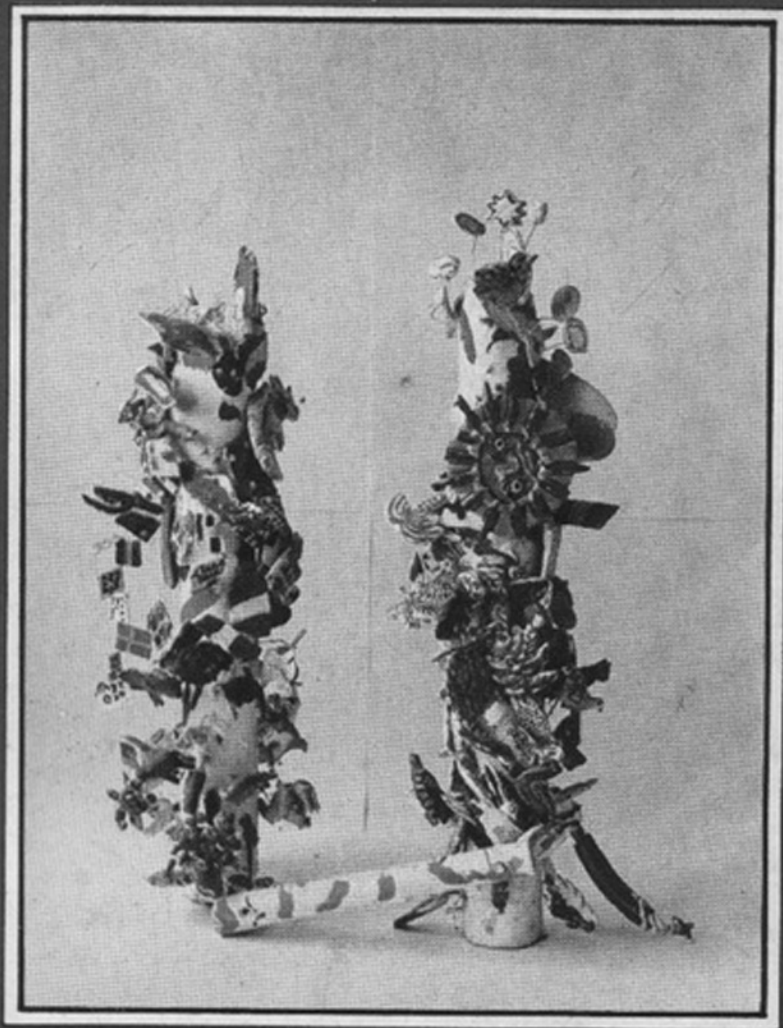


# ORACULO



EMILIO ADOLFO WESTPHALEN / CARLOS GERMAN BELLI /  
ANDRE BRETON / SALVATORE QUASIMODO / MAN RAY /  
RICARDO SILVA-SANTISTEBAN / SONIA ARAUCO / EMILIO  
HERNANDEZ / EMILIO RODRIGUEZ LARRAIN / RAFAEL  
LLAQUE / HUMBERTO AQUINO / JOSE TOLA / GERARDO  
CHAVEZ / ALFONSO CISNEROS COX / CESAR TORO MONTAL-  
VO / GILLO DORFLES / DYLAN THOMAS / PEDRO CATERIANO  
/ JOSE KOZER / CARMEN OLLE / XAVIER ABRIL / REYNALDO  
JIMENEZ / *CARATULA: ESCULTURA DE JOSE CARLOS RAMOS*  
*/ ANTOLOGIA DE LA POESIA INGLESA (1250/1950).*

<i>Emilio Adolfo Westphalen</i>	<b>1</b>	Pequeño homenaje a Luis Valle Gaicochea.
<i>Carlos Germán Belli</i>	<b>7</b>	Villanela / Cuando el espíritu no habla por la boca.
<i>André Bretón</i>	<b>11</b>	Personajes en la noche guiados por las huellas fosforescentes de los caracoles / Mujeres en la playa / Mujer y pájaro / El bello pájaro desconociendo lo desconocido a la pareja de enamorados (Traducción de Javier Sologuren).
<i>Salvatore Quasimodo</i>	<b>14</b>	Poesía Contemporánea / El hombre y la poesía / Una poética (Traducción de Renato Sandoval Bacigalupo)
<i>Pedro Cateriano</i>	<b>24</b>	Vida de burro / Dispersa idolatría estupefacta
<i>José Koser</i>	<b>27</b>	Naturaleza muerta / Autorretrato
<i>Gillo Dorfles</i>	<b>30</b>	El arte de Klee, la línea y el tiempo. (Traducción de Manuel Moreno Jimeno).
<i>Carmen Ollé</i>	<b>36</b>	Noches de adrenalina.
<i>Man Ray</i>	<b>41</b>	Fotografías / Rayografías
<i>Emilio Hernández</i>	<b>44</b>	
<i>Humberto Aquino</i>	<b>46</b>	
<i>Sonia Arauco</i>	<b>45</b>	
<i>Emilio Rodríguez Larraín</i>	<b>47</b>	
<i>Rafael Llaque</i>	<b>48</b>	
<i>José Tola</i>		
<i>Gerardo Chávez</i>	<b>50</b>	
<i>Alfonso Cisneros Cox</i>	<b>51</b>	A Gerardo Chávez/Lomas
<i>César Toro Montalvo</i>	<b>57</b>	Bruegel
<i>Dylan Thomas</i>	<b>65</b>	Notas sobre el arte de la poesía
<i>Xavier Abril</i>	<b>73</b>	Breve glosa a un poema intenso.
<i>Reynaldo Jiménez</i>	<b>75</b>	'Pedro de Acero'
<i>Nota sobre los autores</i>	<b>80</b>	Contra el regreso a Babel

# RACULO REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

Lima Junio 1981

**2**

DIRECTOR: CESAR TORO MONTALVO  
 Diagramacion: Alberto Escalante

Correspondencia y canje: Amazonas 896, Magdalena del Mar, Lima-Perú.  
 Posdata: La revista no publicará trabajos no solicitados.

# EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

## *PEQUEÑO HOMENAJE A LUIS VALLE GOICOCHEA*

Quisiera aprovechar de esta oportunidad para recordar y rendir homenaje a un poeta, Luis Valle Goicochea, amigo y compañero de mi juventud, cuyo translúcido y desolado lirismo no ha obtenido aún, pese a los reiterados esfuerzos que desplegara hace algunos años Sebastián Salazar Bondy, ni el reconocimiento debido ni la asignación del lugar que bien merece en las letras peruanas. Mi único temor es no hallar el tono apropiado a una voz tan sutil y sin artificio y que caía tanto más hondo cuanto más despojada de todo lo inútil y efímero.

Luis Valle Goicochea había nacido en 1911 en un pueblito al otro lado del legendario río Marañón, origen del Amazonas, cerca de Parcoy en la provincia de Pataz. El pueblito se llama La Soledad. Luis Valle murió en Lima en 1953. Publicó siete pequeños libros de poemas y dos relatos e innumerables crónicas y artículos periodísticos. La obra poética completa fue recopilada en una no muy cuidada edición del Instituto Nacional de Cultura hace cinco años.

Se ha considerado usualmente a Luis Valle como un poeta de los aspectos idílicos de la vida aldeana y de los recuerdos infantiles. Como se verá por la escasa muestra de sus poemas que se ofrece más adelante, con ello no se define fielmente su obra. Ya los poemas primeros revelaban su maestría en la expresión concisa, escueta, clara. Predominan en ellos la ternura y la nostalgia pero no dejan de aflorar negros presentimientos que luego han, al parecer, de entenebrecer por entero la visión del poeta, aunque la tristeza, la desolación, la angustia se expresen de modo muy peculiar. Con agudeza lo observó Sebastián Salazar: "la tristeza de Valle Goicochea no es, como tampoco la de Vallejo, la del vencido. El no entierra sus memorias resignado. Nos la comunica en mitos". Este es uno de los secretos de Valle: sus personajes humildes y coti-

dianos más que arquetípicos son míticos. Y nos lo señala: lo que escribe son, según él mismo dijo, "elegías tremendas". A pesar de todo, conforme a la interpretación de Sebastián Salazar, la elegía es una especie de protesta, "un canto jubilar". La vida no se quiebra y continúa "su ciclo incesante".

Veo así a Luis Valle consustanciado con la ancestral sabiduría campesina; su poesía nos trasmite igual mensaje que el de esas manos que en uno de sus poemas trazan "sobre las paredes eternas su desencanto o una cifra luminosa". Como el mensaje que repite en dos de sus poemas, ese desconcertante "que aunque me vaya me quede", no habrá manera de que borremos de nosotros la sutil huella de su verso.

#### NOTICIA BIBLIOGRAFICA

##### *Libros de poesía de Luis Valle Goicochea*

Las canciones de Rinono y Papagil. Lima 1932.

El sábado y la casa. Lima 1934.

La elegía tremenda y otros poemas, Lima, 1936.

Parva, Trujillo, 1938.

Paz en la tierra, Lima, 1939.

Miss Lucy King y su poema, Lima, 1940.

Jacobina Sietesolios (Últimos momentos de San Francisco de Asís). Cuadro dramático en verso. Arequipa, 1946.

---

Dejó inéditos: **Amor acecha**, Lima 1939. **Sal**, Lima 1939. **Marianita Coronel**, Lima 1943. **Tema inefable**, Cuzco-Arequipa. 1944-1945. Además una serie de poemas sueltos no recogidos en ninguna de las colecciones anteriores. Todo el material anterior ha sido incluido en la **Obra poética** de Luis Valle Goicochea (Prólogo de Aurelio Miró-Quesada y compilación de Francisco Izquierdo Ríos), publicada por el Instituto Nacional de Cultura, Lima 1974.

## Luis Valle Goicochea

### *TU ERES MI HERMANA...*

Tú eres mi hermana porque escribiste conmigo, a escondidas,  
el apodo de don Benjamín en la puerta de la casa.  
Porque una noche que llovía te preocupaste conmigo  
de un nido que la tala dejó al sereno...  
Porque cuando eras chiquita te cargó la Rarra...  
Porque nos miramos juntos en los ojazos de la vaca pintada...  
Porque mama es tu mamá...  
¿Te acuerdas?  
Sabíamos que los jilgueros jugaban en los árboles cercanos,  
y entonces la Rarra nos llamaba a mirar los últimos pollitos...  
¿Te acuerdas?, estabas conmigo  
cuando murió mi corderito y para consolarme  
me ofreció otro Rosalía...  
Me preocupa hoy que estamos lejos  
la pared torcida de la casa vieja...

### *ME CUENTAN*

Me cuentan:  
-- Fue en junio, una mañana, murió Alfredo,  
el hijo de don Ninfo el Molinero.

Hacía muchos días  
que faltaba a la escuela.

El vivía  
en Llacuabamba, en su molino, lejos.  
(El molino de don Ninfo era una casa oscura  
a orillas de un río cristalino.)

Y todos los niños de la escuela fueron,  
en formación, a Llacuabamba,  
hasta la misma casa del difunto.  
Llevaban flores de saúco, algunos rosas...

Don Ninfo, en el entierro, daba pena:  
ebrio, bamboleante,  
desviados los ojos,  
pasaba y repasaba ante las filas  
de los escolares mudos y llorosos,  
repitiendo:  
-- ¡Qué se va a hacer!... ¡Qué se va a hacer!

Doña Simona, su mujer, se daba  
llorando contra el suelo...

### ***Y HAY QUIEN ADORA SU HUERTA***

Y hay quien adora su huerta,  
su terreno,  
su yunta, su caballo,  
su perro .  
Y tocan las mismas campanas  
que oyó tanto vecino muerto  
y frescas y ajadas manos, de pasada, trazar:  
su desencanto o una cifra luminosa  
en las paredes eternas ....  
Y crecen otra vez, una vez más, los maizales  
y en el corral amplíase la casa ...:

Hay lugar para el regocijo de los niños:  
al patio triste ha descendido el cielo...  
La Rarra estrena una cuchara de madera  
labrada por secretas manos que la aman.  
Tumban los eucaliptos maduros...  
Viene el invierno... se va...  
Las águilas, hijos de otras águilas...

Y la pala que cubre,  
que entierra, enterrando empieza  
lo que habrá de suceder de nuevo...  
Y los vecinos queriendo su querencia  
en ella se volverán tierra que no oye...

### **ULTIMO DESEO**

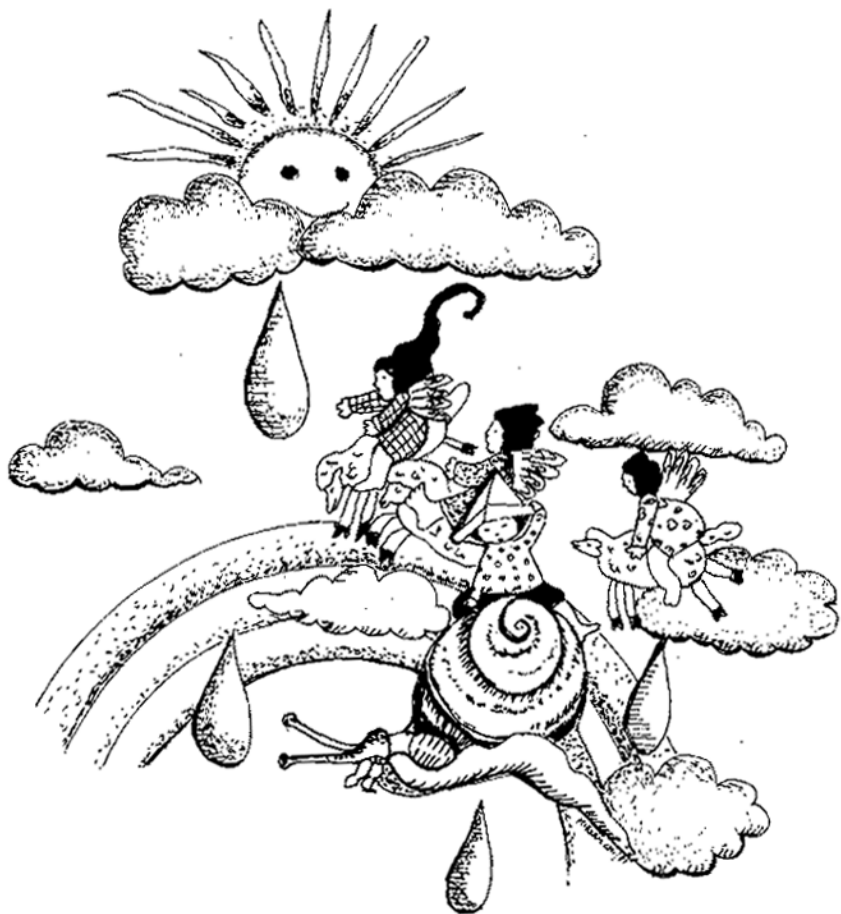
En esta faja de tierra,  
verde presea del valle,  
yo quiero acabar un día  
repetiendo mis cantares,  
y ser gleba de los surcos  
y dulce savia de los árboles,

Que las aves de rapiña  
y también las buenas aves,  
vayan por el cielo mío  
en aquel postrer instante.

Que sea mío y callado  
el minuto en que yo acabe,  
que no me vaya a los cielos  
y me quede aquí en el valle.

Que me asistan amorosos  
cosas y hombres de estos lares  
y que entonces todo esté

como está hoy y estuvo antes,  
que aunque me vaya me quede  
como una sombra en el valle.



(“Tú eres mi hermana...” y “Me cuentan” corresponden a *Las canciones de Rinono y Papagil*, 1932; “Y hay quien adora su huerta” a *El sábado y la casa*, 1934; “Ultimo deseo” a *Paz en la tierra*, 1939).



# CARLOS GERMAN BELLI

## VILLANELA

En qué punto del firmamento o suelo  
habitas (interrogo hora tras hora  
a las nubes que avanzan por el cielo);

y te busco con el mayor anhelo,  
aunque infinita fuera la demora,  
por escudriñar todo el cielo y suelo.

Penetro del arcano el denso velo,  
aun burtando los rayos de la aurora,  
y en oscuridad dejo por ti el cielo.

