

ÚLTIMO REINO

Revista de Poesía N° 20



Ediciones Último Reino
Buenos Aires, República Argentina



ÍNDICE

© **ÚLTIMO REINO, revista de poesía.**
Publicación aperiódica. Año 15. Número 20. Julio 1993.

Registro de la propiedad intelectual 93.995. Segunda Serie. ISSN: 03269779. Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723.

Correspondencia: Mansilla 3772, 7º - 1425 Buenos Aires, República Argentina. Teléfono: (54-1) 822 75 79.

No mantenemos correspondencia por colaboraciones no solicitadas. Se autoriza la reproducción de los artículos y poemas citando la fuente y enviando un ejemplar a la dirección de la revista. Realizamos intercambio con revistas similares de todo el mundo.

Directores

Gustavo M. Margulies
Víctor F. A. Redondo

Jefe de Redacción

Jorge Zunino

Consejo de Redacción

Reynaldo Jiménez, Claudia Melnik,
Pablo Narral, Guillermo Piro,
Carlos Riccardo, Tamayo Riveros,
Guillermo Roig, Claudia Schliak,
Pablo E. Schugurensky,
Mónica Tracey, Susana Villalba,
Horacio Zabaljáuregui.

Colaboradores

Cristian Aliaga, Pablo Betesh, Enrique Blanco, Emeterio Cerro, Daniel Chirom, Javier Cófreces, Perla Kaliman, José Luis Mangieri, Fernando Noy, Néstor Perlongher, Gabriela Liffschitz, Carlos Schwartz (España), María del Rosario Sola, Paul Stringa, Mónica Urrestarazu, Verónica Zondek (Chile).

Louis-René des Fôrets <i>Las Furias del mar</i>	2
Néstor Perlongher, <i>Caribe Trasplatino</i>	15
María del Carmen Colombo <i>La muda encarnación</i>	25
Delia Pasini	26
Horacio Zabaljáuregui	29
José Gorostiza <i>Muerte sin fin</i>	30
<i>Notas sobre poesía</i>	42
<i>Sobre Muerte sin fin</i>	
Ramón Xirau	50
Salvador Elizondo	53
Antonio Alatorre	54
Jaime García Terrés	56
Emilio Adolfo Westphalen <i>Digresión sobre la poesía</i>	58
Arthur Rimbaud <i>Yugurta</i>	61
Ediciones Último Reino	64



Esta edición contó con ayuda crediticia del Fondo Nacional de las Artes.

Louis- René des Forêts

nació en París en 1918. Sus primeras novelas (*Les Mendiants*, 1943 —*Los Mendigos*, Alfaguara, 1991— y *Le Bavard*, 1946 —*El Charlatán*, Versal, 1986) despertaron un vivo interés en George Bataille y en Maurice Blanchot hace casi medio siglo. Sin embargo, sigue siendo un autor casi desconocido para el público francés; la razón, probablemente, no haya que buscarla lejos del mismo des Forêts: preocupado desde el inicio por “la tentación al silencio” a la que se cae cuando un autor pone en tela de juicio el lenguaje mismo, des Forêts evitó las capillas y movimientos literarios e incluso las editoriales. Su producción se escalona según el ritmo impuesto por esa necesidad: recién en 1960 publicará su tercer libro, *La chambre des enfants*, y en 1967 dará a conocer *Les Mégères de la mer*, cuya traducción íntegra ofrecemos a continuación. Habrá que esperar otros largos diecisiete años de hermético silencio para que la Nouvelle Revue Française publique en 1984 fragmentos de un nuevo libro, *Ostinato*. En 1986 se editaron sus *Poèmes de Samuel Wood*, y al año siguiente, un breve relato, *Le malheur au Lido*. Actualmente des Forêts vive en París.

En otras palabras, estoy convencido de que ese Bavard, que la atención de Blanchot contribuyó a ubicar en el primerísimo plano de una obra que sigue siendo desconocida, no constituye sin embargo su centro, no tuvo el valor de un manifiesto; y no puedo olvidar que le debemos a Louis-René des Forêts algunos textos que me parecen estar entre los más grandes de la poesía —de lo que yo llamo poesía— y qué interesante entonces sería interrogar, desde el punto de vista de ésta última, para ver si una experiencia distinta a la que evoca Le Bavard no reafirma allí, explícitamente o no, su propio derecho. Me refiero a los Grands moments d'un chanteur, a Une mémoire démentielle, y a lo que Las Furias del mar revelaron poco después: ese pasaje del relato al poema.

