

POESÍA



DAVID

HUERTA



POESÍA

EN EL PERÚ



Jorge Eduardo Eielson



Envoltorios

Martín Adán



Rodolfo Hinostroza

Antonio Cisneros

Javier Sologuren



DOS

POETAS FRANCESSES:



Valery

Larbaud y Francis Ponge



NÚ
ME
RO
15



CONTENIDO

David Huerta	3	ENVOLTORIOS
Thorpe Running	4	INCURABLE DE DAVID HUERTA
Óscar Wong	10	DONDE SE CANTA EL AMOR
Juan Carvajal	11	DELLOS
Guillermo Fernández/La poesía en Italia	12	Siete preguntas a EUGENIO MONTALE

POESÍA EN EL PERÚ

Marlin Adán	15	ESCRITO PARA UNA AMIGA
Carmen Boulosa	16	LA MANO DESASIDA
Antonio Cisneros y Rafael Vargas	18	ENTREVISTA CON JORGE EDUARDO EIELSON
J. E. Eielson	21	LA CIUDAD • LOS EBRIOS • LOS QUE VELAN
Antonio Cisneros	22	FUNERALES EN LA CASA DE TÉ DE YUTAI EN PEKÍN • RÉQUIEM (4)
Eduardo Vázquez Martín	24	SEIS PREGUNTAS A ANTONIO CISNEROS
Rodolfo Hinostroza	27	ALGO DE DIALÉCTICA
Carlos Molina	28	ENTREVISTA CON RODOLFO HINOSTROZA
Rodríguez Padrón/Javier Sologuren	34	DIÁLOGO DE POÉTICAS



Guillermo Camero	36	CUATRO POEMAS DE VALERY LARBAUD
Valery Larbaud	37	PRÓLOGO • ODA • CENTOMANI • LA MÁSCARA
Aura María Vidales	40	EL MAR LLORA...
Julietta Arteaga	40	EL TULUM
Adriana Díaz Enciso	40	EL AMOR ES UN RECORRIDO
Andrés Sánchez Robayna	41	EN EL TEXTO DE FRANCIS PONGE
Francis Ponge	43	LO INSIGNIFICANTE • DRAMA DE LA EXPRESIÓN • FÁBULA EL PAISAJE • A LA MATERIA SOÑADORA

MINUTERO

Marco Antonio Campos	45	CARLOS MONTEMAYOR
Guillermo Fernández	46	MARIO LUZI
Josué Ramírez	46	EL CICLISMO Y LOS CLÁSICOS
Ricardo Cayuela	47	PÁJAROS EN DISTINTAS JAULAS
ILUSTRACIONES		Vicente Rojo (de la serie ESCENARIOS)

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector General
Dr. Gustavo Chapela Castañares
Srio. General
Dr. Enrique Fernández Fassnacht
Directora de Difusión Cultural
Cesarina Pérez Pría

DIRECTORIO

Dirección
Eduardo Vázquez Martín
Diseño original
Natalia Rojas
Diseño
Vicente Encarnación M.
Redacción
Laura González Durán
Cecilia Lazcano

Tipografía
Servicios de Edición
Comunicación y Análisis, S.C.
Impreso en
Departamento de Publicaciones
de la UAM

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Dr. José Sarukhán
Secretario Administrativo
Dr. Tomás Garza
Secretario Auxiliar
Lic. David Pantoja Morán
Coordinador de Difusión Cultural
Mtro. Gonzalo Celorio
Director de Literatura
Mtro. Hernán Lara Zavala



ENVOLTORIOS

David Huerta

Envuelvo en trapos de transparencia
lo que se ha desprendido,

lo doy al fuego
de la visibilidad,

óvalos de las llamas, sentencias
o frases
para la prosa del tiempo.

Envuelvo eso que te tocaba,
el gajo y el cuchillo,

el halo del paladar, los enredos
sabios o sabrosos de la lengua,

los versos de la naranja
sobre la curiosidad papilar.

Envuelvo la redondez del ruido
en busca de la paronomasia:

escuchadas pedrerías
de guturales y de aliteraciones

que fluyen y se tropiezan,
cruzan hacia el Oriente del pentagrama.

Envuelvo estos olores
y los anudo bajo las adivinaciones del sabueso

y en la comisura del sándalo
y en el pliegue del anís.

Envuelvo las manos que han tocado el cosmos
y se hundieron en el místico lodo,

regresaron a los rostros y ahora
se abren en la sombra como palabras.



INCURABLE DE DAVID HUERTA: UNA SOLUCIÓN PARA LA POESÍA DE LA POSTMODERNIDAD

THORPE RUNNING*

unque empezó a publicar sus libros de poesía a la edad de 25 años, libros que demostraban una fina educación literaria, una aguda inteligencia y una verdadera vocación poética, David Huerta (Méjico, 1949) va a ser reconocido por *Incurable*, su último libro publicado, como uno de los verdaderos maestros de la poesía contemporánea. El título ya indica la característica quizás predominante de esta poesía más reciente de Huerta; es un *tour de force* que no sólo revela sino goza de la perpetua intertextualidad que es la poesía. Esta obra cita e imita a un sinnúmero de poetas anteriores, con lo cual establece la poesía como un campo de perpetua interacción textual y, además, el texto literalmente incorpora las teorías literarias y filosóficas de los pensadores más influyentes de la época postmodernista. La inclusión de estas ideas del post-estructuralismo —principalmente las de Jacques Lacan y Jacques Derrida— hace hincapié en la preocupación por el lenguaje poético, por los límites del poema, y por la resultante incapacidad de encerrar el texto dentro de una sola interpretación.

Las semillas de estas preocupaciones ya se encuentran en los primeros libros de David Huerta. En *El jardín de la luz* (1972) ya vemos la orientación visual que caracteriza toda su poesía primaria (Ahern, 249-250), la que predomina en su obra hasta el presente, según afirmación del mismo poeta (Barreda Villarreal, 189). Con este enfoque visual se relaciona el interés continuo en la luz como fuente de la poesía, y los espejos, un tema borgiano que aparece con frecuencia. También relacionado con lo visual en este libro aparece la fascinación con las imágenes como tema. Además, estos textos iniciales señalan una preocupación tentativa con los "límites" del poeta.

En *Cuaderno de noviembre* (1976) empieza una preocupación por el lenguaje, una comprensión de la inseguridad que el uso de las palabras conlleva. Primero, hay dificultades en el uso del lenguaje: "la palabra... hace su travesía laboriosa"⁽²⁷⁾. Y en el nombre reside mucha inseguridad.

Es que el nombre tiene coordenadas inciertas... no se dice el nombre sin riesgo de sordera...⁽⁴⁶⁾

Hay en el nombre fallas, esguinces y precipitaciones, no es él una dádiva o un calor de la designación, porque su azar determina un despojo, al existir que lo rodea sobreviven errores que aún oscurecen la "fidelidad", son un desvío.⁽⁴⁷⁾

Un indicio de una posible salida de esta dificultad se ve en el último poema de la colección, en estas líneas llenas de confianza. La clave son las imágenes, que salen del cuerpo, cuyos elementos (la respiración, la sangre, la "secreta red") sirven como las bases de varias imágenes en esta cita:

Cuando respiro me adueño del mundo:
no hay extravío, hay imágenes, la sangre está escrita en la
secreta red del cuerpo.⁽¹⁰⁵⁾

La desconfianza en el lenguaje y el considerar la imagen como solución posible se ven también en el libro siguiente, *Versión* (1978). La dificultad de la representación de lo real queda clara en estos versos de "Index":

Cada tema entra alguna vez en el claroscuro de la palabra que lo convoca, la cosa, la mera cosa rala y directa,cede a la ola del lenguaje...⁽⁴⁹⁾

Aunque la palabra es algo indefinido (claroscuro), estas líneas muestran que aún así es superior a "la cosa", que el lenguaje domina (hace ceder). Y otra vez en este libro, la imagen rescata lo que queda de las palabras que no dejan nada concreto.

* St. John's University, Collegeville, MN (Universidad de St. John, Collegeville, MN)

¿Sientes que en la imagen de esas palabras hay un trazo de ti, un río de huellas donde leo tu gasto bordeado por la decoración de escribir, de hablar?⁽⁴⁰⁾

No queda más que "un trazo", "huellas", y un "gasto", elementos muy inciertos, y la escritura en la cual se encuentra esta descripción está clasificada como "decoración", otra característica insustancial o innecesaria.

Junto con los temas mencionados, hay algunas referencias esparcidas en estos libros al "deseo", y a un "otro" que no nos preocuparían mucho si no fuera por su centralidad en el gran libro, *Incurable*. Y éste es un libro de casi cuatrocientas páginas llenas de energía y pensamiento que ha producido sorpresa, tanto por su magnitud como por su energía, a lectores y reseñadores por igual, ya que esta obra tan vasta viene de un poeta que ha mostrado tantas dudas sobre la eficacia del lenguaje y de la poesía. Tampoco disminuyen las dudas en este extenso texto; el libro es una constante lucha con la duda, el miedo y la incertidumbre. Pero además es un libro en el cual no se quiere solamente resolver o por lo menos dirigirse a aquellos problemas que acosan a la poesía, sino que intenta en última instancia abarcárla, hacerse una representación de ella dentro del contexto de *toda* la poesía. Por fin, busca una manera de trascender las limitaciones que el libro pone tan en evidencia.

Es difícil escoger sólo algunas líneas para citar en este estudio, porque el poema entero está lleno de puntos sociales esenciales; pero empiezemos por esta sección clave que viene en la tercera página del libro.

Materia del yo, un descenso órfico en el deseo,
un tocamiento de lo que se derrama, sin centro ni asidero,
un pozo limitado por el norte de las palabras y el sur
infernal o egipcio
de lo reprimido, postergado, diferido, abandonados en
los jardines horrendos del pasado.⁽⁴¹⁾

Huerta mismo ha dicho que *Incurable*, especialmente la primera mitad sabe a "telequelismo" (Reyes, 5), y estas líneas sí demuestran una deuda grande a la nueva crítica literaria francesa, en este caso a los dos Jacques: Lacan y Derrida. En todo el poema hay un "yo" que habla, y en la primera línea de esta cita, con la referencia a la "materia", o la sustancia, de este yo, y en su conexión con el "deseo", tenemos obvias referencias a la obra de Lacan. El sujeto que habla, con sus componentes, es uno de los temas que aparece con más frecuencia en Lacan y en los otros críticos que siguen a Freud. Será obvio, mientras comentamos el poema, que este "yo" representa a más que el escritor implícito en el texto. Otra vez Huerta mismo está de acuerdo, diciendo que "quien habla en *Incurable* dice yo pero ese yo es muchos, son, somos legión, hasta lo inidentificable..." (Reyes, 5). Pero aquí, en la segunda línea está ligado con características de máxima inestabilidad: "sin centro ni asidero". Esto es puro Derrida ("puisque le centre ne lui appartient pas", 410), y lo derrideano aumenta en las líneas siguientes, donde se contagia el lenguaje con esta incertidumbre, otra vez con términos sacados del filósofo francés. Aquí también entramos en el juego de los límites. Que el pozo que es el descenso del deseo tenga "el norte de las palabras" nos suena bastante positivo: podremos fijarnos en las palabras. Pero si el otro polo, el sur, sólo está compuesto de lo absolutamente incierto —una región infernal "de lo reprimido, postergado, diferido, abandonado"— esto le quita al norte toda calidad fija o estable; porque si un polo vacila, el otro vacilará por definición.

Es decir, las palabras sufren también de lo postergado o diferido, otras características que les da

Derrida ["Premièrement, différence renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve". *Positions*, 17]. Lo único de estas líneas que no se relaciona con el "telquelismo" es la referencia al descenso "órfico", un elemento que introduce o presagia los elementos surrealistas, y con ello las características que comparte este movimiento con el romanticismo, que se evocan a lo largo del texto también.

Pero volvamos a lo del "deseo", que aparece en esta primera cita dentro del contexto de lo incierto. Incierto es exactamente lo que es el deseo, tanto en la obra de Lacan como en la de Huerta —pero esto no quiere decir que sea sin importancia. Al contrario, más adelante en el poema el sujeto que habla se da cuenta del peso que el deseo le impone: "en verdad estoy sucio; cargado como una máquina por la retícula de un *bacia*, el del Deseo".⁽⁴²⁾ La importancia del deseo está subrayada por la mayúscula, pero ¿qué es este Deseo? Aquí dice que es un hacia, implicando que no es nada, sino una posibilidad futura. Esto coincide exactamente con Lacan, que ve el deseo como algo "innombrable". También lo ve como una falta, como algo que no está presente (Felman, 144). En el texto de Huerta vemos precisamente esta característica también.

Y entonces comprendí que tu pecho era mi pecho y que tu mano y su tacto
no eran sino el deseo enterrado en cada una de las palabras
no dichas.⁽⁴³⁾

La carencia aquí se asocia con las palabras *por decir* ("no dichas"), otra vez dando la idea de cierta futuridad, y también relacionándose con la incertidumbre que conllevan las palabras mismas en el contexto del poema.

No menos importante en esta cita es el origen del deseo —viene de "tu mano y su tacto", y esto después de confundirse el sujeto su propio pecho con "tu pecho". ¿Quién es este tú, pues? Una pregunta importante porque el sujeto que habla repetidamente dialoga con un tú, inextricablemente ligado con el yo que habla y ésta es una relación directa aunque inestable.

Hablo en ti, directamente, por mis intersticios.⁽⁴⁴⁾

No es "te hablo" sino en o quizás dentro del otro. Aún así es "directamente", pero no con la voz ni con la mente, sino por una parte de él notablemente no especificada, imposible de localizar, los "intersticios", palabra favorita también de Roland Barthes. Pero esta relación se aclara.

Hablo en ti como en un espejo nómada. Soy en ti la sola palabra que me designa como imagen,
una fuerza escondida en tu aliento, una virtualidad que te recorta en lo que en mí te prepara como imagen:
eres en mí lo que habla...⁽⁴⁵⁾

Sigue hablando "en ti", pero ahora como un espejo, una imagen recurrente en el poema (la primera línea del poema es "El mundo es una mancha en el espejo"). Este "ti" ahora se ve como un reflejo del sujeto que habla, o de un aspecto de él. El espejo, que es nómada, recuerda la inestabilidad que se ha asociado con el lenguaje. La relación visual aquí refuerza el sentido de fluctuación, con los constantes reflejos del tú y el yo. Este tú representa una "fuerza", pero aclarada como "una virtualidad"; otra vez lo postergado, lo diferido de Derrida. Pero

en fin de cuentas, el tú es lo que habla en el sujeto (Lacan: "dans le langage notre message nous vient de l'Autre", 14), lo que



hace posible su poesía, y el éxito de sus imágenes, como vemos en la página siguiente.

Mis imágenes te observan con una fruición desmesurada.⁽²⁵⁾



La personificación de la palabra, "imágenes", y el hecho que "observan", subrayan doblemente la importancia de la imagen y de lo visual en esta poesía. La relación entre el tú y el yo es total; el tú se confunde con el yo. "Y quién-soy-eres"⁽²⁶⁾, dice una línea, y en otra parte del texto vemos que estos dos aspectos literalmente coexisten.

Coexisten en ti con tus imágenes,
el reino de mí sigue tu paso.

Seguir así, así, oyendo el
irresistible mundo que me otorgas.

...
¿Cómo llegar hasta los surtidores del simulacro?

...
Estas son mis palabras para ti, después de tanto tiempo,
de nuevo cargadas con el sediento perfume de las imágenes
que desearía congregar.⁽²⁷⁾

No podría ser más claro, el tú y el yo existen juntos. La atracción del tú es el irresistible mundo de sus imágenes, que le llevan a los "surtidores del simulacro" —el efecto poético. Y este efecto ha de conseguirse, otra vez, por medio de "las imágenes que desearía congregar". Todo esto es consistente, dentro del contexto de este poema, pero el yo tiene que agregar que también coexiste con sus contradicciones, lo cual nos lleva una vez más al hecho de que no puede haber punto fijo, ni en el lenguaje ni en el proceso poético.

Si no fuera obvio, el texto hace aún más aclaraciones con respecto al tú, colocándolo dentro del reino freudiano del inconsciente.

Huía del lenguaje en cada una de tus palabras y
lo que yo escuchaba con una respirada incertidumbre
y un sentimiento de ancho mundo,
era el rumor inconsciente, mezclándose como un
deslizarse de fieras brillantes
por los pasadizos de mis oídos. Tu inconsciente tocó mis
oídos,
escuché el lenguaje derramándose, turbio y feraz,
por los canales sordos del inconsciente que me
mostrabas.⁽²⁸⁾

Lacan, siguiendo a Freud, dice que "the unconscious is a discourse" (Felman, 123; Lacan, 143), y ésta es la situación en estas líneas, igual que en casi todo el poema. El lenguaje está derramándose. Ahora parece que vemos con perfecta claridad quién representa el tú del poema. Pero aunque en muchas situaciones existen, o coexisten diálogos, como hemos visto, también hay múltiples del tú y del yo.

El tú o ustedes representado, múltiple y sólido, su
molécula triturada, la zona
de su confuso manifestarse...⁽²⁹⁾

No sólo es un tú, sino también un ustedes, cuya identidad es extremadamente confusa. Esto, claro está, no es otra cosa sino el reflejo de los varios aspectos del sujeto mismo. El yo de este poema está descentrado y es múltiple ("¿Quién es nosotros?". 225), hasta el punto que muestra su lado femenino:

Por el revés, hablo con otra voz; y me despierto.
Es la mujer que me sostiene sobre gasas heladas, los fríos roces del insomnio.
La mujer que yo soy, la mujer que es yo; su rostro limpio y fresco, de pómulos definitivos, de labios más eternos que las piedras del desconcierto.⁽²⁹⁾

Hay dos posibilidades para esta revelación. La primera tiene su clave en la palabra "revés". En la poesía de Alejandra Pizarnik, por ejemplo, hay un constante juego de contrarios: presencia-ausencia, este lado-el otro lado, etc., ejemplificando la idea de que para que haya presencia es necesario que exista ausencia. Para el filósofo Derrida esta tensión entre presencia/ausencia es parte del "juego" que es la escritura.

"Car d'autre part, la supplémentarité qui n'est rien, ni une présence ni une absence, n'est ni une substance ni une essence de l'homme. Elle est précisément le jeu de la présence et de l'absence, l'ouverture de ce jeu qu'aucun concept de la métaphysique ou de l'ontologie ne peut comprendre." (Grammatologie, 347)

En este caso podría decirse que lo masculino necesita la existencia de lo femenino para su propia existencia. O, también, como sugiere con frecuencia el poeta norteamericano Robert Bly, pueda que el sujeto simplemente esté reconociendo su "lado femenino".

Lo mismo ocurre, con creces, con el "tú", el inconsciente, el otro. En varias ocasiones es una mujer, una amante, como se ve en esta cita que funciona como resumen.

Tú me abrazarás con una dulce furia, me darás el
esplendor de
la noche con tus manos fuertes de mujer adorada.
Algo se repite, nuestro amor.⁽³⁰⁾

En otras secciones de *Incurable*, el tú es la poesía misma⁽³¹⁾, es el amor en general^(293, 388), y es la figura del "profesor"⁽¹⁵⁹⁻¹⁶¹⁾. En varias ocasiones, como hemos visto, el tú funciona como la figura inspiradora, la musa del poeta. El texto alude directamente a esta función varias veces, como en esta imagen de un símbolo poético tradicional: "llegarás con un cisne en los labios".⁽¹⁹⁰⁾

Es precisamente éste el drama central de *Incurable*. La inspiración poética frente a todo el equipaje teórico, psicocrítico del mundo literario de hoy. Hay toda esa investigación del inconsciente, hecha en líneas lacanianas, pero clara y, últimamente, en servicio de la poesía. El poema encarna la poesía. Es un rompecabezas, un juego de intertextos, un entrelazado de citas, de parodias, de emblemas. Emprende su propia búsqueda a la vez que cuestiona sus propias bases. Cabe dentro de la categoría de obras que, según Andrew Debicki, "podemos muy cómodamente llamar 'metapoéticas' ". Esto quiere decir que "el texto gira completamente y comenta su propia producción" (Persin et al, 300).

El aspecto más claro de este autocomentario es la pregunta anterior del sujeto-poeta: ¿quién soy yo? O mejor, como dice el texto, “¿Quién es nosotros?”

Sería imposible, hasta para un archilector, hacer un catálogo completo de todos los intertextos y referencias literarias dentro de *Incurable*. Por lo menos sería un estudio más extenso y profundo. Pero vale señalar algunas que más tienen que ver con el mundo poético autorreferencial que este texto intenta construir. El poeta muestra que él puede no sólo referirse a los grandes poetas del pasado, sino que puede hacer sus propias variaciones sobre sus temas. Así destruye parcialmente los límites que supuestamente tienen esos textos consagrados, lo cual contribuye al esfuerzo de *Incurable* de superar los límites asociados con la poesía. También, este proceso hace que el lector mismo participe en los descubrimientos del juego constante entre el poeta y sus antecesores artísticos, un juego que revela el escarnio del poeta ante “la ansiedad de la influencia” que debe sentir cada poeta ante sus predecesores.

Quizás la imitación de más importancia es la que hace del poema “Mis enlutadas” de Manuel Gutiérrez Nájera, y cito algunas de sus líneas.

Descienden taciturnas las tristezas
al fondo de mi alma,
y entumecidas, haraposas brujas,
con uñas negras
mi vida escarban.



Y urgando mudas, como hambrientas lobas,
las encuentran, las sacan, [mis culpas, mis faltas]
y volviendo a mi lecho mortuorio
me las enseñan
y dicen: habla. (Anderson Imbert, tomo II, 63)

Y aquí Huerta:

Pero ahora te veo, despeinado, colérico marasmo,
ciega lumbre, piso enlodado... Bailas aquí, bailabas,
visible sopa, llegando hasta mis cosas y mi extraño pensar:
venenoso desvío, cuchara enrojecida, brasa doliente y
seductora, paño de las inhumanas curaciones.
Hablas con esa voz, con esa voz, bailando. (81)

En cierto sentido, todo el poema tiene como tema una variación del poema premoderno, donde el sujeto que habla insiste en que sus tristezas le hablen o le hagan hablar —el inconsciente como fuente de inspiración, un proceso que se desarrolla continuamente en el texto de Huerta, como hemos visto. Hay otros *pastiche*s de la época modernista, anticipada por Gutiérrez Nájera, como ésta que se refiere a Rubén Darío y a Proust.

— Todo es *tan* absurdo, ay — dice afectada,
afectuosamente la Marquesa...
sin salón de Guermantes, sin borla ni abanico sobre la
serenidad perfumada y horizontal del té, como
constelaciones. (174-175)

Estas líneas se mofan de la atmósfera decadente personificada por la Marquesa Eulalia de Darío, el mundo de los Guermantes de Proust, y las afectaciones expresadas por los personajes de esos autores. Dentro del poema de Huerta hay otras referencias a los emblemas de los modernistas y simbolistas, como el cisne, el color blanco y, en particular, el color azul que representa, tanto para Huerta como para los de fin de siglo, la perfección del arte (“el azul amor”, 180; y una trascendencia poética, “asciendo azul, azul, azulmearie”, 238).

Otra incorporación es ésta de César Vallejo —“Yo no sé si Vallejo, yo no sé”⁽³²⁴⁾— que se refiere a su famoso “Los heraldos negros” [“Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé” (Vallejo, 25)]. Esta cita subraya la actitud siempre dudosa que mantiene el texto de Huerta, una actitud de inseguridad también alimentada por la duda inherente en los préstamos de *En attendant à Godot* de Samuel Beckett que domina el capítulo 8, con su tema de la esperanza condenada a fracasar.