Bien vale contratiempos y desvelos  
el conocer por fin dónde tu moras,  
si en la bóveda arriba o en el suelo.

Y poco importa el riguroso hielo,  
ni el fuego del infierno que desdora,  
pues mirarte prefigurara el cielo.

Basta con verte cuando duermo o velo,  
distante en las antipodas ahora,  
que si no te vislumbro aca en el suelo,  
seguro se me cerrarán los cielos.

## CUANDO EL ESPIRITU NO HABLA POR LA BOCA

Aquí la bucal gruta del semblante,  
en donde no se anida ningún eco  
ni de la tempestad ruidoso trueno,  
ni un tañido de la zampoña dulce,  
y donde todo se hace mutis siempre  
desde la aurora al riguroso ocaso  
bajo el celeste cielo,  
como los seres de los demás reinos  
que por no hablar escatimados fueron  
de la victoria humana,  
y así cuánto pasmados discurrieron  
oyendo a otros cómo a borbotones  
pregonar en voz alta su ventura.

Los labios bajo el sello asaz lacrado,  
del más fiero silencio de los mares,  
desde el primer suspiro acá llegando,  
y tras el mal vivir y el buen morir,  
mudando al otro mundo todo mudo  
bajo el deshonor de una oscura sombra,  
y sediento de ser,  
pues la boca ninguna ayuda dio  
para extraer el alma de su dueño,  
cual olmo, pez y risco  
que por allá discurren muy callados,  
llevándose de sus intimidades  
cada cual el secreto impenetrable.

Súbdito del bucal tranquilo reino,  
que abandona la esfera sublunar,  
como sumido en el primer estado,  
y sufriendo el desdén de ajena dama,  
porque pegada al paladar la lengua,  
de milenio en milenio por el miedo  
de que delante della,  
bajo el vislumbre de su alta beldad,  
no pueda proclamar palabra alguna,  
y hora tras hora así,

que de repente al borde de la tumba  
callado llega y sin poder jamás  
expresar el amor ni una vez sola.

La mala o buena estrella se revela  
por medio de la lengua francamente,  
si de palabras absoluta nada,  
o en cambio cornucopia sonora,  
la fortuna se alcanza entonces plena,  
tal si hablando se embelesara al hado,  
que del cóncavo cielo  
del paladar desciende el gran mandato  
a legislar el buen o mal vivir,  
de día y aun de noche,  
ya el silencio que el infortunio incuba,  
ya la voz bajo cuyo imperio rige  
el disfrute de la terrena dicha.

Mas el alma por una vía extraña  
al fin se manifiesta enteramente,  
entre los rayos del nocturno sol,  
por el Monte de Venus escalando,  
donde por vez primera ahora está  
en la gloria del gozo sin medida;  
pues en las mil delicias  
de un mínimo momento que se esfuma  
en un abrir los ojos y cerrarlos,  
se vuelve a las alturas  
de la gestación bajo el placer máximo  
de los padres en su perpetua boda,  
ya acá como hoy en los Eliseos Campos.

Y el espíritu habitualmente oculto  
en el lapso del sueño misterioso,  
espera la llegada de la aurora,  
para así remontarse como un ave  
desde el punto del cuerpo capital,  
dejando las honduras por las cumbres;  
y de cara a la luz  
el mustio callar deja de ser tal,  
por entre la floresta tan sonora,

y a través del deleite  
mejor que por la boca el alma habla,  
que es la voz de la carne milenaria,  
la que al empíreo asciende raudamente.

Pues ello ocurre cuando día y noche  
varón y dama se entretejen firmes  
en el seno de un solo haz convulsivo,  
sobre el vasto planeta retorciéndose  
como un madero pasto de las llamas,  
que los amantes seres disfrutando  
hasta la muerte yacen,  
y lo de adentro aflora todo afuera,  
como la aurora tras la noche oscura,  
así manifestando  
el prado en las entrañas encubierto,  
donde la alondra canta bajo el agua,  
y las ovejas pastan entre el fuego.

Que el espíritu no habla por la boca;  
de aquel que adora a dama como diosa,  
y sale afuera al aire plenamente,  
del corazón abajo por el monte,  
para retornar al mujeril seno  
hasta los extramuros de la carne,  
donde su imperio anuncia  
con más empeño que con la palabra;  
y asido de las alas del delirio,  
de súbito remonta  
el más allá del cielo deleitoso  
cuando el alma, ¡oh Dios!, por la boca no.  
mas por el falo hablando eternamente.

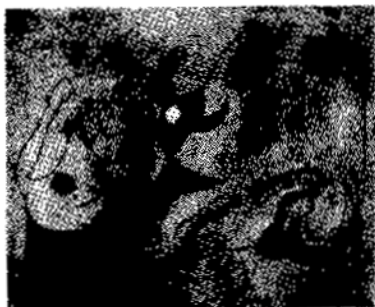
# ANDRE BRETON

*Personajes en la noche guiados por las buellas fosforescentes de los caracoles*



Raros son los que han sentido la necesidad de una ayuda semejante en pleno día - ese pleno día en el que el común de los mortales tiene la amable pretensión de ver claro. Se llaman Gerardo, Javier, Arturo... quienes han sabido que respecto de lo que sería alcanzar los caminos trazados, tan orgullosos de sus postes indicadores y sin dejar nada que desear en relación con el bien tangible apoyo del pie, no llevan estrictamente a parte alguna. Digo que los otros, que se pavonean de tener los ojos abiertos de par en par, están sin saberlo perdidos en un bosque. Al despertar, el golpe sería rehusar a la falaz claridad el sacrificio de este fulgor de labradorita que nos oculta demasiado rápido y tan vanamente las premoniciones y las incitaciones del sueño de la noche cuando ella es todo lo que en propiedad tenemos para dirigirnos sin batirnos en el dédalo de la calle.

## *Mujeres en la playa*



La arena le dijo al flotador: "Como el lecho de su más hermosa noche modelo sus formas que suspenden en el centro la lanzadera del mar. La halago como un gato, para desmembrarla hacia todos sus polos. La vuelvo hacia el ámbar, de donde chisporrotean en todos los sentidos los Broadways eléctricos. La tomo como la pelota en rebotaje, la estiro sobre un hilo, evaporo hasta la última burbuja sus lencerías y, con sus miembros sueltos, le hago hacer el abanico de la sola embriaguez de ser". Y el flotador le dice a la arena: "Soy la paleta de su grano, cavo el mismo vértigo a la caricia. La abismo y la sublime, así los ojos entrecerrados hasta la efigie de la deidad inmemorial a lo largo de la estela de las piedras levantadas y valgo lo que para su amante, la primera vez que ella se abandona, para ella en sus brazos "

## *Mujer y pájaro*



El gato sueña y ronronea en la castaña fábrica de instrumentos de cuerda. Escruta el fondo del ébano y en sesgo lame a distancia la muy viva caoba. Es la hora en que la esfinge de la rubia extiende por millares su trompa en torno de la fuente de Vacluse y donde por doquier la mujer no es más que un cáliz desbordante de vocales enlazadas con la magnolia ilimitable de la noche.

*El bello pájaro descifrando lo desconocido a la pareja de enamorados.*



Los bancos de los bulevares exteriores se doblan con el tiempo bajo el abrazo de las lianas que se estrellan muy bajo de bellos ojos y de labios. Mientras que nos parecen libres continúan en torno de ellos revoloteando y fundiendo unos sobre otros estas flores ardientes. Están para traducirnos en términos concretos el adagio de los mitógrafos que quiere que la atracción universal sea una calidad del espacio y la atracción carnal la hija de esta cualidad pero olvida con exceso especificar que es aquí a la hija, a quien toca para el baile, embellecer a la madre. Basta un soplo para liberar esas miriadas de penachos portadores de aquenios. Entre su vuelo y su recaída según la curva sin fin del deseo se inscriben en armonía todos los signos que engloba la partitura celeste.

*De: Constelaciones*

Traducción de Javier Sologuren

*Nota [del libro]*

*El conjunto de veintidós planchas reunidas bajo el título Constelaciones y que, en la obra de Miró, se escalonan entre las fechas del 21 de enero de 1940 y el 12 de septiembre de 1941, constituye una serie en el sentido más privilegiado del término. Se trata, en efecto, de una sucesión deliberada de obras del mismo formato, que se valen de los mismos medios materiales de ejecución. Participan y difieren una de otra a la manera de los cuerpos de la serie aromática o cíclica de la química; consideradas a la vez en su progresión y en su totalidad; cada una toma allí también la necesidad y el valor de cada componente de la serie matemática; en fin, el sentimiento de un acierto ininterrumpido, ejemplar, que nos procuran, conserva, en la palabra serie, la acepción que toma en los juegos de destreza y de azar.*

# SALVATORE QUASIMODO

## POESIA CONTEMPORANEA

Eso de la poesía es un tema abierto al infinito y sabemos que infinitos (respecto a las poéticas) son los caminos que permiten al hombre aproximarse a esta invariable situación del espíritu en un determinado período de su historia. Las preguntas que el poeta se hace a sí mismo, y por lo tanto a todos, pueden ser consideradas oscuras por los contemporáneos pero no por esto dejan de ejercer su influencia en las zonas más celosas de una ciudad constituida.

El nacimiento de un poeta es siempre un acto de "desorden" y presupone un futuro nuevo modo de adhesión a la vida, porque conviene decirlo, el poeta no reniega nunca de la vida aunque a través de la desesperación reconozca la aridez, una dispersión del corazón de los hombres, y los ve mitad oro y mitad sangre que fluye en su continuo diálogo con la muerte.

Vida, se entiende, en cada una de sus inexorables manifestaciones: alegría si hay alegría, dolor si hay dolor, delito, sicosis, miseria. Ninguna sociedad tendrá nunca el poder de crear al hombre libre de los males físicos y espirituales. La vida considerada en el arte como logro ideal de un individuo o de una colectividad no es más que la premisa de una retórica consciente de su incapacidad creativa. La vida, la verdad. ¿Son los hombres que piden esto al poeta y lo piden porque no saben nada de la vida y de la verdad o porque quieren confrontarse y saber si es vida esa que viven, si es verdad esa en la que creen? Dicen que el hombre moderno no tiene fe alguna, y como consecuencia, el poeta en tanto hombre de su tiempo, no puede ser más que un *maudit*, un indicador de la disolución más veloz de una moral que intenta resistir a las más descubiertas libertades de los sentidos. Patente contradicción de los ingenuos, aunque no tanto (porque la sociedad se defiende de los poetas como puede; pensemos en los dulces refugios de las cortes medievales, en las celebraciones de los consagrados, etc.), ingenuos que reclaman un acercamiento más abierto al destino temporal del hombre, una poesía que no sea "esta" sino "aquella".



Pero la poesía, decíamos, es una posición del espíritu, un acto de fe, o mejor dicho, de confianza (para no generar equívocos) en aquello que el hombre hace y no puede someterse a ninguna sollicitación externa. Tan bajo ha caído la "idea" de poesía como para poder considerarla un hecho físico, una posibilidad anónima, impersonal. La poesía es una conquista del hombre, pero hay hombres y que pueden conquistarla (admitido que exista un don, como quiera que sea) porque las numerosas composiciones en verso determinadas por un acto voluntario que leemos en cierto clima coral de civilización "poética" no son expresiones creativas sino críticas. La historia de todas las literaturas denuncia abiertamente esta aplicación técnica de una definida y concreta situación espiritual de otros poetas.

Este es el "punto" de la crisis en la poesía contemporánea. El nacimiento de un nuevo poeta, repetimos, es un acto de violencia y no puede por este motivo continuar un orden preexistente. En el campo de la poesía no hay posibilidad de "regencias". La generación que nace ahora a la poesía (hablo de Italia) no puede recibir sino enseñanzas de madurez literaria pero no puede tomar a sus maestros de la filosofía, debe expresar solamente a sus poetas si es que estos poetas dicen ya nuevas palabras. No se me malentienda, "palabra" también tiene para mí, y siempre lo ha tenido, el significado de épica, de dramática. Cuando se inicia el verdadero trabajo de crítica sobre los poetas, de un período dado, uno se detiene en el análisis de su lenguaje (no olvidemos que el juicio sobre una obra no puede ser otro que estético), y este análisis hace a veces desaparecer muchas ilusiones que parecían verdades absolutas. Todo poeta (sería superfluo recordarlo aquí) se reconoce no sólo por su voz rítmica o interna sino sobre todo por su lenguaje, por su particular vocabulario y por esa sintaxis que denuncian su "personalidad" a través de una determinación espiritual.

Dice Eliot "que toda literatura unida a la madurez tiene una historia detrás de sí, una historia que no solamente es crónica, un cúmulo de manuscritos u obras de este o aquel género, sino el ordenado aunque inconsciente progreso de una lengua en el adquirir conciencia de sus posibilidades dentro de los propios límites". Una historia, por consiguiente, una tradición. Una llamada a la tradición no es una invitación de retorno a la inteligencia de cada una de las pasadas manifestaciones del espíritu de la propia tierra. Es algo más profundo que un descenso inerme en algunas formas de unánime consenso que dieron vida a un determinado tiempo y lo alejaron de otros períodos ya concluidos y definidos históricamente. Entre nosotros y en otros lugares la necesaria voz de los poetas siempre ha proferido palabras de la propia sangre, esa voz ha sido siempre reconocida por los hombres, aun cuando el miedo a la soledad dentro del mundo suscitaba en ellos un desapego momentáneo de las cosas más habituales y correspondientes a la comprensión del sentimiento. Pero hoy ¿qué cosa quiere, qué cosa puede querer Europa? No una única "forma" de espíritu, no un único "modo" que haga común en el arte una búsqueda de las correspondencias del corazón del hombre, tampoco a través de cada una de las naciones una misma técnica que anule y disperse la naturaleza más vital de estas naciones. Porque nunca ningún pueblo estará vivo, no podrá decir nunca palabra alguna en su propio tiempo, si confía sólo a la diversidad de lenguas no su propio pensamiento, su lucha y su humana vicisitud

sino el reflejo más aceptado de un modo de vida que imite un sentimiento discordante a la propia naturaleza.

Ni la novela ni la poesía nacerán si estas revelaciones del espíritu individual comienzan a tentar una ya descubierta y no más singular cadencia de "contenidos formales" sea ella épica o lírica que los acerque a la crónica. Vida o muerte, dolor o alegría; el problema es moral siempre que un hombre se pone a hablar de la propia tierra para expresar sentimientos a otros hombres lejanos.

¿Estaría entonces nuestra literatura en crisis por exceso de madurez? (es lo que aclararemos enseguida) o ¿diremos más bien que hoy el poeta ya no sabe a quién habla, si el auscultador, p. ej., pertenece a una sociedad en formación o a aquella sociedad que se derrumba, que se derrumbó ya en la ira mecánica de la guerra y que aún se defiende como puede en las últimas fortalezas de su *tedium vitae*? Son interrogantes a los cuales es difícil dar una respuesta.

Se podría afirmar, no obstante, que el poeta habla a otras sociedades de antigua o reciente formación y que su voz alcanza este o aquel pueblo en virtud de una universalidad que se revela a través de un sentimiento común a todos los hombres. Pero dentro de los propios muros ¿cuál es la suerte reservada a este hombre cien veces amado y escarnecido y hoy mil veces lapidado? Si el poeta es la expresión de la vida, de la moral de una sociedad, ay de mí, hoy él es un exiliado, un confinado, una "abstracción" en tanto que esta sociedad que lo debería expresar es inexistente. Pero si esto es cierto como es cierto lo contrario, o sea, que el poeta en tanto hombre que participa en la formación de una sociedad no es otra cosa que una "individualidad necesaria" en esta formación, déjese decir entonces que su fuerza no tiene necesidad de sollicitación alguna. Si después esta fuerza constituye un peligro, que se la suprima. ¡Cara y potente sombra de Platón!

