

Códice

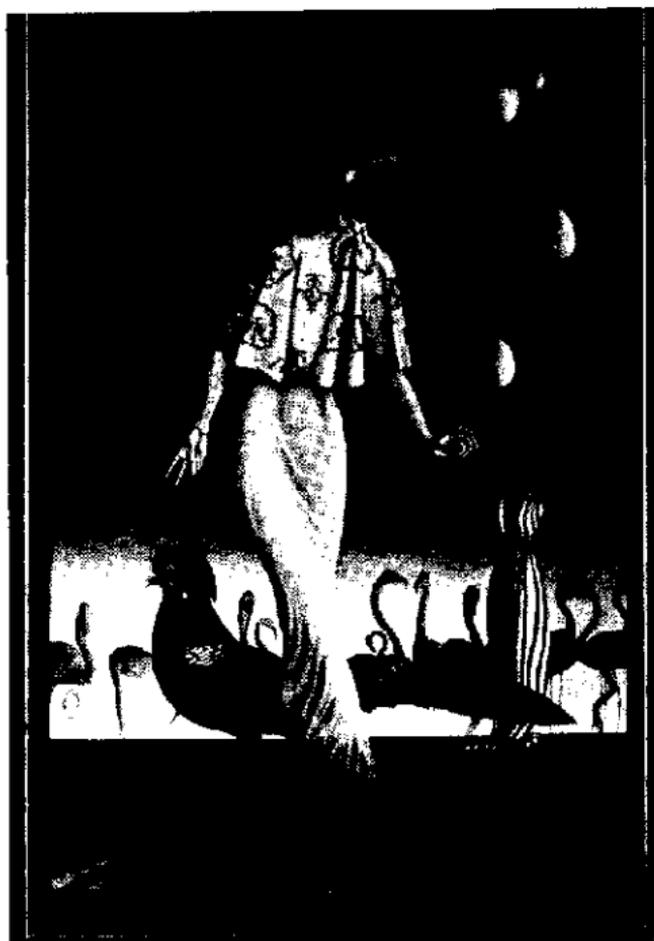
Revista de Poéticas.

Nº 2 AÑO 2



CÓDICE

Revista de Poéticas



CODICE

Revista de Poéticas

Editores

Miguel Angel Zapata

Eduardo Espina

COMITE EDITORIAL

Rei Berroa (George Mason University), Jesús Cabel (Universidad San Luis Gonzaga, Ica, Perú), Antonio Cisneros (Universidad de San Marcos), Antonio Claros (Perú), Jaime Concha (University of California, San Diego), Luis Costa (Texas A& M University), Oliver Gilberto de León (Université de Paris), Marosa de Giorgio (Uruguay), John Garganigo (Washington University, St. Louis), Zunilda Gertel (University of California, Davis), Roberto González Echeverría (Yale University), Oscar Hahn (University of Iowa), Nick Hill (Fairfield University), Gwen Kirkpatrick (University of California, Berkeley), José Kozar (Queens College, New York), Pedro Lastra (SUNY, Stony Brooks), Juan Manuel Marcos (Oklahoma State University), Marco Martos (Universidad de San Marcos), José Miguel Oviedo (University of California, Los Angeles), José Emilio Pacheco (México), Luis Hernán Ramírez (Universidad de San Marcos), Jorge Rodríguez Padrón (Islas Canarias), Armando Romero (University of Cincinnati), Enrico Mario Santí (Georgetown University), Jaime Siles (Instituto Español de Cultura, Viena), Enrique Verástegui (San Vicente de Cañete, Perú), Juan Villegas (University of California, Irvine), Saúl Yurkievich (Université de Paris).

COMITE DE HONOR

Xavier Abril, Carlos Germán Belli, Rosario Ferré, Mario Florián,
Juan Liscano, Alvaro Mutis, Gonzalo Rojas, Javier Sologuren.

Suscripción, correspondencia y canje: Miguel Angel Zapata: University of California, Box 15205, Santa Barbara, California 93107, y/o Eduardo Espina: Texas A & M University, Dept. of Modern and Classical Languages, College Station, Texas 77843-4238.

Códice, Año 2, Número 2, segundo semestre 1988.

**Suscripciones: US \$15 (individuales)
US \$20 (instituciones)
en Estados Unidos, Canadá, México, Perú y Puerto Rico**

**US \$20 (individuales)
US \$25 (instituciones)
en el resto de Latinoamérica y Europa**

Códice revista de teoría y práctica poética dedicada al espacio latinoamericano y español se publica semestralmente y se distribuye en todo el mundo hispánico y en aquellos países interesados en tales alternativas líricas.

Códice sólo publica colaboraciones solicitadas por los editores y/o el comité editorial. Los estudiosos interesados en que sus trabajos sean considerados para publicación deberán enviar una carta detallando el título del estudio y su dirección. Una vez aprobado el trabajo, podrán enviar el texto definitivo. Códice no considerará aquellos poemas enviados sin ser solicitados previamente.

Códice sólo publica trabajos inéditos.

SUMARIO

- 9 Carlos Mencses, sobre Vallejo
- 13 José María Naharro, sobre Vallejo
- 20 Víctor Fuentes, sobre Vallejo
- 35 Carlos Germán Belli, sobre Darío
- 37 J.G. Cobo Borda, sobre López Velarde
- 46 Luis F. Costa, Sobre Góngora y Jorge Guillén
- 57 Mario Cánepa, sobre Garcilaso y la generación del 27 y 36
- 65 Mario A. Blanc, sobre J.R. Jiménez y Antonio Machado
- 77 Lourdes Gil, sobre B. Cuza Malé
- 87 Voces de Hugo Aguirre, Dimas Arrieta, Itala Matellini de Benavides, Juan Manuel Bernal, Rei Berroa, Martha Canfield, Carlota Caulfield, Francisco Cervantes, Magdalena Chocano, Roberto Echavarren, Pedro Granados, Rodolfo Häsler, Liliana Lukin, Orieta Lozano, Eduardo Milán, Nancy Morejón, Armando Rojas, Luz María Sarria, Ricardo Silva-Santistevan, Javier Sologuren, Enrique Verástegui
- 121 Manuscritos de Juan Liscano, Enrique Peña, Catalina Recavarren, Alfredo A. Roggiano
- 133 C. G. Belli, sobre Enrique Lihn
- 135 Pedro Lastra, poema manuscrito
- 136 Enrique Lihn, poema manuscrito
- 137 Luis Rebaza, entrevista a E. Lihn
- 151 Luis Leal, entrevista a M.A. Montes de Oca
- 156 Miguel Ángel Zapata, entrevista a Rosario Ferré
- 161 Rosario Ferré, (poema)
- 163 Presentación de Textos, de J. Sologuren, Reynaldo Jiméncz, y Christian Kupchik

*(En este número se reproducen pinturas de Jorge Valdivia-Carrasco.)

I. Tres escritos sobre *César Vallejo*



César Vallejo, del Perú a Europa

Carlos Meneses

Por lo general el transcurrir del tiempo y la fragilidad de la memoria, determinan que lo leído, lo escuchado y lo vivido se entremezclen peligrosamente, y nos entreguen un resultado con aspecto totalizador donde muchas veces no sabemos-no podemos-separar lo que es experiencia, actitud vivida, de lo que que nos ha sido transmitido oralmente a través de lecturas. Cuando leo cualquier poema de César Vallejo, forzosamente, estoy viendo de cuerpo entero, sentado en una mesa de "La Coupole", en Montparnasse, su café preferido, vestido con aliño, sus movimientos elegantes. No gran conversador ni tampoco enmudecido en medio de los amigos que conversan. Sólo en determinado momento, cuando inevitablemente los versos arrojan con su angustia, la figura se desdobra. El personaje delgado, de piel bronceada y rostro anguloso, continúa con su grata tertulia, pero su faz, enorme, libre del cuello y del resto del cuerpo, se sitúa como telón de fondo. Gesticula, muestra rictus de dolor, se contrae en conmovedoras muecas.

Es muy extraño que aunque lea : "Como viejos curacas van los bueyes/ camino de Trujillo meditando...", no transporte la figura del poeta a su tierra. Sigue sentado en el café parisino, sigue rodeado de pintores, vates, narradores latinoamericanos que viven en Francia, o de algún italiano, español o francés que se ha adscrito a esa rueda de amigos. Vallejo habla con su acento peruano intacto, utiliza palabras y giros de su país. Se refiere al Perú con gran cariño, es un trozo del Perú que se ha desgajado físicamente pero que anímicamente sigue unido a su patria. Quiere a su Trujillo, su Santiago de Chuco, su Lima. Quiere a sus paisanos. Ama sus recuerdos peruanos. Es aún más peruano que cuando vivía en el Perú, y, sin embargo, no se mueve del viejo café de París, en la que parece sentir una comodidad parecida a un hogar agradable. En el que ha escrito más de un poema y, luego, se lo ha leído a uno de los pocos amigos muy íntimos que tiene. Recomendándole enseguida, en voz muy baja, que no lo comente con nadie, que lo mantenga en secreto. Porque no quiere que ni uno solo de sus versos se aleje de él hasta estar completamente convencido de que transportan exactamente lo que siente.

A veces veo la figura como roída por la pena, pero sus movimientos siguen siendo dignos, habla sin frenesí, es sobrio, nadie diría que sufre. En su rostro, enorme como un gigantesco poster, situado detrás de su asiento, puedo leer sin esfuerzo el espanto, veo que sus labios pronuncian : "Oh las cuatro paredes de la celda/ que sin remedio dan el mismo número", Y creo entender por la mirada donde se cuagulan los ayes, por lo afilado del rostro como si la vigilia lo hubiese ido rebanando, por qué está en "La Coupole", porque se ha

refugiado en ese enorme ambiente acristalado. Y, a la vez, veo en lontananza a sus amigos, a Spelucín, a Espejo Asturrizaga, a Antenor Orrego, a todos, lamentando la injusticia, indignándose ante la barbarie de culpar a quien no tenía la culpa. Están tan lejos de Vallejo, como al otro lado del mundo, pero sus voces llegan claras, como filtrándose a través de gruesas paredes. Y se escuchan sus lamentos, el rumor de sus cuitas. El rostro del poeta está contraído, él no los ve, no los oye, sólo tiene ante los ojos, los humillantes barrotes de una cárcel.

Y este andino que vive en un hotelito en compañía de Georgette, que sale a la calle sin desayunar y bebe vino para calmar su estómago, este andino que, seguramente, ese día ha escrito verso y medio con la tinta de su pena permanente, ese, que es la máxima expresión del mestizaje. Que en la línea nasal acusa su ancestro incaico, que en el pelo negro y la piel oscura está la huella del ayer esplendoroso; ese, que habla un castellano muy fluido, que mantiene en su alma un dolor que no por viejo hiera menos, que es el dolor que le ha tocado en herencia; ese, que parece tan calmado y sin embargo se apasiona, con el mismo cegante calor de Pizarro o de la Gasca; éste, ése, ya había descubierto todo cuanto ahora le estaba sucediendo en París. Ya sabía, en Trujillo o en Lima, todo lo que le aguardaba en Francia. Ya había escrito en "Trilce": (esa palabra que a pesar de los años, nadie ha podido descifrarle el secreto y colocarla en el redil del lenguaje usual) "He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre ni súplica, ni sírvete, ni agua, / ni padre que, en el dulce ofertorio / de los choclos pregunte para su tardanza / de imagen, por los broches mayores del sonido." Ya lo presentía pero eso no evita que le duela. Aunque diga para despistar. Para que los demás no sufran por él: "Es de madera mi paciencia / sorda, vegetal".

Él, ese peruano tan rotundamente mestizo, vino del Callao, en barco, hasta Santander. Acompañado de un simpático amigo que había ganado la lotería y quería gastarla en la aventura europea emprendida por el poeta. Hizo el viaje empujado por la ilusión de ver los pasos de Baudelaire brillando sobre el cemento de los Campos Eliseos; por descubrir la voz de Rimbaud enredada en las flores de los bosques parisinos, o descubrir en bares y cafés las vigiliadas de Moreas y de toda la pléyade parnasiana. Hizo el viaje soñando con los sueños de Mallarmé y Valéry o, tal vez, si de Apollinaire, y sufriendo las hórridas pesadillas que lo hicieron bramar de desesperación: "El cancerbero cuatro veces / al día maneja su candado, abriéndonos / cerrándonos los esternones, en guiños / que entendemos perfectamente". Marchó de su tierra al Paraíso. Quiso dejar a sus espaldas todo cuanto lo atormentaba, ser otro. Ser terriblemente peruano, pero otro. Nunca supo en qué momento colocaron sobre su alma su maleta desbordando pesares. Como tampoco jamás imaginó que la Arcadia hacia la que se dirigía entusiasmado se trocase en nueva cárcel. Pero cuando lo supo no lo dijo. No traicionó lo que él había bautizado como

Edén. Por eso muy triste pero seguro, comunicó : "Me moriré en París con aguacero,/ un día del cual tengo ya el recuerdo".

Nadie conocía en europa la intensidad de sus emociones. Testigas fueron sus mujeres : Henriette y Georgette. Solamente quienes lo habían frecuentado asiduamente en el Perú podían entender esos emocionados y confusos romances que determinaban drama y siempre tuvieron lugar en sus poemas. Quién sabía de Mirto, de Zoila Rosa, de Tilia y de otras. Al leer: "Vengo a verte pasar todos los días/ vaporcito encantado siempre lejos.../ Tus ojos son dos rubios capitanes/ tu labio es un brevísimo pañuelo/ rojo que ondea en un adiós de sangre". Se presentía sólo soledad ante el ser amado. Pero el drama parecía distante. Sin embargo los conceptos deben variar al encontrarse con otros versos enamorados: "Amada, en esta noche tú te has crucificado/ sobre los dos maderos curvados de mi beso;/ y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,/ y que hay un viernes santo más dulce que ese beso". O se halla con una frenética estrofa en la que el poeta revela su dimensión apasionada : "La noche es una copa de mal. Un silbo agudo/ del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler./ Oye, tú, mujerzuela, ¿Cómo, si ya te fuiste,/ la onda aún es negra y me hace aún arder?".

Durante sus quince años europeos no volvió a escribir sobre idilios tormentosos, con esa angustia y esa fiereza con que lo había hecho en el Perú. Toda esa pasión se concentraba en otros aspectos. Rusia, España, fundamentalmente. "Rusia en 1931" y "España aparta de mí este cáliz", son las claras comprobaciones. Ningún verso ardiente que revele su amor por una mujer. Su rostro de amante apasionado contrasta con los movimientos lánguidos pero sobrios de toda su figura. Sólo los pocos amigos que lo frecuentaban a diario, supieron de los insoportables momentos ocurridos en los dos años vividos con Henriette. Y algunos revelan ciertas comodidades emanadas del carácter firme de Georgette. Pero las palabras cargadas de rabia, mojadas en llanto ya no afloraban a sus labios. La tristeza descomunal, por la novia que se aleja, no llegó a París. ¿En su equipaje de adversidad no hubo sitio para ese tipo de pasión? ¿Se había europeizado? ¿Sería el peso de los años transcurridos?.

De pronto ese hombre vestido de azul muy oscuro, con sombrero gris de ancha cita, y parsimoniosos movimientos, deja el café. Bruscamente desaparecen los ademanes suaves. El tono dulzón de su charla. Parece otro. Agitado, nervioso, ácido. Al otro lado de los Pirineos ha estallado el fuego y él está vislumbrando la tragedia. Tiene miedo de que pase lo que pasó. Por eso clama : Niños del mundo,/ si cae España-digo, es un decir-/si cae/ del cielo abajo su antebrazo que asen,/ en cabestro, dos láminas terrestres." Y vaticina : "Si cae-digo, es un decir-si cae/ España de la tierra para abajo,/ niños ; Cómo váis a dejar de crecer! ". La figura vencida por el pesar vuelve al café. Se sienta. Está solo. Sólo con una copa de vino rojo. Ha vuelto de Valencia. Ha visitado el frente. Ha charlado con Corpus Barga en Madrid. Le han dicho que aún es fuerte la

República. Que la voz de los intelectuales porque todos defienden a España se está escuchando en el mundo entero. Pero leo otro poema y miro con detenimiento el rostro. Está crispado. Espantado. La mirada es de pura pena. Los labios marchitos de dejar pasar tantos ayes. Teme por España. Duda de todos. Por eso ha escrito: "¡Cuidate España, de tu propia España!" Y también: "¡Cuidate de los nuevos poderosos!" y "¡cuidate del que come tus cadáveres, / del que devora muertos a tus vivos!" o "cuidate de los que te aman" y "¡cuidate del futuro!". Impresionantes premoniciones. El rostro está quieto. Exámíne. Los labios ligeramente abiertos. Seguramente repitiendo los versos que nadie sabe exactamente cuándo los escribió: "Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo." Un momento después, cuando leo: "César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada" y levanto la vista, él ya no está. La delgada figura ya no está, sólo su rostro demacrado. "... le pegaban / todos sin que él les haga nada", simboliza toda su vida de esperanzas fallidas; de hambres interminables; de trabajos que no se concretan; de "Marías que se van"; de vida que es más bien muerte pero que hay que seguir viviendo. Afuera, detrás de los cristales del café, llueve. Es 15 de abril de 1938. Ha llegado el momento tantas veces barruntado. Cuando continúo leyendo los versos de Vallejo estoy lejos del café donde, para siempre, ha quedado grabado su rostro como hermoso telón de fondo.

Compromiso y reflexión metafísica en *España aparta de mí este cáliz*

José María Naharro-Calderón

Una de las características del lenguaje poético es su indeterminación significativa, ya que se escapa a la lógica aristotélica 0-1 del discurso ordinario. Esta tendencia connotativa explica en parte su hermetismo. Seguramente no hallaremos a ningún poeta tan destructor del orden lógico del lenguaje como César Vallejo, y tampoco a nadie como él tan preocupado por explorar la conciencia del ser en el logos poético. Por ello, la crítica que se ha esforzado en adscribir a la poesía de Vallejo a algún código establecido, donde el lenguaje actúa subordinado a una idea y no como desocultamiento inestable y sorpresivo, olvida que la poesía no es programática y que como señalaba Mallarmé, "no se hace con ideas sino con palabras". Efectivamente, el programa ideológico concierne directamente al autor de saco y zapatillas y no siempre al autor escritura.

Esta distinción entre arte al servicio de una causa, tesis del realismo socialista de corte estalinista y arte independiente sin aparente compromiso se agudizó en particular durante la guerra civil española en torno al Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), del cual se ha celebrado recientemente su cincuenta aniversario. La prosa del propio Vallejo ya se había decantado por una estética autónoma, pero no necesariamente estanca a la toma de partido del escritor. En "El arte y la revolución," dice que "en el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad" (29). Y en 1927, "Los artistas ante la política" señala que "olvida Diego Rivera que el artista es un ser libérrimo y obra muy por encima de los programas políticos, sin estar fuera de la política" (51). Esta misma actitud se reflejaba en André Gide: "La littérature n'a pas à se mettre au service de la Révolution. Une littérature asservie est une littérature avilie, si noble et si légitime que soit la cause qu'elle sert. Mais comme la cause de la vérité se confond dans mon esprit, avec celle de la Révolution, l'art en se préoccupant uniquement de vérité, se nécessairement la Révolution. Il ne la suit pas; il ne s'y soumet pas; il ne la reflète pas; il l'éclaire" (58). Y fue esta independencia de criterio la que motivó la exclusión del escritor francés y de otros del 2º Congreso, el cual se vio dominado por el dogmatismo estalinista.

En este contexto de autonomía estética, Vallejo redacta hacia 1937 los quince poemas que compondrán su último libro, *España, aparta de mí este cáliz*. Dice Rafael Gutiérrez Girardot que "los poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, son

indescifrables, aunque analizables en sus procedimientos estilísticos, porque en lo que en estos poemas se destaca es su valor de gesto" (350). Pero contrariamente a esta opinión, lo que en principio choca al lector tras una lectura diacrónica de la poesía vallejana, es la mayor accesibilidad de este conjunto.

Orquestado hacia referentes concretos (voluntarios internacionales, batallas, proletarios y campesinos, héroes anónimos), en el poema nº 5 "Imagen española de la muerte" y del poema nº 12 "Masa" en adelante, la reflexión poética se va tornando escatológica. Así lo señala el texto nº 13 "Redoble fúnebre a los escombros de Durango," hasta llegar al último que da título al libro, donde a primera vista ha desaparecido el ardor guerrero y el poema aparece como anticipada elegía funebre ante el posible sacrificio aludido por el sintagma titular. En cuanto al ensalzamiento épico, el libro parece por lo tanto asumir una perspectiva semejante a la de otros conocidos poemarios de la Guerra Civil como *España en el corazón* de Pablo Neruda, o *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* de Miguel Hernández. Falta sin embargo el tono panfletario y abiertamente recriminatorio del volumen de Neruda hacia los rebeldes y destaca la creciente preocupación con la muerte, algo que lo acercan a *Las nubes* de Luis Cernuda.

La lectura del último poema (*Poesía completa* 752-753) dentro del contexto épico-escatológico que domina el libro me incita a afrontar la dificultad de concretizar su hermetismo y de hacerlo siguiendo a Hans Robert Jauss, dentro de mi horizonte de expectativas, donde la lectura se esforzará en señalar por un lado, la relación implícita e intratextual de "España, aparta de mí este cáliz" con la traza de otros poemas vallejanos y por otro, la intertextual con textos coetáneos como los de la metafísica heideggeriana o de la praxis colectiva. La equiparación del ente a cuyo ser le va su ser (el *dasein* de la metafísica heideggeriana), junto al sujeto que se determina en la colectividad (código marxista), y el sujeto diseminado en la traza de los significantes (código postestructuralista), buscará dilucidar cómo se configura el ser metafísico, el social y el textual y qué aportan a la poesía de Vallejo y a la del conflicto civil. Se trata pues de desocultar al ser metafísico-social-estético en el logos poético que reúne a esta triada.

El eje sintagmático "si cae España" (I, 2) prótasis de la condicional, delimita con la apódosis de la principal, "salid, niños del mundo; id a buscarla! ..." (V, 51) el espacio hipotético por donde surge el poema. La prótasis de cumplirse, quedaría encerrada en el pasado, dependiendo su eliminación de la realización de la apódosis. Y de ocurrir dicha premonición catastrófica, destrucción u ocultamiento de España, los receptores encargados de su desocultamiento serían los sujetos del sintagma "Niños del mundo" (I, 1,) por lo que el texto, abierto a la colectividad, en solidaridad comunicativa, se encuentra encarado metafísicamente como ser-hacia-la muerte y socialmente como ser-

hacia-los-otros. Esta tensión caída/recuperación, muerte/vida se encuentra intratextualmente determinada en un verso, entre otros, de *Sermón de la barbarie*: "En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte" (*Poesía completa* 678).¹ La conciencia del ser-para-la-muerte que se abre en la facticidad para manifestar la preocupación y angustia contenidas en la prótasis "si cae España," encara la muerte auténticamente, la considera como fin existencial y depende para su determinación de los otros, "niños del mundo".

El vocativo fático "niños del mundo" abierto a la colectividad, proyectado hacia el futuro, permite al signo mundo abrir el espacio, crear la claridad donde reposará el texto. El mundo (significado-lenguaje) es la abertura fundamental siempre en tensión con la tierra (significante-lengua), en cuya junción debe instalarse la obra de arte como reunión (signos poema-logos). Dice Heidegger que "mundo es la apertura que se abre al curso de la sencilla y esencial decisión en el destino de un pueblo histórico (...) La contraposición de mundo y tierra es una disputa (...) El ser obra de la obra consiste en la controversia de la disputa entre mundo y tierra" ("El origen de la obra de arte" 266-267). Pero "si cae/España de la tierra para abajo" (III, 17-18), si cae la tierra (lenguaje-significante) que recoge en lucha continua la elevación del mundo (lengua-significado), "porque os dio la altura, / vértigo y división y suma, niños" (II, 14-15), desaparecerá la tensión que permita que surja la obra, el poema. De ocurrir dicha caída, desaparecerán los signos, la escritura, el logos, se producirá la desintegración del código: "¡Qué viejo vuestro 2 en el cuadrerno!" (I, 9), "en palote el diptongo" (III, 22), "¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena!" (III, 25-26).

El poema por lo tanto construye un mundo (lenguaje-significado) a partir de la tierra (lengua-significante) que lo libera y de esta tensión surge el logos poético, la reunión de los signos herméticos que no se adscriben a la lógica del lenguaje ordinario, y cuyo significado se difiere siempre a otros signos. Pero si la tierra (España-lengua-significatne) cae, el texto se volverá ilegible, sin asomo de significación. La muerte anteriormente surgida sería pues no un proyecto en autenticidad existencial del ser-para-la-muerte sino un fin inaugural: "¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!" (I, 8); "¡cómo vais a cesar de crecer!" (III, 19) "¡cómo van a quedarse en diez los dientes," (III, 21) (...) "¡la medalla en llanto!" (III, 22). El ser se encuentra por lo tanto determinado en la junción del logos y afirma lo que es en éste.

¿Cómo puede ser esta tierra-España? Siguiendo a Heidegger se podría acercarse a la *fúsis* helénica "la fuerza imperante que sale y permanece regulado por ella" (*Introducción a la metafísica* 53). Este ser-brotar es "la madre España con su vientre a cuestras" (II, 11); surge como *deinon*, lo terrible, "nuestra maestra con sus férulas" (II, 12); cual *teche*, "vértigo y división" (II, 15), se trata de un espacio significativo que se mantiene abierto (diferido en su significado) pero que también aparece como *dixe* o juntura, como *aletheia*, verdad desocultada,

y como polis "suma" (II, 15), "el sitio de la historia que fundamenta y conserva todo" (*Introducción a la metafísica* 226).

Como asiento significante e histórico del logos, España es la poesía colectiva y originaria en la que un pueblo poetiza al ser, por donde aquél entra en la lengua y en la historia. Así lo señalan los versos de "Himno a los voluntarios de la república": "todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él , de frente o transmitidos / por incesantes briznas, por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna (*Poesía completa* 722). Ratifican estos versos lo señalado por José Bergamín durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas: "Jamás un pueblo tiene conciencia más clara de su ser, de lo que es, de lo que piensa, de lo que quiere, que cuando este mismo ser quiere arrancárselo. Porque como el hombre en su propio ser, se encuentra definitivamente solo ante sí mismo. Y esta es la cuestión palpitante: la de ser o no ser ante la muerte; la de ser o no más poderoso, más fuerte que la muerte" (31).

Si cae la polis, si desaparece el logos, si el signo pierde su patencia de ser, entonces se volverá mero amontonamiento donde el ser-niño se verá empujado al tiempo destituido del abismo, a la confusión signica de *alfa* con la *omega*: "¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena!" (III, 26). Amenaza que manifiesta el enemigo porque como señala "Himno a los voluntarios de la república," "¡Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares, / a su indefensa página primera!" (725). Estamos pues ante la obsesiva búsqueda del ser en el logos que resuena en *Poemas humanos*: ¡Y si después de tantas palabras, / no sobrevive la palabra. / ¡Si después de las alas de los pájaros, / no sobrevive la palabra! / ¡Más valdría, en verdad, / que se lo coman todo y acabemos! (...) Entonces ... ¡Claro! ... Entonces ... ¡ni palabra! (*Poesía completa* 593).

¿A quién le toca formular la hipótesis de la desaparición del logos? Al que más depende de él y al que comprende esta dependencia como ser determinado en el logos; el enunciatario poético, el dicente, "— digo, es un decir —" (I, 2) ya que el sujeto no se sirve de la lengua, sino que es la lengua la que se sirve del sujeto, la que le confiere su esencia. Efectivamente el sujeto de la enunciación "digo" (el discurso, el lenguaje, el idiolecto) va determinado por el sujeto del enunciado "es un decir" (la historia, la lengua comunitaria). De ahí que Heidegger en *Introducción a la metafísica* comprenda que para el ser la lengua "constituye un signo y, al mismo tiempo, su miseria" (120). Y recordando a Hölderlin, cita un par de versos: "Para eso se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje para que atestigüe lo que es ..." "Pero lo que permanece, lo fundan los poetas" (*Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin* 55). Y añade Heidegger: "El lenguaje no es sólo una herramienta que el hombre posee también entre y otras muchas, sino que el lenguaje es lo que obtiene la posibilidad de estar en medio de lo abierto del ser. Sólo donde hay

lenguaje hay mundo (...) Sólo donde se establece mundo hay historia" (58-59).

Los seres colectivo y metafísico están determinados por el ser lingüístico y el desocultamiento y reunión de esta trinidad la puede facilitar el dicente, el poeta. Sin embargo, la patencia del ser trinitario se ve amenazada por la destrucción de la conciencia simbólica, por el aniquilamiento de la escritura, "los lápices sin punta" (V, 49), por el ocultamiento del logos depositado en el asiento de la mayoría, la polis/tierra/madre/lengua/España.

Pero esta no es la única amenaza. Otro peligro lo constituye el surgir de la muerte como habladuría frente a la muerte como límite existencialmente determinado. Si España como *fúsis* como fuerza patente reparte la violencia originaria par que se desoculte el ser, "que España está ahora mismo repartiendo / la energía entre el reino animal, / las florecillas, los cometas y los hombres" (IV, 29-31), el ser está amenazado por la muerte como habladuría. Esta es la muerte bélica, tecnológicamente igualitaria, la muerte-degradada: "la calavera hablando y habla y habla, / la calavera, aquélla de la trenza, / la calavera, aquélla de la vida!" (IV, 35-37). Por ello la muerte que en el poema "Imagen española de la muerte" se define existencial y auténticamente como "(...) un ser sido a la fuerza, / cuyo principio y fin llevo grabado a la cabeza de mis ilusiones" se torna en "(...) No es un ser, muerte violenta, / sino, apenas, lacónico suceso" (*Poesía completa* 738). El ser puede apartarse de esta muerte técnica que no es ontológicamente suya, pues viene arrastrada por la reificación, porque "más bien tira su tiempo audaz, a céntimo impreciso / y sus sordos quilates, a déspotas aplausos" (738). Por ello, se la debe nombrar: "Llamadla, que en llamándola con saña, con figuras, / se la ayuda a arrastrar sus tres rodillas" (738). De esta forma la muerte abandonará la destitución óptica del amontonamiento de la palabra "(...) tumulto simple, sin órbita ni cánticos de dicha" (738). Para que la muerte vuelva a su órbita, como potencia auténtica del ser, en "Himno a los voluntarios de la república", hay que "matarla, / por la vida, por los buenos, matad / a la muerte" (*Poesía completa* 726).

La muerte inauténtica a la cual hay que apartar tiene concomitancias con otros poemarios del conflicto. En la "Elegía española (I)" de *Las nubes* de Luis Cernuda, también la tierra como asiento permitirá resistir a la muerte óptica. "Aunque venga la muerte; / Sólo en tí está la fuerza / De hacernos esperar a ciegas el futuro" (*Poesía completa* 214). Evocando a Quevedo Bergamín también dirá que "el hombre en su propio ser, se encuentra definitivamente sólo ante sí mismo. Y esta es la cuestión, su cuestión palpitante: la de ser o no ser ante la muerte: la de ser o no más poderoso, más fuerte que la muerte" (31). y el Miguel Hernández de *El hombre acecha*, en el poema "Madre muerte" dice: "Decir madre es decir tierra que me ha parido; / es decir a los muertos; her manos levantarse" (*Obra poética completa* 372).

La muerte reificada y la ocultación del logos acechan pues como peligros elementales de esta contienda. Si finalmente desaparecen las trazas del sujeto emisor "si tardo" (V, 47), ya que está contenido en la hilación de premoniciones destructoras del logos (versos 44-50), entonces serán los receptores, los preservadores niños, los que deberán al perder la relación diádica con la madre tierra-España, entrar en el reino de lo simbólico e ir a buscar el logos perdido en consonancia con lo los versos de Hölderlin que señalaban que "poéticamente habita el hombre en esta tierra."

Como indicaba César Vallejo en el 2º Congreso "(...) los escritores están obligados a consustanciarse con el pueblo, a hacer llegar su inteligencia a la inteligencia del pueblo y romper esa barrera secular que existe entre la inteligencia y el pueblo, entre el espíritu y la materia" (*El mono azul* 66). Sin subordinar su poesía a ningún programa pero con el sentido autocrítico que caracteriza a *España aparta de mí este cáliz*, Vallejo percibió que el mejor compromiso de un poeta con el pueblo era con el lenguaje mismo, y que su mejor servicio era el avisar sobre los riesgos que éste corría y que implícitamente afectarían al pueblo. Como lo señalaba otro exigente de la palabra, Juan Ramón Jiménez, en aquel momento los poetas tenían que ser "más sencillos, menos pedantes, más humanos, más idealistas, mejores en una palabra. Yo estoy seguro de que cultivando mi poesía ayudo al hombre a ser delicado, que ese ser fuerte, más que haciendo balas" (29). De ahí que Vallejo anunciaba en estos textos, su premonitorio temor ante la suerte de la escritura en los espacios totalitarios.

¹Hace hincapié Jaime Giordano en el paralelismo de la presencia de la muerte en estos dos libros. Al comentar *Sermón de la barbarie*, señala que el poema que lo cierra, "Sermón sobre la muerte," aparece "como RECONCILIACION, como ACEPTACION DE LA MUERTE, como realización paradójica de un drama que no puede sino asumirse" (*Dioses, antídioses* 238).

Obras Citadas

- Bergamín, José. "Discurso." *Hora de España* 8 (1937): 30-36
- Cernuda, Luis. *Poesía completa*. Barcelona: Barral, 1977.
- Gide, André. *Littérature engagée*. Paris: Gallimard, 1950.
- Giordano, Jaime. *Dioses, antídioses: Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción: Lar, 1987.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La muerte de Dios." *Aproximaciones a César Vallejo*. Vol 1. Nueva York: Las Américas, 1972. 2 vols.
- Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte." Versión española Francisco Soler Grima. *Cuadernos hispanoamericanos* 25-27 (1952): 3-21; 259-273; 339-357.

- _____. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Versión española de José M^a Valerde. Barcelona: Ariel, 1983.
- _____. *Introducción a la metafísica*. Versión española de Emilio Estiú. Buenos Aires: Nova, 1977.
- Hernández, Miguel. *Obra poética completa*. Bilbao: Zero, 1976.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Versión inglesa de Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jiménez, Juan Ramón. *Guerra en España*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Monleón, José. *El mono azul: teatro de urgencia y romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ed Ayuso, 1979.
- Vallejo, César. "El arte y la revolución." *Obras Completas*. Vol 2. Lima: Mosca azul, 1973.
- _____. "Los artistas ante la política." *Literatura y arte. Textos escogidos*. Buenos Aires: Ed. del Mediodía, 1966.
- _____. *Poesía completa*. Barcelona: Barral, 1978. 719-780.

El cine ruso de la revolución en la obra vallejiana

Víctor Fuentes

Es bien conocida el actividad de César Vallejo por el cine; interés compartido con la mayoría de los literatos, americanos y europeos, de su generación y que, en su caso, ha dejado una gran impronta en su obra creadora. La crítica ha destacado esto, pero sólo muy tangencialmente se ha ocupado del tema. Las páginas que siguen tratan de llenar este vacío en los estudios vallejianos.

Dos películas, *La quimera del rey* y *el Acusado Petrusito*, se les han gran impacto sobre él, tuvieron un efecto-catalítico en su evolución hacia un arte "humanizado" y socialmente comprometido. Consideró al filme de Charlot como la mejor representación de justicia social del arte de programa, definiendo a su autor como "un poeta y supremo creador de nuevos y más humanos ideales políticos y sociales" (*Aproximaciones* 1: 87-88). El ya político de sus *Poesías humanas* tiene en esta película. Xavier Abril lo entendió así: «Vallejo 191-193» y, también, Larrea, en forma más concreta, basándose en el poema, "París, Octubre, 1936." (*Aproximaciones* 2: 267-271).

Relacionándolo con una fotografía muy divulgada en la época de su reproducción la vestimenta de Charlot colocada en una silla, dando la impresión de su persona, pero sin su cuerpo, nos habla de la volatilización de Vallejo en su poema. También advierte — aunque sin mencionar su índole cinematográfica — que la persona del poeta se presenta en el poema como "aparición humana" y "seres mismos. Luce y sostiene del cine, estructura de la "vallejiana de la Luna" de sus versos, la cual nos trae el recuerdo de la caída del César del Imperio valdeindiano: la luna de sus espejos circulares y convexos que laída, en la literatura en lengua española de los años 30, la proyección del ojo espectador del cinematógrafo sobre la obra literaria.