Traducción:

Pablo Betesh

Yves Bonnefoy, *La vérité de parole*, 1988

Las Furias del mar

a Jean de Frotté

Celebraré hoy por el canto tu semejanza
Al mismo paso presumido en que transcurrían mis horas de rabona
Y si la una a la oscilación de las árgomas sobre la duna
Al brutal tañido del viento bajo el cielo carbonoso
Que reagrupa para devastar el arenal sus escuadrones de espuma
Moteados caballos que rugiendo venían a agazaparse
En un torvo borbotón de chispas y de miras
Hasta el umbral de infierno donde tu igual me sonreía,
Es para inscribir en el pesado capítulo de mis desvelos
Lo que en mí provoca horror y cómplice dilección
El rostro febril de tu hijo bajo tu fuego sobornador
Como condenado por el enigma de la sonrisa en sus ojos infantiles
¡A rever en ti la hechicera que me engatusó en los suyos!
Es para inscribir en el debe de mis orgullos mal guardados
Sobre este registro donde me tumba una memoria sin piedad
La codicia henchida de temor, la oscura contusión
Al unísono de las olas que tamborilean mi muerte
De ese doble de mí mismo que me sigue por la huella
Y siempre me alcanza con su mismo grito de dolor.
Oh madre, cuyas quietas manos a lo largo reposan sobre el regazo
¡He visto centellear a mi sombra en el sarcófago de tus ojos
Y debatirse allí al mocososo atrapado como una rata!
Su ácida mueca, todavía la siento apretarme los dientes
Como en los días en los que valiéndonos de la astucia por caminos divergentes
Fingía huir sin escapar a su órbita
Yo las veía, a esas viejas, con sus uñas ganchudas
Invitarme niño a seguirlas a lo recóndito de la gruta.

En el círculo cerrado de tus dobles pupilas
Donde he vuelto a ver deshacerse mi inocencia primera
Conoce el secreto que durante largo tiempo yo habría buscado
Si no hubiese rastreado el tiempo hasta el arenal fabuloso
Cuando niños, que hasta los talones persigue la clerigalla pordiosera
Se nos dictaba a nuestros púberes jueves anticuados juegos.
Pero dos o tres, desde el día en que violando la regla lúdica

Más allá de los cercados reverdecidos para rodar en el centeno,
En lo profundo de la roca, a la vuelta de un escombros de grava,
Las vimos, a nuestras viejas, agachadas en su guarida
Deletreando a los vientos de abril sus enmohecidos gritos de arpías
Desde ese día, atormentados por un áspero deseo de espanto
Fuera del terreno prescrito cada cual se marchaba a bajar la pendiente
Hasta donde el acantilado declinante como el pan se desmenuza
Ahí donde, bajo la hambrienta ráfaga de las gaviotas en merodeo
Desafiándonos verbosamente a través de sus mechas de sal
Hipando para contener en su garguero la carne pastosa
¡Festebaban con rayas y radas, nuestras furias trogloditas!
El antro primeramente cortado de sombra cuando nosotros al acecho
Para devorar con nuestros ojos de aguiluchos la aparición ritual
Y helas aquí que tropiezan como viejas bolsas de polvo
Fuera del santuario procesionando y rodando su tonel
Es la mesa improvisada para sus ágapes diarios
Que para tirar sus sobras de comidilla a los peces
Ellas van a poner a la orilla rompiente de las aguas.
Todas juntas parloteando en la chillona cizaña de su dialecto
La cintura rota por el resfrío invernal, atizando la brasa...
¡Como en lo vivo del caldero chisporrotea su salazón infecta!
Y yo, a quien la áspera melena del acantilado serrucha en las rodillas
¡El brillo de sus sombras ha sellado mi entrada en tinieblas!
Sordo a los muchachos que se escapan por los altos barbechos
Hundido en el bárbaro encanto del idioma hermético
Sordo igualmente al reflujos que me salpica con su trueno
Yo, bajo el equipaje de nubes que el viento empuja a golpes de látigo
(¡Oh! ¡cómo silbaba la primavera en ese país céltico!)
¡Corro peligro de zozobrar!