Sepamos pues que el filósofo griego pecaba contra su lógica de constructor de Estados escribiendo secretamente versos idílicos y arcádicos; las hojas de rosas y los amorcillos extraídos por la filosofía revoloteaban en torno a su libre rostro. No creo en la poesía como "consolación" sino como "impulso" para operar en una cierta dirección en el seno de la vida, es decir "dentro" del hombre. El poeta no puede consolar a ninguno, no puede "habituarse" al hombre a la idea de la muerte, no puede hacer disminuir su sufrimiento físico, no puede prometer un edén ni un infierno más agradable. El poeta se expresa a sí mismo; un hombre, el hombre (si se desea) habla de la sociedad en la que vive, también grita si debe gritar y si uno canta el dolor y otro canta la colada de hierro que se precipita del altoporno o el paseo del obrero con la muchacha, ¿quién de los dos está en la verdad? Hablamos de poetas, luego, ambos la tienen.

La filosofía moderna ha tratado de sorprender al *motus* de la creación haciéndolo coincidir con un acto de la conciencia mientras que las poéticas expresadas por algunos poetas parecen convalidar que la poesía es solamente un acto voluntario y reflejo.

Pensemos en Leopardi, en la *miscelánea*, en su "prosa" que genera el verso, en la poética de Eliot, en la de Valéry. Entretanto, es siempre una prosa particular aquella de la que nace el verso y la decisión de la elección, si es asimismo un acto de la mente, presupone un trabajo (digo un trabajo) que se escapa de la conciencia. Con esto ciertamente no queremos referirnos al concepto de inspiración como lo entendían los románticos pero es necesario reconocer que un acto reflejo es siempre de naturaleza crítica, no creativa. Y "reflexión" es el segundo momento de la poesía. El poeta moderno de "siervo de las Musas" ha querido transformarse en amo de ellas. De aquí la impotencia de crear a través del canto (cuando esta impotencia no está firmemente expresada como para poder ser reemplazada con la misma fuerza del "hacer" poético), de aquí la caterva de parnasianos que en este momento, y no sólo en Italia, construyen esa anónima cadena de "humores", de "naturalezas" satisfechas o insatisfechas de la creación del mundo.

Habitados como estamos desde hace siglos al concepto de "personalidad" (esto es, individuo bien determinado física y biológicamente, capaz de expresar tal o cual pensamiento, realizar tal o cual trabajo, cometer tal o cual delito, y aquí viene a propósito, escribir tal o cual poesía) nuestra mente se rehusa a considerar impersonal la creación artística. ¿Sería entonces la poesía una energía X que se insinúa en un cuerpo (apropiado de cualquier modo para recibirla) para expresarse lentamente? No importa si después aquel cuerpo posee un estado civil y sea el de Dante, Petrarca, Tasso o Leopardi. Conocemos las virtudes dialécticas de los sustentadores del arte anónimo y coral, del lenguaje que estaba "en el aire", del común deseo de una generación de establecer un solo "orden de canto". Ciertamente se desea disminuir al poeta en la escala de los valores humanos.

¿Cuál es entonces la razón profunda de esta disidencia que la filosofía y sobre todo la filosofía suscita continuamente? Otro interrogante.

Ahora bien, ¿puede una filosofía ser estructura, esqueleto de la poesía? La filosofía es siempre la "no poesía". No se trata naturalmente de la no poesía necesaria como viga portante en la construcción del discurso lírico. La filosofía en versos es trabajo de artesano aun cuando este artesano tenga la estatura de Dante. Digo esto, y todavía me refiero a la poética de Eliot, uno de los mayores líricos del mundo contemporáneo.

La filosofía (¿pero en cuántos casos se puede hablar de filosofía?) de los poetas ha sido siempre considerada por la crítica como parte negativa. Las "equivalencias" entre el "pensamiento" de un poeta y la contemporánea sistematización de una filosofía en un momento de la historia del hombre, mientras puedan ilusionar sobre el valor de ese poeta, determinan una evasión de las verdaderas zonas en donde la poesía es concretada con la apariencia más humilde.

El "documento" de una situación espiritual no es poesía. Nadie, por ejemplo, podría admitir un Leopardi mayor en los versos de *A sí mismo* en comparación con el poema "A Silvia".

Otro problema. ¿Debe el poeta moderno, en la determinación de su modo de ver al hombre y al mundo, ser la *summa* de los "conocimientos" de su tiempo? Todavía nos estamos refiriendo a Eliot (desearíamos molestar muy poco a los muertos) y decimos por incidencia que su poesía se nos manifiesta como una *miscelánea* más los *pensamientos* más los *diálogos* y más los *cantos*. Para la valoración debemos preferir la economía del poeta latino al despilfarro del poeta inglés? Eliot se remite a Dante, éste es en cierto sentido su maestro (pero el lenguaje y la posición de Eliot es Laforgue más Shakespeare) y considera a Virgilio el más "clásico" entre los poetas. A este propósito he aquí lo que Eliot escribe al respecto de Virgilio: "Es un hecho que, siendo la que era la historia de Roma y siendo el que era el carácter de la lengua latina, en cierto momento se hizo posible en forma irrepetible la existencia de un poeta clásico, si bien no hay que olvidar que se necesitó de aquel especial poeta el cual se fatigó durante toda su vida para hacer nacer lo "clásico" de la materia de su canto. Y se entiende que Virgilio no podía saber qué era "esto" que estaba haciendo. Era consciente hasta el extremo, si bien nunca poeta alguno lo fue, de aquello que estaba tratando de alcanzar, pero la única cosa que no podía tener en cuenta y que por fuerza ignoraba llevar a cabo era la de componer una obra clásica, porque solamente con el mirar en la perspectiva de la historia un clásico puede ser reconocido como tal.

"Si hay alguna palabra sobre la cual podemos detenernos y que sugiere al máximo lo que entiendo con el nombre de "clásico" ésta es la palabra madurez. Distinguiré entre el clásico universal, como Virgilio, y el clásico que es tal sólo en relación al remanente de la literatura a la cual pertenece o en relación al modo de considerar la vida en ese período determinado. No se puede tener un clásico si una civilización no es madura, si una lengua y una literatura no son maduras, y la suya debe ser la obra de un espíritu maduro. Es la importancia de esa civilización, de esa lengua, sumada a la vastedad de intereses espirituales de un poeta tomado individualmente para determinar las condiciones de la universalidad".

Desde este punto se podría discurrir largamente sobre la posición de Eliot en la poesía contemporánea, sobre aquel continuo referirse a Dante como a un espejo ideal y hacer coincidir la crisis —Dante con la crisis— Eliot. No por causa de Eliot considerado en el centro de una crisis en acto en la poesía contemporánea (porque la crisis de un poeta dura desde el nacimiento de la primera poesía hasta su último escrito) sino en cuanto a la "decisión" de trabajo.

Retornemos a la *summa* hacia la cual está tendida toda la obra de Eliot. Para la poesía, la filosofía de Dante se ha derrumbado; algunos documentos de la vida de su tiempo sobreviven a los juicios morales; la construcción de sus mundos nos puede aún maravillar, porque este altísimo espíritu de nuestra civilización ha alcanzado la universalidad en razón de su posición espiritual en el confrontamiento con "sus hombres", con "sus mujeres", con su "modo de agredir a una lengua en formación. En este sentido la no poesía de Dante hace cuerpo indisoluble con la poesía. Eliot, en su ensayo sobre Dante, envidia para sí y para todos los poetas la "concreción" del lenguaje de nuestro poeta. Pero por lo que se ha dicho arriba, Dante no es un poeta amado por sus

contemporáneos y Eliot, que lo ha descubierto durante su trabajo, no ha aprehendido profundamente el significado de su lección, tal vez ha comprendido más a Virgilio por su vasto repantigarse en el ritmo, por aquel detenerse en los objetos.

Dante, repito, ha dado una sólida enseñanza porque lo que cuenta no es un tiempo dado sino un "sentimiento". Por esto Petrarca y Leopardi son universales y siempre contemporáneos. Piénsese en Petrarca, en su lírica que nutrió durante tres siglos el hormiguero de poetas de toda Europa, piénsese en el destino de Leopardi a quien en verdad podríamos situar en donde Eliot vio a Virgilio, porque Leopardi, como Virgilio, pide y agota en sí "la madurez" de una lengua y de una literatura.

Después de Leopardi, en efecto, la poesía italiana ha debido rehacer todo y aun hoy está en camino.

El trabajo ha sido realizado sobre la lengua, sobre el hábito, sobre una vida "abatida" por razones políticas y económicas. D'Annunzio ha trabajado más que todos y las razones de su largo poetizar, excavando en este o aquel siglo, se verán más tarde. De este modo se advertirá que el ansia de sus "rechazos" en el confrontamiento con los grandes poetas como Tasso, Ariosto, Leopardi, era de naturaleza formal y no podía ser de otro modo. La inercia hacia Leopardi era el reconocimiento más inconsciente de aquella grandeza; D'Annunzio "sufrió" la suerte de quien debe luchar contra una lengua y una literatura maduras, presentes en modo "irrepetible" en la obra del poeta de Reonati. Pero D'Annunzio había ido mucho más allá del concepto de la tradición. No había comprendido que para vencer a Leopardi era necesario aceptar sus enseñanzas. Y esto es lo que han hecho los venidos después de D'Annunzio con resultados más o menos positivos que han llevado a la poesía italiana al plano de los valores del espíritu del mundo contemporáneo.

Hoy, pues, luego de dos guerras en las cuales el "héroe" se ha convertido en un número indeterminado de muertos, el compromiso del poeta es todavía más grave porque debe "rehacer" al hombre, a este hombre disperso sobre la tierra del cual conoce los más oscuros pensamientos, a este hombre que justifica el mal como una necesidad, como un imperativo del cual no se puede sustraer, que se burla incluso del llanto porque el llanto es "teatral", a este hombre que espera el perdón evangélico teniendo en el bolsillo las manos manchadas de sangre.

Rehacer al hombre, éste es el problema capital. Para aquellos que creen que la poesía es un juego literario, que consideran todavía al poeta como extraño a la vida, uno que sube de noche las escalinatas de su torre para observar el cosmos, decimos que el tiempo de las "especulaciones" ha terminado. Rehacer al hombre, éste es el compromiso.

## EL HOMBRE Y LA POESÍA (1946)

El poeta americano Mac Leish, en uno de sus más abiertos escritos, nos revela la poética bajo cuyo signo convalida toda su obra: "La poesía no debe decir sino ser". El poeta, que mucho se ha nutrido de la cultura occidental, nos hace recordar estas palabras de Platón: "Poesía es cualquier fuerza que lleva una cosa del no ser al ser".

Un contemporáneo y un antiguo, queriendo definir la idea de poesía, se encuentran, pues, admitiendo la determinación poética allí donde nace una cosa que antes no existía. Mac Leish supone que las palabras (como sonido y como *res*), el discurso, etc., no son suficientes para la creación (declaración explícita, ya plenamente comprendida después del romanticismo por todo poeta digno de este nombre). Pero será siempre difícil distinguir lo "dicho" de lo "creado". El surrealismo (surgido en Francia en 1924 en el tiempo en el que entre nosotros, con nuestras propias manos, comenzamos a ajustar en torno a nuestros pulsos y a nuestras sienas las cadenas de una esclavitud que nunca antes el hombre había conocido sobre la tierra) hace coincidir la fuerza de la que habla Platón con la libertad del espíritu (las otras libertades, teorizadas, llevaron a los surrealistas al campo de la política, es decir, al de la vida). Hemos tenido de este modo la escritura automática opuesta a la producción unitaria a través de la técnica y de la inspiración; en otras palabras, la escritura automática no ha sido más que "inspiración sin control". La palabra inspiración está aquí entendida con el significado que le daban los clásicos y los románticos, esto es, como momento favorable a la creación.

Pero ¿podía el surrealismo, como movimiento cultural, determinar (es decir, vencer al mundo), constituir una moral, una defensa del hombre? Las obras de Eluard, de Breton, y en parte las de Aragon, testimonian que su "involuntaria fuerza" era aquella de la que hablaba el filósofo griego. Debemos admitir que Eluard, Breton y Aragon eran y son poetas, a saber, de las "individualidades" precisas mientras que los otros no eran más que números, multitud. Lautréamont, el padre espiritual del surrealismo, había creído por el contrario en la coralidad de la poesía; pero el hombre de genio es siempre pródigo en aforismos sobre la humildad de su trabajo cuando es seguro que "su" nombre está ya entregado, a través de la historia de la cultura, a la memoria de los hombres.

Ahora bien, el surrealismo murió tal vez a la misma hora en la que de entre nosotros desaparecía el hermetismo. Inmediatamente el surrealista Eluard de la escritura automática pasó a uña pseudoépica, es decir, a ser lo más objetivo y lo más reflejado que pueda "descar" un poeta.

¿Coincide la "crisis" de Eluard con la crisis de nuestra cultura? Por ahora limitémonos a considerar la posibilidad de la existencia de una crisis en la cultura europea y pensar que tal vez en este turbio fluctuar de meridianos y paralelos en torno a las influencias políticas, en este sentirse con los pies bien firmes sobre la tierra, la "cosa" más vigorosamente prometida al espíritu del hombre será perdida o, por lo menos, combatida y despreciada. No seremos nosotros los que quebraremos esta desesperada costumbre

del alma pero digo que la poesía podrá mañana, sin ironía, ser verdaderamente la "ausencia". Porque, conviene recordarlo, cuando la poesía comienza a contar (la sustitución del pronombre de primera persona por el de tercera no es más que virtuosa sagacidad); cuando la topografía al sentimiento por amor a lo real, cuando el tiempo decide una duración comienza la decadencia, la verdadera decadencia. Pensemos en los gnómicos de todos los tiempos, en los problemáticos multiplicadores de cualquier mística. Sus nombres pertenecen a la historia de costumbre, la poesía es sorda a sus reclamos, lleva a otro reino esa inocencia, ese deseo de ser útil con la persuasión de representar la vida de una moral. Cuando la poesía comienza a decir, nunca podrá ser. Y una nación que acoge, que imita la "voz" (no olvidemos que la poesía es canto) de otro pueblo no hace más que desaparecer poco a poco de la presencia de la civilización, pierde su derecho a ser escuchada.

El hombre quiere la verdad desde la poesía, esa verdad que él es incapaz de expresar y en la cual se reconoce, verdad desengañada o activa que lo ayude a determinar el mundo (el mundo no puede ser sorprendido o descubierto solamente por los sentidos), a dar un significado a la alegría o al dolor en esta fuga continua de días, a establecer el bien y el mal, porque la poesía nace con el hombre y el hombre en su verdad no es sino una suma de bien y de mal. Cuando decimos dolor no entendamos pesimismo (que es negación de la vida, extraña postura del espíritu creada por las más vagas y ruinosas filosofías que nunca han alcanzado el corazón de las colectividades) sino esa fuerza que ha tenido siempre la capacidad de hacer añicos cualquier cadena, fuerza que está en la base de la verdad. ¿Queremos ir ahora más allá de la poesía, remontar sus límites con la esperanza de establecer en el espacio y en el tiempo, narrando (léase "cantando"), una moral con todos los reflejos de un *exemplum vitae*, o deseamos más bien alcanzar una mística? ¿Queremos creer verdaderamente que más que el sentimiento del hombre expresado por su voz, distinta por categorías de pueblos, cuenta su presencia física en aquel lugar dado, en aquel día dado, con aquellas acciones suyas porque sólo así la poesía deviene "objeto"? Y si el fastidio de escuchar al corazón del hombre está ya en el límite de lo soportable y el calor de la vida es sustituido por el que produce el roce en el movimiento de las máquinas, si tiene más valor el "objeto del artesano creado por muchas manos que el creado por el espíritu de pocos, hombres dispersos estos que son después los que crean una cultura, entonces, extirpados los poetas de la tierra como la "gran peste", vendrá el tiempo del silencio. De este modo las arenas sepultaron muchas civilizaciones.