Georgette de Vallejo, por otro lado, ha dejado testimonio de la enorme impresión causada en el poeta por *El acusado Petrusito*, "que le revivía una dimensión desconocida de este mundo" (*Obras poéticas* 364). Es un momento significativo que en su Rusia en 1931, donde también se ocupa de la literatura y el teatro soviético, cita el cine — sobre las otras artes — para tratar de la misma estética surgida de la revolución proletaria. Todo el capítulo 14, "El cine. Rusia inaugura una manera en la pantalla," está dedicado al tema. Aunque nos dice que toma como exponente de dicha cinematografía la obra de Eisenstein, menciona también otras corrientes, "diversas de las aguas y de mucha envergadura": las de Vertov, Pudovkin y Proizakurov. Agregadamente, Vallejo constata que el realizador soviético ha realizado una revolución de los

medios, técnicas y fines del cinema, basada en una la emoción del trabajo y concurre a ella" (225), todo en ella gira en torno al "noviísimo mito de la producción":

La masa, la clase social, la consciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la injusticia, el hambre, la naturaleza con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable" (226).

Destaca Vallejo lo certero que es Eisenstein en la selección, composición y decoupage de sus imágenes. "¡Las imágenes del trabajo!", escribe y nos da una enumeración de dos páginas de imágenes — tomadas de *El acorazado Potemkin* y *La línea general* — en las que "las fuerzas humanas del trabajo hallan expresiones e imágenes insólitas" (230-232). Estas insólitas imágenes encontrarán mucho de su equivalente verbal en la narrativa, los libros de reportaje, la dramaturgia y la poesía vallejeana. Se podría colegir que la preferencia del genial peruano por el cine (además de a razones generacionales y de época) se debiera a que encarna, como ninguna otra arte, la vida. Esta calidad del cine (que se corresponde con la suprema aspiración de la revolución artística del vanguardismo, la de abolir las fronteras entre el arte y la vida), la resalta Vallejo, hablando del verismo del cine soviético y resumiéndola en una frase de Eisenstein: "El arte ha cesado de serlo y se encamina a la meta de devenir la vida misma" (231).

En *El arte y la revolución*, César Vallejo escribe, con lenguaje cinematográfico, sobre cómo deber ser la nueva forma del arte revolucionario:

"... lo mas directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable ... La emoción debe buscarse por el camino más corto y a quema ropa. Arte de primer plano ... Todo crudo, ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras" (123-24).

No es de extrañar que recurra a la expresión cinemática para darnos su definición del realismo "implacable," pues el cine es el más realista de todos los artes. Su primer fruto de este realismo es la novela *El Tungsteno*, publicada en Madrid en marzo de 1931, dentro de la colección. "La novela proletaria." El mismo Vallejo nos advirtió que con el tiempo las bellezas y las emociones de arte y de la literatura bolchevique se opacarían considerablemente (*El arte* 44). Esto ocurre — y como el vaticinara — aun con una obra maestra como es *El acorazado Potemkin*. A pesar de este opacamiento, el realismo descarnado, cinematográfico, de *El Tungsteno*, novela muy olvidada por la crítica, resiste los embates del paso del tiempo. Su lectura provocó en José María Arguedas — uno de los exponentes de la nueva novela latinoamericana — una impresión similar a la causada en Vallejo por la película del cineasta ruso:

"Lo leí de un tirón, de pie, en un patio de San Marcos. Afiebradamente, recorrí sus páginas, que eran para mí una revelación. Cuando concluí, tenía ya la decisión firme de escribir sobre la tragedia de mi tierra" (Arguedas 48).

Y es que, a pesar del abuso de la literatura con una ideología explícita y del gran avance en las técnicas narrativas, la emoción en la novela de Vallejo todavía nos llega — y como buscara el autor hace casi sesenta años — a quemarropa. Esto se debe, primordialmente, a la incorporación a su estilo narrativo de procedimientos del cine dialéctico, y a la angustiante actualidad que siguen teniendo — por lo menos, para las tres cuartas partes de la Humanidad — las formas más violentas del drama social del trabajo tratados en la novela: hambruna de los trabajadores, explotación y lujo de las clases dominantes, protestas de las masas, masacres, insurrecciones — para usar la filiación del propio Vallejo (228).

Salvando las distancias que existen entre la película del gran cineasta, un clásico de la cinematografía mundial, y la semiolvidada novela del genial poeta peruano, ambas obras comparten afinidades en cuanto a la unidad orgánica de sus composición y al pathos, evocador de fuertes emociones y entusiasmo. La estructura de las dos se asemeja a la forma canónica de la tragedia — claro que ahora se trata de la tragedia social y económica — : cinco actos en el caso de la película y tres partes en el de la novela (recordemos que Vallejo, y por las mismas fechas que escribe la novela, también se ejercita en el drama).

Eisenstein dio un título y el contenido condensado de su cinco "actos" de la película. Evoquemos los tres más dramáticos: "Hombres y gusanos," centrado sobre el descontento de los marineros provocado por la carne infectada de gusanos que les sirven; "Drama en el alcázar del buque," con las dramáticas escenas de los marineros atrapados bajo la lona, la orden de fusilamiento, la negación a disparar, el motín de los marineros y la venganza contra los oficiales; "Los escalones de Odesa," que tiene su punto álgido en la espeluznante masacre de la desfavorada población civil en los escalones de la ciudad.

También podríamos dar títulos a las tres partes de la novela de Vallejo, basándonos en sus momentos de mayor dramatismo. "Violación y muerte de la Graciela," centrada sobre la horrenda violación y muerte, a cargo del grupo de jerarcas, de la joven chola. "Pasión y muerte de los conscriptos," que trata de la forzada leva de los campesinos indígenas, culminado con la muerte de uno de ellos, la protesta popular y la masacre de la población civil. "Anuncio de la tempestad," la tercera parte, en la cual vemos al dirigente popular, Servando Hunaca, preparando la insurrección de los mineros. La frase final de la novela — "El viento soplaba afuera, anunciando tempestad" — tiene un

sentido profético. La intertextualidad aquí es con otra película de la revolución rusa: *Tempestad en el Asia*, donde las expoliadas masas de campesinos tibetianos terminan alzándose contra el poder colonial.

La pluma-cámara de Vallejo posee esa certera habilidad que él destacara en el *decoupage* del cineasta soviético. Su descarnado realismo, de “primeros planos” y “ángulos,” aparece enmarcado en un dinamismo de corte cinematográfico. Domina en su narración el mostrar sobre el decir; y la acción trascurre — con mínimas intervenciones discursivas del narrador — de escena en escena. Este dinamismo, con un movimiento continuo de la cámara-pluma, cambiando de puntos de vista, es lo que constituye el discurrir del relato.² El relato se centra sobre las escenas-núcleos ya mencionadas que tienen much de secuencias cinematográficas: separadas y unidas por saltos elípticos, mediante tras-tocamientos espaciales o temporales.

Me detendré en la secuencia de la forzada leva de los conscriptos, pues en ella encontramos condesandos todos los elementos cinemáticos que incorpora Vallejo a su novela. Mediante imágenes visuales y auditivas se describe la llegada a la suprefectura. La sucesión de escenas aparece medida con ángulos y movimiento, propios de la cámara cinematográfica. Los miembros de la Junta ven, desde la puerta (en un plano lejano), a una muchedumbre, hombres, mujeres y niños, que venía con los gendarmes y los conscriptos. La cámara se mueve al punto de vista de la muchedumbre y desde ella vemos — en otro un plano lejano —, a los conscriptos: “Observaban a cierta distancia y con ojos absortos a dos indios jóvenes que avanzaban a pie.” Un acercamiento de la pluma-cámara recoge a éstos en un plano americano: “amarrados por la cintura al pescuezo de las cabalgaduras de los gendarmes montados” (108). Posteriormente, un flash-back nos lleva, desde sus cuerpos, a la escena nocturna de su redada.

El dramatismo de ésta se acentúa cuando se la evoca desde el punto de vista de los hermanitos de Braulio: “Las siluetas de los gendarmes, pegándole al viejo y al Braulio y amarrándole a éste, entre gritos y vociferaciones, estaban fijas en las retina de Juan y de su hermana” (113). La dantesca marcha por el escabroso paisaje nocturno se nos describe, en su mayor parte, con una técnica behaviorista, visual, y un continuo movimiento acelerado que expresa la creciente intensidad del patetismo: “tuvieron que andar rápido y con frecuencia al trote ... Un metido de velocidad tremendo tuvo lugar entre las bestias y los “enrolados”. Los gendarmes picaban sus espuelas sin cesar ... El galope fue continuo ...” (114-115).

Algunos primeros planos de las bestias y los hombres acentúan el pathos de estas escenas (Vallejo aquí se acerca al del Eisenstein de *Qué viva México* o del descarnado realismo del *Nazarín* de Buñuel); “La cabeza del animal se alargaba entonces, echando las orejas atrás, hasta rozar los belfos el suelo. Las

narices se abrían desmesuradas, rojas, reseca” (118). “De sus bocas abiertas, alían espumarajos y sangre mezclados. Yépez empezó a despedir un olor nauseabundo y pestilente. Por sus tobillos descendía una sustancia líquida y amarilla” (118).

Vuelta la acción al presente, con ritmo cinematográfico, y en una sucesión de escenas en las que predomina la descripción visual, el drama se precipita a un trágico desenlace: Braulio Conchucos muere en los brazos del gendarme, la muchedumbre, airada por la tragedia, se subleva y el subprefecto da la orden de fuego. Presenciamos una sucesión de escenas de la masacre del pueblo. Vallejo traslada al pueblo serrano peruano la secuencia de “los escalones de Odesa”:

Recorrían enfurecidos (los gendarmes) las plaza, echando siempre bala al azar. Aparte de ellos, la plaza quedó abandonada y como un desierto. Sólo la sembraban de trecho en trecho los heridos y los cadáveres. Bajo el radiante y alegre sol de mediodía, el aire de Colca, diáfano y azul, se saturó de sangre y de tragedia. Unos gallinazos revolotearon sobre el techo de la Iglesia (101).

Estas escenas, en los años 60 y 70, las veremos en la obra filmica del Nuevo cine latinoamericano: en *El coraje del pueblo*, de Sanjinés, que recrea la masacre de un pueblo minero y en *Actas de Marusia*, de Littín, la cual trata del mismo tema.

2

El libro de reportaje, *Rusia en 1931*, fue un gran éxito de venta en los primeros meses de la España republicana. La sensibilidad del cine informa, igualmente, a este libro ensayístico: sus crónicas de la realidad de la vida soviética tienen mucho de crónica cinematográfica. En la “Nota del autor,” resuenan unos postulados afines al los que presiden el dialéctico de Eisenstein o el cine-ojo de Dziga Vertov, a quien también aludiera nuestro autor al escribir sobre los cineastas rusos. Nos habla de dar una imagen del proceso soviético (“interpretada objetiva y racionalmente y desde cierto plano técnico”) e insiste en que la vida de un individuo o de un país, para ser comprendida, exige puntos de vista dialécticos, criterios en movimiento. Hacia el final del libro nos recuerda que el cine, en manos de los cineastas rusos, tiende a ser un simple instrumento de reportaje, o cine documental (231). Y en su *Rusia en 1931* sentimos esta proclividad por lo documental filmico trasladado a la pantalla del libro.

Las imágenes del trabajo, que destacara con admiración en el cine de Eisenstein, surgen, ahora, de su pluma-ojo. Hay en el libro todo un Canto al trabajo, con much de sinfonía coral y mural, para usar la analogía con las otras artes, de las cuales el cine viene a ser síntesis. La imagen central del primer capítulo

se nos ofrece como un plano lejano, desde un ángulo elevado: "Contemplando el panorama de Moscú, desde una de las torres del Kremlin, pienso en la ciudad del porvenir. ¿Cuál será el tipo de la urbe futura?" (23). Posteriormente, la pluma-cámara-ojo se acerca y se confunde con los habitantes-construtores de esta urbe futura, se mete en sus habitaciones, calles, fábricas, comercios y lugares de reuniones y esparcimiento. Podríamos hablar del acierto del *decoupage* (segmentación de secuencias, escenas e imágenes) en este libro visto como un filme. Mencionaré algunos ejemplos de su visual dramatismo cinematográfico:

La visita al taller de máquinas del Instituto Central del Trabajo, lugar en que se le revela la música del trabajo, "regular, plástica, tubulada, a gajos, de una cadencia elíptica, y de una monotonía bárbara y grandiosa" (56); o la que hace a la vivienda del albañil y su compañera, a quienes sigue a través de una de sus jornadas cotidianas. El día culmina con la asistencia a una representación teatral, donde nos encontramos ante el "gran teatro del mundo nuevo" que será, también, el escenario del libro de Vallejo.

En contrapunto (tan característico del montaje del cine dialéctico soviético) con estas escenas del trabajo, vemos las tremebundas imágenes de "la agonía de las clases destronadas," que se abren con la imagen — en un primer plano — del mendigo hambriento mirando desde la puerta del restaurante: "Nunca he visto ojos tan extraños en mi vida. Hay en la cara de este pobre una avidez agrisa, furiosa, demoníaca ... (190). Continúa con otras imágenes, igualmente sobrecogedoras, de la visita a Smolensky, el rastro (196-199), y a una iglesia desvencijada. La iglesia del Savador tiene el aspecto de un lugar arrasado por un saqueo, pesa sobre ella "una desolación infinita." Dentro de ésta desolación, la pluma-ojo recoge la siguiente escena:

Sobre la plataforma hay un sillón vetusto en el que está sentado un pope, revestido de una burda casulla desgarrada. El pope sostiene en sus dos manos una esfera dorada, de la que emerge una cruz diminuta también dorada. Al pie de la plataforma se ve a otro pope, con una estola roja por toda vestidura ritual. Los dos popes y los pocos fieles que los rodean cantan a coro una música sagrada, dolorosa, casi gemebunda (201).

Dentro de la técnica contrapuntista, su visión de la construcción del mundo nuevo — de visos míticos — termina con la inmarcesible imagen de la invocación al niño de octubre: esperanza y fe or, mejor, imperativo de la nueva humanidad del porvenir (253). *Rusia en 1931* concluye con una imagen visual: "Al cruzar el patio principal, para abandonar la Universidad, aparecen, a uno y a otro lado, los bustos en bronce de Marx y de Lenin. Son los dos grandes vigias del nuevo pensamiento humano." (266). Dos iconos, cuyos bustos or fotografías, reaparecen en el cine soviético.

Dentro de este fervor, cuasi religioso y mítico, por una nueva humanidad, hay que situar se pieza teatral, *Lock-out*. En ella, como en el teatro calderoniano, se diluye la línea divisoria entre el teatro y el mundo: en este caso del "mundo nuevo" del trabajo. Otra vez, al hablar del teatro de Vallejo, la parte peor conocida de su obra, tenemos que relacionarlo con el cine y su capacidad, inigualable, de hacer encarnar la vida: "el verismo heroico de los grandes momentos multitudinarios," que clogia en el cinema soviético (*Rusia 231*), él lo traslada a la escena. En su pieza teatral, fusiona la revolución en la dramaturgia que trajeron los Meyerhold, Brecht y Piscator — basándose, entre otras innovaciones, en la cinematificación del teatro — con la revolución cinematográfica con la cual le vengo asociando.³

En *Lock-Out* nos encontramos con escenarios de múltiples niveles, donde transcurren las escenas — no actos — con ritmo y verismo cinematográfico: se pasa de un espacio y/o tiempo a otro y se yuxtaponen las acciones mediante un procedimiento que se acerca a las técnicas del montaje y del *cross cutting* cinematográfico.

Esto sucede en la escena IV, de gran complejidad escenográfica, en la cual el tablado aparece dividido en tres pisos superpuestos: en la planta baja, un taller parado y abandonado; en el primer piso, piezas de viviendas humildes y la calle de un barrio obrero y en el segundo, un cabaret du lujo. Las acciones se suceden simultáneamente en estos tres niveles; en la calle presenciamos la protesta obrera, la persecución policíaca y el sufrimiento de las familias obreras y en el cabaret, escenas de derroche y disipación orgiástica. Hay elementos de montaje en el paso de una escena a otra; vemos a la madre obrera lanzarse a la cama con la angustia de no poder acallar el hambre de su hijo y en la siguiente escena aparece el patrono Brunot ofreciendo mil francos a la cabaretera que tenga las manos más bonitas. Posteriormente, tras ver a un policía derribar de un varazo a la madre 1, el mismo Brunot preside otro concurso: cinco mil francos para las piernas más bellas.

Nuevamente viene a la memoria visual del lector el paralelo con las imágenes vistas en el cine soviético de la época. La yuxtaposición de escenas de la miseria de la vida de las familias de obreros y de la feroz represión policíaca de la huelga, con otras de la lúbrica disipación de burgueses y cabareteras, ya la habíamos visto en el filme de Eisenstein, *Huelga*, de 1925. Como en este filme, en *Octubre*, *La madre* y *El fin de San Petersburgo*, se repiten en *Lock-Out* dramáticas imágenes de enfrentamientos entre el pueblo y las fuerzas represoras; escenas de persecuciones — con las cargas de la policía a caballo — y de la resistencia esporádica y del coraje de la colectividad obrera. También, la madre golpeada por la policía evoca el trágico final de *La madre*, la novela de Gorki llevada a la pantalla por Pudovkin. Igualmente el final eufórico y

esperanzador de la pieza — los obreros cantando *La internacional* — recuerda, parcialmente, los finales triunfales de *El acorazado Potemkin. Octubre y El fin de San Petersburgo*.

4

Menos aparente es la relación entre este cine y la poesía última de Vallejo, y, sin embargo, ésta es más profunda. Más que a nivel temático y de procedimientos (que también se da; uno de los títulos barajados para el poemario, o parte de él, era "Arsenal de Trabajo"), la relación se encuentra en la esencia de la cinematografía que alienta en la poesía de su libro póstumo. Veamos esto en forma sintética y como parte final de este ensayo.

Poemas humanos, con su sucesión torrencial de imágenes caóticas, en perpetua moción y libres de las constricciones de tiempo y espacio al uso, evoca ya, en la superficie o pantalla de la página, el paralelo con el cinema-ojo de Dziga Vertov. El poemario es una cabal expresión del cinodialéctico llevado a la poesía. "...no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia (desde Heráclito a Marx), nos dice hablando del cine de Eisenstein (*Rusia* 226). Y este movimiento de la materia, con su dinamismo cinematográfico vinculado a la expresión de la emoción, es el que preside, y de una manera total, su última poesía; una poesía que se mueve al imperativo de "La acción va."

En su empresa creadora tropieza Vallejo con las limitaciones de la palabra escrita para comunicar la inmediatez de la realidad vital y física: "Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo;". De nuevo el cine, con su capacidad directa de encarnar la realidad, vendría en su auxilio. A propósito, de los versos que empiezan. "La paz, la avispa..." Escobar ya escribió sobre su carácter cinematográfico: "Como si una cámara cinematográfica filmara al compás de una caída, mientras se desplaza intempestivamente el lente de la cámara" (*Como leer* 223).

La lente de su cámara, de su poesía-ojo, es el inquietante ojo / espejo que aparece en medio del poema, "Los desgraciados": "... han abierto en el hotel un ojo / azotándolo con un espejo tuyo." En el nivel temático este ojo aparece asociado a la mirada de "Los desgraciados," "los pobres o condenados de la tierra." cuya refracción aparece entremezclada con ese otro juego especular del yo-tú: expresión, por otra parte, de la tensión entre el yo y el otro, propia del lenguaje interior — presente a lo largo del poemario —, cuya relación con el cine ya se la plantearon Eikhenbaum y Eisenstein por las mismas fechas en que Vallejo Empezara a escribir sus *Poemas humanos*.

Los tropos tan frecuentes en su lenguaje poético, la sinécdoque y la metonimia — destacadas por Jakobson como propias del método cinematográfico ("Is the film in decline?" 459) — y, muy especialmente, el oximoron, tiene

mucho de equivalente lingüístico de la experimentación con el montaje y el ritmo de Eisenstein: el montaje como colisión de cosas dispares creando nuevos significados, y como impulsión rítmica en la configuración total del filme, o del poemario en el caso de Vallejo.

Muchas de las cualidades señaladas por la crítica en *Poemas humanos* (su rebelión contra el Logos aristotélico y el cogito cartesiano, en nombre de un espíritu incorporado a la materia, de un alma y un pensamiento corporizados, las combinaciones insólitas entre las cosas, la escritura elíptica, la coexistencia con los Otros) tienen un carácter cinematográfico. Pues, como observara Merleau-Ponty, el cine está especialmente dotado para manifestar la unión de la mente y el cuerpo, la mente y el mundo, y la expresión del uno en el otro.⁴ De aquí, y siguiendo con la deducción del pensador francés, que la filosofía moderna (la cual no consiste en encadenar conceptos, sino en describir la mezcla de la consciencia con el mundo, su implicación en un cuerpo, y su coexistencia con otros) es, por esto, material cinematográfico por excelencia (*Sense* 59). Material cinematográfico inscrito en la poesía de *Poemas humanos* por un doble camino; el de su vinculación a las técnicas de creación cinematográficas, iniciadas por cine soviético, y el de la identificación con dicha filosofía moderna; la del materialismo dialéctico-histórico, pero también la filosofía fenomenológica y al existencialismo.

Lo dicho para *Poemas humanos* puede extenderse a *España, aparte de mi este cáliz*, poemario que, por su peculiaridad de gesta revolucionaria, con su exaltación de la masa, la colectividad, evoca al filme, *Octubre*; aunque aquí “los diez días que estremecieron al mundo”, son “muchos días, Gijón,” parafraseando al poeta. Su carácter de crónica heroica, poética, con visión y dinamismo cinematográficos, relaciona este último poemario con sus reortajes sobre Rusia. Tres ideas corporales, visuales, de aquellos reaparecen con mayor fulgor humano y mítico en *España, aparte de mi este cáliz*. El cine-ojo se enciende en su última fase en el ojo-espíritu: el mendigo de la atroz mirada es ahora un ejército popular de “Potenciales guerreros/sin calcetines al calzar el trueno ...”; la masa de la sesión de música en un Club obrero ruso, cuya presencia la revela al poeta que la sustancia primera de la revolución es el amor (*Rusia ante* 99), encarna en el abrazo, que sella la forma de ese amor, entre el combatiente muerto, resucitado, y “todos los hombres de la tierra,” del poema, “Masa.” El niño de octubre es, ahora, todos los niños del mundo: la última gran epifanía de la obra vallejeana.

España, aparte de mi este cáliz viene a ser la suma poética de la obra de Vallejo. Tiene ese carácter de obra orgánica que define Eisenstein, al hablar de la composición de su *Potemkin*. Una obra artística — nos dice — alcanza su carácter orgánico y las alturas del pathos genuino, cuando su tema, contenido e idea devienen uno con las ideas, los sentimientos y hasta el mismo aliento del

autor (*Potemkin* 21). Esto se da de lleno en *España, aparta de mí este cáliz*, donde César Vallejo aparece completamente identificado con la "agonía mundial" del miliciano republicano español:

... no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe ...

Notas

¹ En una nota incluye una lista de los filmes rusos que conoce: *Tempestad en el Asia, El acorazado Potemkin, El fin de San Petersburgo, Dos tanques blindados, El águila blanca, La línea general, El operador, El demonio de la estepa*, terminando con un etc (134).

Pudo acompañarle en su viaje el libro de Léon Moussinac, *Le cinema soviétique*, de 1928, que lleva inscrita una cita de Lenin declarando al cine como el arte más importante en la Rusia revolucionaria. El otro libro de Moussinac, a quien Vallejo cita en una ocasión. *Naissance du cinema*, del 1925, debió ser la base teórica del conocimiento cinemematográfico de Vallejo.

² Jorge Campos, uno de los pocos críticos en ocuparse de la novela, destaca estas cualidades, aunque sin relacionarlas con su dinamismo cinematográfico: "Narra con rapidez, como con prisa de llevarnos hasta el meollo del relato, hasta las escenas atractivas y convincentes. Su prosa corre hacia los sucesos, no se entretiene en descripciones, parece despreocupada de cualquier recreo preciosista en el lenguaje o en las técnicas ("Relectura" 21)

³ Enrique Ballón ha recogido en dos volúmenes la obra teatral de Vallejo y Guido Podesta ha publicado otros textos y documentos sobre el tema. Aquí no me ocupo de sus otras piezas, ni de *Moscú contra Moscú* que, junto a *Lock-Out*, tenía Vallejo lista para su presentación en 1931 y, que posteriormente reelabora, cambiando hasta de título, *Entre las dos orillas corre el río*.

En esta última época, Vallejo inclina su teatro abiertamente a un terreno cinematográfico. Según comentario de su viuda, Vallejo pensaba hacer un filme de su pieza: "El desarrollo temático, la circunscripción de los cuadros, las imágenes que evocan son eminentemente cinematográficas. Moscú contra Moscú será un film realmente notable ..." (*Teatro* 1: 97). Para tal fin, Vallejo se relacionó con Cremieux, una de las figuras del cine francés del Frente Popular.

⁴ Ya Sobejano destacó agudamente la importancia del cuerpo y la reflexión hecha desde éste que encontramos en *Poemas humanos*; también cita de segunda mano a Merleau-Ponty. Aunque en ninguno de los dos casos relaciona la afinidad de esta reflexión corpórea con el cine.

Obras Citadas

- Abril, Xavier. *Vallejo*. Buenos Aires: Ediciones Front, 1958.
- Campos, Jorge. "Relectura de *El Tungsteno*." *Insula* 386-387 (1979):21, 23.
- Escobar, Alberto. *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L.V. Editor, 1973.
- Eisestein, Serge. *Potemkin*. Nueva York, Simon and Schuster, 1968.
- Flores, Angel. *Aproximaciones a César Vallejo*. 2 vols. Nueva York: Las Américas, 1971.
- Jacobson Roman. "Is the film in Decline." *Language in Literature*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1987, 58-65.
- Levano, César. *Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida*. Lima: Gráfica Labor, 1969.
- Merleau-Ponty. "Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie." *Sens et Non-Sens*. 5 ed. París, Nagel, 1966, 85-106.
- Moussinac, Léon *Le Cinéma Soviétique*. Paris: Gallimard, 1928.
- _____, *Naissance du cinema*. París, J. Povolozky, 1925.
- Podesta, Guido. *César Vallejo; su estética teatral*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1985.
- Sobejano, Gonzalo. "Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*." *Aproximaciones a César Vallejo* 2, 181-190.
- Vallejo, César. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, 1973.
- _____, *Lock-Out. César Vallejo. Teatro completo* vol 1. Ed. Enrique Ballón Aguirre. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979. 2 vols.
- _____, *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul, 1974.
- _____, *Rusia en 1931*. Madrid: Cenit, 1931.
- _____, *Rusia ante el segundo plan quinquenal*. Lima: Gráfica Labor, 1965.
- _____, *El Tungsteno*. Lima: Ediciones Peisa, 1973.

RUBEN DARÍO

AZUL...

POEMAS EN PROSA

Y UNO LÉRICO

VALPARAISO

IMPRESION Y LITOGRAFIA EXCELSIOR

N. CALA CHILENA 11

1908

(cortesía del Sr. Hugo Bravo)

Azul...

Carlos Germán Belli

Azul ... es un breve libro publicado hace exactamente cien años en Valparaíso. Hay en él un manojo de relatos y otro tanto de poemas. En realidad, tan pequeño como el país natal de su autor, que es Nicaragua o mejor dicho, como Metapa, su cuna aldeana y desconocida. Asimismo, el número limitado de sus páginas coincide, sobre todo, con la escasa edad de quien las escribió. Rubén Darío padre del opúsculo apenas tenía veintiún años.

En tales pequeñeces de tipo material se funda el parnaso hispanoamericano del siglo XX, e incluso se ha dicho que a través del volumen mencionado la literatura española entra en el ámbito de la modernidad. *Azul* es el punto de partida de todo esto. Darío es un escritor de acá que influye, hasta el hartazgo, en dos generaciones. El primer hispanoamericano que gravita sin reticencias en Madrid. Con razón se ha llegado a decir que el nicaraguense es nuestro libertador literario; y también se asevera que él pone coto a tres siglos de humillación como es el padecer la preponderancia cultural de la península.

Sin embargo, la justa exaltación no fue siempre así, pues a Darío se le aborreció largamente. Las cosas cambiaron después de 1967 cuando se recordó el centenario de su nacimiento. Hoy, en otro aniversario-el de su libro juvenil-, la alabanza y el reconocimiento son definitivos. En el horizonte crítico ya clarificado, el movimiento que animó Darío es la etapa inicial de la poesía moderna hispanoamericana; y, en particular, se observa a plenitud la importancia de *Azul*, donde tan tempranamente afloraron los dones del poeta, como es la fe en la belleza de la palabra y en la imaginación.

Azul es un crisol de los temas de Darío, que irán desplegándose en el futuro con otras metáforas, y aun con más intensidad y trascendencia. De súbito muestra allí su conocimiento universal, con suma precisión, como si desde siempre lo tuviera en la masa de la sangre. Grecia y Francia son las devociones principales, y tal es su espíritu cosmopolita, como si deseara borrar cualquier resabio de casticismo anquilosado o el recuerdo de la recóndita Metapa. Lo otro es la virtud de la sensualidad, que deja ya vislumbrar su hondo sentido del sexo, su excepcional panerotismo. Además, a cada rato en las prosas y los versos, se hace patente la conciencia de ser artista, por encima de todo. Es el héroe del arte, empedernido e incorregible, tal como Darío distingue a sus propios personajes.

La relectura de *Azul* provoca el deseo irrefrendable, si es que hubiera una segunda vida terrenal, de ser un precoz escritor eximio. En todas partes y épocas, los comienzos de un artista no son del todo duros si hay de por medio

una prematura madurez genial y, en consecuencia, una corona de laurel por adelantado. Pero relejendo estas páginas asimismo se piensa en otra cosa. El poeta nicaraguense vivió sólo cuarenta y nueve años. Fue grande en la madurez del mediodía como lo fue asombrosamente en la aurora de la mocedad. Pues después escribió varios libros más, entre ellos, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, que se considera su mejor obra. Puede entonces fácilmente conjeturarse de que si Darío hubiera llegado a la vejez, sin duda habría seguido creando con igual pasión. La boda de la pluma y la letra también en pleno anochecer de sus días. Porque el velo estrellado de la noche oculta la aurora y el mediodía.

Ramón López Velarde, (1888-1921) o el enfermo de lo absoluto

J. G. Cobo Borda

Como todo gran poeta Ramón López Velarde también buscó el retorno a la infancia, a la casta pequeñez del amor unitario, que todo lo envuelve en su limpio aroma. Ese reino fragante, ajeno a su experiencia "licenciosa y fúnebre". Pero esta "reconquista feliz de mi ignorancia", este "ser de nuevo la frente limpia y bárbara del niño", se da a través de un lenguaje religioso, proveniente de su paso por el seminario — "mi sosphechosa vocación de levita", recuerda — y de su frecuentación de la Biblia.

Lenguaje de certera adjetivación el cual busca, en definitiva, un nuevo modo de comprender el mundo teniendo a la mujer como eje central de tal apropiación. Ella es la mediadora. "Dios, que me ve que sin mujer no atino / en lo pequeño ni en lo grande, diome / de ángel guardián un ángel femenino" ("La ascensión y la asunción", de *El son del corazón*, 1932). Mundo, entonces, donde la culpa convive con la alegría celebratoria y la incertidumbre con su afán de redención. Mundo, también, como dice Antonio Castro Leal, que afloraba a través de dos nuevos cauces: "la exaltación de la vida provinciana y los conflictos del alma devota" En el primero con "brillantes toques de color local y sus luces y sombras de feria". En el segundo, "con cierta novedad barroca (que) cantaba los conflictos del espíritu y la carne. Su estilo violentado se prestaba a dar sentido a las contradicciones de la vida, a la confusión del alma".¹ Provincia y erotismo, en fin.

De ahí que sus títulos resuman, en la brevedad de su lograda trayectoria, muchas de sus preocupaciones: los dos que publicó en vida se titulaban, respectivamente: *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919), aunque las composiciones del primero ya eran conocidas desde 1910, cuando estalló la revolución mexicana. Si bien, en un primer momento, sus heroínas tienen un aire un tanto sonámbulo, son ellas, desde el comienzo, las encargadas de devolver "el matiz inmaculado al paisaje ilusorio" y restituir su "integridad inocente a los hombres y las cosas" ("Pobrecilla sonámbula", de *La sangre devota*).

Pero estas intercesoras, un tanto etéreas, se hacen mucho más concretas en textos como "Mi prima Agueda", uno de sus más felices y divulgados, en el cual la fluidez narrativa no disminuye el carácter agudo de ese retrato hecho de comprensión, no por distanciada en el tiempo, menos seducida todavía por su lejano motivo. Por el origen de su deseo.

Fascinado por su prima, que viste un terrible luto ceremonioso y teje "mansa

y perseverante" en el corredor, su presencia no dejaba de causarle "calosfríos ignotos". La tentación y, de algún modo, la caída, se dan en este marco de "penumbra quieta", donde las voces, por la intensidad de lo reprimido, llegan a tener un "timbre caricioso", obligándolo, para que todo ello se vuelva ahora explícito, a convertirse en poeta: "(Creo que hasta le debo la costumbre / heroicamente insana de hablar solo)". A buscar una imagen plástica que la resuma, para siempre: "Agueda era / un cesto policromo / de manzanas y uvas / en el ébano de un armario añoso". El deseo se ha vuelto palabra. Una perfecta naturaleza muerta, en un interior provinciano.

Desde ahí, y a todo lo largo de su trayectoria, los "cinco sentidos vehementes" de López Velarde se lanzarán a una exploración amorosa del mundo, a través de la mujer, viéndose una y otra vez constreñidos dentro de las limitaciones que este aire claustral les otorga, debilitándolos o exacerbándolos. Así puede hablar de "una emoción sutil y contrita que reza" como de "una casta quietud convalesciente", De la tutela suave o de la inercia del sueño, todo lo cual apunta hacia un "limbo sentimental" donde se teje dicha y luto. "Si soltera agonizas" titula uno de sus poemas, y es su racha vital la que busca sacudir lo inerte, dándole brillo a las "oxidadas voluntades". Racha vital que lo induce a "enardecer a cada una / de las doncellas frígidas con la brasa oportuna".

Herético dentro del conformismo y marginal desde su provincia, López Velarde puede ser incluso brutal ante esos corazones mustios:

"en la renuncia llana y lisa
de la tarde, salían a los balcones
A que beban la brisa
los sexos, cual sañudos escorpiones",
(*"A las vírgenes"*, de *Zozobra*).

Y reconocer ante esas mujeres que le estuvieron vedadas y a las cuales nunca pudo acceder, la esterilidad de su prédica:

"Me aniquilo de estupor
al ver el surco que dejó en la arena
mi sexo en perenne rogativa",
(*"¡Que adorable manía...!"*, de *El són del corazón*).

Un poeta carnal que teme ante todo la llegada de la hora "reseca e impotente de la vejez": tal podría ser, desde esta perspectiva, un primer López Velarde. El que de algún modo escandaliza a "la grey astrosa" con su sacrilega conversión de los elementos litúrgicos en instrumentos eróticos armando, con todos ellos, un marco adecuado para creer, como el mismo lo confiesa, en el Infierno.

De ahí la fuerza, a pesar de su fetichismo un tanto enfático, como señala Guillermo Sucre, de poemas como "Hormiga" o "Te honro en el espanto",

donde su delicia llega a ser "mitad friolenta, mitad catedralicia", concluyendo con estos tres versos de frenesí disonante:

"mis besos te recorren en devotas hileras,
encima de un sacrilego manto de calaveras,
como sobre una erótica ficha de dominó".

Pero este expresionismo, y la conciencia del mismo, que surge en medio de lo bizarro de su utilería, no se agota en la súplica por una "rápida agonía", como pide en "Gavota", implorando a Dios que no lo castigue en su cuerpo

"por haber vivido endiosado
ante la Naturaleza
y frente a los vertebrales
espejos de la belleza",

sino que lo lleva a plantearse un conflicto más amplio, expresado así:

"Yo reconozco mi osadía
de haber vivido profesando
la moral de la simetría".