Compréndeme si enmudezco

Para decir de qué magia se han servido las sabias comadres
Ellas me han hecho reptar hasta por la tierra como un lobo hambriento
De la misma manera tu mirada que me atormenta es de donde yo quisiera escapar.
Amurallado en las palabras, tanteando en la noche de las imágenes,
Un niño cruel en mí reclama no sepultar nada
Y el que te habla es como el rescatado de un naufragio.
Al volver a verlas sentadas a la mesa en el centro de su fría alcoba
Ante el vuelo de sus crines —y con qué golosas encías
Esas desdentadas pacían la insípidez de los rábanos negros!
¡Oh bizcas cornejas, oh viudas andrajosas con apetitos de fieras!
Para que señ honradas en el sosiego de mi memoria
¿Soy yo quien debe cantar la belleza de su inmundo comercio?

Si me falta para cortar el nudo una mano decisiva
Escucha el espectro de la marea sacudir su galope,
Sobre el arenal balizado de rocas sigue esta sombra furtiva
Cuya curva verde costea el confín de las aguas.
¡Oh! ¡esa reverencia de un oleaje suave como la leche
Que me envuelve los tobillos! ¡Oh! ¡Esa risa fresca
De la ola donde se enfría la fiebre de mi sangre joven!
¡Que esa tregua a la negra angustia que merodea ante mí
Despierte en mí lo que un mal sueño me ha quitado!
¡Oh mar! ¡déjame sacudirme en tus carnales repliegues
Que me burle de la desgracia, a la deriva sobre tu cuna blanca!

Mientras vacila aún mi paso sobre la línea divisoria
Retengo mi aliento para verme en mi sueño
Disputando a la espuma con el endeble ardor de mi edad
Las algas viscosas con las que me ciño la cintura
El rocío del mar me quema en los pómulos con su picante savia
Mi rostro se ha volteado para reírle al cielo al revés
En donde se deshoja el vuelo de rapiña de los pájaros marinos.
¿Voy a denunciar la pura malignidad del mar?
Es deformar el libro del tiempo si magnifico
La gracia de su abrazo a mis miembros o si alabo
Sus dones conjuratorios cuando no fue sino caricias
Para hacer servir mi candor a los oficios de sus sirvientas.
¡Me habrá atado él lo suficiente a la trampa de sus encantos
Como para que encima pregone mi juramento filial!

El tiempo de darme vuelta y mi fiebre es quien me arrebató
Hacia lo más alejado de la orilla en donde encontrar mi refugio
Ya tengo del pez arponado su andar oblicuo
Una corona de algas sobre mi cabeza en llamas, me escapo
Me arrojo a la bruma rojiza de una primavera tardía
Aplastando con mis ásperos pies el mosaico crujiente
Despojos oceánicos — cuchillos azul-de-arrendajo, estrellas muertas
Agusanadas deyecciones, vidrios con incisivo filo...
Como gime un animal ante la amenaza de la captura
Siento que desgarró mi garganta un quejido agotador
El miedo me espolea junto a la connivencia del viento
Sin que desvíen el puro trazado de mi trayectoria
La bolsa salpicante de los charcos ni la estocada a mis piernas desnudas
De una cepa breñosa como un erizo de marfil.
Si recobro aliento es para escalar las pendientes

En donde, encaramado sobre el cuello de un espolón rocoso
Con la visera de mi palma que las fétidas exhalaciones orientan
Veo al igual que a seis árboles con la savia agotada
A nuestras gorgonas canosas inscribir en una neblina de fuego
Sus perfiles geminados mordiendo tubérculos en el tronco
Momias de las cavernas que no parecen estar vestidas sino por sus sombras
En la bruma argentina donde sus manos gesticulan
¡Qué sombría hosquedad las endemonia, medusas babosas,
Para lanzar contra el viento vuestro abanico de despropósitos!
Y yo, a quien la gran risa de la infancia conservaba tan puro,
Yo que no hace mucho fui ese orgulloso muchacho tan duro de doblegar,
Ellas me libraron de mis franquezas para atraerme a su morada
¡Y por más que cierre los ojos igual escucho sus voces
Atormentadoras, ávidas de perjudicar en la seducción de su envitel
Compréndeme, cuya esbelta gloria está hoy apagada,
Esa ciudadela agreste fue el escenario de mi pasión
Y en mi memoria sufriente que es mi único haber
Busco dónde ha dejado sus improntas el niño que fui.