## UNA POETICA (1950)

### *Maravillosamente un amor me aprieta.*

Estos versos de un antiguo poeta de mi tierra, Jacopo da Lentini, me ayudan a iniciar una reflexión un poco difícil sobre el punto más secreto, aunque en apariencia bastante evidente, de rotación de mi poesía. La palabra isla o la Sicilia se identifican en el extremo tentativo de convenios con el mundo externo y con la probable sintaxis lírica. Podría decir que mi tierra es "dolor activo" al cual se remite una parte de la memoria cuando nace un diálogo interior con una lejana persona amada o pasada a la otra orilla de los afectos. Podría decir otra cosa, tal vez porque las imágenes se forman siempre en el propio dialecto y el interlocutor imaginario habita mis valles, camina a lo largo de mis ríos. Y sería una indicación siempre vaga, un querer determinar una matemática allí donde no hay más que el murmullo de los primeros números. Pero después ¿qué poeta no ha colocado su seto vivo como límite del mundo, como límite en donde su mirada llega más distintamente? Mi seto vivo es la Sicilia, un seto que encierra antiquísimas civilizaciones y necrópolis, latomías y telamones quebrados sobre la hierba, minas de salgema y azufre, mujeres en llanto desde hace siglos por los hijos que fueron muertos, furores contenidos o desencadenados, delincuentes por amor o por justicia?

También yo he buscado lejos mi canto y mi paisaje no es mitológico o parnasiano. Allí están el Anapo y el Himera, el Platani y el Ciane con los papiros y los eucaliptos, allí Pentélico con sus fosas tumbales cavadas cuarenticinco siglos antes de Cristo "enclavadas como celdas de colmena", allí Gela, Megara Hiblea y Lentini; un amor, como decía, que no puede decir a la memoria que huya para siempre de esos lugares.

En 1946, en un discurso pronunciado inmediatamente después de la guerra pero todavía actual, había dicho que la tarea de la poesía era la de rehacer al hombre. Con esta afirmación, en un límite de aparente contenidismo, había señalado un punto de ruptura con la precedente estación de la poesía italiana y europea válida, para los fines de la historia, por las obras de los poetas que aún hoy ofrecen resistencia al juicio del tiempo. Rehacer al hombre, más que en el plano moral tenía significado en el estético. Estamos siempre por determinar los territorios de las poéticas y aquella más viva se ha alejado de los desnudos valores formales para buscar a través del hombre la interpretación del mundo. Los sentimientos del hombre, el deseo de libertad y el de salir de la soledad: he aquí los nuevos contenidos.

La poesía, sabemos, se desarrolla temporalmente pero las razones de su necesidad no repiten nunca el mismo período, de este modo, a la lírica puede añadirse la épica o viceversa. Debemos después tener en cuenta el trabajo de reflexión poética que se inserta en el creativo durante los intervalos de silencio: pretendo hablar de las traducciones, de los poetas antiguos y modernos. Los líricos griegos, Virgilio, Homero, Catulo, Esquilo, Ovidio, el Evangelio de San Juan, Shakespeare, han sido los encuentros poéticos de muchos años de trabajo. Años de lentas lecturas para lograr, mediante la filología, romper con la filología, pasar, a saber, de la primera aproximación lateral lin-



güística de la palabra a su intenso valor poético. No en el cuerpo de una "poética de la palabra" sino en el de su concreción en el de la visible representación (y no por alusión) del objeto referido. Porque la pureza de la poesía de la que tanto se ha hablado en estos años no ha sido entendida por mí como herencia del decadentismo sino en función de su lenguaje directo y concreto. Y aquí está precisamente el secreto de los "clásicos", desde los poetas épicos hasta los líricos, desde los griegos hasta nuestros grandes poetas incluyendo a Leopardi.

Puede parecer que un acercamiento a poetas de distinta naturaleza, que el paso de un lírico griego a Virgilio, a Homero, a un elegíaco latino haya desplazado un centro lírico bien definido hacia una periferia "discursiva". Puede parecerlo pero no es así, porque traduciendo a los griegos o a los latinos yo no podía darles más que mi sintaxis, mi lenguaje, en fin, mi claridad. Imitando su sintaxis, siguiendo a la filología pasivamente, habría dado mi oscuridad, esa oscuridad genérica de los traductores literales o la aquellos que se presumen de tales, en tanto que una traducción literal es siempre poética cuando las palabras de la propia lengua corresponden a los valores exactos del original, incluso en el más alto sentido filológico. Lo que se ha dicho contrasta con las reservas de la crítica formalista sobre mi obra tal vez por causa de los métodos empíricos utilizados en la investigación. Desde mi primera poesía hasta la más reciente no hay más que una maduración hacia la concreción del lenguaje. El paso por entre los griegos y latinos ha sido una confirmación de mi posible verdad en el representar el mundo.

La benevolencia de los filólogos se conquista con el tiempo. Cuando aparecieron mis *Líricos griegos* un verso pulgar relampagueó en el campo de la filología clásica pero la ruptura de una tradición áulica ya había acontecido.

# PEDRO CATERIANO

## VIDA DE BURRO

Un borrico se tumba en el feriado  
del paisaje  
    . haciéndose la vaca  
aterciopela quedamente el panorama  
desde la obscura suavidad  
    de su penumbra  
contrabandea los apegos por el lujo  
    de la tranquilidad  
y se retrata  
brutalmente guapote sin condecoraciones

Sin la ornamentación de las palabras  
    exacto sin embargo  
aparta su paciencia del realismo  
    y la revolución  
para tumbarse hinchado  
    pero humilde  
a postergar en el silencio quieto de la carne  
las ondas impetuosas  
y atender únicamente su murmullo interior

Hace que la contemplación  
    deje de ser abstracta  
confía a sus retinas inconmensurables  
los lugares comunes  
    de la santidad de la pradera  
la religiosidad profunda de las sombras  
    y otros poemas sueltos fabricados en serie  
que medita  
la resignación adormecida del maizal

## DISPERSA IDOLATRIA ESTUPEFACTA

Suspendido en el desvelo de la brisa que desciende  
conteniendo la penumbra  
casi sin respirar de veras  
suplico que estas apariencias se equivoquen  
a mi cuenta  
y se excedan las postales  
que en tus ojos copian los informes de la tarde

Me traspasan los colores distraídos de tu aldea  
con su rol ahogándose en la limpidez  
y aguardo que la niebla de la mente  
conservadora terca de ascensiones desmayadas  
eche a flotar en las honduras del silencio  
esperándote

El turismo musical de los insectos se amodorra  
hacia tus vastades  
y me quedo al acecho del proceso que calcula  
el valor de tus ojeras  
cuando las sorpresas titubean  
después de que tu nombre se oxigena  
recorriendo los sueños

A intervalos sus fuerzas  
desbordan los suspiros de la mansedumbre  
parecen disipar el paraíso  
pero no  
su mirada restituye el privilegio del texao  
expande la distancia  
y deja que los ojos de los charcos  
contengan nuestro tiempo  
hoy quiere que enmudezca a solas  
parte del corazón  
mientras el resto  
jadea husmeando pensamientos en los alrededores

Entro en calor  
decrecen mis célebres agobios  
inmovilizo derribado las segundas tentaciones  
estaciono la calma  
aspiro tu increíble superficie hasta poner en alfa  
el mundo se retira  
verifico los niveles básicos centrales  
soy culpable absoluto  
siete ocho nueve más y más profundo

Aprendo finalmente el resto de la letra  
dedicada a tus maneras  
crece tu foto a seis columnas  
sin mi dedicatoria intensa  
amanece gozosa la modestia de esperar  
a tu sabiduría  
las resistencias de mi compostura se desploman  
concienzudamente

El optimismo adviene estimulado entre tu cabellera  
se distiende  
la intensidad en la mutanza submarina  
instantes de atraparte diseminan  
entusiasmo nupciales  
el ejercicio de control mental madura frutos

Amó  
más que nunca el eucalipto gigantesco a dos pulmones, pausa de Dios en el  
jardín.

Neutro

dispuso tres gamas de un cromo gris para las nubes.

Estratos viejos y platas dormidas.

Se acicaló el sombrero de pajilla italiana y compuso.

Un axioma

de margaritas amarillo y naranja contra los hierros negros de una cancela.

La taza de la fuente

ruidosa con los gorriones del trigo bebiendo antiguamente las aguas sucias.

Y se detuvo

en el minuto a dos tonos de la grama y la ignorancia siena de la tierra.

No se atrevió

a colocar a Madame en el columpio al aire con la sofocación de sus enaguas  
la intimidad de su vestido pálido rosa y pliegues arriba sus pechos de  
matrona, desabotonados.

**ORACULO, publicará próximos números**

**Manuel Moreno Jimeno  
Antonio Melli  
Pierre Restany  
Armando Rojas  
Xavier Abril  
Nueva Poesía Francesa  
Danilo Sánchez Lihón  
Jesús Muñarriz  
Manuel Ruano  
Arnold Castillo  
Alonso Cueto  
Tulio Mora  
El arte ejemplar de Hartung  
Livio Gómez  
Vicente Azar  
Max Ernst  
Jorge Pimentel  
Arshile Ashton  
Enrique Verástegui  
Carlos Zúñiga Segura  
Javier Sologuren  
Eleodoro Vargas Vicuña**

**Número especial:  
Dedicado a César Moro**

**Partitura musical:  
Alberto Soriano nos ofrece la  
versión musical sobre "Syhna  
la blanca" de José María Eguren**



# GILLO DORFLES

## EL ARTE DE KLEE, LA LINEA Y EL TIEMPO

Sinuosidades, capullos que se desmenuzan dejando detrás algo así como la baba sutil de una araña, o bien, sigtos desprendidos e imperiosos que cortan la tela o del mismo modo, líneas netas, zigzagueantes y angulosas, o mucho más, flechas misteriosas y perentorias que señalan un camino o un orden; pero siempre líneas vitales que no son marcadas por la regla y el compás sino trazadas por ritmos orgánicos, sicogramas de un alma sensible y doliente.

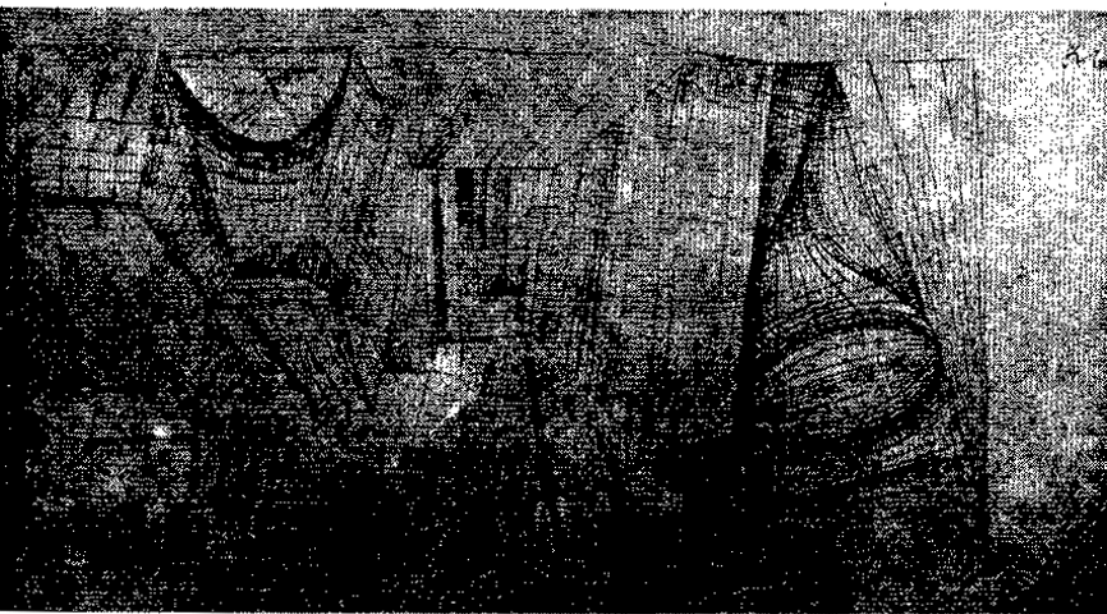
En todos los cuadros de Klee se hace presente la línea, sutil, casi impalpable que construye y destruye, que teje y sujeta, en una sucesión, los instantes discontinuos que todos en conjunto forman una *duración*; esta duración en la que el elemento del tiempo se suscita precisamente por la suma de los instantes ínfimos yuxtapuestos e interdependientes.

Ahí donde hay una línea hay un recorrido; ahí donde hay un recorrido existe una dirección que se incorpora al tiempo a través del espacio.

Y Klee en su breve e intensa vida, paralizada únicamente en los últimos años por la temible enfermedad que insensiblemente lo aislaba e inmovilizaba, Paul Klee, hasta en su último gesto, luchó contra el espacio, contra la dura coraza de la materialidad espacial en la indagación de aquel devenir fluido que, como el agua de un Leteo misterioso, conduce al hombre hacia un futuro sin límites.

El fin de Klee, el tristísimo fin de este gran poeta, de este excelso músico de la pintura, de este pintor que supo introducir en la pintura las agudezas de la poesía y los ritmos de la música, por una estrechez progresiva, llegó hasta el acabamiento de su movilidad física como si la naturaleza hubiera querido castigarlo por haber tenido la voluntad y la ambición de dominar el espacio plástico y de someterlo a las sugerencias de su creatividad cronológica.

En efecto, a través de la obra de Klee, se presenta ante nosotros uno de los más extraordinarios *lenguajes* del arte moderno: mediante aquellos signos delgados, filiformes, diáfanos se revelan a nosotros todas las angustias y catástrofes recientes, las pesquisas científicas, los descubrimientos psicológicos y, por encima de todo, el sentido del tiempo: el *Zeitgeist*. Vivimos —cuando estamos perdidos en contemplación ante sus pinturas— en una multiplicidad de tiempo: el tiempo de la poesía que las palabras enigmáticas de sus títulos sugieren, el tiempo de la música, el tiempo del cinema;



tiempos vertiginosos y tiempos retardados porque allí mismo donde se detiene la línea, reencontramos a menudo el tiempo que deviene una escansión de ritmos que se disuelven en la nada.

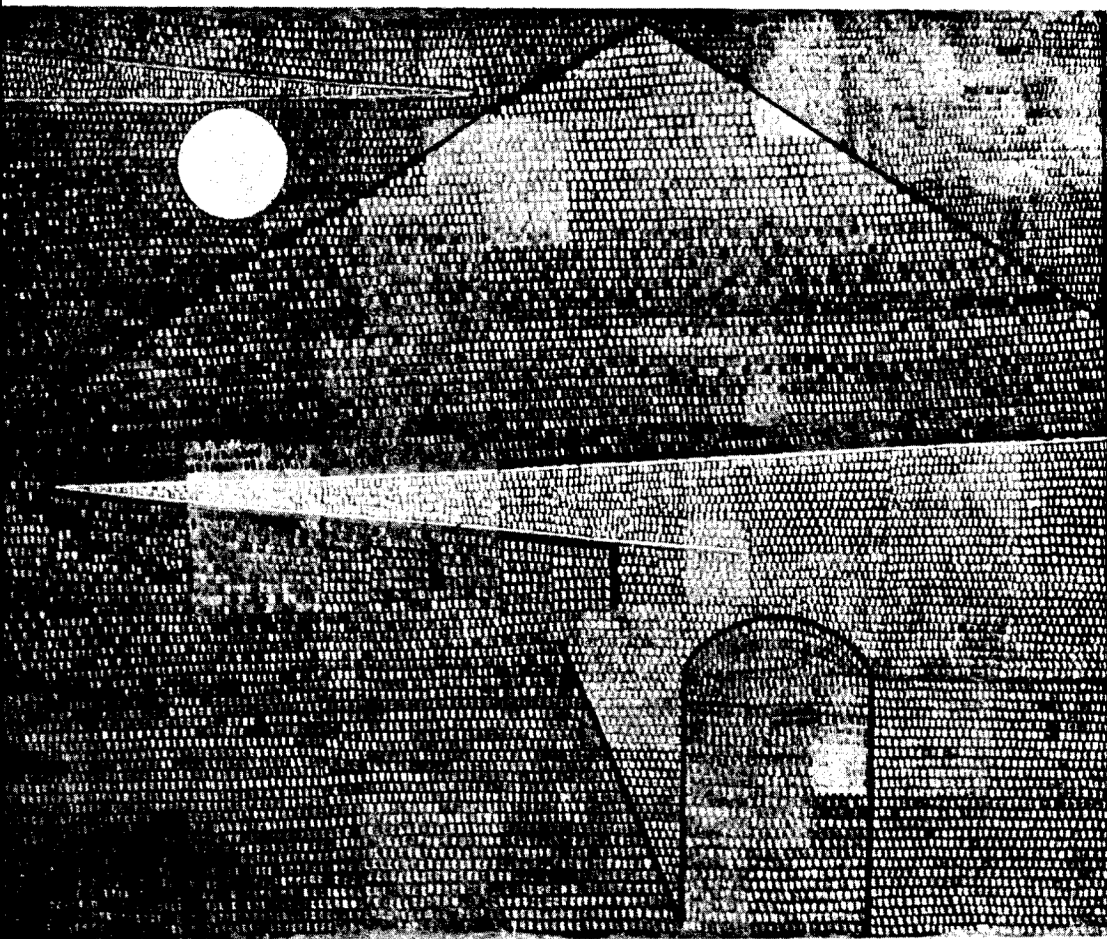
La pretendida temporalización del espacio en las obras de los cubistas, en realidad, no fue más que una acentuación de la espacialidad pictórica: el hecho de tomar adrede el objeto, de descomponerlo en sus diversas proyecciones dimensionales, de romperlo, de ponerlo por encima y por debajo y, desde allí, reconstruirlo yuxtaponiendo sus fragmentos, creaba así una visión múltiple y simultánea de las estructuras y puntos de vista diversos, pero confirmaba su distensión sobre la superficie siempre más plana de la tela, y, por consiguiente, conducía a un retorno de la bidimensionalidad y no —como tantos críticos han creído poder sostenerlo— a una tetradimensionalidad (entendiendo por cuarta dimensión, la intervención de una dimensión temporal al lado de tres dimensiones espaciales).