Esta simetría que asume la perenne dualidad judeo-cristiana, entre la carne y el espíritu. Entre lo sensual y lo religioso, y que pauta toda su obra con términos antinómicos: cerebro y corazón, harem y hospital, pagano o nazareno, médico o confesor, niebla y teología, las huris y los ángeles, polígamo o franciscano, Cristo y Mahoma, el padecimiento y el gozo, y que bien podríamos resumir con esta imagen, tan suya... "una tortura de hielo y una combustión de pira". Cuerpo e intelecto.

López Velarde, poeta ante todo, no esquematiza el debate, ni lo abstrae, dentro de una racionalidad filosófica. Lo encarna, a través de imágenes, exponiéndose a sí mismo y permitiendo incluso que lo veamos gracias a una imaginaria romántica, en ocasiones un tanto apolillada, pero que el mismo no vacila en emplear, con gran tino paródico, como cuando dice: "verás, en la luna de tu armario, /descibujarse un puño esquelético", "gitarás las cinco letras / de mi nombre, con voz pávida y floja".

Remontándose, en el tiempo, llega a hacer que la Virgen María y Cleopatra se abracen, dentro de un desbordado panteísmo que quiere estrechar en su pecho todo el universo: "Mis hermanos de todas las centurias

reconocen en mi su pausa igual,
sus mismas quejas y sus propias furias",
("El són del corazón").

Así habla en el poema que da título a su libro póstumo, y su resumen: "viví en una marcha nupcial" — es el encargado de sostener el único mandamiento

que su corazón reconoce como auténtico: venerar idolatrar / ¿Quién le otorgó ese dón, que le permite ser todos y nadie; alguien, en definitiva, tan irrisorio y tan humilde como un pelele? Nada menos que la "Tierra ingrata, poseída / a todas horas de la vida". Tal posesión es la que le permite aferrarse a una base, no por real menos ilusoria, pero de la cual, de todos modos, parte. Aquella que en "Todo", un poema de *Zozobra*, caracteriza de este modo:

"Si digo carne o espíritu
parecíame que el diablo
se ríe del vocablo;
mas nunca vaciló
mi fe si dije: "Yo".

Esto le permite, de todos modos, reconocer como "santa su persona", buscar la unión con la naturaleza: "Desposémonos con la sencilla / avestruz, con la liebre y la ardilla", dirá "En mi pecho feliz", y culminará esta (aparente) liberación de su dualismo con un reconocimiento cabal de sí mismo y su misión:

"Aunque toca al poeta
roerse los codos,
vivo la formidable
vida de todas y de todos:
en mí late un pontífice
que todo lo posee
y todo lo bendice;
la dolorosa naturaleza
sus tres reinos ampara
debajo de mi tiara;
y mi papal instinto
se conmueve
con la ignorancia de la nieve
y la sabiduría del jacinto".

El vals sin fin por el planeta se resume en el magistral hallazgo de los dos últimos versos, como lo ha señalado Octavio Paz, pero esta acción, encaminada a lograr que todas las cosas rimen entre sí, ya no tiene la pagana energía solar de Darío, con su ritmo cósmico o su azul infinito, sino que adolece de una "intensidad quimérica". Son "Dos péndulos distantes / que oscilan paralelos": la dualidad ya no puede resolverse en unidad.

Está la fuerza, sí, pero ella no alcanza a restañar la grieta abierta entre el verbo y los seres. La rima recóndita que López Velarde busca transmitir apenas si resuena como "un reloj descompuesto que da horas y horas / en una cámara destartalada". Es, trágicamente, "la sílaba medrosa que cruza nuestros labios

y no dice nada". Aun así su apetito lo incita a reiterar su intento con resultados contradictorios:

"Siempre que inicio un vuelo
por encima de todo,
un demonio sarcástico maulla
y me devuelve al lodo".

(“Un lacónico grito”, de *La sangre devota*)

Su tragedia es hilarante y su oscilar, como en “Memorias del circo”, es el de un trapecio viudo que va y viene, sin mucho sentido, hasta apagarse del todo. Pero esta ironía de verse a sí mismo como un pelele no es el único signo, en definitiva, que caracteriza a López Velarde. Por más que la muerte, lo Tanático y la inmovilidad, terminen por apoderarse de todo cuanto vive él terminará por ver al mundo convertido en “un enamorado mausoleo”. Mausoleo, sí, pero enamorado.

Es en la muerte, en LA MUERTA, donde encontrará sus signos más vitales. Confesor o médico de mujeres que se le evaden o que laten con él, pero en la distancia, apenas si termina por recibir “la helada virtud de un seno blando”, o “el glacial desamparo de un lecho de doncella”. De algún modo cierto, y más profundo, todas ellas le están vedadas. Y sus poemas son el reconocimiento de esa imposibilidad. Pero los satánicos fuegos acaban por iluminarlos con luciferina avidez:

"Oh, yo podría poner mis manos
en tus hombros de novicia
y sacudirte en loco vértigo
para lograr que cayese sobre mí tu caricia",

(“La tejedora”, de *La sangre devota*)

Profanando lo sagrado, como Baudelaire, el impulso termina por apaciguarse en una “casta quietud convalesciente”, y la dualidad vuelve a surgir. De un lado el “limbo sentimental”. Del otro: “la zona devastada / en que ruge el pecado”. Guerra de los sexos, si se quiere, pero también, como lo ha mostrado Octavio Paz en su ensayo sobre López Velarde, “El camino de la pasión”, profunda complicidad. Las mujeres, en provincia y en la capital, también tienen cuerpo. Y no solo cuerpo: un alma igual de compleja que la del poeta. Allí, en ese mausoleo, en el “más bien muerto de los mares muertos”, se dará el encuentro capital. De allí resurge Fuensanta para estrechar sus manos. La conoció un día 13 y murió al año: a partir de esos ingredientes armará toda una mitología al respecto. La convertirá en imagen central de su zodiaco.

Ahora, “prisionera del Valle de México”, vuelve del más allá, sujetándolo con sus guantes negros. Es el re-encuentro pero es, de nuevo, la imposibilidad: dicho color es censura. Enluta la carne, entenebreciéndola. Esoterismo y

fatalidad se entrelazan, haciéndose inevitables, y los fantasmas adquieren una corpórea precisión terrena. Nada más estricto y límpido que los sueños, como es fácil advertirlo en un poema como "El sueño de los guantes negros":

"Al sujetarme con tus guantes negros
me atrajiste al océano de tu seno,
y nuestras cuatro manos se reunieron
en medio de tu pecho y mi pecho,
como si fueran los cuatro cimientos
de la fábrica de los universos.
¿Conservabas tu carne en cada hueso?
El enigma de amor se veló entero
en la prudencia de tus guantes negros..."

La incongruencia y la teatralidad, el trabajar con formas de por sí convencionalizadas, hace que en muchos casos los poemas de López Velarde se sobresaturen al máximo, haciendo que las complejas herencias de Baudelaire y Lugones, Laforgue y Herrera y Reissig, Luis Carlos López, reclamen una atmósfera menos exasperada, en el sensualismo febril de su conciencia. Pero sin ella, también, sería impensable la precisión diabólica de su escritura. En todo caso, y apuntando hacia otro objetivo, la fluidez onírica de los sueños, su quietud alucinante, se descarga a través del criollismo, un criollismo neto, lejano de lo "hispano ficticio y lo aborigen de pega".

En el aire quieto de la provincia niño y amante parecen reconciliarse, y si bien palpan el edén como algo subvertido por la fiebre revolucionaria, no pueden menos que confesar, ante tal espectáculo, su "intima tristeza reaccionaria".

Lo que hay de prosaico en su moderna conciencia se ha dulcificado. Corazón retrogrado y melancolía voluptuosa han hecho sus paces. Las vestiduras y la sustancia se ha hecho una, tratando ciudad o campo, pureza o violencia, y trasgresión u orden. El metro será fijo y libre a la vez. Rimas, asonancias internas, aliteraciones: la nostalgia de lo religioso continúa intacta. Como dice Tomás Navarro Tomás:

"Los tipos de versos usados en la poesía de las lenguas románicas proceden en su mayor parte de los cantos litúrgicos y profanos del latín medieval, en los cuales el ritmo fundado en la prosodia acentual sustituía al de los pies de sílabas largas y breves de la métrica clásica".²

El poeta canta aun en el interior de la iglesia. Así lo atestigua, con creces, un poema como "El candil", de Zozobra, donde halla su símbolo:

"¡Oh candil, oh bajel, frente al altar
cumplimos, en duo recóndito,
un solo mandamiento: venerar".

De ahí que sus hipérbaton, sus transiciones elípticas y rupturas sintácticas, sus reducciones parentéticas, solo confirmen la certeza de su propio diagnóstico: el es un "enfermo de lo absoluto". Pero ese absoluto religioso había sido sustituido por un absoluto relativo. La historia, que se hacía, y deshacía, delante suyo.

Dos de sus mejores poemas, "El retorno maléfico", y "Suave patria", abordan un cambio tan fundamental. En el primero de ellos, como ya vimos, la metralla revolucionaria ha subvertido aquel edén, no precisamente idílico. "Aldea espectral", "patio agorero": así lo llama. Sin embargo, intenta enumerarlo en cada uno de sus elementos arquetípicos, con precisa fidelidad. Tal catálogo es un rescate. Rescate que tiene todo el encanto antañón de lo perdido y lo recuperado. Por ello su "íntima tristeza reaccionaria" brota ante el espectáculo de

"el amor amoroso
de las parejas pares;
noviazgos de muchachas
frescas y humildes, como humildes coles,
y que la mano dan por el postigo
a la luz de dramáticos faroles;
alguna señorita
que canta en algún piano
alguna vieja aria;
el gendarme que pita..."

(De *Zozobra*).

Esas señoritas a cuya alcoba el poeta quería introducirse, clandestino, como en los versos de José Asunción Silva, amparado por la blanca complicidad de un rayo de luna, ya no son vistas como alguien a quien seducir sino como parte de una estampa inmóvil que el contempla con quemante nostalgia. La pasión se ha espiritualizado en lo concreto y si bien el retorno es maléfico, pues y no existe esperanza, no por ello es menos necesario. En tal Edén comprobará de nuevo su condición inmodificable:

"mi sed de amor será como una argolla
empotrada en la losa de una tumba".

Nada más rotundo. Nada más fijo. El enfermo de lo absoluto no se curará ni siquiera retornando a su pasado, por otra parte hecho trizas. El segundo poema, "La suave patria", es uno de los poemas definitorios de nuestra lírica. Ella ya no tiene la altisonancia de los claros clarines y los himnos marciales, sino que la elocuencia se ha convertido en algo a la vez íntimo e irónico y quizás por ello aun más próximo.

Aunque es un poema exterior, una obra de teatro, y López Velarde juega con

su designio de "cortar a la epopeya un gajo", no abandona en ningún momento, la "partitura del íntimo decoro". Ese "íntimo decoro" que sostiene (y engrandece) buena parte de nuestra mejor poesía, como en el caso, por ejemplo, de Borges, logrando que continúe vivo "el río del respeto".

López Velarde nos da así, en un logrado primer momento, la épica como algo que también puede comunicarse en sordina. Y si bien comienza por llamarla "impecable y diamantina", su ulterior convivencia, en sufrimiento y gozo, con hombres y mujeres, héroes y paisajes, termina por llevarlo a identificar la patria con esas "aves que hablan nuestro mismo idioma". En definitiva, con la verdad escueta de la misma:

"Patria: tu mutilado territorio
se viste de percal y de abalorio".

Pero su amor tangible, lleno de vida, color y sabor "vives al día, / de milagro, como la lotería" — elude cualquier facilismo folclórico, y matiza su alegría con una controlada euforia compartible. Con la novedad imprevista que es toda auténtica poesía:

"Suave patria,
quiero raptarte en la cuaresma opaca,
obre un garañon, y con matraca,
y entre los tiros de la policía".

El proverbial rapto romántico ha cambiado de sentido. Rescatándola de la prisión retórica en que había caído, la patria, que es la lengua, se libera, volviéndose más nuestra. Humilde y oculta, al mismo tiempo. "El perímetro jovial de las mujeres" es ahora todo el territorio nacional.

El poeta, que como anota Martha Cánfield, nunca quiso ser padre para no dejar de ser hijo, puede descansar tranquilo: entre el amor a la Una y a las muchas, entre la ambivalencia del pecado, con su dolor culpable y su llanto redentor, entre la imagen materna, casa o provincia perdida para siempre, y el "desencanto profesional" de tantos fantasmas urbanos, ha edificado su obra. Los conflictos no se resuelven: se transforman en poesía. Por ello el propio López Velarde puede reconocer como "Mi única virtud es sentirme desollado". Desollado en el tiempo, y por el tiempo, y unido a todo, más allá de su "moral de la simetría". Haciéndole trampa a la muerte, con sus versos, se unía más y más a sus emanaciones, vivas en apariencia. Ansia de vida y deseo de morir: el enfermó de lo absoluto se conserva, no inmóvil, como sus amadas fijas, sino en el fluyente legado de una tradición poética que aun es la nuestra. "La meta de todo lo que vive es la muerte", dice Freud. Solo que López Velarde fue capaz de honrar tal espanto con "plenitud de cerebro y corazón". Plenitud "cordial y reflexiva", que constituye timbre de orgullo por lo compasivo de su actitud. Su religiosidad no sólo se había secularizado sino

que se había convertido en algo humano, demasiado humano: En simple "barro para mi barro / y azul para mi cielo", como manifestaba en "Dejad que la alabe", de *Zozobra*.

Buenos Aires, octubre 1987

Notas

Un amigo, Ricardo Herrera, también adicto a las librerías de segunda, en Buenos Aires, encontró en una de ellas los *Poemas escogidos* de Ramón López Velarde, con un estudio de Xavier Villaurrutia. Nueva edición aumentada. México, Nueva Cultura, 1940. 165 p. Leyéndolos han surgido estas páginas que — ¡Dios me libre! — no tienen ninguna pretensión académica o erudita.

Simples, superficiales notas de lectura. En tal recorrido me ha acompañado el indispensable ensayo de Octavio Paz: *El camino de la pasión* (Ramón López Velarde), en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 69-139 y los muy completos estudios sobre la poesía de López Velarde de Martha L. Canfield: *La provincia inmutable*, Florencia, Casa Editrice D' Anna, Università degli Studi di Firenze, s.f., 142 p.

¹ Antonio Castro Leal, *La poesía mexicana moderna*, México, Fondo de Cultura, 1953, p. XXI.

² Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 7.

Edificios de palabras: Jorge Guillén y la Lección de un Góngora arquitecto

Luis F. Costa

La influencia de don Luis de Góngora y Argote en la poesía contemporánea es hoy un hecho tan bien conocido como documentado. Toda una generación poética surge y se nombra bajo el signo de Góngora¹. Gerardo Diego se encarga de organizar un homenaje al poeta cordobés en el aniversario de su muerte, en el que llegarán a participar casi todas las figuras centrales de esta generación de poetas, y de donde surgirán nuevas ediciones de muchas de sus obras (Alonso, pp. 549-566); García Lorca da conferencias sobre sus metáforas²; Rafael Alberti lo usa como modelo para su poesía³; Jorge Guillén escribe su tesis doctoral sobre don Luis (Alonso, p. 550), y, por no seguir, Dámaso Alonso hace con sus estudios del poeta cordobés una de las labores críticas más ejemplares de este siglo en las letras hispánicas⁴. Enfrentados a una actividad crítica y literaria tan febril, sería fácil olvidarse de que este Góngora, tan admirado por algunos de nuestros mejores poetas modernos, hacia casi trescientos años que permanecía ignorado por la historia y por los árbitros del buen gusto.

Los primeros indicios del resurgimiento gongorino en la época moderna se remontan al poeta francés Paul Verlaine aunque sus comentarios muestran una sorprendente falta de intuición y conocimiento. Más tarde, y no con mejor tino, se habló de una conexión entre Mallarmé y Góngora (Alonso, pp. 525-535), y esta vez sí se mentó ya con cierto esplendor el nombre del poeta a quien el tiempo y los cambios en el gusto habían condenado a tan injusto olvido. Algo más tarde, y a través de la conexión con Mallarmé, el mundo hispano redescubrió a Góngora gracias al no menos genial Rubén Darío (Alonso, pp. 535-549). Y así paulatinamente, hasta que en 1927, con el tricentenario de su muerte, el nombre de Góngora volvió a adquirir el relieve que tan brillantemente había ostentado en su día.

Aunque el principio de esta nueva fama del poeta cordobés es tan fortuito como son superficiales las interpretaciones que de su obra se hacen en Francia, podemos ver hoy que en el ambiente de la época (fines del XIX, principios del XX) se iba perfilando un canon poético que haría propicia la aparición de tan complejo y oscuro poeta. Al igual que no podemos atribuirle al influjo de Góngora el nuevo gusto por la metáfora y la imagen rebuscada, no por ello podemos negar que en la poesía de principios de siglo tanto en Inglaterra, como en Francia en Italia y en España, la metáfora adquiere nuevo relieve y

valor como material poético, y que, por lo tanto, llega Góngora al panorama contemporáneo no sólo en el momento clave, sino con el bagaje indispensable. Es precisamente Ortega, el filósofo de esta generación poética el que, en 1925, dice: "La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas." (O.C., III, p.372). En aquel ambiente, Góngora no podía más que ser de nuevo una figura dominante.

Entre los autores que más han sentido la influencia del autor de las *Soledades*, se encuentra el gran poeta contemporáneo Jorge Guillén. Mencionamos que Guillén había escrito su tesis doctoral sobre la obra de Góngora ya antes de que la fiebre del tricentenario gongorino se hubiera manifestado en los llamados poetas del 27. Defendió con éxito esa tesis en Madrid en 1924. Ese trabajo, que no se ha publicado, es hoy prácticamente desconocido. Por charlas y comentarios del poeta sabemos, sin embargo, que las observaciones más importantes de aquel estudio se encuentran de manera sintética en el hermoso ensayo que el poeta de *Cántico* le dedica a don Luis en su libro *Lenguaje y poesía*. De ahí partiremos para nuestro análisis.

Esta colección de ensayos de Jorge Guillén, resultado de las conferencias Charles Elliot Norton que pronunció en Harvard entre 1957 y 1958, junto con otro librito *El argumento de la obra*, ambos publicados por primera vez en español en 1961, nos han parecido siempre verdaderas claves para comprender la poesía de Guillén. Aparecen tras la culminación de *Cántico*, cuando el poeta está en plena posesión de un estilo y una forma de creación poética que ya no abandonará más. Si el segundo librito está escrito con ánimo de reorientar el enfoque de la crítica en torno a *Cántico*, particularmente en el contexto estructural del lenguaje, el primero, el que nos interesa más hoy, expone a través de estudios sobre cinco grandes escritores peninsulares las bases de una poética personal para Jorge Guillén. Y es así que, con miras a interpretar la poesía del poeta castellano, analizaremos su interpretación de la obra de Góngora en las páginas de *Lenguaje y poesía*. Esta relación en la superficie parece extraña y hasta rebuscada — pensamos, y el abigarrado lenguaje gongorino. No hay que ser un lince para reconocer la enorme diferencia que existe entre un verso de Guillén como: "¡Oh luna, cuánto abril! (A.N., p.57) y estos versos de Góngora:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las astas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo)
luciente honor del cielo,
en campos de safiro pace estrellas,

(*Soledades* p. 75)

aunque reducidos a sus elementos más esenciales los dos ejemplos dicen más o menos lo mismo: es el mes de abril. Esperamos mostrar, sin embargo, que las afinidades entre Guillén y Góngora se encuentran a un nivel estructural y conceptual más profundo. Y, sobre todo, que estas afinidades se dan desde la perspectiva de Jorge Guillén.

Recordemos que aun cuando el ensayo de Guillén no aparece hasta 1961, las ideas básicas de su estudio sobre Góngora se remontan a la década de los veinte, cuando todavía el poeta cordobés era un enigma para la mayoría de los lectores de la literatura castellana. En su análisis, Guillén va a centrarse particularmente en los poemas largos — las *Soledades*, el *Polifemo* — pues es ahí donde el estilo gongorino que más le interesa se manifiesta con mayor alcance. Hoy sabemos gracias en buena parte al trabajo de don Dámaso Alonso que estas técnicas gongorinas que intrigan a Guillén no se limitan a los poemas largos, sino que se manifiestan en varios grados a través de toda su obra.

Guillén caracteriza a Góngora poeta como el creador de un "lenguaje construido como un objeto enigmático" (*L.P.*, p. 35). Las palabras claves de Guillén en esta definición son "construcción", "objeto" y "enigma". Con una perspectiva muy de su tiempo, Guillén caracteriza al artista de constructor u orfebre de un objeto-poema que se nos manifiesta, como la vida misma, en una presencia que es a su vez misterio. Para Góngora, dice Guillén, "...el lenguaje es...la meta maravillosa (por la que) va a promover *la creación de un mundo.*" (*L.P.* pp. 35, 36 — el subrayado es nuestro). De ahí sin duda la fascinación que Góngora ejerció sobre los poetas a partir de Mallarmé, que también intentaba crear—aunque en otro sentido muy distinto según Dámaso Alonso ha demostrado (*Alonso*, p. 528 y ss.)— un mundo poético como objeto enigmático. Recordemos también que a principios de este siglo, para Vicente Huidobro, "El poeta es un pequeño Dios"⁵, y que Juan Ramón Jiménez se crea también un universo de palabras como objeto enigmático al que sólo le falta la presencia de un dios, deseante y deseado, para poder completarse⁶. Así pues, la relación "poeta/creador de mundos" estaba perfectamente arraigada en la poética del pos-symbolismo, y no es extraño entonces que Guillén buscara en Góngora una sensibilidad afín. Aquí no se trata de encuadrar a Góngora en su propio contexto histórico, sino de esclarecer qué sentido se le daba a su obra en los primeros decenios de este siglo, cuando apenas se le conocía.

Guillén mismo tampoco es ajeno, como bien lo sabemos, a la construcción de poemas objeto, y más significativamente, a la creación de un mundo poético equilibrado y armonioso. Su décima "Al amigo editor" en *Homenaje* describe precisamente el proceso de creación del poema objeto⁷. Y ya antes en *Cántico* había escrito:

En la página el verso, de contorno
Resueltamente neto,

Se confía a la luz como un objeto
con aire blanco en torno.

(A.N., p.197)

Siguiendo la línea racio-vitalista de Ortega, para Guillén el mundo, como creación propia, se define por medio de las relaciones que somos capaces de establecer por nuestra cuenta entre los objetos contemplados o intuitos. A mayor número de conexiones entre un objeto y todo lo demás, mayor solidez y profundidad en el mundo vivido. Toda la poesía de Guillén es precisamente la búsqueda de estas relaciones dentro de un espacio y un tiempo concretamente definidos por la vida del poeta (Costa 1983). Así encuentra, desde muy temprano, un espíritu afín a Góngora.

Si toda la inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y sutileza de conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras.

(L.P., p. 38)

Guillén con característica modestia, deja a Góngora solitario en el ápice de los poetas constructores, pero los lectores de Guillén sabemos que la lección del maestro cordobés fue profundamente asimilada por el poeta de *Aire nuestro*, y que en términos de voluntad y realización arquitectónicas no hay un sólo poeta que haya creado su obra con tan consciente afán de perfección como lo hizo don Jorge Guillén.

Fascina a Guillén en particular el equilibrio logrado en la construcción gongorina por medio de la cuidadosa distorsión del lenguaje. A medida que el poeta desarrolla su mundo de relaciones entre los objetos recreados por él en el poema, ese mundo también lo va definiendo a él. Es decir, el poeta se convierte en la criatura del mundo que él mismo ha creado. "La realidad me inventa, / Soy su leyenda. ¡Salve!" (A.N., p. 28). El ansia latinizante de don Luis, que intentaba con ello exaltar y ennoblecer el lenguaje ordinario, sirve a su vez, como observará Guillén, para establecer nuevas relaciones y más equilibradas estructuras, hablando en términos arquitectónicos.

Cada palabra, en virtud de su 'lugar' — puntos que descansan sobre ella y puntos sobre los que ella descansa — da un rendimiento a la vez constructivo y expresivo, cumple con su deber de simetría. De ahí el peso de la estrofa, su porte majestuoso y—como diría Góngora—'ponderoso'.

(L.P., p. 39)

Y añadiría más adelante: "...el verso de Góngora suscita sin cesar una metáfora de espacio" (L.P., p. 39), aduciendo como ejemplo versos tales como "Marino, si agradable no, instrumento", donde el evidente equilibrio del verso al mismo tiempo que crea una estructura espacial establece en su "distorsión" conexiones entre los objetos que son enteramente nuevas y ajenas a la relación ordinaria de las palabras.

Al hablar Guillén de la unidad estructural y temática de su propia obra, se refiere siempre a dos autores que influyeron fundamentalmente en ella: Baudelaire con *Las flores del mal* y Walt Whitman con *Hojas de hierba* (Selección, p. 7). Ahora bien, en la ordenación espacial del poema en Guillén, y en particular la relación, espacial aquí también, entre el poema individual y la obra total, no hay duda de que el modelo es Góngora. A manera de explicar gráficamente cómo lleva a cabo Guillén en sus poemas y en sus libros la organización del lenguaje poético, analizamos a continuación un poema de *Clamor*, "Vuelo" (A.N., p. 875) cuya virtud es la de tener una estructura bastante evidente y además de haber sido escrito aproximadamente al mismo tiempo que Guillén preparaba su libro *Lenguaje y poesía*, por lo cual el ejemplo de Góngora tenía que estar más presente en su pensamiento que de ordinario. Debemos añadir que este poema de Guillén no es único en su estructura y que podríamos establecer patrones muy similares en la gran mayoría de los poemas de su obra total. Es un poema ordinario en Guillén, ni sencillo ni particularmente profundo, pero sirve muy bien para subrayar la conciencia de unidad arquitectónica que existe a lo largo de la obra del poeta de Valladolid. No sólo estructuralmente sino conceptual y orgánicamente encaja de una manera armónica en el conjunto de toda su obra⁶.

Partimos para el análisis del concepto de poema-objeto, tal como lo manifiesta Guillén y como lo concibe a su vez en la poesía de Góngora. Al comenzar *Lenguaje y poesía*, el poeta nos advierte:

No partamos de 'poesía', término indefinible
Digamos 'poema' como diríamos 'cuadro',
'estatua'. Todos ellos poseen una cualidad
que comienza por tranquilizarnos: son objetos,
objetos que están aquí y ahora, ante nuestras
manos, nuestros oídos, nuestros ojos.

(L.P., p. 7)

Y añadiríamos que son objetos que a su vez surgen, claramente en Guillén, como resultado del contacto entre una patente realidad externa, en este caso el vuelo ordinario de una gaviota, y un mundo íntimo de relaciones conceptuales en el que se establece de manera racional un valor intrínseco — ético si se quiere — para el objeto contemplado. El valor del poema, entonces, ha de

verse en función de los demás poemas guillenianos. Es un poema objeto que sin duda puede leerse con algún provecho aisladamente, pero que adquiere mucho mayor sentido visto en relación a los poemas que le preceden y a los que le siguen; aquellos en que se apoya y a los que da apoyo. El poema es parte de una "obra objeto" que constituye toda la poesía de Guillén. Así el valor de lo contemplado queda reflejado en el nuevo objeto creado por el poeta, el poema, y este a su vez en la obra.

VUELO

Por el aire de estío
La gaviota ascendiendo
Domina la extensión, el mar, el mundo
Bajo azul, bajo nubes
En vellones muy blancos,
Y suprema, reinante,
Se cierne.

Todo el espacio es onda traspasada.

Plumajes blanquinegros
Detienen la ascensión,
De pronto resbalando sobre el aire,
Sobre la luz vastísima

Sostiene la blancura del vacío.

Y, suspensas, las alas se abandonan
A claridad, a fondo trasparente
Por donde el vuelo, sin acción de alas,
Subsiste,
Se entrega a su placer, a su caer,
Se sume en su pasar,
Puro instante de vida.

(Aire nuestro, p. 875)

Versos de once, siete y tres sílabas sin aparente patrón formal en un tipo de combinación muy frecuente en este libro de Guillén. El acento domina en la sexta a la manera clásica. No hay artificio de rima, con lo que el poema se enmarca en el amplio campo de la silva tradicional. Estróficamente, sin embargo, la estructura resulta ser absolutamente perfecta según el número de versos: 7-1-4-1-7. Esta forma palindrómica, estructuras que se repiten a la inversa, es la característica formal más dominante de Clamor (Prat, pp. 117-190). Poemas individuales, grupos de poemas, y la misma división tripartita del libro son todos reflejo de un sentimiento armónico de la realidad cuyas raíces entroncan con la tradición escolástica y con Dante en particular (Costa, 1979).

La división estrófica del poema no tiene, por otro lado, nada de ajeno a la realidad que da pie al poema. Es decir, no se trata de una estructura impuesta por necesidades poéticas tanto como un intento de plasmar gráficamente la inmediata trayectoria del pájaro. Vuelo ascendente hasta una cúspide; perspectiva panorámica; suspensión en el máximo punto de la parábola; perspectiva panorámica; descenso. El poeta "detiene" la ascensión del pájaro en el mismo centro del poema (verso 10 de veinte), y lo inicia en su descenso "de pronto" precisamente al comenzar la segunda mitad del poema (verso 11).

Tal intento de fijar conceptualmente la trayectoria de la gaviota en la estructura estrófica sería una estrategia un tanto pueril si no se viera como una parte contribuyente a un concepto integrador que se nos da en el poema. El vocabulario ofrece claves que nos permiten adentrarnos más formalmente en su interior. Es de notar la ausencia de estructuras metafóricas, en este sentido tan ajeno a los poemas de Góngora. Lo que nos interesa, sin embargo, es subrayar el equilibrio del lenguaje, la manera en que unos términos se apoyan sobre otros para crear la estructura relacional que sostiene al poema en su forma equilibrada. Partamos ya desde el título. "Vuelo", sustantivo escueto con un referente inmaterial que es una acción. Como tal, el elemento esencial aquí es el del tiempo, base de toda acción. Sin embargo, al sustantivarla en el título lo que se consigue es fijar la acción desligándola de su temporalidad. Aquí ya empezamos a ver más claramente la relación, arquitectónica si se quiere, del poema hacia el concepto. Se trata de captar inmóvil y fijo en su esencia lo que por naturaleza es movimiento puro en un espacio sin límites.

El estatismo del poema queda corroborado en la primera estrofa, la subida del ave que está caracterizada por tres formas verbales. Dos de los verbos son por naturaleza estáticos: "domina" y "se cierne"; el tercero es dinámico "ascendiendo", que tanto semánticamente como en la forma del gerundio conlleva un sentido del transcurrir del tiempo. Aquí, sin embargo, es usado como adverbio modificando el verbo "domina" que en su estatismo subordina todo lo que hubiera de activo en el verbo ascender. Así, mientras en el sentido más inmediato el verbo nos da un pájaro en rápido movimiento, en la forma y el lenguaje la estrofa se lo niega, sospechamos que para poder captar algo más esencial todavía.

En los sustantivos de esta primera estrofa aparece nombrada la "gaviota" como tal, los demás sustantivos trascienden en conjunto a un nivel más monumental: "aire", "estío", "extensión", "mar", "mundo", "nubes", "velones". Desde la altura de la gaviota que los adjetivos "reinante" y "suprema" dotan de una perspectiva superior y mayestática, lo que se descubre es la unidad del conjunto, no ya sus partes individuales, "casa", "calle", sino un macrocosmos donde los límites circulares de cada elemento, tierra, aire, agua quedan íntima y netamente perfilados. No nos sorprende que esto ocurra durante el estío, pues en el mundo poético de Guillén es esta la época de mayor

plenitud; asimismo, la indirecta alusión al sol completa la unidad y apunta hacia una cierta trascendencia que le imparten a la estrofa los cuatro elementos ancestrales: aire, agua, tierra y fuego.

El verso suelto que sigue a esta estrofa, a la vez que puntualiza la pausa del pájaro en su ascenso, cambia el punto de vista. En la primera estrofa la perspectiva es la del pájaro; en la segunda es claramente la de un espectador, un intérprete. Es aquí que descubrimos la verdadera conciencia unitaria del poema. Si el espacio es ahora "onda traspasada", lo es porque este ser consciente así lo percibe. Onda en el sentido de curva o círculo (como onda acústica) que en Guillén conlleva siempre connotaciones de perfección. La gaviota, a manera de flecha ha concentrado el equilibrio reinante en un solo punto del entorno visible, la cima de su propio ascenso.

En la estrofa central pasamos en transición del ascenso al descenso. Son los plumajes blanquinegros, sin la voluntad del pájaro, los que "detienen la ascensión" de su propio acuerdo. Luego se pasan "resbalando" (en otra forma adverbial) sobre el aire y sobre la luz. El aire en el Guillén de *Aire nuestro*, su obra magna, representa la plenitud de vida; es la materia que nos permite sostener el equilibrio entre la realidad externa y la vida misma. La luz, el sustantivo más común en Guillén, es la clave que nos abre a los ojos los secretos de la realidad y que, por extensión, nos permite individualmente alcanzar tal plenitud de vida.

Volvemos al énfasis de lo externo en la cuarta estrofa del verso suelto cuando aire y luz se convierten en "blancura" y "vacío" para el contemplador. Y de aquí surgirá la dimensión ética del poema que ha de culminar en los últimos versos. "Vacío" y "blancura" son dos términos con vago sentido negativo, sobre todo al contrastarlos con otros de sentido tan positivo como "luz" y "aire" en el lenguaje guilleniano. El pájaro que en sí los "sostiene" en ese diminuto instante en que transforma el subir en un caer, hace resaltar precisamente esa conexión percibida entre "aire" y "vacío", "luz" y "blancura." Son una y la misma cosa, separadas sólo por la perspectiva del que contempla. La plenitud radica en la voluntad de hallarla.

El descenso del pájaro vuelve a darse estáticamente. Las alas "se abandonan ... sin acción", y el pájaro "se entrega" a su placer. Como en la primera estrofa al impulso de ascenso o descenso se le niega la temporalidad creando un marco trascendente para el vuelo de la gaviota, al margen del momento presente aunque motivado por él. Los verbos que aparecen en esta última estrofa, "caer", "pasar", lo hacen en infinitivo, totalmente destemporalizados, y de hecho estrictamente en función nominal. Continúan en esta última estrofa los términos de connotaciones tan positivas en Guillén como lo son "claridad", "transparente", y; "placer". La experiencia del pájaro, en el

lenguaje tradicionalmente guilleniano, trasciende la acción misma para convertirse en el último verso en un "Puro instante de vida".

Pero la visión guilleniana de la realidad, como indicamos anteriormente, no sólo es vital sino ética al mismo tiempo. El pájaro por muy gozoso que sea su vuelo lo lleva a cabo sin conciencia; es una expresión vitalmente pura pero no ética del existir. Tal vez no haga más que lanzarse al espacio en busca de sustento. Pero para eso están ahí los dos versos aislados, los del contemplador que, éticamente, coloca el vuelo de este pájaro en términos de una armonía reinante en la realidad que va más allá del acto en sí. La visión de plenitud que nos depara la relación equilibrada entre los elementos de lo contemplado y su organización en esferas y círculos concéntricos cuyo origen es la figura del pájaro, tienen un más amplio referente formal en la realidad circundante y total en la que vive el hombre.

La estructura armónica del poema, y sobre todo su atemporalidad, sirven en este caso para reflejar la naturaleza equilibrada de la relación de las cosas entre sí que por su situación de unas con otras se van definiendo y perfilando para el hombre. Lo importante del poema es su propia arquitectura. No tan perfecta que denotara una voluntad férrea y ajena a la realidad externa, sino flexible como la realidad misma, pero cuidadosamente labrada de modo que actúe como reflejo de una creencia en el orden inherente del universo.

Volviendo a Góngora, de donde partimos, el nexo entre los dos poetas radica fundamentalmente en esta perspectiva de la relación de un término con otro en el poema como intento de caracterizar las relaciones íntimas entre todo lo existente. En Góngora esto se ha visto mucho más como puro alarde, casi juego gozoso, en el uso del lenguaje. Pero Guillén nos dice claramente al denominar a Góngora gran arquitecto, que para él la manipulación del lenguaje gongorino es sólo la superficie del problema poético en Góngora. Para Guillén, el poeta cordobés buscaba mucho más que mostrarnos su genio y su saber. Por debajo de todo aquel derroche de ingenio y de cultura, había una visión fundamental del mundo que ha llegado casi intacta hasta nuestros días, un mundo donde la circunstancia se define a su vez por la red de relaciones que se extiende entre las cosas, red que el poeta se ve obligado a desarrollar y perfilar con todo el arte de que dispone.