Imantado por el agrio concierto de esas bocas silbantes
—Aunque a su perorata prime el ritmo animal del mar
Y se apaguen esas voces cuya llamada se vuelve más tierna—
En el valle intermedio donde me arrastro a flor de tierra
Mis rodillas surcan su camino sobre el matorral de la arena
Cuando, en las murallas basálticas que tabican su madriguera,
Chasquea una abrupta oleada y despega en gloriosa salva,
Saquea el tonel que deporta al vientre de la marejada
En donde gira de soslayo en una nieve de luz
Antes de que la aspiren jalando las fraguas blancas-encendidas.
Entonces las viejas, prontas a arremangarse sus trapos enlutados
A dispersarse, perseguidas por las olas ladradoras
Que duramente las maltratan y que ellas acribillan con invectivas
Harapientas, sus manadas azotadas por sal y arena,
Hélas ahí que dan vueltas como pecios desarbolados
Drenando con sus pies de malva el té de hojarasca marinas
Para recolectar en la espuma la fornitura diezmada.
Pero hay una cuyo blanco esplendor domina,
El porte alto, las cáscaras formando tirabuzones a su jefe nevado,
Reúne a sus compañeras bajo un cayado de árgomas
Enfrenta a sus graznidos para intimar silencio
Y ante los súaves acordes de su timbre, ante su muy exquisita exhortación,
La rabia se aplaca como bajo el opio se adormece el sufrimiento
Y desde entonces —

¡Oh! me acuerdo, aquí fue deseo
Y miedo palpitante a la vez cuando crucé su mirada,
Su mirada peligrosamente suave que vino a recogerme
Y marcarme con su cifra como en el flanco de un cordero.
Cuando hoy evoco esos ojos a la sombra de tu presencia,
Me pregunto qué maleficio escondía su suavidad oscura
Y cuál en los tuyos, donde me canta una voz familiar,
Si abrieron en mí la llaga de una antigua herida
¿Sería bajo su suave apariencia ese mismo estado brutal
Ese mismo grano de sal fuerte en la vaina de los párpados
Y que nimbaban las mismas aguas de una transparencia vegetal?
Con el andar sin edad de las figuras de mis sueños
Ella rueda altiva en la descarga humeante, pero tan lenta
Que, exhausta por la majestad misma de su porte
Se desploma cual sastre sobre rocas escalonadas
Para tararear e imitar a los encañonados de su pollera tornera
No sé qué canción de cuna o caricia de sueño.
Como si captara un pajarito en la trampa del bocado
Ella desata mi miedo, domestica mis celos
Abriendo en ofrenda su mano bien viviente y cálida
Sobre la grana escarlata de las bayas primaverales.
Más que esos frutos sabrosos es el lila de sus pupilas
Es su mensaje como si viniera del fondo de la distancia
Todo encintado de suavidad y de fingida franqueza
La claridad virginal de sus aguas, su vigor crudo
Que me hacen subir hasta las sienas un calor salvaje
Y con el semblante atrevido del que se encubre mi obediencia
Tirarle como primera prueba el denario de una sonrisa.
Es el resplandor mellizo, la melodía atormentada por su mirada
Que me engaña, me corrompe y me desmorona
Abastecedora de un encanto en la desgracia de las arrugas,
Solterona del infierno surgida de algún cuento
Donde me arrastro acurrucado en el corazón ocre del arenal
Con un mal de muerte en ese lugar sin razón
Para rodar cuesta abajo hacia el abismo hasta el tajo de sus rodillas.
Escoltado por el frenético baile de las olas y pronto superado
¿Avanzaré tan rápido hacia el castillo enmohecido
Donde se infiltra cautelosamente la vanguardia de las aguas
Que abandona su espectro en el atrio de la gruta
Como se cierra un pórtico de dos batientes?
Su dedo me engancha a distancia, mas yo no puedo abalanzarme
¡Tanto me ahogan miedo y júbilo, tanto me muerde en el corazón,
Con un ruido insolente de espuma y de tambor
El deseo vertiginoso que me crucifica en la arena!

