hace observable el comentario de la poesía lezamiana vuelta sobre ella misma, su proceso de dar con el aliento espermático. Así, en el proceso que el poema desarrolla se evidencia el papel preponderante que asume la memoria para este encuentro, dadora, como es, en un primer nivel, del don metafórico que, incluso se ejemplifica (“mi memoria prepara su sorpresa: / gamo en el cielo, rocío, llamarada”) y, en otro más profundo, capaz de entregarle, de hacerle presente, en un momento de plenitud, la totalidad de un pasado (lo que se expresa en el poema con una enumeración de marcado carácter autobiográfico. “Allí se ven ilustres restos, / cien cabezas, cornetas, mil funciones / abren su cielo, su girasol callando”). De este modo, se accede a la dimensión auditiva del espacio epifánico: “Extraña la sorpresa en este cielo, / donde sin querer vuelven pisadas / y suenan las voces en su centro henchido”. Voces sembradas de ese viento con que concluye el texto, que, ahora, contrastamos con la breve

23. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 287-288.

24. Lezama Lima, *Obras completas*, II, 565.

voz, que, al inicio del poema, permanecía detenida en mitad de cien caminos sobre las aguas del espejo sin lograr rizar su superficie. Y la poesía de Lezama es eso: tratar de rizar de nuevo las aguas echando a andar la palabra, liberándola, para que, contradicción de contradicciones, como en otro poema afirma, rompa su apoyatura y se convierta en un puente romano secular²⁵.

25. José Lezama Lima, "Discordias", en *Fragmentos a su imán* (Barcelona: Editorial Lumen: 1978), pp. 75-76.

LA ARMONIA (AMOR): LOS CAMPOS FLORECIDOS

Miguel Cabrera

Desobediencia y obediencia a las normas tradicionales hacen de la poesía del cubano José Kozler (La Habana, 1940), una abismal aventura de expresión, contenido, sugerencia, ritmos e imágenes.

Ex director de la revista "Enlace" y profesor de Lengua y Literatura españolas en el Queens College (Universidad del Estado de Nueva York) desde 1965, José Kozler ha publicado en estos cuatro últimos años: **Bajo este cien**, en Fondo de Cultura Económica (México, 1983), **La garza sin sombras**, en Ediciones del Mall (Barcelona 1985) y **Díptico de la restitución**, en Ediciones del Tapir (Madrid 1986).

Este trabajo se va a centrar especialmente en su libro más reciente, aparecido el año pasado en Madrid, por cuanto lo consideramos lo suficientemente rico, sugerente y emotivo, como para que sea sostén de una indagación pormenorizada, aunque, como su nombre lo indica, es un díptico y sólo tenga diez páginas.

Lo primero que resalta en su obra¹ es que nos encontramos ante una aventura poética muy personal, frente a la cual o nos entregamos a ella para ver qué nos da después de exigirnos comparecer ante el texto y apoderarnos de él, o la rechazamos sin más, sin el menor esfuerzo de adentrarnos en su mundo y gozar con su propuesta incesantemente lúdica.

Certificamos que varios son los pilares sobre los que descansa su poesía: la narración, la descripción poética, el lirismo, cierto barroquismo, la diseminación de la anécdota y de los personajes, la imposición al lector de la puntuación, de la no puntuación, de los cortes bruscos del

-
1. **Padres y otras profesiones** (Nueva York, 1972); **Poemas de Guadalupe** (Buenos Aires, 1973); **De Chapén a La Habana**, en colaboración con Isaac Goldemberg (Nueva York, 1973); **Poemas de Guadalupe** (Buenos Aires, 1974); **Este judío de números y letras** (S/C. de Tenerife, 1975); **Y así tomaron posesión en las ciudades** (Barcelona, 1978); **La rueda de los semblantes** (León, España, 1980); **Jarrón de las abreviaturas** (México, 1980); **Bajo este cien** (México, 1983); **La garza sin sombras** (Barcelona, 1985).

verso, y su forma versicular adecuada, la consecución de un nuevo ritmo y tonos poéticos, y el sabio manejo de la imaginaria y de la intuición.

Narración, descripción, lirismo y barroquismo

Su obra anterior no se centraba en la mera narración de sucesos, situaciones, costumbres, retratos, o datos ~~diseminados~~ de un drama o historia, sino que, como muy bien lo vio Jorge Rodríguez Padrón en su estudio sobre *La rueda de los semblantes*², “se trata de alumbrar otra realidad, una ficción poética autónoma... Cuando el poeta insiste en la abundancia ornamental, en la profusión de objetos que lo invaden todo con su presencia, creando incluso una cierta retórica de la imagen, un cierto barroquismo decadente, lo que pretende es conseguir el efecto contrario (al margen del placer verbal que depara ese juego de las suplantaciones): que esa misma retórica deje al descubierto el efecto de vacío, acentúe aquella soledad vivida por un individuo oculto tras ella”.

Narración en suma, que se mantiene en pie por el uso de la descripción —que siempre es medida y tiende a ser poética y sirve para situar a los personajes y a la anécdota—, narración que recurre persistentemente al lirismo —como contrapeso a aquélla y a la descripción, y para que esta última no se deslice hacia la prosa—, narración finalmente que se sustenta también en “cierto barroquismo” —no impuesto desde fuera del poema, sino el que va traspirando el cuerpo íntimo del mismo en su gozoso ejercicio de búsqueda y expresión—.

Transcribimos aquí los primeros cuatro versos de “L’Amoroso”, el primer poema del *Díptico*...³, para que el lector pueda sopesar también estas afirmaciones:

“Regresa de los pastos vadeó las aguas frescas caramillos
violas un salto reposó la nuca contra la piedra
la mano izquierda bajo la nuca.

2. Ver nota cinco.

3. Sería un error no mencionar las bellas y prestigiosas ediciones del Tapir, en el que ha sido editado este libro.

Tocó sus contornos con ambas manos un instante como
clavijas cuerdas viola compusieron
descompusieron sus flancos su vivo
costillar arriba su descenso carnal
como aguas adónde: no está desnudo.

Vivaz (vivace) ama L'Amoroso: pajes y confituras la risa
bajo los cobertizos de yagua o bambú en los campos,
estuvo donde las cosechas y otra vez estará o
estarán por él donde crece la risa abriendo en
flor los almendros o el surco ríe eslabona las
gramíneas se extiende de la avena al trigo
entre las útiles plantas de agricultura
esquemas de la creación un punto ilógico
de borraja estéril o amapola destefñida
del día; uno tras otro sucumben los
eslabones, de la creación.

Más él no es vestigio, claro Amoroso: librea golas puños
almidonados mancuernas de platino el rubí
de la mancuerna es la honda matriz incrustada
en el sitio oscuro donde se hunde un
sentimiento de amor en el pellejo”.

Este texto no se queda en la mera transcripción de unos hechos, sino que refleja indirectamente el trasfondo de una realidad padecida. Por tanto, nunca el poema se referirá a una experiencia superficial: a lo que se ve a primera vista, a lo que se siente sin más. No. El poema traspasará el objeto descrito, el personaje mostrado, la emoción sentida; se internará en cada uno de ellos, haciéndoles aflorar el revés de su otra forma, de su otra cara, del origen de la sensación, produciendo en la realidad expuesta un boquete en el que el verso como una lanza furiosa se incrusta irónicamente, dando en efecto en el blanco que se pretendía.

Dentro de la poesía narrativa, el campo de acción que tiene el poeta es amplio. De ahí que algunos de los poemas de Kozer sean como pequeños relatos poéticos al rescatar del cuento o de la novela el recurso de la descripción —que muchas veces se hace poética—, el recurso de

contar a trozos una anécdota, y no nos dé la información completa de la acción, de los personajes. Veamos un ejemplo:

“Madame Chu (al amanecer) servilletas de lino, té verde
(o té de Ceilán) y unos panecillos a base de yema
(ligerísimos) mermelada de arándanos.

Y como una naturaleza muerta un huevo duro en su cáliz
pequeño de porcelana (mantel ribeteado con una franja
de crucecitas rojo amarillo rojo) tajada,
dos limones.

Modorra, aún; anoche brotaron de su sueño unos escarabajos
difusos, pasó un portavoz del Emperador delante de
su ventana (cubriéndose de gloria con un monólogo)
y un abanico

se deshizo”⁴

Hay, en este poema, un sólido sustento en la cotidianidad que rodea al personaje. “Madame Chu...”, poema en el que hemos podido observar una descripción poética indirecta del personaje, no se detiene en la mera descripción de la mujer. Describe lo que la circunda, pero va más allá: “Modorra, aún:...” son dos palabras claves, que sitúan dramáticamente el verdadero estar y sentir profundo de esta mujer suntuosa.

Sin embargo, la anécdota en “Madame Chu...”, la información que recibimos de ella, está construida en retazos. No asistimos a una secuencia lineal del personaje. Más adelante veremos cómo, en este **Díptico...**, tanto el mensaje como los personajes, están diferidos en fragmentos, no en una forma lineal.

Visión del mundo

Sigamos la anécdota del **Díptico...** y con ella intentemos también descifrar las huellas sobre su visión.

4. De Jarrón de las abreviaturas, Premiá, México, 1980.

En "L'Amoroso", asistimos a las secuencias salteadas de un encuentro sexual. Algunos datos esparcidos en el texto son⁵ :

"Tocó sus contornos con ambas manos un instante como
clavijas cuerdas viola compusieron
descompusieron sus flancos su vivo
costillar arriba su descenso carnal
como aguas adónde: no está desnudo.

Vivaz (vivace) ama L'Amoroso:

Ya salió, jadearon: repose la hembra en el aspecto aparatoso
de su vientre y él L'Amoroso repose sobre su propia
flacidez rotas compuertas, no hay agua.

.....
Se abre, voces (esquemas) continuación: interminable. Y ved.

del arco al arco orquestal (molto vivace)
sin (con) tropiezos (ágil) la fecundidad:
viven y mueren los trigales comen y bajan
a los mataderos las bestias de procreación
o el instrumento musical frente al atril
inicia (continúa) la risa el alegrón

.....
la armonía (Amor): los campos florecidos.

.....
Y me miró: yacen las prendas de vestir en el respaldo de la
ancha silla (blanca) de la habitación.

Los rostros fecundos son ovejas, afuera; bien: aquí, la
magnitud del viento golpea la caja de resonancia
vacía de los instrumentos o mi desnudo (descartado):

.....
..... me echo (echo) el espejo de mano que alzo
opaca el lleno de mi viva aptitud esta apetencia
que abre colinas a los campos (abre) en arco a las
hembras (Io amo)"

5 La noción de mundo que aquí buscamos dilucidar únicamente se referirá a este **Díptico de la restitución**, por cuanto la visión del autor, en sus libros anteriores, no se limita a la que explicaremos en este trabajo. Véase el excelente estudio crítico "**La rueca de los semblantes**, de José Kozér", de Jorge Rodríguez Padrón, pp. 31-36, en **Hora de poesía**, No. 13, con el que coincidimos en algunos puntos.

Pero no sólo presenciamos la cópula de fuego entre dos cuerpos, sino también el símil entre un acto sexual y la dirección por un director de orquesta, de “L’Amoroso”, de Vivaldi. Nos hemos detenido en extraer versos extensos del poema, porque a la vez queríamos mostrar esta comparación simbólica que antes habíamos apuntado.

Y el autor no se queda en la mera descripción superficial de la cópula, sino que nos va contando los distintos sentimientos y pensamientos que va viviendo el protagonista: “Vivaz (vivace) ama L’Amoroso...”; “la armonía (Amor): los campos florecidos”; “me echo (echo) el espejo de mano que alzo opaca el lleno de mi viva aptitud esta apatencia que abre colinas a los campos (abre) en arco a las hembras (Io amo)...”

En “Una de las fracciones de la intemporalidad”, nos sigue el autor dando datos fragmentados sobre los personajes y su noción de mundo. Pensamos que es más obvia la fragmentación aquí, que en “L’Amoroso”, que podría parecer a simple vista algo lineal⁶.

“Están vivos: la menor con su hopalanda carmelita que parece arrastrara una capa de armiño (frutos, los suelos): ésta, reapareció del talle de sus dos hermanas como hoz las ciñó (ríen)

Y a las espaldas de sus tres muertos ciñe más fuerte a sus hermanas las llama púberes juegan a la vez que jugaron con el fleje de los relojes, en una sala, indivisa, las llama desde aquel camino a la izquierda

..... (ellos con la viola abriéndose entre sus muslos) (ellas, detrás) a la mesa. oye, los péndulos (un ajeteo los pies desnudos en los chanclos de madera)

.....