El poema adquiere de esta manera su equilibrio interno entre forma y concepto y pasa a ser parte, en la obra de Guillén, de un conjunto cuidadosamente equilibrado donde cada poema encuentra su lugar exacto y donde, como en los versos de Góngora, cada poema "en virtud de su 'lugar' . . . da un rendimiento a la vez constructivo y expresivo, cumple con su deber de simetría." Esa simetría es para Guillén la gran metáfora del universo circundante en el que fue criatura dotada, como Góngora, de un extraordinario sentido de la contemplación.

Estudios Consultados

- Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1970.
- Costa, Luis. "De la *Divina comedia* a *Clamor*: Afinidad y divergencia." en *Homenaje a Jorge Guillén*. Madrid: Insula, 1978.
- _____. "La expresión vital: Jorge Guillén y Ortega y Gasset." *At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties*. Nebraska, SSSAS, 1983.
- Góngora y Argote, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverly. Madrid: Cátedra, 1982.
- Guillén, Jorge. *Aire nuestro*. Milán: All ' Insegna del Pesce d'Oro, 1968.
- _____. *El argumento de la obra*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1969.
- _____. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1961.
- _____. *Selección de poemas*. Madrid: Gredos, 1965.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*, III. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- Prat, Ignacio. "*Aire nuestro*" de Jorge Guillén. Barcelona: Planeta, 1974.

Notas

1. La bibliografía en torno a este tema es hoy numerosísima. Baste con citar aquí algunos de los libros ya clásicos en que se estudia el desarrollo de los llamados "poetas del 27": Dámaso Alonso, "Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)", en *Cuatro poetas españoles*, (Madrid: Gredos, 1962), pp. 47-77; "Góngora y la literatura contemporánea", en *Estudios y ensayos gongorinos*, (Madrid: Gredos, 1970), pp. 549-566; *Poetas españoles contemporáneos*, (Madrid: Gredos, 1965). José Luis Cano, *La poesía de la generación del 27*, (Madrid: Guadarrama, 1970). Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*, (Madrid: Gredos, 1972). Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, (Madrid: Gredos, 1968). Elsa Dehenin, *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927*, (París: Didier, 1962). Joaquín Gonzáles Muela, *El lenguaje poético en la generación Guillén-Lorca*, (Madrid: Insula, 1954). C.B. Morris, *A Generation of Spanish Poets, 1920-1936*, (Cambridge: University Press, 1969).
2. "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Obras completas*, (Madrid: Aguilar, 1965, pp. 62-84.
3. Concretamente el libro *Cal y canto*, (Madrid: Revista de Occidente, 1929).
4. Además de los libros mencionados en la primera nota, son de particular interés para nosotros las ediciones de las *Soledades*, (Madrid: Revista de Occidente, 1928); *Góngora y el "Polifemo"*, (Madrid: Gredos, 1967); *La lengua poética de Góngora*, (Madrid: CSIC, 1957); *Para la bibliografía de Góngora; documentos desconocidos*, (Madrid: Gredos, 1962).
5. Vicente Huidobro, "Arte poética", *El espejo de agua* (1916).
6. Juan Ramón Jiménez, "El nombre conseguido de los nombres", *animal de fondo* (1949).
7. Todo el poema llena entera página.
 Se reparten los blancos entre líneas
 Y por corteses márgenes con justa
 Proporción. El ánimo contempla,
 Relee bien, domina el mundo, goza.
 La mente, los oídos y los ojos
 Así consuman acto indivisible
 Compartiendo en su centro de silencio
 Tal plenitud de acorde mantenido
 Por esta convergencia de la página.
 (A.N., p. 1557)
8. Para una discusión de la estructura armónica de los libros de Guillén, ver: Ignacio Prat, "Aire nuestro" de Jorge Guillén (Barcelona: Planeta, 1974).

Renovación y permanencia: Garcilaso en la Generación del 27 y 36

Mario A. Cánepa

En el período que va de 1920 a 1936 confluyen dos fuertes generaciones poéticas en actividad: una, la de los maestros, Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez; otra, la llamada generación del 27. Tal confluencia ya se había dado en la historia de la literatura española, allá en el Siglo de Oro. Pasando por alto mucha rutina y demasiado culto a la forma externa, tenemos por los años 1580 a Fray Luis y a San Juan, por un lado, y a Góngora y a Lope, por el otro. Como dijimos, dicha confluencia se dio en un momento entre la generación del 98 y la del 27. Pero agreguemos, también, que junto a ella, y por lo años de 1920 a 1936 surge paralela a la poesía una obra en prosa innovadora, creativa y por ende renovadora: desde la "nivola" de Unamuno a Pérez de Ayala y Miró, las sonatas y "esperpentos" de Valle-Inclán, las "greguerías" de Gómez de la Serna, el "impresionismo" de Azorín, las teorías barojianas y el enfoque filosófico de Ortega y Gasset. Lo notable es, volviendo a la generación poética del 27, que una buena parte de sus "aproximaciones", afinidades" o intertextualidades podemos encontrarlas justamente en aquellos maestros del Siglo de Oro, en Garcilaso y aún en Manrique, en la tradición y en el Cancionero: "Es decir, la generación del 27 es por el calor humano de Garcilaso o por la exaltación religiosa, que se encuentra próxima a los clásicos"¹ — ha dicho González Muela — "y no por pedantería cultural ni por motivos eruditos".

También, lo que relaciona la generación del 27 con Garcilaso, que es quien nos interesa ahora, es ese sentimiento universal que denota su poesía. Sentimiento universal hacia el que tiende también la obra de la generación del 27, alejada ya del sentimiento trágico de la vida; de la revisión histórica de España, después de la catástrofe de 1898, como había sido en Unamuno y en Antonio Machado. Esta nueva generación se sentirá algo separada de esa tragedia y de su repercusión filosófica/histórica, especialmente al comienzo y en gran parte de sus obras—con excepción del final en que hay un retorno hacia las ideas de Machado—. Los problemas candentes, políticos y sociales y económicos que importaron a la generación del 98, no interfirieron de forma exclusiva en la obra creadora de los jóvenes del 27 y del 36, aunque estaba latente: desde Lorca, Alberti, Cernuda, Gerardo Diego, Salinas, Hernández, Dámaso Alonso, Aleixandre y otros. En ellos se enfatizará además el perfeccionamiento de la obra lograda, el análisis de las sensaciones, la importancia de la imaginación como verdadera realidad, el popularismo culto y erudito, la tendencia hacia una poesía pura—como había logrado Paul Valéry—, el surrealismo. Todo

ello los colocará dentro de corrientes que rebasarán los límites locales y los proyectará hacia un campo más amplio y universal.

Al igual que Garcilaso "el toledano universal", que tampoco se ceñía rigurosamente a la tradición. Actitud ésta que atrajo las críticas de sus adversarios y tradicionalistas ortodoxos. La generación del 27 asimiló las aportaciones clásicas y tradicionales, pero a la vez también, las corrientes francesas. Como Garcilaso que "creó la poesía más puramente española, pero con aportaciones clásicas e italianas" — ha dicho Gregorio Marañón.² Ambos, la generación del 27 y Garcilaso serán fieles al término "castizo": o sea un producto de varias castas, la autóctona y otras de fuera, combinación necesaria para impedir el anquilosamiento de la primera. Por eso que la generación del 27 sabrá asimilar de manera equilibrada, junto al *Cancionero* tradicional también a Mallarmé, junto a Gil Vicente también a Rimbaud y Fray Luis, San Juan de la Cruz y Bécquer. El resultado obtenido de esta asimilación y revalorización quedará absorbida en casi toda la obra de la generación del 27, como *Marinero en tierra* (1924) y *Sobre los ángeles* (1929) de Alberti; *La voz a ti debida* (1933) de Salinas; *Donde habita el olvido* (1934) de Cernuda; *Poemas puros* (1922) de Dámaso Alonso; *Espadas como labios* (1932) de Aleixandre; el *Romancero gitano* (1928) y *Poeta en Nueva York* (1940) de Lorca, por citar solamente algunos. Desafortunadamente, cierta crítica no acepta, como sucedió con Garcilaso, el simbolismo y el surrealismo de los poetas del 27, además de reprocharles su actitud no realista y poco española, como lo recuerda José María Castellet en su libro *Un cuarto de siglo de poesía española*.³ Así también, poetas y críticos de limitada capacidad tacharon de poco español a Garcilaso. Cinco siglos después de él, y llegando Juan Ramón Jiménez a Nueva York, no encontró nada mejor para expresar su idea de España y su historia, que recordar unos versos del mismísimo Garcilaso.

El llamado "retorno a Garcilaso" y su nueva revalorización comenzó por 1935, al publicar Luis Rosales su libro *Abril* y la biografía de Manuel Altoaguirre, publicada anteriormente. Estas dos obras son los primeros ejemplos de recordación a Garcilaso con motivo de su centenario. Además, en 1937, Díaz Plaja publicará *Garcilaso y la poesía española* (antología en honor del poeta). *Garcilaso* se llamará una revista de poesía, publicada después de la guerra civil. Pedro Salinas elige uno de sus versos como título de uno de sus libros: *La voz a ti debida*. Alfonso de la Torre escribe *Egloga*, inspirada en la poesía del toledano. Antonio Gallego Morell, años más tarde, publicará su *Antología poética en honor de Garcilaso* en 1958 donde se ve claramente la permanente presencia del autor de las Eglogas en la literatura española, desde Boscán a Juan Antonio Villacañas, pasando por Fernando de Herrera, Gutierre de Cetina, Fray Luis de León, Lope de Vega, Cervantes, Sor Juana, Balbuena, Fernández de Moratín, Cadalso, Bécquer, Cernuda, Alberti, Gerardo Diego, Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, entre otros. Lo cual nos permite decir

que el retorno a Garcilaso, en realidad no es tal, pues su permanencia es constante. Garcilaso ha pasado a ser un símbolo, tal que "un verso de Garcilaso" implica resonancias virgilianas, conceptos neo-platónicos y literarios musicales, vivas a través de casi toda la poesía española. Garcilaso, es sin duda, un valor cotizado, admitido, indiscutido en la literatura peninsular, con proyección universal. Su reducida obra del siglo XVI, lleva vigente cuatro siglos, en los cuales:

"La solícita abeja susurrando"

permanece invariable, para que un poeta del siglo XX diga:

"...y un silencio de aliento toledano
lo cubre y los corteja
y sólo va silencio a su persona
y en el silencio sólo hay una abeja"⁴

(Miguel Hernández, "Egloga")

Debemos también recordar, que esta generación algo ya alejada de la catástrofe del 98, pero a la vez y en parte algo influenciada por ese sentimiento trágico de la vida, como dije antes, por Unamuno y Antonio Machado y sus conclusiones filosóficas e históricas, debió haber perdido su fe en el hombre, como sucede siempre después de una guerra o del fracaso de una revolución. El individuo, los poetas en este caso, deben haber vuelto la espalda, lógicamente, a la realidad; a la realidad de su patria. Sucedió así también en los primeros años de la posguerra (1939-1945). Surgió una poesía evasiva, irrealista y en parte formal, simbolista. Así en toda Europa. En España hubo una tendencia a las formas clásicas, que vuelve la mirada a las pasadas glorias de la patria. No es de extrañar, entonces, que la labor poética de la generación del 27 como la de los poetas más jóvenes de posguerra "se abra — come dice Emilio Alarcos Llorach — bajo el signo de Garcilaso".⁵ Garcilaso, cuyo centenario se había comenzado a celebrar en 1936. Pareciera natural que esta generación buscara la fronda silenciosa, el murmullo del agua, el silencio que equilibra las pasiones, la tranquilidad de espíritu, después del fracaso del 98 o después de la Segunda Guerra Mundial. Garcilaso ofrecía ese bálsamo a los rencores o a la fe perdida. De ahí la tendencia parcial al simbolismo, al surrealismo, a la poesía pura, al uso de lo musical, al uso de la imaginación creativa para representar la verdadera realidad de las cosas y el análisis de las sensaciones (no de los sentimientos). Todo esto los transporta de una realidad inmediata para penetrar en otra: la realidad del hombre como pequeña criatura perdida en la interrogación del cosmos, realidad más universal y de todos los tiempos.

Gerardo Diego fue uno de los que constituyó el grupo de los garcilasistas, llamado "juventud creadora" y con repercusión en Madrid, además de otros más jóvenes: Ridruejo, Vivanco, Rosales, Panero.

Garcilaso también es reconocido, por el propio Salinas, dentro de sus coincidencias y filiaciones: Ver "Camino del poema", especialmente en la tercera sección titulada "Verbo".⁶ Allí reconoce dentro de su herencia literaria, a Garcilaso, a San Juan de la Cruz, a Cervantes y hay una extensa alusión al romance del Infante Arnaldos. Garcilaso no sólo se encuentra, además, en el título de *La voz a ti debida* (verso de la *Egloga* III), sino en la idea garcilasista de elaborar la idea de la imagen de la amada y el amor mismo, a partir de la imagen interior que el amante lleva en sí. De la misma manera el amante en Garcilaso, en su soneto V, "escrito está en mi alma vuestro gesto" dice:

mi alma os ha cortado a su medida,
por hábito del alma misma os quiero.

Pedro Salinas, que además ha opinado que con este soneto comienza la historia de la lírica amorosa en España,⁷ persiste en la idea neoplatónica y cortés del amor en servicio a una imagen eterna y perfecta. *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, dos poemas donde el amor se convierte en la base de una intensa búsqueda de esencias, ha hecho pensar a diversos críticos en la influencia de los místicos, y más, afirmar que es poesía mística, aunque en Salinas no conduzca a la unión con lo absoluto. Tal lo afirma Elsa Dehennin, al hablar de influencias de Fray Luis y San Juan.⁸ En ambos libros el amor es mucho más que un tema, pues la experiencia amorosa centra la experiencia total del propio yo y del mundo. La amada es la iluminadora, la que da claridad: "Para cristal te quiero, / nítida y clara eres".⁹ Y en *El desnudo impecable*, agrega: "Algo le decía a Daniel en su interior que cualquier forma de destreza en clarificar lo oscuro, aunque se la tenga por ruin, es purificadora de una opacidad, lustral de algo turbio y, por ende, distingue a su dueño como tocado por un rayo de la gracia de Dios".¹⁰ El texto tiene una resonancia neoplatónica, pues la luz de la amada es participación de la luz divina. Esta amada de Salinas, como el amado de los Diálogos de amor de León Hebreo, participa de la divinidad más que del amante.

También Rafael Alberti recordará al toledano. Y en *Marinero en tierra* aparece "Si Garcilaso volviera"; luego en *Sermones y moradas* está la "Elegía a Garcilaso" y en *Pleamar* (1944) dirá en "Cármenes":

Nadie podrá quitarnos
a la gente de España,
Garcilaso, aquel tuyo
"dolorido sentir"¹¹

Alberti volverá a Garcilaso en ese libro sombrío que es *Sermones y moradas*; representando el comienzo de una etapa de poesía-política, de poesía-crónica. Escrito entre 1920-1930, anunciaba oscuramente la subida al Calvario, el caminar ciego por la noche del mundo, la sangre de la tiranía y la violencia, la guerra inevitable. En su elegía al poeta renacentista, Alberti nos revela su

habilidad en la fuerza de la creación. Las referencias al poeta en ocasión de su muerte, esparcidos por los versos y la precisión lírica son suficientes para evocar una época. La aelección del vocabulario: “yelmo”, “fosos”, almenas”, “armaduras”, “espadas”, nos traslada al ambiente bélico-heroico del Siglo XVI, al escenario y el momento en que Garcilaso — “lirio” — , cumplió su destino.

Dice Luis Cernuda en *Poesía y Literatura*: “Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es), me llevaron con alguna adición de Mallarmé, a escribir la Egloga..., tras de la Egloga escribí la Elegía y luego la Oda”.¹² También estudia Cernuda a dicho poeta, en otra parte del mismo libro, en “Tres poetas clásicos”, junto a Fray Luis y San Juan de la Cruz. Resumiendo, dice allí Cernuda, refiriéndose al toledano, que su estilo no sólo informa de la expresión, sino que nos da el tono espiritual de la obra. Las palabras del poeta son así, no meros sonidos melodiosos, sino expresión de una realidad. Esa es la expresión estilística de Garcilaso, según Cernuda. En ella la vida aparece con la serenidad de lo contemplado desde el otro lado de la muerte; “a veces hasta creeríamos qu el alma del poeta, en una transmutación panteísta, habita aquello mismo de que nos habla.”¹³ Cernuda hará otro tanto en *Egloga, elegía, oda*. En tres de los cuatro poemas, el poeta objetiviza la materia poética haciendo desaparecer su yo.

También dice Cernuda en ese mismo estudio, que la obra de Garcilaso es producto de un conflicto espiritual. La belleza del mundo, a través de sus versos, se hace más pura por contraste con la apariencia que ese mismo mundo presentaba para las gentes entre las que vivía. Cernuda es poeta con un conflicto similar: la belleza como ideal, el anhelo de ella y la imposibilidad de su alcance. Sus tres largos poemas no son otra cosa que documentos de sucesivas frustraciones en el intento de armonizar ambos extremos del conflicto.

Agrega, además Cernuda, que la obra de Garcilaso es delicada y resistente como una lámina de acero que templó un doble fuego: el fuego de la inteligencia y el fuego de la imaginación. Y así es, también este segundo libro de Cernuda, un producto feliz de inteligencia e imaginación. “La hoja podrá romperse — sigue comentando Cernuda —, pero, aún rota, nos queda el renombre de ella y de la pasión con que fue blandida; Porque la pasión sí es pura, como el poeta dice en una de sus elegías, puede sobrevivir a la ausencia y a la muerte”.¹⁴ Garcilaso también está presente desde la estructura, o sea en el movimiento de la Egloga y Oda cernudianas, desde el amanecer hasta la oscuridad; recogida por Garcilaso, a su vez de Teócrito y Virgilio. En cuanto a la actitud y los temas amorosos, mientras en Garcilaso tienen una motivación real, ya que la amada existe en carne y verdad, con encantos y corazón desdeñoso; en Cernuda, el amor sigue siendo aquí producto de la imaginación

con referencias a los mitos griegos y siempre dentro de lo mítico.

En cuanto a los mitos griegos, ambos usan de ellos. Garcilaso en "Ode ad florem Gnidi", usa el de Anaxarete, quien desdeñosa con su amante se arrepintió muy tarde, cuando él ya estaba muerto, y al sentir piedad amorosa se convirtió en estatua. Cernuda finge un mito similar: el dios mármoleo de la Oda se torna humano por la pasión amorosa, y al desecharla, se torna en dios mármoleo otra vez. Otro motivo es el de la soledad. Dice Garcilaso en la Egloga I:

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
por tí la esquividad y apartamiento
del solitario monte m'agradava.¹⁵

o sea el recogimiento para mejor gozar del sentimiento amoroso, mientras que en Cernuda, la soledad es el estado de ánimo ante la imposibilidad del amor, y también la "sorda soledad del mundo" en la Elegía. No habrá en Cernuda vivencia amorosa concreta hasta los poemas de *Donde habite el olvido* (1932-1933); mientras que *Egloga, Elegía, Oda* es de 1924-1927. Algo similar sucede también con el sentimiento de la tristeza. También en la pintura y descripción del paisaje, "paisaje anímico", pero con intenciones y matices diferentes a veces. Así, por ejemplo el agua. Dice el toledano en la Canción III:

con un manso rüido
d'agua corriente y clara

y otras expresiones como: "la verdura de su agua clara", "corrientes aguas, aguas puras, cristalinas", "y en medio aquesta fuente clara y pura / que como de cristal resplandecía / mostrando abiertamente su hondura", "la fuente clara y pura, murmurando / nos está combidando a dulce trato" (de la Egloga II). Cernuda dice en la Egloga:

Entre las rosas yace
El agua tan serena
Gozando de sí misma en su hermosura.
Ningún reflejo hace
Tras de la onda plena
Fría, cruel, inmóvil de tersura.¹⁶

y en la Oda:

Sonaba el agua y transcurría lenta
Idéntica a sí misma y fugitiva.
(*La realidad y el deseo*, pág. 37)

Otros elementos que podríamos encontrar serían los de la ambientación, las ninfas, el agua que se torna espejo, y demás. Pero lo más importante no son las

asociaciones formales, sino — como lo ha señalado Luis Felipe Vivanco — la sensibilidad espiritual.¹⁷ Así también la música bucólica, avena (zampoña rústica) renacentista, flauta en Cernuda. El llanto y las lágrimas: desahogo espiritual ante la amada desdeñosa; negación de lágrimas; lágrimas inútiles en Cernuda:

Y tantas lentas lágrimas de queja
El azar firme aleja
De este cuerpo sereno

(*La realidad y el deseo*, pág. 36)

Por último, ciertas imágenes, petrarquistas en Garcilaso, garcilasistas en Cernuda, cumplen cometidos semejantes. Así el hielo, el mármol y la nieve expresan la frialdad desdeñosa en el primero, y en Cernuda es símbolo de lo apolíneo (el mármol), pero a distancia; del amado imposible o del joven dios.

Lo garcilasiano de Cernuda podemos también encontrarlo en otros libros. Tal el caso de *Las nubes* (1937-1940). Allí, en un poema dedicado a García Lorca, "A un poeta muerto", le anuncia a Federico un paraíso platónico, casi como las últimas estrofas de la "Egloga primera" de Garcilaso:

Tenga tu sombra paz,
busque otros valles,

.....

Halle tu gran afán enajenado
el puro amor de un dios adolescente
entre el verdor de las rosas eternas;
porque este ansia divina, perdida aquí en la tierra,
tras de tanto dolor y dejamiento,
con su propia grandeza nos advierte
de alguna mente creadora inmensa,
que concibe al poeta cual lengua de su gloria
y luego le consuela a través de la muerte.

Ese mundo sereno, ordenado, sin caos también reaparecerá en *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre, en 1944. Sólo que en él no es el Paraíso de los Bienaventurados, sino el del Principio, cuando alma, cuerpo y paisaje se confundían ante lo recién creado. Un Paraíso anterior al pecado. Todo irradia pureza, hermosura perfecta. Todo es natural y bello, concorde y armónico. Es el paraíso buscado por Cernuda ante el desengaño de la realidad. A la diaria realidad, el poeta vuelve la mirada a la clara Andalucía, o a la dorada Grecia de los dioses bellos e inmortales.

Notas

- ¹ Joaquín González Muela, *La generación poética de 1927* (Madrid: Edic. Alcalá, 1974), pág. 15.
- ² Gregorio Marañón, Estudio Preliminar a *Antología poética de Garcilaso de Gallego Morell* (Madrid, Guadarrama, 1958), pág. 17.
- ³ José María Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española* (Barcelona, Seix Barral, 1966), pág. y Jaime Gil de Biedma, *Jorge Guillén*.
- ⁴ José María Castellet, obr. cit.
- ⁵ Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero* (Oviedo, Univ. de Oviedo, 1955), págs. 8 y 9.
- ⁶ Pedro Salinas, *Poesías completas* (Madrid, Aguilar, 1956), págs. 330 a 332.
- ⁷ Pedro Salinas, obr. cit., págs. 339 a 350.
- ⁸ Elsa Dehennin, *Passion d'absolu et tension expressive dans le oeuvre poetique de Pedro Salinas* (Gand, Románica Gandensia, 1957), pág. 42.
- ⁹ P. Salinas obr. cit., "Amiga", pág. 75.
- ¹⁰ P. Salinas, "El desnudo impecable", págs. 126 y 127.
- ¹¹ Rafael Alberti, *Pleamar* (Buenos Aires, Losada, 1944), pág. 92.
- ¹² Luis Cernuda, *Poesía y literatura* (Barcelona, Seix-Barral, 1960), Pág. 241.
- ¹³ *Ibid.*, págs. 35 a 48.
- ¹⁴ *Ibid.*, págs. 41 y 42.
- ¹⁵ Garcilaso de la Vega, *Obra Completa* (Madrid, Castalia, 1968), pág. 72.
- ¹⁶ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1964), pág. 29.
- ¹⁷ Luis F. Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1957), págs. 293 a 338.

Ecoss becquerianos en las poesías de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado

Mario A. Blanc

El modernismo no prosperó en España con la magnitud con que lo hizo en Hispanoamérica. La influencia de Bécquer como poeta precursor la vemos más inmediatamente en los versos de Rubén Darío. Hacia los finales del siglo XIX, en España, las *Rimas* quedan algo relegadas; su canto suave es ahogado por la rimbombante poesía de Nuñez de Arce y Campoamor. El poeta sevillano no forma escuela en la literatura española de ese entonces y permanece un tanto desatendida su obra en su país de origen. Hasta que no pasa esa ola avasallante de la poesía oficialista altisonante, vacía y hueca, no hay respiro. Transcurren unos treinta años de la muerte de Gustavo Adolfo hasta que en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del nuevo Bécquer empieza a ser considerado. Los de la generación del 98 lo admiran, Miguel de Unamuno, dentro de su labor de poeta, deja escritas sus *Rimas*.¹

A principios de siglo Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez son los poetas principales. Juan Ramón en 1902 escribe también sus *Rimas*.² Francisco Garfias indica que la influencia de Bécquer en el poeta de Moguer no se limita sólo a este volumen citado, sino que se ve también en las otras obras de formación de Juan Ramón Jiménez (1900-1916).³

Al igual que Bécquer, Juan Ramón crea una poesía íntima, donde el sentimiento queda fuertemente expresado sin caer en el desborde emocional. Tanto la poesía de Gustavo Adolfo como la de Jiménez dejan expresado el sentimiento sin llegar al sentimentalismo. Como ejemplo de esto podríamos citar uno de sus poemas tempranos titulado "Adolescencia", donde la emoción queda, al igual que en Bécquer, un tanto reprimida por ser recordada en vez de vivida:⁴

En el balcón, un momento
nos quedamos los dos solos;
desde la dulce mañana
de aquel día, éramos novios.

el paisaje soñoliento
dormía sus vagos tonos
bajo el cielo gris y rosa
del crepúsculo de otoño.

Le dije que iba a besarla;
la pobre bajó los ojos

y me ofreció sus mejillas
como quien pierde un tesoro.

las hojas muertas caían
en el jardín silencioso,
y en el aire fresco erraba
un perfume de heliotropo.

No se atrevía a mirarme;
le dije que éramos novios,
y las lágrimas rodaron
de sus ojos melancólicos. (28-29)

Gustavo Adolfo aporta a la poesía del siglo XX su nueva retórica del sentimiento amoroso, sus composiciones están despojadas de las exageraciones del romanticismo tardío y se mantienen desprendidas del sentimentalismo. En esto, el citado poema de Juan Ramón es reflejo de ese nuevo lenguaje lírico que nace con las *Rimas* de Bécquer.

Juan Ramón queda fuertemente ligado a Bécquer en los aspectos simbolistas. Ambos hacen poesía amorosa donde la anécdota se borra, donde se sugiere en vez de enunciar. En cuanto a esta característica de evitar una relación directa entre el poema y un hecho anecdótico que lo encasille, vale hacer notar que Bécquer sólo enumeró las rimas sin darles títulos que las pudieran encuadrar dentro de una determinada anécdota. Algo que posiblemente pudiera ser anecdótico, en Bécquer se encuentra voluntariamente escondido. Como ejemplo se podría dar la rima XLII.⁵

Cuando me lo contaron sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas;
me apoyé contra el muro, y un instante
la conciencia perdí de donde estaba.

Cayó sobre mi espíritu la noche;
en ira y en piedad se anegó el alma...
¡Y entonces comprendí por qué se llora,
y entonces comprendí por qué se mata!

Pasó la nube de dolor..., con pena
logré balbucear unas palabras...
y...¿qué había de hacer?...era un amigo...
me había hecho un favor...Le dí las gracias. (432-33)

La rima no tiene título que defina. Aunque tomamos conciencia de que algo trágico le sucedió al hablante es imposible determinar qué es lo que le ocurrió. En esta composición, como en muchas, no hay nombres, no hay referencias ni a lugares ni a momentos en particular. Al borrar y oscurecer el hecho

anecdótico lo que queda en primer plano e impresiona la percepción del lector son los factores anímicos que perduran en la lectura del poema. Al negar la exclusividad de la experiencia referida tras el proceso consciente de eliminar detalles anecdóticos, tal experiencia se universaliza. Los sentimientos que se desprenden del poema no sólo evocan algo propio del hablante, sino que alcanzan al mundo íntimo del lector.

Hay muchas otras rimas que podrían considerarse bajo un aproximación similar a esta dado que es una constante en el volumen. Como ejemplos podrían leerse las rimas XXXI, XXXIII, XXXVI, XLI, XLIV, XLIX, L, LI, LIV y LVIII. Todas ellas son poesías de tono confesional e íntimo que al habérseles desdibujado el factor anecdótico reciben acogimiento universal. Esto parece explicar posiblemente la extensa popularidad que gozan las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer en diferentes generaciones y latitudes; este también es un hecho constante de su poesía. La rima XXXII resulta ser otro buen ejemplo de lo comentado hasta aquí. Los puntos suspensivos al final del poema abren un margen amplio en el espectro de interpretaciones para que el lector juegue con tales posibilidades:

Pasaba arrolladora en su hermosura,
y el paso le dejé;
ni aún a mirarla me volví, y, no obstante,
algo a mi oído murmuró: "Esa es."

¿Quién reunió la tarde a la mañana?
lo ignoro; sólo sé
que en una breve noche de verano
se unieron los crepúsculos y... fue. (426)

El poema comienza con lenguaje coloquial que posiblemente nos invite a enterarnos de una anécdota que se nos narra. Pero ya al final de la primera estrofa, el último verso comienza a cerrarnos las puertas de esa posible sencilla experiencia sentimental, y con sus términos algo escurridizos "algo a mi oído murmuró: 'Esa es'" nos abre el camino a muchas posibles interpretaciones que quedan sugeridas por lo ambiguo y esquivo de la expresión.

El comienzo de la segunda estrofa avanza en el campo de la especulación. Con la pregunta: "¿Quién reunió la tarde a la mañana?" se nos arranca de ese mundo literal y reducido de la primera estrofa y se nos lleva a uno más universal y amplio con los términos "tarde" y "mañana" que resultan más generales. Nótese también que la alteración de la secuencia normal mañana-tarde por tarde-mañana nos despega aún más de lo circundante y reconocible; se quiebra así con lo común, cíclico y rutinario de todos los días.

Lo que podría sonar a un encuentro casual en los primeros versos del poema, va abarcando una experiencia más total, amplia y compleja, más tarde. El

hablante confiesa "lo ignoro" y nosotros nos encontramos como lectores pisando ese terreno de lo desconocido, intuible, pero imposible de definir.

En el resto del poema, aunque se vuelve al tono familiar y conversacional del principio, este lenguaje ya no tiene el mismo efecto que antes: "... sólo sé | que en una breve noche de verano/ se unieron los crepúsculos y ... fue.." La imagen final del poema, aunque lleva ese tono coloquial y parece relacionarse a un mundo concreto, si se la trata de explicar literalmente no tiene solución posible. En este momento nos encontramos en la situación de aceptar que tanto el lenguaje coloquial como las imágenes no nos indican ninguna experiencia definitiva, pero nos sugieren muchas.

Con los puntos suspensivos finales sentimos la sensación de que en lo inconcluso del poema se completa su creación; allí se forma un espacio que se venía creando y conformando desde antes en la ambigüedad expresiva del poema para que como lectores quedemos en manos de las innumerables sugerencias propuestas. De esta forma, el "...fue" solitario del final no es conclusivo; es verdad que como tiempo verbal, pasado, indica un hecho concluído, pero es una forma verbal que aparece aislada en el poema que sin sujeto y sin predicado no logra concluir en algo definitivo. Nosotros, una vez más, como lectores debemos proveerle sujeto y posible predicado, tarea que cumplimos en manos de la intuición dado que de otra manera no podría hacerse por carecer el poema de los elementos básicos para justificarlo y resolverlo en forma lógica.

En esta rima se ha creado por medio del lenguaje una experiencia intransferible que no se puede comunicar lógicamente. La imagen final expresa lo inexpresable. Al igual que los simbolistas y Juan Ramón, Bécquer nos pone con sus poesías en contacto con lo inefable e indecifrable.

Paralelo a este procedimiento artístico que hemos ido demostrando con la lectura detenida de una de las rimas de Bécquer, Juan Ramón Jiménez, hablando de su poética parece ir redefiniendo estas mismas pautas:⁶

La poesía debe tener apariencia comprensible, como los fenómenos naturales; pero, como ellos, su hierro interior debe poder resistir, en una gradación interminable de relativas concesiones, al inquisidor más vocativo. (18)

Tal como Gustavo Adolfo, Juan Ramón Jiménez en muchos de sus poemas parte de la realidad cotidiana, pero de allí en más las imágenes nos transportan a un mundo poético más amplio y trascendente como sucede en esta rima de Bécquer, donde nos encontramos ante una experiencia no reductible e imposible de conceptualizar en un mensaje determinado.⁷

El poeta sevillano despoja a sus rimas de los ropajes del recargado romanticismo español, aligera sus versos para que estos logren elevarse a un nivel

poético inusitado. Paralelamente a este fenómeno, años más tarde, Juan Ramón desnuda a sus poemas de los adornos modernistas y busca de producir una poesía pura, breve y concentrada. Partiendo de una realidad concreta desprende a su obra artística de toda impureza, lo trivial o circunstancial se elimina, sólo lo esencial se retiene para que la poesía en forma corta, simple y escueta emprenda vuelo hacia un plano estético renovador. Gustavo Adolfo inicia esa técnica que consiste en quitar lo irrelevante, reducir y simplificar. Bécquer anhela captar la esencia poética en todas las cosas y Juan Ramón continúa esa misma búsqueda con su lírica.

El esfuerzo de lograr precisión en la expresión poética y cuidado exquisito de la forma tiene su antecedente en Bécquer.⁸ Esta vertiente se ahonda con la poesía de Juan Ramón que será línea rectora para la generación del 27, especialmente para Jorge Guillén.⁹ Si bien Bécquer no hizo escuela en sus días, renace con fuerza más tarde, y es posible trazar una línea directriz que nace en Gustavo Adolfo, lo conecta con Juan Ramón, y más tarde, con Jorge Guillén. A través de esta sucesión se logra gestar una nueva retórica lírica avocada a obtener la exactitud en la expresión.

La poesía de Bécquer no es una mera copia de la realidad, sino que resulta ser una creación superior objetivada a través del lenguaje. Con esta orientación, en los comienzos del siglo XX, Antonio Machado continúa el curso abierto por Bécquer en sus poemas *Campos de Castilla*, 1907-1917, describe esa región de España y nos recrea la Soria milenaria que había sido material de inspiración para muchas de las leyendas de Gustavo Adolfo. La obra temprana de Machado (1900-1917) es la que refleja más claramente la influencia becqueriana; por ejemplo, su destacado libro *Soledades*, 1899-1907, contiene algunos poemas que nos recuerdan ciertas rimas.¹⁰ En el poema IV los efectos visuales y luego los sonoros, que al final del mismo terminan asociados, nos hacen pensar en la rima LXXIII del poeta de Sevilla:

IV. En el entierro de un amigo

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio, bajo el sol de fuego.

A un paso de la abierta sepultura,
había rosas de podridos pétalos,
entre geranios de áspera fragancia
y roja flor. El cielo
puro y azul. Corría
un aire fuerte y seco.

De los gruesos cordeles suspendido,
pesadamente, descender hicieron

el ataúd al fondo de la fosa
los dos sepultureros...

Y al reposar sonó con recio golpe,
solemne, en el silencio.

Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio.

Sobre la negra caja se rompían
los pesados terrones polvorientos...

El aire se llevaba
de la honda fosa el blanquecino aliento.

Y tú, sin sombra ya, duermes y reposa,
larga paz a tus huesos...

Definitivamente,
duermes un sueño tranquilo y verdadero. (852-53)

No sólo el tema del funeral narrado nos evoca la rima LXXIII, sino también el hecho de ver esa emoción contenida en estrofas de dos versos y la tragedia de la muerte que encuentra el remanso en las dos últimas estrofas breves. La técnica se une a la manera de presentar el asunto en el poema, los efectos visuales y sonoros de: "Un golpe de ataúd en tierra es algo/perfectamente serio./Sobre la negra caja se rompían/los pesados terrones polvorientos..." son ecos y espejos de la rima LXXIII: "La piqueta al hombro,/el sepulturero/cantando entre dientes/se perdió a lo lejos." El sonido quebradizo y contundente de las pes, tes ye eres coincide con las imágenes macabras que se describen tanto en el poema de Machado como en la composición de Bécquer.