¡Oh gran rapaz de tormentas, novia eterna del mar
Tu mirada era tan azul que pudo seducirme
Tan fúnebre tu plumaje, tan gredosa tu carne
Tu voz extraña con todas las maneras de la muerte
Que yo aspiraba a morir bajo tu mano carnicera!
No de la muerte que libera de una inquietud demasiado vasta
Plazo, refugio, término, del laberinto en que erramos
(Pues ser y ya no ser son una misma maldición)
Pero la buena justiciera que me restituiría lo que se me debe,
Esta patria de nada de la que fui indebidamente arrancado
Para ostentar como aquí hago en mi vida ántuma
¡Bufón sobre sus tablas de sueños y de ensueños
Disfrazado de carne triste y de habla falsaria!
Si tal es el sentido de tu llamada, tal es el de mi responso,
¡Guíame, oh Madre, bajo tu sombría bóveda uterina,
Ahogada quede mi voz, tachado el patronímico que me encadena
Profanada con ortigas toda perduración funeraria
Virgen la estela donde yace el fruto demasiado maduro de un partol

Quando el océano sobre los contrafuertes del arca marina
Derramaba con paladas de nieve en fogoso atalaje
Con todo su material corrosivo de sal viajera
Su acarreo de armiño y sus plumas de escarcha,
El pie arqueado y chasqueando para una última llamada
Doce manos desplegadas en estandartes de cinco puntas
Como se ve un coro en la gloria de un teatro
Entonando el sexteto ante el desenlace del drama,
Nuestras prostitutas silbaban en proa sobre los escalones azotados
Sus frentes pálidas colgadas de las malezas de las nubes.
¡Nunca atravesará el cerco de vuestras habitaciones secretas
Ese niño, padeciendo allí sobre un lecho fresco de espuma!
La marea a galope tendido me embaucó, quien rompió nuestras amarras
Como buena manipuladora para desbaratar mis acercamientos
Del sésamo prohibido a donde me llevaron vuestras artimañas
Ella ciñe y echa la obra viva de sus lianas lácteas
Y yo, joven granuja que se larga sin medias
Bajo la gigante de las mordientes aguas como espolones
De la zona franca donde me rechazan sus fanfarrias guerreras
¡Veo en llantos inflarse su espalda nutrida de tempestad
La veo bajo la cruel escansión de su metralla
Con grandes trombas edificar la boca de la nada!

Desde entonces, hollando este sombrío país llamado mí mismo
La frente cruzada de despecho, los ojos restregados de pena
Arrastraré a remolque mis días y mis mañanas
Obligado por un tiempo a la unción y al martinete de las prédicas
Con mi corazón alfeñique medio vivo medio muerto
Escondiendo un duelo bajo mi enfurruñamiento y mis farsas
Buscando el mismo punto y ¿cuántas veces aún
Mi deseo en la sombra continuará allí sus sueños
Como se desgasta una antorcha que atiza la tempestad?

Este fue el lugar, éste es el bastión en que aún flotan
El andrajo de tu grito, el signo amargo de tu dedo
El íntimo azul de tus ojos que te servía de señuelo
Y sobre la roca gigante como un navío que zozobra
Tu solemnidad de piedra toda enfundada de dulzura
El resabio de vuestras libaciones y de las que yo soy el convidado
¡Oh mis hermanas malvenidas, vosotras sois de esas mensajeras que duran!
¡Tanta pena en mí que una memoria impenitente
Nutre mi invierno con vuestras mitologías difuntas!
Muchas veces desde entonces he despedido vuestra imagen
Náufrago muriente de mis pequeñas supervivencias cotidianas
Fuera de alcance cruzando a buena distancia de vuestras presas
Pero siempre volvéis a frecuentar los parajes
De mi alma durmiente acechada por vuestras hipnosis
Con menudos pasos en un cuchicheo de ratón
Entregándose sin descanso a vuestra misa subterránea
Luego como chasquea una bala en lo más hondo del sueño
Como salpica el rayo blanco y violento de una ola
Esta exquisita conmoción, ¡y el grito de un hombre tocado!