Pues alguien puede llegar, uno de nosotros en toda probabilidad. Sé hacer algunas cosas, alguien puede llegar, de improviso,
y borrarlas con su brazo de polvo y entonces
no sabré ya cuál es mi fiel postura, no sabré quién llegó porque alguien puede llegar...⁽³⁰⁰⁾

Hay varias secciones de *Incurable* que recuerdan la poesía de Alejandra Pizarnik (Arg., 1936-1972) y también los ensayos del pensador francés Maurice Blanchot, con los temas de presencia-ausencia, de la muerte y la noche como elementos esenciales para la poesía.

que no eras una persona sino la piedra de la muerte, que tu cuerpo florecía en la quemante ausencia...⁽²⁰⁰⁾

En cada vena diurna se deposita una vena nocturna, todo tiene dos lados y todo lo que está arriba es igual a todo lo que está abajo...⁽²²⁹⁾

Noche, estoy muriendo de ti, solo incurablemente y abandonado.
Noche, delirio. Crece de mí como una rama atroz ya toda mi alegría,
como de tus espacios la nutritiva forma de mi ausencia.
Ausente, aislado, estoy amarrado a mi sola presencia.⁽²⁶⁸⁾

Algunas líneas de Pizarnik que se asemejan a éstas:

Nadie me conoce yo hablo la noche
nadie me conoce yo hablo mi cuerpo
nadie me conoce yo hablo la lluvia
nadie me conoce yo hablo los muertos.⁽⁶²⁾

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
....
no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia...⁽⁶⁷⁾



También hay referencias y *pastiche*s de la Biblia, de Jorge Luis Borges, de Octavio Paz, de José Lezama Lima, de Jorge Guillén y seguramente de muchos más. Como ya indicamos hay juegos del “telquismo” también, que muestran tanto la erudición del poeta como la fuente de las dudas inherentes en toda literatura posmoderna. Esta cita demuestra los temas serios y centrales tomados de Jacques Derrida, pero termina con una pregunta que sirve como una burla sobre la impenetrabilidad de la mayor parte de las escrituras del filósofo francés.

No preguntar por la diferencia frente a la puerta de vidrio es entrar en la fiesta perversa. La puerta de vidrio es el fantasma de toda regulatización pero también el muro que goza destruyéndose. ¿Has entendido o quieres que te lo cuente otra vez?⁽⁹⁹⁾

Los temas claves aquí son "la fiesta perversa" que recuerda la idea de Derrida de que toda escritura es un "juego" ("ce champ est en effet celui d'un jeu, c'est-à-dire de substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini"). *L'Écriture*, 423), que está sujeto a todas las vicisitudes del lenguaje que la compone. La duda e inseguridad que subyacen en la escritura se ven en las frases "el fantasma de toda regularización" y "el muro que goza destruyéndose". Esta última es un obvio comentario sobre la teoría de la "desconstrucción" tan asociada con Derrida.

Estas referencias a algunos de los otros autores que configuran su propio mundo poético, revelan a la vez las tensiones que resultan cuando la poesía se vuelve hacia sí, y el proceso de afirmación que resulta cuando la poesía se construye sobre su propio fundamento. Sin embargo, el sujeto que habla todavía se queda dentro de la duda, ya que rechaza las afectaciones de los simbolistas, y comparte el peso artístico-literario de Vallejo, Pizarnik y Derrida, especialmente este último. Pero, ¿no puede haber alguna solución para su problema con el lenguaje poético? El yo que habla, después de largas expresiones de insatisfacción, encuentra una de enorme sencillez. A causa de la importancia de este episodio, preferimos reproducirlo en su totalidad:

Esto sucede: harto de la retórica al uso, intenté
desprenderme de lo que me oprimía
y el lenguaje se me hizo un gran salón de espejos,
trastabillé, jadeé y puse la mano en la llaga de otro
lenguaje, tremadamente dudé y luego volví la cabeza y
la pluma en la mano
hasta que lo mejor fue ya retroceder, buscar, encontrar para
no desfallecer, al par que la estrella que palidecía dentro
de mi cabeza civilizada.
Retrocedí entonces, me tropecé locamente y luego ascendí
por listas y por montones de palabras. ¿Qué
había de encontrar? No lo sabía, lamí las paredes para buscar
la sal y seguir adelante.
Pero lo que buscaba estaba ahí, seco y desapasionado.
Abrí la boca para decirlo y entonces apareció en mi
frente el acuerdo de mi posible lenguaje con el mundo.
Decidí no desear otra cosa que ese acuerdo pero al entrar
en ese acuerdo
supe que más tarde renunciaría a él. Retrocedía de nuevo
y ese retroceder era ya un avance.
Ningún acuerdo, entonces. Mi sola voz lunar bajo las
acumulaciones diurnas.⁽²⁷⁸⁻²⁷⁹⁾

El yo empieza aquí en un estado de inseguridad ante la inestabilidad el lenguaje ("salón de espejos") y en ese punto localiza "otro lenguaje". A pesar de sus dudas, decide buscar lo que tuviera este lenguaje. Lo que encuentra son "listas", "montones de palabras", todo "seco y desapasionado". El resultado es un acuerdo de este nuevo lenguaje con el mundo, un lenguaje de perfecta simetría con los objetos del mundo. Es fácil ver esta descripción de un lenguaje alternativo como el que idealizan y proponen poetas como Gonzalo Millán (Chile, 1947) con su "objetivismo", Joaquín Giannuzzi (Arg., 1924) con su poesía de "lo que está allí", y Jorge Luis Borges con lo que llama un "lenguaje de hierro" —mágicamente simbólico de lo que representa. Nuestro poeta rechaza esta "solución" ("ningún acuerdo entonces"), prefiriendo volver a su antiguo estado de poeta confrontado al problema de la representación de los objetos cotidianos, con su "sola voz lunar" que suena a los románticos, a los modernistas (el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones),

y hasta a los "lunáticos" aullando a la luna en su locura. La locura implicada sería resultado de haber rechazado una "solución" a su relación tan problemática con el lenguaje, una situación indicada por su referencia en la línea siguiente (no citada) a "mi lengua cegada". Esta hipálage representa claramente su vuelta a un estado en que no puede reproducir un lenguaje adecuado a la representación de la realidad, por lo menos, una situación reconocida directamente en otras líneas del poema.

Un mar la realidad. Su puerto imposible, esa puerta de vidrio. Límite ciego bajo las enredadas junturas de la materia toda-enorme: mundo innombrable.⁽¹²⁶⁾

Mundo completamente innombrable ("cada fragmento innombrable" dice otra línea), imposible de representar por medio del lenguaje. Aun si pudiera hacerse, si se presentara como una solución milagrosa como en la cita anterior, el poeta tendría que rechazarla. ¿Entonces qué? Todo el poema es una respuesta a este dilema, cuya explicación está diseminada por todo el libro. Veamos estas líneas que empiezan con lenguaje derridiano:

Escribir proporciona un desvío, una deriva, incluso una fuga, una fuga equívoca que sedimenta más que diseminar, que aglomera más que desordenar,
y reconstruye una imagen donde no hay más que
"tratos hechos".
Reconstruye la imagen porque ya, como figura o perfil,
estaba
esa imagen dentro de la persona: ésta reconoce, en el
extravío de sí misma,
el lenguaje total, nebuloso y fincado en la materia de la
imagen.⁽³⁶⁾

Las características inherentes en la escritura —el devío, la deriva, la fuga— coinciden con la terminología que usa Derrida para explicar la inestabilidad del lenguaje. Pero el resultado aquí, más que la "sedimentación", es que la escritura "reconstruye una imagen". Es importante la reiteración de este resultado —"reconstruye la imagen"— porque, en la teoría de Michael Riffaterre, "la repetición en sí es un signo"⁽⁴⁹⁾, y aquí refuerza la condición emblemática de la imagen. Que la palabra "imagen" aparece aquí cuatro veces aumenta este efecto simbólico.



Producto del deseo (viene de "dentro de la persona"), la imagen se reconoce "en el extravío de la persona —un proceso que recuerda todos los diálogos entre el yo y el tú dentro del sujeto a lo largo del poema. El resultado no es una solución sin problemas—, es un "lenguaje total", pero nebuloso, que reside en la imagen misma.

¿Cuáles son las características de las imágenes en la poesía de Huerta, y cómo producen ellas un lenguaje "total"? La cita siguiente sugiere que otra vez son el resultado de la dicotomía entre presencia (memoria) y ausencia (olvido).

Las imágenes pasan por el anillo de hierro de la memoria y por el anillo de hierro del olvido.

Pasan fulgurando hacia la mano, hacia el ojo —el cuerpo se reconstruye en la versión que de sí mismo se da en el vuelo intocable y llameante de las imágenes produciéndose, produciéndose sin cesar y sin orilla.⁽¹⁷²⁾

El efecto que producen estas imágenes es el de brillantez (fulgurante, llameante), un concepto repetido infinitamente dentro

del poema. La solución que ofrecen las imágenes es la de trascender los límites que afligen al poeta (la imposibilidad de la representación, un lenguaje descentrado), ya que llegan constantemente ("sin cesar") y por todas partes ("sin orilla") ilimitadamente. Los problemas de la mimesis y del lenguaje desviado y postergado no se eliminan por esta estrategia, como lo prueban varios hitos en la historia de la poesía. Sólo tenemos que pensar en los poemas y manifiestos de la vanguardia de los años veinte para ver la falacia inherente en la idea de basarlo todo en la metáfora y la imagen. Pero en este texto las imágenes representan una respuesta —total pero nebulosa— que sí puede superar los límites impuestos por la racionalidad. Como ya dijimos, es una solución literalmente "brillante", con el efecto de las imágenes.

Una palabra le quema, sus letras arden contra la noche blanca y silenciosa de la página: esta ceniza puesta en mi boca.⁽⁴⁵⁾

Así representa metafóricamente (la página es noche blanca y silenciosa), y mediante los elementos visuales que arden y brillan, el efecto trascendente deseado. Pero sólo deseado. El poeta que habla se da cuenta de todas las realidades, de todos los problemas, pero propone como solución la poesía, con los recursos que admiten la posibilidad de la trascendencia deseada. El final del poema no se jacta de su resolución. Al contrario, en lo que el texto dice que es su "anticlímax", vemos evidencia de humor, resignación y voluntad. El sujeto reconoce la dificultad de la empresa, de tratar de escribir todos los problemas inherentes en el discurso poético, en un lenguaje de hecho defectivo, y lo hace con humor en toda conciencia de la ironía detrás de sus esfuerzos.

Ya voy a terminar, espero se me escuche. ¿Se me escucha? Estoy haciendo una serie de piruetas ridículas para que se me escuche.⁽³⁸²⁾

Sabiendo las dificultades que hay en la transmisión de sus ideas por medio del lenguaje, y "en poesía", el sujeto se desespera (o finge desesperarse) aquí. Las "piruetas ridículas" que hace sí lo son, si los problemas teóricos de veras son irresolubles. Consciente de que la "solución" que presenta es sólo una respuesta, el poeta reconoce que los dilemas siguen. Ahora se dirige a la poesía.

...navío ya totalmente deshecho, poesía. Es el sabor de los derrotados, la incruenta lastimadura de los heroicos y la embriaguez de los sobrios. Él es el delirio encima de la piel afinada hasta el martirio. Esto he escrito, dicho, declamado, sangrado:

Lo que describo ahora es una imperfección, mis lentitudes, rayas que el silencio del mundo no le dio al amor.⁽³⁸³⁾

Todas las contradicciones surgen en estas líneas. La poesía es un "navío deshecho", desconstruido, desacreditado. Completamente contradictorio, es para los derrotados tanto como para los heroicos, puede intoxicar a los sobrios, y es el éxtasis que viene del sufrimiento de un mártir. Todo esto tiene sentido en el contexto de este poema. Racionalmente, tenemos que reconocer la vanidez de los argumentos que ponen en duda la función del lenguaje y de la poesía. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que la duda que surge de estos conceptos del postestructuralis-

mo, como la inestabilidad del signo; las contradicciones que siempre se encuentran en los textos; la desconstrucción inherente en el proceso de leer, resultan en un poema totalmente abierto que implica la apariencia de un texto sin límites. También la poesía puede, a pesar de estas dificultades reconocidas, intoxicar a los lectores, gracias al efecto trascendente de la imagen poética; y la imagen sólo puede superar los límites racionales con la complicidad del lector. En fin de cuentas, es una "imperfección" lo que describe el poeta, pero es preferible una poesía imaginista posiblemente ilimitada a una "lista" de palabras ligadas a los objetos que describen.

Esta descripción mía de la explicación fenomenológica que emana de *Incurable* es muy prosaica y mundana, pero así tiene que ser. El texto de Huerta es infinitamente más rico que una reconstrucción de las ideas subyacentes en el texto, precisamente porque toda su argumentación a favor del poder de la imagen está hecha con imágenes. Aún así, hay críticos que ven este libro como un fracaso, o por lo menos como "uno de los callejones sin salida de la modernidad" (Asiaín, 51).

Por contradictorio que parezca, dada la gran exposición que da *Incurable* de la abierta operación del texto en esta época posmodernista, el valor supremo de este libro es que rescata la imagen. La propone como una respuesta válida, bien que romántica y con sabor a la vanguardia, al dilema, si no crisis, de la poesía posmoderna. En fin de cuentas:

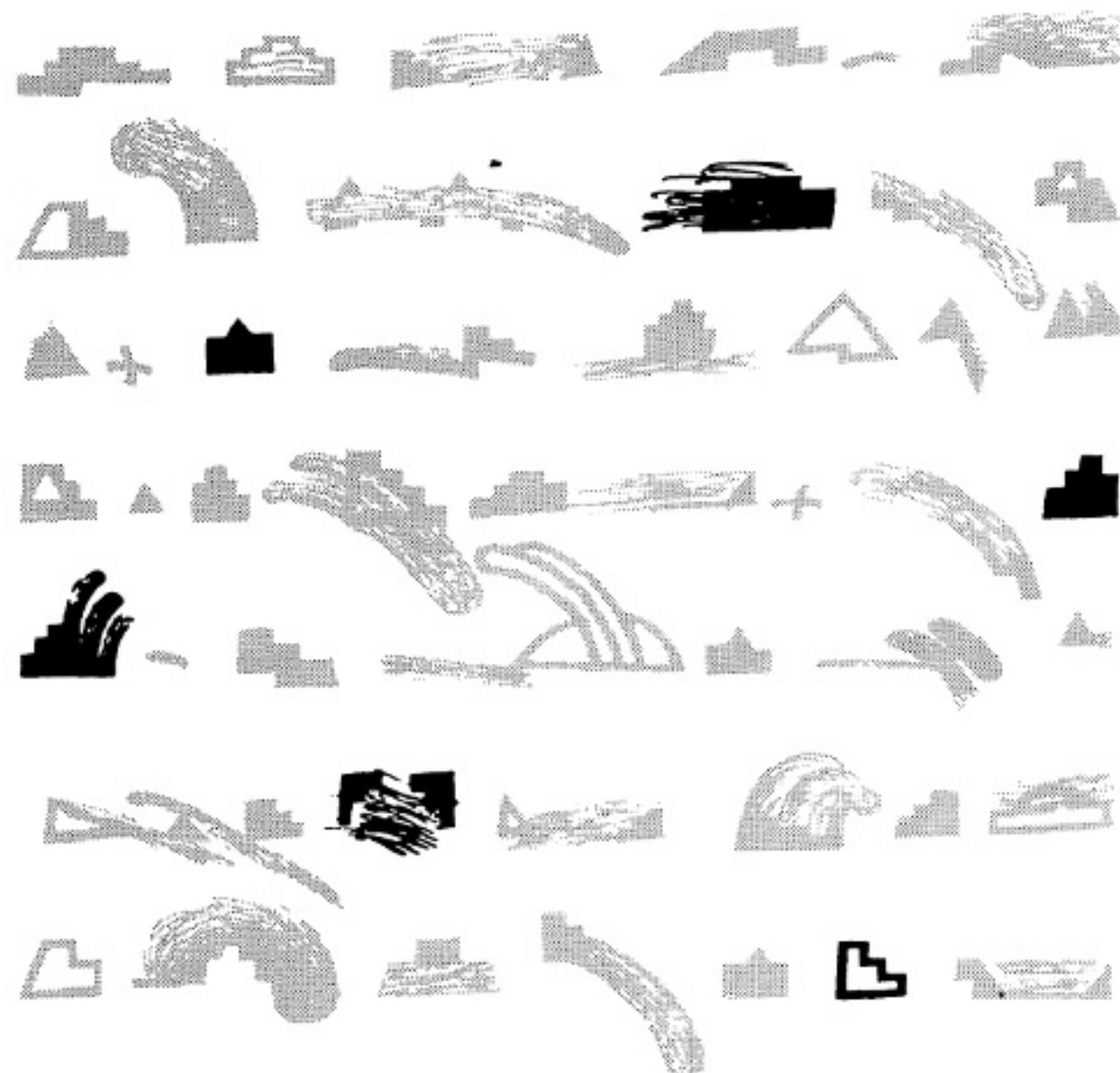
Hay una libertad, hay un deseo. Veo mi rostro, sigo. Camino hasta donde no sé. Todo lo que yo sé está aquí, todo confuso, algebraico, en poesía...

Lo importante es que el poeta que habla sigue "en poesía", en imágenes. No está limitado por la meta de la representación de la realidad, una meta desechada ya. Dice que todo está "confuso", no sabe a dónde va, pero eso es parte de la respuesta. Es a causa del rechazo de lo fijo, y la aceptación de la libertad que esto le ofrece, que el poeta puede tratar de trascender los límites de la poesía por medio de la imagen poética. En efecto, al final del poema el poeta se entrega "al vivo simulacro de escribir". Simulacro, imagen, por definición no reales y por eso preferibles y superiores para el poeta. Y para el lector que así se ve forzado a confrontar un texto que sigue tratando de superar los límites, y que necesita de su complicidad en esta empresa de la creación artística.

Obras citadas

- Ahern, Maureen. "La poesía de David Huerta". *Eco* 255 (enero de 1983): 248-269.
Anderson-Imbert, Enrique y Eugenio Florit. *Literatura hispanoamericana*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
Barreda Villarreal, Raquel. "David Huerta". *Vogue* (Méjico, nov., 1988): 189-190.
Cross, Elsa. "Para una lectura de *Incurable*". *El Semanario* (el 22 de nov. de 1987): 4.
Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil, 1967.
—. *De la grammatologie*. París: Les Éditions de Minuit, 1967.
—. *Positions*. París: Les Éditions de Minuit, 1972.
Felman, Shoshana. *Jacques Lacan and the Adventure of Insight*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
Huerta, David. *Cuaderno de noviembre*. Méjico: Alacena/Era, 1976.
—. *Incurable*. Méjico: Era, 1987.
—. *El jardín de la luz*. Méjico: UNAM, 1972.
—. *Versión*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1978.
Lacan, Jacques. *Écrits I*. París: Éditions du Seuil, 1966.
Persin, Margaret; Andrew Debicki; Nancy Mandlove; Robert Spires. "Metaliterature and Recent Spanish Literature". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. VII., No. 2 (invierno, 1983): 297-309.
Pizarnik, Alejandra. *Textos de sombra y otros poemas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1982.
Reyes, Juan José. "David Huerta: Curar las Pasiones Tristes". *El Semanario* (11 de oct. de 1987), 5-6.
Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: University of Indiana Press, 1978.
Vallejo, César. *Poesía completa*. Méjico: Premiá editora, 1983.

Óscar Wong



Donde se canta el amor

Eterno amante soy de eterna amada.
Francisco de Quevedo.

De la espuma a ceniza me convierto,
y en rosa de cristal, no frágil roca.
Soy terco viento terso, abrupta boca
y forjo una cascada en el desierto.

Yo también desperté del desconcierto:
miré mi corazón, ya no desboca,
eterno peregrino que no enfoca
la soberbia de ser un ser despierto.

Desde entonces pregunto a cada instante:
¿qué calles en mis sueños no has andado,
qué recia convicción de caminante?

¿Qué condición pusiste a mi cuidado
si eterno amado soy de eterna amante
para cantar mi amor sin desenfado?

Juan Garvajal

Delfos

El dios
al Descender
del autobús de turismo
'Pegaso Lines Inc.'
Víctima de feroz broma
celestre ¡Él, nada menos!
Sintióse furioso
(tal era, por otra parte
Su costumbre)
por encontrarse aquí
y no Allá, donde Moraba
"El miserable Hefaistos
Me hizo otra de las Suyas"
Se dijo, con la colilla fría
entre Sus labios
"mas ya que Estoy aquí
Me daré una vueltecita
por los alrededores"
Y tomó una habitación
en el 'Hotel Delos'
y Compró estampillas
y Rentó un Volkswagen
mientras Miraba desganado
las escasas piedras del Templo
y los olivares del Pleistos.
Entonces Recordó
aquella fuente de las rocas Fedriadas
donde Jugara antaño con...
"Cómo se llamaba aquélla?
Ah, sí, Castalia, era una boba"
Recordó. Y Recordó también
que si Bebía de sus aguas
puesto que dan la inmortalidad
(tal es su virtud)
Volvería de nuevo
a Sus empíreas moradas
Y Se dirigió raudo a la fuente
donde había un desleído letrero:
"Chute de roches"
mas como no Sabía francés
al Inclinarse a beber
Le Cayó una pesada piedra
y Lo Aplastó
Esa piedra, hoy venerada
es el sacro fundamento
del nuevo templo que todos adoramos.



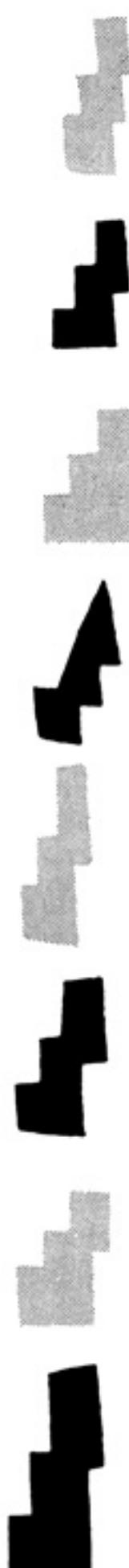
Siete preguntas a Eugenio Montale*

Itimamente se ha estado hablando de la "crisis de la novela". ¿Es posible hablar también de una "crisis de la poesía"? Si así es, ¿en qué sentido?

Puesto que la poesía, como la novela, aunque a menor escala, se ha convertido en un producto industrial, es obvio que también ella sufra las oscilaciones causadas por la oferta y la demanda; es decir, del mercado. La poesía, pues, está en crisis, ni más ni menos que todo lo demás. Un producto que no se renueva, incluso empeorando, pierde clientela.

Si, además, queremos considerar la poesía como un hecho espiritual, entonces es evidente que toda gran poesía nace de una crisis individual, aunque el poeta no esté consciente de aquella. Pero más que de crisis (que ya es una palabra sospechosa) hablaría de una insatisfacción, de un vacío interno colmado provisionalmente por la expresión. De este terreno brotan todas las grandes obras de arte. Su pregunta está viciada por la hipótesis de que la poesía es un particular género literario: lo cual también es verdad, pero no una verdad absoluta. Es posible imaginar una gran época poética que no produzca nada de lo que ordinariamente entendemos por poesía.

La poesía de la posguerra se caracterizó, entre otras cosas, por la "reacción" ideológica en contra del hermetismo. ¿Qué sucedió con tal "reacción"? ¿Qué sucedió con el hermetismo?



Sé muy poco acerca del hermetismo. La etiqueta nació en Italia, pero no tuvo repercusión en otras partes. En Italia se empleó en acepciones no siempre negativas. Se hablaba de una experiencia decadente que incluía al llamado hermetismo, que procuraba "des provincializar" nuestra literatura. Ahora prevalece, si no me engaño, la acepción negativa, aunque ahora los críticos más serios tiendan a substraer del ámbito del hermetismo precisamente a los poetas que supuestamente lo suscitaron. "Herméticos" serían únicamente los imitadores y los continuadores. Pero esto ocurre con todas las escuelas, admitiendo que hayamos tenido una escuela hermética: quien llega el primero tiene más ventajas que el que llega después. También puede suceder, raramente, lo contrario: que quien llegue después recoja la cosecha ajena que se quedó a medias. Hasta hoy no es posible decir lo mismo de los presuntos poetas neoherméticos. Sin embargo, podemos observar que muchos de los jóvenes poetas que, según usted, "representan una reacción ideológica en contra del hermetismo", son más oscuros que sus predecesores y carecen de un verdadero instrumento de comunicación. Hoy no existen, ni siquiera entre los poetas dialectales, poetas comunicantes, accesibles a esa abstracción que, por costumbre, definimos como "pueblo". Además, el hecho de recurrir a los dialectos es uno de los más claros indicios de ese espíritu "decadente". (Siempre y cuando admitamos que decadentismo y hermetismo sean fórmulas para tomarse en serio.)