El efecto repetitivo que se nota en la anáfora de la rima LXXIII: "¡Dios mío, qué solos/se quedan los muertos!" se encuentra en forma paralela en otro poema de Machado, el XII de *Soledades*:

Amada, el aura dice
tu pura veste blanca...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

El viento me ha traído
tu nombre en la mañana;
el eco de tus pasos
repite la montaña:
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

En las sombrías torres
repican las campanas...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda!

Los golpes del martillo
dicen las negra caja;
y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...
No te verán mis ojos;
¡mi corazón te aguarda! (861)

Ambos poetas evitan el desahogo del tipo romántico, sus cantos están cargados de emoción, pero la pasión va refrenada en la forma de versos breves y puntos suspensivos que insisten en evitar la descarga emocional. Aún los signos de admiración, en vez de ser una exclamación desgarradora de estilo romántico, por la brevedad de los versos en que se encuentran los exclamativos tanto en Bécquer como en Machado, tales exclamaciones reprimen todo desborde, encierran y reducen al mínimo el desahogo emotivo; en ambos casos operan como muro de contención. En Bécquer, estas exclamaciones en versos cortos al final de las estrofas como procedimiento para contener la emoción podría localizarse en las rimas III< X, XIII< XXXVII, XXXIX, etc. Machado coincide con Gustavo Adolfo en el Tatamiento de la emoción dentro de un marco de sencillez que proponen sus poemas; en ambos poetas se esquivo la grandilocuencia.

Otra poesía de Antonio Machado que muestra una clara atención a su maestro sevillano es la X, que forma parte de *Soledades* también:

X. Hastío

Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar,
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar.

Del reloj arrinconado,
que en la penumbra clarea,
el tictac acompasado
odiosamente golpea.

Dice la monotonía
del agua clara al caer:
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.

**Cae la tarde. El viento agita
el parque mustio y dorado...
¡Que largamente ha llorado
toda la fronda marchita! (901)**

No sólo la temática de esta poesía nos hace pensar en la rima LVI, sino también la técnica que usa Antonio Machado tiene clara resonancia de la rima becqueriana. Ambos poemas terminan en una exclamación de queja que no logra romper la pesada monotonía anterior. La sucesión incuestionablemente cíclica de la estrofa tercera de la poesía de Machado parece desprendida de la primera y cuarta estrofa de la rima LVI de Bécquer:

Dice la monotonía
del aguar *clara* al caer:
un día es como otro día;
hoy es lo mismo que ayer.

Nótense los ecos y correspondencias con respecto a la rima LVI:

(1) Hoy como ayer, mañana como hoy,
¡y siempre igual!
Un cielo gris, un horizonte eterno,
¡y andar..., andar!

(4) Voz que incesante con el mismo tono
canta el mismo *cantar*;
gota de agua monótona que *cae*
y *cae* sin cesar.

En la rima de Bécquer se capta el sonido del corazón: "Moviéndose a compás, como una estúpida/máquina, el corazón"; la imagen y el efecto sonoro de la rima se desarrolla y se transforma en la estrofa segunda de "Hastío" en un reloj:

Del reloj arrinconado,
que en la penumbra clarea,
el tictac acompasado
odiosamente golpea.

El lenguaje delirantemente conversacional sería otro punto de contacto entre los dos poemas que acabamos de considerar. Ambos poetas se liberan de los tabúes románticos donde sólo ciertos términos eran considerados líricos, incorporando a sus poesías vocablos antes no aceptados como poéticos. Como ejemplo de esto se puede aludir en el caso de Bécquer a la comparación que realiza del corazón humano con "una estúpida máquina". En el poema de Machado el efecto onomatopéyico del "tictac" que reproduce el sonido del reloj acarrea también el tono coloquial.¹¹ En todos estos detalles mencionados

se hace evidente la firme admiración de Antonio Machado por Gustavo Adolfo Bécquer.

En el poeta de Sevilla se nota un acercamiento a la poesía popular que se lleva a cabo a través de un cuidadoso esteticismo; es decir, es poesía de tono popular pero está muy distante de ser vulgar o pedestre. En este sentido, Antonio Machado es un continuador de esa tendencia que alcanzará más tarde su plenitud con los poemas de Federico García Lorca.

Quizás, otro elemento que valdría la pena tener en consideración es la similaridad del proceso de la vida de Bécquer con la de Jiménez y la de Machado. Los tres pasan sus años mozos de formación en su región natal de Andalucía y los tres marchan a la metrópolis de Madrid con las mismas esperanzas de triunfar, para enfrentar luego las grandes vicisitudes de la vida de gran ciudad. Hasta ese entonces Castilla había producido los grandes poetas, con este grupo de andaluces ilustres el polo donde gravita la producción lírica cambia de sitio para convertirse Andalucía en el centro de donde provienen los mejores poetas. No es sólo un lugar de origen lo que comparten estos artistas, sino también una sensibilidad que llevan en común, y esto para la poesía es muy importante.

En resumen, existen llamativas correspondencias entre Gustavo Adolfo Bécquer y los dos poetas más destacados de principio de siglo: Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. El simbolismo, la pureza del lenguaje, el cuidado estético son cualidades de la poesía de Bécquer que Juan Ramón recoge y elabora para luego influenciar a Jorge Guillén y otros poetas de la generación del 27. Un lenguaje coloquial, una emoción contenida pero muy vital, un acercamiento a la poesía popular son atributos de las *Rimas* de Bécquer que Antonio Machado retoma y trabaja para más tarde evidenciarse estas mismas características en García Lorca y otros poetas de su generación.

Notas

¹Juan Ramón Jiménez, *El modernismo*, Ira. ed. (México: Gráfica Cervantina, 1962). En el prefacio de este libro de Juan Ramón, Ricardo Gullón destaca la presencia de Bécquer tanto en el modernismo como en los de la generación del 98:

Bécquer y Rosalía estaban allí, atrayendo con su fragante sencillez a los más puros, y cuando pasa el cortejo, cuando se diluyen en el aire los sonos de la marcha triunfal, vuelven a oírse en el aire limpio de la espaciosa y—triste España, (y mucho más lejos, también) las palabras dichas, un día, por los dos grandes románticos de poco antes. Y no se entenderá el modernismo si no se entiende cuanto hay en él, en los

más grandes — Martí, Darío, Silva, Unamuno, Machado, Juan Ramón — de confianza apasionada, es decir, de lirismo becqueriano. En todos los poetas citados reaparece el acento de las *Rimas*:...dejando irrumpir en campo abierto el agua remansada e impaciente de la intimidad. (19)

- ² En el mismo libro de la nota anterior Juan Ramón Jiménez también tiene un prólogo que titula "Los que influyeron en mí", pp. 54-58. A forma de confesión íntima de un diario nos revela que en su juventud Bécquer le influyó:

Yo empecé a escribir a mis 15 años, en 1896. Mi primer poema fue en prosa y se titulaba "Andén"; el segundo, improvisado una noche febril en que estaba leyendo las *Rimas* de Bécquer, era una copia auditiva de alguna de ellas, alguna de las típicas rimas con agudos; y lo envié inmediatamente a "El Programa", un diario de Sevilla, donde me los publicaron al día siguiente...Mis lecturas de esa época eran Bécquer, Rosalía de Castro... (54)

- ³ Juan Ramón Jiménez, *Primeros libros de poesía* (Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones, 1959). Francisco Garfias hace la recopilación y prólogo a esta edición, pp. 15-65, donde destaca las *Rimas* de Juan Ramón: "Rimas es un libro más ponderado que los anteriores...Bécquer es en este libro un eco permanente." (28) No sólo las *Rimas* de Juan Ramón coinciden con el gusto becqueriano, sino también otro de sus volúmenes:

Si en *Rimas* se perfilaba, en algún instante, la personalidad de Juan Ramón, *Arias tristes* marca el momento de su primera plenitud. Un vago acento becqueriano, de un Bécquer imposible pasado por Heine y Verlaine, y por el canto popular andaluz, se derrama melancólicamente por todo el libro, triste y bello como un otoño. El sentimiento musical, superviviente en libros sucesivos, da una dorada entonación a estas arias de aparente sencillez que traían a la poesía española un anhelo de perfección, un gusto inusitado por la belleza pura. (30)

Garfias cita una carta de Antonio Machado a Juan Ramón que tras el elogio sincero hace sobresalir la vena becqueriana de los versos del de Moger. Además, esta carta revela la conciencia de Machado en la trascendencia de los poemas de Bécquer:

De estos años es una carta de Antonio Machado al poeta en la que le dice: "Una tan fina sensibilidad como la de usted no existe, creo yo, entre poetas castellanos; tal dulzura de ritmo y delicadeza para las armonías apagadas, tampoco. Suavidad de sonidos, de tonos, de imágenes, de sentimiento. Sedas marchitas o frondas a través de un cristal algo turbio o a través de la lluvia. Usted ha oído los violines que

oyó Verlaine y ha traído a nuestras almas violentas, ásperas y destar-
taladas, otra gama de sensaciones dulces y melancólicas. Usted
continúa a Bécquer, el primer renovador del ritmo interno de la poesía
española..." (36)

⁴ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía* (Madrid: Artes Gráficas Clavileño, S.A., 1962). Guillén tiene una sesión titulada "Lenguaje insuficiente, Bécquer o lo inefable soñado", pp. 143-82. En el capítulo IV el autor pone atención al factor de recordar los sentimientos para imponer control a las emociones como uno de los recursos becquerianos:

El acto de escribir es posterior a la vida que evoca aquella escritura. El escritor recuerda, y si la memoria es al cuna de la poesía, los materiales vividos reaparecerán serenados por el recuerdo... Opinaba Friedrich Schlegel que "cuando el artista se encuentra bajo el poder de la imaginación y del entusiasmo, no está en las debidas condiciones para comunicar lo que tiene que decir... En esa situación descarta decirlo todo. Quien cae en tentación semejante no acierta a reconocer el valor y el mérito de la autocontención." (160)

En el capítulo VI, pp. 174-77, Guillén vuelve a esa característica becqueriana que lo emparenta con poetas posteriores.

⁵ Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, 13ra. ed. (Madrid: Aguilar S.A. De Ediciones, 1969). Este volumen reúne la totalidad del trabajo de Bécquer tanto en prosa como en poesía. De aquí en más, cuando citemos a Bécquer la numeración de páginas corresponderá a este texto.

⁶ Basilio de Pablos, *El tiempo en la poesía de Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Editorial Gredos, 1965).

⁷ En este asunto podríamos referir al poema "Desvelo" que en otra ocasión he dejado analizado en un trabajo que se titula "La elaboración de una experiencia trascendente en la poesía "Desvelo" de Juan Ramón Jiménez". La tesis que defiende en ese estudio es el hecho de que el juego de imágenes dentro del poema "Desvelo" parte de la realidad, pero en su disposición lingüística tan perfecta, esas imágenes llegan a conformar una experiencia trascendente, propia del poema y que va por sobre la realidad cotidiana. En el manejo de imágenes y metáforas el poema trasciende lo ordinario y se remonta a un plano estético superior creado por su propio contexto.

⁸ Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Víctor G. de la Concha, *Epoca contemporánea: 1914-1939* (Barcelona: Editorial Crítica, 1984). En este volumen publicado recientemente Francisco Javier Blasco tiene un artículo titulado "La pureza poética juanramoniana", pp. 174-78. Blasco propone que la pureza de Juan Ramón tiene su origen en Bécquer:

Basta añadir que, si la poesía pura española pretende romper con los restos del romanticismo, vivo todavía en la herencia modernista, el ideal de pureza juanramoniano busca, precisamente, todo lo contrario: profundizar en los hallazgos del modernismo — es decir, del simbolismo—, a través de la dirección intimista marcada por Bécquer. (175)

⁹Jorge Guillén, en el mismo libro citado en la nota cuatro de este estudio, emparenta a Bécquer con los poetas puros por el proceso selectivo de su poesía.

Junto al Bécquer bonito y muy popular— con sus lágrimas frágiles — se disimula un poeta muy puro...ha compuesto una poesía tan breve como intensa, donde la frase adquiere una levedad de alma, visible a través de una forma que parece vaporosa: a tal extremo es radiante la materia de aquellos vocablos conductores de visión en la luz. (180)

¹⁰Manuel y Antonio Machado, *Obras completas* (Madrid: Editorial Plenitud, 1947). Todas las citas de Antonio Machado indicadas en el texto provendrán de este volumen.

¹¹Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 2da. ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1981). Lo que Debicki dice sobre los contemporáneos está como antecedente en Machado y Gustavo Adolfo Bécquer: "(Pudiéramos decir que este grupo rompe definitivamente con la noción de un "vocabulario poético" particular, y abre camino a la poesía actual)." (48-49)

La dinámica de los arquetipos femeninos en la poesía de Belkis Cuza Malé

Lourdes Gil

Más que imagen simbólica, un arquetipo es un retazo arcaico, una imagen primigenia. El impulso inconsciente mueve al artista como el instinto ciego del ave que conforma su nido o las hormigas que organizan sus colonias. Esta subiduría biológica, prehistórica de la mente, documentada minuciosamente por Carl Jung y sus seguidores, se manifiesta en las fantasías, los sueños y la actividad creadora.¹ En el poeta halla formas específicas de expresión, e independientemente del lenguaje y la tradición cultural a la que pertenece, las imágenes conjuradas en el texto evocan y persiguen la fuente primaria, la cantera de mitos del origen.

En este trabajo analizamos la trayectoria del arquetipo femenino en la obra poética de Belkis Cuza Malé durante el período comprendido entre 1962 y 1987. De sus numerosas manifestaciones (todas fuertemente afincadas en la historia de la literatura universal) hemos elegido cinco poemas sobre Virginia Woolf, Safo, Teresa de Cepeda, Anne Sexton y Ana Frank. En ocasiones hacemos referencias a otras escritoras aludidas en la obra de Belkis Cuza Malé, tales como Juana Borrero y Marina Svetayeva, así como a varios otros textos suyos que profundizan en su concepto de la mujer genérica.

Es singular a la poesía de Belkis Cuza Malé que sus personajes femeninos son repetida e infaliblemente escritoras. Desde sus más tempranas publicaciones se halla presente una desesperada búsqueda de identidad como mujer y como escritora. El itinerario que recorre esa búsqueda descubre una intención que va más allá del envoltorio anecdótico, de las señas de identidad de estas mujeres. Cada personaje es en sí mismo un eslabón dentro del andamiaje arquetípico que se va configurando a través del tiempo y los distintos poemas. La imagen continua y fluida de la mujer y su pluma, la mujer ante la página en blanco, la creadora de signos, está contenida en los textos. Las diversas representaciones aparecen como tendencias situadas una frente a otra e integralmente conectadas. No se trata de formas estáticas, sino más bien de formas poseedoras de energía e iniciativa propias.² Este dinamismo de la imagen, unido a la emoción volcada en el discurso poético, imprimen al texto la peculiar fascinación que ejercen los arquetipos. Las percepciones subjetivas implícitas a cada modelo utilizado avanzan en el tejido poético con la fuerza avasalladora y la espontaneidad del instinto. La estirpe literaria de los personajes invoca con ritmo ritualista la cualidad heroica de las figura míticas.

El simbolismo femenino de Belkis Cuza Malé comienza a perfilarse con Ana Frank, a quien dedica todo un libro. *Cartas a Ana Frank* gana mención del Premio Casa de las Américas en 1963. La joven judía y el trágico legado de su diario constituyeron una de las obsesiones adolescentes de Belkis. Esta escribió el poemario a los veinte años, al finalizar su adolescencia, como si se despojara del asedio interior conque las confidencias de Ana, desde la asfixia de su encierro forzado en el Anexo de Amsterdam, la habían perseguido.

Muy anteriormente a los postulados de la crítica feminista actual, Belkis Cuza Malé re-imagina y re-escribe la historia de Ana Frank, valiéndose de "un hermoso juego de intertextualidad literaria"³, en el cual utiliza el procedimiento epistolar empleado por Ana en su diario. Pero mientras ésta dirigía sus cartas a una confidente imaginaria, Belkis escribe las suyas a la misma Ana; la primera utilizó la forma narrativa, la segunda la poesía. No obstante, la convención estilística de la forma epistolar se reitera en los rituales de saludo y despedida. Su mayor homenaje a Ana Frank, como la salutación del Arcángel Gabriel en el Ave María, se convierte en la salmodia "Querida Ana", seguida de los dos puntos de rigor. Al final de cada poema, la firma "tuya, belkis" aparece con "b" minúscula, haciéndose mínima en el tímido tributo. Así se inserta el sujeto metafórico, o sea, la autora-personaje, y reduce su autenticidad dentro del texto, al diluir la línea divisoria entre realidad y obra. Es éste ciertamente un recurso que se remonta a Cervantes y su alusión a Galatea en el Quijote, así como al manuscrito árabe precursor del mismo.

La barrera temporal se elimina al colocar a las dos jóvenes en la posibilidad de un diálogo a-histórico. Es interesante señalar que el *Diario* original comienza en 1942, año en que nace Belkis. Este dato fortalece la identificación, ya que ella cree ver un hilo conductor histórico, una coyuntura que permite la continuación del diario, con su voz en sustitución de la de Ana. Como si se tratara de un solo texto sin ruptura definitiva, e inscrito con los signos de una sola escribiente, — cuyo nombre se transforma de "a" a "b" en la fisura del año 1942 — Belkis retoma el discurso en 1962.

El primer poema abre de este modo: "Hoy doce de junio de 1962 / treinta y tres campanadas / hechas al tamaño de mi tímpano / se tumbarían en los espacios / que nos dejó tu cuerpo..."⁴ Se trata de la fecha de cumpleaños de Ana, quien tendría entonces treinta y tres años. La fecha de nacimiento de Belkis es el quince de junio de 1942, lo que constituiría para ella otra señal que sincronizaba ambos destinos literarios. Su oído receptor atiende al llamamiento: el badajo de la campana cuenta los treinta y tres años (número además, de rica tradición cabalística) y tañe: "Ay, mar / treinta y tres veces me hubieras salpicado / y no te llamaría nunca por tu nombre".⁵ Su complicidad al querer proteger a Ana de los nazis resulta innecesario en 1962, pero para la joven Belkis, articular el nombre de aquella que vive oculta constituye más que una

delación. El nombre de Ana, como en la tradición hebrea el nombre de Yahvé, se torna impronunciable y sagrado.

La figura de Ana Frank cobra dimensiones míticas y el tono elegíaco de los poemas tiene sus ecos épicos. De la identificación pasamos al traspaso corporal, cuando Ana se posesiona de Belkis: "Ana Frank no es tu nombre... recuerdo... que te llamarías belkis / recuerdo eso y como se incorporaron tus pies y luego tus dientes / a otros a otras..."⁶ Y en otro poema: "Por siete siglos fui Ana Frank / y hoy día sigo siéndolo / a pesar... de llamarme belkis..."⁷

El tema de la muerte es común a toda la obra de Belkis Cuza Malé. En las *Cartas* ya aparece unido al de la capacidad de regeneración. La destrucción de Ana como individuo simboliza la destrucción de los millones de vidas que significó la Segunda Guerra, que "están repartidos entre los peces de los siete mares".⁸ Belkis promete a Ana que renacerá en su voz. Muy significativamente declara en el último poema: "Y la madre recuperó a su niña".⁹ Por primera vez firma su nombre con mayúscula. Aparece la figura de la madre como hilo conductor... Ana Frank como la madre literaria de Belkis. Entonces la recuperación se posibilita, el rescate de la voz poética, la continuidad del texto.

En los años posteriores a la publicación de *Cartas a Ana Frank* ocurren grandes cambios en la vida de Belkis Cuza Malé. Se traslada definitivamente a La Habana desde Santiago de Cuba, recibe el reconocimiento de los escritores de su país, termina sus estudios universitarios, contrae matrimonio con Heberto Padilla. Poco antes del escándalo internacional en torno a la figura de su marido, Belkis publica su libro *Juego de damas* en 1970. Aunque soslayamos el conflicto que la envolvió tanto como a Padilla, queremos señalar que éste provocó que las autoridades destruyeran el libro y no se le permitió publicar más en su país. La alusión al "juego" en el título pudiera o no estar ligada al controversial libro de Padilla. Sin embargo, es el término "damas" del título lo que resalta como representativo de su obra. Por una parte hace clara referencia a las "señoras", como poseedoras de su propio juego. Y por otra, elige al siempre relegado pariente pobre del más sofisticado juego de ajedrez, eternamente bicromático en su simbolismo del círculo en el cuadrado.

En *Juego de damas* aparecen los poemas a Teresa de Avila, Safo y Virginia Woolf. Constituyen un salto cualitativo de los concebidos cinco o seis años atrás, pero como pertenecen a una misma etapa, estas diversas representaciones de la mujer deben considerarse como una unidad tripartita. Aunque aisladamente muestran características específicas del arquetipo que van dibujando, los temas del dolor y la muerte han sido colocados en un mismo espacio.

La figura de Teresa de Cepeda está fuertemente enraizada en la tradición de las letras españolas. En la galería de escritoras su nombre evoca clara inteli-

gencia, capacidad creadora, tesón y rejuogo ante las instituciones patriarcales de la Inquisición y la Iglesia. Elevarla a la categoría de arquetipos no constituye empresa difícil entonces. No obstante, Belkis no menciona las harto conocidas hazañas de la monja. Entra de lleno en el plano de la identificación y nos dibuja una joven de provincia — que es como suele autodescribirse Cuza Malé. La joven Teresa imagina un mundo tras las murallas de Avila y ansía conocerlo. Entiende las restricciones de su condición y de su época, las bridas a un deseo de aventuras tan potente, que en su infancia intentó escapar de la casa paterna para lanzarse a matar moros. Las vertientes que más tarde sirvieron de cauce a tales energías (fundación de conventos, reformas a la orden carmelita, libros, viajes, polémicas) no cuentan para Belkis. El momento trascendental en su vida está marcado por la impotencia ante las limitaciones de su sexo:

Pero el corazón no triunfa,
Dios está en todas partes,
es su dueño,
su empresario,
su marido,
su hijo,
su amante,
su amuleto.
El corazón no triunfa.¹⁰

En el transcurso de esta vida que un empresario omnipresente administra, y muchos años después, la Teresa re-imaginada por Belkis vuelve al pasado el pensamiento. En vez de los logros que el mundo recuerda, Belkis relata que la monja “piensa en nosotras, / pobres muchachas de provincia, / con vocación para el hogar, / a ratos visitadas por el Diablo / y abandonadas entre las hojas secas...”¹¹ Se enfatizan la nostalgia por el camino-no-elegido: el hogar y el matrimonio, el permiso para el pecado ocasional. Aún envuelto en el anonimato, lo que hubiera-podido-ser se evoca con una placidez más próxima a la armonía mística, que la azarosa existencia que tuvo la Santa.

Belkis Cuza Malé se funde con sus heroínas de modo completo y palpable. Más que imágenes, son fantasmas que conviven con ella y a las que dedica una considerable carga emotiva. Se dirige a ellas con ternura cuando dialogan, o habla por sus bocas en simbiótico desdoblamiento. Acompañada por los espíritus que la habitan, Belkis va tejiendo una meta-historia que se modifica a través del tiempo. A veces intenta una reivindicación para las escritoras; otras, pretende escribir las páginas que éstas enterraron en los estratos oscuros de su discurso. En el poema “Vocación de Teresa de Cepeda”, Belkis hace referencia a un conflicto que solamente ella percibe. En el núcleo del texto se resuelve la acción poética, tanto por la imago (una Teresa convexa en la

impotencia) como por la palabra ("Pero el corazón no triunfa").¹²

"Metamorfosis griega", el poema sobre Safo, presupone la distancia de milenios que nos separa del personaje. Sumado a esto, tenemos el gran desconocimiento que existe sobre su vida y su obra, en su mayor parte quemada por una Iglesia Medieval intransigente. Así, la figura de Safo nos llega como un juego unapresable, como una brisa plena de afirmaciones: la sexualidad y la maternidad realizadas, los versos cantados y la danza, los viajes y placeres. Aunque no conversa con Safo, Belkis traza las anécdotas en frases cortas y aprobatorias, con verbos siempre activos: "dibujó...hizo una preciosa niña...cerró su casa... envolvió su rostro en un manto de seda...se transformó en una mariposa..."¹³ Afirma que "Safo no fue una mujer, ni un hombre"¹⁴, sino que estaba más allá del sexo. El bisexualismo adjudicado a la poeta de Lesbos se torna en alusión al tema de la androginia, al cual retorna en sus poemas a Virginia Woolf y a Marina Svetayeva.

Hemos dicho que la muerte es una constante en la obra de Belkis Cuza Malé, la preocupación con su poder aniquilador, su finalidad. Belkis la aquilata en sus aspectos más trágicos y dolorosos, su aparición y reclamo. En "Metamorfosis griega" el tema está presente (la descripción de la muerte de Safo es casi la mitad del poema), pero debido al distanciamiento con el sujeto, éste vence a la muerte al metamorfosearse en mariposa. Vence al tiempo también, y vuela junto a Proust. La paulatina derrota del temor a la muerte irá ganando terreno en los textos que analizaremos más adelante. La transformación, aparece ya en Ana Frank, como una reencarnación del espíritu.

Hemos señalado la alta dosis de identificación de Belkis con sus personajes, y sin embargo, este proceso se halla casi ausente en el texto sobre Safo. Que Belkis escriba sobre ella no puede sorprendernos: es tema de rigor. El sólo nombre de Safo evoca la quintaesencia de lo arquetípico; representa nuestra más remota conexión historiada con la mujer creadora. ¿Qué iconografía de escritoras puede no incluirla?

Virginia Woolf, por su parte, encarna a la escritora ubicada en el siglo XX. "Yo, Virginia Woolf, desbocada en la muerte" se halla entre los textos más elaborados de Belkis Cuza Malé. Plantea una actitud frente al arte, en medio de los contradictorios objetivos estéticos y las estructuras culturales de la época. Los planos múltiples de la realidad se introducen por medio de los brotes de locura que padecía la Woolf, su desintegración síquica recurrente, los períodos de lucidez y los de incierro. El texto replantea las dudas sobre la locura de Virginia, al subvertir Belkis la realidad valiéndose de un tono de ambigüedad que todo lo invade. A esta niebla (el clima de Londres es la referencia más explícita) intercala diferentes voces que subrayan la confusión. Aunque mayormente escrito en la primera persona, el yo narrador parece hallarse desprendido de su corporeidad, y muestra conocimiento de hechos ocurridos

después de su aparente muerte. Por ejemplo, nos indica que un mendigo roba su cadáver y se viste con él: "¿...para qué querrá disfrazarse de mujer?"¹⁵ Luego es ella el espíritu del pobre hombre que deambula por las calles de Londres. La alusión a la locura recurrente ("Un día y otro día / apagan la lámpara central") dislocan la percepción de la realidad. Porque aunque Virginia informa que "la soledad y el silencio" la han expulsado del mundo habitable y no está ya en él, más adelante declara: "Pronto se irá el invierno para no volver / o no estaré yo aquí para esperarlo."¹⁶ O sea, si pronto no estará ya aquí, es que aún está, y por lo tanto no se ha ido. La coexistencia o simultaneidad de presente, pasado y futuro añaden confusión al discurso.

El desconcierto se torna escalofriante al ser introducido el tema del envejecimiento o desintegración de la materia: "Bajo la máscara de gran dama subyugada / me estoy poniendo vieja..."¹⁷ Y también: "Seré tan vieja que se reirán de mí... que esperarán con ilusión mi muerte..."¹⁸ Estas imágenes nos remiten a la Sibila de Cumae citada por T.S. Eliot en su magistral "The Waste Land" (Eliot fue amigo entrañable de los Woolf) y que aparece originalmente en la novela *El Satiricón* de Petronio.¹⁹ La Sibila tenía más de mil años y colgaba en la plaza pública dentro de una jaula, desde la cual clamaba que quería morir. La figura de la Sibila en superposición a la de la gran dama subyugada que envejece son epítome del proceso de deterioro de la materia, el temor a una muerte-en-vida. El tema de la muerte alcanza aquí otra dimensión, toma otro giro. Finalmente, Virginia afirma: "No les daré gusto. / No voy a envejecer. / No voy a morir."²⁰ Belkis plantea una interpretación maniqueísta para las percepciones del tiempo y de la realidad. Permite a la conciencia del personaje burlarse del lector y escapar del texto, a la vez que le condena a eterna permanencia dentro del mismo.

La locura o enajenación son también un desdoblamiento, una conciencia "otra" dentro del mismo cuerpo. Fray Luis de León describió la embriaguez como un estado que logra "encender al alma para sacarla de sí".²¹ Cuando el mendigo se disfraza de mujer con el cuerpo de Virginia, ella se convierte a su vez en el espíritu del hombre, y ambos se trasladan a Londres. En otro pasaje señala que han de "cubrir los espejos"²², para que no pueda escapar en la imagen fijada en el azogue. También le maquillan un nuevo rostro y la visten con traje de novia. El disimulo y la repetición (traje, maquillaje, máscara, disfraz, espejo) realizan un juego con la muerte, al encubrir su imagen. La superficie muerta (el cuerpo de Virginia que viste el mendigo) se multiplica, hurta el cuerpo a la muerte para continuar existiendo, para luchar contra la desintegración. A la muerte se le vence a través de la subversión y la burla, en contraste con los textos sobre Safo y Ana Frank, en los que se vence por medio de la reencarnación o la trasposición de la materia.

En los poemas escritos en la última década (1977-1987), se hace notable un nuevo gran salto cualitativo. Las imágenes desgarradas, esculpidas en "la

pedra bruta" (como decía Martí), se han estilizado dentro de su mismo patetismo. Las desafiantes walkirias han cobrado serenidad y sabiduría, como mujeres que aprenden a domar el dolor y la muerte. "La patria de mi madre", por ejemplo, (de su libro *El patio de mis casa*, 1982) reconstruye una conversación entre la autora y su madre. La Belkis actual escucha las palabras pronunciadas tiempo atrás por la madre, ecos que recoge e interpreta. "Compró la tierra más árida y junto al árbol infeliz comenzó a levantar su patria".²³ El paraje de aparente tristeza y desnudez va transformándose con la diaria tarea de la madre, tarea que parece cumplir un plan divino. Es casi la ejecución de un ritual milenario de la especie, como la construcción del panal por las abejas: "un día esta pared, otro día el techo, / y a ratos, huecos para dejar colar el aire".²⁴ La figura de la madre ejerce tal fascinación sobre ella, que parece vislumbrarla por primera vez. Es un acertijo resuelto de un golpe, un signo interrumpido en el tiempo, un código Morse tamborileando su mensaje. La hija la ve "cerrar los ojos como una muchacha llena de ilusión".²⁵ Porque le hacía ilusión preparar el sitio de reposo, edificar su mausoleo, momificarse y esperar con deseo la muerte. Con una nueva conciencia, Belkis desmitifica la tragedia, desmiente el mito de la muerte, y al percibirla plácidamente, es otro dragón vencido.

En el poema a Anne Sexton, Belkis regresa al personaje histórico. Toda la trayectoria de su código secreto, escondido en la sucesión de sus imágenes femeninas, se ha ido exprimiendo de excesos: la irreductible individualidad ha trascendido a una identidad unívoca. En el texto sobre Anne Sexton transita el tema de la muerte, que se transforma en otra realidad. Belkis sale y entra a esa dimensión y conversa con Anne. Con la naturalidad del suceso cotidiano describe: "Mientras leía sus poemas / ví su rostro...asomado a la ventana y la hice pasar".²⁶ La comunicación entre ellas hace innecesarias las palabras. La ve "sonriente, casi feliz de no estar viva"²⁷, que nos recuerda el rostro lleno de ilusión de su madre en el poema anterior. Es una felicidad quieta, sin alardes, la que las envuelve, y comparten un tiempo que no sabemos si son horas o minutos. Se produce una simbiosis entre ambas poetas, y al lenguaje de Belkis se integran ecos de la escritura de Sexton. En su poema "That Day", por ejemplo, Anne escribe: "dejando que la antigua mecedora se detuviera...te conocí en tu sueño...tú echarás raíces en mí"²⁸ Belkis describe a su vez: "se sentó allí en el sillón de mimbre...eran sus ojos depositarios de la fe...del relámpago que da o quita la existencia".²⁹ Esta fusión orgánica invade como un hálito el texto. Culmina con la confesión de que "ella está demasiado viva para describirla en un poema".³⁰ Anne Sexton se suicida en 1974, pero en el texto de Belkis queda "demasiado viva".

El arquetipo femenino se articula de poema en poema, de himno en himno. O si se quiere, dentro de un mismo texto prolongado y único, salpicado de interrupciones esporádicas, y en el que se vislumbra a la mujer en pleno

ejercicio de la escritura. Esta oficiante de ceremonia sacra, grácil conjuradora de signos y grafías, alcanza la dimensión simbólica del mito, y contribuye a forjar una iconografía femenina, capaz de influenciar y transformar la conciencia del lector contemporáneo.

Notas

- ¹ Ver, por ejemplo, Edward F. Edinger, *Ego and Archetype* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1972) pp. 3-4 y pp. 62-65.
- ² Carl Gustav Jung, *Energía psíquica y esencia del sueño* (Barcelona: Editorial Paidós, 1982) pp. 26-30.
- ³ Eva Klein, "Ancho Mar de los Sargazos: las Antillas desde dentro". *Plural*, XVI, no. 192 (septiembre 1987) p. 49.
- ⁴ Belkis Cuza Malé, *Cartas a Ana Frank* (La Habana: UNEAC, 1966) p. 9.
- ⁵ *Ibid.*, p. 10.
- ⁶ *Ibid.*, pp. 31-32.
- ⁷ *Ibid.*, p. 36.
- ⁸ *Ibid.*, p. 37.
- ⁹ *Ibid.*, p. 48.
- ¹⁰ José Agustín Goytisolo, *Nueva Poesía Cubana* (Barcelona: Ediciones Península, 1970) p. 206.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ Belkis Cuza Malé, *Woman on the Front Lines* (Greensboro: Unicorn Press, 1986) "Metamorfosis griega", p. 26.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ *Ibid.*, "Yo Virginia Woolf desbocada en la muerte", p. 22.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ *Ibid.*
- ¹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹ T.S. Eliot, *Selected Poems* (New York: Harcourt Bruce Jovanovich, 1930) p. 49.
- ²⁰ Cuza Malé, B., *op. t cit.*
- ²¹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Barcelona: Editorial

Seix Barral, 1982)

²²Cuza Malé, B., *op. cit.*

²³Ibid., "La patria de mi madre", p. 48.

²⁴Ibid.

²⁵Ibid.

²⁶Ibid., "Anne Sexton", p. 64.

²⁷Ibid.

²⁸*A Book of women Poets from Antiquity to Now*. Editado por Aliko y Willis Barnstone (New York: Schocken Books, 1980) pp. 531-532.

²⁹Cuza Malé, B., *op. cit.*

³⁰Ibid.

Aún estoy dudando

Hugo Aguirre

Hemos vuelto a las andadas
antiguos y sabios
a pulsar viejas cuerdas y ordenar
mapas de tesoros perdidos.
Mientras tanto debo revisar
en qué parte del pasado ponerte,
¿Dónde la conquista, dónde la guerra, dónde los lacayos?
¿Dónde batir penas y atender los niños?
Una cama hemos de embarcar estos años
una cama y un testigo,
alguien que vuelva y que hable...
alguien.