Hubo para despertar este mal tormento de infancia
Ese otro niño enamorado por el mismo espejismo secreto
Y en su cara afiebrada como un fruto se desgarró
Esa misma sonrisa pedigüña llena de ansias y de deseo
Hubo esas pupilas ultramar de una dulzura de reina
En que cantaban las delicias de la morada perdida.
Entonces en el silencio más ruidoso que una borrasca
He reconocido en mi sangre hirviente de memoria
Todo el encanto recurrente de vuestros ritos inacabados
Y mis miembros han temblado por la reptación antigua
Como si sirgado por vuestro arpón bajo la escampada del cielo
Hasta los grandes batientes abiertos de mi investidura

Diera yo el paso fuera de las tierras renegadas del fraude
Lejos de la gesta infantil de la que me has hecho el cantor
Para deslizarme al cándido lecho de la primera invernada
En donde se marchitarían las plantas vivas del desconcierto y de la culpa
Todo poder entregado en la gloria de mi desamparo
Bajo el arca intemporal donde reina la más pura nulidad
Y más ausente por la ausencia misma de mis huellas
Que un animal sepultado en el sudario de la hojarasca

¡Pero no hay memorial para quien reniega de su camino!

Les Mégères de la mer

A Jean de Frotté

*Aujourd'hui je célébrerai par le chant ta ressemblance / Du même pas faraud où s'égre-
naient mes heures buissonnières / Et si le l'accorde au branle des ajoncs sur la dune /
Au brutal buccin du vent sous le ciel charbonneux / Ralliant pour ravager la grève ses
escadrons d'écume / Chevaux mouchetés qui venaient en grondant se tapir / Dans un
torve bouillon de flammèches et demires / Jusqu'au seuil infernal où me souriait ta
pareille, / C'est pour inscrire aun lourd chapitre de mes veilles / Ce qu'en moi soulève
d'horreur et de dilection complice / La face fiévreuse de ton fils sous ton feu suborneur
/ Comme si voué par l'énigme du sourire dans ses yeux enfantins / A revoir en toi la
sorcière qui m'engeôla dans les siens! / C'est pour inscrire aun débit de mes fiertés mal
gardées / Sur ce registre où me couche une mémoire sans merci / La convoitise pétrie
de crainte, l'obscur meurtrissure / A l'unisson des vagues qui tambourinent ma mort
/ De ce double de moi-même qui me suit à la trace / Et toujours me rattrape avec son
même cri de douleur. / O mère dont les mains quiètes reposent sur le giron à plat / J'ai
vu scintiller mon ombre dans le cercueil de tes yeux / Et s'y débattre le morveux empié-
gé comme un rat! / Sa grimace acide, je la sens encore me serrer les dents / Comme
aux jours où rusant par des chemins divergents / Pour faire mine de fuir sans échapper
à leur orbe / Je les voyais, ces vieilles, de leurs ongles en crochet / M'inviter enfant à
les suivre au tréfons de leur grotte. // Dans le cercle fermé de tes doubles prunelles /
Où j'ai revu se défaire mon innocence première / Apprends le secret que j'aurais long-
temps cherché / A moins de pister le temps jusqu'à la grève fabuleuse / Où enfants
que talonne aux grolles le gruese prétraille / On dictait à nos jeudis pubères es jeux
surannés. / Mais deux ou trois, du jour où violant le règle ludique / Au-delà des clos
reverdis où rouler dans le seigle, / Tout au creux du roc, au détour d'un déblai de pie-
rrailles, / Nos les vîmes, nos vieillardes, accroupies dans leur repaire / Épelant aux
vents d'avril leurs cris rouillés de harpies / De ce jour, tenaillés par un âpre désir
d'épouvante / Hors du champ prescit chacun s'en allait dévaler les pentes / Jusqu'ou
la falaise déclinante comme le pain s'effrite / Là où, sous la rafale affamée des mouet-*