Al contrario, muy otra es la manera de Klee de plantear el problema. El maestro bernés se sirve, en verdad, de algunos descubrimientos cubistas, futuristas, dadaístas que, como se sabe, estaban en el aire y, en algunos de sus cuadros, es fácil de discernir un parentesco tanto con el cubismo como con el surrealismo; de igual modo con la pintura metafísica italiana (como lo señala Carola Gedion-Welcher (1) ); pero si se hace abstracción de la atmósfera siempre tan personal de su mundo interior y tenebroso, si se pone de lado la sensibilidad misteriosa y mágica de sus telas, lo que nos sorprende es la manera de hacer entrar en la pintura de su época un elemento verdaderamente



nuevo. Este elemento nuevo es, delimitándolo bien, el ingreso del tiempo en el cuadro por medio de la línea. La línea es el elemento dominante en el arte de Klee. Empleada a menudo en una ininterrumpida continuidad, ella es casi siempre un recorrido. *Una línea activa*, afirma el pintor en su *Skizzenbuch* (2), es un paseo sin término. Un paseo que nunca tiene fin en el cuadro; comienza no se sabe cómo, no se sabe cuándo, se acaba más allá del cuadro; tal vez en aquel mundo futuro que no conoce ya el tiempo de la tierra; aquel orbe futuro al que se han tornado todas las criaturas extrañas, mágicas, microscópicas, telescópicas, demoniacas, angélicas, sexuales, ancestrales y embrionarias que forman la hueste secreta y alucinante del artista.

Por consiguiente la línea de Klee es un recorrido en el tiempo. Por tal razón, como ya lo sostuvimos (3), Klee, aunque se haya servido de la superficie de dos dimensiones y por tanto abandonara la profundidad del espacio atmosférico tradicional, no obstante ha conservado un sentido del espacio vibrante y dinámico donde las formas están



siempre en mutación, donde cada forma solamente existe en tanto que ella aparece con el aspecto de una metamorfosis en curso.

La analogía que, según ciertos autores (Sylvester), existiría entre el lenguaje gráfico de Klee y el lenguaje musical de la dodecafonía (por la ausencia de un "punto focal" en los dibujos del pintor que se emparejaría con la ausencia de un "centro tonal" en las composiciones dodecafónicas) me parece un poco aventurado. Nada hay nada en Klee de la sintaxis de hierro de la dodecafonía, nada de las leyes fijas que rigen la construcción y articulación de las series (4). Pero el hecho que un tal paralelo se haya intentado, indica la importancia del reclamo del elemento musical como *leit motiv* en la obra de Klee. Sin lugar a dudas, Klee —como se sabe él fue también músico y mantenía un coloquio diario con su violín— extrajo de la música mucho de su inspiración y, diría yo, sacó una *técnica* de la composición. En efecto, su línea es una melodía cuya vibración se extiende en la superficie del papel o de la tela, ora sola, ora acompañada por otras voces, ora sostenida armónicamente por la gama de los colores o la intensidad del clarooscuro.

Y esto no constituye únicamente mis propias inducciones; en su pequeño libro, en lo sucesivo popular, *Sobre el arte moderno* (5), Klee reconoce a la línea el valor de una medida, al clarooscuro el valor de un peso, al color el que corresponde a la cualidad y admite, con eso, implícitamente, que a su *ductus* lineal se agrega una gradación de valores asimilables a los tonos y a los timbres y termine respectivamente por el clarooscuro y los colores.

Es sabido que Klee se sirvió de la línea de muchas maneras: ya como un rasgo decorativo, ya como un elemento arquitectónico estructural y su dibujo logra, algunas veces, una precisión de sentido casi absoluto. Observemos, por ejemplo, su *Ad parnasum*, las líneas precisas, netas, bien marcadas, son por cierto y con toda propiedad símbolos representativos que indican un camino y un límite. Otras veces, el medio es el empleo de un filamento sutil e incierto de rasgos paralelos que logran obtener aquel sentimiento de extensión ilimitada y de movimiento hacia la nada que una precisión perspectivista no alcanzaría jamás a sugerir. Otras veces también, el pintor se sirve de una flecha: flecha negra, aislada, casi amenazante. Es *la mano del destino*, el signo del devenir, que muestra al espectador una cantidad de acontecimientos, el comienzo de un drama, una dirección ineluctable. "Una mano —ha dicho Matisse— indica el camino con menos eficacia que una flecha". Y Klee supo servirse de la flecha en el lugar exacto donde el camino debía estar claramente indicado.

El camino: he aquí lo que dice y devela la línea de Klee. Su voluntad y su capacidad para introducir en la pintura moderna aquella dimensión cuya presencia, hoy como nunca antes, se ha revelado necesaria. Esta dimensión que los futuristas sólo en forma brutal y artificial habían hecho entrar con su *Dinamismo plástico*, que los cubistas únicamente habían alcanzado indicar estáticamente con su multiplicación de los puntos de vista. Klee, al contrario, ha sabido incorporarla, de veras, con aquella ligereza y aquella sutilidad mágica que lo erigen en el precursor de una edad nueva en que las artes plásticas no serán más solamente "artes del espacio", sino que llegarán a ser también "artes del tiempo".

- (1) Paul Klee, Gerd Hatje, Stuttgart, 1951.
- (2) Cf. Pädagogischs Skizzenbuch, München, Langen, 1925.
- (3) Cf. Dorflès, Klee, Milano, 1951 y "Dessin et mélodie de Klee" en Discours technique sur l'art.
- (4) Cf. A.J. Silvester; "Klee". En Les Temps Modernes, Paris, 1951.
- (5) Cf. Klee, On modern art, London, Faber & Faber.

(Traducción de Manuel Moreno Jiménez.)

## Oscar Coello



## CIELO DE ESTE MUNDO

En Librerías:

Juan Mejía Baca / Studium / Epoca /  
Caballo Rojo

# CARMEN OLLE

## NOCHES DE ADRENALINA

### Fragmento

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada.

He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va midiendo su talle en las vitrinas como muchas preocupada por el vaivén de su culo transparente.

Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer. Son millas las que me separan de Lima reducidas a sólo 24 horas de avión como una vida se reduce a una sola crema o a una sola visión del paraíso.

¿Por qué describo este placer agrio al amanecer?

Tengo 30 años (la edad del stress).

Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del primer parto.

Este verano se repleta de espaldas tostadas en el Mediterráneo.

El color del mar es tan verde como mi lírica verde de bella subdesarrollada.

¿Por qué el psicoanálisis olvida el problema de ser o no ser gorda / pequeña / imberbe / velluda / transparente raquílica / potona / ojerosa...

Del botín que es la cultura me pregunto por el destino  
¿Por qué Genet y no Sarrazine?  
o Cohn Bendit / Dutschke / Ulrike  
y no las pequeñas militantes que iluminaban mis aburridas  
clases en la U

ELSA MARGARITA SIRA

Marx aromaba en sus carteras como retamas frescas  
qué bellas están ahora calladas y marchitas.

No conozco la teoría del reflejo. Fui masoquista  
a solas gozadora del llanto en el espejo del WC  
antes que La muerte de la familia nos diera el alcance  
"La desnudez de los senos, la obscenidad del  
sexo, tienen la virtud de operar aquello con  
lo que de niña, no has podido más que soñar,  
sin poder hacer nada"

Bataille

Margarita Elsa Sira se perdían en la avenida Venezuela  
y colocaban carteles en la noche sobre paredes musgosas.  
De día interrumpían las clases de metafísica con rabia  
y aplaudíamos esos cabellos sudorosos y negros sobre  
la espalda.

El que más se lava es el que más apesta como los buenos  
olores son testimonio de una mala conciencia  
como el grito es la figura de la timidez.

HOTELES de Lima

en ellos la ciudad se pulveriza mediante el silencio  
inventor de palabras y como la lluvia que ahora cae  
sobre Menorca son sólo INSTANTES!  
Losas empujadas en paredes metálicas sin luz  
estudiantes = habitaciones inmundas  
lavabos + amasijos de pelos & residuos de grasa  
llegan hasta mí para impugnar esta limpieza  
que me somete maniáticamente.

Despierto y me levanto de un catre viejo  
estoy inclinada en el WC el culo suspendido  
he venido del brazo de mi compañero de clase por un solo

motivo

buscando a Sira a Elsa a Margarita.

La militancia no es una casa vieja del Rímac

pobre o hedionda

y aquí sin espejos ni tazas de mayólica aguantas

las ganas de orinar

o revientas.

La impotencia es silenciosa y corta

el flujo.

La lluvia cae sobre el espacio abierto del jardín

y estás *dentro*.

Bajo el cobertor

en brazos de la mística

el infeliz muere en la esquina rosada

gritan los pájaros fruteros violados

“¿Dónde está el peso mayor del *estar allí*,

en el *estar* o en el *allí*?

En el *allí* —que sería preferible llamar

un *aquí*— debo buscar primeramente mi ser?” Bachelard

Pues aquí estás tú HOTELES de madrugada bañador

caminando en el azul metálico de una calle desierta

regresas y ventoseas en tu lecho

y otra vez aquí / allí = viento / molotov / pezuña del poli.

Margarita Elsa Sira esta frase se cansa de evocarlas.

De mis contemporáneas me alejan las dificultades de no ser trivial.

En la Gare du Nord cerré los ojos muy fuerte.

Vi París después de un viaje largamente sentada

en la butaca del ferrocarril con la pequeña en brazos

y la torre Eiffel partida por la niebla.

¿Qué son los Campos Elíseos o la Gioconda sino el ménage

delegado a las jóvenes muchachas del tercer mundo?

Lavar pisos

refregar las estrellas.

En un café del metro Odeón: una amante de Neruda

se divorcia y va en busca de una vida auténtica.

Su exmarido un solvente ingeniero la manda a paseo

y el pintor vagabundo y la dama burguesa nos filman

unos instantes de llanto y risa que encuadran  
matemáticamente con el capuchino y el croissant al paso.  
Evelyne era más suave  
en su taller la madura holandesa nos mostró sus cueros  
mi compañero dijo: --el grado cero de la pintura--

figuras de piel oscura  
tonalidades de gris  
y naranja  
formas de vientre  
de arco iris  
Africa en pleno  
Picasso decadentoso  
o más tocable  
claroscuro sobre  
materia-materia

Venus estreñida arte analítico ubica la vagina  
y proyectarse en la página o en el pellejo del burro  
lanzar dados

abrir el esfínter de la Venus  
Evelyne no trabaja la materia-alusión  
Evelyne: - el arte es mi droga--  
el "para sí" es obsceno.

¿Escribir es una veleidad que dice o disiente  
para una mujer casada?

¿Silvia Plath y su Hollywood sin ventanas  
o las cartas revolucionarias de Diane di Prima?

"la tierra pide ayuda, nuestros hermanos/  
y hermanas arrinconan su infancia, se pre-  
paran/ a la lucha, qué opción tenemos si  
no la de unirnos a ellos, en sus manos/  
está la supervivencia del mismo planeta  
la salvación/ del sistema solar"

¿la liberación del planeta parte de mi liberación?  
y ¿esta necesidad es elitista?  
Un cuerpo que sufre insoportablemente exige  
al margen del sistema solar y las estrellas  
su liberación inmediata.

Las relaciones con las partes de mi cuerpo no son teológicas  
son frustraciones, derivados del dolor de un cuerpo fetiche.  
Hoy perdí un diente:

¿evacuación de una conciencia sufriente?

Pérdida de rigor:

¿hay algo más honesto que esta ley-grave?

¿La belleza de las piezas naturales intactas no es un  
humanismo narcisista?

Hoy perdí un diente (y hoy perdí un diente).

Me extravió—

más allá de esta frase se sitúa otra cualquiera  
debajo un mundo paradigmático bloqueado  
afirma su relación directa con el comportamiento  
sexual.

La impotencia de ligar con el texto proviene  
de la práctica erótica mutilada (desempleo sexual)

una fijación interfiere el juego

y los muslos son como árboles petrificados sobre el lecho

¿es acaso un melodrama?

el onanista hunde los párpados, la mutilación  
los abre.

Tuve que hablar de la mutilación erótica

ahora hablo del cuerpo mutilado

el INNOMBABLE

— Perder los miembros y conservar los dientes  
qué escarnio— Beckett





*OLEO SOBRE PAPEL* de José Tola

¿es posible avanzar más allá de la imagen  
de los cabezudos adorando falos como flores?  
colores apagados nos velan el pensamiento  
de los fetos procreándose a sí mismos  
¿hombre o búho  
el ciego recostado en oración?  
no dan flores los falos en los macizos del castillo  
todo termina ahí al intentar lo imposible

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN



GERARDO CHAVEZ

# ALFONSO CISNEROS COX

A Gerardo Chávez

Cuerpo sobre polvo cuerpo sobre cristal ráfaga de cuerpos  
deslizándose en una sola ola en un solo ojo bebiendo el  
polvo del agua en un solo cuerpo entre las escamas de una  
sola sombra que los rompe en silencio y los halla moviéndose  
entre piernas oscuras entre sílabas disueltas entre soplos  
negros bajo las aguas pesadas sonoras largas de los hombros en  
los cuerpos empinados sobre el polvo que los crea y los rompe  
que los hace en lo húmedo del cuerpo y los vuelve sombra en los  
muslos desprendidos frío despierto de sol cuerpos hondos en  
cuerpos blancos cubriendo la luz levantándose del frío de  
las paredes que están inscritas por las palabras que zumban  
palabras sordas en todo lo pesado del rostro en todo lo pesado  
del polvo que los sumerge y los crea ante los cuerpos disueltos  
por las olas salpicando la misma ola entre el polvo de las paredes  
rojas por los hielos despintados y ocultos bajo cuerpos de agua

## LOMAS

A Héctor Velarde

Cangrejos rotos  
la luz los deshace:  
Arena fina

Altos como el sol  
los pelícanos duermen:  
peñas blancas

Sobre las rocas:  
niebla ligera de mar  
esparciéndose

**Sombreros de paja  
Los remos sobre las olas:  
Aves de paso**

**Desnuda la orilla:  
Las gaviotas deambulan  
peñas ocultas**

**Sobre la tarde  
Medusas en el agua:  
las olas pasan**

**La arena roja:  
el silencio de los cuerpos  
descalzos**

**Tenuemente azul  
anochece sobre el puerto:  
luces lejanas**

**Roja pared  
bajo esteras de paja:  
branquias de sol**

**En el ocaso:  
sólo el ropaje blanco  
de la noche**

**Lentamente  
la noche se acodera  
entre las barcas**

**La lámpara de brea  
El jarrón de vino  
La puerta abierta**

**Blanca la noche:  
las estrellas extienden  
el horizonte**

**Cielo de piedra  
Velando a cada muerto:  
luna dormida**



Te imagino Bruegel.