El sol brinca como un gato por los techos

Dimas Arrieta

El sol en la mañana
brinca como un gato por los techos,
sacándome con sus uñas las visiones de la ciudad,
alizando la huella de hace dos días, bombeando
con breves ráfagas el espeso ambiente en mis pulmones,
— desintoxicándome con el puro aire — y mientras tanto
el viento corredor vibrante inquieta mis cabellos
sacudiéndolos como hojarasca de los árboles
que se acolchonan en el suelo.
Ese tibio sonrojarse existencia en el paisaje,
que transcurre lentamente como el discurrir
de las aguas en el ramal del río,
sin tormenta que destruya el compás,
aunque bajan arrollando con sus murmullos;
y todo está orquestado, musicalizado,
con una brisa desesperada por momentos,
que bien parece el largo aliento de Mozart
almas, como panegírico de un sacerdote en una iglesia.
He llegado después de cortos años,
todo el mundo me saluda,
respondo amablemente el altísimo rango de la humildad,
a cada uno los estrecho,
siento la sinceridad calar muy hondo,
“por ustedes los años no han pasado” les repito.
El cielo es un lienzo que se pinta según la temporada,
— como límpido espejo de la creación — por ejemplo
en épocas del café,
como sábanas blancas tendidas por los llanos,
las flores de éstas plantas asaltan la impresión.
Aquí está mi barrio.
mirarlo motiva un viaje por mi niñez,
muy cerca el incaico pueblo *Tucaje*,
Tambo donde el inca y su comitiva salían
estribando los cerros a las “Huarinas”:
adorando los montes;
pagando a las *Huacas*, bailando el *Taki*.
Los caminos del inca, son los senderos entrecortados

por las crecientes, los aluviones,
los ingenieros que al construir la carretera
que saliera a las alturas,
destruyeron las ruinas (parte de éstas)
que permanecen como memoria en el tiempo,
muros donde suelen descansar los testimonios,
el orgullo que nos ha quedado.
Los pétreos como guerreros no sueltan la historia,
ahí están los hallazgos en un lugar llamado "Tres Mangos":
un vestigio, un vestigio que nos reclama estudios mayores,
un petroglifo, de ocho metros de largo,
dos cincuenta de ancho y tres de altura.
El roce de la palma de mis manos nada pueden
con los grabados abstractos,
entre los que cuentan los espirales,
me pongo furioso por desifrarlos,
los acaricio y me proyecto
y me quiebro en mi ignorancia
ante los círculos concéntricos,
que dicen...
no lo sé,
no los entiendo pero los siento;
figuras escalonadas y geométricas
y rostros antropomorfos,
la yema de mis dedos recorren cada línea,
cada trazo,
y me llevan horas de vigilia despreciando las amenazas
del reloj, y concluyo que el tiempo
está empozado en este patrimonio.
Otros restos heridos del pasado,
los veo justamente en el cuello de la cordillera,
por donde los Chasquis,
sigsagueando las peñas,
driblearon abismos, mataron distancias;
comiéndose el frío supieron comunicarse
con el claxón de una *zampoña*,
su melodía tan penetrante y exclusiva
para esta proyección,
y la he escuchado junto al sonido de la ciudad,
a colegas universitarios
que defienden la cultura popular,
por las plazas,
en las calles y avenidas e incluso en un ómnibus.

Se entristece el medio día,
y me resigno a no mirarme en un *Ojo de agua*,
(O puquío), lugar donde se enamoraron
antiguamente esas comadritas
— que miran con nostalgia el manantial —
ayer con el jarrón,
hoy con el cántaro en la cabeza,
lucen originalísimas con sus trajes,
— aquí los llaman *Anacus* — y bajo esa pollera
esconden el *Shupsho* (ó copo de hilo),
materia prima para los ponchos,
y toda una industria que es golpeada
en una piedra lavando en el canal,
(ó Acequia), donde también nadie se baña dos veces
en las mismas aguas.
En este paseo vespertino hago conciencia:
este pueblo respira,
sigue respirando por su herida,
los ños reflejan su postración.
Camino por la carretera que se pierde
entre los árboles, — de regreso a casa —
y los jardines en las honduras
hacen un pliegue en el puente
formando una garganta,
por ahí otra vez pasan las aguas pero sin entibiarse
y frescas resbalan saltando los huecos,
y el sol dá vida
con el imperio de la luz que se penetra por la piel.

Concierto de soledad

Itala Matellini de Benavides

Cada mañana ...
salgo a enumerar las sombras ...
a restañar preámbulos ...
a desnudar zarpazos entre el tiempo.
Cómo talar palabras
en un híbrido saludo,
sin desgastar la orilla?
Cómo desplegar las alas
entre pendientes ...
en un vano intento
de apresar mi grito mudo?
Cada mañana
me voy quedando ...
sombreados pasos me envuelven.
Me quiebro,
y no tengo que ofrecerte.

De seguro que el perro azul
esperaba a alguien en el trolley stop.

El abrir y cerrar lo decía todo.

Sus patas marcaban su preocupación.

Los hombres ni las mujeres sabemos esperar.

Cada que veía las antenas sibilantes
del gusano rojo
aparecía su desorbitada esperanza.

De gusto lamía al superfluo
conductor.

También esperaba yo
a alguien
de quien ni nombre ni seña
puedo dar.

María de ojos verdes
Madre de ojos negros

¿Por qué los perros aman?

Parábola en que, al estilo antiguo, se niega al hombre

"porque tiene muchos que lo buscan"

Diógenes

Rei Berroa

I — Amo

No vaya ninguno a creer
eso que dicen de que el hombre es amante
o terso salón de palabras
o labio que se niega a caminar
o río que duerme cuando le caen a besos
o nube que busca el tacto de la tierra
o yunta que imita a la luna
o el fuego sin forma del amor abandonado
o rayo que amenaza la sonrisa vertical.

II — Sufro

No piense nadie
que el humano es una araña que teje la luz
o un olivo sin flores ni otoños ni alas
o un pequeño sonido que tiembla y decae
o unos gritos de espanto que esperan el alba
o unos ojos pendientes del hambre
o pieles curtidas al llanto
o pena afilada
o encaje que adorna el disfraz del dolor.

III — Pienso

No hay que aceptar
que se tuerzan con la edad los ejes del humano
que haga recio el silencio una simple mirada
que ahonde la razón su ceguera y no lo diga la garganta
que aquella entelequia de siglos pasados
conozca, vegete, descubra su voz
que a mí me apelliden la cárcel del alma, su sombra
o la tierra la dividan entre Johnny y Alexei.

IV — Concluyo

Sepan todos:
que aún no ha descubierto al hombre por completo
aquel que únicamente persiguiera la belleza;
que aquel que sonrisas sólo encuentra

en los cueros bien curtidos del sufrir
equivoca la razón de la alegría;
que aún no ha llegado a su estatura
quien vierte en la bodega de los años
el ritmo acelerado del pensar.

Mas aquel que en el mosto de Los Libros
bebida quiere dar a su apetencia
cercena su cercana afirmativa
y niega su visible mismidad.

Montparnasse

Martha Canfield

Húmedo laberinto de saliva
si las nubes se dilatan
en el indefinido espacio de los charcos
la empecinada peregrinación
deja prever el centro.

Toro de manos humanas
tu prisión es afuera
y tu cielo el fondo
que camufla el agua.
Con un golpe de cuernos
rompe ese cielo
ve y desgarras el aire
gánate el centro
del adiós entre la niebla
de la rabia y del desecho
deja que te cubra el fango
de las nubes
donde ya respirar es un olvido
y sigue laborioso y paciente
el camino que traza la saliva
ahogando en el mugido primigenio
la palabra
de inútiles nostalgias de lo humano.

No me busques. No estoy.
Soy aire que vuelve a ti
por las narices del jadeo sostenido.
Soy la humedad que anula el ímpetu
de tu cabeza coronada
perdida y orientada en la maraña
de pasos cautivantes de la noche.

La foto que mira

Carlota Caulfield

Yo, que tantos ángeles he sido.
En la plaza se reúne la gente.
El silbo penetrativo
tiñe la pluma
cuando decir piedra es insulto.

En la ascensión abro mis brazos
y atrapo tus inevitables reflejos.
No lloro.

La paz avanza hacia nosotros,
se encierra en nuestra casa.

Los soldados me empujan.
Salgo del sueño.
Confieso que te conozco.
Desterrada, muero.

Tu sombra entra en mi cuerpo.
En la plaza se reúne la gente.
El silbo penetrativo
tinte la pluma.

Acusada de herejía me transformo.
Acusado de ángel te llevan.

Intuyo el abrazo.
Llega la entrega.

Tú, que tantos ángeles has sido.

Milagros de la voz

Francisco Cervantes

Cuando el espíritu es un cuerpo,
Se adensa el alma nuestra;
Del aire recupera viento
Y extrae en sonidos esos sueños...
Entonces nos oímos, los oímos
Cantar mientras ondean.
Entre tiempo y agua desordenan
Su ritmo de caricias
En la garganta florecido
Que aroma la existencia.
Nada describe, solo inventa
Cuando nombra o dice ser.
Un torbellino horizontal
Que intenta el tránsito
De un cuerpo a otro y a las ánimas
Con timbre de campanas.

Retrato

Magdalena Chocano

Para L.M.C.

Yo miro tus ojos de tarde
un cuerpo recortado en la ventana

Cuéntame tu historia
que jamás diré nada

yo también me lleno de odio
y miro el cielo dislocado en las cumbres

(Tadzio ante el mar
y somos un grupo de muchachos tratando de atraparlo
la tarde ni nos toca)

Todavía es tu voz
dices "estuve a punto de venderme
había pasado días sin comer"

Haz que esa luz no me alcance
ocúltame entre cirros
y todo lo terrible se hará sólo palabra:

Bendita sea tu lengua, alivio de los
mortales

Cuánto tiempo pasaré ante una baraja
con el corazón en vilo? La eterridad acaso?

(La rosa ante la lluvia fue imperturbable
las montañas en cambio se desmoronaron)

Escasa vez se asiste

a la invención de un mundo

un sábado de tarde
es sabio nuestro gozo y no importa más la noche

Paris, Texas

Roberto Echavarrén

Para escuchar la voz de nadie oíste
a los que te podían ver.
Escuchaste contra la noche y el desierto:
tras la ventanilla jadeaba el simún.
Oíste, entre tantos, tu nombre
y rompiste a llorar, supiste haber sido cómplice
de tal sufrimiento miserable, te quedó una roncha
sin poderte zafar.
Vino él y tocaste los dos extremos a la vez:
desde tu rol de objeto y de confidente,
supiste que ese ardor era por tí;
encadenada al vagón, ibas a morir en el incendio.

Que estuve bien castigado no hay duda,
perdí el miedo a la oscuridad.
Constante vuelve el error de creerse
unido a un seno por un cable:
un Cadillac dando batería a otro Cadillac,
ambos de capot levantado.
Cuando te miro se me descuelga el cielo, que da y quita,
y te veo caer, gran tumulto de ramas
ahogadas en un plato sin confín visible
pero gano en cuenta
para saber lo que hice: *are you for real?*
"Me alegro de que tengas esta ficción de tí mismo":
una lámina resurge el primero de año
con fe corta. Maldad pura,
sesgado, elástico, el animal se adiestra en una hazaña
pocas veces extendida en cuento o novela.
Exhibe no haber vivido y estar vivo;
promete lo que no cumplirá,
desconcierta cuando no se esperaba que cediera;
no cabe en, ni colma, la consumación;
da a entender ideales, ídolos.
Está a kilómetros de distancia;
no hay nada que yo pueda hacer.
La selva donde el engaño "embellece" lo sublime
con una dosis, un golpe de sol en el panorama gris,
dura lo que un suspiro mientras se viste de negro.

Castañetearon los dientes:
las puntas de erizo, engomadas,
cafan por la frente.
Por dos cortes a los costados
chorreó un bolsón de lluvia.
Constaté el desarreglo de la camisa,
una mitad del rostro quemado, lapislázuli en polvo.
Con lacre caliente asperjeó la tierra,
lo que veía y lo que no veía.
La gallina, atada de una cuerda, revoloteó,
impostergable bengala putativa,
hasta abrir un abanico "completo",
y la sacrificó, efluvio mediador, *traviata* norma.

Estoy en Main Street, Buffalo,
persiguiendo un sueño por la vía del tranvía.
Frente a mí los edificios son juguetes
que han olvidado de guardar.

Todo está en calma.

Nada es imposible.

Mi vida podría cambiar con una sonrisa
a la luna.

Estos son los últimos acontecimientos:

ya soy lector de Cornell University,

y ahora viene con sus ojos muy juntos el tranvía.

También puedo llorar con los últimos acontecimientos.

Pero mejor es sonreír,

hasta que se queme la última bombilla

de este jirón infinito,

hasta que recojan esta despensa

de vivos colores.

Mi vida podría cambiar con una sonrisa.

Seguro que mi cuello arde, Thamar,
como torres o alfiles que manejas.
Se inflaman mis sienes
y el sol en mi pecho es una encarnación,
un leopardo.

Con la piel sedienta,
con el cuerpo desnudo transgredo la orden secular,
la elección que me posee.

Guardarme hubiera sido tu virtud,
Amnón, mi ungida blancura
para las castas noches de los jardines
y las danzas solitarias a la luna.
De este modo me verás,
echada en mis alfombras no despertaré,
cubierta de nieve negra,
y ya los címbalos no suenan en mis aposentos.

Liliana Lukin

(a S. Szwarz)

para que estés más cerca de tu preocupación
decidí cambiarme de lugar:

tu preocupación
merece que duermas a su lado

una luz (como en tantos poemas
hay) una luz fraccionada en la idea
del poema:

cae sobre tu rodilla o sien
y cae sobre el lado claro de las plumas
que tu almohada añade al preocuparse

para que estés
más cerca de quien merece
hay un lugar:

cambiar estas palabras
hacer un edredón con las ideas del poema
apoyar sobre él la triste la cansada
cabeza. Que duerma.

Destapado de mí.

Prosa del pequeño oleaje

Orieta Lozano

a Robert Aickman

Lucía tiene 26 años
y un presentimiento impenetrable,
le gusta sentir la complicidad de un Dios,
vislumbrar el fuego del infierno,
y reducirse en risotada contra toda luz.
Yo voy a cumplir los treinta
y mi sangre se sujeta por hilos intocables,
cálida, dulcemente brutal, de nivelación perfecta.
Lucía tiene 26 años

y un bebé que recorre la luna como un viejo laberinto.
El dice: la luna está engordando (y se esconde detrás
de la puerta circular que lo lleva hasta la puerta
de los sueños).

La rueda ya no gira,
gira la señal de cuervo,
gira la plenitud goteando y vaciándose
en la estructura circular del amor.
Todo magníficamente organizado,
todo fuertemente sellado, inverso, curvo, hermético, cerrado,
ni siquiera un camino, ni siquiera un follaje,
sólo vislumbro la cadena, el tatuaje, el lecho
de tortura, el cuerpo odioso, la viscosa leche
que el bebé lame y relame como gato infernal.
Lucía, como un nudo metálico que inmovilizado crispera
destinándole a la noche la risa de los dioses,
siente que la luna vacila, que se apaga
y ha construido su muralla con 26 cautelosas salidas,
pero ¡no!, Lucía tiene 12 años,
yo debo tener 18 o casi un siglo.

Tabu

Eduardo Milán

a Hugo Bonaldi

Tabú Tabú

Mayúscula en que mayo se desangra
De sólo pensar en Tabú
Bajo esta lumbre o lámpara abrumada
Por ese enorme Tú

Tabú llena eres de gracia
Como un vaso vacío

Hay una gota que desborda el vaso
Luminoso de las hojas
Hay una nota que baila en el silencio
Y dice no
Gotas y notas desde el agua clara
Descienden por el cuerpo de Tabú
Y avivan el deseo como el ave
El deseo del cielo

Tabú tatuado por el tú
Mira hacia aquí hacia este yo
Solitario bajo la mirada
No como el buho severo mira allí
Y dice buho buho
Burla la noche entera

Tabú es la corriente imperceptible
Alguien que tiene un aire de Tabú
Un aire de espíritu de pájaro
Un espacio redondo
Alguien que roba el gesto de otra especie
Especialmente nocturna

Tabú te falta esa elegancia
La elevación de escarabajo en el vacío
Baja la cara
Desciende el rostro sobre la ciruela
Como un vuelo que deviene esposa
Y besa sus labios

Tabú te falta esa excelencia
De reina de Tabú
De peine brillante sobre el suelo
Olvidado por la onda del cabello
en la orilla de Tabú
Peine sin luz

Ella orina: su goteo oriental
De tinta china
Viola el silencio cultural
Vean al viudo
Descubran el cuchillo que él no vio
El chirrido del metalenguaje
Sobre la piedra del poema: su brillo

El goteo oriental horada el blanco
Es un gato de ojos amarillos
Que mira el centro de Tabú

Tabú Tabú
Desnúdate
Verás que luces como luz

A un muchacho

Nancy Morejón

Entre la espuma y la marea
se levanta su espalda
cuando la tarde ya
iba cayendo sola.

Tuve sus ojos negros, como hierbas,
entre las conchas brunas del Pacífico.

Tuve sus labios finos
como una sal hervida en las arenas.

Tuve, en fin, su barbilla de incienso
bajo el sol.

Un muchacho del mundo sobre mí
y los cantares de la Biblia
modelaron sus piernas, sus tobillos
y las uvas del sexo
y los himnos pluviales que nacen de su boca
envolviéndonos sí como a dos nautas
enlazados al velamen incierto del amor.

Entre sus brazos, vivo.
Entre sus brazos duros quise morir
como un ave mojada.

Merodeos y entrada

Armando Rojas

Cuántos carneros engendra la codicia
Dulces gorriones hiere el aliento
en las hojas
Encandila y despierta la nieve
No me preguntes por qué
O si el amaro rompe los huevos en tu mesa
Toda la fuerza para pulsar un astro seco
Los arrayanes forcejeando en la herida
Del borde del camino vemos el cielo flotar
Pendiente el mundo de tus ancas
Has soñado y al pasar el Río
recobramos los imperios deshechos
La anguila que certera
salta hilvanando lo indecible
Qué vanidad de hilo
Los sublimes a su duración te amarran
Tiemplan lo profundo a la pata
Intenta
Intenta comprender de la única ribera
Este mundo no abdica y ha cojeado el dios
Usura solo afiladas garras en el ave
Con hambre con sed invadimos el corazón
Los regios irisados abismos escarbando
Ni vuelta que dar esta es la entrada
La inaudita gloria del torrente
Sin estrépito se remontan las hojas
Aflojados confines

Vorágines

Pocos muy pocos reconocen su casa

Canto

Luz María Sarria

Tanto esperé por tí
que empecé a encontrar ágatas en la pared
y comprendí que algo se expande a través del fervor
Tanto esperé por tí que te pareces a mí
como una empecinada milésima donde influye todo el mar
te pareces a mí desde hace tiempo
como una flauta dulce a medianoche
como el agua tiene algo que ver con el aire
o como un astro rodea un simple pensamiento

¿TU SABES LO QUE ES UN ASTRO QUE RODEA UN SOLO PENSAMIENTO?

Testamento

Ricardo Silva-Santisteban

Llegó el alba a la última estación
Y la sangre recorrió de nuevo un círculo completo
Camarada compañero ven a mi encuentro
Es espantoso estar solo y olvidado
Sentir cómo la carne se corrompe
Cómo se pudre el espíritu
Y también el principio de la vida
Ahora que frutece un viento de primavera
Cuando la cauda se bifurca
Estallan los pimpollos ladra el perro y pájaros
Pero afuera afuera el infierno
Cómo alabar la majestad de la muerte
De la gran corruptora de la insigne ramera
De la desidia de su olvido
Lluvia primaveral sobre este trozo de carne
Sobre estos huesos podridos
¿Son muchos cuarentiséis veranos
Sumados a cuarentiséis otoños
Añadidos a cuarentiséis inviernos
Agregados a cuarentiséis primaveras?
He contemplado en ellos la lenta muerte de la carne
Hasta la tisis agrietó mis pulmones
Sí hemos vivido a pocos
Aun cuando el alba y la noche acunaran mis sueños
Aparecían muchedumbres de hambrientos
Muchedumbres insatisfechas maldición
Con mi sombra colgada a sus aretes
Ahora desde los muertos me dirijo a los vivos
Y callo

transparente vida
te miro y no me atrevo
a celebrar el delgado
deslizamiento
de tus viejos misterios
y los huecos que se abren
en la carne de mi alma
donde entierro tantas cosas
que apenas conocí
y amé apenas

no me dejes vida
renunciar a la guerra
conmigo mismo
donde si bien tanto muere
tanto también
se asoma
al aire
que sigues siendo tú
vida
a tus desasosegados resplandores
a tus caricias
a los humores descompuestos
que brotan de ti misma

no quiero huirte ni ofenderte
ni decir entre mis muertos
algo que jamás termine
vida

(que jamás termine)

vivo por la gracia
diaria
del sol omnisciente y por
mi recurso al sueño por las despiertas
flores que siempre me saludan
por el eje carnal que me fija en el mundo
y por los incipientes destinos
de mis palabras vacilantes
por mi arcana memoria
donde el mar se hospeda

y las caricias invasoras
y los diálogos de espuma
vivo por los augurios de la luz
por algo más allá de mis ojos
y más cerca de mi llanto

(razón de vida)

la muerte se comunica de modo infinito y diverso
por el brillo del cuchillo *verbi gratia*
por el agua salada por una cierta
sustancia inocente
por la vertiginosamente dulce penetración del sexo
pero nadie
quiere saber de su presencia
en tanto indicio
nadie quiere estrecharla
en tales demencias
la pluma oculta en sus rasgos oscuros
el resplandor creciente de sus pasos
la muerte cada día comulga con la vida
nadie la acompaña

(extremo)

paso las hojas
por entre breves brisas
bajo cercana luz
los conceptos se adhieren
a la sombra gravitante
de mis días
la muda rotación
del mundo
no altera el equilibrio
de una copa en la palma
de mi mano

universo recóndito
que atisbo
resorte de todo
desbordante sueño

paso las hojas
una a una las baño
en el vórtice sereno

del cerebro
que no puede competir
con esta
claridad cuantiosa de la luna
que me encima y me abisma

intangible universo
el mismo
el mismo

(inmersión)

Bel Esprit (Fragmento)

Enrique Verástegui

VIII

Todo tiende a ser una inmensa conexión psíquica, moral,
corporal, y total: el mundo
como un libro en que futuro
y pasado, bien y mal, dicha y dolor
se saludan y entrecruzan experiencias
se acerca. Todo está escrito
y sin embargo la noche aún permanece por sobre su propio tras-
fondo: este amor
como la clave sin la que tú ni yo — cada quien
por su lado — podemos existir
y esta muchacha furibunda y oscura como un vuelo de flores en
mi cuerpo tragado
por su deseo es una cierta experiencia del mundo,
buena materia para un poema sobre la inanidad de los argumen-
tos de Stirner.

Tú sabías — cuando te traje a este jardín
como a un concierto donde tú y yo íbamos a refinar
nuestros gustos — que te iba a definir mi pasión
como una razón de tu cuerpo
y todo esto es un ritual eterno:
las muchísimas horas pasadas consumiéndonos como un corazón
ardiendo

en la noche, flores de sándalo creciendo
en el vuelo de nuestros besos
y en mi cuerpo pastan
estos venados de tus pechos que acaricio bajo el olor
de vulva mojada en la cópula. Tú sabías que esto
más que cualquier otra cosa es una condición de existencia
en situaciones histórico — sensibles
precisas y el arte como el amor sintetiza
pero no copia lo que ocurre en un lecho atareado,
este parque donde yo te he probado
que el buen poema que te faltaba escribir,
o soñar, eras tú misma, el despertar de una inteligencia dor-
mida. El arte
como el estío no existen sin alguien
que los comprenda y esto es cultura real
como un relato tribal, o un verso exquisito.

Una bella especulación—por ejemplo, mi lengua te acariciaba
suavemente
en el clítoris — se sustenta no en sí misma
sino en el comportamiento de lo inespeculable — otro ejemplo,
esta dulzura caída
en tus muslos como grandes leños que arden
en la noche y la noche es una flor recordándonos
ese poco de ternura olvidada en el tiempo — que es todo este pa-
sado donde yace,
ciertamente, la explicación (y abreviamos: tu cuerpo
como mi mente y todo esto que permanece como un orgasmo en no-
sotros, lengua, clítoris,
pechos, muslos, manos, es la vida sencilla requerida
por toneladas de conceptos) de un futuro que sin nosotros
no puede existir y nuestro Nirvana es un estado incomprensi-
ble para un mundo donde el amor
se asemejaba a un estado tan irreal que ni la propia poesía
podía presentir: no hacíamos poemas
y esto era, sin querer, poesía, un vivir nuestra vida
incluso enfrentándonos a una mecánica que hable
del amor como de una cuestión sin contenido
ni cuerpos, sin luz ni deseo, sin belleza ni este revolotear
de alondras
en el bosque de nuestros ojos.
Quizá Deleuze, Guattari, Foucault, Carnap, o Cooper,
o McLuhan, o N.O. Brown, tradujeron este lenguaje de cuerpos a
conceptos tan desmontables
como piezas de un automóvil cuando requiere
ser reparado y no teníamos otro modo de expresarnos
(nuestra fuerza estaba en su pureza)cuando tú mordías como u-
na manzana mis hombros
bajo la noche (¿y no fue aqesto poesía?).
"Poesía" vs. "poesía" — "naturaleza" vs. "concepto"
y nosotros amándonos como un tratar de conjugar el ritmo na-
tural
bajo una cierta expresión conceptual que pudiera
enfrentar con satisfacción a ese "principio de rendimiento" co-
mo un argumento definitivamente
inaplicable como rosa reseca en el s. XIX. Otro
tiempo es nuestro tiempo
y en este final del s. XX, exceso de locura como acceso a una
comunidad tranquila
y meditada entre los cuerpos, donde el mundo

considerado como medio será fin
y tu fin este cuerpo en el que encuentras el éxtasis
de tus párpados entreabriéndose a energía y belleza podremos
quizá concretar
lo que una noche percibimos como eterno estío
de una estirpe hecha divinidad,

o violencia.

Han considerado nuestros pensamientos y sentimientos,
nuestros afectos, nuestras personalidades como cifras y números
escritos

en una pizarra donde lo que contaba no éramos nosotros mis-
mos en una situación inesperada
como todo en la vida sino un lenguaje extraño,
una cierta reducción irreal
sin esta virtualidad de cuerpos apretándose según una razón
sistemática.

Y tú eres estas palabras como un cielo que yo he construido
para que puedas rodar libremente
como una estrella, una luz en mis ojos.

Mi lenguaje es embriaguez cuando habla de ti
como de una lengua apacible en que estamos nosotros dos escondi-
éndonos tras bosques más puros
que estas ciudades inmundas a las que advenimos
como ángeles trayendo una buena nueva a este mundo: ni el
ser ni la nada

sino conciencia y eternidad son este ahora arrojándonos
sobre la historia donde un poder
y otro poder dirimen sus últimas posiciones
y nosotros mismos nos atenemos a una sola palabra: amor, a-
mor, amor, para poder vivir
mejor esta vida donde lo que perdura son razones
que la sostienen como los cuerpos cuando se estrechan y a-
man:

este es el sentido diferencial entre lo que es un amor ex-
traído a una época turbulenta
y el cómo abandonarse a esa pasión que el amor redime
en su descarga de tranquila energía salvaje.
¿La concreción de esta energía no fueron
los sueños que tantos místicos trazaron ante nosotros
como ante una historia de la que esperaban un Paraíso aún
extraviado bajo el horror

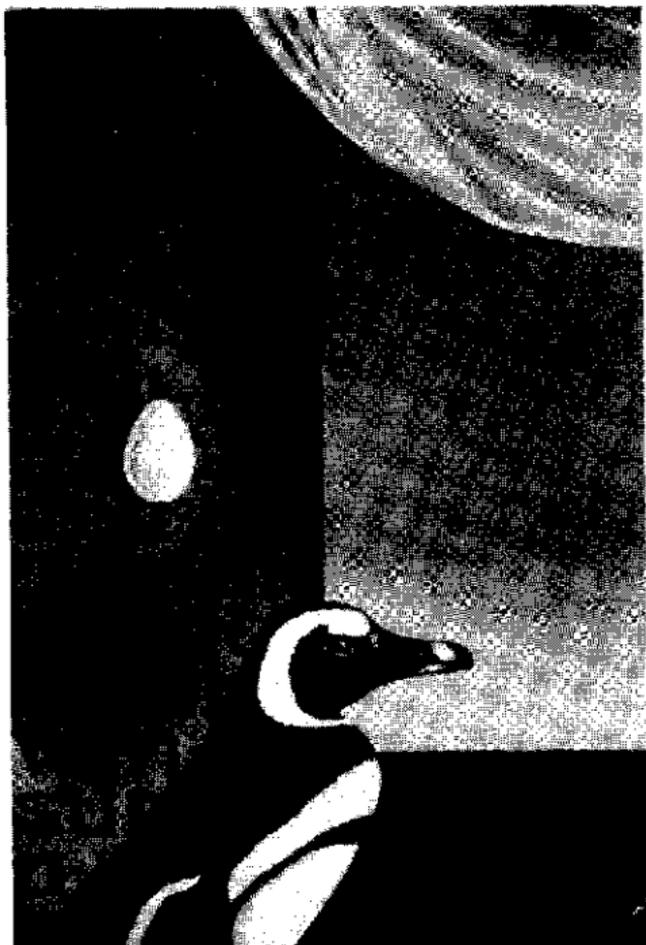
de estos tiempos?

El pensamiento ha estado oscuramente equivocado

en todos estos libros
que no hablaron de la vida sino como silencio:
un tiempo en que el error no consistió en abotargar los sentidos, aunque por esto empezó,
para ver brotar luz como vacuidad
en cuerpos deshechos
y el acierto tampoco estuvo en borrar ojos como páginas de una historia aún
no escrita. Ni error ni acierto podrán reducirse a una simple lógica en la que toda virtualidad como este haber destruido la distancia entre la luz
y nosotros inexisten en un producto donde el planteo del problema evitó iluminarse
con esta luz de nuestros cuerpos mezclados como geranios en un cavilar del filósofo.
Volver a plantear todos estos problemas ha sido entonces la mejor solución a una época donde esta totalidad más que una palabra
sin noche ni día, amor ni lucha, es interconectar el amor
al principio de todas las cosas
como un considerar en tu cuerpo
lo que tu cuerpo requiere para transformar a su mundo.
En un tiempo de falsos profetas sé tú misma,
y nosotros, los verdaderos profetas
como jóvenes rebeldes, obreros oponiéndose a su vacuidad en una época donde el esclavismo es su derrumbarse bajo un cuerpo
como una luz que distingues, a lo lejos,
en el este donde el sol aparece, contigo
y con todos. Toda rebelión es un orgasmo de la historia y la historia como una cuidadosa elaboración de la naturaleza contiene a questo
que en toda cultura florece. Estas palabras,
y este amor, son también un arte vitalizado en su propia experiencia formal,
un mecanismo como una rueda que continúa girando imperdonablemente agresiva,
sabiamente intensa como el oleaje de estos cuerpos donde hay frescura y ritmo, luces
que se obstinan en salir en los ojos donde la histórica será algún día un Nirvana
un poco más tranquilo que la vida que ahora llevamos.

Y lo fundamental, sin embargo, es todo esto,
estas palabras como un no haber podido negarnos a un *no* al que
exaltamos
como un héroe, un Bel Esprit que nos va llevando
lleno de bríos a una época dulce como un meditar a través
de todo este rugido poético
y esto es lo que somos, engranaje de flores
en un Paraíso concreto.

IV. Manuscritos



Primera Hora

Se levantaron causadas las palabras.
Sonaban hueco, andaban dispersas,
muchedumbre de signos sin alianza.
El empuje zumba, perfora la memoria
despertando al hablante adormecido.
Sale del sueño, alza las persianas
mira hacia la calle con voz firme.

Micams

1988
Trédito

BRUJAS

Por el hilo se saca el ovillo,
por el ovillo la encajera
sueña con la primavera
que en la más oculto de brujas
en un torreón de mil agujas
la encerraron malas quimeras.

y la blonda de sol y luna
para la cofia de la encantada
que en un corcel, entre la bruma
volverá al alba.

E. P.

BRUJAS

1

7

7

8

El Purificador de Tolucaque

El ala de la muerte le tope medio
(Coco,

¡Como se hasta las ombros a
(pastor en dar!)
Eso el dolor de ofendo se ha metido
pupila saliente, y (en fe elle

Edad mirona el cucler divino que
(catalana,
con las siete pelotas, le amigadente
voh...

Eso el amor del mundo que, en un
doble tiempo, que el odio ^{(carne chajara,} _{pa pa pa...}
y all está: vivo y muerto, libre y
(enmascado).

Oración y recuerdo. Rey y empujados

¡En frente de mi, sus clarines de Paz!
¡Pero aunque velete ~~de la~~ bajan en ~~el~~ esclavismo,
cuando ya se detengan los gusmos
de señor a un maduro y florido ¡su Cruz!
Letanía Heráclito de Hiale

Pozo inicial

Un súbito mar,
su lenta arena de sueños
y un éxtasis de sombras,
de alegría en las frentes,
mientras la adolescencia turbia pone
en el umbral del hombre
jadeantes corceles.

Pupilas precidas por la luz,
en el ambiente apenas de la anudada roca
y un saiguo carbón de rostro espeso
que reside, débil, con la muerte.
¿Qué moradas no vi, honda corriente,
si entre pálidas manos mi cuerpo retencia?
No te de inmolarme siempre en el ansia,
dijo, porque la roca espere
un corazón herido,
o un relámpago de acero
suspendido en la boca,
retenga la esperanza, como si fuera un dios eterno.

El ansia derriba siempre
el gesto de lo oscuro,
porque la última ignorancia
cubre los ojos perdidos de la muerte.

Yo en el aire iniciaba, como el árbol,
ese pesado huesped del olvido.
Buscaba un horizonte,
el cielo nítido,
el fuego de las horas milenarias,
una hora de aurora de comienzos,
la tierra que dormira
y las triunfales técnicas
de ese río inmortal
o rostros iluminados.

Poeta inicial.

Però venia tan de sobtat el mar
- en lenta espera de tuncles marins -
que apenas si elevaba, com el vent,
el rumor de aros paars corrents a la opacitat.
Mi corazón ~~no~~,
no conveia aun
la exploració terrible del silenci.

Mas comencí a mirar,
entre parets de metal sonor,
com el ruid de la sangre entre mis debts,
y como un lenta sueno de bosque mitagross,
el sibilis mar, carbon traslucido,
en un recinto de ángels oscuro me tornaba.

Alfreds C. Rozquies

(Saltra' en el libro Visión o Transparencia,
que se publicará en Argentina y en Florencia, Ita-
lia, a fines de 1988)

V. Lección de Enrique Lihn



LATEINAMERIKA

Lección de Lihn

Carlos Germán Belli

Si el destino ahora trocara los papeles, el lugar donde escribo y el estilo de estas líneas serían totalmente distintos. Por lo pronto, allá en Santiago, mientras que las palabras seguramente aparecerían con rapidez en el blanco de la página; las ideas en tropel desde el fondo de la mente y, sobre todo, con el resplandor de la originalidad. Pero soy yo el que escribe ahora en Lima, y no el poeta chileno Enrique Lihn, quien falleció a los 59 años el pasado domingo 10 de julio en Santiago. De ningún modo, las circunstancias debieron ser así: Lihn en realidad tal vez habría escrito acerca de mi partida, y no yo sobre la de él.

La razón no es por ideas sombrías, que me podrían sobrevenir, sino por cosas concretas y convincentes. Porque la vida no tuvo que ser percedera para quien no escatimó sus días en disfrutarla a plenitud, según el mundo entero; porque también la profundizó hasta más no poder, escribiendo sin cesar. El gozo de respirar, como un feliz viviente; el gozo de inspirarse gracias a la palabra humana. Dos hechos saludables, a veces escasos: la fecundidad verbal, que es el ansia de cuajar cada día siquiera una línea; y el ansia de vivir, aunque sea en el seno del ordinario hervidero externo.

No fue ni un buen burgués, como el viejo Boscán en el umbral del renacimiento español, ni un sedentario, como nuestro Eguren, que nunca sacó los pies de su torre de marfil limeña. En cambio, sí una biografía abastecida de amores, viajes y la repentina inspiración en el punto menos aparente. Por esto último, si resumiéramos los rasgos de su producción, podría señalarse como hecho notorio el haberse enseñoreado de su propio arte, transformándolo en una fuente de la que brotan a borbotones, palabras, frases, poemas, en suma, libros.

En la muerte de un autor admirado, se suelen repetir las lecturas de su obra por el afán de hablar sobre él, o con el propósito de fijar mejor en nuestra memoria su imagen esencial. En una vasta obra, como la de Lihn, desplegada aún en volúmenes individuales — y que además no los poseo todos —, regreso maquinalmente a sus poemas ya familiares en las antologías hispanoamericanas; regreso a su libro *Al bello aparecer de este lucero*, que se lee de un solo tirón, por ser una secuencia desarrollada puntualmente, como una autobiografía — aunque dentro del peculiar estilo del autor —, revelando la pasión de un hombre de edad mediana por una muchacha.