6. Compárese este díptico con el poema “Abraham Marcus Materim”, de **Padres y otras profesiones**, Antiediciones Villamiseria, Nueva York, 1972. “Abraham Marcus Materim”, a diferencia de lo que aquí observamos, posee una anécdota tradicional, es decir, lineal. Lo mismo sucede con otros libros posteriores. Léase “Balneario La Concha, 1954”, de **La garza sin sombras**.

Un vínculo son las norias un vínculo entre mujeres, los husos: se alimentaron: genuflexión (mirra, en los pechos) boj la gravitación rotativa entre los muslos, de aquellos hombres: a sus casas entramos del talle ceñidos en rotación mirándonos del hermano a la hermana (angiospermas, crecimos): y los vimos sentados a una mesa indivisa con sus capas de armiño la mujer o el varón un sello una diadema, sin indicios: nos miramos, el hermano se recogió en la hermana les incumbe postrarse clamar en el paraje interior de una casa reconocerse varón o hembra en una infancia de blancos trajes arrugados (la muselina, rota).

Somos viejos, nuestra substancia recorre el ciclo de los relojes en la sala oímos entrar con el amanecer una yerta fragancia: ahí están, ellos se alisan los cabellos (níveos) ellas ladean el rostro quedan al bies (con sus trenzas) todos, intactos (salimos) coloco a la intemperie en un cuadro de luz la silla que me orienta hacia el árbol cuya blancura (detrás) en la otra mitad de un lapso instaurado en la blancura un lapso alrededor con seis sillas de acacia”.

Al término de la lectura de “L’Amoroso”, deducimos que no sólo se nos presenta un mero ejercicio físico y sexual, una emocionante cópula, sino que también se nos sugiere que esa comunicación táctil es la expresión humana del Amor; que ese diálogo corporal como el plasmar música con instrumentos de orquesta sinfónica, como el vivir entre pastos, aguas frescas y caramillos, son distintas expresiones de la armonía del espíritu, de la armonía de la naturaleza y del amor. Después, en “Una de las fracciones de la intemporalidad” (segundo poema del díptico), el hombre-narrador-protagonista, en el mundo de la intemporalidad que es la memoria, no estará seguro de si hubo entre él y su hermana una relación sexual incestuosa (no pasemos por alto ese sin indicios que está en el verso que comentamos), ya que la memoria no juzga sino restituye, coloca en compartimentos emocionales los recuerdos. Sigue mirando a la juventud y también, en el recuerdo en el que crece y se transforma su poesía, el poeta se siente refundido con los más jóvenes que él. Es, pues, un poema de nacimiento, no de muerte, un poema de perpetua fecundidad.

Por eso, **Díptico de la restitución** expresa hondamente su cosmovisión. En él, se restituye el pasado, la memoria del hombre individual primero en su recuerdo y en su soledad, para entender después íntimamente su memoria colectiva. También en **La garza sin sombras** se desarrolla esta visión.

Fragmentación de la anécdota

Otro aspecto de que estamos frente a una poesía narrativa es que detrás de cada poema hierva un drama o historia —sea ésta dada en fragmentos o linealmente—, anécdota que, como hemos visto, el poeta dispersa en este díptico. Su tratamiento parece que imitara a la construcción alocada de los sueños nocturnos. Si meditamos y relacionamos unas escenas del sueño con otras, siempre tendrán un mensaje oculto y real para el que lo ha soñado. Asimismo, Kozér va creando, figurando, sus poemas.

- Con la temática fragmentada creemos que consigue lo siguiente:
- a) Construir el poema en secuencias aisladas y simbólicas, como sucede en el sueño nocturno.
 - b) El lector, al recibir así el mensaje, se desconcierta, se sorprende. Ciertamente es que hay elementos herméticos en el poema, por el juego que el autor ha inventado para sí mismo, olvidándose algunas veces de su interlocutor, aunque otras se le abra, manifestando distintos mojones de su cosmogonía.
 - c) Esta sensación de desconcierto y sorpresa maniobra indirectamente en el texto para que se vaya formando en la mente del lector el mundo de la intemporalidad.
 - d) Salpicándose por tanto el mensaje, se vuelve más sugerente, ya que no se dan todos los detalles de éste. Si reconsideráramos el verso seis del segundo poema —ya descrito—, es tanta la sugerencia, es tanta la inseguridad de certificar con pelos y señales el mensaje que se nos da que, como lectores libres, podríamos pensar o imaginar que la muselina, rota es, en efecto, el himen de la hermana, roto.
 - e) Al estar asistiendo a un drama, el lector está frente a una poesía de personajes, pero de personajes sin rostro, como incorporales, de los que sólo existen sus ropas, sus adornos, sus jardines, sus propiedades.

- f) Al estar dispersándose el mensaje y la descripción de los personajes y sus acciones, necesitará el autor y el poema de distintos puntos de vista. Así, el poeta-narrador tendrá que atravesar una metamorfosis: empieza por ser observador (3ra. pers. del sing.), para ser protagonista (1ra. pers. del sing.), se convierte en poeta omnisciente (fluctúa de la 3ra. pers. del pl. a la 3ra. pers. del sing., a la 2da. del pl. y vuelve a la 3ra. del pl., a la 1ra. del sing.), estando pues en todos los planos, en todos los momentos que viven los personajes. Estos puntos de vista son convincentes, porque se han integrado a la poesía, la narración, la descripción, los personajes. La poesía narrativa posee otros recursos, consigue otros resultados, también poéticos. La poesía de esta manera se enriquece.

Imposición de la puntuación

Si el lector se dejara llevar por el poeta, encontraría en los escritos de Kozer una manera muy diferente de puntuar, de comar, de poner dos puntos, de usar el paréntesis, de acortar o alargar el verso. Y si el lector se entregara aún más a gozar o sufrir las interferencias de la puntuación, éste encontraría que ha descubierto un nuevo ritmo, un nuevo tono, aquél de Kozer, al que colaborará a la vez el corte brusco del verso o su alargamiento. Si el lector, por desobediencia o porque está acostumbrado a una puntuación tradicional, no sigue las propuestas de su estilo, estará transgrediendo esta poesía, ya que ella para su total realización necesita de la complicidad activa de aquél. La dispersión de la anécdota y de los personajes, la imposición al lector de la puntuación o la no puntuación, el corte brusco del verso o su alargamiento, son algunos recursos de intencionalidad artística, de los que se vale el imagenista para esta efectiva participación del lector en el poema. Este, pues, es llevado y traído. Casi maniatado.

Volvamos nuestra vista a las páginas anteriores, en donde hemos transcrito extensamente párrafos de este díptico, para observar primero el uso de la coma, de los dos puntos, del paréntesis. Véase cómo el paréntesis hace de descripción o adorno, añade algo quitándole importancia, o afirma algo también en reiteración de la idea o del ritmo del verso lineal, como si el paréntesis no existiera:

“Están vivos: la menor con su hopalanda carmelita que parece arrastrara una capa de armiño (frutos, los suelos):

ésta, reapareció del talle de sus dos hermanas como hoz las ciñó (ríen) dan vueltas representan un árbol (representan) en la geografía (una mesa): posee la segunda certidumbre compuesta de floraciones (hechos) la otra mitad putativa del tiempo: posee, la segunda cronología de los relojes”.

El otro ritmo y forma del poema

Ahora tomemos en consideración la especial concepción formal que tiene Kozer del verso, que generalmente se construye como un párrafo-verso completo. Cada párrafo está concebido como un verso. Echese un vistazo al párrafo-verso que acabamos de leer, o a los cuatro párrafos-versos de “L’Amoroso”, descritos anteriormente. Kozer, desde su primer libro, ha venido buscando una forma externa del verso y del poema, que a la vez coincidiera con la forma interior que él intuía de los mismos. Pensamos que, en este **Díptico...**, aunque antes ya lo hubiese aplicado con acierto también, Kozer por fin confirma, esculpe la piel definitiva de su verso o poema, carne exterior —repetimos— que refleja fielmente el magma de su cosmogonía, el íntimo pulso de su poesía⁷.

De un lado, la forma alargada del verso colabora indirectamente para la consecución de su ritmo y tono, ritmo y tono que el lector puede crear o destruir a sus anchas, según como se deje, o no, llevar por el texto, y lo reconstruya a la vez él solo, porque —como ya hemos di-

7 Recordemos que Allen Ginsberg, a propósito de **Howl (Aullido)**, meditaba sobre una serie de experiencias con la forma y la estructura de la línea larga: “Idealmente, cada línea de **Howl** forma una unidad respiratoria. Mi respiración es profunda, es la medida, la inspiración psicofísica de pensamiento contenida en la elasticidad de un soplo... es una consecuencia natural, el ritmo mismo de mi palabra intensificada, no el corto aliento de la frase de todos los días. Así encuentro yo mi voz más salvaje”. Más adelante, proseguía: “Todo el mundo considera (¿incluso Pound?), a excepción de Jeffers, que su verso (el de Whitman) es una estúpida anormalidad, incontrolable e inevitablemente prosaica. Nadie ha tratado de explotarla a la luz de nuevos conceptos prosódicos aparecidos a comienzo de siglo y fundados sobre el ritmo de un lenguaje hablado, con el fin de montar amplias estructuras orgánicas”. (Del apéndice de **Antología de la “Beat Generation”**, de Marcos Ricardo Barnatán, Plaza & Janes, Barcelona, 1970).

cho— además de una impositiva puntuación, existe una ausencia de puntuación en cada verso, juego que lo balancea y lo sostiene en equilibrio. Creemos que esta forma tan alargada del verso, tan parráfica, hasta el punto que se podría extender hoja tras hoja como uno de sus poemas más recientes e inéditos, es fruto de la concepción narrativa de la poesía que tiene el autor. Es la concepción versicular a la que Kozler ha llegado, después de una larga e insistente experimentación con la forma narrativa del poema.

Del otro, el autor siente persistentemente la necesidad de ser libre y de dejar en libertad al lector. ¿Y cómo lo logra? No puntuando a veces. Es más: la no puntuación encadena invisiblemente las frases y les da gran movilidad: el ritmo se acrecienta, va en ascenso, como si no fuera a terminar nunca. Recordemos este pequeño trozo:

“.....
viven y mueren los trigales comen y bajan
a los mataderos las bestias de procreación
o el instrumento musical frente al atril
inicia (continúa) la risa el alegrón
(pasa) de sí su acorde simultáneo a otro
instrumento (el mismo) (él: l'Amoroso)
a su lado (pasan) del arco del violín a
las trompas cuernos clarines volutas (volutas)
la armonía (Amor): los campos florecidos.”

Sugerimos, pues, que existen dos tipos de ritmo en esta poesía: uno, creciente y continuado; otro, decreciente y entrecortado. Continuo por el verso alargado; discontinuo por el corte brusco de la frase. Apreciemos los primeros cinco versos de “Balneario La Concha, 1954”, de *La garza sin sombras*:

“Era domingo, cuatro decisiones.

Mi madre nos nutría la linfa, hidromieles; se
asomaba papá de veguero y visera, mangas
cortas. Yo

proponía ir más allá de los cuatro tazones de
café con leche, hablaba de otras
ciudades con muros sembrados

de logaritmos
.....

Podemos ver aquí que también hay el uso del espacio en el poema. Repetimos: el uso del corte brusco de la frase y del verso, lo que instantáneamente produce en el lector la sensación de otro ritmo y tono más intrínsecos al poema, más abrumadores casi que la no puntuación, ya que estos cortes detienen el verso repentinamente y lo dejan libre en el aire al momento de leerse, verso que se junta con el anterior o el posterior, beneficiando al lector y al escrito con un rico manantial de posibilidades de lectura⁸. Cuando el poeta es más fiel a sí mismo y a la técnica literaria que se va forjando, y es capaz de estar a la altura de su **instinto poético** —como le llamó Pavese—, más cercano está a seguir su propio ritmo interior, más certero está en su interpretación con la palabra.

Desobedeciendo a los recursos estilísticos tradicionales, Kozler se acerca a su propio quehacer poético, obedeciéndose a sí mismo oblicuamente. Desobediencia y obediencia hacen la balanza del juego poético, juego que, en vértigo de emoción y dramatismo, se interna en su mundo como en un sueño o en un bosque montañoso. Toda la aventura de Kozler es ir hacia sí mismo, hacía el ser individual en soledad, como si su ser fuera el eje del hombre, el eje de la armonía y del amor. Todo lo demás le circunda, y, pareciera que fuera parte de él, pero son adornos, son objetos, paisaje, nunca su identidad total, singular. Su identidad se la otorga en contra de lo que se cree popularmente, su búsqueda y encuentro interiores. Se reflejará en alguna forma externa, artística en este caso, pero que podría revestir otras formas expresivas, como la científica, la filosófica, la metafísica, la religiosa. Todo lo demás, pues, puede llegar a ser yerba seca, paisaje de un árbol en armonía consigo mismo, nunca savia fluyente del hombre.