Y ni siquiera hablemos de "la invitación a una enérgica toma de conciencia intelectual de las direcciones, etc., etc." ¿Quién dirige la invitación? Y ¿a quién? Trate de mencionar un nombre y verá que

* "Nuovi Argomenti", n. 55-56, Roma, marzo-junio de 1962, pp. 42-46.

no es fácil reprimir la risa. Nunca antes se había visto una época con tantas y tan enérgicas tomas de conciencia en todos los aspectos de la producción poética. Y esto ha ocurrido, sobre todo, en Italia.

El *engagement* ideológico no es condición necesaria y suficiente para la creación de una obra poéticamente vital; y tampoco es, en sí, condición negativa. Todos los verdaderos poetas han tenido su propio compromiso y no esperaron a que se lo indicaran los nunca identificables reguladores y guías de la creación. Naturalmente, los poetas de oficio a menudo han pagado su tributo a protectores, príncipes y mecenas; es probable que en la Rusia actual quienes reciben un sueldo como "poetas" tengan que marchar sobre caminos ya trazados. Estos son casos extremos; pero la historia de la poesía es también una historia de grandes obras libres. La poesía, comprometida o no en la acepción requerida por la momentánea actualidad, siempre encuentra su correspondencia. El error está en creer que la correspondencia deba ser fulminante, inmediata. En el mundo hay un lugar para Hölderlin y otro para Brecht. Otro de los errores es pensar que la correspondencia pueda medirse con criterios estadísticos. Quien tiene más lectores vale más, responde mejor a la demanda del mercado. De este modo la obra poética se convierte en simple mercancía.

En muchas partes se afirma que la tarea actual de la poesía consiste en desarrollar los nuevos "contenidos" y los temas propuestos por nuestro tiempo, lo cual conlleva nuevos problemas de comunicación. Le han pedido una mayor toma de conciencia intelectual de las direcciones en que se mueve la historia, y tal vez se le asigna una finalidad práctica de animación cultural, como ya ha ocurrido en otras épocas. ¿Qué piensa usted al respecto?

(Respuesta dada a la pregunta No. 2).

tendencias de algunas corrientes a reabsorber actitudes y formas de la llamada "vanguardia" europea o americana? ¿Qué piensa de la reciente poesía en dialecto?

No existen problemas de lenguaje, experimentalismos, injertos y derivaciones de otras literaturas que tengan valor normativo. Cada poeta crea el instrumento que le parece necesario. De cualquier modo, es necesario señalar que hoy, en todas las artes, parece que la técnica se emplea con una intención materialista: el *collage*, el color del tubito, el ruido de la cortina metálica, el *cocktail* plurilingüístico de las palabras puestas en el shaker y luego mezcladas "antes de usarse" substituyen a la expresión "mediata" que es propia del arte. Digamos la verdad: en este momento el arte ya no es interesante ni querible. Esto no quiere decir que falten los que ejercen la profesión de artistas. Por lo contrario, éstos aumentan en la misma proporción que disminuye la verdadera sensibilidad artística. Tales artistas supernumerarios aprenden las fórmulas y las aplican: éstos pueden ser guiados, dirigidos y amontonados en "corrientes". Si no existieran, la desocupación intelectual crearía problemas gravísimos. En efecto, con sus ramificaciones, parentelas y clientelas, forman un conjunto de intereses económicos muy importante.

¿Es definible el momento irracional de la poesía, de cualquier poesía? Y si lo es, ¿qué diferencia hay entre la "irrationalidad" de un poeta "comprometido" y la de un poeta "puro"? ¿Coincide la noción de irracionalismo con la noción de decadentismo hasta una identificación total; o bien, existe un irracionalismo necesario, no decadentista, no mitificado como único modo de conocimiento posible?

¿Sigue semejante cosa en la poesía? Desde luego, aunque en menor proporción, porque la poesía circula naturalmente con mayor lentitud. Pero comienza a haber un buen número de poetas jóvenes que, habiendo leído a poetas de todas las épocas, creen que pueden disponer de un teclado más extenso y ensayan en todas las direcciones. Pero aquí se cae en el error de creer que el instrumento (el medio) sea la poesía. Omito otros errores inherentes al paso veloz de nuestro tiempo. Quien se cree habilitado por la técnica poética exige una rápida verificación, es decir, el éxito, aunque sea dentro de un círculo pequeño, en una pequeña revista. Si falta el rápido consenso de los jueces (que también escriben versos), el poeta se halla listo para cambiar de estilo; cree, de buena fe, que

Cualquier poesía, o mejor dicho, cualquier poética concreta, postula, explícita e implícitamente, un problema de lenguaje, que conlleva una exigencia de innovaciones y, al mismo tiempo, la de un particular contacto con la tradición, que es el ángulo bajo el cual "innova" todo poeta. ¿Qué opina de las experiencias lingüísticas o estilísticas de la poesía reciente? ¿Qué piensa del neoexperimentalismo y de las

se busca a sí mismo, pero en verdad sólo busca de sí la parte más aceptable para los otros, la más vendible.

Existe otro tipo de charlatanería, un modo de dorar la píldora que, hasta hace pocos años, parecía privativo de las artes visuales y de la música: ahora ha entrado en el campo literario, incluso en la parte más restringida de la creación literaria, la que conocéis como poesía. La poesía viene arte precisamente en una época en que el arte es negado y rechazado en favor de otros tipos de creación humana: el espectáculo, el gesto, la cifra, el cliché fácil. No existen remedios. Si el mundo cambiara, también cambiaría la poesía; pero la poesía (lo que aún sobrevive de ella) no puede cambiar al mundo. Ni siquiera los hombres de acción pueden cambiarlo; cualquier régimen, cualquier organización deberá tener en cuenta las condiciones absolutamente nuevas en que se desarrolla la vida humana: condiciones muy poco favorables para la creación artística, pero infinitamente abiertas a todo tipo de sucedáneos. Muchos son los que desean una transformación; y los intelectuales (muchos de ellos engagés) están prontos a aceptarla con entusiasmo. Y no niego que ellos quieran aceptarla: sólo niego que ellos quieran ser hombres libres.

Parece que la poesía siempre está determinada por un particular y necesario contacto con la prosa. ¿Qué piensa acerca de las relaciones entre la poesía y la prosa de hoy, narrativa o ensayística?

Alguien definió a la poesía como un sueño en presencia de la razón. Era verdad entonces y lo sigue siendo ahora, después de Blake, de Mallarmé y del Rilke de los *Sonetos Orfeo* y de las *Elegías de Duino*. Siempre habrá una diferencia entre el poeta que elimina cualquier nexo en una cadena de metáforas y el poeta que quiere decir y explicar todo; pero nunca faltarán en las diversas operaciones el empleo de la razón. El uso y el abuso de la razón está presente hasta en los surrealistas que pretenden sumergirse en el *gulf stream* del subconsciente.

Pero tampoco aquí estoy de acuerdo en restringir la poesía a un cierto tipo de escritura en versos o pseudoverbos. No creo que Cervantes o Gogol hayan sido más racionales que Baudelaire; y no creo que en el ámbito de la poesía realmente pueda distinguirse entre racionalismo decadentista y racionalismo de otra naturaleza. En cambio, es posible distinguir entre la razón de la ciencia y la razón del arte: tal vez se trate del mismo mecanismo, pero la intención es diferente.

Las fronteras entre verso y prosa se han acercado mucho: el verso actual es, a menudo, una ilusión óptica. Y siempre lo ha sido, en cierta medida. Una compaginación equivocada puede arruinar un poema; "Los Ríos" de Ungaretti son incomprendibles sin la destilación vertical de las silabas. Gran parte de la poesía moderna puede ser escuchada sólo por quien la ha visto.

El verso siempre nace de la prosa y tiene de volver a ella (las frecuentes caídas de los poetas). Es una cuestión de tono y de concentración expresiva. El arte de la palabra tiene muchas escalas de matices, muchas posibilidades musicales, y no las agota en una sola época. Algunas épocas han sido más favorables al verso, otras a la prosa. Cuando prevalece la necesidad del discurso desplegado (que puede ser verdadera poesía) aparece la época de la prosa; cuando aparecen escritores interesados en una intensa concentración musical, la poesía sale ganando. Hablo de épocas que pueden ser muy breves, y de épocas recientes. En otros tiempos era posible incluso un largo discurso racional en versos de ajustadísima observancia métrica (por ejemplo, *La Divina Comedia*); pero entonces casi no existía la prosa. Ni los *Cantos* ni el *Ulises* pueden repetir el milagro de Dante.

La poesía constituye también un "valor" social, sin que importe el lugar que quiera asignársele en la jerarquía de valores de nuestro tiempo. ¿Cómo encuadrar la poesía entre las demás artes? ¿Qué piensa usted de la situación del poeta en nuestra sociedad?

Lo que he dicho muestra que la poesía (en el sentido que habéis indicado) está ya demasiado "encuadrada" en las artes de hoy. ¿Y qué decir de la situación del poeta en la sociedad actual? Por lo general, no es una situación alegre: algunos mueren de hambre; otros la van pasando desempeñando otros oficios; algunos tienen que exiliarse y otros desaparecen sin dejar huella. ¿Adónde fueron a parar Babel y Mandel'stam? ¿Adónde, sino al suicidio, Blok y Mayakovsky? ¿Y adónde, sino al manicomio, Dino Campana? (Me limito a los contemporáneos, pues la lista podría ser muy larga).

Sea como fuere, estos casos resultan gloriosos: son la honra de la poesía moderna. Muchos otros casos casi justifican el comprensible descrédito en que ha caído el moderno animal poético. Y no sólo por culpa de la sociedad, sino de los mismos poetas.



PERU

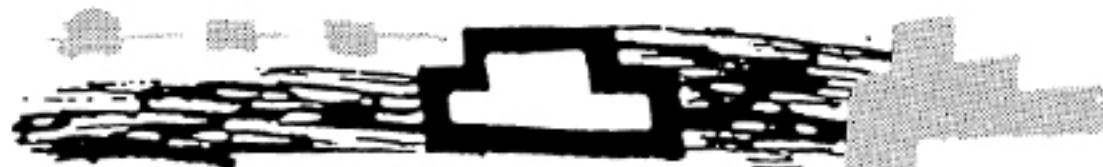


Martín Adán

Escrito para una amiga*

Te escribo, La Paschero, amiga mía,
 La del considerar lo extraordinario.
 Dime, ¿para qué es escribir?
 Dímelo, dímelo
 ¡Por qué, donde no me, históricamente, mato!
 ¿Hay que pensar antes de escribir?
 ¿Hay que querer algo?
 ¿Hay que trepar a Machu Picchu, o hay que rascarle la cabeza
 al gato?
 ¿Habrá algo que no sea el alma?
 ¡Todo es verdad sino alguna ausencia mía!
 ¡Todo es mentira sino que me falto!
 Y ese ángel mío, el ángel del estorbo,
 El que me mueve la mano,
 El que me hizo subir a Machu Picchu,
 Cinco veces en un año,
 Y el que me cuenta mis días y mis veces,
 Mi yo desvelado,
 Porque él no nació nunca,
 Porque envejecí
 Y yo soy viejo, y quiero mi cansancio,
 Sí, porque soy,
 Digan lo que digan, humano.

*De *La mano desasida*





PERU

LA MANO

DESASIDA*

Carmen Boullosa

entre el *Canto de guerra de las cosas* de Joaquín Pasos y "LA MANO DESASIDA" *Canto a Machu Picchu* no hay mucha distancia. Podría pensarse que son poemas de un mismo autor, por lo que son los poemas, aunque el "estilo" (entrecomilló la palabra a propósito) difiera, haciendo sospechar en dos puños distintos. Entre los dos poemas no hay mucha distancia. Ser de dos autores diferentes parece un mero capricho, haber sido escritos de dos maneras diferentes parece un mero capricho, estar formados de dos maneras diferentes con imágenes diferentes, elaboradas de otra manera parece un mero capricho. Porque tanto en *Canto de guerra de las cosas* como en el *Canto a Machu Picchu* predomina su similar descarnada mirada a la violencia.

Martín Adán (1908) escribe aproximadamente en 1961 un poema sorprendente: *La mano desasida / Canto a Machu Picchu*. Martín Adán: un poeta que ha desertado de su nombre, o mejor, que se ha inventado su propio nombre: un poeta que es su propio padre y madre, que en tanto poeta no acepta mayor encarnación en la tierra que la de su propia palabra. Martín Adán... El que se apellida, por su voluntad, como el primer hombre, o el primer nombre que sabemos se dio a un hombre, está emparentado en más de un sentido con César Vallejo. Como él es peruano. Como él es un poeta del dolor. Sólo que el dolor de Martín Adán no provoca, como el de Vallejo, la desintegración de las palabras sino la desintegración de la razón. Martín Adán escribe desde la locura y la oscuridad, desde el territorio oscuro de la vida, donde nada parece querer poder sanar o traer luz. Martín Adán escribe desde lo que la locura y la oscuridad perdonan, desde las ruinas que ellas dos perdonan. Antes de acercarnos a su poema a Machu Picchu ("ruinas también", según algún folleto para turistas, en otro lenguaje "el mayor tesoro arqueológico del Perú"), veamos el poema llamado *Mi Darío*. ¿Cuál podrá ser el Darío de este peruano abandonado por la mano de Dios, acongojado desesperadamente, hasta la locura? Desde el primer verso sabemos a cuál Darío le habla: no al luminoso, obviamente, al atribulado, al desesperado, al que escucha los pasos que resuenan en una calle desierta cuando no puede dormir:

Así es: una calle desierta como es una ola
Y un uno que se ahoga contándose palabras.

¿No es así Rubén? ¿O será como cabras
Y cabros que se comen de una sola amapola?

A medida que el poema avanza, Rubén Darío no es sólo un poeta sino la poesía, y ante ella Martín Adán afirma todo es tragedia y pregunta *Dónde me estaré entero en donde no me cabes / Un hueso sobre otro, Madera, Poesía?*

¿Dónde se estará entero el poeta? Los huesos no le caben uno sobre otro. Es una bestia afligida, un gato que anda por los rincones y al mismo tiempo *este humano tremendo de dioses y razones / Y este ser uno solo a través de la Vida!* El poeta pregunta a Darío, pero sabe que no hay respuesta ahí, y que Rubén no lo escucha (*tanto no sufriste*) porque no lo comprende, mientras que los cerdos lo miran con ojos humanos como si lo comprendieran y él explica su desesperación, su no tener los huesos en su lugar, su estar deseado de sí con una frase: *Tantos dioses, Rubén, pero sólo dos manos.* Como si se hubiera equivocado de forma su cuerpo... ¿No es esto la locura? ¿O es simplemente expresión de la mano desasida? La mano desasida: en la Capilla Sixtina, Miguel Ángel pintó la mano del hombre y la mano de Dios a punto de encontrarse, a punto de asirse. Desde que él la pintó así han pasado muchas cosas, la más importante es que la mano se ha desasido de Dios, que Dios ha soltado esa mano y ya no le tiende la suya de nuevo para recuperarla. El hombre ya no tiene de qué asirse, el hombre es ahora el de la mano desasida, el animal de mano desasida... Así como el mono se asía a la rama, el cocodrilo al lodo del pantano, la cola del koala al tronco, la garra de la guacamaya a la vara, la cabeza del aveSTRUZ al suelo... así, el hombre se asía a Dios, o así se imaginaba. Esto se acabó: la mano desasida es la nuestra. (*Sí, porque no soy tu dedo que escribo!*).

La literatura es un despojo porque el hombre es un despojo que vive entre despojos. El de la mano desasida, el hombre, toma con las manos y destruye: es incapaz de construir. Esto parece decirnos Martín Adán en *La mano desasida/Canto a Machu Picchu*. Desde la factura del poema: (escrito en servilletas, en libretas, en pedazos de papel, abandonado aquí y allá, con un editor que lo toma y lo conforma —cito la anécdota: *Se sabía también que, presa de un incontenible desborde lírico, Martín*

* Del libro *Entre el mundo y las sábanas de 13 poetas*.

Adán alargaba y alargaba su poema, escribiéndolo con caótica vehemencia en libretas, servilletas de papel, envolturas. Finalmente, el largo trance de inspiración se detuvo y, pacientemente, Mejía Baca [el testigo más devoto de este desmesurado esfuerzo literario y humano] comenzó la tarea de recopilación y ordenación —José Miguel Oviedo, Martín Adán ante Machu Picchu—) hasta la forma natural del poema: toma, abandona, no vuelve a tomar, se niega al círculo puesto que el círculo es una forma con sentido de construcción, se niega a la línea, puesto que en la línea hay también una construcción encerrada o posible y elige el discurso enloquecido, febril, ennervado, destruido: ¿Qué diría Gorostiza de esta manera de escribir? Gorostiza que buscaba hacer una construcción con su poema, que celosamente editaba y corregía avanzándolo sólo cuando sentía aproximársela la perfección, ¿qué diría del estado febril y caótico en que se gestó el *Canto a Machu Picchu* de Martín Adán?, peor aún, ¿qué diría de su forma final que raya en la deformación y el abandono? No que el editor —Mejía Baca—, no haya sabido darle la última forma: la desesperación que no admite construcción está en los versos, hubiera estado aunque el autor no fuera un loco y tuviera paciencia para armarlo: de todos modos estaría desarmado, de todos modos el poema sería testigo y voz del despojo en el que vivimos los de la mano desasida.

Martín Adán no tenía relación con la guerra: no creía tampoco en la paz. La paz para él es un imposible puesto que la destrucción la tenemos adentro. Le hemos dado muerte a todo. O nos ha sido dada la muerte.

Pero en un desesperado anhelo de tener fe, Martín Adán escribe el *Canto a Machu Picchu*. Machu Picchu, la historia, es también la vida:

Cuando tú mueras, morirá el Hongo.
Y morirá el Aire. Y morirá el Día.
Pero será la Noche, el otro tiempo
De vivir la vida!

o la vida como la entendemos. El poeta desea con terror la desaparición de Machu Picchu. La desea con terror, porque, como ya dijimos, si Machu Picchu desaparece desaparecerá la vida como la entendemos. Pero esta desaparición es la única manera de tener fe, de creer en algo:

Pero será la Noche, el otro tiempo
De vivir la vida? ¿Y cuándo volveré a donde nunca estuve?
¿En transporte de orgasmo y alegría?...
¿Cuándo será mi ser? ¿Cuándo mi mano
Ha de asir su ventura fortuita?

Mientras ese otro tiempo donde no hay tiempo, donde la nada es lo único que existe sobrevenga, cuando la mano no sea ya la mano desasida, sino la mano sujetada, la mano en la mano, Machu Picchu parece estar encima de todo: *Te yergues sobre mí, porque* (he aquí lo que es a mis ojos sorprendente) *vacilas*, Machu Picchu parece plenipotente, más viva que el mismo autor: *Ante esa roca, huir es imposible / Y hay que deshacer y renacer. / Porque ser es necesario*. Ante Machu Picchu ser es necesario, Machu Picchu que, viendo de tiempos remotos, sabe lo de después" y no sólo esto sino que parece tener acceso a *Cuando todo sea verdaderamente, es la Muerte que murió y otra vida, / Y mi oración y mi piedra / Simple callar mío ante la cosa, / Y la*

cosa humana, sobrehumana y cierta. Machu Picchu es muerte sobre la vida, es la conciencia y si muriera provocaría la huida del Hombre, huirá también el Ángel... ¿Pero qué no está también muerto Machu Picchu? Parece que el autor se contesta sí cuando escribe: *Existir es huir!, Machu Picchu el de la lección, / De la Desesperación y su delicia!* Agrega el poeta: *Poesía es esto, / Lo que eres en mi verdad y desatino: / Dar el cuerpo a una alma / Dar forma a lo infinito*. ¿Machu Picchu es la poesía? Lo pregunto tan sólo. A mi entender más tiene de raíz y de madre, porque ante ella afirma el poeta (*Sí, primero fue el Tacto, / La Sabiduría era después*) y pregunta (*¿Pero qué es eso, / El palpar y el saber? / ¿Dónde me sé, Machu Picchu? / ¿Cuándo? ... ¿Por qué? ... / ¿Cómo me muero, Tú, para vivirte?*) y a ella le pide el poeta que lo arrope, como si él fuera un niño indefenso: *¿Por qué lloro, a tu piedra pegado, / Como si acabara de nacer?*

Y, por otra parte, ¿cómo se atreve el poeta a preguntar tanto y tan de golpe, tan de una vez por todas, sin organizarse? Porque en su desesperado canto en busca de una fe, el poeta desespera, cae, da de tumbos: no hace una construcción del poema, no tiene cómo sujetarse, sólo pregunta, duda, se llena de zozobra, de desilusión, de menos fe... El de la mano desasida manotea como un bebé y con la misma inconciencia del llanto de un bebé manotea su incomprendimiento y su desesperanza.

En una desesperación que, como ya dije, se acerca a la guerra, tanto como Joaquín Pasos. Sólo que la distancia que yo defini como pequeña entre Pasos y Adán es sí, pequeña, pero sí, también, abismal. Los dos están parados casi en el mismo lugar para escribir el poema, en el mismo territorio del alma. En el fragor de una guerra que parece no poder terminar. Los dos lejos de la guerra cuyo fragor escuchan: uno por la distancia, el otro por la distancia física y por los años. Pero lo que los aleja es la locura de Martín Adán su arrebatada deserción por la razón en toda forma. Joaquín Pasos ha cedido su poema a una pasión imbécil, ha permitido que lo cuente el *Canto de guerra de las cosas*. Martín Adán, sin cedérselo a nadie, haciendo un Canto a Machu Picchu en que no describe nada de Machu Picchu y sí mucho de su propio ser, de su desesperada alma, entrega todo, Machu Picchu, alma y canto a la arrebatadora locura, a la destrucción, a la muerte insana, a la muerte febril, a la locura interminable. Por ello, mirando a Machu Picchu, al pasado, a lo que a él y a todos nos dan sentido (aunque el nuestro, como el de Ifigenia, también sea un pasado cruel), el poeta encuentra, dice, la sima (con ese, esto es el abismo *Porque no eres nada en mí sino mi sima, / Si no eres nada sino mi peligro, Si no eres nada allá sino mi paso, / Que vengan todos, con su hedor y siglo.*) Que acudan todos y todo que igual el poeta estará en los abismos y en los precipicios cuando está en la cima, en las alturas de Machu Picchu, el poeta estará trastornado, trastocandonos, haciendo de su poesía un buen ejemplo de nuestro tremendo siglo veinte, de tal suerte que de no haberlo firmado como Martín Adán cuando lo dejaba escrito a trozos en papelillos sueltos, podría haberlo dejado como un texto anónimo, escrito por el sudor del siglo, agua amarga de nuestra era a la que no se puede pedir, como a las piedras de Machu Picchu, que exhude su agua de miel: *Ay, piedra exacta y maldita, / Echa, por fin, tu agua de miel!*

(Y sin embargo, sabiéndolo, quién no quiere cantar mirando al pasado tremebundo, como Martín Adán: *Sálvame, sálvame Machu Picchu! / Sálvame, y no te buyas de mi peligro! / Ab, sí, Dios vive todavía!)*

poesía en el poesía



en el poesía en el poesía



ENTREVISTA

CON

JORGE

EDUARDO

EIELSON

Antonio Cisneros y Rafael Vargas

egún tengo entendido, Jorge Eduardo, usted dejó de escribir poesía en 1973, para dedicarse a hacer poesía con otros elementos: pintura, algodón, cristal, sonidos, movimientos. Es obvio —usted lo ha señalado antes en otras entrevistas— que la poesía no guarda una sola forma, sino que se puede "encontrar" en todo, a condición de educar y refinar nuestros sentidos para lograrlo. No obstante, ¿no ha sentido añoranza por la palabra, el deseo de volver a escribir un verso?