Oso fumador de soles en movimiento. Rupestre golondrina grabada en La Tour de Babel. Legítimo hacedor de las bodegas. Cara moneda de papel de platina donde se ilumina el atardecer, o donde la rosa transparente es una húmeda jirafa que lucha por ahogarme.

La gaita se infla a través de la cerilla. Sofeaban los pezones del pequeño odrecillo, y levanta sus grupas para inflar los panes prometidos cuando se doran, entre las figuras de cabritilla.

Son reyes los peces azules que trasvasan sus aires celestes entre las altas laderas marinas. Se cruzan revisando las brumas y hacen un alto en la noche de los vinos blancos. Son reyes los peces azules que cultivan sus huevecillos entre sus menudas catedrales de vidrio. Levantan sus males con los rabiosos racimos que cuelgan en la Gran Viña de Moscato. En sus embestidas acuáticas desbaratan las tumbas marinas e invaden campos de sándalos entre malvas y rocotos.

Renace el Cerdo Yorshire cuyo lomo es fértil y triunfante. En su lomo abundoso cabalgan las almejas, y las tinajas, sobre lóbulos o monteras. Van hacia el gran Sarao: hermosa tienda poblada donde las gallinas ponedoras dejan sus huellas con aros de agua y yemas de cebada.

Cuando la tierra se abre azorado sobre las tumbas, expulsa y arrastra al diablo de los ataúdes. Será para hondonar al Señor de los Ovillos.

En las grandes mesas triunfales se sirven los confites nocturnos. Se espera que la caracola infernal presencie la participación del confidente amador. Gran cochero convidado. Chofer de las Nutrias Palomas. Es el que predice y predica con el ardor de las pasiones.

La noche a su manera levanta sus tombolas. Descubre los vestigios y los parajes entre los bebedores de cerveza. Las grandes manchas solares y humanas iluminan el jolgorio evaporoso, donde el firmamento derrocha los primeros pigmentos y los colores del arco iris.

Aquí se cuecen los peces hisopos: el aire agita sus antenas de cal o moaré. Consumidos por el fuego veneran las pequeñas cenizas del polvo y rehacen el excelente puchero. Un espumante pescado a vapor se ilumina detrás de la luna.

Te imagino Bruegel.

Imagino parvadas de ruiseñores que cruzan las ermitas y las pagodas. Un reno riegulle manzanas mientras las aves del gallinero picotean las dulzuras del grano. He aquí la Sirena de la Polvareda que afianza su boca, en un sonado polvo increíble. En sus escapadas misteriosas copulan, devoran a los peces diminutos en la fuente.

Ya se destaca la tarde transparente. Sus frondas de fuego se levantan y sofocan alucinaciones: Consumen menudas floras en la sombra. Así, la ciudad late todo el día. Y cada ciego y cada mendicante se impele al desenfreno, o sucumbe entre las briznas de la hierba cuando paren sus huevecillos de nogal.

Señalo la sombra insobornable que me aquieta. Y yo me permito silenciarme para huir hacia la campana colocada en la más alta aldea. Allí me espera el primer odre matinal que alumbra mi canto extraviado; son mis pequeños cantaritos pintados con fotogramas en el Atelier de Bonanova.

Te imagino Bruegel.

Sobre el bosque amarillento el ruiseñor alimenta la reaparición de la aurora. Nombra el camino de los colores que la cosecha nos ha asombrado en sus peras de rocío.

Un caballo de llameante fuego besa primorosamente los almendros de mármol cubiertos por la leche de los árboles resinosos.

Sobre los rojos tejados, millares entre ellos mismos, a manera de galletas, la menuda ciudad vomita peces y perdices en las finas chimeneas que suelen despartar a las nubes de Holanda. A su alrededor las sombras de los tejados tiritan de nieve.

Bebemos en una bota de cuero de vaca con Bruegel acompañados por sartas de cohetes.

Volamos por encima de los tejidos y suponemos que nuestras lenguas viperinas celebren el gran himeneo preparado por los aldeanos. Buscamos de aldea en aldea, ejemplares de los gatos gordos y morados que se han escapado de la blanquísima primavera.

El Vino de Concha de Toro nos espera con su prosa de sidra madura. (- ¡Oh, ron de pasas! ¡Celebremos el dulce deterioro de mis gatos girágoros y mis lirios de mármol!-). Busquemos del viento la misma pulpa de láudano. Desprevenidos por las visiones del cuerpo, iniciamos la poda de los árboles y hasta en el pecho, nos colocamos uvas y medallas de yesca.

(-Somos, ¡Oh repecho de gigantes!-)

La dulzura de la naranja se convierte en una olivácea panadera que deambula por los parques y los faroles. Cae rendida y sedienta en su jugo luciente: ese notable zumo de presencia en el país de las alquimias, donde los chiquillos recargan sus carcajadas. Haciendo del trompo, el bebedero insobornable de un picaflor: Ellos juegan, y giran instantáneas, entre los ariscados muevededos de las frutillas.

En medio de las presunciones del baile se reparten las caricias y se brincan cánicas y sogas, donde no eres más que el mismo Rey dorado en el país de los tuertos ilustres. Ocultos países de botelleros y cocheras te llaman para el gran Sarao.

Te imagino Bruegel.

Entre cuevas de diamantes y crescendos de gaviotas vibra el rondín. Agita surcos y saetas en el espacio. Será que mis manos se alumbran, hasta que yo pueda guiarme entre los sándalos y los sotos, ilustrando la coronación de mi contienda. Vengo premunido por una fama internacional donde no se conoce si mi nombre, es aún, tan despreciable, o tan abominable, como la contemplación de la primavera.

Te imagino Bruegel. Por suerte he salvado mi cesta de panes. Soy el tercer ángel celeste que ilustra mi herencia y mi sosiego.

En la lejana Casa de los Pájaros bebo la sidra olorosa con mis familiares ocultos. Siento que me ilumino como un ángel de oro. Parecido a los mates y grises de Pieter Bruegel.

Mi rostro traspasado por ilustres jardines rueda y rueda entre los demonios. Transparenta los panes y las mostacillas. Brinco como brinca la alegría harinosa del bosque. Entre malvas y peperonias todavía conservo estos ojos adormilados por apios y poros. Tendré que soñar demasiado aprisa para acostarme

al lado de un mantel blanco con filas de rayas doradas.

Te imagino Bruegel.

Me vista ya no alcanza para mirarte. Pero en esta vasta polvareda he visto reverberar la verdadera ciudad de cristal. Las colombinas y los arlequines reparte el sonoro esparcimiento de la lluvia. Aquí yace ciegamente el ruiseñor de los alambres. Bate sus alas con las tizas varadas por el viento clandestino.

Te imagino Bruegel.

No te cuelgues del barbado rey en la transparencia de tu ventana. Cuelga la soledad de la niña en tus pupilas de tendera. Sus afiladas y débiles orejas ostentan los aretes de las vaquillas misteriosas. Son como campanas solitarias y bienhechoras que transparentan mi pequeña casa sin nombre. Menudas hormigas transpiran todo el manso desnudo del mal. Alrededor de la casa caminan como monedas de humo en sus fascinantes cajas de ahorro.

Hasta la jirafa se derrumba entre las sombras. Termina por esfumarse y consumirse entre las jirafas de la escritura.

Una mujer tostada y rosada por la luna camina en medio de los faroles. Embarraciones de vapores trasladan la casa de las perdiciones entre claras de huevo y inciensos de luna.

Un hermoso huevo panzón reaparece soberanamente entre cocineros y cazadores. Siegan la vida del rey. Matan las ilusiones de los jugadores de humo. En su retorno persiguen al Duque del Alba entre sumideros y evaporaciones de mórbida jocosidad.

Un angel con su clarinete de caña alimenta la contienda mientras los otros se abren paso en medio de los reptiles.

Te imagino Bruegel.

En sueño firme y sensualmente.

La mariposa rompe y anula el secreto de mi mano vacía.

Encantado estoy de los ciruelos. Por eso en las bancas solitarias de los parques, los amantes se reparten sus caricias atraídos por copos de ajeno. Terminan

por invitar a los magos de Pieter Bruegel: los que están por llegar sucumbidos por nieblas de aretes flamencos. Entre sumideros de floripondios llaman al gran Caballero de los Ciruelos. Vestido de blanco presencia los vuelos astrales de los últimos perfumadores

Taberneros nocturnos: -- ¡Venid a ver al narizón perentorio! -- (- ¡Venid a ver al ilustre pájaro agorero que fulgurante camina en medio de los personajes de merluzilla! --). Aquí se remansa el Robador de los nidos de la golondrina.

Entre las vecindades de tus aromas vengo por estos parajes tan míos. Me acerco a este magro y antiguo silencio. Son los transreales seres de la muerte que barren mis memorias y descubren mis intenciones. Precedidos por los grandes desastres marítimos, descubro que mi grueso esqueleto está varado entre los arenales: Sacro momento en que migra mi poesía a su memento celeste.

Polvo de la Polvareda. Polvo de la sabiduría. El perfume de los ángeles es tan nórdico como el mismo Bruegel de mis ensueños. Finísimo perro alimentado entre matices de uvas italianas.

Desaparecido prisionero del fuego. Gran caminante oracular. Salvaje reyezuelo tendido a la vera de un árbol sin copos. Es el que alza la vida a su más mínima esencia. Atraído va por la golondrina que le ofrece la Señora de la Cuaresma.

Sobre todos los vicios de la tierra surges como aldeano. Pulido y aromado por una bola de cristal sales del último ángel agorero, sucumbiendo así tus formas, alimentado por mantos y costuras de relojero.

Te imagino Bruegel.

Sueñas anillos de cebada en medio de los arrozales.

Otro niño de oro te mira y cabalga sobre un caballo celeste. No posee rostro porque otro ángel lo lleva hacia el bebedero.

Supones que la lluvia termina por lavar nuestros rostros. Somos los hermosos ruiseñores que terminan por exhumar la vieja soledad de la poesía.

Me maravillo absorbiendo los ungüentos y las medallas que glasean la tarde. Luchamos contra la hermosa Señora de la Lujuria porque somos los herederos y los viajeros de la eternidad.

Aquí hemos dejado la música luciente y nocturna de los gatos dorados. Aquí está la tentación del camino. Es el cine astral de la poesía que persigue a la dormida virgen de sándalo.

Al fondo de nuestras miradas se han quedado la ceniza de nuestros potros salvajes. El viento reparte sus formas. Para darles formas de primavera, los pájaros del estío se encargan de su alimento.

La primavera está ya con nosotros y de ramo en ramo recoge nuestras pasiones. Somos el vasto dominio del resplandor. En cada flor, en cada ruido de la flor, una y otra vez, nuestras pisadas galopan sin marchitar nuestros nombres.

Te imagino Bruegel.

Imagino que somos nido y pájaros a la vez. Somos el buen polvo hermoso en una ventana amarilla, donde las palomas mensajeras se mecen para meditar por nosotros.



# DYLAN THOMAS

## NOTAS SOBRE EL ARTE DE LA POESIA\*

Usted quiere saber cómo y cuándo empecé a escribir poesía y qué poetas o clase de poesía me conmovieron al principio y, quiénes ejercieron influencia sobre mí.

Para responder a la primera parte de esta pregunta, debo decir que, al comienzo, quería escribir poesía porque me había enamorado de las palabras. Los primeros poemas que conocí fueron los de las rimas de las canciones infantiles y, antes de que pudiese leerlas, llegué a amar en ellas, simplemente, las palabras en sí mismas.

Lo que éstas significaran o simbolizaran o quisieran decir, era algo de importancia muy secundaria para mí. Lo que me importaba eran sus *sonidos* al escucharlas por primera vez en los labios de las personas mayores, remotas e incomprensibles que, por alguna razón, parecían estar viviendo en mi mundo. Y esas palabras eran para mí notas de campanas, sonidos de instrumentos musicales, ruidos del viento, del mar y de la lluvia, traqueteo del carro del lechero, golpeteo de cascos sobre adoquines, caricia de dedos de ramas sobre el vidrio de la ventana, lo mismo que, para alguien, sordo de nacimiento, podría ser el encuentro milagroso de la audición. A mí no me importaba demasiado lo que decían las palabras, ni lo que le pasaba a *Jack and Jill*, ni los demás cuentos de hadas. Me importaba la impresión del sonido que sus nombres, y las palabras que describían sus acciones, dejaban en mis oídos; me importaban los colores que las palabras proyectaban en mis ojos.

Me doy cuenta, cuando recapitulo en lo dicho, que podría estar dándole



palabras de aquellos poemas inocentes; pero honestamente, es todo lo que puedo recordar, a pesar de que tanto tiempo transcurrido pueda haber falseado mi memoria. Me enamoré —es la única expresión que puedo concebir— inmediatamente, y todavía estoy, a merced de las palabras, aunque ahora, a veces, al conocer bastante bien parte de su comportamiento, creo poder incidir sobre ellas levemente, y hasta he aprendido a golpearlas de vez en cuando, cosa que parece gustarles. Quedé hechizado por las palabras en forma fulminante.

Y cuando empecé a leer las rimas de las canciones infantiles y luego a leer otros versos y baladas, supe que había descubierto la cosa más importante para mí. Allí estaban, aparentemente desprovistas de vida, hechas sólo de negro y blanco; pero de ellas, de su propio ser, emanaban el amor y el terror y la piedad y el dolor y el asombro, y todas las demás abstracciones vagas que hacen a nuestras vidas efímeras peligrosas, grandes y soportables. De ellas venían las ráfagas y los gruñidos y el hipo y los rebuznos del regocijo común de la tierra; y a pesar de que el significado de las palabras era, por lo general, deliciosa y suficientemente cómico, a mí me parecían mucho más cómicos, en aquel tiempo casi olvidado, la forma y el tono y el tamaño y el ruido de las palabras, a medida que canturreaban y desafinaban, gorjeaban y galopaban al pasar. Aquella fue la edad de la inocencia; las palabras se me echaban encima, libres de asociación trivial o portentosa; eran yoes parecidos a la primavera, impregnados aún por el rocío del Edén, mientras volaban por el aire. Ellas establecieron su propia asociación original a medida que saltaban y brillaban. Las palabras: “monta un caballo de juguete para ir a Banbury Cross” eran tan fantasmagóricas para mí, que entonces no sabra lo que era un caballo de juguete y que me importaba un comino dónde pudiera estar Banbury Cross, como mucho más tarde lo fueron los versos de John Donne:

*Ve y atrapa una estrella fugaz  
preña una ratz de mandrágora.*

a las que tampoco pude comprender cuando leí por primera vez. Y a medida que fui leyendo más y más —y no todo fue verso, en absoluto—, mi amor por la vida verdadera de las palabras aumentó hasta el momento en que supe que debía vivir *con* ellas y *en* ellas para siempre. Supe, de hecho, que debía ser un escritor de palabras y nada más. Lo primero era sentir y conocer su sonido y sustancia, lo que iba a hacer con esas palabras, el uso que iba a hacer con esas palabras, el uso que iba a darles, lo que iba a decir a través de ellas, vendría luego. Sabía que tenía que conocerlas más íntimamente en todas sus formas y sus estados anímicos, sus altibajos,

sus rupturas y sus cambios, sus necesidades y exigencias. (Aquí, me temo, estoy empezando a hablar con demasiada vaguedad. No me gusta escribir acerca de las palabras porque entonces, con frecuencia, uso palabras malas y equivocadas y rancias e imprecisas. Lo que me gusta hacer es tratar a las palabras como lo hace el artesano con la madera o la piedra o lo que sea para picar, tallar, moldear, cepillar, pulir y aplanarla en forma, secuencias, esculturas, fugas de sonidos que expresan algún impulso lírico, alguna duda o convicción espiritual, alguna verdad que uno apenas vislumbra y que debiera tratar de alcanzar. Era muy joven y apenas iba a la escuela cuando, en el estudio de mi padre, antes de una tarea que jamás hice, empecé a discernir una especie de escritura de la otra, un tipo de bondad, un tipo de maldad. Mi libertad primera y mayor fue la de poder leer todo y cualquier cosa que quisiera. Leí indiscriminadamente y con los ojos desorbitados. Nunca hubiera soñado que hubiese tantos acontecimientos en el mundo entre los forros de los libros, tales tormentas de arena y tantas explosiones de hielo en las palabras, tales cuchilladas al fraude y también fraude, semejante paz tambaleante, semejante risa tan enorme, tales y tantas luces brillantes y ennegecedoras abriéndose camino a través de los sentidos recién despertados y desparramándose en todas las páginas en un millón de pedazos y pedacitos que eran todas palabras, palabras, palabras, y cada una de las cuales estaba viva para siempre en su propia delicia y gloria y rareza y luz (debo tratar de no hacer de estas notas supuestamente esclarecedoras algo tan confuso como mis propios poemas). Escribí imitaciones ilimitadas, aunque nunca pensé que fueran imitaciones, sino más bien cosas maravillosamente originales como huevos puestos por tigre. Eran imitaciones de cualquier cosa que estuviera leyendo en ese momento: sir Thomas Brown, De Quincey, Henry Newbolt, baladas, Blake, la baronesa Orczy, Marlow, Chums, los imaginistas, la Biblia, Poe, Keats, Lawrence, anónimos y Shakespeare.