8. Se podría ejemplificar extensamente esto, lo que evitamos, por cuanto el lector puede fácilmente comprobarlo, acudiendo a otros poemas de **La garza sin sombras**.

MAL DE AMOR Y OSCAR HAHN SE RECREAN

W. Nick Hill

No se puede entrar dos veces en el mismo río —según Heráclito— porque el universo está en continuo movimiento y la única realidad es el flux que explica —piensan algunos— la mutabilidad que acecha a la certidumbre mortal. Baudelaire expresó una opinión sobre la belleza fugaz de la modernidad no descartable en este respecto. Y según Oscar Hahn: “caudaloso de cuerpos pasa el río: / almas amaratadas hasta el hueso / vituperadas hasta el desperdicio // hay otro muerto más flotando aquí” (“Un ahogado pensativo a veces desciende”)¹. Con la publicación de la segunda edición de *Mal de amor* los lectores nuevos y los de la primera edición tienen la oportunidad de entrar de nuevo en esas aguas. Aunque la verdad es que el número de los lectores del primer mal de amor fue muy afectado por su prohibición en 1981 en manos del régimen de Pinochet.

La cuestión en este momento pues debe ser ésta: ¿cómo han cambiado Chile y *Mal de amor* para que se permita la reaparición de un libro supuestamente nocivo para la moral de la república chilensis? “Ahora estamos hundiéndonos lentamente en el fango / y lo más raro es que podemos respirar” versa “Ecología del espíritu”, texto que localiza a su hablante en una pecera, tal vez como aquella pecera —exenta de peces para no matarlos— que ocupara un lugar en el escritorio de Hahn en Iowa City². El poema expresa el desesperado optimismo del que declara al final a alguien: “navéguese un buen rato por el cielo / porque ahora estoy hundiéndome cada vez más en el fango / mientras vuelo sin alas por el espacio de la pecera”. Por cierto que el estado existencial que nutrió los versos no ha cambiado ni en Chile ni en cuanto al mal que se padece del amor. Y asimismo la trayectoria espiritual de los textos no ha sufrido ninguna transformación básica ni ha cambiado el aspecto físico del libro, bellamente ilustrado por Mario Toral con una figura femenina trunca, medio abstracta, medio realista.

Pero hay cambios sí dignos de notarse. En primer lugar, se han añadido dos textos nuevos al espacio moviente de *Mal de amor*, “Par-

1. *Arte de morir*, 2a. ed. Santiago: Editorial Nascimento, 1979; p. 94.
2. *Mal de amor*, 2a. ed. Santiago: Ediciones Ganymedes, 1981; 1986; p. 33. Todas las citas surgen de esta edición y a continuación se darán en el texto.

titura” y “Televidente”, aspecto que comento más adelante. Segundo, se supone que la autoridad chilena se ha dado cuenta que la famosa dedicatoria/epígrafe: “a mi bella enemiga cuyo nombre / no puede ser escrito aquí / sin escándalo”(7) tal vez no aludía a la señora de una persona viva. De ahí que alguien probablemente decidió que “Misterio gozoso”, el poema que fue considerado pornográfico en 81, meramente desacraliza una visión del amor convencionalmente poética: “Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo / del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas...”(19). En Santiago parecen comprender que no es forzoso que esta poesía comente la realidad política del país y que no alude (necesariamente) sino a los fantasmas que pueblan la imaginación de Hahn.

Y bien, a pesar de que numerosos componentes autobiográficos integran **Mal de amor**, los poemas se orientan en torno al perenne dinamismo de Eros/Tánatos, hacia la política del amor, si se quiere, tema central en la obra de Hahn. Pienso que hablar de **Mal de amor** es considerar el anverso de **Arte de morir** y que son reflejos lúcidos en sendas caras de un espejo oscuro. Otros han mencionado los sorprendentes efectos, la “transvaluación verbal” que se han encontrado casi exclusivamente en **Arte de morir**³. Adelanto yo que tanto **Mal de amor** como **Arte de morir** escapan a los marcos de referencia usuales, porque mediante el uso de lenguaje y recursos polivalentes, sintetizados de varias edades históricas y literarias, parecen conservar la “tradicción” a la vez que alcanza efectos insólitos hasta para los experimentos más audaces.

Sin duda, los efectos sorprendentes de su arte se deben en parte a reconsideraciones genéricas e históricas. Es una conducta verbal reacia a aceptar las normas que rigen la literatura tradicionalmente constituida, o sea que da por sentada la confluencia de géneros y de lenguajes lo cual pide otras tácticas de lectura que las convencionales. Críticos como Lastra y Debicki señalan los aspectos narrativos presentes en la poesía hispanoamericana actual. Para Lastra el “recurso a la narratividad” de la más reciente poesía no tiene otro fin que el de ampliar los

3. Ver Graciela Palau de Nemes, “El movimiento espacial en la poesía hispanoamericana desde el modernismo”, en *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*, (Budapest, 1976), p. 146-147 y Pedro Lastra, *Review*, 33 (Sept.-Dec., 1984), p. 46.

horizontes de la expresión, para intensificar un efecto poético⁴.

Hay que insistir en que *Mal de amor* no relate la historia del amor sino la del mal de amor: la muerte del amor, el destierro del amor, la enfermedad del amor. Además, la "historia" no es en verdad una narrativa sino una exploración en el espacio creado cuando "la velocidad del amor rompe la barrera de lo real / y el mundo estalla en astillas de sueño / sin la menor consideración para los despiertos" ("Aerolito", 9). Conviene tener presente que los contornos de la "historia" abarcan "aquella dulce muerte tu hermosísimo amor" ("Bárbara azul", 10-11) que alumbra la noche al lado de un río nevado, el nacimiento de un fantasma, sábana ambulante y tal vez la recuperación de su identidad.

La realidad que explora *Mal de amor* dicta que la destrucción del amor ideal produce posibilidades fantasmales: "Nos embestimos con pasión sin compasión / y dormimos aferrados a esos cuerpos exánimes // Al amanecer / nuestras cenizas aún lloraban abrazadas" ("Con pasión sin compasión", 42). El acto de amor expresado en el sentido figurado de una muerte ("cuerpos exánimes") deviene "realidad" en el trayecto de estos textos, salvo que se torna en una realidad que tampoco deja de ser fantástica. En otro lugar examino las mencionadas "transvaluaciones" y su aproximación a la literatura fantástica estudiando la identidad problemática del espectro/hablante, el que surge en "El nacimiento del fantasma":⁵

“Entré en la sala de baño
cubierto con la sábana de arriba.

Dibujé tu nombre en el espejo
brumoso por el vapor de la ducha

Salí de la sala de baño
y miré nuestra cama vacía

-
4. Pedro Lastra, "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual" *Inti*, No. 18-19 (otoño 1983-primavera 1984), p. xiv; A. Debicki. *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1976.
 5. "Oscar Hahn: el espectro del amor y la poesía fantástica", en *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*, Ricardo Yamal, ed., (Valparaíso: Universidad Católica, de próxima aparición).

Entonces sopló un viento terrible
y se volaron las líneas de mis manos
las manos de mi cuerpo
y mi cuerpo entero aún tibio de ti

Ahora soy la sábana ambulante

el fantasma recién nacido
que te busca de dormitorio en dormitorio”
(34—35)

En los avatares de una sábana blanca y constantemente dirigiéndose a la amada, el fantasma trata de recuperar algo de la mujer (¿el amor de ella, la venganza?): “Buenas noches hermosa / que sueñes con demonios // y que no sea un sueño” (41). Quizá desea apoderarse otra vez de su propio amor para reconstituir así su identidad o su persona. Como “Sábana de arriba”, cubre a la amada “centímetro a centímetro” y le explica: “Ahora yaces bañada en transpiración / con la vista perdida en el cielo raso / y la sábana de arriba aún enredada entre las piernas” (53—54). Siendo “fantasma en forma de camisa”, espera su lavado por la mujer: “Te vi de rodillas frente a la artesa / restregando las prendas una a una // Y ahora siento tus manos atónitas y tus ojos clavados en mí bajo el agua / porque aunque raspas y escobillas y refriegas / no consigues sacar la sangre de mi costado” (45—46). Aún tiene esta pareja “Pequeños fantasmas”: “Y si alguien golpea la puerta / corren a esconderse debajo de mi sábana” (57—58).

“En la vía pública”, el texto que cierra la primera edición de *Mal de amor* complica más una interrogante sobre la identidad del hablante básico:

“Estoy sentado en la puerta de mi casa
esperando que pase el fantasma

En esta mano tengo un recuerdo triste de ti
En esta otra tengo un recuerdo desolado

Y en estas dos que acaban de crecerme
no tengo nada ni siquiera las líneas

Así que estoy sentado en la puerta de mi casa
esperando al fantasma que vendrá a dibujarlas
para que me mueva y me levante y camine
y pase taciturno frente a esa casa
donde estoy sentado esperando”
(65-66)

Al parecer el fantasma no es el hablante sino algún otro, una fuerza creativa capaz de dibujar las líneas de la identidad que se le volaron al que pensábamos ser el fantasma/hablante. Y pues, ¿quién es el que habla? Hay otras indicaciones de la presencia en este espacio de entidades cuya existencia no se explica, p. ej., “Algo / por todas partes / deja imágenes tuyas / a medio roer.” y “sigue masticando” (47-48). Nos preguntamos: ¿de quién es esa mano “que termina en un cuerpo que no es el nuestro?” (“¿Y ahora qué?”, 62) ¿Qué mano escribe el poema “Eso sería todo”? La voz lírica afirma a la oyente que le está dibujando un “destino” en las alas de un pájaro. Inexplicablemente, el pájaro se lanza contra la pared: “Sus plumas están flotando en el espacio / Sus plumas están mojándose en su sangre // Coge una y te escribe este poema” (61).

Al lado de la magistral figura del fantasma, y quizás más importante aún, está la aparición de otra entidad espectral que se mueve entre las cenizas del pasado y cuya identidad problemática se entronca con la del hablante. “El centro del dormitorio”:

“Un ojo choca contra las torres del sueño
y se queja por cada uno de sus fragmentos
mientras cae la nieve en las calles de Iowa City
la triste nieve la sucia nieve de hogano

Algo nos despertó en medio de la noche
quizá un pequeño salto un pequeño murmullo
posiblemente los pasos de una sombra en el césped
algo difícil de precisar pero flotante

Y aquello estaba allí: de pie en el centro del dormitorio
con una vela sobre la cabeza
y la cera rodándole por las mejillas

Ahora me levanto ahora voy al baño ahora tomo agua
ahora me miro en el espejo: desde el fondo
eso también nos mira
con su cara tan triste con sus ojos llenos de cera
mientras cae la nieve en el centro del dormitorio
la triste nieve la sucia nieve de hogafío”

(51-52)

Se multiplican los sujetos en el curso de este libro, una dimensión que queda anunciada en la reformulación descarada de una ronda juvenil: “a las ocho nos encontramos en el Hotel Valdivia / a las nueve nos multiplicamos en los espejos / a las diez nos tendimos en la cama de agua / a las once hicimos el amor hasta el exterminio” (“A la una mi fortuna, a las dos tu reloj”, 17-18). “Estuve toda la noche parado frente a tu puerta / esperando que salieran tus sueños” dicen los versos introductorios y así se establece un contexto que vacila entre la “realidad” y el sueño, marco adecuado para puntualizar las contorsiones dinámicas de una historia turbulenta de amor. Por ejemplo, la primera serie de horas, eventos supuestamente soñados: “a las tres salió un hotel en llamas / a las cuatro salimos tú y yo haciendo el amor / a las cinco salió un hombre con una pistola” se transforman sobre el verso/umbral “a las seis se oyó un disparo y despertaste”, para duplicarse borrosamente en la segunda serie “realista”. No es demás notar que el cambio que opera la expresión figurada: “a las once hicimos el amor hasta el exterminio” culmina en la transformación fantástica sólo insinuada en “Con pasión sin compasión”.

Ya que “A la una mi fortuna” antecede la aparición del fantasma en la cronología caótica que organiza **Mal de amor** también sirve como una especie de marco para el fantasma y su mundo, ese “espacio repleto de ausencias”, en el fraseo exacto de Edgar O’Hara⁶. **Mal de amor** infunde la impresión de que es la repetición de una obra clásica perdida;

6. E.O’Hara. “Reseña de **Mal de amor**”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 17 (primer semestre 1983), p. 248.

la “recreación” de algo nunca visto⁷. De la misma manera, los textos de *Mal de amor* avanzan a base de dichas repeticiones, o multiplicaciones en los espejos, como el del televisor en “Televidente”

“Televidente” absorbe la identidad múltiple de los fragmentos del hablante destrozado por el amor y refleja la imagen sugestiva de una identidad, personaje intacto aunque quizás inexistente, la repetición original de Oscar Hahn.