En realidad no he dicho que no quería o no he querido escribir más. He dicho simplemente que después de los años 70 no sentí la necesidad de escribir —pero no fue una decisión mía, premeditada— porque estuve muy tomado por el mundo de las imágenes, la pintura y todo lo que constituye las artes visuales, de manera que me quedaba muy poco espacio mental, anímico, para otro tipo de lenguaje. Durante mucho tiempo pensé que no tenía realmente la necesidad de escribir —y no la sentía, por otro lado—, y me ocupé en tantas otras cosas que físicamente era casi imposible. El problema consistía en dedicarse a la pintura, que es un mundo tan vasto, y al mismo tiempo escribir poemas, que es el aspecto más esencial del lenguaje. De manera que así pasé muchísimo tiempo, con pequeñas, digamos, reincidentias, debilidades, como ese poema publicado en *Taxi* ("Poema casi en prosa sobre la poesía, el verso y la rima cotidiana") y otro que se llama "Arte poética". También "La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada". Creo que esas fueron mis recaídas en la escritura.

Pero, ¿por qué hablas de recaídas? Lo dices como si fueran pequeñas enfermedades.

Bueno, yo las considero así, como una enfermedad, y lo has dicho tú: la poesía es una especie de enfermedad mortal.

Hasta 1980 esos fueron los únicos poemas, y en el 80 escribí *Ptyx*, ese poema largo con el que considero que he vuelto a tomar seriamente la escritura. No sé cuál sea el resultado, pero desde entonces y hasta ahora algo he hecho como "escritor" de poesía. Pero creo que ahora lo puedo hacer, no digo bien pero lo puedo hacer, y al mismo tiempo pintar y trabajar en otras cosas. Ya no hay una interferencia, como antes, entre un lenguaje y otro. Supongo que debe ser algo parecido a cuando se aprenden dos lenguas: si tú aprendes inglés y alemán al mismo tiempo, es muy difícil. Pero cuando ya dominas o sabes mejor el inglés es más fácil seguir con el alemán. Necesitaba tener mayor dominio de las técnicas de las artes visuales, y no sólo de las técnicas, sino también del mundo de las percepciones, desde el punto de vista óptico, pero también sonoro, porque me he ocupado muchísimo de sonidos y de música. Pero fundamentalmente me he dedicado a la pintura. La

pintura es más visual y más visible. Se habla más de la pintura —por lo menos en Europa— y es más fácil que se conozca el trabajo de un pintor, aunque no sea muy bueno, que el de un poeta.

Sin embargo cuando vienes acá, si bien la gente te admira y te respeta como artista plástico, lo que te reclama es el poeta: ¿qué pasó con el poeta, dónde está el poeta?

Si no lo perciben es culpa mía. Si se preguntan "dónde está el poeta" quizás no está en ningún lado. Tal vez en un rinconcito muy pequeño. No es culpa de los demás. Tal vez no he sabido manifestar fuera de la palabra escrita lo que quiero transmitir.

Me parece que lo que ocurre es que Eielson es un poeta notable; un poeta, digamos, con éxito (en el sentido etimológico de la palabra) rodeado de todo ese "misterio" de alguien que deja

de escribir, otra vez la cuestión de la estética del silencio, que en todo caso no sería tal porque en realidad, si no hay más palabra escrita está la búsqueda en la pintura, en las performances. En relación con todo esto le quería preguntar sobre unas grabaciones que usted mencionó alguna vez, la posibilidad de firmar un contrato con una casa europea. ¿Se ha resuelto algo?

Desafortunadamente no. Porque, a fin de cuentas, no hay un mercado para ese tipo de cosas —todo eso se inscribe en la industria.

¿En qué consistían esas grabaciones?

Bueno, ése es un tema tan vasto como la pintura o la poesía escrita. Yo no escribía, decía, inventaba poemas —hablo en pasado porque no lo he hecho más. Hablo de los primeros años 70. Durante 4 o 5 años me ocupé un poco en esto. Me dediqué a la poesía oral, la poesía sonora, por 4 o 5 años y luego la dejé. Tú me preguntas en qué consistía. Bueno, así como tú cuando escribes no tienes una idea básica, no sabes qué vas a escribir (sólo tienes una sensación, una vivencia, cualquier cosa puede desencadenar un poema), de la misma manera, en el momento en que venía el poema cogía una grabadora como esta y me ponía a recitar. Hacía diferentes versiones, variaba y variaba hasta encontrar lo que quería, y no era necesariamente la imagen lo que predominaba, como puede ser en un poema escrito, sino sobre todo, algo que es particularmente oral, el fonema, la sílaba, la palabra fraccionada. Entonces no hay sino ritmos. Usaba sílabas, vocales y en ocasiones hasta el grito, la risa, el canto. La palabra se disuelve así. Pero luego consideré que no lo hacía bien. Además, al mismo tiempo estaba trabajando con la palabra en la pintura —he hecho una serie de trabajos en ese sentido: poemas visuales, si se quiere, pero no impresos, sino pintados. Entonces toda esa combinación de imágenes, de sonidos, de palabras terminó casi por confundirme. Tuve que dejar todo eso para dedicarme más a la pintura.

¿Y en la poesía oral, el patrón era siempre el idioma castellano?

Sí, siempre. Yo no puedo trabajar en otra lengua. Podría, pero no "la siento".

De hecho, entonces, todo ese trabajo tenía que ver con calidades musicales.

Sí, evidentemente. Si aceptamos la música como un concepto muy vasto, sí. Todo lo que es sonido con determinado orden o desorden premeditado, con ciertos ritmos e intenciones o significados se convierte en música. Pero yo no le llamaría música. Por eso la llamo poesía sonora u oral, relacionada con ronquidos, estornudos, todos los sonidos que puedes emitir, la palabra ya no es palabra sino emisión de voces.

Ah, eso me encanta!

Si se hace bien puede ser algo bueno (risas).

Me gusta mucho en su obra esta percepción de que la poesía rebasa la escritura e incluso, tal vez, a nosotros mismos. Lezama Lima decía, en "Las eras imaginarias", que la poesía era anterior a la existencia del hombre. Me gusta mucho el afán de aprovechar la tecnología como un medio más de expresión. Es algo que apenas comienza a hacerse en nuestro tiempo.

Sí, yo creo mucho en eso. Justamente para neutralizar los efectos nocivos de la tecnología, que puede ser terrible —cualquier

instrumento mal usado puede ser terrible —he tratado de alterar su función, que ciertamente no es poética, porque no nació para eso, para tener un instrumento más, del cual además no podemos prescindir, porque vivimos rodeados por la tecnología y su utilización, en ciertos casos, agrega. Es decir, por un lado, pone una distancia entre la obra y quien la percibe, pero por otro también le sumerge en el magma tecnológico de una manera consciente. La tecnología ofrece inmensas posibilidades, pero debo decir también que cualquier instrumento las ofrece. Se puede trabajar con todo, con grabadoras, con luz eléctrica, neón, con los llamados materiales nobles y hasta con mierda. Yo he trabajado con mierda. No veo qué pueda tener de innoble un pedazo de mierda de caballo.

Que por lo demás suele tener una forma muy bonita. Pero dime una cosa. Hace rato mencionabas, sobre todo pensando en la estadia europea, que la poesía presenta problemas de traducción, de universalidad, mientras que las artes plásticas son más inmediatamente reconocibles por la gente. Lo cual me parece que está ligado al hecho de que voluntariamente vivas en Europa.

¿Te parece? Bueno, yo expuse por primera vez en mi vida en Lima, en 1947, antes de salir. Hice una exposición con Fernando de Szyszlo y puse pinturas, dibujos, objetos, de manera que desde entonces he sentido una inclinación hacia el lenguaje plástico. Mi residencia en Europa más bien ha tenido que ver con mi desarrollo.

Bueno, sí, de acuerdo, pero después, en fin, todo esto de vivir en Europa tiene mucho que ver con nuestra situación marginal, como peruanos. En realidad para nosotros el poeta Eielson es el de Poesía escrita, el libro que la gente puede tener consigo acá, en una edición económica, aunque tú no vivas acá, y el otro es ya otro Eielson, impalpable, de leyenda.

Antes de venir me pasó una cosa curiosa. El día anterior al vuelo, tenía que ver a un editor, Franco María Ricci, que hace libros bellísimos, en fin, y él quería hacer algo con mi obra desde hace tiempo, de manera que fui a visitarlo. Al llegar, entrando —él tiene una galería muy elegante en sus oficinas—, había una vitrina con una escultura mía. Al salir le dije a una persona

que estaba ahí, "oiga, ese objeto está mal puesto". "¿Y usted cómo lo sabe?" "Porque soy el autor". Se fue a buscar la factura y tuvo que aceptar que así era. Bueno, lo que quiero decir con esto es que ocurre lo inverso de lo que decías hace rato. Allá yo soy pintor, no poeta, en el sentido convencional, hasta el punto de que alguna vez más bien me han aconsejado que no diga que soy escritor, poeta.

Como en los hoteles: si uno pone que es escritor le piden que pague por adelantado.

Algo parecido a lo que decía Álvaro Mutis en el artículo que escribió sobre usted, donde cuenta que después de haber visto una exposición suya José Miguel Oviedo le comentó que usted era poeta y Mutis le respondió que sentía mucha desconfianza hacia los pintores que escribían.

Y no sin razón; salvo excepciones los pintores suelen escribir muy mal y viceversa. Quizá ese sea mi caso.

No, no lo creemos así.

Pero más allá de la broma, dime una cosa, ¿estás más contento bajo tu piel de pintor que bajo tu piel de escritor?



PERU

Son una y la misma, tú piensas así porque eres escritor.

Claro, soy monolingüe, digamos.

En realidad es solamente un problema de lenguaje, de desplazarse en diversos lenguajes, pero no me siento más o menos poeta en uno o en otro.

¿Y tus relaciones cotidianas, cómo son? No te sientes más como poeta?

Ojalá y mis relaciones fueran tan poéticas como quisiera. Son muy prosaicas. Pero en realidad no hay prosa, todo es poesía, pero bueno, en Europa, sinceramente, vivo como pintor. Así me hacen sentir. Frecuento más bien a personas relacionadas con las artes plásticas, que desconocen mi actividad como escritor de poemas. Aquí, en cambio, me hacen sentir más como poeta. En Europa me hacen sentir casi un buen pintor, aquí como un mal pintor.

No creo. En todo caso me parece que se admira más al poeta porque desconocen al pintor. Pero ahora la Bienal de Trujillo brindará una buena oportunidad para descubrir la otra faceta de Eielson. Por cierto, lo que presenta ahora, ¿es una retrospectiva, una nueva serie de trabajos?

Son varias series, todas del mismo periodo. No es una retrospectiva. No me gustaría una retrospectiva. No me gustan las "obras completas".

Quiero hacerte una pregunta que te habrás hecho ya mil veces, pero que sigue siendo de cajón: ¿por qué te fuiste del Perú?

Bueno, me fui sin ninguna intención, con una beca. Simplemente me fui a Europa y me parece normal que me haya gustado tanto que me haya quedado.

Te fuiste hace 30 años.

Ya son cuarenta.

Me quedé corto. Eso es mucho, ¿no?

Toda la vida. Pero eso no cambia nada. Bueno, sí se alteran muchas cosas, se modifican muchas cosas, pero no cambia las raíces, las esencias, lo fundamental. Eso no cambia.

Dime, ¿vivir acá o allá es una cuestión de comodidad/incomodidad, de oportunidades?

No, para mí no es incómodo, pero claro, me cansa. Porque los años pasan y uno se va cansando. Pero ese es otro problema.

En realidad yo soy muy nómada, en todo. Como ves, paso de una forma de lenguaje a otra, de una lengua a otra, de una casa a otra, de un continente a otro, en fin. Eso se refleja en mi trabajo. Ahora vivo en Cerdeña. Cerdeña está en el centro del Mediterráneo. Es una posición muy central, muy estratégica. De ahí me muevo con gran facilidad para varios sitios, con bastante frecuencia. No ha sido una elección premeditada, la vida me ha llevado allí y me ha gustado. Sucedió lo mismo con Roma. La primera vez que viajé de París a Roma —fue con Javier Sologuren—, en un viaje de verano, al regresar de Suiza, donde había pasado un año, me encontré con Javier, que venía de Suecia. Javier me dijo, "¿por qué no vamos a Italia?" Yo dije si fantástico. Apenas puse el pie en Italia comprendí que ahí tenía que quedarme. Cuando llegamos a Roma le dije a Javier, "me quedo", y le pedí que al volver a París le dijera a un amigo que me mandara mis cosas.

Así que todo ocurrió sobre la marcha?

Sí, y me costó muy caro. Porque perdí todo. Me quedé sin vestidos y sin nada. Yo tenía trabajo en París, y todo eso iba marchando muy bien, pero dejé todo. En ese tiempo, en París, yo pintaba. Bueno, más bien hacía un cierto tipo de móviles, de estructuras en el aire. También eso cambió y continué escribiendo poesía. Entonces escribí *Habitación en Roma*. No inmediatamente, por supuesto, pero de esa experiencia nació el libro. Comprendí que necesitaba vivir en Roma.

¿Y ahora cómo es tu vida cotidiana en Cerdeña?

Trabajo mucho. Trabajo bastante. Cuando digo "trabajo" no quiero decir que me produzca pena el trabajo o que me pese. Es una alegría, una *joie*, como se dice. Eso me gusta mucho, por un lado, y por el otro la naturaleza es espléndida. Es uno de los lugares más bellos de la Tierra, con playas de agua purísima. La casa está en pleno campo y de vez en cuando llegan amigos, que siempre son bienvenidos.

Bueno, hemos estado hablando, aceptando una falsa dicotomía entre el poeta y el pintor, pero no le hemos preguntado si íntimamente está satisfecho con su trabajo en la pintura.

Sí, el arte de pintar brinda un placer casi erótico. El contacto directo con los materiales procura unos estados de ánimo muy exuberantes, de euforia. Es un continuo vaivén de placer y también de sufrimiento muy intenso. Con la pintura se vive más intensamente. En la poesía hay una distancia mayor entre la escritura y quien escribe, que con el pintor y su pintura. Tal vez esto sea un engaño, pero es un engaño maravilloso.



La ciudad

Donde la electricidad canta
 Espléndida y solitaria, confinada
 En un supremo manantial de pájaros dorados,
 Hasta allí ecos nocturnos, empinadas sombras
 Se yerguen inútilmente, alzan su tenebrosa
 Copa de polvo como un signo,
 Abren y cierran puertas al abismo,
 Descubren prados espejantes, aves y ríos
 Que no existen, frutos que no existen,
 Balas de heliotropo en el aire oscuro
 Ventanas iluminadas por la tisa
 De personas muertas, de vagas amistades
 Que no existen, como si morir
 Fuera de pronto abrir una botella
 De champagne gigantesco y nublado
 O rodear al amor de colillas humeantes
 Llenos de chispas y sanas meriendas,
 O atraer con un dedo un perfil enterrado
 Una nebulosa llena de rayos
 Sobre la cabeza amada, y dando gritos
 Caer en una silla ardiente
 Bruscamente enfermo, sin poder hablar,
 Dormido en la contienda, suficiente,
 O pensar en días tersos, musicales.

Los ebrios

Por el bloque del eclipse,
 Del diablo y la gigante siempreviva,
 Del sol cuya memoria en rayos
 De piedra, santamente yace;
 Por la tapia de la tarde, vacilando
 Misteriosos y brillantes, van los ebrios.
 Tal el busto del gallo al caer
 Guillotinado en el valle por graves
 Y fuertes tinieblas, saluda a la Muerte;
 Y saluda a la Muerte el sol y escupe
 En el soto luciérnagas y heliotropos,
 Tienen pacto con la noche
 El desastre y el eclipse.

Monasterios del vino y talleres
 Del diluvio, remachan en la tarde
 A su paso, escamas y pezuñas
 A caballos sin edad, a calaveras,
 En vetas movedizas de saurios y diamante,
 De espectrales pescado y luna.

Hacia allí los ebrios cavernosos,
 Por el bloque del eclipse, tenebroso,
 Del diablo y la gigante siempreviva,
 A la oscura, total embriaguez,
 A donde pende, relámpago o cornisa,
 La gran parra de la Muerte.

**Los que velan**

En la casa de la vida,
 A la mesa de la muerte,
 Polvo y cera la partida.
 Todos duermen, junto al fuego
 De sus negros ataúdes
 En la casa de la vida.

Muerto de talco, arriba,
 Bésame los húmeros floreados,
 Sastre de ultratumba, arriba,
 Vísteme del grave terciopelo,
 De tinieblas y de lluvia
 Con un rayo de tijera.

En la casa de la vida,
 A la mesa de la muerte,
 Sólo céreos esqueletos
 Como naipes ya jugados,
 En el suelo de madera.

En la casa de la vida,
 A la mesa de la muerte,
 Paño muerto, dedo muerto,
 Silla muerta. Todos duermen,
 Junto a féretros caoba
 Donde el muerto coronado
 De zapatos áureos yace.

En la casa de la vida,
 A la mesa de la muerte,
 Polvo y cera la partida.



Antonio



Funerales en la casa de té de Yutai en Pekín

Para Kike Polanco

Las ofrendas son tiras de papel con un par de ideogramas pintados en rojo (o a lo sumo en azul).

La caligrafía es variable según las latitudes y linajes.
Pero a la larga depende de la cambiante mano de los dioses.

(Por lo que Mao Tse Tung desaconseja esta vieja escritura a los jóvenes chinos.)

El arco de la entrada debe ser brillante y verde como el
esmalte marino de los barcos o la puerta del
cielo.

El zaguán más bien azul. Las columnas doradas. Los
braseros de bronce. La neblina muy baja y principal.

En las mesas de palo los borrachos alegres y letrados
adivinan su suerte con las tablas del templo de
Kon Li. Y entonan rancheras mexicanas

Sólo duerme la grulla. Tensas con las fronteras entre el ocaso y el apogeo de la noche oscura

Es cosa de picar las tiras de papel (billetes de 100 yuane) y dispersarlas por todo el pabellón.

Sobar el cerdo de Indias en la frente de cada parroquiano. Ofrenda de difuntos.

Los responbos pintados en el techo de la casa de té.
Pasto de las arañas sigilosas.

Las columnas doradas, las rancheras. Beben y lloran por sus muertes en vida.



Cisneros



Caen los papelillos recortados como copos de nieve o el polvillo de las polillas muertas.

Caen sobre todas las cabezas.

En la tensa frontera amarilla y morada igual que el ají
limo brilla Venus por un preciso instante.

Y luego el cielo negro de botellas se hunde en las ventanas, bufa y deambula como una res sin dueño

Brama en la casa de Yutai

Réquiem (4)

Sea este cordero a la norteña
alegre y abundante
como los bares el viernes por la noche.

Siempre esté con nosotros, es decir
en nuestro corazón
pero también en vuestro calmo vientre.

Compasivo y sabroso sepa ser
en el lecho de muerte,
donde cesan la gula y la memoria.

Sea el cordero
símbolo y consuelo. Agnus Dei.

Sea eterno el cordero
con sus papas doradas partidas en mitad.

Mas no se tenga
por cosa de comer o digerir.

Sea sólo un farol, una bengala
en medio de los fondos submarinos.

Algo en la mano para esa travesía
tan oscura y feroz como un mandril.



PERU

n el territorio de la poesía peruana y latinoamericana, en qué lugar te inscribirías; cuál es tu relación con Vallejo y Adán; con César Moro y Westphalen, con Varela y Eielson.

Normalmente no es una pregunta que yo me planteo; eso le corresponde casi siempre a los críticos, a los historiadores de la literatura, o a los lectores, finalmente. Ya que me la haces te diré, en primer lugar, que formo parte —como muchos— de ese gran tronco que es la poesía peruana, que durante décadas ha demostrado ser una poesía respetable, eficaz, y que generalmente está bien parada en el concierto de los poetas en nuestro idioma.

Vallejo es, evidentemente, nuestro poeta más prestigioso, es el hombre que de algún modo va a dominar el siglo XX y siempre

es una referencia. Sin embargo, ya a nivel personal, es cuestión de gusto y no capricho iconoclasta, nunca he sido un fanático de Vallejo, como sí les ocurrió a algunos poetas de la generación que me precedió en el Perú, y sobre todo —y más— en América Latina. Vallejo ha influido formalmente menos en el Perú que en España, por ejemplo, que en Argentina, que en Cuba misma, inclusive que en México. La relación que yo tengo con Vallejo es la que yo creo que tienen la mayoría de los poetas; es la de agradecimiento a un hombre que parte de todas las desventajas de ser peruano (pobre, marginal o provinciano) y sin embargo es una de las voces de referencia de nuestro siglo en

la poesía universal. Entonces, la presencia de Vallejo creo que se da en general y particularmente en el caso que estamos hablando en mi obra, no tanto por su aparición física sobre los versos sino es una especie de patente de corzo, esa especie de garantía que te hace creer que si bien el Perú es un país muy marginal y que uno en principio está destinado a ser un pobre diablo, Vallejo te hace pensar que, por lo menos, lo que sí puedes ser es un poeta con una vigencia universal, independientemente de las limitaciones económicas y sociales que significan ser peruano.

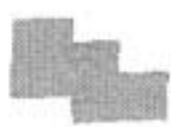
Por otro lado creo que Vallejo tampoco pudo desarrollar una influencia aplastante, como digamos, el eje Dario-Cardenal en el caso de Centroamérica, o Neruda en el caso de Chile, u Octavio Paz en México, con esa especie de vigencia difusa entre los escritores. Creo que Vallejo no fue, en ese sentido, el gran árbol

que da sombra, matando las plantitas que crecen a su alrededor. Porque en el Perú casi coetáneamente a Vallejo va a surgir una vanguardia muy fuerte. Ahí tenemos a Oquendo de Amat, a Martín Adán, Westphalen, César Moro y otros más que no podemos seguir nombrando. Una vanguardia que contrapesó la influencia de Vallejo. Yo me siento más cercano a ese mundo; recuerdo que desde chico, en el colegio, ante la opción Vallejo, que por retórica había que decir que era la mejor —probablemente de hecho lo sea— había la opción más modesta, en *sotto voce*, que es José María Eguren. Poeta muy desconocido, mucho más de lo que merece ser desconocido. Poeta que muere el mismo año que yo nazco: 1942. Siempre tuve vocación por esa poesía más sutil, más misteriosa, menos nombradora, que a la larga tiene que ver con las vanguardias peruanas y va a continuar por el camino de gente como Eielson, poeta que me fascina —sé que decir que me gusta más Eielson que Vallejo suena casi blasfemo fuera y dentro del medio peruano, pero es así.

Por otro lado yo soy un poeta de los años sesenta. No existe una escuela de los sesenta ni una camiseta deportiva, que uniforme a todos, pero hay características comunes, y en parte yo creo que la característica común, la característica fundamental, es el hecho de no sentirse tributarios ni de la vertiente social

SEIS PR
A ANTON

Eduardo V



—normalmente se le pone a Vallejo como punto de partida siendo esto una cosa muy arbitraria e inexacta—, ni de la vertiente pura (que también es una denominación arbitraria) que empieza con Eguren. Creo que la gente de los años sesenta en mi país, como en casi todas partes del mundo, dejó de lado esa dicotomía y asumió la poesía como una totalidad, es decir, gente que probablemente tenía inquietudes sociales, políticas, y sin embargo, dejaba de lado el socialismo o el supuesto vehículo ideal para las gentes que tenían inquietudes políticas. Un poco en eso ando yo; y ya mi originalidad, o mis méritos, o mi individualidad que de hecho debe existir alguna, queda en manos de los lectores y los críticos.

En el territorio de la poesía peruana es común encontrar una suerte de exilio voluntario. Vallejo en París. Andan en el siquiatrío; Moro en otra lengua; Westphalen en el silencio o el mismo Eielson en Italia. Tu poesía comparte esa mirada cosmopolita; busca en otras lenguas y literaturas y por momentos parece ser el diario de un viajero. ¿Qué opinas de esto?