Releyendo hoy a Lihn, pienso persistentemente en el ready made, como nunca antes me había ocurrido. Pero ¿qué es aquéllo? Nada más que un objeto industrial, una cosa manufacturada, que los más imaginativos vanguardistas

entresacan de la realidad cotidiana, bautizándola y encumbrándola a la categoría de pieza artística, para exhibirla en una galería o museo, como un volumen escultórico, si es que no me equivoco. El lenguaje poético de Lihn acaso sea un ready made verbal. Pero ¿por qué? Es él un productor imparable de versos de corte materialista, que nacen de las viscosidades del alma y de ese hervidero visible. Más aún — tal vez aquí el motivo de la comparación — : el desinhibido uso del habla común, sin cumplidos retóricos. Todo esto elevado al arte, como en el ready made.

Se suele apreciar en los otros, las carencias que uno adolece. Lihn es el buen amigo que me convida su sabia lección, que no es frecuente en el parnaso universal: la de ser timonel de sus horas, por decirlo mejor, ser caudillo de sí mismo; y, en consecuencia, convertir cualquier rincón del mundo en una torre de marfil, donde escribir cuando le venga en gana. Puedo dar fe de ello: lo vi en Manhattan dejar correr la pluma en una arrugada libreta, ya en el ángulo de una sala del Museo de Arte Moderno; ya en un atestado vagón del tren subterráneo. Al parecer estaba en su gabinete de trabajo, sin duda contento, vital y seguro. En ningún instante lo vi titubeando, trabajosamente, a duras penas, como en verdad yo he escrito estas líneas.

Plaza sitiada

A Enrique Lihn

Rumores y espejismos me distraen

míminas cosas

¿o es el temor la causa de esas figuraciones?

Tal vez debiera regresar

a computar la suerte de los míos

en la plaza sitiada

(muy pocos días

han de necesitar ya los enemigos).

Dentro o fuera es igual:

en el viejo escenario casi desbaratado

yo tendré mi papel como sobreviviente.

Pedro Lastra

Muchacha en Vermeer.

Desde hace trescientos años
está por despertar la muchacha sentada
a la mesa en Vermeer, que sueña con los ángeles
pero ligeramente, pues el amor la ceba
A su espalda, en un cuadro - nombro la leyenda -
Cupido está pintado (pintura en la pintura):
un simulacro doble y a sus pies una máscara
que hace fuego con él.

Al fondo - en el dintel de la puerta entornada
hoyo' el pintor - se dice - la figura
de un hombre enamorado y celoso de los intrusos?
y el pintor y nosotros y el no ser de ese poron
entrelazados, in absentia, la puerta
Conteniendo el aliento para que el sueño no se
per lo que nos ofrece: el fruto inaccesible

Enriquez

Manhattan 18-XII-1980

del "Musa de la calle y los museos"

En enero de 1984 estuve un par de semanas en Chile. Como lector de la obra de Enrique Lihn, uno de mis objetivos fue conocer entretelones de la mecánica de su escritura. Pude entrevistarle, pero el texto pasó estos cuatro años y pico sin ser editado debido a múltiples circunstancias.

La última vez que vi a Enrique Lihn fue en Lima en 1986. Viajé luego a los Estados Unidos donde permanezco aislado de los esfuerzos latinoamericanos. En marzo de este año supe que había pasado nuevamente por el Perú para participar como jurado en un certamen literario en homenaje a César Vallejo. Llevó consigo una colección de poemas que venía escribiendo desde la época de esta entrevista: *La aparición de la Virgen*.

Hace pocas semanas recibí la triste noticia de su muerte ocurrida en julio pasado. Ahora que Chile alza sus voces y sus manos, vaya este testimonio como un torpe y tardío abrazo a los chilenos y a su poesía.

Luis Rebaza
20 de octubre de 1988.

Enrique Lihn: El poema de la miseria en la economía del libre mercado

Luiz Rebaza

Enero de 1984. Salgo del aeropuerto y el calor es el mismo. Paso junto a un puesto de periódicos y leo: *Fueron 10 los atentados, Doce bombas, Se aplastará la subversión, dice el ministro*. Pienso: diez? si fueron sólo cuatro: la embajada de China, un restaurante en la playa y otros dos más. Quiero confirmar la veracidad de esas noticias, leo los nombres de los diarios y de pronto recuerdo: Santiago, claro: estoy en Chile, aunque hace un par de horas estaba en Lima. Sin embargo por qué tan diferente? por qué tan parecido?

Después, en el centro de la ciudad me deslumbran las tiendas. Todo el centro de Santiago es un inmenso comercio de escaparates, neones y escaleras automáticas. Pero me extraña en esas calles tan limpias la gran cantidad de vendedores ambulantes y de zonas peatonales; cada edificio está lleno de galerías y cada tienda a su vez de cosas importadas a precios exorbitantes. Lo demás vendrá a velocidad increíble: en una esquina una fuente que surge del suelo en mitad de la pista, las ofertas a media voz del mercado negro de dólares, una calle grotesca copada de lisiados; por momentos el terror pintado en las caras de la gente, y en cada intersección de la avenida media docena de policías con perros gigantescos.

Otra vez recuerdo, brutalmente, que estoy en Chile. Trato de enterarme por los diarios de qué está ocurriendo. Las noticias pequeñas son las más demostrativas. Encuentro varias sobre automóviles fantasmas que abalean cualquier reunión de más de tres personas en las poblaciones, los barrios pobres formados por casas de latón y madera apiñadas en las afueras de Santiago. También hay noticias diarias sobre grupos de terroristas muertos, y avisos que llaman a defender el producto chileno. Poco a poco me familiarizo con uno de los ejes del centro: el paseo Ahumada. En los días que siguieron pude ir a la Vicaría, a una población y vi la mansión de jardines colgantes que construía el general Pinochet para el Presidente de la República. Cada persona que reconocía en mí a un extranjero me decía: "No le extrañe la aparente tranquilidad, espere el año nuevo", "Ya va a caer", "No va más", "Regrese el próximo año, que ya no estará el Pinocho".

Pude contactarme con Enrique Lihn finalmente y me di con la agradable sorpresa de un poema suyo de 27 páginas recién publicado: *El paseo Ahumada*. Descubrí en él que el terror, la tensión y las pequeñas noticias de tantas muertes tomaban realidad cotidiana. Y que las escenas que presencié y leí en esos días se venían repitiendo desde hacía mucho tiempo en Chile. Antes de

dejar el país fui una vez más a la Vicaría a comprar algunas *arpilleras* con que las mujeres y niñas de las poblaciones — madres, hermanas, esposas e hijas de los desaparecidos — tratan de sobrevivir y ayudar a la causa. Una arpillera que mostraba un asesinato desde un automóvil me trajo a los ojos todo lo que había visto. Y decidí conversar con Enrique Lihn sobre su poema, Santiago, el terror, el desempleo y otras cosas que me preocupaba encontrar tan semejantes en el Perú y en los demás países latinoamericanos.

LUIS REBAZA: *¿Por qué llamas al "paseo Ahumada" la pista para el despegue económico?*

ENRIQUE LIHN: Porque es un lugar paradigmático, uno de los primeros donde ensayó su "estética" este gobierno, preocupado en montar el escenario que diera la impresión del despegue. La calle Ahumada es una calle del viejo centro comercial de Santiago. Allí estaban las tiendas que traían toda clase de productos importados. Alfileres, mantequillas, hasta automóviles están concentrados y exhibiéndose en los escaparates de las grandes tiendas. Hablé de una pista porque en economía se utiliza esta expresión aeronáutica del *despigue*. El paseo Ahumada iba a ser el aeropuerto, pero se convirtió en este baratillo increíble que ahora es.

LR: *Los productos importados siguen allí, pero junto a esta belleza de los neones a color hay seres humanos que "estéticamente" no guardan ninguna relación ...*

EL: Es la contradicción del sistema: el escenario donde se iban a mostrar sus bondades, sus objetos de lujo, por una falla estructural se convirtió en esto. Porque vino la cesantía, el país no produce nada y se terminó la danza de los millones; entonces los vendedores ambulantes, la gente que tiene que ingeniárselas para ganarse la vida como puede, afluyen hacia el centro de la ciudad para vender sus productos.

Es un corte transversal en los hechos ocurridos en este país en su política económica y social: un país a que pretendía convertirse en un país de millonarios se convierte en un país de cesantes y mendigos que se abren paso hacia la vía pública. Irrumpen en el escenario y el gobierno tiene que proceder inmediatamente a desmontar estos negocios que dan mala imagen del estado de las cosas, persigue ambulantes o discrimina entre ellos: los que tienen autorización municipal y los que no la tienen. Es como la represión: cuando reduces políticamente a los sujetos y los enclaustras en sus *poblaciones* regresan como vendedores ambulantes, minindustriales. La economía de libre mercado tiene que tolerar, por lógica exterior, la libre competencia. Así, aparecen estos seres revelando la situación del país, mostrando la cara de este gran negociado. En un país que ha farreado los presupuestos nacionales, que ha pedido prestado y está endeudado por cien años, lo que verdaderamente aflora es esta supervivencia en un hilo señalada dentro de los marcos del libre mercado. La farándula, el reverso de su triunfalismo, su vuelta de campana es este hervidero de gente que vende cualquier cosa.

LR: *¿Este gobierno hace inclusive distinciones entre ambulantes tullidos y los otros vendedores. No es así?*

EL: Claro, hay contradicciones entre los vendedores mismos. Por ejemplo, conversé con una señora que vendía santos en la puerta de la Iglesia de la Merced. Ella es como una burguesa dentro del mercado callejero porque vende ahí desde hace treinta años y logra ganar lo suficiente como para que se alimente una familia más o menos grande, que vive, claro, en una casa de tablas. Ella me dijo que pagaba 7000* pesos a la municipalidad como derecho para vender en la calle, y 2500 todos los meses por derecho a vender sin boleta; o sea que tiene que ganar una cantidad impresionante de plata para sobrevivir. Entonces ella veía con desagrado a los piratas, los tipos que venden sin autorización municipal, individualmente y corriendo por las calles perseguidos por los "pacos" (los policías). Ella los acusaba de ser personas que tenían negocios en otros lados y querían ganar más vendiendo en la calle.

LR: *¿Competencia desleal?*

EL: Los acusaba de competencia desleal, esto es la miseria. Lo que quise hacer es el poema de la miseria en el marco de la economía de libre mercado.

LR: *¿Y el caso de los inválidos?*

EL: Ellos tienen autorización municipal para vender en una sola calle paralela al paseo Ahumada, pero en todas partes hay ciegos. No he podido averiguar mucho sobre ellos, pero creo que todo tiene que ver con el hecho de que existe en el país un 30% de cesantes y que las personas inválidas o los ciegos, que antes vivían de allegados a una casa, ahora tienen de alguna manera que contribuir a la economía doméstica. No sé si eso está organizado, tengo que averiguarlo, pero el número de ciegos que venden cosas en el centro es increíble en comparación con los ciegos que se veían antes, de vez en cuando un ciego que tocaba un violín ... Ahora venden distintos productos en una canasta y tienen muchas dificultades para vender y les roban. Se revela así una caricatura monstruosa del sistema. No sé si pertenecen a una institución o no, pero es posible que sean de una casa de ciegos y esa casa tiene que autofinanciarse porque no recibe ahora financiamiento por parte de nadie. Es como en las universidades: se ha decretado que las universidades tienen que autofinanciarse, tienen que hacer negocio, vender y ponerse al nivel del vendedor. Esos ciegos revelan el autofinanciamiento en el sistema.

LR: *¿Digamos que el sistema se ha encargado de hacer realidad su propia metáfora de la mutilación en Chile?*

EL: Podría ser.

*81 dólares en enero de 1984, aproximadamente 23490 pesos al cambio actual. El sueldo mínimo es de más o menos 20 dólares.

LR: Por "mutilación" entenderíamos el desempleo, la mordaza, la muerte, la tortura.

EL: Es una buena imagen.

LR: Eso se desprende del poema.

EL: Bueno, a un gobierno que ha atormentado, torturado, mutilado y hecho desaparecer, se le *aparecen* estos *aparecidos* que son los cesantes y mendigos. Hasta hay competencia entre los mendigos por ver quién está en peor estado: aquél que no tiene las dos piernas compite con el que le falta una pierna y los dos brazos, y hacen un tren de exhibición en sus lugares. La cantidad de inválidos y mutilados, de personas que antes estaban guardadas y ahora aparecen públicamente, se exhiben y cobran por esto, es un síntoma.

LR: ¿Tú tenías cierto recelo por el localismo que pudiera tener este texto, pero creo que ese localismo te costó una hora con la policía, no?

EL: Pasó que cité a algunas personas para una lectura, amigos, artistas, escritores; llegaron de unas 50 a 60 personas; nos tuvimos que subir a un asiento; al lado habían unos predicadores protestantes que hablaban con altoparlantes: era muy difícil que a uno se le escuchara. A pesar de eso, cuando terminé de leer, unos policías me pidieron que los acompañara a la comisaría, insistieron en que no se trataba de una detención sino que era "requerido" por la comisaría.

Tuve que ir finalmente. Después de leer el texto que yo les pasé, un texto más o menos cifrado, declararon que era un asunto de desórdenes callejeros y me pusieron una multa. Yo quería saber qué es lo que pasaba con alguien que se ponía en el paseo Ahumada, sin permiso municipal, a hacer algo equivalente a la venta, que no es solamente de objetos sino también de actos, de espectáculos. Resulta que se llevan a la gente a la comisaría, a mí me llevaron muy "cortésmente". En realidad fue de una desproporción total lo que estaba pasando ahí y la manera como reaccionaron. Ellos llamaron al grupo móvil, aparecieron doce tipos con cascos, escudos, palos eléctricos, dispuestos a una masacre, y habían ahí cincuenta personas desarmadas. Eso da una idea de la cosa represiva: cualquier situación en que se reúne un grupo de gente en la calle ya es considerada como un foco de subversión por las llamadas fuerzas del orden.

Ahora estoy pensando en el paseo Ahumada como en la República de Chile. Y pienso en hacer un poema épico al paseo Ahumada, donde estos "gallos" (tipos) son como las huestes de Fernando VII durante la liberación; donde hay escenas heroicas de los vendedores ambulantes que se defienden con el coraje que dan la necesidad y el hambre. Enfrentamientos como el del muchacho que estaba vendiendo luces de bengala y llegaron dos tipos — eso está lleno de guardias de CNI, policías de civil — y él los repelió a patadas, a las doce del día, delante de todo el mundo. Como el circo romano: un gran espectáculo en

todos los sentidos de la palabra, bochornoso, un escándalo. Este tipo repelió a la policía que se bajó de los carros al mediodía, con todos los espectadores en las graderías; se bajó y soltó los perros y lo persiguieron. Ellos golpean públicamente, lo hacen como en la primera época del terror, cuando metían presa a cualquier persona y luego la torturaban. Con ese espectáculo quieren reconquistar un espacio que han estado perdiendo a través de las protestas callejeras. Y lo hacen con el terror, sueltan perros policías en pleno centro de la ciudad, que pueden atacar a cualquier persona — dicen que están dopados — y son altamente peligrosos. Es una cuestión absolutamente escandalosa, un *show* del circo romano. Creo que su intención es crear un temor generalizado y recuperar los espacios públicos, esos que los movimientos de disidencia tienen que solicitar para hacer concentraciones previo permiso. Este es el contexto del poema, una respuesta que trata de ser más comunicativa que otras cosas mías, que tiene que ver en forma más directa con lo que está pasando, con el lenguaje y las referencias locales de tipo periodístico.

LR: *Los personajes pueden encontrarse en toda Latinoamérica.*

EL: Claro. La degradación.

LR: *Sin embargo el texto tuvo más proyección. Supe de unas exposiciones.*

EL: Después hubo un congreso grande de escritores y artistas de la disidencia. Como acababa de hacer esto, pensé que se podía “escenificar” el tema de los vendedores ambulantes del paseo Ahumada o de la industria de la supervivencia: es mucho el trabajo invertido en productos que venden a precio de huevo. Pensé que se podía hacer algo y convoqué en este congreso a algunos amigos míos para una exposición que consistía en que cada cual iba a traer uno de los objetos de estas industrias nacionales, iba a montar un escenario apropiado y lo iba a mostrar al público. Respondieron unas cuarenta personas y expusimos en una galería de la calle Providencias, calle de la gente bien, en un patio arbolado, con un cartel: *Desagravio de los artistas chilenos a los vendedores ambulantes: ARTES E INDUSTRIAS DE LA SUPERVIVENCIA.*

La municipalidad quiso aplicarle una multa a la dueña de la galería. En consecuencia, después del primer día de la exposición se cerró la puerta y se siguió mostrando esto un poco como curiosidad. Perdió sentido tenerla ahí y la trasladamos al local de la Comisión de Derechos Humanos. La idea era ocupar todo los espacios posibles y colocarla en un contexto relativamente sofisticado — una galería especializada en vender a gente con dinero, enriquecida con el despegue económico — donde se han mostrado a artistas connotados en el exilio. Se hizo y se seguirá haciendo el intento en lugares más modestos y públicos, está por verse ...

LR: *Van a *Viría del Mar*?*

EL: Sí a un lugar con cierto resguardo, en una sala del colegio de arquitectos.

Son manifestaciones para sensibilizar a la gente de capas medias. Es necesario otro tipo de acciones, con contenidos de denuncia más fuertes; por ejemplo que un día equis se suban a las micros (autobuses) doscientas personas — evidentemente gente como profesores universitarios, científicos, poetas — y a la misma hora ofrezcan algo: una hoja de poemas o una conferencia de tres minutos. Asumir la condición de vendedores ambulantes a la que nos ha llevado este régimen a todo el mundo. Virtualmente todos somos vendedores ambulantes o mendigos.

LR: *¿Se está creando una organización de resistencia?*

EL: Se hizo una convocatoria para coordinar las cosas que se habían hecho anteriormente y se redactó un documento. Ahora no sé en qué situación se encuentra.

LR: *¿Cómo son las poblaciones?*

EL: Si uno no está trabajando para la Vicaría de la Solidaridad o para alguna de esas poblaciones no puede aventurarse a conocerlas. Es muy difícil llegar a una población solo, tienes que llegar con una misión. Podemos ir, pero las poblaciones no son lugares idílicos, no. La gente de la que hablamos vive en las poblaciones y el índice de peligrosidad es muy grande, de ahí también ha surgido una delincuencia renovada. Yo no tengo un contacto directo con las poblaciones.

LR: *¿Cómo es El paseo Ahumada?*

EL: Es un poema escrito para ser dicho, hecho de fragmentos distintos que componen una secuencia, un hilo conductor, y con un personaje, *El Pingüino*, que toca un tambor, al que se dirige. El es invocado por el texto. Se utilizan formas apropiadas como la reiteración de frases con la misma metáfora sintáctica, girando alrededor de un *leitmotif*: *su limosna es mi sueldo*. Imágenes que quieren ser puente audible.

LR: *¿También un poco de pregón?*

EL: Un poco, como la misma dicción de los predicadores en el paseo; oración y crónica periodística.

LR: *¿Tengo la impresión de que es una gran comparsa, con El Pingüino dando vueltas y siendo al mismo tiempo personaje y espectador.*

EL: Sí, como el tótem de la tribu y el último en la escala, el tipo más reventado. También el inocente, el que se establece como si fuera una pequeña institución bancaria; él se instala al lado del banco, atiende a sus clientes — un bufón, remedo de la gran empresa —, se dirige a la clientela con letreros: *VOLVEREREGRESO DE TAL HORA A TAL HORA — FULANO DE TAL SE FUE A TAL ESQUINA*. Un tipo totalmente alienado al sistema, y al final de la

escala. No es un mendigo que exhibe su mutilación: él actúa como un pequeño empresario, lo que hace es golpear un tambor con el palito, insistentemente. Está limpio, se sonríe, tiene relación con las cajas de los negocios vecinos, va a cambiar sus monedas por billetes, tiene el sentido de la previsión. El último en la escala que mima al primero, un tipo que vende su lamento, todo esto te lo digo mientras lo estoy pensando.

LR: *¿Hay muchas vinculaciones con la picaresca?*

EL: He pensado que este período de Latinoamérica es como el del siglo XVII español, un período de miseria y supervivencia. Del tipo que vive absolutamente al día; que empieza su historia cuando despierta, en cualquier parte, y que tiene que hacer toda la novela de nuevo, todo el trayecto para sobrevivir ese día, y que tiene que hacerlo burlando la Inquisición, el poder; alimentándose de sobras de pájaros sobre una caleta de pescadores.

La picaresca es el modelo que se adecúa a la situación, temáticamente y también desde el punto de vista artístico. Es la estructura abierta y apropiada, por ejemplo para hacer cine con poca plata: filmar una escena y pegarle otra, con una discontinuidad muy grande, pero es la forma en que se registran los acontecimientos que verdaderamente ocurren. No como los que uno imagina, que están encadenados de acuerdo con una lógica y no hay cosa no calculada en el registro artístico de los hechos. La picaresca es el trauma, el caso se repite de distintas maneras. El eterno retorno a lo mismo: la estructura del relato y circunstancias como las que vivimos en Latinoamérica.

LR: *Hay una contradicción muy grande, porque las reglas de juego no son respetadas por quienes las dictan, y la alienación hace que quienes sí las siguen sean víctimas completas ...*

EL: Eso también ha ocurrido a nivel de impresarios. Ellos — entramos en cosas de economía — siguieron las reglas, pidieron los préstamos cuando el dólar estaba en A y tuvieron que pagar cuando estaba en Z. Se sienten engañados. Los que no especularon con el dinero y sí siguieron las reglas del juego, que quisieron levantar una industria nacional o producir en Chile, tienen grandes problemas. El sistema funcionó para quienes daban los préstamos, no para los que los pidieron para hacer algo.

LR: *¿Y esos avisos que he visto en la calle que llaman a defender el producto chileno?*

EL: Un desesperado acto de volver marcha atrás.

LR: *¿Del mismo gobierno?*

EL: Creo que es del mismo gobierno o de sectores vinculados al gobierno.

LR: *¿Los mismos ambulantes defienden el producto chileno?*

EL: todo lo que sea invocar el producto chileno se convierte en una consigna

de los opresores y de los oprimidos. Todos son nacionalistas. A un tipo lo llevan preso por vender unos calcetines de lana. Dirá que es un producto chileno, que por qué lo llevan por eso, y le darán un palo en la cabeza que también es un producto chileno. La invocación constante es a la chilenidad. Vestidos con la bandera los que están en contra y a favor del sistema. En la misma economía hay un intento de volver atrás, de reconstruir la industria chilena desmantelada por el libre mercado en un intento lateral que fallaría.

LR: *¿No podría competir?*

EL: Pienso que no. Parece que hay un endeudamiento tan feroz que tendría que venir otro régimen en el pago de la deuda externa, otro trato con Chile, tendría que cambiar todo para pensar en levantar esto del polvo.

LR: *¿Es muy importante para ti la función testimonial de este texto?*

EL: Sí, porque como que he oscilado durante este período. Al comienzo todos padecimos de una autocensura muy fuerte, de eso estuvimos hablando en esta reunión de escritores y artistas. Unos tuvieron que irse del país porque realmente no podían quedarse, otros no sé. Durante unos tres, cuatro años o más, se reconstituyó el tejido del arte y la literatura a partir de lenguajes alusivos a la situación, pero que eran ambiguos en el buen sentido de la palabra, textos que se prestaban a una lectura múltiple. Ese lenguaje de múltiple significación, que no aludía directamente a las circunstancias pero estaba originado, anclado, en ellas, se utilizó a varios niveles, en la plástica, en la combinación de las artes visuales con el texto, fotografía, cine, etc.

Se hizo un arte de catacumbas, de señales que eludían la censura y eran reconocidas por mucha gente, emitían una determinada corriente de significación durante un tiempo. En el plano de la docencia misma tiene que haber ocurrido algo semejante. En ese tiempo hice un tipo de trabajo que ya está superado por la situación. Esta posibilita y exige un tratamiento distinto para el mensaje, sin abandonar su especificidad poética para que sea más comunicativo. En el año 76 y en el 80 publiqué las novelas *La orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*, que son textos desligados de una situación local. En uno de ellos hay un país imaginario, la República de Miranda, con gente en un congreso cultural. La otra es la historia de una orquesta de cristal que se estrena en la feria de artes e industrias del 900 en París y termina siendo destruida por la SS en la ocupación de la ciudad por los alemanes. Eran metáforas del poder, la represión, elaboradas a partir de otra información, no de la información local. En este texto trato de rescatar la posibilidad de una relación más directa con la situación, este desmoronamiento de la realidad impuesta. Hay un cambio de estrategia textual.

LR: *¿Eso no está un poco en A partir de Manhattan?*

EL: También, pero *A partir de Manhattan* es escrito en el seudoexilio, en el viaje.

Todo Manhattan puede ser una metáfora del terror, de lo que es una ciudad, podría haber alusiones a esta realidad. El hablante es un sujeto despegado y que al mismo tiempo está en el centro de su propia interacción, hablando en primera persona. El viajero, el que creo que he trabajado mucho, el poeta como el desterrado y el destierro como la poesía.

LR: *¿Desterrado de algo que no es suyo?*

EL: Desterrado en una realidad móvil, fantasmal. La relación entre dos fantasmas. Lo que pasa en un lugar en el que no ha dejado huella, donde nadie lo ve y él ve algo que no va a ver más de una sola vez. Todo lo persigue.

LR: *¿Sería de esperar un Premio municipal el próximo año por este poema?*

EL: No. (rfe) Los premios municipales son extraoficiales, y lo seguirán siendo mientras no caiga este gobierno. Tuve el premio municipal en otros años, no es tan importante. El premio nacional es más importante, como el que ustedes dan en el Perú por obra. Acá lo dan por "vida y obra". Ese premio es muy ambicionado. En el período democrático siempre se lo daban nada más a gente mayor. Tocaría ya a mi generación, pero no creo que se lo den a nadie porque todo lo tienen cocinado por diez años más. Y si alguien lo recibe ahora es casi un deshonor, como para un caballero del siglo XIX.

LR: *¿Paralelamente a este ... yo diría libro, estás escribiendo algo ligado a un sector distinto de la realidad chilena de este momento?*

EL: Estaba haciendo un libro que se llama *Conversación con la Biblia*, que es más o menos del mismo tono del *Paseo Ahumada*, motivado por una aparición falsa de la Virgen, que organizó aparentemente la CNI en una localidad cercana a Viña que se llama Villa Alemana.

Resulta que se apareció la Virgen, dio fe de ello un niño medio raro. Un niño con problemas psicológicos muy graves que apareció en la localidad, fue con un cura y dijo que había dialogado con la Virgen. La Iglesia se dio cuenta del asunto y tuvo que pronunciarse. Al principio lo hizo con duda, no descartó completamente la posibilidad. Una cosa que me parece increíble, que todavía pueda aparecerse la Virgen y que la jerarquía estudie el caso. Hicieron una investigación y descubrieron irregularidades en la aparición, en el lenguaje, en las cosas que empezó a decir, hasta en ciertas cosas que ocurrían en el espacio físico. Se descubrió que había cañerías para lanzar agua. El arzobispo de Valparaíso decretó que esta aparición era fraudulenta, que la Virgen no hablaba así ni tenía ciertos intereses, porque ya estaba mandando recados de orden político, se estaba fascistizando a pasos agigantados.

LR: *¿No anuncias eso con la aparición de Cristo en El paseo Ahumada?*

EL: Sí, pero que se aparezca la Virgen y que 100,000 personas fueran a verla, policías, curiosos. Una concentración así para desviar la atención de lo que realmente está sucediendo, era una movida magistral aplacar al culto mariano.

LR: *¿Era una bendición al sistema?*

EL: Sí, la Virgen se apareció para bendecir al sistema. Pero se le pasó la mano. El *medium* que tenía dijo cosas bastante inconvenientes. En un momento dado parece que dijo: "la Virgen pregunta que quién quiere acostarse con ella ...". Hubo un silencio de 60,000 personas, entonces el niño éste dijo "bueno, era una broma de la Virgen ...". Absurdo. El *medium* falló, pero ya estaba siendo aprovechado. Es otro acontecimiento sintomático. Lo que yo quiero es captar un lenguaje que también participe de esa sintomatología. Tomar puntos neurálgicos donde hace crisis la cosa, como esta mimesis del alto comercio y de la industria o la aparición de la Virgen, donde las roturas son más visibles. También tengo otras cosas postergadas: cuentos, novelas, cosas que he ido escribiendo y nunca termino.

Santiago de Chile, enero de 1984.

VI. Hablar claro



Conversando con Marco Antonio Montes de Oca

Luis Leal

LUIS LEAL: Podríamos comenzar con su posición dentro de la poesía mexicana y los cambios que ha sufrido su poesía en relación con la poesía mexicana de los 60's.

M. A. MONTES DE OCA: Yo pertenezco a una generación un poco difícil de precisar porque comencé en 1950 que es cuando comienza a publicar Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz y de hecho me llevan un poco más de edad no, sí entiendo bien lo que usted me quiere preguntar por posición; pero de todas la personas que escribieron en ese momento creo que hay cinco o seis nombres probablemente más, Lizalde, Bonifaz, Sabines, no sé si Segovia, y el más joven yo, que tenemos una obra muy amplia y ya para estas fechas, es un territorio un poco explorado por la crítica; en realidad es un material que cada uno ha acumulado y todos tienen una obra más o menos grande y es interesante porque hay gente que viene de los contemporáneos, un poco del trabajo de Octavio Paz, otros tienen más singularidad, tienen una irrupción dentro de lo que es la poesía mexicana, casi no tienen antecedentes, brotan un poco como hongos dorados, e infrecuentes en la historia anterior de la poesía.

De todas maneras es una zona poco estudiada, quizás por lo que es la obra, aunque ya no son gentes que tienen 50 ó 60 años, está relativamente fresca con relación a la generación de contemporáneos, que es más conocida.

LL: Yo me refería a los principales poetas de su propia generación o de su grupo: usted menciona en su autobiografía algunos ...

MA: Yo pienso que habría que partir de los que nacen temprano en los 20's: Sabines, Bonifaz, y luego se puede extender hasta el trabajo de gentes un poco menores que yo, nacidos en el 1934 como Zaid, José Emilio Pacheco y yo pondría junto con los que he citado a unas diez personas, pero le digo, todos tienen una contribución, una riqueza, una obra grande y ya algunos de ellos han hecho poemas indudables, con un perfil propio dentro de la corriente posterior a Pellicer.

LL: ¿Cómo caracterizaría usted a esta generación en términos generales? ¿No son surrealistas?

MA: Bueno el surrealista soy yo un poco, soy el más surrealista de ellos. Pero, al lado de un surrealismo extraño, porque hay control de los poemas, hay asunto, hay varios de los elementos que primeramente no serían las armas del surrealismo, sería un parasurrealismo en lo que publicqué en el 53, un texto *Ruina de la Infame Babilonia*, que tiene mucho el mensaje automático, grandes

porciones están un poco librados al automatismo, quizás de una manera más real de lo que hace Paz apenas en el 51, así que de esa manera yo también soy contemporáneo de Octavio. Hay una movilidad generacional.

LL: En el extranjero parece que la poesía de Paz es la que se conoce, pero la de ustedes muy poco. ¿A qué cree usted que se deba eso?

MA: Bueno primero a la extraordinaria belleza de la poesía de Octavio, aunque él es un poeta que maduró un poco tardíamente toda la representación de su obras, sus poesías, publicadas en Barcelona, anterior al 50 es escasa, escribió menos y él la ha afinado, la ha hecho menor en sucesivas revisiones y sólo hasta principios de los 50 comienza él a establecer su originalidad y la fecundación que tiene su obra por parte del surrealismo y después en India. Yo creo que el gran cambio de su poesía está probablemente en *La Estación Violenta*, pero antes es más conservador, tiene la experiencia sobre todo de la literatura española y yo creo que él mismo aprecia poco esa parte de su obra.

LL: ¿No tuvo influencia sobre ustedes Gorostiza?

MA: José Gorostiza sí es un hombre que maneja mucho las imágenes, además tiene un sentido lógico de explicación, de claridad, aunque el poema *La muerte sin fin* es muy misterioso y está lleno de posibles ángulos de enfoque y además se vuelve más oscuro y más abismal en el cotejo de la interlínea de la segunda voz secreta del gran poema, pues las partes evidentes del poema que son sus imágenes en general de una o dos líneas, y de una enorme claridad y de algo que es un poco imagista en el sentido norteamericano de la palabra, de expresión muy concreta de aquello de lo que se hable; pero es el conjunto lo que se vuelve desbordado y misterioso y difícil de interpretar y espiritualmente sugerente, y sí deja cómo no, a mí me influyó precisamente esa incursión en la imagen porque nosotros habíamos fundado con Eduardo Lizalde y González Rojo el grupo de los "poetistas"; pues es un poco juvenil y trasnochado el proyecto de antemano, digamos si se vale la palabra una quinta esencia de lo poético, entonces por eso nos llamábamos los "poetistas," entonces en ese movimiento queríamos trabajar sobre imágenes, éramos unos petulantes verdad, los más originales, los más complejos y los más claros. Y según esa posición nos resultaba particularmente atractivo, la manera de abordar la imagen por parte de Gorostiza.

LL: En su autobiografía ha dicho que usted está interesado en la palabra pero no en la palabra por la palabra. Podría usted explicar un poco su interés en la palabra pero que va más allá de la palabra.

MA: Bueno, primero la unidad expresiva para nosotros no rera propiamente la palabra, sino la imagen; la unidad mínima de significación era la imagen. Entonces aquí había una especie de reto a la comprensión natural de las cosas, pues si en lugar de bloques pequeños uno toma unidades de expresión más

largas, pues se hace más difícil todo tipo de expresión y sobre todo necesariamente barroco, pero esto estaba compuesto de la palabra y de las palabras que, para mí tienen como en el caso de Octavio Paz, la idea de que es un hombre de palabra, que cumple con la palabra; es una idea moral la que entraña la palabra y de palabras, es decir que las ejerce, las pone una encima de otras, juega con las palabras, pero al mismo tiempo no juega una con su palabra, es la seriedad moral al lado de la libertad del juego, pero por desgracia, cuando nosotros llegamos a la literatura, había pasado Gómez de la Serna, la greguería y un poco el jugar frívolo, el capricho también por parte de los surrealistas, de hacer cosas que no tenían peso, no tenían una voluntad de conocimiento a través de las palabras, entonces para mí significó que la palabra era un elemento subordinado técnicamente a la imagen, pero un elemento englobador y total desde el punto de vista del significado y del trabajo estético.

LL: En su interés por la imagen hay influencia de Ezra Pound que también estaba muy interesado en la imagen ...

MA: Sí, yo pienso que sí conocimos algo, tenemos un poco de la idea de ser concretos, poner una situación rápida en el papel, de entregar una evidencia de lo que se ve que no esté demasiado manchado por la conjunción, la retórica, u otras cosas. De hecho la manera de abordar la imagen sí tenía que ser precisa y clara, lo que ellos también querían. Nada más que conformándonos con el territorio externo de la observación, nosotros les dábamos otro tipo de explicaciones, es decir queríamos como un puente soportar pesos de toda clase y quizás por eso se nos venían las cosas abajo muy seguido, por querer contar con ella demasiado. Sí nos interesaba la posición de Pound, pero también nos interesaba darle otras cosas que para Pound tenían que ser eliminadas de la imagen.

LL: Su propia poesía, de los últimos libros, ¿qué cambios ha sufrido?

MA: Pues usando esta palabra, que acabo de inventar que es la quinta esencia, se ve que efectivamente hay un sedimento de la experiencia, de síntesis, y decir más al grano, de hacerle más caso al asunto, que quizás abordar con menos aparato el abanico temático, es menos ambiciosa, no se hace una exploración metafísica particular, no se habla del bien, no se habla del mal, no se habla de cosas en general, sino que yo creo que he ido más bien amoldándome al asunto, tratando de servir el tema, y hay más modestia en la pretensión, y a lo mejor más resultados estéticos, porque la delimitación de un hecho poético lo deja a uno en libertad para tratar de decir espiritualmente lo que le importa, pero al mismo tiempo la no pretensión, o el cultivo de un hecho dado o de algo que espiritualmente le pasa a uno, da un campo muy propio a la poesía, una como fidelidad para las cosas que se viven y se hacen.

LL: ¿Y en las formas, ha habido cambios?