Aquí estoy otra vez de vuelta
en mi cuarto de Iowa City

Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell
frente al televisor apagado

La pantalla refleja la imagen
de la cuchara entrando en mi boca

Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada

a nadie
(67)

Los primeros versos aluden claramente a la circunstancia concreta de la persona Hahn y provocan un cuestionamiento en cuanto a su ubicación durante el trayecto de la historia del mal de amor. Por supuesto que ha estado fuera y fuera de sí. Es conocido que divide Hahn su tiempo entre los dos hemisferios, norte y sur, (“Sobre los hemisferios”) y pues ha estado en Iowa y en Chile. Pero mientras toma su sopa tan solitaria “frente al televisor apagado” hay que preguntarse si el hecho de que no hay nadie allí no es otra instancia de la transvaluación de la soledad en ausencia concreta.

7. Enrique Lihn notó primero en Hahn una especie de “repetición original” que “se configura desde el primer reconocimiento y/o manipulación de la escritura como instancia deshistorizadora que, por lo mismo, profetiza hacia el pasado reinscribiéndose, en este caso, en el *Mamsala Purva*”, el epígrafe a “Visión de Hiroshima”, “El arte del Arte de morir”, Prólogo a la edición de Buenos Aires: Hispamérica, 1977, p. 16. E. O’Hara señala sus “recreaciones”, “Reseña”, p. 247.

Me parece que “Televidente” contesta a “En la vía pública”, es decir que, replica a *Mal de amor*, la primera edición. El yo que tenía cuatro manos ha recibido la visita del fantasma, y ahora está de vuelta. Ha recuperado su identidad y es la de nadie, lo cual también es una inexactitud. Este es la repetición original de un ser que desde el fondo de la pantalla “también nos mira / con su cara tan triste con sus ojos llenos de cera”. Es el eikon de todo lo perdido porque según Heráclito (Hahn): “No nos bañamos dos veces en el mismo río / No entramos dos veces en el mismo cuerpo / No nos mojamos dos veces en la misma muerte” (“Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo”, *Arte de morir*, 47-49).

GONZALO ROJAS O LA JUVENTUD DE LAS PALABRAS VIEJAS

Miguel Angel Zapata

Mientras la palabra nos mantenga alertas ante la vertiginosidad del asombro, y mientras ese asombro nos transporte sin espanto por los campos de la metáfora y de la imagen, sin interrumpirnos la respiración, entonces estaremos hablando de *unidad* y de *coherencia*. El ritmo en la poesía como en la música es la clave mayor de la armonía: semillas esparcidas en el papel en blanco que marcan el paso, latente, de las palabras, sonidos que desde un *principio* conservan la misma cadenza, la misma fuga. “Coherencia” porque se articulan los elementos comunes, es decir el estilo, desde los primeros poemas escritos hace más de cincuenta años, “unidad”, porque se erigen con el lenguaje plasmado desde la primera juventud, hasta la adolescencia del poeta, interminable. Gonzalo Rojas escribe con la juventud de las palabras viejas, en movimiento circular el lenguaje se reencarna en sí mismo sin sufrir deterioro, o apolillarse por la vejez física. La poesía es el relámpago de todas las cosas: si el poeta ve una luz, la escribe, si ve a un muerto, lo resucita, si ve a la muerte, la mata, si ve al hombre, lo acoge, si ve a la mujer, la dibuja desde adentro. Cada poema es un re(nacimiento), un alumbramiento, y en cada escrito el poeta se rehace. İlhan Berk, poeta turco, publicó un poema que tiene que ver con lo que estoy escribiendo, y fue el que me dio la idea del título de esta nota. El poema se intitula: “Historia secreta de la poesía”, aparece en *Veterano del mar*, Estambul, 1982, va así: “Todos los poetas escriben con el sentido primero de las palabras, es decir con su infancia; con palabras fugitivas, pícaras, ociosas, rebeldes. / Y con la juventud de las palabras viejas... / Esto es la sabiduría en poesía”.

Si comparamos dos poemas escritos en diferentes años, uno, “Lo ya visto”, figura en *Del Relámpago* (Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 55), pero que tiene fecha 1936 (Cuaderno Secreto), con otro escrito, publicado en 1986 en *El alumbrado* (Ediciones Ganymedes, Santiago, Chile, p. 40), veremos los mismos juegos imaginarios: el espejo como repetición, aliteración, eternidad de nosotros mismos, pero al mismo tiempo, perdemos un rastro cada mañana, y ante tal velocidad de la imagen, nada puede hacer la poesía. Veamos los dos textos:

Lo ya visto

El rostro que perdemos cada mañana al
comparar la velocidad del espejo con
únicamente la vida,

¿no será el indicio
de la Eternidad?

(De Cuaderno Secreto, 1936)

Cierta heridilla

Mientras me rasuro pasa por el espejo tu encanto:
entra y sale de él, espuma
y chispa de sangre. Me trizo,
me alitero maquinilla en mano contra
las olas.

También tú
te aliteras.

(De El alumbrado, 1986)

Visiones que se repiten después de tantos años, pero que el poeta ha aprendido a modular la luz, y en un lenguaje plasmado desde la juventud, nos comunica, nuevamente, con la misma frescura la síntesis de su poesía.

Hay trabajo suficiente para la crítica, solamente encontrando aquellas intratextualidades dentro de la obra de Gonzalo Rojas, y otras intertextualidades, que giran desde los clásicos españoles y la poesía de

la modernidad. Verso y prosa unidos por un gran aliento. Difícil señalar o enumerar los temas en la poesía de Gonzalo. Allí, en sus páginas encontramos poemas que pudieran asustar al lector conservador, o enternecer a un amante, o buscar descubrir las máscaras que se anteponen a los poemas. Y no me vengan con poesía del "intelecto", fría, calculada, como si el poema para ser bueno debe callar y ser cómplice del más infame de los silencios. Hay, pues, como Gonzalo Rojas, que tratar de escribir el Mundo, desde la juventud de las viejas palabras.

ÉXTASIS DEL ZAPATO

¿De dónde habrá salido este Zapato
de mujer, enterrado vivo
entre el cerezo y el espectáculo
del cerezo?

Alguna vez hubo
uñas de diamante ahí de un pie
libertino en diálogo
con el otro
del que no hay noticia

Ocioso
ahora duerme su desamparo en el pasto
a medio fulgor, metida
de altivest y
lástima: todo tan lejos. Lo
arqueológico, lo
arterial del arco, el tacón,
¡y esa música!

Gonzalo Rojas

El alma

Hacia tiempo que estaban esperando el Alma. Y el Alma nunca venía. Mamá hizo globos de colores y los guardó en cajas negras, y en un plato colocaba velas de diversos tamaño y forma.

¿Y cómo sería el Alma? ¿Los pies de oro y plata? ¿Coronas de cristal? ¿Tejida en hilo blanco igual a un tul? ¿Lagunillas en vez de huesos?

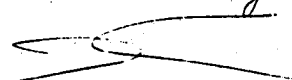
Para aguardarla pusieron rosales en toda la pradera y glaciolos como un mar. Había una nave entre la hierba, y las ratas reinaban sobre el mar, (rosado y bure de las huertas)

Pero el Alma se negaba a aparecer. ¿Hasta que quedó sentada entre nosotros, súbitamente, en un atardecer.

Las estrellas caían, a tentas y locas,
como arañas y maíz; la nave
campesina llegó junto a la
ventana y su velamen ensombreció todo;
los glaciolos quisieron salvarse y huían
hacia el sur; pero, en mitad, ya fríos,
murieron y cruzieron.

Cada uno de los habitantes de la
casa se puso a guitar; pero, no,
juntos, (y esto fue lo raro), sino por
turno. Lo fui la última en guitar
y sin querer toqué una mano del
Alma, que tenía muchísimos dedos,
muchísimos, como pistilos, como cien.
El Alma me miró y se fue.

Marosa di Giorgio



El nudo

Esa increíble infinitud del orbe
no codicio ni un mínimo pedazo,
mas sí el espacio de tu breve cuerpo
donde ponerme al fin a buen recaudo,
en el profundo de tus mil entrañas,
que enteras conservaste para mí,
Al diablo el albedrío de la vida,
sumo don de los hados celestiales,
y nada más que estar en ti prefiero
sujeto a tu casual y firme lazo,
que si vas a las últimas estrellas
contigo ir paso a paso yo también
te así el vivir día y noche siempre
bien atado a ti con el casual nudo,
aunque en verdad del todo libremente,
pues de la tierra al cielo voy y vengo.

8 de enero de 1986

Carlos Germán Belli

de todo lo verdadero surja el fuego / y abra brecha
en la mañana / oscuridad / un jirón por donde
vamos por / donde nutir las sinrazones de
la muerte // otros castillos otros torres de
niebla saludaron / el peso de un dolor a
pie / muy desollado // un estandarte
plumado en una herida / se fue
paulatinamente ensangrentando //
solo te vez oír y tal vez piense que fue /
la desazón del viento / la amarga dádica
del viento

(Memorias, 2)

Amín Hogue

IV.— VOCES

LA COSA

Luis Bacigalupo

*"En esta subzona que ven mis ojos
la entrada a tu cuerpo, está la
salvación".*

el amor es una galería de concreciones carnales
donde la zorra rupestre es una falsa ilusión
hoy con la demolición del mundo lo sabemos
la cosa sin embargo el deseo que es la cosa
yace en un abismo en perpetua ablución
donde la zorra rupestre nuevamente es un signo
que algún jurásico infame congeló en la piedra
jurando su asesinato a dios (bien muerto)
en nombre de ALGUIEN siempre el mismo
el que se complace en redactar la partida de
defunción (redactar un grafitti)
porque el amor es eso
un sistema subterráneo de huesos afectivos
donde la zorra finalmente
es un signo obsoleto.

POEMAS

Concha García

I

Boca oval larga y profunda más simple
que un jardín adicto a la sequía
dubitativa escojo cómo apretujarme para siempre
un solo instante en esa remolona humedad
de su ciencia bucal, y me doy lengüetazos
sola, con un donaire rasposo, enjuiciando
la mímica de un beso llovedizo.

II

Más que productiva poca cosa
y esa horrenda catástrofe casi linda
sólo si amanece con tus piernas
al quedarme dormida estropeándolo todo
riquísima con los astrolabios
de artefactosa simiente el dolor
y el engaño una sinrazón en postales
que leerás a solas.

TEJADOS: MEJOR DICHO, LA AZOTEA DE MI ABUELO EN UN SUEÑO

María Dolores del Valle

Al mirar tras los cristales
me equivoqué de cielo.
Nublados techos reflejaban Infinidad color de carbón.
Ese sabor amargo a lágrimas expulsadas,
encrustadas, secas, como lodo frío,
sucias, chorreantes, como ceniza mojada
cuando lloran los Reyes Magos,
cicatrices en el rostro arrugado del cielo
que va de collar de azabache y granitos de coral.

Cuánto dolor cargado en el aliento del aguacero
color tinta.
Como un pulpo estremecido, derramando gotas largas,
buscando tierra agotada,
ese pulpo oscuro y lento que
cuando llora la Virgen María
se esparce y se convierte en ébano profundo.

No suspiran, no se alivian las flores.
Porque la lluvia las quema, las ahoga,
y su caída es tormento que
estalla, quebrándose, contra los pétalos blandos
de la noche
cuando San José suspira.

Los giraflores:
burbujas
de ambar
en un mar
de mañana.

¿y qué se ha hecho del niño Jesús?
¿y de los caracoles que han traído Tita y Yeye de Europa?

CARTAS VIENEN / CARTAS VAN

José González

I

Pound y Cardenal se cartean.
ejercen el oficio
de tocarse con palabras.
saben que nunca podrán verse /
que nunca el uno
estará en los ojos del otro.
por eso se escriben / se palpan /
se llenan los ojos de ausencia.
uno está ojeroso / decrépito / cansado
de llevar el peso del mundo entre sus manos.
duda en sí escribir memorias o poemas.
hacer poemas es difícil
cuando se tiene el corazón enlutado /
cuando una mariposa nos vuela
y nos canta su ronda de muerte.
el otro es joven / robusto / del tamaño
de un campeón de boxeo.
bautiza y clarifica los indios / tira mordidas
al pecho de Somoza / le busca el alma al tirano.
es Cardenal / el traductor / mata al poeta
en una lengua / y lo revive en otra.
ahora es Ministro / (pero no debo adelantarme/
debo morderme la lengua para no cantar / salirme
a tumbos del poema).
decía que Pound está piojoso / la barba
lo desnute / lo afea / le da un tono de muerte somnolienta.
tiene el pecho hundido en una góndola /
piensa en si esa carta
que ayer escribió / llegará a su destino.
ahora está en Venecia / ve las casas
que son como sepulcros / los turistas que caminan
en el agua.
piensa en esa carta que recibió / en sus estampillas
alegres y volcánicas.
piensa en que la traducción

es pasar de una vida / a otra vida / en eso piensa /
en su barba / que viene a ser un abrazo de espigas encendidas /
en la manera de reventar el mundo con un verso / piensa

II

los estridentistas mexicanos / eran unos muchachos
locos / capaces de detonar una bomba
con los labios.
allá en Veracruz / solían bailar a gritos
con la poesía.

le mordieron las ancas / a la poesía / pisotearon
su burguesa cola / le dieron ojos
de señora depravada.
presintieron a Breton / antes de que Breton los presintiera
a ellos.