Obviamente no es una propuesta voluntaria, consciente, pero a mí me da la impresión de que una de las características de la marginalidad de ser peruano es asumir muchos mundos paralelos y simultáneos que a la larga —y valga la paradoja— se convierten en afirmación de la poesía peruana, o por lo menos de

muchos poetas peruanos. Sin embargo yo creo que por ausencia o presencia siempre hay una forma de testimonio, una forma de conocimiento de esa realidad —no tanto me refiero a lo social o a lo económico— sino a la historia en el sentido del tiempo que pasamos por esta vida. Vallejo desarrolló toda su obra adulta en Francia y sin embargo hay una presencia muy fuerte del Perú, no en términos descriptivos sociopolíticos, sino en esa especie de carencia, de ausencia. El Perú nunca ha tenido —pienso en el caso de los mexicanos— una afirmatividad, entre otras cosas porque el Perú nunca ha terminado de forjar la nacionalidad como México mal que bien lo ha hecho a partir de su revolución de comienzos de siglo. Entonces, en el Perú hay muy poca vocación de afirmación, es muy difícil —salvo en el caso de un partido de fútbol— entonces alguien que tenga una especie de chovinismo, u orgullo peruanista, eso no existe. En el

fondo hay un regodeo de la marginalidad. Ahora, en mi caso concreto, yo me la he pasado viajando y muchos de mis poemas tienen que ver con eso porque son testimonios de parte de mi vida. Pero eso no explicaría mucho, podría ser una simple circunstancia de viajero. Tú tienes el caso de Eguren, que nunca salió del distrito de Barranco, en Lima, y su obra está llena de valquirias, de gueishas, de reyes, de fantasmas, de caballos muertos, en fin, de una imaginaria actualizada, que nos acerca mucho a lo que fue la poesía modernista, es decir, la vocación modernista. La vocación de los modernistas fue la universalidad. El no querer ser reducidos a cantares terrígenos; cantares del trópico, los Andes y la estepa, sino que ellos expresaron su latinoamericanismo tocando todos los temas posibles, tal cual lo hacían los escritores europeos de su momento. Creo que la sensación de no sentirse deudores, de creer que todo lo humano nos pertenece es una característica y una compensación de la marginalidad peruana.

Para ir ahora hacia la materia misma del poema, de sus versos; yo encuentro que comparten con otros poetas de tu generación —los que has llamado de los años sesenta— un interés particular en el verso largo. Pero en tus versos salta a la vista un trata-

ENTAS ISNEROS

: Martín





miento especial de los mismos: suelen ser la unión de endecasílabos con eptasílabos; alejandrinos con alejandrinos, etc. Es decir de formas clásicas que se esconden dentro del versículo. ¿Puede esto ser interpretado como una solución entre ciertas propuestas de la vanguardia y la poesía clásica o barroca?

Tu pregunta me interesa en sí misma, pero además la asocio a una tesis de la UCLA, que se dedica a esto. Ahí vi por primera vez que esta poesía que aparentemente está sólo formulada en versículos —o en su mayor parte, porque también tengo poemas, en los últimos años, de verso estrecho— está construida por un arsenal de formas clásicas y combinadas, además con frecuencia dentro de las reglas del juego clásicas.

Probablemente hay algo de eso, obviamente no es una actitud consciente, no es un experimento formal, lo que sí puedo decir es que yo vengo de una formación literaria bastante amplia en general, y con un bagaje de lectura de los clásicos. Creo que empecé a los doce años de edad y a los 47 todavía no he terminado de regustar a Quevedo, Góngora, San Juan y el Romancero Medieval. Lo que yo pienso es que todo lo que lees y vives con placer, termina apareciendo en tu obra. Ahora, la utilización del versículo no tiene qué ver con una deuda como la prosa, si yo he utilizado esa versificación se debe a la necesidad de expresar diversos mundos y diversos niveles de realidad que requería ese verso ancho. Sin que sea una obsesión, siempre me ha interesado la musicalidad y el ritmo, en fin, todos los elementos que hacen la poesía. Por eso es que yo jamás he escrito poesía en prosa; por eso cuando yo escribo prosa soy un cronista o un periodista común y corriente y detesto la prosa poética.

Puede haber llevado a error a algunos lectores el confundir el versículo, su extensión de largo a largo de la caja de la página, con la idea de que hay algo de prosa; pero no, ni como resultado, a Dios gracias, ni menos como intención.

Se ha dicho que en tu poesía hay un descuido del yo lírico. ¿Tiene esto que ver con una simpatía particular con la idea juglaresca o medieval de la poesía, es decir, con el lugar que el poeta asumía de testigo de los hechos? En tu poema "Crónica de Chapi, 1965" utilizaste un epígrafe del Mío Cid.

Hay poesía mía, sobre todo de la primera época, que pretende inclusive ser objetiva. Yo mismo me he reido de eso y visto mis limitaciones, por ejemplo, en esa especie de contrapunto con *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. Ha habido épocas donde he intentado dar testimonio del mundo, la cita que tú comentas es "Lengua sin manos, cómo osas hablar", creyendo ingenuamente que se puede abstraer el poeta, cosa que es imposible, además de que es tan ingenuo creerlo como pretender observarlo en la obra. Pero hay muchas partes de mi obra donde estoy involucrado de pico a patas, realmente dentro, y en los últimos libros se ve mucho más claro todavía. Además, el único hablante eres tú mismo a través tuyo; ahora, que yo no tenga particular predilección por hacer poesía sobre la poesía, que es una vertiente válida, una forma de conocimiento innegable, eso es otro cantar. A mí, normalmente, ese tipo de poesía me aburre, tiene que ser realmente brillante para que me interese.

Eduardo Milán comenta en el número 161 de la revista *Vuelta* tu libro *Por la noche los gatos* (FCE, 1990). Allí, después de ponderar el aporte que tu obra representa para la poesía latinoamericana, expone algunos reparos. Esencialmente se refiere al peso de la Historia, que a su juicio termina por sepultar el "yo literario", y a la falta de crítica del lenguaje a favor de una confianza desmedida en el andamiento de los hechos.

Voy a hacer un comentario muy breve, porque creo que no es costumbre de los escritores extenderse sobre los comentarios de los críticos.

En primer lugar, creo que no es exacta su lectura. Quien conoce mis libros sabe que funciono o pretendo funcionar en muchos registros distintos; en la nota aparecida en *Vuelta*, Milán usa como ejemplo precisamente dos libros que pueden corroborar lo que él dice; pero en el volumen publicado en el Fondo de Cultura Económica se incluyen diez libros. En segundo lugar a mí me sorprende un poco su estilo de crítica —no sé si siempre será igual o ha sido *ad hoc* para mi libro. Yo siempre he pensado que los críticos tienen que ofrecer una lectura que sirva a los lectores; a mí me da la impresión que Milán tiene ideas muy claras, prefijadas, sobre cuál debe ser el manejo de la poesía. Entonces me da la impresión de que él no habla tanto sobre mi libro, sino en la medida en que el libro encaja o no en sus ideas sobre la poesía.

Es común que tus lectores te asocien con el Canto ceremonial contra un oso hormiguero y que la crítica, cuando se refiere a ti, lo tome como obligada referencia. ¿Cómo te relacionas con ese libro?

A mí, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* me gusta mucho. En ese libro estoy yo, es mi versión del mundo, no un tratado sobre Londres. A mí me sigue fascinando y creo que es parte de mi evolución, que no es tampoco un camino en el cual un libro desconoce al anterior, pero sí un trabajo donde hay una búsqueda de nuevas cosas, porque tampoco es una permanencia como en el caso de Germán Belli —donde el primer libro y el último son exactamente iguales, es un solo libro que está escribiendo. Yo prefiero el riesgo, pero no al punto de desdecir lo que se llama un estilo.

Creo que mi poesía no funciona de una manera cronológica, hay temas, humores, que desaparecen y después se retoman. En todo caso, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* me parece un libro muy simpático, muy sesenta, tiene cosas, me parece, que valen la pena y que van a quedar. Tuvo una función precursora interesante, yo no creo que sea una obra genial pero me enterece, es una manera de ver la poesía, una manera que si bien en este momento está entrando en un cierto cuestionamiento —su narratividad por ejemplo— no quiere decir que quizás algún día regrese, al fin y al cabo todos estos son tejidos y mañejos dialectivos y mi poesía así también funciona.

Por otro lado, francamente, y no es por hacerme el falso modesto, yo nunca he tenido demasiada fe ni en los poetas ni en la poesía. Escribo poesía y punto, me parece que no es para tanto.

Algo de dialéctica

& proceder
según la habitual negación
que descascara los edificios, cava zanjas en las avenidas
y se esconde detrás de la mentida Arcadia
de la vida en familia. Según la regla de oro
que descubre en los hombres de negocios
una turbia avidez, una ratería, y en el poder
una arbitrariedad, una maldiciente esponja de mil ojos.

De manera que la vida dependa de la muerte, la salud de millones de enfermos, el poder de los desposeídos.

La Naturaleza dijo: "No obstante si niegas el milagro de la carne, de las hortalizas y de la inteligencia

eso es como matar a la gallina de los huevos dorados". Y proseguimos negando y afirmando dentro de ciertas leyes que una vez conocidas quedan incorporadas, y el fenómeno atómico y las sulfonamidas.

son utilizadas como enseres de casa, ocupando su espacio en los botiquines y en los viejos depósitos de herramientas.

Adelante no hay nada. Sólo la negación o nuestra afirmación, según el caso.

El Imperio caerá. Matarán al rumiante. Se inventará una nueva variante del Gambito de Dama.
"Pero no estás aquí" dijo la medusa,
"Ni tampoco allá. La negación te conduce a romper esos vínculos sin los cuales retardas tu incorporación al movimiento."

Y en verdad.

consideremos:

Las grandes aguas no pueden abarcar tu movimiento,
las palabras que calientan y oxidan el fondo de la tierra
no pueden abarcar tu movimiento,
y la órbita del sol marchando hacia la constelación de

Hércules o Hidra

indica que te mueves, y no obstante
no te mueves dentro de los tuyos,
y los tuyos te exceden, y te excedes a ti propio
balanceándote entre un mundo de símbolos y una
academia de pruebas.

pruebas.

Según la regla de oro

no hay contacto pero es que si hay contacto,
eres la desgracia de Narciso y eres el que se reconoce,
y hacia atrás ya no hay nada, como no sea
una brusca memoria que te lleva
a tu estruendoso fin de adolescencia.

ENTREVISTA CON RODOLFO HINOSTROZA: EN NOMBRE DEL SILENCIO

Carlos Molina

Between the emotion and the response falls the shadow.
Eliot

se convalidan sin perder su eficiencia o de qué manera se reemplaza el silencio psicoanalítico por el silencio literario y el paciente por el poeta?

Voy a tener que hacer toda una vuelta para responder. Cuando yo era profesor en la Universidad de Orleans, dictaba un curso sobre poesía. Había hecho un estudio comparado entre Vallejo y Neruda: el demasiado lleno de Neruda contra el vacío de Vallejo; la figura paternal en Vallejo y la figura maternal en Neruda. Leímos poesía en el curso pero los alumnos no entendían nada. Y un día les pregunté: "por qué vienen a estudiar conmigo poesía?" Contestaban que tenían que escoger algún curso de letras, o cumplir ciertos créditos. Había muy poca gente que se interesaba realmente en la poesía, y yo me preguntaba cómo iba a transmitir la poesía a mis alumnos, porque había constatado que ellos no habían entendido nada; todo un año académico perdido. Al año siguiente en el segundo curso que tuve, pregunté otra vez por qué venían y nuevamente nadie supo responder. Otra vez tenía el mismo problema, pero de repente tuve una inspiración fantástica: planteé el curso y les dije: "la poesía depende del silencio, si ustedes no saben escuchar el silencio, jamás van a entender mi curso de poesía; los invito a escuchar el silencio".

Los alumnos no sabían cómo reaccionar; había risitas, se preguntaban, "¿Qué?, ¿Cómo?" Y les dije: "Escuchemos pues el silencio", y escuchamos el silencio durante algunos minutos. Se oían unas toses, ruidos, y yo les preguntaba, "¿han escuchado el silencio?" y respondían: "Sí, sí, hemos escuchado el silencio" y yo les decía: "¿Pero cuál silencio? ¿No han oído que las hojas caen por ejemplo, que el viento silba; no han oido sus propias toses, el frotamiento de los papeles contra el escritorio?, ¿cuál



silencio han escuchado Uds?" Entonces volvíamos a escuchar el silencio y no llegábamos nunca a escuchar el silencio. Pero el milagro se produjo, porque a partir de entonces mis alumnos empezaron a entender lo que era la poesía.

Y cuando dejé el curso a cargo de un amigo mío, no supo qué hacer con esos poetas desencadenados.

¿Cómo comprendieron los alumnos la poesía mediante el silencio?

Es justamente lo que quiero decirte; si no había un silencio que envolviera todo, la palabra no se destacaba sobre nada; la poesía es la palabra implantada sobre el silencio y dependiente de éste. A partir de que ellos sintieron el silencio comenzaron a ver cómo las palabras se recortaban sobre ese profundo silencio y entonces fue que empezaron a entender un poco lo que es la poesía.

Te he contestado de una manera parabólica, porque mi relación con el silencio es muy antigua.

¿Del psicoanalista?

No solamente del psicoanalista. Después amplié esta idea porque me pareció que había una presencia masiva del silencio en todo Occidente, que había penetrado con la civilización industrial. Tengo un pequeño ensayo sobre esto. La muerte de Dios que es su corolario trae una apelación masiva de silencio y el silencio empieza a penetrar por todo Occidente. Entonces, para responder a tu pregunta, yo no tengo que articular el silencio;



un silencio con otro; el silencio analítico con el silencio poético. Yo hago lo inverso. Yo constato que el silencio está por todas partes y en consecuencia en la poesía, y la densidad particular que posee la poesía es debida al silencio, es lo que más acumula como silencio en el mundo.

¿Por qué el silencio se instaló masivamente en Occidente?

Porque ya había estado en Oriente y Occidente no había tenido tiempo de ocuparse del silencio. Occidente estaba concebido sobre algo que no era nada silencioso sino barroco y de repente ocurrió la muerte de Dios que sostenía todo esto y hubo una especie de ausencia que se llenó con un silencio enorme, que entró por todos lados como la niebla que llega a la ciudad. Se metió por todos lados. Por ejemplo en las matemáticas con Freire. ¿Qué hace Freire? Redefine la noción de cero. ¿Qué es un conjunto vacío? Es cero cero. Penetra por todos lados; en Mallarmé, aparece la página blanca en 1896... Quiero decir que el silencio aparece masivamente mucho antes, son señales que van apareciendo aquí y allá; en todos los campos. Entonces Occidente asimila una enorme cantidad de silencio que había rechazado y aquí hay una reestructuración total de las ciencias humanas, hay un corte epistemológico enorme a partir de la aparición del silencio en las ciencias humanas. Entonces, esto depende de otras cosas. El silencio no es privativo de nada, está por todas partes.

sus memorándum, sería como un desplome desde arriba. Los poetas dimisionan y dicen bueno ya no hacemos poesía, váyanse a la mierda. ¿Y qué pasa? Que de repente hasta las secretarías se dan cuenta que todo se degrada. Es como sostener el mundo desde arriba, esa linda metáfora de Theillard de Chardin: no es la base la que mantiene sino la cúpula.

¿Pero el poeta no es posterior a la lengua?

Pero él la recrea. ¿Y quién sabe si lo primero que se hizo no fue poesía? La primera cosa que dijo un húngaro de repente fue un poema. Un poema de Neruda. "Me gustas cuando caídas..."

¿Crees tú que el poeta frente al vacío de la página en blanco al crear emite respuestas que le son demandadas desde el otro extremo de ese vacío por una entidad imaginaria que es él mismo pero otro?

Tú me hablas de un desdoblamiento, de una proyección; pero lo que hay es un encuentro. No puede haber una orden recibida por una mitad de ti o un otro. ¿Y el encuentro, el encuentro con el mundo? Por ejemplo, supón que te llaman, supón que oyés una voz que te llama y tú te vas hacia ella. Has escuchado la voz allá, pero la voz no está allá, la voz está viniendo a ti mientras tú vas hacia ella, es un recorrido paralelo. Y nunca encuentras la maldita voz, pero es el camino. Yo sostengo que los caminos de la búsqueda y del encuentro son paralelos. Lo que buscas no lo encuentras y esto implica una gran creatividad. Estás creando continuamente; esto es lo que te hace crear y hay un encuentro continuo con el mundo, porque no estás obedeciendo, porque no puedes obedecer esa famosa voz.

Dice Lacan en "Escritos I": "mostraremos que no hay palabra sin respuesta incluso si no encuentra más que el silencio, con tal de que tenga un oyente..." ¿Dirías que el poeta o el creador articula sus misteriosos mecanismos creativos en función de la búsqueda de la respuesta silenciosa de ese otro (Otro) que está presente en el proceso creativo y que lee y juzga la obra antes que el autor?

Esa es una idea de Lacan, eso de que el Otro está presente y juzga la obra antes que el autor. Yo no lo creo. Existe la posición de que el hombre es el creador del lenguaje y no está siendo hablado como esto parece implicar porque a través de él y por él vive el lenguaje.

Pero hay un sedimento arcaico en el hombre que finalmente lo habla. Tú has construido el lenguaje pero de todas maneras tienes un pasado...

En efecto, pero no al punto que Lacan supone. Lacan es demasiado extremista: tú eres muy hablado, completamente hablado. Yo me he situado justamente con una tendencia que dice que el hombre es el creador del lenguaje. En lugar de meterme con los semiólogos que siguen a Lacan a través de Barthes, yo me metí con otra corriente, con los chomskianos. Ellos proponen que el hombre está creando continuamente estructuras sintácticas, trabajando con toda lengua hablada. Yo tomo la opción de decir: el poeta crea la Lengua. Hay algo muy lindo de Jacques Roubaud, que es un amigo mío: sostiene que la poesía es la memoria de la lengua, que contiene todas las posibilidades de la lengua actualizadas; todo el tiempo condensa en ella misma todas las posibilidades, toda la riqueza de la lengua que está siendo vivida. Tengo una metáfora medio fantástica que una vez se me ocurrió: si los poetas dejaran de escribir el idioma se desmoronaba por todas partes. La sociedad ya no podría redactar

El encuentro con el mundo es pura desobediencia, y te encuentras con el mundo todo el tiempo, lo interceptas. Entonces yo recuso esta idea de voz, de un yo ya dividido para poder crear, nada más que para el acto mismo de crear ya hay una especie de instalación de una otredad en sí mismo, si no tampoco el acto creativo es posible, pero esa proyección que tú supones, que eso ya está fuera de ti y que te demanda cosas, la recuso completamente. Para mí puede haber esto, pero hay un camino en el mundo que es totalmente diferente, como lo acabo de decir.

La unidad primordial del individuo con el mundo, que es el mundo de las cosas según Wittgenstein, que contiene todo lenguaje, es un significante inarticulado al que tú llamas OM o Gran Diosa. Sin embargo este significante total incluiría solamente un universo parcial y un vacío parcial pues a pesar de que el vacío es su recipiente natural por un movimiento dialéctico en el momento de su génesis, la totalidad física produce simultáneamente exclusión e inclusión. De esta manera silencio y nombre tendrán una existencia simbiótica e ilimitada: a la formación de un primer par seguirá la formación de interminables pares que contendrán y nombrarán al precedente simultáneamente.

¿Crees que esta regresión o expansión infinita se presenta como una imposibilidad de controlar la autonomía del Silencio y del Nombre en el acto creativo?

Conoces tú los tableros lógicos, los cuadros lógicos (has hablado de Wittgenstein); las diecisésis posibilidades lógicas que

han sido elaboradas a partir del binarismo? Lo binario es la combinación de uno y cero. Entonces tú tienes en direcciones opuestas la tautología y la contradicción, el 1111 y el 0000, los cuatro unos y los cuatro ceros.

La unión paulatina y compleja entre uno y cero producen todo el mundo lógico, las estructuras lógicas que nacen del encuentro formativo entre estas dos instancias. También supongamos entonces que el encuentro entre el Silencio y el Nombre forman el Lenguaje, pero el Lenguaje escapa completamente, porque como tú dices se forma una combinatoria infinita que crea todo eso que conocemos como Lenguaje, toda esa inmensa cosa en la que estamos hundidos. En consecuencia es incontrolable; ¿quién va a controlar nada? Tú puedes controlar tu propio Lenguaje, nada más. Es una avalancha que se desató hace millones de años, ¿quién va a controlar nada? ¿quién diablos, un huayco? Pero para este huayco es indispensable que la gente hable y que continúen sentados sobre el huayco creando lenguaje. El único control posible es el que tú tienes sobre tu propio silencio, que no es El Silencio universal, sino tu silencio.

¿Esta sucesión infinita de pares al ser reproducida por el creador representaría en su carácter repetitivo la satisfacción del deseo de inmortalidad o de un incansante nacimiento (eterno retorno)?

Sí.



La desaparición de la escritura como predijo McLuhan o una disminución gradual de la lengua escrita como en el mundo de 1984, nos induciría a formas de comunicación audiovisual. Sin embargo para burlar la represión de la literatura que subsistiría en pequeñas sectas exclusivas (proyección de las actuales), deberá volverse a lo oral: se memorizará todo lo leído y se destruirán todos los libros o registros escritos.

El discurso oral que reemplazará al escrito deberá entonces fortalecerse; los hablantes deberán aprender técnicas expresivas más sofisticadas que las que requiere el uso cotidiano para no envilecer los vestigios de lo literario; se deberá poetizar el habla y tener la memoria de Funes. Así, un poema oral tendría una riqueza expresiva y formal igual o mayor de la que tuvo la antigua poesía escrita: por ejemplo la linealidad acústica sería abolida y con ella un orden sonoro convencional determinado por las pausas del orador original, dando por resultado un discurso ambiguo, basado en la articulación de un eje acústico imaginario que tal vez excedería la magnitud semántica y sugestiva de un antepasado europeo llamado Mallarmé.

Figúrate que yo he escrito un cuento sobre eso. Te lo cuento. Las mujeres descubren que la palabra hablada es la Palabra, la palabra materna. Y empiezan a ganar mucho terreno y reivindican la vuelta a la palabra hablada: empiezan a cometer atentados en Nueva York, a dinamitar locales de periódicos, asesinan escritores, raptan a poetas, etc., y llegan a desarrollar las artes de la memoria, y construyen grandes domos como los de Fuller. ¿Conoces esos enormes domos? Hay un italiano contemporáneo o anterior a Bruno que inventó una cosa rarísima, el teatro de la memoria, que fue reflotar un antiguo proyecto o una cosa que había sido actual, de construir un sistema de memoria que podía prescindir tranquilamente de la escritura. Este italiano, lla-

mado Giulio Camillo diseñó y construyó un *antícamo* un espejo en el que se veía el mundo entero... en el que se veía el mundo entero, como en el *Aleph* de Borges. Te colocabas en su centro y veías toda la cultura del mundo que te rodeaba, la memoria entera del mundo. Entonces yo traspone la idea de este Giulio Camillo a Nueva York, y en lugar de ser un pequeño teatrín de memoria era una esfera de tres dimensiones y las mujeres que habían inventado este aparato veían toda la cultura de la galaxia, y no podían ser sino mujeres.

Pero no me has respondido. Te pregunté si con la palabra oral se podía hacer algo de la magnitud de lo que hizo Mallarmé.

¡Pero por supuesto que se puede! Si ya lo hicieron. Han hecho monumentos de memoria pero como no están escritos todo el mundo se ha olvidado. Figúrate un tipo que haya cultivado las artes de la memoria, antes de la aparición de la escritura. Hubiera creado un mundo de memoria extraordinario, gigantesco, una enorme retórica de memoria. Y este tipo la transmitía, pero cuando aparece la escritura se va al diablo, porque ya nadie quiere cultivar las artes de la memoria. Cómo sabes tú lo que uno de estos maestros de la memoria contaba y sabía, cómo veía el mundo. Debía ser una visión del mundo maravillosa, pero como la memoria muere con el hombre, no ha quedado ningún testimonio, y la gente imagina que era una visión muy sumaria.