Un lote heterogéneo, como puede apreciar, y escasamente recordado. Puse mi mano inexperta en casi cualquier forma poética, ¿cómo podía conocer los trucos de una profesión a no ser que tratara de hacerlos yo mismo? Aprendí que los trucos malos vienen fáciles; y los buenos, los que ayudan a decir lo que uno cree que es lo que quiere decir, de la manera más significativa, de la manera más conmovedora, eso todavía lo estoy aprendiendo. (Pero, entre nosotros, uno debe llamar a esos trucos con otros nombres, tales como trucos técnicos, experimentos prosódicos, etc.).

Los escritores, entonces, que influyeron en mis primeros poemas y un carácter romántico a mis reacciones respecto de las simples y hermosas

cuentos fueron muy simple y sinceramente todos los escritores que leía en aquella época y que usted puede ver en el catálogo, ya mencionado, que fluctuaba desde los autores de cuentos infantiles hasta los incomparables e inimitables maestros como Blake. Es decir, cuando empecé, la mala escritura tenía similar influencia sobre mis cosas como la buena. A las malas influencias traté de quitarlas y de renunciar a ellas poco a poco, sombra a sombra, eco a eco, a través de experimentos, a través del placer y del disgusto y de sospechas, a medida que fui amando más y más las palabras y odiando las manos groseras que las sacudían, las lenguas densas sin sensibilidad para sus sabores multitudinarios, las hachás desafiladas y chapuceras que las aplastaban en una pasta incolora e insípida, los pedantes que las volvían moribundas y pomposas como ellos mismos. Permítame repetirle que las cosas que me hicieron amar el lenguaje por sobre todo y trabajar *en* y *para* él, fueron los cuentos infantiles, las leyendas locales, las baladas escocesas, algunas líneas de los himnos, los relatos bíblicos más famosos y los ritmos de la Biblia, los cantos de inocencia de Blake, y la bastante incomprensible majestuosidad y tontería mágica de Shakespeare, oída, leída y casi asesinada en las primeras lecturas escolares.

A continuación, me pregunta si es verdad que tres de las influencias dominantes en mi prosa y poesía publicadas son Joyce, la Biblia y Freud. (A propósito, digo prosa y poesía "publicadas", puesto que en las líneas precedentes he estado hablando de las influencias que tuvieron mis muy primerizas y por siempre impublicables "juvenilias").

No puedo decir que he estado "influenciado" por Joyce, a quien admiro enormemente y cuyo *Ulises* y cuentos anteriores he leído mucho. Creo que esto de Joyce surgió porque alguien, una vez, en un artículo, comparó la semejanza del título de mi libro de relatos *Retrato del artista cachorro* con el título de Joyce, *Retrato del artista adolescente*. Como usted sabe, el nombre dado a innumerables retratos por los pintores, es "retrato del artista adolescente" —un título perfectamente honesto. Joyce usó el título "retrato" por primera vez como título de una obra literaria. Yo mismo hice un poco de juego perruno con el título *Retrato* y, naturalmente, no tenía ninguna intención de hacer una posible referencia a Joyce. No creo que Joyce haya tenido algo que ver en mi escritura.

Ciertamente su *Ulises* no la tuvo. Por otra parte, no puedo negar que la gestación de algunos de mis cuentos del "retrato" podría deberle algo a

los cuentos de Joyce publicados en *Dublineses*. Esta era una obra de pionero en el mundo del cuento corto y desde entonces ningún buen escritor de cuentos puede no haber sido favorecido, por poco que sea, en alguna medida, por ellos.

Me he referido a la Biblia, tratando de responder su primera pregunta. Los grandes relatos de Noé, Jonás, Lot, Moisés, Jacob, David, Salomón y mil y uno más, naturalmente los había conocido desde mi primera juventud; los grandes ritmos habían rodado sobre mí desde los púlpitos galeses; y leí por mi propia cuenta desde Job hasta los Eclesiastés; y el relato del Nuevo Testamento es parte de mi vida. Pero nunca me he sentado a leer la Biblia, nunca me hice eco de su lenguaje conscientemente y soy, en realidad, tan ignorante de ella como los cristianos mejor educados. Toda la Biblia que utilizo en mi trabajo es recordada de la infancia y es propiedad común de todos aquellos que han sido educados en las comunidades de lengua inglesa. En efecto, en ningún sitio, en todos mis escritos, uso conocimiento alguno que no sea lugar común para una persona letrada. He usado algunas palabras difíciles en mis primeros poemas, pero éstas son fácilmente asimilables y fueron, en todo caso, arrojadas en los poemas con una especie de pedantería adolescente que ahora espero haber descartado. Y eso me lleva a una tercera "influencia dominante": Sigmund Freud. Mi único contacto con las teorías y descubrimientos del doctor Freud ha sido a través de la obra de novelistas estimulados por sus historias clínicas, de artículos de divulgadores científicos que, supongo, han vulgarizado su obra más allá de todo reconocimiento, y de algunos poetas modernos, incluyendo a Auden, que han tratado de usar la fraseología y la teoría psicoanalítica en algunos de sus poemas. He leído sólo un libro de Freud, *La interpretación de los sueños*, y no recuerdo haber sido influenciado por él en ninguna forma. Repito, ningún escritor honesto, hoy día, puede evitar, en algún momento, la influencia de Freud, a través de su trabajo de pionero sobre el Inconsciente, pero más bien por la influencia de esos descubrimientos en la obra científica, filosófica y artística de sus contemporáneos y no, en todo caso, necesariamente, a través de los propios escritos de Freud.

En cuanto a su tercera pregunta, —si deliberadamente utilizo trucos de rimas, ritmo y formación de palabras en mis escritos— debo contestar, naturalmente, con un inmediato Sí. Soy un artesano esmerado, concienzudo, comprometido y despistado en relación con las palabras, por muy desgraciado que, con frecuencia, aparente ser el resultado, y cualquiera sean los malos usos a los que pueda aplicar mi parafernalia técnica. Uti-

lizo todo y cualquier cosa para hacer que mis poemas actúen y se muevan en la dirección que quiero: trucos viejos, trucos nuevos, retruécanos, palabras, *portmantau*, paradojas, alusiones, paranomasias, paragramas, catacrexis, *slang*, rimas asonantes, consonantes, ritmo sincopado. En este sentido, cada truco está ahí en la lengua para que se lo use como quiera. A veces, los poetas tienen que darse ciertos gustos y las vueltas circunvoluciones de las palabras y las invenciones y las ideas son todas parte del goce que es parte del trabajo esmerado, voluntario.

Su próxima pregunta es sobre si el uso que hago de combinaciones de palabras para crear algo nuevo, "a la manera surrealista", está de acuerdo con una fórmula prefijada o si es espontánea.

Aquí hay una confusión, porque la fórmula prefijada de los surrealistas fue la de yuxtaponer lo premeditado. Permítame aclararle esto un poco más, si es que puedo. Los surrealistas —(es decir, los super-realistas, o aquellos que trabajaban por encima del realismo)— fueron una camarilla de pintores y escritores reunidos en París en los años de 1920, que no creían en la selección consciente de las imágenes. Dicho de otro modo: fueron artistas que estaban insatisfechos tanto con los realistas —(hablando a *grosso modo*, aquellos que trataron de plasmar en la pintura y en las palabras una representación actual de lo que ellos imaginaban era el mundo real en el que vivían)— como con los impresionistas que, hablando a *grosso modo*, fueron los que trataron de dar una impresión de lo que imaginaban era el mundo real. Los surrealistas querían sumergirse en la mente subconsciente, la que está debajo de la superficie consciente, y desenterrar sus imágenes de ahí sin la ayuda de la razón lógica y escribirlas ilógica e irracionalmente en pintura y en palabras. Los surrealistas afirmaban que, como tres cuartos partes de la mente estaban sumergidas, era función del artista recoger su material de la masa sumergida mayor, en vez de recogerla de esa cuarta parte de la mente que, como la punta de un iceberg, sobresalía de ese mar subconsciente.

Un método que usaron los surrealistas en su poesía fue el de yuxtaponer palabras e imágenes que no tenían ninguna relación racional; y con esto esperaban lograr una especie de subconsciente o sueño, una poesía que sería más verdadera (semejante) al mundo real imaginario de la mente, en su mayor parte sumergido, de lo que lo es la poesía de la mente consciente que depende de la relación racional y lógica de ideas, objetos e imágenes. Esto es, muy burdamente, el credo de los surrealistas y con el cual

estoy en profundo desacuerdo. A mí no me importa de dónde salen las imágenes de mis poemas; que salgan, si usted quiere, del mar más hondo del escondido yo; pero antes de que lleguen al papel deberán atravesar todos los procesos racionales del intelecto. Los surrealistas, por otra parte, acomodan sus palabras sobre el papel, exactamente como emergen del caos; no trabajan esas palabras ni las ordenan; para ellos el caos es la forma y el orden. A mí, esto me parece excesivamente presuntuoso; los surrealistas imaginan que cualquier cosa que draguen de sus yo subconscientes y la plasmen en pintura o en palabras debe esencialmente ser de algún interés o valor. Yo niego eso. Una de las artes del poeta es hacer comprensible y articular lo que pueda emerger de las fuentes subconscientes; uno de los usos más importantes del intelecto es *seleccionar*, de la masa amorfa de las imágenes subconscientes, aquellas que mejor logren su propósito imaginativo, que es escribir el mejor poema que se pueda.

Y la pregunta número cinco, Dios nos ayude, es cuál es la definición de mi poesía. Yo mismo no leo poesía por otra cosa que no sea por placer. No leo sino poemas que me gustan. Esto, naturalmente, significa que tengo que leer muchos poemas que no me gustan hasta encontrar los que sí, pero cuando sí encuentro los que sí, entonces todo lo que puedo decir es "aquí están", y leerlos para mí mismo, para deleitarme. Lea los poemas que le gusten. No se preocupe de si son importantes o si perdurarán. Después de todo, ¿qué importa lo que es poesía. Si quiere una definición de poesía diga: "la poesía es todo lo que me hace reír o llorar o bostezar, lo que hace que las uñas de mis pies titilen, lo que hace que yo quiera hacer esto o aquello o "nada", y déjelo ser. Todo lo que importa sobre la poesía es el goce que uno saca de ella, no importa lo trágica que pueda ser. Todo lo que importa es el eterno movimiento que hay detrás de ella, la vasta corriente subterránea del sufrimiento humano, la locura, la pretensión, la exaltación o la ignorancia, por muy poco elevada que sea la intención del poema.

Usted puede disecar un poema para ver qué es lo que lo hace funcionar técnicamente y decirse a sí mismo, cuando las obras están ante usted, las vocales, las consonantes, las rimas y los ritmos, "sí, esto es. Es por esto que el poema me conmueve tanto. Es por su artesanía". Pero estará otra vez donde empezó. Estará nuevamente con el misterio de haber sido conmovido por las palabras. La mejor artesanía siempre deja huecos

y simas en las obras del poeta, de manera que aquello que *no* está en el poema pueda arrastrarse, gatear, relampaguear o tronar. El goce y la función de la poesía es y fue la celebración del hombre, que es también la celebración de Dios.

(Traducción de Gabriel Rodríguez.)

(\*) Respuestas a un cuestionario presentado por un estudiante. Laugharne, 1951.

Dylan Thomas. *Notas sobre el arte de la poesía*. Caracas, Fundarte, 1979.

# ECO

REVISTA DE LA CULTURA DE OCCIDENTE

ECO la publican:

*Karl Buchholz, Rafael Cerrillo, Danilo Cruz Vélez, Fernando Cherry Lara, Hanso Freiherr von Maltzahn, Carlos Patiño Roselli, Hernando Valencia Goelkel, Nicolás Suescún, Ernesto Volkening, + Aurelio Arturo, Pedro Gómez Valdezuma, Jorge Eliécer Ruiz, Ramón Pérez Mantilla.*

REDACCIÓN: J. G. Cobo Borda.

Litografía 6824 Mingobierne

Tarifa para libros y revistas Admón. Postal Nº 56.

Librería Buchholz - Avenida Jiménez de Quesada Nº 8-48.

Teléfono 41 58 96 - Bogotá, Colombia.

# XAVIER ABRIL

## BREVE GLOSA A UN POEMA INTENSO: 'PEDRO DE ACERO'

*Pica, pica  
la metálica peña  
Pedro de Acero.*

*En la sima  
De la obscura guerra  
Del mundo ciego.*

*Pesarosas  
Como trenos y llantos  
Se sienten voces:*

*De hora en hora  
Los primitivos salmos  
Y maldiciones.*

*Blondo el día  
Y el compás de la guzla  
Lejos, muy lejos.*

*Que en la mina  
Más ponderoso, lucha  
Pedro de Acero.*

*(Simbólicas)*

*A Emilie Noulet, eximia exégeta,  
a quien le debemos las más sutiles claves mallarmeanas.*

Es éste un poema esencial, realizado con arte superior, casi arcaico. No ofrece concesión a la anécdota: es un rechazo al naturalismo y a toda consigna tendenciosa y fugaz. El poeta ha captado al trabajador de la mina y nos ha dado, con maestría sin igual, la naturaleza del minero. *Pedro de Acero* libra batalla, que su creador no califica, sino sugiere, en lo más alto y lo más bajo de la injusticia del mundo ciego; insensible y sordo a las quejas. El tiempo transcurre, en el socavón, acentuando —hora tras hora— las maldiciones de la jornada. Fuera, como prolongación paradójica y antagónica del horror subterráneo, el día es de oro. La música se percibe lejana. Sólo persiste, en la mina, tenazmente, la agonía de *Pedro de Acero*. La ruina del minero contribuye, se puede decir, al esplendor áureo. ¡Trágica moraleja!

Figuren va más lejos que Vallejo, al haber descubierto la verdadera índole de la alienación del trabajo y del trabajador. No otra cosa significa su definición de uno y otro



como guerra y lucha. El poeta simbolista tenía reservada esta sorpresa reveladora, profundamente ideológica y revolucionaria, a todos cuantos confunden la creación poética con la crónica de un suceso anecdótico.

Del hecho de que Vallejo titulara *Los mineros* el maravilloso poema sinfónico en el que trata similar asunto, aunque de diverso modo, al que enfoca Eguren en el suyo, se puede establecer, por lo mismo, la diferencia que existe entre ambos. Mientras el de Vallejo es realista, a pesar de su grandeza, el de Eguren es, además, quimérico: funde el ámbito con la abstracción; se mueve, al mismo tiempo, en dos planos antagónicos. Eguren, el poeta simbolista, tuvo necesidad de crear el mito. De los atributos del mineral de hierro, transformado en acero, creó el nombre absoluto de su héroe.