Tina Modotti les tomaba fotos
en mangas de camisa / o soñando con anzuelos.
no escribieron más cartas que Breton / o que Darío /
y las que hicieron / las estamparon en los muros.
así eran ellos / muchachos locos
moldeados en el barro.
nunca pusieron un pie
que no fuera en la vida

III

a Rafael Rivera

ayer compré un apartado.
me dieron una llave
pequeña como un reino.
es pequeño y robusto
como un puño
de lejos
tiene la apariencia de un calabozo

A UNO, DOS, TRES, CUATRO ESCRIBIDORES DE POEMAS

Manuel Mantero -

1

Su cola el pez se muerde. Inmóvil. Cero.
Narciso ahogado en eslabón, cadena.
Llora el mar sin el rayo aventurero,
el rayo que lo bogue vena a vena.
Pez mandálico en plato y exquisito
para la autopsia. Llora el mar, el mito.

2

¿La destrucción del lenguaje?
No destruye el carpintero
su martillo, ni el amante
su sexo.

3

Nada en tu verso está maduro.
Sin flor no hay fruto.
Tu verso
en la hermosura no existió primero.

4

Viejo al sol,
sol y edad. Sólo edad. ¿Soledad?
Coronación, ritual de aburrimiento.

Imposible: el poema
no se hace luz, no avanza en criatura.

¿Ya nada importa? ¿Ni el espejo
contra el espejo
en último recurso, el meta-
poema que tan serio se masturba,
el mata-
poema con perfil de mierda de ángel?

Sin embargo, no preparéis mi funeral,
reíd, llorad por vuestros muertos,
porque mi pozo

tiene
agua
todavía,
la veo
al fondo,

sólo que uno de ustedes
cortó la soga de mi pozo en sombra,
cortó la soga para ahorcarse dónde

donde he de ir, recuperarla,
y soportar dos ojos como piedras
y la lengua sacada, interminable, sonando a moscas en
festín, sonando aún y enloqueciéndome.

DE LOS ASESINOS

Armando Romero

I

Los asesinos olían a vaca y tierra aunque de común viajaban en jeeps o en automóviles negros a conciencia. En su niñez compartía con ellos un amor a los tangos que los hacía llorar de emoción cuando él se detenía al borde de sus cantinas a escuchar, perdido en la dulzura mortal de los bandoneones. Su hermano, aterrorizado, le rogaba que siguiera a casa, y ellos sonreían tiernos y cómplices con sus dientes a caballo: el brillo de sus ojos contrastaba eterno con el brillo de sus armas.

II

En la cantina de El Pijao nunca mataron a nadie, que yo sepa, aunque los asesinos bebían aguardiente y cantaban rancheras y tangos hasta la madrugada. Pero en la de Don Miguel, donde había un árbol hermoso y le regalaban una almendra de dulce cada vez que compraba algo para su madre, murió abaleado el pobre hombre que esa noche pedía agua, por favor, golpeando en todas las ventanas.

III

Del pasto de las fieras también comía su rabia cuando en el desfile de la soledad oía el murmullo de los asesinos. Si era en la noche arrastraban sus pies como si fueran chamizas puestas a barrer el patio; si era en la tarde sólo el sol violento desafiaba la ira de sus armas en la mesa de la cantina. Ganas daban de sacar la cauchera y ponerlos a raya, pero adoble llave su madre lo encerraba cuando, antecito de la cena, el toque de queda dictando la soledad se quedaba.

IV

De los sobrevivientes hablaba con H. aquella tarde en Cincinnati y recordamos al obrero blando de algodón en la fábrica de telas, al limpiador de zapatos en la Plaza de Caycedo, a la prostituta sin dientes que se llamaba Divina y tenía una pollera amarilla, y a otros que fueron doctores y abogados con sus tenazas. Nos quedamos en silencio cuando vino de improviso el aullido de los asesinos.

V

Cuando oyó su grito el padre suspendió la lectura: los asesinos se habían apoderado de sus sueños. Con cuidado y dulzura lo llevaron hasta la cama y la madre dijo: No hay que leerle más a este muchacho, se le suben los nervios.

LA VOZ HACIA SU FORMA

Jaime Siles

para Luis Suñén

I

Hasta que suena sido
el ser de cada cosa
qué minúsculo el aire
que las palabras rozan.

Qué minúsculo el aire
y qué lentas las bocas
y asciende, sube, llega
la voz hasta su forma.

Se transparenta en luces,
se difumina en gotas,
en alas que son olas
y en signos que son cosas,

sin que ningún sonido
se pierda, mientras borra
el silencio los ecos
de su negado idioma,

mientras sube y asciende,
se eleva y se remonta
la verdad a sí misma,
la voz hasta su forma.

II

Todo es luz, todo es agua
que desde el signo brota:

del espacio vacío
que llena con su sombra.

El aire suena sido
del ser de cada cosa.
La verdad es más cierta.
La voz, más que su forma.

Los cuerpos se adelantan
a la noche. Resoplan
los caballos. La tierra
es más tierra que ahora.

Vocales, silabarios,
alfabetos, idiomas
circunscriben el mundo:
su ser es una gota.

Y todo su sentido
converge en una forma
de ser una y la misma
estas columnas solas.

III

En el azul que miro
las palomas transforman
el aire con su vuelo
azul. Azul: palomas

sobre cúpulas. Lentos
amarillos de hojas
y verdes superficiales
que son el mar ahora.

Nada de ellos existe,
ni de mí. Cada hora
sólo es un paisaje
dibujado en la fronda.

Pero el aire me piensa,
multiplica sus hojas
y en sus pliegues repite,
tatuado, mi idioma.

Cuanto más en sí mismo
el vacío se ahonda,
su espacio es un espejo,
la voz es ya su forma.

BANQUETE

Rafael Vargas

para quién son todas estas cosas ordenadas y espléndidas
arrancadas a la marea del mundo y dispuestas en esta mesa
para quién sus perfumes y formas y qué oscuros apetitos
no habrán de satisfacer nunca aunque también para ellos fueron creadas
todo está desplegado sobre el albo mantel
la codicia decide los tesoros
¿podría ser de otra manera?
para unos el aceite y para otros la sal
ambos por igual habrán de envenenarlos
cuál a quién y en qué momento
todo el misterio del festín es ese
ya la mano enguantada y la mosca disputan la misma porción.

CONTINUIDAD DE LA ESPECIE

miro en mis manos las manos de mis padres
su caricia ardiente aún late en mi sangre
miro los soles de sus deseos en la ciudad
la proximidad de sus bocas abrazados en el sueño
ahí los encuentro con frecuencia
sus bromas en la cocina y las conversaciones en la mesa
las manos entrelazadas al lado de un plato
bajo la fronda de azúcar sal y migajas
miro en esas manos el origen de las líneas en la palma de mi mano
y el origen de mis hermanos también se remonta a esa escena
acaban de comer y el vino aún impregna sus salivas
¿y su cama, ese objeto sagrado, a dónde ha ido?
los muros vuelan y la casa ha quedado en sombras
sólo escucho el eco de una falda al caer de una camisa
¿qué lejos se han marchado siguiendo el camino de los años!
pero los sueños permanecen
miro en mis manos agitarse la hierba
bajo la que reposan mis difuntos

NOCION DE REALIDAD

Carlos Vitale

El cazador acecha

Mide tiempo y distancia

El blanco sucede a la muerte
y es la muerte

El cazador acecha

El cazador es su presa

CORONACION

Sentada en una silla
que la sobrevivirá
la mujer observa
los patios interiores

Círculos inquietan
la superficie del agua

El balcón es un mundo
ínfimo y seguro
y ella fija en ella
la mirada infinita

La soledad no reconoce límites

V.- PRESENTACION DE TEXTOS

"ACASO ACOSO" DE SAUL YURKIEVICH

Helena Araújo

"Por una poesía más lúdica que ritual" en el discurso excéntrico y paradójico de una moral ajena al orden. Por un habla iconoclasta, amotinada, en una sinceridad que asume el tema de la caducidad y el absurdo, rehusando toda inocencia que no venga del despojamiento. Aquí, la palabra es un flash en la penumbra. Si el sentido de la inminencia lleva al balbuceo, la realidad asalta como lo oscuramente inexplicable, fuente de perplejidad. Sí, el decir dramático de poemas como "Tiempo Cero", concierne un simbolismo de truculentas galerías y espejos concéntricos: premonición, capricho aberrante de la espera.

"tres veces llamas
tres responden
pero no hay puerta
 ni ventana
se sienten otras presencias
como sombras
 más negras
que la penumbra habitual
como manchas
 en la oscuridad
y no hay palabras
 tampoco imágenes
no puede hacerse
 ninguna señal
a tientas
 la malhadada te roza
un temblor de médula anticipa
el apagón"

Arte sensitivo, plástico, sinuoso, la poesía ha de anunciar a fogonazos el regreso de lo que está presente. Presente y persistente en un tiempo sin salidas: "no hay que apelar al espacio para indicar su transcurso inmóvil". Día a día, el poeta interroga su propio acontecer, desentrañando fijaciones o desdoblamientos insólitos. Desgarrada, su identidad carece de figura o vigencia. Y nada llega a mitigar su angustia porque nada tiene el poder de afirmar la existencia como tal. A trechos

1. "Acaso Acoso. Saúl Yurkievich, Edición Pre-textos, Valencia, España, 1982. Las citas de esta nota son de las pp. 14, 45, 135, 119.

Se viven tiempos en que el pensamiento anula la voz, el lenguaje se niega y se desdice. Las palabras no son más que oquedad, "orquesta de vagos silogismos". Toda metonimia vive la dialéctica de lo imposible, la traición de los contrarios. En el balbuceo poético los fonemas intentan adaptar el ímpetu de la expresión a ritmos discordantes o estridentes. Sí, la sintaxis se desquicia, fragmentándose en función de onomatopéyas o aliteraciones; la dispersión formal coexiste con la imprevisibilidad de los conceptos y la ambigüedad de las figuras. Sin remedio, la ordenación fonética exige un mestizaje anárquico, desordenado. Pero, no se trata de escritura automática: cada palabra puede asumirse, reconocerse. Soslayando la cacofonía, los sustantivos llegan a adjetivarse, alcanzando oblicuamente atrevidas polisemias. Del habla se recoge lo desproporcionado y lo reprobatorio, mezclando al elemento cotidiano o supra-real una jerga exótica y blasfema. Hay convivencia de la fascinación y el asco, la rabia y el estupor. Muchas veces, inclusive, figuras verbales arcanas sucumben ante la plasticidad de lo grosero, lo soez, lo vulgar.

Naturalmente, esta alquimia conlleva riesgos: los excesivos juegos de palabras y las consonancias / disonancias no siempre resultan. O entonces, la depuración misma, el rigor, conllevan cierta destrucción. Pero ¿acaso no vale la pena? Además, no todo tiende a la anti-poesía. Ahí están los textos de tradición barroca o de inspiración salmódica, en defensa del estilista y versificador. Una expresión que se intensifica en la búsqueda de signos nuevos exige un humor afín a todos los ambientes. Aunque lo inusual de la semántica lleve al borde del enigma, la vibración sensitiva que despierta implica una riqueza conceptual. Si es cierto que en esta poesía fallan a veces las correspondencias racionales, el tropel de signos va invadiendo, fascinando, conquistando. Y cuando hay espacios metonímicos, el lenguaje llega a utilizarse hasta alcanzar un alto grado de abstracción. "Edificio al silencio-dedicado", "Sucede", "La puerta", alcanzan la armonía de poemas como "Parceja cae", elegía chagaliana, deliciosa danza macabra en el romance crepuscular de dos siluetas que propician su propia, cadenciosa oscilación de signos.

"ella

caudal va

espesándose va empecinada

de la turgencia va

a su duramen
de la mano hacia la terminante solidez
morosa
amorosamente
se p[á]san
al paso de los nimbos
n[ú]biles
por el cielo
arobo arrebolado
embelesado
esa pareja se está por tirar”

ALGO LO DELATA

Saúl Yurkievich

Algo lo delata: el simulacro nunca llega a completarse. Para impedir que nos engañe, Dios le prohíbe a Satán que aparezca totalmente idéntico al hombre. Sus pies, por ejemplo, pueden no estar conformados como los nuestros. (Los pies, en sentido místico, alegorizan las pasiones sensuales. Los pies desnudos enardecen el deseo de contacto carnal. Los adoradores besan con fruición los pies de sus ídolos). Los del diablo suelen estar a la inversa. Repugnan. Significan por lo deforme que, sujetos al mandato supremo, a la vez lo contrarían, desacatan el designio armonioso de Dios.