¿"Aprendizaje de la limpieza" es un intento de registrar la palabra oral aunque a riesgo de hacerla perder su potencia (sonora, emotiva, etc.)?

Bueno, en "Aprendizaje..." hay un tono que me fue dictado, de la palabra hablada, que además yo adoro. A mí me encanta hablar, pero al mismo tiempo hablar por hablar y hablar



delante de un psicoanalista es muy diferente. Ahí es donde se nota el nivel más angustioso de la palabra hablada. No es perfecta, y tiene, sobre todo ante un psicoanalista, una cantidad de vacilaciones y sobreentendidos; algo bien raro que no te ocurre en la vigilia. Es como un sueño hablado.

Tú equivocas muchísimo, porque es una emergencia del inconsciente evidentemente. Entonces, cuando yo recuperé la palabra hablada en "Aprendizaje..." lo que también hago es darle toda su torpeza original. Por eso yo sabía muy bien que el libro no podía explotarlo del lado literario. Yo había escogido un tipo de estilo que era muy exigente, que era una reproducción de la palabra oral. Entonces no podía apelar a mis juegos de artificios formales. Yo puedo aplicar a todo lo que escribo un aparato formal propio, pero no a esto. Yo me había limitado voluntariamente, tenía un margen pequeño para poder trabajar literariamente y opté por el sistema de la frase, porque eran emisiones de voz y porque los silencios que hay ante un psicoanalista son lo mismo. De repente das una tremenda parrafada y después te callas o dices una cosita, "¿eh, uh"? Es el ritmo de la voz frente a un silencio. Deliberadamente he tratado de reproducir la manera de hablar del inconsciente con todos sus errores y sus balbuceos. La apuesta formal de ese libro era poder circunscribirme a un lenguaje hablado sin trampear, solamente condensándolo. Durante el tiempo del psicoanálisis un buen día me encontré frente a 200 o 300 páginas de borradores. Cada tres

o cuatro meses comprendía de pronto algo de la sesión psicoanalítica y regresaba a mi casa y escribía todo lo que había pasado. Porque es muy curioso un fraseo analítico, comienza de repente sobre una frase anodina, estúpida, banal. El inconsciente sale por la "bêtise", por eso lo dije en el prólogo, por la necesidad. De repente dices una idiotez y ésta comienza a articularse con otra cosa y eres llevado a encadenar una serie de cosas, empezadas por una tontería. Empiezas un encadenamiento de significantes inmenso, y no sabes dónde éstas yendo hasta que llegas a un punto en que te das cuenta que todo eso tenía sentido. Una gran frase balbuciente a la cual le encuentras sentido. Entonces llegaba a mi casa y escribía ese salto enorme que acababa de comprender, esa gran parábola.

¿Pero en cuanto a las potencias de lo hablado?

Pero ya te digo que había escogido un campo limitado, la potencia estaba medio revertida. Ese libro no actúa por retórica, tiene un nivel íntimo de retórica. Para mí es una especie de *tour de force* escribir así. Aunque este libro no ha sido muy comentado ni muy apreciado en el panorama limeño, ni tampoco en España, yo estoy muy ligado a él. Porque ha sido muy difícil escribirlo, era una exigencia formal terrible. No tiene la menor impresión de eso pero para mí ha significado privarme de todos mis atuendos barrocos, de todas mis técnicas refinadas. Me he

estábamos hablando, "Nudo Borromeo", hay una especie de cambio. Pero tiene al mismo tiempo una cantidad de elementos que no hay en los otros poemas. Quiero decir que es más bien un encadenamiento de experiencias, es un gran encadenamiento de experiencias pasadas acumuladas por mi generación. Porque hemos vivido de cierta manera y de pronto eso ha producido una especie de llenura de experiencias. Entonces, frente a este tremendo embalse que se producía, el experimento formal tendía a desaparecer para ceder paso a este enorme caudal, a ese huayco de experiencias. Había que encontrar una adecuación a un contenido (aunque yo detesto hablar de contenido y forma), había que llevar las cosas a un contar. Entonces yo comencé justamente a replegarme sobre la cuestión formal para encontrar la manera de contar, que no podía ser la que yo estaba empleando. Cómo diablos puedo yo escribir un poema, una especie de saga con la manera de escribir que tengo, con el estilo de "Contranatura", por ejemplo. Tengo que emplear otro modo, sin embargo orientado siempre a esta cosa regresiva, que tiene que ver mucho con un referente inmediato que es la vida; algo más vital y menos literario. Una especie de necesidad de poner en evidencia una experiencia más que abrir un terreno formal.

Era cuestión de ver cómo se conciliaba la apertura de un terreno formal con una gran necesidad de contar.

Ese poema representa de todos modos un cambio, pero no se puede dar por terminado; es una primera aproximación a algo que venía trabajando hace mucho tiempo, es un acercamiento a una expresión que espero.

Tú mencionaste hace poco que el reconocimiento de estas tendencias fantasmáticas te hacían más consciente del destino de

tenido que despojar de todo eso para trabajar con nada.

Para mí ése es un libro logrado, porque con los elementos que he tenido creo que sería difícil hacerlo mejor.

La tendencia al Silencio en algunos pasajes de "Contranatura", por ejemplo en el poema "Quinteto del Salmón" se opone a la necesidad de decirlo todo o de buscar una respuesta a todo en "Consejero del Lobo". Vg. los versos: "Dilo o que otro lo diga. Dilo o yo tendré que volver a hablar entre el caos y la muerte repartido..." o en tus obras posteriores paradójicamente regresivas "Aprendizaje..." y "Nudo Borromeo".

Cómo explicarías ese cambio de sentido, esa polarización en el impulso fantasmático de un escritor ¿Hay acaso un cambio deliberado de orientación, basado en el deseo de una búsqueda formal y profunda a la vez?

Sí, por supuesto que hay una especie de regresión, además muy deliberada. Hace tiempo que estoy haciendo una serie de ensayos poéticos para ver cómo salgo de mi tono. No veía muy bien cómo podía escaparme de este tecnicismo. Entonces empecé a hacer poemas sin apelar a medios técnicos importantes. Esto me hizo decidir un poco una regresión que de todos modos yo diría es generacional. Diría que es una constante de mi generación, una necesidad fuerte de regresión. Y es un movimiento bastante grande, no solamente compete al Perú; por todos lados hay una especie de regresión, un reflujo. Aunque es en realidad una pseudoregresión: uno vuelve a formas antiguas pero está buscando otras cosas probablemente.

¿Pero cómo explicas esa regresión formal?

Yo no me puedo responsabilizar por toda mi generación, pero hay una especie de isomorfismo, de isocrónia en mucha gente. Te voy a hablar de mi caso. Por ejemplo en ese poema del que

tu obra y que te permitían manejar con mayor deliberación su dirección formal. Sin embargo, como dije antes, en tus últimas obras abandonas una forma que habías logrado perfeccionar, consiguiendo por ejemplo un sutil equilibrio entre lo lírico, épico y dramático (me refiero a "Contranatura"). ¿Cómo se manifiesta este control en tus últimos escritos o poemas, cuál es el rastro o la huella que persigues si como dice el Tao: "avanzar es llegar más allá y llegar más allá quiere decir retornar"?

Yo tengo un sentimiento de no perseguir nada muy claramente sino de ser expulsado por el Lenguaje. O sea que cuando yo decido cambiar de tono en poesía ocurre que no es porque yo vaya hacia, sino que se me agota la materia con la que estaba trabajando, y después me siento incapaz de escribir en ese mismo estilo. Es como si la Lengua me expulsase y tengo que comenzar a buscar qué cosa voy a hacer. Es al revés de lo que tú imaginas, no es una búsqueda sino más bien un encuentro. Es el agotamiento de una fase que me viene muy claramente, una especie de incapacidad de repetir. Es siempre un deseo de llevar las cosas al paroxismo y una vez que están terminadas, se terminaron. Y me quedo sin nada; recojo la experiencia de haberlo hecho pero sin tener la capacidad de repetir el acto. Entonces empiezo a experimentar y en ese caso lo que hago es también la experiencia de lo que me está ocurriendo: cómo vivo, qué hago, toda mi experiencia con el mundo. Y es la que influye seguramente más para imprimir una orientación a lo que estás



haciendo, es la que decide más o menos un fenómeno de encuentro con el Lenguaje.

¿Si hay un impulso ciego incontenible que conduce fantasmáticamente al creador hacia una elección formal, de qué manera actúan las influencias literarias sobre él y su obra? ¿Cómo actúan las lecturas que de cierto modo son azarosas?

Yo no creo que sea verdaderamente azaroso; es un azar dirigido. Las lecturas son una especie de mapa de tus propias tendencias. Por ejemplo yo recuerdo mi periodo formativo, la juventud, la adolescencia. Yo leía un libro y éste llamaba a su par. Porque los libros como los tombos, nunca andan solos, siempre andan de dos en dos, de tres en tres. Entonces tú lees un libro y éste te envía al otro y éste en consecuencia al otro. Y de repente entras en una onda dictada por los propios libros o tus propios intereses, tus profundas tendencias se van revelando a través de ese acto de lectura enorme. Finalmente es una lectura dirigida por los propios libros que te orienta y va dibujando tu propio mapa mental, te va revelando tu propia personalidad. Y esto es interferido por la formación universitaria: tienes que leer una cantidad de libros que todo el mundo ha leído, que no corresponden en nada a tu momento, que no apelan a ningún otro libro o lo apelan objetivamente. Pero digamos que no hay este camino fantasmático que tú realizas a través de la lectura.

La Universidad por eso es fatal: no te deja proyectar tu gran locura.

En "Nudo Borromeo" el poeta asume la voz del paciente que ha sido o que es, retrocediendo a imágenes significantes que darían las claves del análisis, y asume la voz del analista que interrumpe o interpreta la cadena de significantes que le es develada.

¿Este manejo de los silencios y los nombres dentro del texto tendría la intención de querer controlar la esencia misma del acto creativo al simbolizar en la reproducción literaria de una o varias sesiones de análisis la génesis artística; la pregunta y la respuesta al silencio, el retroceso a la fuente por medio de la palabra y la memoria?

Yo tenía una fórmula para definir este poema. Un día discutía con un amigo sobre la cuestión del decir, si yo tenía algo qué decir por ejemplo. Y claro, ¿qué cosa tengo qué decir ante toda esta experiencia inmensa, ante todo lo que tengo frente a mis ojos? No tengo nada qué decir pero sí mucho que contar. Me parecía más rico esto que decir, que es como emitir una especie de mensaje para quien lo agarre. Me interesaba más el acto de contar. Y en este poema yo cuento. Y tiene qué ver con el análisis porque en él uno cuenta, aunque se suponga que uno esté diciendo. La génesis de ese poema es la vuelta a contar y hay una especie de oralidad que sin duda me es dada también por el psicoanálisis. La gente que habla mucho escucha mucho cuando sabe hablar, y te cuenta una cantidad de historias gigantescas. Yo conozco las historias de todos mis amigos y esto de cierto modo implica el universo entero. En este poema pues comencé a tomar una tímida opción sobre el acto de contar, que no es tampoco una regresión hacia un tipo de poesía narrativa.

Pero en ese poema dices tanto como en "Consejero..."

¿Cuento o digo? Cuento más que oigo y si regresión hay es hacia "Consejero..." y hacia el acto de contar.

Pero te debo marcar las diferencias, así como tú marcas las semejanzas. La diferencia es que en "Consejero..." yo meto un poema entero para contar una historia mientras que en "Nudo..." cuento varias historias en un solo poema. O sea que es un encadenamiento totalmente distinto; formalmente ha cambiado, la regresión es, quién sabe, una cierta mirada sobre el mundo, pero no es una vuelta a un modo de escribir que además me está prohibido, porque así como un Presidente de México no puede ser reelecto, mis poemas tampoco pueden ser reescritos, no puedo volver a utilizar la forma que he tenido, está como liquidada. Entonces no es un retorno formal sino más bien temático.

¿Algo obsesivo?

Obsesivo no. No porque haya ciertos ejes a los que uno siempre vuelve no sé por qué diablos ... por ejemplo algunas metáforas infantiles que yo uso siempre. De todos modos me vuelve la infancia. En cualquier cosa que yo haya escrito uno de los temas más recurrentes es la infancia. Y me lo han hecho notar también. Incluso en este último poema también hay algún pasaje de la infancia: la trilla, el huascará; son imágenes que quedan. Yo recuerdo imágenes de la trilla cuando a mi padre lo invitaban a ser padrino. Yo veía esa paja amarilla volar entre el sol con caballos negros que giraban en torno a la era. Era una cosa impresionante. Los indios con sus látigos, el fuete en el aire...

¿Conoces el significado de eso?

¡Qué voy a conocerlo! Yo estoy contando, no estoy diciendo.

Esas impresiones perdurables aparecen y todas las tantas visiones de la infancia que sin duda son primeras imágenes de belleza. La fuerza de la imagen es tal que cuando vi por primera vez algo de Turner muchísimos años más tarde, volví a mi infancia. Hay algunos cuadros con parvas de heno justamente, y me volvían a esta imagen mítica. Yo comenzaba a decirme: si me recuerda tanto esa imagen de la trilla con caballos negros es porque fueron sin duda las primeras percepciones estéticas. Y estas deben aparecer siempre cuando uno escribe. Son temas que reaparecen en cualquier momento, porque son los que te han formado. Son cosas arcaicas en efecto, son como núcleos estructurantes a los que tú siempre apelas.

¿Y esos arquetipos no son descifrables?

Creo que no; creo que son misterios.

Cuando Sartre, por ejemplo, escribe *Les Mots...* Cuando lees *Les Mots* te das cuenta que ha agotado su misterio, que es un tipo en fin de cartera. Es como si escribir fuera agotar su propio misterio. Y uno nunca sabe cuál es el misterio, qué es lo que uno comporta, si no no sería ni siquiera misterio, ni tampoco escribirías.

Entonces hay un punto en la vida de una persona en que el misterio se revela. Cuando Sartre escribe *Les Mots* ya no le queda nada qué decir. ¿Quién es Sartre, quién soy yo, qué es lo



en el poesía en el pa

PERU

que pasa; para qué escribo? y todo eso. Pero ni siquiera se revela así, se revela por agotamiento. Ya has agotado un tremendo paquete fantasmático que tenías que decir y ya entiendes o no entiendes lo que ha pasado. Y termina tu creación cuando termina el misterio.

Y también dices en "Nudo Borromeo": "ahora tratas de recordar un acto significativo que te hubiera matado para que hacia él converjan las líneas del poema", y también: "el Otro que yo he sido, el Otro que estoy siendo", las cuales son metáforas relacionadas con la escena primordial o el vacío que hay entre un estadio visual y la aparición del lenguaje, y ese misterio que te induce a escribir (o te escribe) y a buscar mediante la escritura el fantasma original (el hiato o el silencio irrecuperable del que hablas). ¿No crees que la utilización constante de "metáforas epistemológicas", como dice Eco, reduce la dimensión lírica del poema, el nivel emotivo, al apelar en el lector a un estrato más racional?

Tú has citado dos fragmentos del poema y los has interpretado a tu manera. Yo no estoy de acuerdo con la manera en que tú los has visto. Por ejemplo cuando hablo de un acto significativo que me hubiera matado, para que hacia él converjan las líneas del poema o los rayos de la rueda, como en Lao Tse, quiero decir que lo que importa en ese caso no es revelar el misterio; el misterio se va revelando solo, sin que uno se dé cuenta. No es la tensión terrible hacia revelar el misterio; uno no quiere revelarlo, y al contrario quiere conservarlo entero. Uno ronda en torno al misterio para no nombrarlo, y ronda y ronda y ronda. Y el misterio en esta ronda infinita se va agotando, se va royendo, pero sin que lo nombres.



Pero uno trata de recordar... Si tú tratas de recordar un misterio estás desgastándolo...

Uno más bien preserva el misterio. Uno trata de recordar, uno imagina. Es como la muerte. Sobre la muerte hay puras versiones. Todo es una inmensa retórica sobre la muerte porque nadie sabe qué es la muerte. Es el gran acto retórico humano imaginar la muerte, en todas sus variantes. Si alguna nos falta, no faltarán un loco para que la realice. Pero todas las variantes de la muerte están agotadas ya. Hay pues una inmensa retórica sobre la muerte que nadie conoce; justamente es el misterio.

Pero respóndeme la pregunta... si la utilización de este tipo de metáforas reduce la dimensión lírica del poema...

Reduce sí, evidentemente. Si uno hace un tipo de poesía que se dirige nada más que a la emoción evidentemente esta reduci-

do al nivel emocional. La poesía que yo practico no se dirige únicamente a un nivel emocional. En ese caso lo que yo pierdo por el lado emocional lo gano por el lado mental. Lo que hay es una reducción de la gente informada, que tiene los datos culturales para recibir este mensaje, si tú quieras colocarlo como mensaje.

¿No te importa ecumenizar tu poesía?

Pero, ¿para quién escribo? ¿Qué es un público? ¿Qué diablos me importa que sean cuatro millones o que sean cuatro o cuatro mil? ¿Quién sabe? El público es un misterio...

¿O tú mismo?

Yo no soy público de mí mismo justamente. Uno nunca es público de sí mismo, es el único rol que se le está negado. Cuando termino un texto, por ejemplo, lo leo, lo releo y lo releo para colocarme en la perspectiva del otro y jamás lo he logrado. Yo me doy cuenta que a veces trato de asumir un rol de público y no puedo ser jamás público de lo que escribo. Y el público mismo me lo dice. Porque tiene una manera de ver las cosas distintas a la mía. Coincidimos en algunos puntos, en otros diferimos totalmente. ¿Qué es un mensaje, qué es el pasaje al público y qué es el público finalmente? El público es una hidra de mil cabezas, más, millones de cabezas. Todo es el público, el universo entero. Pero a la vez, nada es público.



¿Pero cómo juzgas tu poema si no asumes el papel de público?

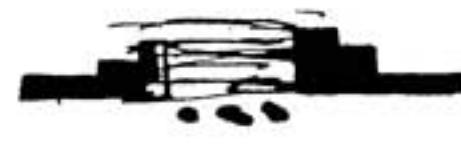
Lo juzgo por cojones. Porque el acto mismo de escribirlo es por cojones. El único que sabe cuándo termina un poema, por ejemplo, eres tú, por cojones. Porque sabes obedecer al poema y sabes acabarlo; tienes que decidir el fin, y ahí hay un acto de coraje. En muchas ocasiones es realmente un acto de coraje y no únicamente porque la poesía implique una cantidad de problemas económicos. Es un acto de coraje yo diría ante la vida.

La siguiente pregunta quiero que la leas tú mismo.

¿La leo yo? ¿Es muy larga?

No, es corta.

Yo ya he hablado de esto. Y además no está tan blanca como tú supones. Aquí hay un par de manchitas, unas arrugas. El puro movimiento la hace tomar una cantidad de colores, de matices y de sombras. ¿Dónde está la página en blanco? ¿Qué me has dado? Me has dado ya un universo de símbolos. Aquí está, te la devuelvo.



DIÁLOGO DE POÉTICAS

Rodríguez Padrón/Javier Sologuren

con el absoluto convencimiento de que un intercambio de estas características beneficiará y enriquecerá a la poesía de nuestra lengua, por encima de estrechas limitaciones generacionales, geográficas o políticas.

JAVIER SOLOGUREN (Lima, Perú, 1921). Doctor en Letras por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y graduado en Comunicación Social por la de Lovaina (Bélgica). Ha sido becario de "El Colegio Español de México", siendo director de dicha institución Alfonso Reyes; de la Fundación Guggenheim (Nueva York) y de la Fundación Japón (Tokio).

Profesor del Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Agraria de Lima; lo ha sido también del Departamento de Humanidades de la Mayor de San Marcos, de la Pontificia Universidad Católica y de la Universidad Pedagógica Nacional (La Cantuta).

Es notable su labor como editor y antólogo de la poesía peruana, y como director y redactor de diversas revistas hispanoamericanas. Entusiasta y minucioso traductor de la poesía francesa contemporánea y de los clásicos japoneses.

Su poesía, nacida en la turbulencia física y emocional de una larga enfermedad infantil, arraiga en el terreno fértil y original de "una soledad sobrevolada por los redentores pájaros de la imaginación" y en la incitación compulsiva hacia la naturaleza y sus enigmáticos signos. La dilucidación progresiva de estos últimos y la consiguiente indagación en el lenguaje de modo que respondiese adecuadamente a aquella esencialidad radical ("la poesía... es un prodigioso agente de descubrimiento y recuperación de lo humano") dan personalidad a una escritura siempre renovada y siempre sorprendente, a medida que su desarrollo se cumple, fiel como confiesa ser a los poetas con los cuales *comulga*, no para seguirlos servilmente, sino para sostener un intenso y fructífero diálogo con ellos y con su obra: los clásicos japoneses; Fray Luis de León y San Juan de la Cruz; los románticos ingleses y alemanes y los simbolistas franceses; Apollinaire y los surrealistas; los españoles del 27...

Obra poética: *Vida continua* es el título que engloba el conjunto de su obra poética, con sucesivas adiciones (Lima, 1966, 1971, 1979; México, 1981; Firenze, 1988; Lima, 1989). *Catorce versos dicen...* (Madrid, 1987); *Poemas 1988* (Madrid, 1988); *Jaikus escritos en un amanecer de otoño* (Lima, 1986), son otras de sus entregas poéticas.



an pasado ya cinco años desde la publicación de mi *Antología de poesía hispanoamericana* (Espasa-Calpe, Madrid, 1984). Mi intención de entonces fue —por una parte— dar fe de la existencia de ciertos poetas, con obra ya abundante y madura, a cuya singularidad e importancia no se le prestaba (al menos en España) la debida atención, a causa de la resonancia adquirida por aquellos otros que Saúl Yurkovich llamara "fundadores". Quería también —por la misma razón— prolongar en el tiempo la antología, fundamental aún, de José Olivio Jiménez (*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*. Alianza Editorial. Madrid, 1971), presentando nuevos y decisivos nombres de la última (ya penúltima) poesía de Hispanoamérica. Pero —en otro orden de cosas— mi propósito último (y esto creo que no supo verlo la crítica) era "normalizar" el diálogo (inexistente o muy difícil) entre la poesía escrita en lengua española a ambos lados del Atlántico. Diálogo que —aún hoy— sigue interferido por mutuas incomunicaciones o por dificultades de orden práctico (lejanía, alternativas del negocio editorial...). Verdad es, sin embargo, que las editoriales españolas más prestigiosas

han publicado —de forma sucesiva— a varios de los poetas que, en su momento, mi antología presentara al lector español. No sucede lo mismo con nuestros poetas en Hispanoamérica: al desconocimiento casi total debemos sumar las casi nulas facilidades editoriales para que los escritores de aquí publiquen allá.

Para contribuir a ese diálogo —en la medida de lo posible— se inicia esta serie titulada, precisamente, "Diálogo de poéticas". Como el lector podrá comprobar, queremos promover la discusión (en el sentido más noble del término) sobre un texto de diversos poetas de aquella antología; de algunos otros no incluidos entonces; e, incluso, de ciertos escritores algo más recientes en el tiempo. Una discusión en la que mi lectura del poema —que se resiste a ser crítica, en el sentido tradicional del término, y busca ser sugeridora— se contrasta con la opinión del autor en torno a mis propuestas, y en función de su propia poética. Incorporando además al diálogo (alternativamente y de idéntica forma) a aquellos poetas españoles que me parecen más representativos en ese mismo período. Poetas que, como en el caso de los hispanoamericanos, no siempre son los que más se han difundido, ni sólo aquéllos que han centrado —de forma exclusiva— el interés de críticos y antólogos.