El poema está concebido en dos tiempos, en dos dimensiones: lo *cerca* y lo *lejos*; lo de *arriba* y lo de *abajo*, aunque esta consideración divisoria ya no la respalda la ciencia física cosmogónica moderna. Dos son también los sentimientos contrapuestos que definen la naturaleza de la composición. De un lado, se perciben las voces quejumbrosas, próximas: *Pesarosas, trenos, llantos, salmos y maldiciones*, en tanto que la posible delicia del *compás de la guzía*, de otro, está limitada a lo *lejos, muy lejos*, para que no quepa duda acerca de la distancia considerable que media entre el escenario próximo de la desgracia, y el lejano de la ilusión. Los términos antagónicos definen el proceso composito de *Pedro de Acero*. El *pica* reiterativo de la primera estrofa se corresponde con la *lucha* de la última, así como, igualmente, la *metálica peña* concuerda con la *mina*. Por último, *obscurosa guerra* determina, en su contraste, que sea *blondo el día*; irónica alusión metonímica al oro que, en cada jornada, del alba al ocaso, se extrae de lo profundo de la tierra. Esta última imagen consagra el arte de Eguren como la proeza dialéctica del don creador del poeta, mágico animador subconsciente de la secreta, oscura belleza escondida, y fulgurante arquitecto de un mundo mítico monumental que, en las proporciones, armoniza con la medida miniaturesca.

# escandalar

Director: Octavio Armand  
Consejo de redacción: Guillermo Cabrera Infante, Roberto Cantú, Lorenzo García Vega, Peró Gimferrer, Octavio Paz, Julián Ríos, Mark Strand, Guillermo Sures

Precio de la suscripción (4 números por año)

Al público: \$ 12/año \$ 20/dos años

A las instituciones: \$ 16/año \$ 24/dos años

Enviar cheque, giro, y correspondencia a:

Escandalar, Inc., 40-40 Hamp-  
ton Street, Elmhurst, N.Y.  
11378, USA.

# REYNALDO JIMENEZ

## CONTRA EL REGRESO A BABEL

EL MISTERIO ESTALLA CON LA LUZ DEL DIA

*Georges Braque*

Una de las preocupaciones constantes respecto al arte y la poesía contemporáneas, proviene de la búsqueda de una expresión del caos que a su vez no contribuya al caos. En otras palabras; la necesidad de que la poesía y el arte nacidos del caos expresen esa situación, pero al mismo tiempo contrapongan un cierto orden, una cierta ética en la que podamos reencontrarnos a nosotros mismos. La ausencia de un orden que permita el crecimiento espiritual así como el retorno de ser la enajenación de las grandes ciudades y la recuperación de la capacidad de asombro, nos ha volcado hacia la interioridad, al mundo de los sueños y las pesadillas, la percepción íntima —y mínima— del mundo. Pero también en nosotros encontramos una ausencia de sentido y simplemente recurrimos a esa famosa "nostalgia de la eternidad".

Y si ya no conseguimos descifrar al mundo, en cambio nos queda una alternativa frente a la aceptación del caos: rescatar en nosotros mismos algún resplandor, alguna transparencia que nos redima. Tal vez debamos renunciar así a la enumeración y el despliegue de certidumbres. En cambio, sí podemos alcanzar una expresión digna de nuestra última verdad, esa certeza de la incerteza. Conciliar al hombre consigo mismo es también una tarea del arte. Devolverle, al menos, la posibilidad de sentir y de sentirse en el mundo.

La poesía de los últimos tiempos se ha ido desdibujando en cuanto a la consideración formal de escuelas y estilos, para ganar, quizás demasiado vertiginosamente, una mayor amplitud de búsquedas y de conciencias del lenguaje. Sin tener una perspectiva todavía clara acerca de lo que actualmente sucede con la poesía, sin embargo es posible establecer más allá de las categorías de cierta crítica, un tipo de poesía fecunda en cuanto a la instrumentación del lenguaje y búsqueda temática, en contraposición a otra poesía que, por pretender ser "edificante" o "entendible" en cambio contribuye a la confusión. Se trata, en el segundo caso, de una poesía "oficial", de la que podemos encontrar ejemplos suficientes en algunos suplementos de los diarios y en algunas revistas "literarias". Así ha sido siempre. Tal vez tengamos, también, que olvidarnos de las etiquetas —los ismos— si queremos considerar a la poesía como resultado de una individualidad a través del lenguaje de su tiempo.

En el Perú, como en la mayoría de los países latinoamericanos, la poesía ha sobrevivido a la indiferencia, a las modas literarias, al panfleto político, al academismo estéril. Ha forjado, a partir del desgarrado, ineludible Vallejo, una verdadera tradición contemporánea, con

rasgos y direcciones propias que no voy a enumerar aquí. Algunos nombres: Westphalen, Moro, Oquendo de Amat, Chariarse, Sologuren, Blanca Varela.

El itinerario poético de Blanca Varela es singular. Nacida en Lima, en 1926, ha publicado solamente cuatro libros: *Ese muerto existe* (1959), con prólogo de Octavio Paz; *Luz de día* (1963); *Valses y otras falsas confesiones* (1972) y recientemente, *Canto villano*. Prácticamente una desconocida en el resto de Latinoamérica, su obra se mantiene aún inaccesible, como una de las más reveladoras de nuestra situación en el mundo. Dentro del panorama general de la poesía peruana, la suya es una realidad aparte: su uso de lo coloquial, su fusión entre prosa y poesía, su manejo permanente de la ironía como canto de desarraigo, la alejan de todo localismo, de toda frontera geográfica e ideológica. Por su lenguaje, a veces descarnado y por momentos pleno de lirismo, tendiente a una expresión dramática para la poesía, está cerca a las obras de otras poetas americanas, como Sylvia Plath o Alejandra Pizarnik. Las semejanzas residen en la instrumentación de la crueldad como gesto estético y liberador; el "hacer carne", el rescate de la intimidad como camino hacia el lenguaje. Pero si Plath y Pizarnik son poetizas esencialmente trágicas, en el sentido de que expresan, aún veladamente, sus conflictos más profundos y por eso se acercan al hermetismo y al autorretrato psicológico, Blanca Varela apela al humor, a la diplomacia de un tono cotidiano, a la sensualidad. a la ternura. Para ella el asombro no es un punto de partida: es el resultado de una indagación. Por eso su tono es el de la cotidianidad, porque asimila al extrañamiento y lo transforma en zona de reunión, de participación con los otros. En su poesía frecuentemente aparecen elementos cotidianos, hasta domésticos, pero filtrados por la vivencia de los viajes, las lecturas y los sueños. Esta necesidad de decir lo cotidiano en realidad esconde una trampa: si bien el lenguaje es claro, reconocible, bello, al mismo tiempo no aclara, ni define, ni reproduce. A través de esa apariencia doméstica, casi sencilla, obliga al lector a sumergirse en "la otra cara de la moneda": en el misterio, en lo que no nombran las palabras, en lo que los objetos verdaderamente aluden. Reduce así el ámbito de su temática a una especie de teatro de bolsillo, otorgando a los elementos cotidianos un soplo de oscuridad que sólo percibimos después de la función. Se trata de un teatro de bolsillo, sí, pero una extraña tela nos separa y no nos deja ver lo que allí dentro sucede. De pronto comprendemos que el pequeño teatro, premeditadamente, era un desfile de sombras.

*Canto villano*, cuarto libro de Blanca Varela, tiene como eje de su temática precisamente al enfrentamiento de lo cotidiano con lo imponderable. El libro propone una travesía desde la indagación sensible de lo real, donde todo adquiere el tono de la duda ("cuál es la luz / cuál la sombra") y de una callada ironía respecto a lo real como espacio de certidumbres "lógicas" o "coherentes"

La primera sección, "Ojos de ver", se detiene en los poderes suscitadores de la metáfora, despojando a los poemas de toda intención que no sea esencialmente lírica, o más bien, borrando de la página todo pasaje intermedio, toda circunstancia, para provocar el temblor de lo imponderable. La naturaleza, en su inmovilidad, se vuelve espejo de la poeta, quien se permite apenas preguntar, habitar un estado intermedio. Así, sólo murmura: "tras la rosa / sombra". Esta síntesis, cuya mayor vertiente proviene de la poesía japonesa —con el apogeo del haiku como interpretación sensible de la realidad— surge en Blanca Varela con un tono que busca convertirse en pura sugerencia. La diferencia es que si para los poetas japoneses del 1700 la poesía era significación intuitiva de lo real, la poeta peruana no deja en ningún momento de lado la carga connotiva de su lenguaje: la poesía es un intento abarcativo más amplio, una aproximación al sentido y no sólo al reflejo del mundo. Por eso cris-

taliza una segunda intención, que es la del signo de pregunta abierto, la indagación a ciegas de la inmovilidad de la naturaleza como un intento de abolir al tiempo. Esa necesidad de vacío, esa resolución estética *desde el silencio* —pero un silencio también espiritual, sin duda— se manifiesta mediante un proceso de despojamiento, no sólo sintáctico, sino temático. Parte a cuestionar un fragmento de la realidad, para concentrar ahí, en ese punto, el efecto abarcativo de la metáfora. Sólo lo inexpresable —esos “sentimientos más sutiles que actualmente no tienen nombre”, de los que hablaba Kanduná— y — permitiría girar al poema alrededor de la ambigüedad, para alcanzar un cierto grado de trascendencia. Sin otra extensión que la del asombro, el poema aferra un brillo, un resplandor cuyo efecto consiste en revelar el vacío que surge del enfrentamiento de los contrarios” (“como el mundo / puerta entre la sombra y la luz / entre la vida y la muerte”).

La segunda sección, *Canto villano*, que da su nombre al libro, acentúa la ironía en favor de una significación más amplia de lo dramático, con registros tonales más variados y un uso constante de los pequeños climas y las transiciones. La ironía subraya el carácter de desesperanza ante la ausencia de sentido (“y el hueso del amor / tan roído y tan duro / brillando en otro plato”) y la presencia del tiempo, ese “espectro azul sobre la hornilla dispuesto a desaparecer para siempre”. El tiempo opera como pasaje al imponderable de la muerte. La muerte actúa, es presencia fundamental de cada acto y sólo el remolino turbio del sueño despiertos, podrá hacernos creer que el tiempo se detiene, aunque sea un instante (“el café será eterno / y el sol eterno / si no te mueves / si no despiertas”).

El continuo alternar entre lo cotidiano y lo inaccesible por vía del discurso, constituye un tramado de ocultamiento, de desajustamientos permanentes. Para Blanca Varela el misterio está en la vida, pero en la vida entendida como una confluencia de las múltiples gamas de lo real en lo concreto:

*este hambre propio  
existe  
es la gana del alma  
que es el cuerpo*

Esta actitud de restablecerle al cuerpo su condición espiritual, es posiblemente uno de los gérmenes de esta poesía vital y descarnada. Nos remite a la presencia de lo físico, de los cuerpos y de los objetos en su transcurrir temporal. El desasosiego hace que el lenguaje adquiera una fuerza connotativa capaz de transformar al dolor en belleza, pero en una belleza resuelta a descifrar un desarraigo espiritual y por eso no exenta de crudeza (“ni una línea para asirse / ni un punto / ni una letra / ni una caída de mosca / en donde reclinar la cabeza”).

Siguen en el libro dos poemas que constituye en sí mismos dos secciones: “Monsieur Monod no sabe cantar” y “Media voz”. El primero es una instrumentación más densa —al menos en extensión— de los contrastes tonales y de imágenes, apelando al lenguaje oral (“que ya no sabes / si eres o te haces el vivo / o el muerto”), intercalando vocablos del francés y del inglés, referencias a Mandrake, al Parque Salazar, a “los gorrioncitos cogándose divinamente en pleno cielo”. Todos estos recursos no son un viraje con respecto a las otras secciones del libro, sino una intensificación de los efectos del contraste. De este modo, al expresar el amor, expresa también sus disonancias pasionales. Irrumpe con un lenguaje despojado —aunque sin intentar una radicalidad verbal— en el sentido dramático del *qué*:

*paridora y descalza siempre  
para no ser oída por el necio que en ti crec  
para mejor aplastar el corazón  
del desvelado  
que se atreve a oír el arrastrado paso  
de la vida  
a la muerte  
un cuesco de zancudo un torrente de plumas  
una tempestad en un vaso de vino  
un tango*

*Media voz* prolonga el lenguaje general del libro, pero su ubicación sirve como equilibrio y transición entre tonalidades. En este sentido, el acierto del poema reside en su profunda melancolía lo que lo aleja del resto de los textos y lo que demuestra, a su vez, la falta de preceptos con que la autora encara su trabajo. Se permite pasar del ascetismo casi oriental, por el despliegue fingidamente incontenible del lenguaje oral, al desarrollo fugaz de una melancolía. Esta constante está en correspondencia con la intención de su poesía: mostrar la ruptura permanente del espíritu con los supuestos absolutos ("no he llegado / no llegaré jamás / en el centro de todo está el poema"). Extravío para alguien que ha descubierto en sí la raíz de todo misterio.

El último espacio del libro es el extenso "Camino a Babel", compuesto de siete partes sucesivas. "Camino a Babel" propone una visita más general y más directa del caos, aunque sin abandonar la propia circunstancia, y su manejo verbal esta más cercano a la radicalidad, a una seducción que alterna entre el despojamiento y el desborde. Incluso la puntuación —eliminada en otros poemas— aparece por momentos, sin revestir de solemnidad al texto, sino obligándolo a develarse en constantes cambios de ritmo y de tono. El tema "el caos bullendo en la rajada sopera familiar hasta nuevo mandato", se manifiesta como en "Monsieur Monod", abiertamente burlón, desesperanzadamente elusivo. La imposibilidad de determinación, la ausencia de sentido, se traducen en un lenguaje en movimiento; un lenguaje que en cada verso abre una nueva posibilidad, un crecimiento distinto y paralelo. La intención laberíntica se mueve aquí en un plano muy intenso de contrastes, términos inusuales (gazanapiro, tórtola, mantra) junto a efectos orales plenos de ironía ("de haberte tragado el sapo con la sopa"). También aquí los resultados más o menos definitorios se interrumpen para dar lugar a otros, constantemente, sin afirmar ni negar nada, salvo esa "soledad infinita del amor bajo toda luz".

Es quizás en el último texto de "Camino a Babel" donde Blanca Varela nos remite a la intención de su búsqueda:

*si golpeas infinitas veces tu cabeza contra lo imposible  
eres el imposible  
el otro lado  
el que llega  
el que parte  
el que entiende lo indecible  
el santo del desierto que se traga la lengua  
el que vuelve a nacer forzando a la madre  
de su madre*

*el nadador contra la corriente  
el que asciende de mar a río  
de río a cielo  
de cielo a luz  
de luz a nada*

Una vez una de las funciones del arte consista, entonces, en recordarnos que el misterio de la existencia sucede *aquí*, en lo tangible. Cierta rumor, ciertas formas o espejos, nos devolverán así un vasto espacio en el que lo oscuramente alumbrador cobra el sentido de una presencia. Es el latido de una revelación. Penetrar en el recinto del misterio es esbozar el propio vértigo, instrumentar el sentimiento de lo inefable en lo inmediato, atreverse —una vez más— al vacío.

Preocupada por lo tangible, Blanca Varela también expresa lo inefable. Ambos no son para ella sino rostros semejantes. Cercanía de lo oscuro, donde el sentido de lo real se revela irremedio, donde la aureola de lo oscuro se vuelve fuga de lo real; plenitud del vacío, donde el lenguaje busca desgarrar desgarrándose, plasticidad bajo la máscara de un lirismo en crudo, donde el ocultamiento es en sí mismo un espacio de claridad dramática; y búsqueda de lo real como una alternativa entre el silencio y el caos.

Esa tensión entre opuestos aparentemente irreconciliables como la luz y la sombra, esa vivación e irónica de su poesía, legitiman ante nosotros el derecho de la desesperación como lectura del mundo.

Buenos Aires, 1979.

*Blanca Varela. Canto villano. Lima, Ediciones Arybaló, 1978. 50 pp.*