Se dice que el diablo adopta patas de ganso. Quizá el ganso posea cualidades malignas que ignoramos y que convienen al orden infernal. Su graznido irritante o su afán por chapotear en el lodo hurgándolo en busca de deleznales alimentos lo vinculan con lo perverso y con lo inmundo, con el mundo tenebroso.

Alguien, seguramente, entre la gente que frecuentamos, debe ser un diablo, pero resulta difícil descubrirlo. Debemos intimar con la persona sospechada hasta que alguna inequívoca indicación nos la revele, casi siempre tarde, como demonio. Sutiles señales pueden delatarla: axilas córneas ocultas por el vello, un prepucio dentado o un clítoris espinoso, determinada floración umbilical, alguna espina lacerante detrás de la oreja, cierta conformación y cierta consistencia del codo.

LECTURA DE TRES POEMAS DE DIEGO MAQUIEIRA

Enrique Lihn y Pedro Lastra

Diego Maquieira, nacido en 1951 en Santiago, es un poeta de temprana producción. A su prodigalidad inicial (fines de los sesenta, comienzos de los setenta), lo que registra un libro titulado *Upsilon* (1975), ha sucedido una conducta de gran exigencia con la letra manuscrita y con la letra impresa. Sus publicaciones últimas han sido sometidas a prueba en las revistas y a través de anticipos bajo la forma de plaquettes.

Produce progresivamente conjuntos de poemas, cuyo diseño y montaje será lo último en resolver, pero que como unidades le parecen funcionales. Tal es el caso de la plaquette previa a la publicación de *La Tirana* (1983) y de otra recién aparecida, que prepara el despegue de *Los Sea-Harrier en el firmamento de eclipses* (1986). Dejamos para más adelante el comentario de libro anunciado de manera tan brillante, y nos atenemos a la lectura de ciertos poemas de la primera y de la segunda "docenas" que designa el título general *La Tirana*, y de alguno de la sección intermedia, denominada "El gallinero".

En "La Tirana IV (Hotel Valdivia)" permanece en escena el auditor obligado de casi todos los textos, que responde en ellos al nombre del pintor Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Esta etiqueta se le pega a un sujeto polimorfo, que retiene el "esbozo de una descripción" cultural relativa al portador real de ese nombre, de augusta significación en la historia del arte hispánico, esbozo descriptivo que el texto somete al rayado, a la borradura, a la figuración esperpéntica (recuérdense las intervenciones de Picasso al cuadro "Las Meninas"). En *La Tirana* se apela a las resonancias que el nombre del pintor puede provocar en los lectores, pero se compone con ellas una música disonante. La etiqueta "Velázquez" funciona como un núcleo imantado, que atrae —como por contigüidad— elementos metonímicamente afines: la Inquisición, Miguel Ángel, los Reyes Católicos. Las irradiaciones del nombre se prolongan en los significantes que apuntan a situaciones degradadas. Así, las "peores amiguitas" de Velázquez se llaman "la Pío Nono" (nombre de un Papa vinculado a la historia chilena, feminizado y atribuido a una de las figurantas) o "la Reina María". La expresión "como monjas" es una conmutación transgresora de la expresión "co-

mo crestas” o “como mierdas”, que en este caso va más allá del mero eufemismo, afectando al campo semántico de lo sagrado, que sufre un bombardeo sistemático en todos los textos.

En “La Tirana IV” se dibuja la escena de una fiesta en un hotel galante, en la cual Velázquez se propone restaurar la Inquisición de Lima. Esta fiesta adquiere para todos los invitados el carácter amenazante de una encerrona, cuya solución final condensan las alteraciones de la causalidad y de la concordancia lógica —frecuentes en esta escritura—, que aquí connotan el extravío orgiástico.

La “Tirana VIII” es un texto que Maquieira ha expropiado al poeta E. Carnevali, para hacerlo funcionar en el ámbito de *La Tirana* desde una versión que fluctúa entre la traducción libre y la paráfrasis. En este poema ambientado en un convento de monjas —y que busca hacer evidente el cuasi plagio al declarar su origen en el subtítulo—, al tono blasfematorio se agrega la escenificación de la estolidez dogmática, con sus ingredientes de represión y miedo al poder. El hablante, proyección de la atmósfera descrita en los ocho primeros versos, se materializa en los diez siguientes como un demonio conventual, como un tentador de menor cuantía, rechazado con los detentes de la teología y de la autoridad. La monja Clara, emblema del oscurantismo, enfrenta y resuelve la tentación intelectual; la monja Juana, por su parte, cancela ambiguamente la proposición amorosa: “Si es verdad / se lo diré a la madre superior” [como quien dice: “tome y pague”]. “No, es mentira, le dije”.

Una particularidad del poema es la eficacia con que empalma el lirismo del primer segmento con el prosaísmo del segundo, a la manera de corolario intelectual de una atmósfera afectiva.

Hemos hecho un somero retrato del interlocutor de *La Tirana*. Conviene ahora detenerse en la figura del hablante: “Yo, La Tirana, rica y famosa / la Greta Garbo del cine chileno / pero muy culta y calentona, que comienzo / a decaer, que se me va la cabeza / cada vez que me pongo a hablar / y a hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez”.

No se trata de una oposición de las figuras, sino de una especie de complementariedad antagónica. Ambos encarnan la represión en el libertinaje, pero mientras Velázquez es algo así como el sol negro de estas

melancolías, la Tirana es el sateloide crispado que lo quiere y lo increpa. De los residuos de su trayectoria dan cuenta los textos, en su mayor parte.

La Tirana es un personaje patafísico, que tiene algún parecido —no tan remoto— con Ubú Roi, en su versión de Fierabrás femenino, grosero y embrionario, abyecto y poderoso.

Desde el nombre mismo se proyectan estas propiedades, porque Maquieira desvía genéricamente el sustantivo “tirano”, feminizándolo y erotizándolo (recuérdese que la palabra “tirar” es también un chilenismo procaz por fornicar. Cf. Academia Chilena, *Diccionario del habla chilena*, 1978).

Pero el sujeto que habla en los textos es un lenguaje que pasa por esa figura más que una figura dotada de un lenguaje. Lo que hace hablar a los textos es un régimen, un sistema, algo así como el revés de la trama del autoritarismo, donde las figuras emblemáticas del anverso se muestran como un boceto de hilachas. En general, el tirano es una figura augusta y exitista, que dictamina y decreta. Su lenguaje asume prosopopéyicamente la presunción del orden y del decoro, por caótico y escandaloso que sea: se funda en un ideal del yo típicamente masculino, que ignora la relación clandestina entre el *super yo* y el *ello* (el *super yo* es el padre de la censura). El lenguaje de La Tirana, en cambio, es la contracensura, la anulación del ideal del yo y la puesta en un circuito simultáneo del yo y del *ello*: la soberbia del dictamen y la miseria de su contenido: “En el pabellón de los santos, yo La Tirana...” (“Tirana XIII”); “Ahí entró a mi misa el Demonio / mientras me hallaba en el altar mayor / depilándome, y lavando mis heridas...” (“Tirana XIV”); “Yo me tiraba a Velázquez en su Cristo / yo la madre del demonio español...” (“Tirana XV”); “Me vi cayendo, cayendo muy bajo / como María abrazándose al palo de la cruz...” (“Tirana XX”).

Desde un punto de vista retórico, la figura clave en esta escritura es el oxímoron; pero no se trata de la expresión de “un inefable” sino de un mecanismo que revela, en la profanación y en la herejía, la imagen de Chile como lugar ominoso.

Dijimos que La Tirana más que un personaje era un régimen, un

sistema. Empleamos esas palabras teniendo en cuenta todas sus acepciones e implicaciones. Siendo Chile el sujeto de ese discurso, y dadas las propiedades negativas de la figura de La Tirana, las nociones de régimen y sistema operan en forma invertida, con las valencias de disfuncionalidad, caoticidad, desorden de las relaciones, arbitrariedad, abuso de poder, terrorismo, etc. Esto es lo que aparece sintomatizado en las dos “docenas” de *La Tirana*, mientras que en la sección titulada “El gallinero” algunos textos (el que lleva ese título; “Nuestra vida y arte. i. Castrati”, y la cita del Padre Diego de Rosales designada aquí como “El Antiguo Testamento chileno”) constituyen un diagnóstico de los males chilenos; males remitidos a la imagen degradada que los conquistadores se hicieron de los conquistados, afectando a las virtualidades de su originalidad desde la negación misma de su origen divino que los hace engañados clientes del demonio. Como dice el Padre Rosales: “No tienen estos indios de Chile / noticias de escritura alguna, / sagradas ni profanas, / ni memoria alguna de la creación / y de el principio de el mundo / ni de los hombres: / sólo tienen algunos barruntos de el Diluvio, ...”

El corolario de ese origen deprimido no puede ser otro que la insuficiencia de la originalidad. Y este es el mal que la poesía de Maquieira exorciza con éxito, sacando fuerzas de esas flaquezas: “Haber sido unos grandes copiones / Fue lo nuestro. Copiamos en ediciones Urtext* / Y lo poco que hicimos, lo hicimos / A expensas de habernos volado la cabeza / Que se nos moría de hambre”.

* La palabra sugiere un juego de sonidos: ¿Textos hurtados? ¿Hurto de textos?

**LA TIRANA IV
(HOTEL VALDIVIA)**

No quiero hablar del medio papelón
Velázquez. Perdóname, pero no había
nadie. No fue nadie a tu estreno
cuando te arrendaste el Hotel Valdivia
para restaurar la Inquisición de Lima
que te quedaba más cerca
y complacer así a tu Iglesia.

Nos recibiste subido en el techo copiado
a la pata al cola de Miguel Angel
Y te tirabas desde allá arriba
a hacer volar la pieza principal
de los Reyes Católicos.

Estaban tus peores amiguitas
La Pío Nono, la Carla y la Reina María
Así fue que tu amigo el prelado buenmozo
que merodeaba por el sector
se persignara como el mar

La media fiesta, Rodríguez, los pocos invitados
que iban llegando volaban por los salones
porque los cuerpos iban en el aire, Velázquez
agarrando lámparas y gritando amor
a los ataques inmisericordes de tus perros
No sabíamos cómo monjas salir de ahí
Y ya estábamos pensando en dar la muerte
cuando te vino un fuerte bajón a la cara
y se te ocurrió echar a volar a la mamá
mente fuera de aquí, y verla paseándose
desconsolada por los pasillos del hotel.

**LA TIRANA VIII
(LAS HERMANAS MONJAS
DE EMANUEL CARNEVALI)**

Tus hermanas monjas parecen largas mariposas.

En la oscuridad de los corredores
se excitan,

como una lúgubre promesa.

Sus caras muestran su esterilidad:

Manzanas verdes dejadas podrir en el suelo.

Manzanas verdes con el calor
saciado de la castidad.

Yo le dije a la monja Clara: Tú dices tu Dios es justo:

Por qué entonces la tortura de los niños y del justo.

“Por el pecado original” ella dijo.

Yo le dije a la monja Clara:

Por qué Adán fue puesto en el mundo cuando Dios sabía
de antemano que iba a pecar. “Esa es materia
filosófica. Pregúntele a nuestro sacerdote”.

Hasta aquí la monja Clara.

Yo le dije a la monja Juana: Te amo. “Si es verdad
se lo diré a la madre superior”. No, es mentira, le dije.

NUESTRA VIDA Y ARTE

i

CASTRATI

Haber sido unos grandes copiones
Fue lo nuestro. Copiamos en ediciones Urtex
Y lo poco que hicimos, lo hicimos
A expensas de habernos volado la cabeza
Que se nos moría de hambre.

Quisimos ser iconoclastas mitómanos
Lenguas desatadas del porvenir
Pero nos pasó algo peor:
Seguimos los terribles dictados
De la tontona crítica oficial
La que, con sus buenos oficios
Nos convirtió en perros falderos
Respetuosos de una ya larga tradición
Que venía recién saliendo del horno.
La eunuca, que no hace muchos años
Suprimió las peleas de gallos
Siendo que éramos gallos de pelea.

También no, nuestra monja superiora
Que sabía mucho de vida y arte
Inventó la homilía chilena contemporánea
Y nos dijo que la papa había que buscarla
En las grandes obsesiones religiosas
De los viejos místicos malditos.
No hay que olvidarse que al ateo Borges
Lo agarró la Inquisición un mal domingo
Y le dio cuatro latigazos en la espalda.
Contra eso no había nada que hacer
Y entonces todo acto creador
Nos produjo un aburrimiento muy nuevo.