El lector podrá (puesto que cuenta con el texto original) confrontar el suyo con los puntos de vista aquí emitidos, y así el diálogo —entiendo— no sólo se producirá de una forma activa, sino completa, y por ello, mucho más eficaz. De propósitos hablamos. Y con interés aguardamos el resultado de este ensayo iniciado con ilusión, y



econocimiento del límite; alumbramiento, revelación de la palabra. El poeta desde una humilde posición reverente. La escritura —ejercicio vertical— cuyo origen es una renuncia, una *conversión*: apartar los ojos de la luz enceguecedora de la evidencia, y atravesar —en recogido discurrir— la oscuridad remota del sueño, la blandura incierta de las aguas, su inquietante transparencia (Huidobro navegó más allá del espejo de agua). Hay una peculiar sensualidad; como la de uno que anda a tientas y no desea perderse y alarga la mano con temor, queriendo acariciar las sombras (las formas en las sombras) hasta que —de pronto— se hace la luz con violencia inusitada en el recinto, y el ave incandescente del milagro deposita la llama sobre su cabeza, abrasándolo: chorro de luz, de fuego, de sangre: la sabiduría relampagueante de la creación; visión absoluta del instante; palabra desatada. Oscuro total después.

Infinitivos: plenitud de un acto sin tiempo (con todo el tiempo), sin matices ni flexiones, en continua progresión inconciliable, que recibe el impacto decisivo (vibración precisa, inesperada acentuación de la forma elegida; sonido y sentido: *quebrárseme*); explayándose entonces, con fuerza mansa, en el reconocimiento de la verdad. De la razón de ser de quien la busca. Como San Juan de la Cruz persigue la forma del Amado en el recinto de la noche y en la llama de amor (dolor del gozo del encuentro definitivo); como la respiración acelerada y alternativa de aquella escritura (emoción sobrecogida; acción libre y confiada, sabia). Pero ahora la simetría se desborda. Pausa.

Se abre el tiempo (espacio) del poema. El ritmo cambia y nos alonga hasta el otro lado (hasta el fondo) del sueño (de las aguas); hasta el encuentro con la nada en que la plenitud se resuelve: reconocimiento escéptico (atrevimiento irónico del futuro indudable) de la febril actividad —apasionada y por tanto ciega— que el deslumbramiento deja en la sangre —en los dedos— del poeta: se disparan solos; en hilera las palabras: horizontalidad que las lleva a perderse, a morir en el silencio. Sólo

APARTAR LOS OJOS DE REMOTOS
VÓRTICES DE LUZ
DE ENTALLADURAS EN AUMENTO
SEGUIR CON EL LÁPIZ DEL SUEÑO LOS PERFILES
LOS SENDEROS SECRETOS DE LAS AGUAS
QUEBRÁRSEME LA PLUMA CUANDO
UN PÁJARO SE ABATE
Y SE AHOGA EN LA TINTA
SABER QUE NADA NACE A CAMBIO DE UN DESVELO
SI A LA VÍSCERA RADIANTE NO LE CLAVAS LAS UÑAS

EL SANGUÍNEO CALOR DESATARÁ LOS DEDOS
CORRERÁN EN HILERA LAS PALABRAS
CORRERÁN
EL CIELO SIEMPRE GIRARÁ EN SU ESFERA

(ars)



cabe la posibilidad de un gesto: alzar la vista (ahora no se debe apartar los ojos) para aceptar su condición; para recibir la verdadera revelación: única plenitud, la armonía cósmica, su movimiento no discursivo, sino instantáneo: luz de un espacio circular, perfecto; giro eterno, desprendimiento del tiempo abolido. Único triunfo (total) del artificio del poema.

La propuesta exegética de Jorge Rodríguez Padrón se produce en el curso de una feliz alianza de dos ópticas con signos contrarios: la del análisis (en lo que éste tiene de indeclinable racionalidad) y la de las intuiciones formuladas en cortas y fulgurantes frases, ambas al servicio de la interpretación del poema. De ahí que abra líneas de virtuales lecturas por mí desconocidas, las que por consiguiente me revelan nuevos sentidos que no llegué a advertir una vez escrito el poema: "la renuncia previa" y "la sabiduría relampagueante de la creación", por ejemplo.

"Ars" se cuenta entre los varios poemas que he escrito, a lo largo de cincuenta años, a modo de poéticas (el título lo abona), siendo ésta la más reciente (data de 1989). Ya en palabras, su sentido prevalente, como suele acontecerme, se me impuso a la luz de una relativa transparencia que, tal vez más precisamente, podría tomarse por translucidez.

Según ésta, mi texto diría que las palabras poéticas solo fluyen a condición de brotar del suelo afectivo, de lo más secreto de la entraña anímica y corpórea. Pues es entonces que surgen las vivencias, cálidas

De Poemas, 1988.
Ediciones del Tapir. Madrid, 1988.



dos accidentes concretándose al margen de —o intentando salirle al encuentro— de una transrealidad inmutable. La humildad ("reconocimiento del límite", tal como lo destaca Rodríguez Padrón) tiene así en efecto su origen y justificación en este hecho primordial. Su lectura deviene una aventura en la cual, a sabiendas de frustraciones y fracasos, se compromete el poeta, tan humilde en su saber como audaz en sus sueños.

Considero, por otra parte, un acierto más el hecho de enfrentar el probable sentido de mi poema a la estructura formal del mismo ("Infinitivos: plenitud de un acto sin tiempo"); viendo en sus formas externa o interna como la realización misma de aquello que pretende declarar, es decir la primera de una serie de lecturas, de aquello que versos e imágenes van definiendo llevados por el urgente propósito de esclarecimiento del acto mismo de la escritura. El intento, nunca satisfecho, de hallarle el rostro siempre elusivo a esa realidad en la que todas las realidades parecen converger y desposarse.

CUATRO POEMAS DE VALERY LARBAUD

ara entender los poemas que siguen a estas líneas (especialmente "Envío"...) es preciso un enfoque psicológico. Están escritos en la primera etapa de su autor (nacido en 1881, los publica en 1908 y excluye "Envío" de la segunda edición, 1913). Estos cinco poemas que traduzco, y los restantes de Larbaud, forman parte, según un antiguo proyecto de su autor, de unas *Obras Completas de Archibald Olson Barnabooth* (el *alter ego* que Larbaud forjó para encarnar en él sus traumas convertibles en material literario), que comprendían además *Le Pauvre Chemisier*, un cuento escrito en 1903 e incluso ya en la edición de 1908, y el *Journal Intime*, publicado en la *Nouvelle Revue Française*, de febrero a junio de 1913, con el título de *Journal d'un milliardaire*, recogido en bloque en la edición de 1913, pero no en la de 1908.

He seleccionado estos cinco poemas porque me parecen representativos de las diversas facetas de la personalidad real y literaria de Larbaud. "Prólogo" demuestra su voluntad de ironía, aplicada tanto al amor como a la literatura y el oficio de escritor. "Oda" y "Centomani", su preocupación por el lenguaje "noble" y preciso, los objetos hermosos, los paisajes y seres entrevistados siempre desde un vagón de ferrocarril o la ventana de un hotel; la necesidad de recrear en el recuerdo escrito seres y paisajes fatalmente ajenos, evocación más valiosa y rica en experiencia que la misma experiencia de ellos que está en el origen del poema; la contemplación, a veces doliente y a veces irónica, del paso del tiempo. "La máscara", la sensación angustiosa de ser un exiliado de la vida, el horror a la soledad y el vacío que (imperfectamente) redimen los objetos (lujosos). Todo Larbaud es un culto a los *objetos de arte*, a los paisajes localizados en un imaginario caballete, al lenguaje construido a semejanza suya. Dejo de lado en esta selección, por razón de su brevedad, el amor

de Larbaud a los personajes populares, manifiesto en "Voix des Servantes" o "Valence-du-Cid" (poemas donde se transmuta en ternura el clisé francés decimonónico del tipo popular español femenino, resumen de bestialidad y crueldad amatistas que aún se encuentra en "La femme et le pantin"), y su apego a las tradiciones locales, desprovisto de las connotaciones ideológicas que lo lastran en la obra de Maurice Barrès.

"Envío" es un poema de más complejo *background*. Es una encarnación, plasmada en superior ironía, que su autor consideró luego imprópria del tema obsesivo que da razón de la obra primera de Larbaud: lo que podría llamarse el *complejo de Midas*. El protagonista de *Le Pauvre Chemisier*, el supuesto autor de los poemas y el redactor del *Journal Intime*, padecen una exclusión de la realidad, de la que es responsable el lujo que les rodea. Dinero y lujo son utilizados por Barnabooth para infligirse una consciente y metódica autotortura, para distanciarse de sus semejantes económicamente inferiores por un exagerado desprecio que se revela muy a las claras como la sofisticación de una necesidad de integración con ellos; a la vez, dinero y lujo no procuran serenidad porque el personaje Barnabooth es un *parvenu*, y su superioridad económica es al mismo tiempo inferioridad social (sobre este aspecto arroja mucha luz una novela inacabada de Larbaud, *Gaston d'Ercoule*). Si Valery hubiera tenido menos sentido del humor habría puesto como encabezamiento a las *Obras Completas de A. O. Barnabooth* las siguientes palabras de Bakunin: "Ninguna de las clases privilegiadas tiene fe ni en su misión personal ni en sus derechos". Y si nosotros tuviéramos menos sentido del humor englobaríamos, junto a Tarr de Wyndham Lewis o *Servidumbre humana* de Maugham, las *Obras Completas* en la literatura que se dice testimonio de la caducidad de los valores burgueses que llevaron a la guerra del 14.

PRÓLOGO

¡Borborigmos, borborigmos!...
Sordos gruñidos de las entrañas y el estómago,
lamentos de la carne sin cesar alterada,
vores, bisbiseos irreprimibles de los órganos,
la única voz humana que no miente,
e incluso perdura algún tiempo tras la muerte fisiológica...

Amada mía, muy a menudo hemos dado tregua a nuestras caricias
para prestar oído a esa canción;
¡qué elocuentes sobre nosotros mismos,
mientras nos esforzábamos por no reír!
Ascendía de nuestras profundidades,
ridícula, imperiosa,
más sonora que todos nuestros juramentos de amor,
más inesperada, irremisible, más solemne—
¡oh inevitable canción del tubo digestivo!...
Cloqueo contenido, ruido de bombona al vaciarse,
frase muy larga, infinitamente modulada;
algo incomprensible de lo que, sin embargo,
ya nunca podré renegar;
¡a pesar de todo, serán mis últimas palabras
cuando, tibio aún, sea un pobre cadáver “vaciándose”
¡Borborigmos, borborigmos!,
¿los hay también, aunque no los oímos, en los órganos
del pensamiento, bajo la bóveda craneana?

Al menos, esto son poemas a su imagen.

ODA

Concédele tu estruendo, tu suavísimo andar,
tu deslizar nocturno cruzando Europa iluminada,
¡oh tren de lujo!, y la angustiosa música
que resuena por tus pasillos de cuero dorado
donde, tras puertas lacadas con picaportes de cobre macizo,
duermen los millonarios.
Recorro tus pasillos canturreando,
y voy contigo a Viena y Budapest,
mezclando mi voz a las cien mil tuyas,
¡oh Harmonika - Zug!

Sentí por vez primera la satisfacción de estar vivo
en un compartimento del Nord-Exprés, entre Wirballen y Pskow.
Nos deslizábamos por praderas donde pastores,
al pie de bosquecillos de grandes árboles como colinas,
vestían pieles de borrego, sin curtir y sucias...
(Las ocho de la mañana en otoño, y la bella cantatriz
de ojos violeta gorjeaba en el compartimento vecino.)
Y vosotros, amplios ventanales desde donde he visto Siberia y los
montes Samnitas,
Castilla árida y sin flores, y el mar de Mármara bajo la lluvia tibia...

Concededme, Oriente-Exprés, Sur-Brenner-Bahn, concededme
vuestras milagrosos rumores y
vuestro vibrante sonsonete;
concededme la respiración calmosa y desahogada
de las locomotoras largas y estrechas, de andar
ligero, las locomotoras de los rápidos,
precediendo airosamente a cuatro vagones amarillos con letras
de oro
por los yermos montañosos de Serbia,
y más lejos, a través de Bulgaria, cuajada de rosas...

Es preciso que mis poemas acojan
esos sonidos y ese movimiento, y hablen
en mi lugar de mi vida inefable, mi vida
de niño que en vez de certezas, quiere
esperar eternamente cosas vagas.

CENTOMANI

Una curva del camino y ese Basento fúnebre,
en un país estéril, árido, con colinas
coronadas, a lo lejos, por un pudriero de negros bosques.
En las interminables mesetas ni un solo árbol,
círcos e inmensos valles pelados,
donde se estancan aguas infernales de reflejo plomizo
procedentes de las cárcavas de lejanas montañas de alquitrán
alzadas en regiones desérticas, sin caminos ni pueblos,
junto a un tal Lago Negro donde parece perenne
un sombrío y angustioso crepúsculo invernal.
¡Hete aquí, sin una sonrisa, ruda Licania!
Recodos estigios de esos barrancos, esos negros carrizos,
tortuosos caminos a merced de los vientos;
no hay duda, en otro tiempo viví en Basilicata
puesto que me han quedado recuerdos tan presentes.

Una curva del camino y ese Basento fúnebre...
(Es el camino de Tito a Potenza;
ese talud pedregoso es la vía por donde jadean
los lentos, pesados y negros exprés Nápoles-Tarento.)
Hay una casa de pueblo, en ruinas,
deshabitada: en uno de los muros, escritas
en francés, estas palabras irónicas acaso: *Grand Hotel*.
El campo alrededor es mate y gris.
Me dijeron que el lugar se llamaba Centomani.
Fui a menudo allí, aquel invierno de 1903.
Es parte de mi vida la que allí transcurrió,
ya olvidada, perdida para siempre...
Ruinas, árboles, carrizos de Basento,
paisaje neutro y a duras penas triste,
¿por qué no tuvisteis cien manos que cortaran el paso
al hombre que era yo, y no volveré a ser?

LA MÁSCARA

Escribo siempre con una máscara puesta;
sí, una máscara a la antigua manera de Venecia,
larga, de frente hundida,
parecida a un gran hocico de satén blanco.
Sentado a mi mesa, al azar la mirada,
me contemplo en el espejo de enfrente, veo
ese perfil infantil y bestial que amo.
Que un lector, mi semejante, a quien me dirijo
tras esa máscara pálida y fulgente,
venga a dejar allí un apretado y largo beso,
sobre esa frente hundida y esa mejilla pálida
para acercar así aún más a mi rostro
ese otro rostro, hueco y perfumado.

* Traducciones de Guillermo Carnero

Aura



Maria

Vidales

El mar llora con su único ojo.
Eterno lava el azul.
¿Tanta agua a dónde va?
¿Qué bebe la soledad inmensa?

Llora como niño grande y enfermo
ser de cabellos limpios
luz que se ahoga.

Ojo abierto, sin párpado
ni sombra.
Boca del beso.

Tiene una entraña líquida
en vísperas de ser.
Llaga de la tierra
tímpano del universo.

¿Cuándo el mar llora
crece o se adelgaza?

Julieta

Arteaga

En Tulum

Sólo duermen las ruinas por la tarde.

El sueño de los dioses
aún sahuma,
nocturno,
en los altares.

Tú y yo nos miramos
y queremos preguntarnos muchas cosas:
qué dios piadoso lloró sobre este mar azul
su sal y peces,
por qué Zamá, la muralla,
dejó de ser muralla,
quién
hace apenas un rato de unos siglos
hizo rodar en mapas las estrellas.

Pero aquí está prohibido hablar
frente a los muros de algas.

Algún dios nocturno
ha tapiado nuestras bocas.

Aquí,
sólo a los que enmudecen
les es permitido mirar el mar
a media noche.

 *Adriana*

Díaz

Enciso

El amor es un recorrido
que uno se va inventando cuerpo adentro
Es una historia
que nos contamos en las noches de insomnio
cuando añoramos lluvia
imaginamos cuerpos
acariciamos el tibio cuerpo del gato
nos adormece el ronroneo
la noche caliente
el amor negado
las cartas en el aire
y el beso deseado
que siempre nos imprimen otros labios



EN EL TEXTO DE FRANCIS PONGE

Andrés Sánchez Robayna

En verdad, expresión es más que conocimiento; escribir es más que conocer: es rehacer.
Francis Ponge, Pages bis

La rabia fría de la expresión



1

ablar de Francis Ponge es tejer una y otra vez el tejido de lo que inevitablemente desemboca en una reflexión acerca de la "naturaleza" de la poesía. En la posteridad mallarmeana, la obra de Ponge parece situarse en una *sobre-literatura* que contempla no ya una cuestión de poética (según Jakobson: qué es lo que hace de un texto dado un texto *literario*) sino, más bien, una cuestión de desplazamiento textual: qué es lo que hace de un texto poético un texto asimismo "científico".

En efecto, acaso por vez primera en una *Historia estructural de la poesía*, el "proyecto" jakobsoniano, asistimos al planteamiento más radical de dis-locación de la palabra poética. Acaso también por vez primera, el texto es verdaderamente "absoluto", pleno o incondicionado: la poesía ya no es reconocible como tal por referencia a una intención de poesía sino por una voluntad supra-literaria que convierte al metalenguaje en lenguaje-objeto, en un texto *redondo*, circular, matemático. Lenguaje que no remite ya a un parámetro, a una categoría poética, sino, en sentido estricto, a su propio ser textual, a su propio proceso: simultaneidad de proceso creador y poema, de experiencia del lenguaje y voluntad "científica" de expresión, lo que hace de Ponge, según Max Bense, un "Braque en prosa".

El texto de Ponge nos prueba ahora —a veces con mayor violencia y mayor nitidez de la que, en este sentido, ejerce la poesía de Mallarmé— su irreductibilidad o "intraducibilidad" por cuanto incorpora a la estructura total, al *ser total* del texto, los comentarios suscitados en el (supuesto) extramuros textual. Y es que no existe, en definitiva, ese extramuros, porque el texto no es fijo sino móvil: un *proceso*. De ahí que los "epistolarios" suscitados entre el autor y un correspondiente determinado engrosen el discurrir del texto y lo alimenten en su esencia.

"Somos algo distinto de un poeta y tenemos algo distinto que decir." Sólo ahora sabemos que ese *atentado* al reconocimiento lineal de la poesía ha tenido que partir de una concepción (de una práctica) hiper-materialista del lenguaje; sólo esos "objetos particularmente conmovedores: los sonidos significados y articulados" han podido determinar aquel poderoso desplazamiento del texto.

La poesía en castellano no conoce quizás, en lo moderno, un caso de tan acendrado *materialismo*. Se me ocurre que tan sólo el Góngora de los poemas mayores y su radical "matemática" establece, en algún lado del espacio más de un (apasionante) diálogo con el proyecto "científico" del poeta francés. El lector está invitado con dos recientes traducciones: *Cuaderno del bosque de pinos y el jabón*¹, lugares de una meditación y una práctica de la escritura que se expande y crece sobre sí misma.



2

La redacción del *Cuaderno del bosque de pinos* ocupó a Francis Ponge dos años (1940-1941) pero, en rigor, el poema que constituye el eje del cuaderno (no más de once versos) y la *tentativa* paralela (un texto no menos valioso que el poema mismo) apenas ocupó al poeta más de un mes. Una descripción externa del *Cuaderno* puede quedar resumida en los siguientes datos: Ponge escribe en un bosque cerca de La Suchère, aldea de Haute Loire, un texto relativo no a la necesidad de expresarse sino a la necesidad de expresar *al bosque de pinos*. El poeta, exactamente, desea "hacer salir a hangares, galpones y cobertizos del mundo mudo, de la muerte, de la irrelevancia, para ingresar en el de la palabra, de la utilización por el hombre para sus fines morales". A estos textos sigue el poema (acompañado de quince variantes) que da cuerpos a aquel deseo. Cierra el *Cuaderno* un breve epistolario que complementa y ahonda nuestra visión de los propósitos del poeta.

El primer elemento destacable es la pasión por la exactitud que el poema y la prosa misma evidencian. Cualquier lector del *Parti pris des choses* ya conoce esa pasión: la yuxtaposición de una prosa casi científica y una clara voluntad de juego. La existencia de quince variantes del poema nos da una idea de ese "cientifismo": un verdadero cálculo de posibilidades. Esta pasión por la exactitud le lleva a hacer pensar que "somos algo distinto a un poeta y tenemos algo distinto qué decir". Esto último parecería enteramente cierto si no fuera porque, en última instancia, su proyecto se revela como absolutamente poético: el autor ha optado por un diseño de conocimiento en lugar de dar cuenta antropomórfica de un placer sensual. El lenguaje, más allá de cualquier apriorismo poético, será el encargado de expresar, lo más fielmente posible, este *ingreso* de lo natural en lo moral.

De ahí la preocupación del autor por el problema de la diferencia entre conocimiento y expresión, "que —dice— me interesa especialmente". Este deseo de exactitud se da, también, a través de una continua objetivación del lenguaje: las consultas que Ponge hace al diccionario tienen el denominador común de ser un ajuste entre intuición y verdad, entre realidad y sugerencia *dentro del lenguaje*. Ponge intenta conocer el espectro de la palabra, sus significados ocultos, sus significados otros. He aquí una de las palabras consultadas:

Forêt (floresta): de *forest*, terreno prohibido (extraño) a la cultura.



No le interesa a Ponge tanto la palabra como las relaciones ocultas entre los significados, puesto que, de no ser así, el poeta habría estado en la necesidad de consultar los significados de *prohibición, extrañeza y cultura*. "Estoy siempre más convencido de que mi oficio es más científico que poético": ¿expresar al bosque de pinos? ¿Cuál es, en el fondo, el proyecto de expresión?

Ponge habla de una "lección" y de "aprehender algún secreto moral y lógico". Niega las posibilidades de la poesía en lo relativo a la *lección* de las cosas en el espíritu del hombre. No estamos únicamente frente al problema de las palabras y las cosas, sino frente a una *aprehensión* de las cosas en el espíritu, aprehensión para la que del impulso sólo podrá servir el magma. Es aquí donde el lenguaje poético se revela inútil. No se trata, dice Ponge, de un esfuerzo en *contra* de la poesía, en el sentido de que ella no da cuenta sino como magma de aquella lección de las cosas.

Pasión de exactitud: Ponge concluye que su empresa dista mucho de ser exitosa. Poscemos, entretanto —y no otro sentido tiene el hecho de que el poeta publicara junto al poema todas las reflexiones paralelas e incluso la correspondencia con algunos amigos que el poema suscitó—, un ensayo irremplazable sobre una perspectiva inversa de la poesía, esto es, una prueba única de lo que Ponge llama una tentativa de asesinato de un poema por su objeto. Muy probablemente, estamos frente a una de las posibilidades que la poesía abre frente a la negación de la poesía. Inútil decir que esta empresa se instala como pocas en el proyecto incansante de la poesía moderna, y muy especialmente en aquella zona que, desde Rimbaud, busca para el lenguaje proyecciones no necesariamente acordes con una idea de la poesía.

3

Enfrentarse a *El jabón* es someterse a una experiencia a la que Francis Ponge nos tiene acostumbrados en más de un sentido: la cosa, el objeto común —un trozo de carne, un guijarro, un jabón— es algo más que una presencia, un cuerpo que aceptamos a partir de su función o su significación inmediata. Los objetos que nos rodean poseen una presencia ciega, una presencia que nos es entregada sin una operación reflexiva; esos objetos están, por así decirlo, exentos de un sentido que desborde su funcionalidad. Para Francis Ponge, en cambio, que ha tomado "partido" por las cosas, que ha sido requerido por un interrogante superior, la cosa parece existir sólo en la medida en que es susceptible de ser sometida a difícil operación de conciencia.

Comenzado en el mes de abril de 1942, retomado posteriormente en distintas ocasiones y finalmente "recuperado," a modo de una suerte de arqueología, para ser leído en una emisión

radiofónica muchos años después, *El jabón* nos habla de un objeto que es lo contrario de un símbolo o, en cierto modo, el remanente de un símbolo —su remanente irónico... La interrogación del objeto no supone aquí rebajarlo o descontextualizarlo: ese jabón nos es ofrecido ahora para un "aseo intelectual".