MA: Las formas siempre las he dejado un poco de lado, porque me gustó mucho Neruda cuando entonces yo estaba estudiando el Siglo XVI en España y un poco me aburrí el estudio porque sentía yo que desde la apariencia, desde las cosas más externas, Neruda era lo moderno, Neruda era el hombre de mi tiempo, y al expresarme lo tenía yo que hacer con los instrumentos que me tocaban. Aparte que si tuve yo una intuición que creo que es fresca, desde el principio la tuve, yo creo que por ejemplo la música de los poemas era natural al poema; si no me imaginaba yo a Moisés dictando las tablas de la ley en endecasílabos, así que el decir poético tiene su música, esto hace innecesaria la métrica o la rima. Los elementos de música, eso por lo cual dura tanto la poesía y la música, es esencial al poema, yo creo que por eso la gente lo ha memorizado y el tiempo guarda el poema, una perpetuidad relativa del poema; pero esta música no viene de fuera, es una parte de la inspiración, es una parte de la emisión que para mí el espíritu santo o la voz de la inspiración, dicta junto con el contenido.

De modo que sí es una tesis para el mundo académico un poco bárbara, pues en realidad conserva la misma posición, porque tiene que haber un equilibrio entre la forma y el fondo, nada de esto se da de una vez por la gracia, sino a través de una percepción multisensorial. Esto quizás nada más sea una traducción un poco compleja y un poco amanerada del oído, si uno tiene un buen oído dirá las palabras en cierta forma en donde la música no resulte olvidada. Por ejemplo endecasílabos, o versos de nueve o de siete hay muchos, pero es una forma natural, no es que yo haga estructuras pensando en esto, yo confío en la música compañera de la inspiración.

LL: ¿Hay alguna influencia de los poetas prehispánicos?

MA: Pues mire usted, los originales los desconocemos un poco, hay el hecho básico de la poesía antigua que mira al mundo como que la vida se va a acabar, el sentido de la fugacidad, la fugacidad hace a la gente o muy trivial o muy espiritual. Yo creo que eso sobrevive, pero técnicas, formas, temas y principalmente la manera de ser de su poesía pues es de ellos y nos es extraña; nosotros seguimos siendo indios un poco, pero los occidentales que somos ya, nos hace todavía estar más lejos de las fuentes, pero de todas maneras si no se eleva el contenido de sus poemas, sí se hereda la estructura de la mente.

Yo creo que tengo una mente un poco yuxtapositiva, de encabalar o encimar en pirámides imágenes, que es un elemento indio que advierto en los edificios, en las grecas, en una cosa que más que desarrollos era un método de crecimiento yuxtapositivo.

Yo naturalmente tengo eso y es una característica básica de mi obra. Digo que tal vez no heredé el saber directo de las poesías ni los poemas míos, pero sí la

mente, que es con lo que se hacen los poemas.

LL: Me decía que está preparando la publicación de sus obras completas, ¿qué estructura les va a dar?

MA: Primero cronológica, es un respeto a como se dieron los libros, porque en 1970 cuando hice la primera revisión de mis poesías me pareció lindo descomponer el orden cronológico y poner por índice alfabético toda la obra, no importa el año que siguiera esa sucesión: esto para un estudioso crea problemas terribles, pero un orden estricto también los crea. Pero a mí me pareció que por ejemplo poner un libro que estaba desde 1953 y luego un poema de 1980 le daba variedad y para una gente de fuera le daba libertad el ver que un poema de otro en algo diferían o contrastaban o incluso se negaban, entonces preferí esa experiencia, pero ahora pues asumo el orden que se espera de unas obras completas o lo que sea yo creo que de aquí va a partir un respeto por como se vieron las cosas, acaso una división en dos o otras secciones, pero fundamentalmente es como han salido las cosas con un prólogo que es una esperanza que explique que hay un entrelazamiento entre lo que los historiadores llaman la cuenta larga y la cuenta corta.

Es decir la cuenta corta es el asunto, es un poema, es un libro, es algo que tiene fecha, es algo que se realiza con respecto de una dimensión muy presente del tiempo, y la cuenta larga es la aspiración, el significado que muchas veces tenía yo más presente para que escribía que el hecho por ejemplo de estar hablando de una casa de una rosa, o de una cosa que me habían hecho a mí, o que me había pasado, sino que era la idea si la tuve siempre de poner en un friso muy grande, nada más que por ejemplo un friso de terciopelo colgar los milagros mexicanos, las medallitas de plata en un homenaje, tributo, lo que también vuelve a ser otra característica india, el componer la pared con milagros de plata y oro como una ofrenda, ofrenda a Dios, ofrenda a los hombres, ofrenda a las criaturas todas y aún a las cosas.

Y yo me doy cuenta que eso le daba un fondo y una limpieza a mis imágenes, que por lo menos si no eran de oro pues eran cositas que yo ponía ahí para una ofrenda que podría ser un poco la consagración de la vida de uno a devolver el bien de la vida, ¿no?

Esta era la cuenta larga que de pronto se me hacía presente, en vez, de estar haciendo presente, se me olvidaba el poema de la casa por eso, por acumular imágenes, y esto al mismo tiempo a las imágenes les daba cierto grado de gravedad, no de seriedad, porque es una cosa que decía Gide, la seriedad es un formalismo y la gravedad es una seriedad del hombre espiritual y pienso que las imágenes son, contestando un poco a su pregunta, no son juegos, sino son cosas con un significado espiritual.

La poesía de narrar

Entrevista a Rosario Ferré
por Miguel Ángel Zapata

Rosario, hablemos primero un poco de tus primeras publicaciones, de Papeles de Pandora, y de las publicaciones en cuento y ensayo.

Mi primer escrito fue un cuento, "La muñeca menor", que se publicó en 1970 en el primer número de una revista literaria que yo editaba en Puerto Rico con un grupo de compañeros estudiantes de la Universidad de P.R. en Río Piedras y que se llamaba *Zona de Carga y Descarga*. Luego, en números subsiguientes publiqué poemas y cuentos adicionales, todo lo cual se recogió en *Papeles de Pandora*, que salió publicado en México en 1976. Sin embargo, a pesar de que mi producción ha sido extremadamente variada, para no decir ecléctica (he publicado hasta el presente un libro de cuentos, tres libros de cuentos infantiles, un libro de ensayos de tema literario y feminista, un libro de poemas, una novela y un libro de crítica literaria), me considero fundamentalmente cuentista. Me gusta, ante todo, contar, y de mi vida se puede decir con razón que he vivido del "cuento". En Puerto Rico "vivir del cuento" significa no trabajar, ser un parásito social, pero también por ello es víctima de la sociedad. Los artistas vivimos de representar aquello por lo cual somos luego sacrificados, y que la sociedad no perdona a quienes le muestran sus defectos, a pesar de necesitarnos para sobrevivir.

En realidad todas mis obras son cuentos: mis poemas son cuentos en verso, mi novela, *Maldito amor*, son cuatro novelas cortas o cuentos largos unidos por varios temas, mis ensayos tienen siempre un hilo narrativo que resulta más interesante que el análisis técnico, etc. Me gusta llamarme a mí misma "cuentista" en lugar de escritora precisamente porque el término es andrógino. Da igual ser "la cuentista" que "el cuentista" pero no "la escritora" o "él escritor". Entre "escritor" y "escritora" existe hoy todavía un abismo de incompreensión que creo tomará bastantes años más en subsanarse, aunque es alentador pensar que al menos entre ellos se ha establecido ya un diálogo. Entre "cuentista" y "cuentista", sin embargo, no hay diferencias ni incompatibilidades porque ambos viven, se nutren, del gozo de contar.

Pero fíjate que cuando me enfrento a tus escritos me encuentro con que la poesía es la base donde se erigen ese contar ese narrar de que hablabas.

Hay, sin embargo, como señalas, mucha poesía en lo que cuento. Creo que la poesía, como el cuento, tiene una comunión directa con el mundo del subconsciente; estoy en eso de acuerdo con Cortázar, quién creía que el cuento y la

poesía conformaban una actividad no-razonada, mientras que la novela era una actividad que dependía de la percepción racional del mundo y del discurso polémico. Los escritores verdaderamente buenos son aquellos que pueden combinar la percepción poética del mundo interior con la percepción racional, histórica y política del mundo que los rodea, como por ejemplo, Joyce.

¿Existe acaso un verdadero feminismo, qué opinas de todo esto a estas alturas del siglo?

La discusión sobre la literatura femenina en los últimos tiempos tiene muchos matices, sin duda algunos de ellos políticos. Hay igualmente algunos hombres como algunas mujeres que se dejan llevar por el prejuicio y el chauvinismo. Ciertos hombres acusan la lucha feminista de ser innecesaria, pues (1) las mujeres ya han alcanzado un estado de igualdad, (2) son inferiores por naturaleza y pretender ese estado de igualdad es un desatino. Algunas mujeres, por otra parte, que albergan resentimientos irreflexivos contra los hombres, toman la lucha feminista como estandarte para desquitarse y toman posiciones igualmente intransigentes. El verdadero feminismo lucha por una mejor comprensión entre ambos sexos, así como por una mayor justicia entre los seres humanos en general.

¿Cuánto tiempo demoras en escribir tus textos: poemas, cuentos, novelas?

El tiempo que demoro en escribir un texto puede variar grandemente. Mi novela me tomó cuatro años; un cuento de 15 a 20 páginas me toma por lo general dos meses; un poema puede tomar dos días, dos semanas o quizá hasta un mes. Si un texto no se resuelve enseguida, la experiencia me ha enseñado que dejándolo de lado se resuelve solo. O sea, que cuando lo vuelvo a retomar cuando se ha "enfriado", puedo ver con claridad cuál es la forma que buscaba. Llamo a este proceso "darle gaveta" a las cosas, o sea, dejarlas en el cajón de mi escritorio por un tiempo (ahora, las dejo en el cajón mágico de la computadora). En esa oscuridad silenciosa ellos (los poemas, cuentos, etc.) sacan nuevas raíces y tallos, tal y como si fuesen aluvias o granos que sembramos en la tierra. Cuando abro la gaveta siempre me llevo una sorpresa: ¡el poder generativo de la vida es maravilloso! Lo saco de la gaveta, el poema me mira y me dice "aquí estoy, que prisa tenías", no podía ser de otra manera. Entonces saco el lápiz y le corto todos los tallos y ramas secas en un dos por tres, porque es evidente que no le pertenecen. Es quizá por esta manera de trabajar que nunca he dejado un texto comenzado sin terminar. Me da pena, una vez concebido el poema o el cuento, una vez que le he tirado un anzuelito desde este lado de la conciencia, dejarlo volando en los líquidos del Limbo, y si no ha logrado nacer a la primera, siempre regreso a él y le doy una ayudita para acabar de sacarlo del estanque.



Rosario Ferré

¿Hace poco me comentabas que estabas leyendo a E. Bowen, Verdad?

Al presente estoy leyendo a Elisabeth Bowen, una escritora irlandesa y católica que murió hace alrededor de diez años. Me encantan sus novelas y cuentos, y sobretodo "The Death of the Heart", una novela sobre una niña de diez y seis años que viene a vivir a Londres a casa de unos parientes que no la quieren. Me gustan mucho las novelas sobre niños, como por ejemplo *What Maisie Knew* de Henry James; o *Un mundo para Julius* de tu compatriota Bryce Echenique. Con esta autora me pasó muy curioso. Hace ya más de veinte años, cuando cursaba mi último año en Manhattanville, tenía una monja profesora de literatura inglesa a quién yo quería y admiraba. En esa época no existía el feminismo como se entiende hoy, pero ella me recomendó la obra de Elisabeth Bowen, a quién entonces nadie conocía. Para mí en aquella época no existían diferencias de sexo en la literatura, y aunque nunca olvidé su recomendación, había un sinnúmero de otros libros que me interesaba leer. Me tomó todos estos años llegar a leer su obra, pero ahora que lo he hecho, entiendo mucho mejor a Mother O'Gorman, y la respeto aún más. Ella era una adelantada del feminismo, aunque el lenguaje del feminismo entonces no existía y nunca hablamos de ello.

¿Y Cortázar?

Escribí mi tesis sobre los cuentos de Cortázar; ensayo que al presente es un libro intitulado "Cortázar y el sentimiento romántico". Mi interés por Cortázar tiene que ver con mi interés por el cuento fantástico, y porque a mí parecer este tipo de cuento tiene una relación muy directa con el análisis del subconsciente. Opino que la literatura femenina se ha interesado siempre por el mundo interior más que por el exterior, y en este sentido Cortázar, en sus cuentos, es un escritor que comparte la sensibilidad femenina. El género fantástico, por otra parte, me interesa porque yo también lo he cultivado en mi propia obra. Tengo varios cuentos fantásticos; "La muñeca menor", "El cuento envenenado" y "El regalo" son todos cuentos que tienen que ver con la manera en que el poeta se relaciona analógicamente con el mundo exterior, "metamorfoseándose en aquello que canta". Es sólo por medio de este procedimiento mágico, gracias al cual el poeta se transforma en shamán, que podemos ofrecerle al lector una manera de entender mejor el mundo, de reconciliarse con él.

¿Qué está pasando con tus últimas publicaciones, El eco de las sombras por ejemplo, y otras, ahora que te inundan las palabras...o te abandonan?

Al presente sólo tengo el libro sobre Cortázar, que aún estoy re-escribiendo; y un nuevo libro de poemas (*El eco de las sombras*), que se encuentra sin terminar. El problema de las publicaciones muy seguidas no creo que sea tal. Creo que el número de libros que uno escribe o publica a lo largo del tiempo

tiene que ver con las épocas de nuestra vida: hay ciertas épocas en que estamos en contacto más directo con ese poderoso caudal de energía que anima la creación. En esas épocas es cuando somos enormemente felices: somos como pescadores sentados a la orilla de un río lleno de peces, que tiramos de seguidito el anzuelo al agua y los sacamos a la luz. En otras épocas el río se achica y los peces son menos, y es necesario ser pacientes y esperar nuevamente la llegada del Monso. Para ese regreso vivo; mientras tanto leo, medito, escucho a Mozart y me reúno con amigos que también pescan y esperan, y que como tú durante mi reciente visita a California, me llevan a pasear a Napa Valley y me regalan una rosa hurtada a la enredadera de la vida a la hora del té.

El sueño de Lui Ch'e

Rosario Ferré

I

"Todo astro se nutre del fango"

El haiku que pintó Liu Ch'e en el año 304
rezuma hoy todavía su perfume
en el museo asiático de San Francisco.
Brotó de un solo trazo en un ímpetu sagrado
una mañana opalina de enero
cuando ninguna flor hubiese podido turbar
la hialina superficie del lago.
Abrió sobre el papel su crisálida implacable
y eclipsó el brillo modesto del arroz
triturado en los traspacios por manos acólitas.
Al centro del iris un cuerpo luminoso
apareaba convexidades en la frescura glacial
como un tumulto de engranajes que se enroscan.
Liu Ch'e no pudo soportar tanta blancura
resurrecta por entre tinajas violentas,
la espesura ardiente del pincel al separarse
del contorno amado. "Polvo seremos
de esos lodos", escribió, "Polvo inmortal".

II

"Mientras más negro el lodo, más blanca la estrella"

Frente a la casa del té:
pétalo erguido en luz umbilical
frucción socavada bajo el muslo
bifurcación anisada, regaliz
del pubis, ritmo volátil del pezón
que hinca su fuego en el lodo primordial.
Fagocitado en vapor, el deseo
se precipita en nieve.

VII. Presentación de textos



Mariem Valdez (Lima, 1960)



SOLOGUREN, Javier

Vita continua

Poesie (1947-1987)

Introducción, selección y versiones al italiano de Anna Soncini.

Prólogo de Roberto Paoli.

Parenti, Florencia, 1988.

Luis Rebaza

En 1966, Javier Sologuren reunió siete libros de poesía — editados entre 1944 y 1961 — y los publicó bajo el título de *Vita continua*. En el mismo volumen recogió su obra suelta entre poemas inéditos y poemas aparecidos en diarios y revistas, y la ordenó en cuatro conjuntos numerados en romanos y titulados "Varia". Una sección de estos textos también se llamaba "Vita continua". El sentido que Sologuren quiso darle al conjunto de su obra poética se corporiza en el quehacer de dar orden a esos versos.

Cuatro años después, en 1970, Sologuren publicó otra edición de su *Vita continua*. Incluyó dos libros más y reagrupó los poemas de los "Varia" formando nuevas colecciones. Pese a no haberse publicado nunca por separado, "Regalo de lo profundo" y "Vita continua" — antes partes de Varia II — pasaron a ser unidades poéticas con los otros nueve libros que sí alcanzaron existencia física independiente.

Escrito en México entre 1948 y 1950, "Vita continua" forma unidad de producción con "Regalo de lo profundo" y *Dédalo dormido*. Tres conjuntos que son etapa de sedimentación seguida por un silencio de nueve años. La obra recogida y el libro del mismo nombre, surgido al andar del camino, guardan cierta comunidad con aquéllo que Juan Ramón Jiménez llamaba "obra en marcha", formulación constante del texto, cuestionamiento de su encuentro de vida y obra en la revelación liberadora. "Vita continua" es entidad surgida de la composición de otra entidad superior: la obra total. Le debe su vida a una mirada futura. La obra poética. El único libro. El "libro continuo". La obra en movimiento. *Vita continua* tuvo todavía dos ediciones más: una selección de diez textos escogidos por el propio autor² y una antología general que incluyó libros inéditos².

En 1974 Sologuren respondió a un cuestionario para la revista *Tallo de habas*:

Trabajo con mi experiencia. Busco darle a mis poemas una forma adecuada. Nunca pienso en el libro como una urgencia final. A veces tengo largos periodos de silencio, pero el sentimiento continúa, el sentimiento de poesía es continuo. De allí que el título sea precisamente *Vita continua*.³

En 1978 dijo a Víctor Berger:

Creo que mi poesía tiene un sustento vivencial. De modo que todo aquello que toca a mi experiencia íntima, que conmueve mi afectividad es lo que, de una manera u otra, va alcanzando su formulación en el poema. (...) *Vida continua* es la suma de diversas etapas, de maneras e impostaciones varias.⁴

Esta árida explicación puede ilustrar parte del trabajo hecho por Anna Soncini. La antología *Vita continua*, en edición bilingüe, que ahora ella publica, y que origina estas líneas, recoge el título y recorre a conciencia el camino soterrado de su sentido:

"in Sologuren vita e poesia sono intimamente legate da una stessa tensione senza soluzione de continuità, da un movimento comune, illimitato e progressivo che suggerisce una profonda analogia e fa sí che la conoscenza dell'esistenza umana progredisca con la creazione poetica. (pág. 9)

La introducción, de donde proviene esta cita, es una breve y exacta mirada al centro y eje de la obra: la continuidad y la regularidad, su particular tentativa "di rendere el discurso poetico el piú posible completo ed espressivo") pág. 10)

No es Sologuren el único poeta de estos días inmerso en problemáticas de correlaciones y formas, de la analogía en el universo de la escritura. Pero su trabajo por la vastedad del territorio literario — como editor, diseñador, crítico y poeta — es testimonio de una búsqueda intensa y paciente que comparte con otros. Como bien anota Anna Soncini, del ámbito verbal la experiencia sologureniana se desprende hacia lo extraverbal. Plenitudes y vacíos, desde el silencio hasta la tipografía, son el espacio donde han de buscarse sus conceptos particulares de palabra, verso, poema y "libro", y su fondo de vida. En la etapa marcada por la corporalidad del concepto de continuo, esa etapa previa a *Otoño, endechas* (1959), ese largo momento de nueve años de reformulación en el silencio, es en donde aparece claramente la persona, los iniciales elementos simbólicos, lo exterior, lo interior y la "ensoñación" fusionadora, la revelación al ser de las experiencias vitales y artísticas, la conciencia testimonial de la vida por medio de la palabra escrita, los "folios" de la continuidad humana. A partir de este punto la obra de Sologuren se desprende de la expresión neoromántica, de la imaginación onírica de acento surrealista, de los legados ya aprehendidos de la tradición.

Anna Soncini había publicado previamente "Continuo y discreto en la escritura de Javier Sologuren"⁵, esas notas son la fuente de su introducción. Su análisis observa muy bien, desde la iliminadora frase de Jorge Guillén que encabeza sus páginas: *Vida continua: poesía sin interrupción*, el entrelazado de

la poesía de Sologuren antes y después de formulado su entender de movimiento continuo. Su antología no es sólo una muestra, es una exposición vasta e incisiva del sentido de una poética y una praxis. Su selección sigue esa:

“evoluzione poetica armonica, fluida, nella quale sono certamente individuabili dei momenti de cesura, ma sempre leggibili como spie di una ricerca che, raccolta dopo raccolta, si mostra in espansione, arricchita di numerose nuove sfaccettature, piú audace e raffinata”. (pág. 10)

e incluye, limitada por el número de páginas, poemas de la mayor parte de los libros de Sologuren, exceptuando los extensos *Recinto* (1967) y *La hora* (1981). Todos textos que responden a algo más que el gusto de la seleccionadora, al estudio certero de la poética sologureniana.

En la amplitud de la poesía hispanoamericana ¿por qué este reconocimineto para Javier Sologuren? Responde Roberto Paoli en su “Premessa”:

“cioé in una scrittura dell’ autoriferimento (...) mette in questione l’atto stesso del poetare. Anche Sologuren s’indugia a lungo a riflettere sulla legittimitá dei segni che lascia cadere nello spazio bianco del foglio. Pochi poeti (...) hanno ricavato miglior profitto espressivo dalle risorse che la tipografía mette a disposizione dell’enunciato verbale” (pág. 7)

Tanto para los lectores de habla italiana como para los de habla española, esta edición es una buena noticia y un grato homenaje. Ubicada en hispanoamérica, la obra de Sologuren puede mostrarnos, presentada así, que la independencia cultural conseguida por el modernismo sigue su devenir, entre sobresaltos y obstáculos pero siempre vigorosa y secreta.

Maryland, setiembre de 1988.

Notas

¹Sologuren, Javier. *Vida continua*. Cuadernos del Hipocampo, Lima, 1979.

²Sologuren, Javier. *Vida continua* (1945-1980), Premiá, México, 1981.

³“Seis preguntas a Javier Sologuren”. En *Tallo de habas* #2, Lima, noviembre de 1974.

⁴“Cuestionario de Victor Berger”. (Manuscrito proporcionado por Javier Sologuren) Lima, noviembre de 1978.

⁵Soncini, Anna. “Continuo y discreto en la escritura de Javier Sologuren”, En *Lexis* VIII/1, Lima, 1984, pp. 95-111.

Jimenez, Reynaldo. (Selección y notas.)

Catorce poetas del Perú.

El libro de unos sonidos.

Buenos Aires, Ediciones Ultimo Reino, 1988, 282 págs.

(Viñetas de Manuel Jiménez)

Luis Rebaza

Toda antología trae consigo un pan bajo el brazo, pan duro de roer. A muchos nos gustaría que toda antología poética trajese además su botella de vino bajo el otro, lo que normalmente no sucede. *El libro de unos sonidos*, selección de poesía peruana hecha por Reynaldo Jiménez (Perú, 1959), no es la excepción de ley. El tácito deber moral de presentar los criterios que se tuvieron en cuenta al elegir — esa dura hogaza — se encuentra en el texto que prologa el libro. El antologador resalta la materia prima que compone el volumen: el sonido de la palabra, su música.

El libro está organizado en dos secciones: "Afinación" y "Concierto". La primera es aquella necesaria introducción. La segunda es la que agrupa los textos de los catorce poetas peruanos escogidos. Los tonos de las partes parecen discordes una vez juntos; a la sobria presentación de cada poeta del "Concierto": bibliografía fundamental y datos biográficos, se contraponen la introducción del antologador: un ensayo breve y denso, en partes confuso y en partes interesante, lleno de reflexiones sobre lo poético; ensayo construido como una suerte de colección de aforismos que se expanden en distintas direcciones, condensados en sentencias contenidas en un solo párrafo.

En esta presentación se puede seguir a sobresaltos el hilo de los criterios selectivos: "recorrido", "elección", "complejidad", "encadenamiento", "coherencia", "lectura" y "placer" son los conceptos que sobresalen del entramado del texto. La metáfora sinfónica que da unidad al libro se desprende de frases como éstas: "el antólogo es escritor cuando antologa (...) es un ególatra, porque privilegia apenas una modulación" (pág. 13).

Como lo dice el propio antólogo, en el repartir y compartir el duro pan del gusto y del concepto personal de la poesía, el que selecciona "difunde y pierde". Reynaldo Jiménez pone de manifiesto que su selección exhibe un tránsito personal: su deseo. El antólogo es porque "ha deseado", porque desea.

Apoyado en la idea de poesía como respiración y vibración, Jiménez escoge la anécdota histórica de Pizarro, Atahualpa y la Biblia del cura Valverde para agregarla al final del texto. La concepción de un libro de sonidos, de "una caja de ritmos" — que el Inca esperaba encontrar en el libro sagrado — le sirve de tránsito hacia lo peruano. El encuentro de lo milenario americano con la

palabra castellana: el principio de su nueva tradición.

Comparto lo que dice Jiménez sobre el "dudoso hilo de la nacionalidad y las generaciones", no hay líneas rectas ni casilleros teóricos en la mano que instrumenta. Por ello me parece pertinente que llame "Afinación" a la herramienta crítica, y deje paso explícito a la música de los poemas: la poesía suele hablar por sí misma, cuando la dejan.

Escoger voces en el vasto campo de la poesía de un país es siempre problemático. El cómo se abordó el problema no siempre queda diáfano y transparente en los prólogos. La contratapa de *El libro de unos sonidos* nos revela criterios que no figuran en la introducción y que son bien concretos: poetas peruanos nacidos entre 1900 y 1930, y publicados en su mayoría por primera vez en la Argentina. No puedo, a pesar del "dudoso hilo", quedarme sin mencionar puntos nacionales y generacionales.

De los poetas mayores, todos en contacto con la Vanguardia europea, César Moro (1904-1956) puede ser el mejor conocido en la Argentina gracias a las traducciones de Enrique Molina y a la *Antología de la poesía surrealista* (Buenos Aires, 1961) publicada por Aldo Pellegrini. Allí aparecieron poemas de Moro escritos en francés y traducidos al castellano por otro de los ahora antologados: Emilio Adolfo Westphalen (1911).

Con la salvedad de Xavier Abril (1905), residente en Montevideo desde hace muchos años, la obra de los demás poetas de la antología que pertenecen a esa promoción: Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) y Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides, 1908-1985), debe ser poco conocida.

Para la crítica literaria en el Perú, el resto de los poetas incluidos — excepto Américo Ferrari (1929), que publicó su primer libro en 1972 — son parte de la llamada "Generación del 50" debido a su fecha de nacimiento y al momento de difusión de su poesía.

En la Argentina, Jorge Eduardo Eielson (1921), Javier Sologuren (1922), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Alejandro Romualdo Valle (1926), Blanca Varela (1926), Carlos Germán Belli (1927), Francisco Bendezú (1928) y Leopoldo Chariarse (1928), para quien haya seguido muy de cerca la producción poética peruana de esos años, son medianamente conocidos por poemas publicados en revistas o en libros como la *Antología de la poesía latinoamericana viva* (Madrid, 1966) del ya mencionado Aldo Pellegrini.

Los méritos de *El libro de unos sonidos* son indiscutibles. La antología permite observar, en un cuerpo sinfónico, la voz de una época que afirmó la tradición y la proyectó por muchos caminos. El número de textos presentado por cada escritor es importante y representativo. El esfuerzo es ponderable. Ante la inexistencia de una selección como ésta en el propio Perú, el libro viene a

reemplazar y ampliar la hace tiempo agotada edición de *Vuelta a la otra margen* (1970), antología publicada por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, que reúne a seis de los catorce poetas seleccionados en esta ocasión por Reynaldo Jiménez.

Maryland, julio de 1988.

Kupchik, Christian. *En Mesopotamia. Cartas al vacío*. Rosario: Ediciones el lagrimal trifurca, 1988.

Richard K. Curry

El lector no puede más que especular sobre cuáles son las circunstancias reales que le han llevado a un joven poeta, nacido en Buenos Aires en 1954 y ahora radicado en Estocolmo, a sentirse "en mesopotamia", situado entre dos orillas desde donde envía sus versos al vacío. En parte estos mismos versos develan esas circunstancias, pero no de una manera personal o confesional sino más bien al nivel del todohombre pensante de nuestro siglo. Esto no es decir, sin embargo, que este poeta evita cualquier referencia a datos particulares de su existencia. Al contrario, en la estructuración de sus "cartas" poéticas Kupchik hasta aprovecha los titulares de los periódicos y la forma del diario personal "Fragmentos del diario en cuarentena", cortos poemas y poemas en prosa que ocupan casi la mitad del texto) para concretar sus referencias.

El quehacer poético de este libro somete esos datos a un proceso de abstracción que convierte todo en símbolo de la angustia y del autocuestionamiento del hombre moderno. Aunque la estructura externa del libro es bien simétrica y equilibrada preludio "Parte de partida" / postludio "Pasaje de salida", poemas de "Anfibios en el Aire" / poemas de "Luminator" y los "Fragmentos del diario" en el centro), poco más atañe a esa medida. El discurso poético recuerda, se asemeja, se engancha con, (hasta podría decirse) imita el lenguaje y imaginería del surrealismo y otros movimientos de boga contemporáneos. La corriente de conciencia, los saltos irracionales, la libre asociación, la destrucción de la temporalidad, la imagen oximorónica y más son todos artifices que el discurso poético de Kupchik maneja.

Aunque tras estos elementos se transparenta el profundo absurdo lúdico al que llega el hombre moderno en su proceso de angustia y cuestionamiento, es aquí donde *En Mesopotamia* presenta uno de sus defectos. Quizás sea demasiado fuerte la compenetración con los demás estilos contemporáneos porque esa imagen oximorónica, esa lúdica combinación contradictoria de opuestos se maneja con tanta frecuencia aquí que no sólo pierde algo de su valor imaginativo sino que también aburre al lector, convirtiéndose en proceso demasiado fácil de seguir.

También a la par con otros escritores contemporáneos Kupchik se entretiene con consideraciones metaliterarias. En el proceso de autocuestionamiento es en los momentos de considerar la poesía, su carácter y su valor cuando *En Mesopotamia* logra unos de sus mejores momentos. Para este poeta mesopotámico "abandonado en las Costas del Sueño" la poesía es, por ejemplo, "un niño frágil constantemente a punto de ser salvado del incendio" o "una

mentira que siempre dice la verdad”.

En éste su tercer libro de poemas, el joven poeta ruega: “dáme una máscara”, y para ella se sirve de unos recursos trillados de la poesía actual. Mejor sería que se valiera de su propia imaginación, una imaginación que revela a este poeta como maestro de la *boutade* poética. No necesita tanto de las fórmulas de los demás el que es capaz de crear versos como “no somos nosotros quienes trepamos / a las alturas; / son las alturas las que nos devoran” o “anfibios en el aire, / sólo posamos los pies sobre la tierra / para medir la distancia / del vacío”.

En este número:

CARLOS MENESES peruano, reside en Palma de Mallorca desde hace años. Ha publicado entre otros, *Tránsito de Oquendo de Amat*, importante obra que rescata a uno de los más valiosos poetas de la vanguardia latinoamericana.

VICTOR FUENTES, español, ha publicado *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Enseña en la Universidad de California, en Santa Bárbara.

JOSE MARIA NAHARRO, español, sus artículos aparecen en publicaciones norteamericanas, así como también en España y Latinoamérica. Actualmente es profesor en la Universidad de Maryland, Estados Unidos.

CARLOS GERMAN BELLI, (ver Códice 1).

J.G. COBO BORDA, colombiano, reside en Buenos Aires. Últimamente ha publicado: *Poesía Colombiana* (ensayo) y *Almanaque de versos*, (poesía).

LUIS F. COSTA, español, es profesor en la Texas A & M University y jefe de Cátedra del Dpto de Lenguas Extranjeras.

MARIO CANEPA, argentino, es profesor en el Lehman College de la ciudad de Nueva York.

MARIO BLANC, argentino, es profesor en la Washington University del estado de Missouri en los Estados Unidos.

LOURDES GIL, cubana, destacada poeta que dirige la revista de poesía *Lyra*.

HUGO AGUIRRE, peruano, prepara su primer libro de poemas a publicarse en breve. Trabaja en un importante diario de la ciudad de Lima en su Página Cultural.

DIMAS ARRIETA, peruano, joven valor de la generación de los ochenta.

ITALA MATELLINI DE BENAVIDES, peruana, tiene una larga trayectoria como poeta, aunque su obra no ha sido bien divulgada, hay mucho por descubrir, por redescubrir.

JUAN MANUEL BERNAL, concluye su doctorado en la Universidad de California, recinto de Irvine. Ha publicado varios libros de poesía.

REI BERROA, dominicano, es profesor en la universidad de George Mason.

MARTHA CANFIELD, uruguaya, ha publicado entre otros, el libro de poemas *Anunciaciones*.

CARLOTA CAULFIELD, cubana, destacan entre sus libros de poemas, *Oscuridad Divina* y *El tiempo es una mujer que espera*. Ha dirigido con gran entusiasmo *El Gato Tuerto*, periódico poético desde la ciudad de San Francisco. Por ahora reside en Nueva Orleans.

FRANCISCO CERVANTES, mexicano, ha publicado varios libros de poemas. Últimamente ha publicado *Odisea de la poesía portuguesa moderna* (FCE).

MAGDALENA CHOCANO, peruana, vive en Nueva York. Su último libro de poemas se titula *Estratagema y claroscuro*, edición del INC del Perú.

ROBERTO ECHAVARREN, uruguayo, es profesor de Literatura hispanoamericana en la New York University.

PEDRO GRANADOS, peruano, actualmente es Lector en Cornell University. Su último poemario se titula *Vía expresa*.

RODOLFO HÄSLER, hijo del pintor del mismo nombre, aunque de nacionalidad suiza vive en España y escribe en castellano. Ha publicado *Poemas de arena*.

LILIANA LUKIN, argentina, ha publicado entre otros *Cortar por lo sano*, en Ediciones Culturales Argentinas. Vive en Buenos Aires.

ORIENTA LOZANO, joven poeta colombiana, ha publicado en diversas revistas de prestigio latinoamericanas.

EDUARDO MILAN, poeta y crítico uruguayo. Su último libro *Nervadura* apareció en Barcelona. Prepara la publicación de *Escrito en México* (ensayos). Vive en Ciudad de México.

NANCY MOREJON, destacada poeta cubana. Ha publicado varios libros de poemas entre los que destacan *Mutismos*, *Octubre imprescindible*. Vive en La Habana, y desde ahí nos llega su Son.

ARMANDO ROJAS, desaparecido poeta peruano de gran valor. Destacan entre sus libros de poesía *S & Q*. También dirigió la revista *Altaforte* desde París, y la de *Creación y Crítica* con Javier Sologuren y Silva-Santistevan.

LUZ MARIA SARRIA, peruana, ha publicado *Señales que se eligen* (poesía).

RICARDO SILVA-SANTISTEVAN, peruano, ha publicado varios libros de poemas, entre los que destaca *La eternidad que nunca se acaba*.

JAVIER SOLOGUREN, peruano, acaba de publicar *Poemas 1988*, artesanal edición de Antonio Claros y sus ediciones del tapir en Madrid.

ENRIQUE VERASTEGUI, peruano, acaba de publicar en el INC de Lima su poemario *Leonardo*, tiene ineditos varios libros de poemas.

JUAN LISCANO, venezolano, ha publicado entre otros, *Rayo que al alcanzarme*, *Fundaciones*, y *Mysisis*.

ENRIQUE PEÑA, peruano, importante poeta de la vanguardia peruana.

CATALINA RECAVARREN, peruana, poeta de gran trayectoria y que merece todo nuestro reconocimiento, ahora y siempre.

ALFREDO A. ROGGIANO, ha publicado entre otros *Prisión o transparencia*. Dirige la *Revista Iberoamericana*.

PEDRO LASTRA, (ver Códice 1).

ENRIQUE LIHN, (ver Códice 1).

LUIS REBAZA, peruano, ha publicado varios libros de poemas entre los que destaca *Del reino y la frontera*.

LUIS LEAL, mexicano, profesor y crítico de amplia trayectoria, con valiosos estudios sobre la Literatura Latinoamericana. Vive y escribe en Santa Bárbara, California.

MIGUEL ANGEL ZAPATA, (ver Códice 1).

ROSARIO FERRE, puertorriqueña, ha publicado cuento, poesía y ensayo. En poesía, destaca *Fabula de la garza desangrada*.

Carátula:

JORGE VALDIVIA-CARRASCO, valioso artista peruano que reside en Alemania, es autor de la carátula alusiva a nuestro Vallejo.

* * *

Este trabajo fue mecanografiado en una computadora Macintosh™ Plus por Janet Voelz, Desktop Design, Woodland, California.