Así, nuestra vida y arte acabó afuera:
El pianista norteamericano Arrau
Los franceses Matta y Raoul Ruiz
El neurocirujano panameño Asenjo
El autopoieta Humberto Maturana
El parisino Marqués de Cuevas
Y otras pastas muy cojonudas.

Pero no se aflijan mis doctos perros
Y chupemos juntos de este gran bombo
Aquí esta noche en el Teatro Municipal.
Pasa, pasa Derrida, estás en tu casa
Aquí no nos cuesta nada hacernos famosos.

VI.— HABLAR CLARO

DESDE MARX A CESAR VALLEJO LA VOZ DE UN ADELANTADO INCONFORME

Eduardo Espina

Lo reconozco desde la primera línea; es uno de los intelectuales hispanoamericanos que más respeto. Tanto, como respeto al poeta. Aunque, claro está, la palabra **intelectual** ha sufrido tantas vejaciones como la palabra **poeta**. Casi cualquiera puede serlo. Como el propio Abril me dijo años atrás: “en estos días, con pelo largo, barba y una pipa, si es posible, uno puede acceder al carnet de intelectual, o de poeta, si tiene más pretensiones”. Con el poco pelo que le ha dejado el tiempo, y sin barba ni pipa de por medio, Xavier Abril es uno de los poetas y de los intelectuales que con más riesgo ético y estético ha escrito en nuestro continente. El riesgo por la forma y el atrevimiento de la conciencia hacen la figura del hombre como la del poeta. Peruano, de Lima, pero viviendo en Montevideo desde la década del cincuenta, Abril mantiene una lucidez y una sagacidad crítica, admirable tanto por su lozanía como por su permanente actitud rebelde.

Pero está el desconocimiento de su obra. Tal vez porque ha producido ésta lejos de los grandes mercados de la palabra, la misma no es todo lo conocida que debiera serlo. Quizás el mismo Abril haya contribuido a su propio desconocimiento. Después de sus años en Europa se ha ‘exiliado’ en América del Sur, de donde ha salido muy poco. Ha publicado en editoriales, de esas llamadas marginales y nunca ha participado en el circo del autoelogio y de la publicidad fácil. Por ejemplo, siempre ha negado las reiteradas invitaciones recibidas para visitar universidades norteamericanas. Dice: “tengo grandes problemas para aceptar dinero de tan terrible proyecto capitalista”. Se reconoce como “acérrimo anticapitalista” y comenta: “no creo que el capitalismo sea la solución para los grandes problemas del mundo; en una sociedad socialista el hombre se expresa más íntegramente”. Amigo íntimo de Vallejo —sobre el cual ha escrito uno de los primeros y mejores libros de crítica— Abril ha desarrollado una trayectoria que incluye tanto el estudio como la invención. Sus libros sobre Eguren, sobre Mallarmé, sobre Herrera y Reissig, son modelos de una lectura fina y minuciosa del acto poético. Sus libros de invención, entre los que destaco **Descubrimiento del alba** y **Difícil trabajo**, deben leerse y releerse como ejemplo de un

adelantamiento formal a su tiempo. Escritos a fines de los veinte la década, digo-- muestran un impecable trabajo por hacer hablar a las palabras con voz nueva.

Dichos libros, dado el interés renaciente por la escritura de Abril, se acaban de reeditar, después de varias décadas de sueño en las bibliotecas. Pero desde su rincón de honestidad y rigor, Abril sigue escribiendo y publicando. Un nuevo libro de poemas, *La rosa escrita* sale en estos días. Lo mismo que su primera novela titulada *El autómata*, cuyo primer capítulo se publicó en 1930. Ahora, después de 57 años, la novela saldrá completa. Y además nuevos trabajos críticos; en total cinco libros inéditos. A su vez en Italia se publicarán sus poemas completos en versión bilingüe. La edad no cuenta; “mientras uno está activo, el tiempo no existe”. Desde su modesto apartamento, donde vive con la pintora uruguaya Sara Acosta, Abril --reacio a las entrevistas-- decidió romper su silencio y unir las palabras del presente con las del pasado y con aquellas que vendrán. Para que las cosas no se pierdan para siempre ni se fosilicen eternamente, para que los recuerdos transgredan el espacio de la memoria, queda este diálogo con el poeta. Ningún diálogo con la poesía y sus hacedores debe justificarse. Tampoco éste. Y algo más. A los 82 años, Xavier Abril mantiene en alto su desafío, su inconformidad. Una inconformidad que la literatura hispanoamericana --incluida la poesía-- ha comenzado a perder. Una inconformidad digna de ser oída.

Comenzaste a escribir muy joven, siendo todavía un adolescente con unos poemas que hoy leídos en la distancia resultan verdadero anticipo del surrealismo, en cuanto la fecha es 1921. Pero quiero que me cuentes un poco de tus comienzos en el mundo intelectual de la época.

Mi relación con el mundo literario de ese entonces comienza en 1923, con colaboraciones en las revistas *Mundial* y *Variedades*, que algún peruano quizás recuerde. Después colaboré literariamente en la *Revista de Vanguardia*. Mi primera etapa fue en Lima. Claro está que por aquellos años conocía a Vallejo, que fue algo sensacional.

Déjame hacer números. Si mal no cuento, tu relación de amistad con Vallejo comienza cuando tenías 17 años y él 30...

Sí, Vallejo era del 92 y yo soy del 5. Lo conocí en el 22 y nos vimos varias veces pasajeraamente en Lima, pero nuestra amistad se afirmó en Madrid en 1926, cuando yo fui por primera vez a Europa.

¿Cómo fue el primer encuentro?

Vallejo fue una noche a mi casa a ver a mi hermano Pablo, de la misma edad de él y con quien había estudiado en la Facultad de Letras. Mi hermano no estaba y Vallejo me dijo: "entonces vamos nosotros a dar una vuelta". La vuelta duró hasta las cinco de la madrugada. No puedo recordar todos los detalles del primer encuentro, pues la época es lejana y mi memoria ya no funciona tan bien, pero recuerdo que fue un encuentro de admiración y de asombro. Esa fue una aventura increíble. Pero como te decía, nuestra gran amistad comenzó en Madrid, pues yo ya colaboraba en *Amauta* y la nuestra era una amistad literaria, mucho más que antes.

Es decir, lo conociste el año en que publicó *Trilce*

Sí, fue en ese año. En noviembre publicó *Trilce* y yo lo conocí en diciembre. Yo comenté que no había leído nada suyo y él me dijo: "no importa". Vallejo era una persona que no gustaba hablar de sus cosas literarias; no era un escritor, como esos que ahora abundan, que hablaba de sí mismo. No estaba en eso. Sólo una vez, en París, en 1935, mientras almorzábamos en un restorán llamado "Francois Villon" —un restorán muy barato, para estudiantes—, Vallejo habló de literatura; me dijo de memoria unos versos de Villon. Después nos tomamos unos tragos, cosa que ambos gustábamos mucho, claro. No me olvidaré de eso.

¿Cuál fue tu reacción cuando leíste a Vallejo por primera vez?

Lo primero que leí fueron sus primeros poemas y me parecieron muy malos. ¿Cómo se puede publicar un soneto con un epígrafe de Benavente? Sólo un idiota podría hacerlo. Y bien, Vallejo, que luego fue un poeta grandioso, lo hizo. Benavente fue un pobre hombre y un mal escritor. Vallejo se dio cuenta que la poesía no era Benavente sino Quevedo y Góngora. Pero su principio como poeta fue deplorable, haciendo poemas didácticos. A ese Vallejo hay que olvidarlo.

¿Debemos hacer lo mismo con su prosa, sobre todo con su novela?

Como novelista Vallejo es muy malo, pero me interesa mucho como cuentista, especialmente sus "Escalas melografiadas". Yo las comenté en *El Sol* de Madrid en 1931, apenas salió. Lo mismo hice con su novela la cual no me gustó nada. Hay un contraste entre el asunto y el estilo. Por ejemplo, cuando habla del minero huanca le atribuye una cultura marxista; algo imposible, pues ningún minero peruano sabía en

ese entonces quién era Marx. De esas falsedades hay muchas. No sé cómo Vallejo pudo escribir una cosa así.

Me decías que con Vallejo hablaban poco de literatura; ¿cuál era el tema de sus conversaciones?

Hablábamos de temas diversos, sobre todo de política. Recuerdo que en junio del 27 nos reuníamos con otros peruanos todos los días. Era en París. Salvo algún traidor que se vio a último momento, todos creíamos en Marx —o por lo menos lo habíamos leído—. Pero debo ser sincero, pienso que había mucha confusión, que no se miraba el presente histórico con mucha claridad. Todos sabían resolver los problemas del Perú durante la dictadura de Leguía, que estuvo once años en el poder. Todos sabían de todo. Todos sabían resolver el problema del indio, cuando en verdad el único que conocía el tema era el gran Mariátegui.

¿También Vallejo entraba en esta confusión?

Sí, Vallejo estaba muy desorientado políticamente, por más que fuera un comunista militante. Sus ideas eran muy vagas, casi confusas. El problema de la realidad peruana era muy complejo y las soluciones que presentaba parecían más utópicas que aplicables.

Quizás el hecho de estar viviendo en Europa le hizo perder la perspectiva de la problemática de su país...

Quizás... La doctrina que seguía Vallejo era muy compartible, pero su proyecto de realización parecía imposible. Quiero decir que, de seguir el mismo, algunos problemas quedarían sin resolver. De esas cosas era lo que discutíamos.

¿Vallejo pensaba en volver al Perú?

Sí, pensó en volver al Perú, pero le fue imposible, pues le exigían la renuncia a sus ideas políticas. Pero no transó en eso. Lo cual celebro profundamente.

Me imagino que el ambiente literario y cultural en Perú durante la década del veinte, debe haber sido muy estimulante, con gente como Mariátegui, Martín Adán, César Moro, como tú, como Westphalen, como Vallejo, produciendo paralelamente...

Había muchos haciendo cosas. Mariátegui era el más influyente, era el orientador políticamente. Martín Adán influía literariamente, pero sus

ideas políticas eran retrógradas. Lo sé bien, pues fuimos compañeros de colegio. Moro era un poeta menor que calcaba los poemas de Breton. Pero en esa época, a mediados del veinte, escribía una poesía insignificante y tradicional. Además era un arrogante. Westphalen colaboró una vez en *Amauta*, pero no era miembro de la revista. Sí, recordándolo ahora, aquellos años fueron muy interesantes.

Westphalen fue uno de los primeros en elogiar tu obra; ¿o me equivoco? Sí, escribió un estudio en 1935 que fue muy leído. Pero Westphalen no escribió mucho, pues debía trabajar bastante para sobrevivir. Pero debo decirte que Westphalen no está a la altura de Eguren y de Vallejo. Tiene buenas imágenes, pero es flojo formalmente.

A fines del veinte y principios del treinta viajas seguido a Europa y te radicas por un tiempo en París y en Madrid. En esos años el ambiente literario vivía la lógica agitación dada por la serie de poetas y escritores compartiendo el mismo tiempo histórico, con tantos nombres reconocidos, con tanta lírica golpeando las puertas de la literatura. Conoces a gente como Lorca, Neruda, Alberti, entre otros. ¿Qué imagen en la memoria conservas de aquellas caras?

Con Lorca y con Alberti siempre fuimos amigos. Con Lorca nos veíamos muy seguido, lo mismo con Alberti. Yo escribí una reseña sobre un libro de Alberti, que el gustó mucho. También fui muy amigo de Alexandre. Traté a otros, pero nunca fui amigo de Gerardo Diego, un fascista peligroso. A Neruda lo conocí en París en 1927, cuando él iba hacia Oriente. En ese entonces era mejor persona que el que conocí después. Su viaje al Oriente le hizo mucho mal, lo mismo que le hizo mucho mal a Paz. En 1927 era muy sencillo y hablaba muy poco.

¿Y después?

La segunda vez que lo vi, años, después, en 1934, en Madrid, estaba todo enfatuado. Su formato había cambiado. Estaba muy gordo por lo que tomaba y comía. Y además con una cantidad de ideas retrógradas del Oriente, que no pueden adaptarse a las ideas occidentales a partir de Marx. Neruda, como Paz en estos días, tenía un peligroso credo mental.

Sin embargo, en aquellos años se declara marxista.

Yo que lo traté mucho puedo decirte que el marxismo de Neruda siem-

pre fue una máscara. Me pareció superficial y falso. A él le gustaba el poder y que lo elogiaran.

Con muchas contradicciones ideológicas.