Ponge reúne durante años un dossier de notas acerca del jabón, y parece haber sufrido por la impracticabilidad textual, orgánica, de sus notas. El texto, forjado una y otra vez a partir de unos pocos motivos incesantemente repetidos (lo que Ponge llama una *metáfora continua*)², transcurre en medio de recurrencias sucesivas a una voz —la voz del speaker de radio— que habla de la elaboración misma del texto, de su dispersión temporal, de su inquietante provisionalidad. Otros datos accesorios nos son ofrecidos aquí como parte de la mecánica textual misma (de la mecánica *especulativa*, diríase): las consultas acerca del texto efectuadas a Paulhan o a Camus, la alusión al ensayo de Sartre, etcétera, datos accesorios que dejan de serlo para integrarse en el proceso organizativo y *abrirlo*. Como en el *Cuaderno del bosque de pinos*, asistimos a una diversificada imantación de materiales que pasan a discurrir, a ser asimismo *texto*, un texto que asume, entonces, otra calidad: una condición *absorbente* en virtud de unos préstamos que le son ofrecidos para su propio discurrir y que le son ya —al modo de un dossier detectivesco— irrenunciables. Más allá de un metalenguaje, en el caso de los cinco apéndices con que Ponge cierra el libro hablando de él, se diría que estos datos accesorios constituyen la ironía de uno de los planos del texto, cuya *superioridad* o distancia respecto de su metalenguaje es negada en beneficio de su discurrir.

¿Qué es *El jabón*? Para Francis Ponge, en primer término, un objeto que está ahí como una excusa para una prueba de lenguaje, como un pretexto intelectual. Después: el imperativo de un "juego del espíritu" que, como afirma su autor, se ejerce favorablemente a propósito de las cosas más simples, incluso a propósito de las más irrisorias. *El jabón* es, así, un texto irónico a partir de la misma irrisión con que Francis Ponge opta por un objeto simple y no por los emblemas del conocimiento trascendente: el envés y la crítica del Simbolismo; de ahí que recurra a alusiones humorísticas a la obra de Baudelaire, Melville, Proust, Mallarmé, verdaderos héroes de una "liturgia antigua". El texto de Ponge se opera, además, otro reto igualmente sutil: se trata de decir del jabón no más que lo que éste dice de sí mismo (del mismo modo que, en el *Cuaderno del bosque de pinos*, el proyecto se limitaba a un *expresar al bosque*, llegando a una negatividad de la poesía frente al objeto).

Hay, ahora, un proceso de expresión que busca la captación del objeto como "el pintor llega a ver —dice Ponge— el valor de una naturaleza muerta". Pero desde Leonardo sabemos que se trata de una cosa mental y, desde Velázquez, que somos también sujeto-objeto de la experiencia. Ponge, sin embargo, parece negar el precepto de Blake según el cual "las cosas mentales son las únicas reales; nadie sabe dónde está la morada de lo que es llamado Corpóreo". Niega, también, la tradición de Blake. Y, como Mallarmé, parece arribar al fondo de una negación. Es preciso que el objeto se exprese, y no dar, una y otra vez, un relato antropocéntrico... Ponge se sitúa a un paso más allá, hacia el borde de un proyecto científico, acabando con el lastre de la tradición romántica y simbolista. Si se admite esto último, preciso es reconocer que *El jabón*, con ser una experiencia de lo negativo, es también el espacio, ya no tantálico, de una nueva escritura.

1 *Cuaderno del bosque de pinos*, Barcelona, Tusquets Editor, Cuadernos marginales, núm. 49. Traducción de Enrique Carrión, 1976; *El jabón*, Valencia, Editorial Pretextos, Traducción de T. Gafin, 1977.

2 Cfr. "Entretien avec Francis Ponge et textes écrits", en *Cahiers critiques de la littérature*, núm. 2, dic. 1976, París.

CINCO POEMAS



Francis Ponge



Lo insignificante

¿Qué hay más comprometedor que el azul sino una nube,
en la claridad dócil?

Ved por qué prefiero al silencio una teoría cualquiera, y
más aun que a una página en blanco un escrito cuando pasa
por insignificante.

Es todo mi ejercicio, y mi suspiro higiénico.



[1924]

Drama de la expresión

Mis pensamientos más queridos son extranjeros al mundo,
apenas los expreso le parecen extraños. Pero si los expresara
enteramente, podrían volvérsele comunes.

Pero, ay, ¿puedo hacerlo? Me parecen extraños a mí mismo.
Ya lo he dicho: los más queridos...

Una sucesión (rara) de referencias a las ideas, luego a las
palabras, luego a las palabras, luego a las ideas.



[1926]

Fábula

Por la palabra *por* comienza así este texto
Cuya primera línea dice la verdad,
Pero ese azogue bajo una y otra,
¿Puede ser tolerado?
Caro lector, ya juzgas
Por allá de nuestras dificultades.

*(Después de siete años de desgracias
Ella rompió su espejo.)*



El paisaje

El horizonte, rayado de tonos vaporosos, parece escrito en pequeños caracteres, con tinta más o menos pálida según los juegos de luz.

De lo que está más cerca no disfruto más que como de un cuadro,

De lo que está más cerca aún, como de esculturas o arquitecturas,

Y luego, de la realidad misma de las cosas hasta mis rodillas, como de alimentos, con una sensación de verdadera indigestión,

Hasta que, en fin, en mi cuerpo todo se precipita y escapa por la cabeza, como por una chimenea que desemboca en pleno cielo.

[1933]



A la materia soñadora*

Probablemente, todo y todos —y nosotros mismos— no somos más que sueños inmediatos de la divina Materia:

Los productos textuales de su prodigiosa imaginación.

Y así, en un sentido, podría decirse que la naturaleza entera, incluidos los hombres, no es más que una escritura; pero de una escritura de un cierto género; una escritura *no-significativa*, de la que no se refiere a ningún sistema de significación; se trata de un universo indefinido: hablando en propiedad, *inmenso*, sin medida.

En tanto que el mundo de las palabras es un universo finito.

Pero que está compuesto de esos objetos muy particulares y particularmente conmovedores, los sonidos significativos y articulados de los que somos capaces, que nos sirven *a la vez* para nombrar los objetos de la naturaleza y para expresar nuestros sentimientos.

Sin duda basta *nombrar* cualquier cosa —de una cierta manera— para expresar todo del hombre y, al mismo tiempo, glorificar la materia, ejemplo para la escritura y providencia del espíritu.

[1963]

*Recuérdese la reflexión de Mallarmé en una carta a Henri Cazalis de 1865: "Si, *lo sé*, sólo somos formas vanas de la materia...", etcétera. (Nota de A.S.R.)

En su famoso poema "Le ricordanze" Giacomo Leopardi, con triste amargura evoca —reclama— los espinosos días de juventud:

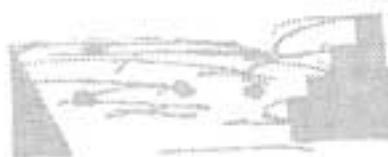
*Né mi diceva il cor che l'età
verde
Sarei dannato a consumare in
questo
Natio borgo selvaggio, intra
una gente Zotica, vil.*

Recanati, el espacio natal, es visto como incivilizado, y su gente como vulgar y vil.

Umberto Saba amó a su hermosa Trieste, la vio áspera y no muy tratable ("scontrosa") y la llamó así, y la amó por eso o a pesar de eso. Jerez representó para Ramón López Velarde un pequeño edén perdido donde no quiso —no se decidió— a vivir una vida inocente y tranquila, y adonde lo mejor fue no volver. Para Cavafis la ciudad fue Una y no podía el hombre salirse ni escaparse de ella para rehacer la vida, porque la ciudad lo seguiría y donde quiera el hombre volvería a echar a perder su vida como la echó a perder allí.

La vida en ciudad da sentido y significación especiales a palabras como familia, casa, amor, cultura, civilización, que en la poesía de Carlos Montemayor (Parral, 1947) se convierten en casa, esposa, hijos, amigos no siempre leales, la mujer que es arpa y lecho, el aire milenario de los libros para vivir en los años. La ciudad es el centro de su poesía, o más preciso, cuatro ciudades se levantan

CARLOS MONTEMAYOR



Marco Antonio Campos

en ella: la ciudad de fundación, la ciudad de los años de infancia, la ciudad de México, y una ciudad, resumen de vida y de belleza, que se halla exactamente en el fin de la tierra. Todas estas ciudades se unen en Una de la que él ha querido ser ciudadano.

La ciudad de fundación —lo intuyeron Teseo o Eneas— es la base original que puede llegar a ser una república, un reino, un imperio. Buscarla es explicarnos a la vez, y en alguna medida, la raíz del linaje y la raíz de la tierra. La ciudad primordial se vuelve así una historia y un mundo.

La segunda ciudad, la de los años de infancia, tiene nombre y perdura: Parral. Recordar es reconocer y reconocerse. Parral no es un sitio hostil, ni es hermosamente intratable, ni es un paraíso perdido, ni una ciudad que se traslada cruelmente para ver la destrucción de uno de sus hijos: es un sitio privilegiado y único para quien lo vivió y el cual debe revisitarse para saber lo que se vivió, oyó, gustó, olió, tocó, en los años en que todo era nuevo y blanco. Desde la punta de los cerros el hombre contempla el sitio natal y recoge imágenes como espigas: hilos de las conversaciones de la madre, el padre, la mina, el color negro de la plata, el polvo caliente del verano, las voces lejanas, el golpe del río, el viento con sus armas nume-

tosas, el viento, el viento, el viento. ¿Qué es todo eso que ahora está y llama?, parece preguntarse Montemayor.

Poetas como Efraín Huerta, Rubén Bonifaz Nuño y Jaime Sabines han descrito, con una caligrafía donde se unen en el papel el amor y el horror, la ciudad de México. Montemayor, cuya visión de la ciudad no es ajena a la de ellos, se ha visto en sus calles, plazas, edificios, almacenes, y ha visto también la vida de sus habitantes y la ha querido nombrar. Ha buscado comprender la gran ciudad, pero el horror apenas admite comprensión. Ante aquel pequeño pero claro orbe de infancia, las imágenes de la gran ciudad son oscuras, tristes, oprimientes. Para los poetas que vinieron de sitios hermosos de tierra adentro, la ciudad de México representa un círculo fascinante a donde sólo es posible dejarse caer. Es un sucio laberinto del que es casi imposible huir y donde se tocan y golpean inútilmente muros desolados creyendo que son puertas.

Pero lejos, más lejos, mucho más lejos, en la última lejanía, está la ciudad última y la última tierra. A ese lugar llamado Finisterre, el poeta llega, y allí, en el cuerpo desnudo de una mujer y en la ardiente contemplación múltiple del paisaje, mira y descubre en un ahora y siempre, en un instante

y para siempre, todas las orientaciones, todas las navegaciones, todos los hechos y todas las cosas del mundo. *Finisterre* —en el que llaman y hablan voces del Walt Whitman planetario, del Fernando Pessoa de los poemas de largo viaje, del Lédo Ivo de respiración versicular— es el gran poema de Montemayor, y es una pieza que no se parece a las que ha hecho antes y ha escrito después. *Finisterre* es un solo y eléctrico verso exaltado que canta glorias y esplendores del mundo, de la vida, de los hombres. Oigámoslo un momento:

Déjame ahora, Finisterre,
aprender el canto de la
dulzura,
la permanencia de las rocas o
el sol de tu verano,
la firmeza del cielo sobre los
mares.
Déjame, con ella, entenderlo.
Contemplar su cuerpo
desnudo y sudoroso y
acorde con todo,

acariciarlo como los veleros
que se remontan sobre el
mar
y contemplan desde el oleaje
las costas y las peñas,
como la gaviota que besa tu
cuerpo
en el menor suspiro de la brisa
marina.
No quiero ser ya el dolor de no
ser siempre,
no quiero oír el paso fugaz del
verso que se lamenta de
no ser

más cuando ya se ha dicho.
Déjame besar la raíz intensa
en que los sexos se
reconcilian
con todas las cosas
y contemplan desde su océano
convulso la luz de la
totalidad inmóvil,
la belleza de la dulzura
inmortal de las cosas.

Como la ciudad que se levanta piedra a piedra, Montemayor ha levantado una obra poética verso a verso hasta hacer una ciudad de música.

M.A.C.
(Salzburgo, junio, 1989.)

Carlos Montemayor, *Poesía Moderna, Material de Lectura 149*, UNAM.

CARLOS MONTEMAYOR

Poesía 149 Moderna

**MATERIAL DE
L·E·C·T·U·R·A**

DIRECCIÓN DE LITERATURA
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL UNAM

MARIO LUZI

Guillermo Fernández

Mario Luzi nació en Castello, Florencia, en 1914. Residió en Siena algunos años de su infancia. En 1929 regresa con la familia a la capital toscana, donde tiempo después se gradúa en Letras Francesas presentando una tesis sobre François Mauriac.

Su iniciación literaria coincidió con el nacimiento de la corriente que tanto habría de influir no sólo en la poesía italiana sino también en la hispanoamericana: el hermetismo.

Publicó sus primeros poemas en *Frontespizio* y *Campo di Marte*, influyentes revistas florentinas de vanguardia, al lado de Piero Bigongiari, Oreste Macrì, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Vittorio Sereni, Alfonso Gatto, Leonardo Sinigallia, Carlo Bo y tantos otros relevantes protagonistas empeñados en abrirse a todas las tendencias y experimentaciones realizadas en otras literaturas contemporáneas y de darle a la literatura italiana un carácter universal. Prueba de ello es la enorme labor de traducción desarrollada por Luzi y casi todos los poetas de su generación.

La obra poética de Mario Luzi presenta dos grandes fases que, *grosso modo*, divide la publicación de *En el magma*, el controvertido libro que apareció en 1964. Después de una serie de libros de poemas en los que predominaba el tono "hermético" —el de la llamada poesía pura, tan preñada de profundas reflexiones identificadas con una exigencia moral y una forma concorde con un refinamiento espiritual, tan semejante en esto a Luis Cernuda—, *En el magma* desemboca también en un estricto paralelismo entre vida y poesía, pero ahora adoptando un discurso descarnado y polémico, abierto a un intenso y desesperado deseo de comunicación en medio de la bancarrota humana. En su más reciente libro de poemas, *Para el bautismo de nuestros fragmentos*, parece haber terminado la esperanza de comunicación con los demás y el poeta deja de lado cualquier tipo de discurso aseve-

rativo por el interrogativo. En este nuevo coloquio los interlocutores últimos son la inteligencia y el corazón.

Como los grandes sabinos, hay obras que continúan ahondando las raíces y ampliando la mole de sus troncos en constante crecimiento. Su follaje no es el festival de la abundancia ni la ebriedad de luces y reflejos: beben toda la luz para iluminar su profunda linfa secreta. Parecen cubrirlo todo, que tienen por aliada a la intemporalidad. Cuando veo en perspectiva la obra de este poeta florentino

—para mi gusto el mayor de los poetas vivos en lenguas romances—, siempre aparece ante mis ojos la imagen de un sabino muy antiguo y muy joven, que lo ha visto todo y nos habla de ello en voz baja, como se habla de las cosas vividas hasta el fondo, "en ese acto de participación amorosa en que se resuelve, de una vez para siempre, la oscuridad de nuestra vida".

Mario Luzi, *Poesía Moderna, Material de Lectura 157*, UNAM.

MARIO LUZI

Poesía 157 Moderna

**MATERIAL DE
L·E·C·T·U·R·A**

DIRECCIÓN DE LITERATURA
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL/UNAM

EL CICLISMO
Y LOS CLÁSICOS

Josué Ramírez

Un reencuentro con las formas tradicionales no es una proposición inaudita, lo inédito es el resultado de tal empresa. Fernando Fernández (Méjico, 1964) no es el primero que en la última década de la poesía mexicana mide sus versos. Ahí está el caso, y no es el único, de Fabio Morábito. Es el resultado el que importa, y con él, la actitud que registra. Actitud crítica, sin duda, pues Fernando ha sabido leer toda una tradición de poesía hispana, comprendiendo el motivo central de sus períodos acentuales, sus estructuras sintácticas, la creación de sus atmósferas. En *El ciclismo y los clásicos*, que viene a ser su primer libro, la composición de los poemas es (casi) impecable. (Pocas ocasiones nos encontramos un "primer libro" dueño de claridad

y exactitud como éste) Y es un libro interesante sobre todo en su segunda parte, que es, a mi modo de ver, donde se registra una voz.

En la primera parte (*El ciclismo*), dividida en dos secciones, la proposición central del libro apenas y deja percibir sus intenciones. Se trata de una serie de poemas breves, tensos en cada uno de sus versos, combinando heptasílabos y endecasílabos. La primera sección busca la precisión de la imagen, y no pocas veces la logra:

anulado el vínculo

en el aire

la hoja

divaga

trabajosamente

oscila por el mundo su demora.

El cierre de esta primera sección da un ejemplo de cómo para Fernández las imágenes "bellas" han llegado a un desgaste que corren el riesgo del fruto maduro: pudrirse. Es también un poema br

Tenemos que pensar:
¿cómo se piensa
una fuente?
El agua
no debe estancarse.
Se pudre, se agiganta
su miseria.
Es un ejemplo.

Tal ejemplo de cómo pensar una fuente (imagen), contracorriente de lo que convencionalmente estamos acostumbrados a ver como poético, es una de las proposiciones de Fernando Fernández, en este su primer libro. La segunda sección de la primera parte nos muestra el resultado de su lectura de las poéticas vanguardistas de la primera mitad de nuestro siglo. Se podría llamar poesía experimental, pero que no se justifica por ser un experimento. Pues un poema, aunque fallido, es definitivo y decisivo. Es en esta sección donde se hace más inmediata la intención irónica de la poesía de Fernández. Una ironía encontrada en circunstancias absurdas, mas no reflexivas sobre esas circunstancias. Ironía proveniente de la descripción de la acción del sujeto en el poema. Pero no es sino hasta la segunda parte del libro (*los clásicos*) que

la búsqueda de ironía y de desacralización de la imagen y la metáfora (como vehículos comunes del decir poético) logra resultados más nítidos. Esta segunda parte, dedicada a Juan Almela (padre, y con mucho, de esta nueva visión de la poesía), corre riesgos necesarios, o mejor imprescindibles. Corre el riesgo, por ejemplo, de caer en una poesía descriptiva agotada hacia los años treinta, y que en México encuentra su contrapropuesta en un poeta dueño de paisajes diáfanos: Carlos Pelliçer. Pero veamos cómo Fernando Fernández anula la posibilidad de la descripción llana sin recurrir a lo que comúnmente llamamos poesía sugerente:

Acostumbrado como estoy a verme
así, Lysi, lisiado
y mal alcaide de mis bienes,
por volverme al acomodo de
esas fechas cuando Dios
quería,
repaso con la vista aquellos
prados
que más no me permite,
con unos como estrábicos
requiebros,
la tanta confusión de mi
ventura.

Si algo podemos ver, es que aquí no hay imágenes, como aquella que transcribí antes donde cae una hoja; tampoco hay metáfora; el poeta (a través del personaje "lisiado") cuenta, a su amada Lysi, su recuerdo melancólico de "aque-llos prados". Es, entonces, más que descripción, una poesía o un poeta que cuenta, que se olvida del canto y apuesta más por la música natural de las palabras; no sin olvidar las posibilidades rítmicas que da la combinación de metros; a su vez que la construcción sintáctica (propia de "estrábicos requiebros") da al lector un efecto

El Ciclismo y Los Clásicos

Fernando Fernández

15
cuadernos de
MALINALCO

engañoso, pues se puede pensar que ahí hay metáforas e imágenes, cuando en realidad hay sólo una imagen: la que el poema en su totalidad crea; lo que no encuentra son metáforas. Existen transformaciones, como la que acontece a la gata Isolda, que ayer fuera liebre y ahora fiera:

Ayer fue liebre, mas hoy
quién lo diría
si la mira lamiéndose de pronto
agora el pecho con aguda
lengua, agora la pata
delantera
y más allá la cola.

El lector de *El ciclismo y los clásicos* encontrará que parte de la música verbal que logran estos poe-

mas recuerdan a Quevedo, y no se equivoca, pues el reencuentro con las formas que propone Fernández quiere llegar a esa fuente inagotable que es la poesía del siglo de Oro, pues ahí, o mejor dicho, a partir de la actitud para con el lenguaje que tuvieron los poetas medievales de la lengua española, entendemos que la riqueza de un idioma radica en el afán de búsqueda y curiosidad de sus "hacedores". Habrá quien llame a Fernando Fernández poeta posmoderno, pero para mí, es un poeta que responde a una tradición crítica de sí misma

Fernando Fernández, *El ciclismo y los clásicos*, Cuadernos de Malinalco, 15, México, 1990. 37 pp.

táforas afortunadas. Por ejemplo, cuando dice que las palomas van tras las migas de pan y:

"Pican una, dos, tres...
y temblorosamente
se forma al rededor
una rosa sonora"

O cuando dice de los gorriones sobre los cables de luz:

"...como si fueran
las notas de un rondó en el
pentagrama".

El poema "Los azulejos" es diferente, ya que las aves sólo forman parte del *decorado* en que se desarrolla un poema más personal, más auténtico. Lo mismo pasa con los "pericos" cuando dice que son:

"...como todo el mundo
los que hablan mejor
tienen jaula aparte".

Blanco es un poeta con oficio, maneja un verso blanco sin dificultades, aunque sin innovaciones. Sus adjetivos suelen ser poco novedosos y arriesgados, y algunos, de plano, lugar común: canción *inaudita*, sueño *inenarrable*, etc.

Mención aparte merece "El Álfarero", en que el mimo pájaro "despreocupado traza silbando su ideograma". El poema es, precisamente, un ideograma en forma de vasija (trabajo de un alfarero). Aquí se establece un juego con los niveles de lectura, se hace un guiño de inteligencia al lector, artificio que extrañamos en los demás poemas.

En el poema "El pelícano", Blanco dice que la poesía es parecida a esta ave. Nada más retórico que un poema que hable de la poesía, a menos, claro, que sea para burlarse de ella. La poesía es parecida a un pelícano ¡lo dice en serio! porque, como el ave: "saca la verdad del mismo pecho / y el ritmo de sus frases no es distinto / al ritmo de su corazón acompasado".

En el poema "Los pingüinos" Blanco, en sólo dos versos, demuestra lo ridículo de tener que decir algo sobre cada pájaro: "la amenaza de extinción / para estas especies es inminente".

El chiste (de humor negro, después de leer el libro) de agradecer a la sociedad ornitológica las facilidades otorgadas para la realización del libro, es, en muchos sentidos, lo mejor del mismo.

Alberto Blanco, *El Libro de los Pájaros*, México, Ediciones Toledo, 1990, 51, pp.

PÁJAROS EN DISTINTAS JAULAS

Ricardo Cayuela

Alberto Blanco acaba de publicar *El libro de los pájaros*, en Ediciones Toledo. 28 poemas para 28 pájaros distintos. Sólo nombrar el contenido ya nos da una idea de la artificiosa poética que Blanco maneja en este libro. No digo que no se puede hacer un libro sobre un *vaso*, pero pasar revista a toda la vajilla... me lo imagino, por ahí del pájaro 19, maldiciendo su idea de libro, y pensando: "ahora qué demonios digo sobre los grajos".

Si por lo menos los pájaros fueran la excusa para hacer al lenguaje protagonista de los poemas; o fueran la pantalla para hablarlos de sus cuitas personales (recordemos que Catulo tenía un poema dedicado a la muerte de un pajarillo, pero éste era de la mismísima Lesbia); o existiese un mínimo manejo irónico, sería más creíble que intentar definir poéticamente, con imágenes, metáforas y demás, tan singular parvada. Además, la confusión de signos es inevitable; quién puede decir que el canto de la "almendrita" y del "jilguero" se diferencian en que el primero es "como una visión in-



fantil" y el segundo es "un cielo raso parecido al invierno". Evidentemente podríamos invertir las definiciones y el cambio pasaría inadvertido.

Que el concepto del libro sea producto de una retórica del fingimiento, no quiere decir que no tenga buenos poemas, construidos, en general, con base en me-