Demasiadas y muy peligrosas. Neruda criticaba a los Estados Unidos, pero le gustaba que lo invitaran a ir y que le pagaran en dólares. También aceptó un homenaje de Belaúnde Terry, cuando éste era presidente, y todos sabemos que Belaúnde es un oligarca. Neruda era un hombre sin carácter, esos que no sirven en las revoluciones.

Veo que también tienes serias discrepancias con Octavio Paz

Paz es otro falso, ideológica y culturalmente. Por ejemplo, en su libro sobre Levi-Strauss demuestra que no ha leído bien a Quevedo y a Vallejo. Su análisis es muy superficial y además, arrogante. Paz dice: "como quiso decir Quevedo", ¿Qué es esto? ¿Qué quiere decir con esto? Un intelectual serio no puede decir tales cosas. El señor Paz es también autor de una antología de poesía hispanoamericana, en la cual faltan Herrera y Reissig y Eguren, los dos poetas más importantes que han dado la poesía en lengua hispánica en la primera década del siglo veinte. En esa antología pone a poetas mexicanos de cuarta categoría y se olvida de Herrera. Salvo Sor Juana, México no ha dado un poeta tan original como Herrera, pero Paz no lo sabe. Además, poéticamente, Paz es nada, es un cero. Un imitador de los surrealistas. Todo lo que dice Paz ya lo habían dicho antes y mejor, Prevert, Eluard, Desnos, etc. Paz copia un poco a todos. Y no sólo eso, Paz es muy mala persona. Cuando España estaba en su gran crisis de la guerra civil, este señor publicó dos libros pésimos, sin importarle para nada la gran crisis que se vivía. La historia se olvidará pronto de Paz.

Xavier. ¿cómo te defines políticamente?

Soy marxista, descendiente de Marx. No estoy afiliado a ningún partido, pero creo en el materialismo dialéctico como vehículo para la transformación del mundo.

Como marxista, ¿qué piensas de este "realismo socialista" que se está dando en la poesía hispanoamericana últimamente, con nombres como Mario Benedetti y Ernesto Cardenal como modelos preferenciales? No me interesa para nada. Ningún realismo me interesa. Es literatura barata. Ya ni los soviéticos creen en eso. Es poesía periodística lo que hacen. No puede haber poesía sin metáfora. De Benedetti mejor no ha-

blar, pues sólo escribe idioteces. Cardenal es un mediocre con barba. Su poema sobre Marilyn Monroe quiere pasar como profundo y resulta una gran superficialidad. Su poesía es periodismo, sin ningún trabajo serio.

¿Y qué sobre Nicolás Guillén?

Me gusta y admiro a Jorge Guillén, pero Nicolás Guillén es totalmente descartable. Es una versión negra y rebajada de la poesía gitana de Lorca. No soy racista, pero encuentro en la poesía de Nicolás Guillén una vulgar imitación de Lorca.

Es interesante que siendo marxista, critiques abiertamente a todos estos poetas, que también se reconocen como marxistas.

Son adherentes, pero no tienen una formación marxista profunda. Su poesía lo que revela es una mentalidad de pequeño burgués. El marxismo es un método histórico pero no hace poetas. Además, esta poesía, si así la podemos llamar, no tiene ninguna incidencia en la sociedad. Si estos poetas creen que pueden cambiar la sociedad con mala poesía, están equivocados. La poesía no es un deporte. Debe plantear una dificultad al lector. Lo peor de todo, es que el despiste de Cardenal y de Benedetti, principalmente, cuenta con el gran atraso que hay. Haciendo poesía con mentalidad de pequeño burgués, creen que pueden ayudar a la revolución. Y están muy equivocados. Y la gente no lo sabe, y eso sí que es grave.

En estos últimos años he leído tus libros sobre Mallarmé, sobre Herrera y Reissig, sobre Eguren y sobre Vallejo, los cuales por cierto, me han dado nuevas perspectivas de lectura, sobre todo siendo poetas que yo también admiro. Ahora, me gustaría saber: ¿por qué tu interés en estos poetas?

Mallarmé, Herrera y Reissig, Eguren y Vallejo son poetas nuevos. Me interesan los poetas que dicen algo nuevo. Los que arriesgan a lo difícil, los que practican la dificultad. Toda la literatura moderna comienza en el Mallarmé de "Un coup de des..." Y Vallejo viene de allí. Pero recién empezó a leer a Mallarme a fines de la década del diez, y fue cuando su estilo cambió y escribió *Trilce*, el cual en un principio se iba a llamar *Los cráneos de bronce*, un título horrible y que iba a salir con el seudónimo "César Perú", el que resulta nacionalista y ridículo. Pero salió con el nombre de César Vallejo y con el título *Trilce*. Con este libro es que Vallejo entra en la modernidad. *Los heraldos negros* es un libro menor.

Eguren también fue un atrevido con su tiempo lo mismo que Herrera y Reissig. Herrera fue más importante que Darío en una cosa; influyó más a los poetas vanguardistas, como Huidobro y Vallejo, que el nicaragüense. Si Herrera hubiera vivido más y hubiera viajado más, hubiera sido más importante que Darío. Pero le faltó tiempo y espacio. Herrera y Reissig dejó más descendientes que Darío. La descendencia de Darío ha sido deplorable. La de Herrera grandiosa; Vallejo lo admiraba mucho.

En todos estos años has trabajado conjuntamente la crítica y la invención. ¿Son conciliables ambas actividades, al menos en tu caso?

No es fácil hacer las dos cosas al mismo tiempo. Yo vivo la poesía totalmente, y la crítica me apasiona. Me dediqué a la crítica pues consideré que debía hacerlo. No me arrepiento de haber hecho crítica; ésta me dio un sentido autocrítico mayor.

Xavier, cuando nos conocimos, allá por 1975, recuerdo que lo primero que te dije fue que tu poesía era una de las más renovadoras escritas en nuestro continente en este siglo, la cual, de veras me sigue sorprendiendo. Me gustaría que hicieras una 'autolectura' de tu práctica poética.

¿Qué puedo decir? Escribí mi primer poema en 1921. Lo restante que tengo que decir sobre la poesía lo digo en mis poemas. Está todo allí.

Mi sorpresa y mi admiración por tu poesía fue compartida antes por James Joyce y André Breton, dos de tus fieles lectores.

Mejor no hablar de eso.

¿Por qué no?

No quiero aparecer autoelogiándome, no quiero ser parte del circo de arrogancia que está invadiendo el espacio de la literatura en estos días.

No se trata de autoelogio, se trata de saber los comentarios de Joyce y Breton. No lo veas como 'autoelogio'. Es una información para los lectores y para mí.

Si es por la información, está bien. Es verdad, Joyce y Breton hicieron comentarios muy favorables sobre mi poesía. Por admiración a *Ulysses* y a *Finnegan's Wake*, desde Lima, le mandé a Joyce dedicado mi libro *Descubrimiento del alba*. El nunca me escribió. Pero con el paso del tiempo vine a conocer el famoso *Catálogo Joyce*, donde el mismo escritor seleccionó los mejores libros que él había leído y allí estaba mi libro. El leía español muy bien, tenía una gran facilidad para los idiomas. En

ese famoso catálogo hay muy pocos autores en español; Cervantes, Góngora y yo. Mi relación con Breton comienza a partir de 1935, con la publicación de mi libro *Difícil trabajo*, el cual fue escrito en 1931. Con él nos reuníamos en un café de París. Breton se interesó mucho en mi obra y la elogió públicamente. Después me publicó dos poemas en su revista, donde publicaban los surrealistas. y también publicó un artículo sobre mí.

¿Podrías dar una definición de lo que es poesía?

Toda definición dependerá siempre del estado de ánimo del poeta. Pero la poesía es por sobre todo, una batalla contra la muerte y el olvido. El poema es incierta realidad o sueño. La poesía, como dije en mi primer libro “es una dificultad que se vence a fuerza de perforarse el hueso íntimo, de quemarse diariamente la sangre”. La poesía debe ser lucha para el que la escribe y para quien la lee.

¿Crees que la poesía tiene algún lugar donde habitar en la sociedad moderna, esa que algunos ya están llamando ‘posmoderna’?

Soy pesimista con respecto a eso; en esta sociedad lo único que tiene lugar es la cuenta corriente. Y es mejor que no lo tenga. Con tantas ideas burguesas es mejor que la poesía siga siendo algo marginal. Pero magistralmente marginal. Es mejor que siga siendo el mejor rechazo del sistema. La burguesía no entiende de poesía, sólo entiende de negocios. La burguesía busca la estabilidad, y la poesía es un acto desestabilizante.

Cualquier lector atento —como Joyce—, cualquier historiador serio de la literatura hispanoamericana, viendo tus obras poéticas reconocerá en ti a un adelantado, a alguien que apostó a lo nuevo, antes que lo nuevo fuera tradición otra vez. Con la perspectiva de los días que han corrido ¿te reconoces como un adelantado?

No sé si hay adelantados en el mundo, pues el ser humano es parte de una historia anterior, con la cual se comunica. Pienso que escribí muchas cosas en una forma que no se había escrito antes. No sé si me adelanté al tiempo, pero no me quedé atrás. Aunque te digo, amigo, no quiero ser recordado como un adelantado. Prefiero que se me recuerde por mi inconformidad.

EN ESTE NUMERO

ANTONIO BENITEZ ROJO, cubano, enseña en Amherst College. Ha publicado varios libros y su más reciente colección de ensayos **La Isla que se repite**

EDGAR O'HARA, peruano, ha publicado entre otros, **La palabra y la eficacia** (ensayos) y **Trayectos para el hereje** (poesía).

PEDRO BARREDA, es profesor en la Universidad de Massachusetts en Amherst y prepara en la actualidad un trabajo sobre la modernidad de José Martí.

MIGUEL CABRERA, peruano, reside en Madrid, publicó el año pasado **Hogar de la semilla** (poesía).

W. NICK HILL, enseña en la Fairfield University, publicó recientemente **Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli**.

MIGUEL ANGEL ZAPATA, peruano, reside en California, ha publicado entre otros, **Periplos de abandonado**, **Imágenes los juegos**, Colección Piedra de toque del Instituto Nacional de Cultura, Lima. Prepara publicación **Coloquios del oficio mayor**, notas y entrevistas de poetas en lengua castellana.

GONZALO ROJAS, chileno, es uno de los más importantes poetas hispanoamericanos. Ha publicado entre otros **Del relámpago**, **50 poemas**, **El alumbrado**. Se prepara la publicación de **7 visiones**.

MAROSA DI GIORGIO, una de las voces más importantes de la poesía hispánica, nació en Uruguay donde reside. **Mesa de Esmeraldas** es su obra más nueva.

CARLOS GERMAN BELLI, peruano, poeta de relevancia internacional. Ediciones Del Norte publicó en 1987 una antología de su poesía a cargo de J. Garganigo con prólogo de Mario Vargas Llosa.

LUIS BACIGALUPO, argentino, publicó junto al grupo La Linterna y el gatillo una antología titulada **Barricada de papel**.

MARIA DOLORES DEL VALLE, poeta cubana que reside en Chicago.

CONCHA GARCIA, española, publicó últimamente **Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas**.

JOSE GONZALEZ, hondureño, en 1984, con el **Monólogo de Roque Dalton**, ganó el Premio Latinoamericano Plural.

MANUEL MANTERO, español, enseña en la Universidad de Georgia, publicó recientemente su trabajo crítico **Poetas españoles de posguerra**.

ARMANDO ROMERO, escritor colombiano, enseña en la Universidad de Cincinnati, publicó entre otros **Del aire a la mano**, (poesía).

JAIME SILES, español, de Valencia. En 1983 obtuvo el Premio de la Crítica en España con su libro **Música de agua**. Es director del Instituto Español de Cultura en Viena, donde reside.

RAFAEL VARGAS, mexicano, entre sus varios libros publicados se destaca **Piedra en el aire**. En 1980 participó en el International Writing Program en la Universidad de Iowa. Vive en Lima, donde es Agregado Cultural de su país.

CARLOS VITALE, argentino. Recientemente ha publicado **Noción de la realidad**, reside en Barcelona.

HELENA ARAUJO, colombiana, poeta y crítica que reside en Suiza.

SAUL YURKIEVICH, poeta y crítico argentino; enseña en la Universidad de París.

EDUARDO ESPINA, uruguayo, publicará en breve **Curso de lingüística amorosa** (poesía) y **Julio Herrera y Reissig** (ensayo).

ENRIQUE LIHN, chileno, de vasta obra en la que se destaca **Al bello aparecer de este lucero**.

PEDRO LASTRA, escritor chileno de amplio reconocimiento internacional. Enseña en la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brooks.

JORGE VALDIVIA CARRASCO, artista peruano que reside en Alemania, Frankfurt, es autor de nuestra carátula y el dibujo de la sección **Voces**.