tes en maraude / Verbeusement nous défiant à travers leurs mèches de sel / Hoquetant à refouler dans leur gosier la chair pâteuse / Elles festoyaient de raies et de raves, nos mégères troglodytes! / L'ancre d'abord coupé d'ombre quand nous autres à l'affût / Pour couvrir de nos yeux d'alglons l'apparition rituelle / Et les voici trébuchantes comme de vieux sacs à poussière / Hors du sanctuaire processionnant et roulant leur fût / C'est la table de fortune à leurs agapes journalières / Que pour jeter leurs reliefs en pâture aux poissons / Elles s'en vont dresser à la lisière déferlante des eaux. / Toutes de jacter dans la zizanie criarde de leur dialecte / Les reins cassés par le rhume hivernal, attisant la braise... / Comme au vif du chaudron elle grésille, leur salaison infecte! / Et moi que scie aux genoux la rèche toison des falaises / L'éclat de leurs ombres a scellé mon entrée en ténèbres! / Sourd aux garçons qui s'ensauvent par les hautes jachères / Abîmé dans le charme barbare de l'idiome hermétique / Sourd pareillement au ressac qui m'éclabousse de son tonnerre / Moi sous l'arroi des nuages que le vent pousse à coups de fouet / (Oh! comme le printemps sifflait en ce pàys celtique!) / Je suis en perdition! / Comprends-moi si je reste muet / Pour dire de quelle magie ont usé les savantes commères / Elles m'ont fait comme un loup qui a faim ramper jusqu'à terre / De même ton regard qui me hante est d'où je voudrais m'enfuir. / Emmuré dans les mots, tâtonnant dans la nuit des images, / Un enfant cruel en moi réclame de ne rien ensevelir / Et celui qui te parle est comme le rescapé d'un naufrage. / A les revoir atablées au mitan de leur froide alcôve / Dans l'envol de leurs crinières —et de quelles gencives friandes / Ces brèches-dents broutaient la fadeur des radis noirs! / O louches corneilles, ô veuves en haillons aux appétits de fauves! / Pour qu'elles soient honorées dans l'apaisement de ma mémoire / Est-ce à moi de chanter la beauté de leur commerce immonde? // Si me manque pour trancher le nœud une main décisive / Écoute le spectre de la marée battre son galop, / Sur la grève balisée de rocs suis cette ombre furtive / Dont la courbe verdeur longe le confin des eaux. / Oh! cette révérence d'une lame douce comme le lait / Qui m'enveloppe les chevilles! Oh! ce rire frais / De la vague où froidit le fièvre de mon jeune sang! / Que me répit à la noire angoisse qui rôde devers moi / Réveille en moi ce qu'un mauvais rêve m'a pris! / O mer! laisse-moi m'ébrouer dans tes charnels replis / Que je ricane au malheur, en dérive sur ton berceau blanc! // Tant qu'hésite encore mon pas sur la ligne de partage / Je retiens mon souffle pour me voir en mon rêve / Disputant à l'écune avec la frêle ardeur de mon âge / Les algues visqueuses dont je m'encorde les reins / L'embrun me brûle aux pommettes de sa cuisante sève / Mon visage a basculé pour rire au ciel à l'envers / Où s'effeuille le vol en rapine des oiseaux marins. / Vais-je dénoncer la pure malignité de la mer? / C'est gauchir le livre du temps si je magnifie / La grâce de son étreinte sur mes membres ou si je vante / Ses dons conjuratoires quand ce ne fut que câlinerie / Pour faire servir ma candeur aux offices de ses servantes. / M'aura-t-elle assez enroulé dans la nasse de ses charmes / Pour que je claironne encore mon allégeance filiale! // Le temps de me retourner et c'est ma fièvre qui m'emporte / Au plus loin du rivage où trouver mon refuge / J'ai déjà du poisson enferré la démarche oblique / Une couronne d'algues sur ma tête en flammes, je détale / Je pique dans la brume rousse d'un printemps tardif / Foulant de mes pieds râpeux la crissante mosaïque / Des dépouilles océanes —couteaux bleu-de-geai, étoiles mortes / Vermineuses déjections, tessons au fil incisif... / Comme une bête gémit sous la menace de la prise / Je sens déchirer ma gorge une plainte épuisante / La peur m'éperonne avec la connivence du vent / Sans que viennent dévier le pur tracé de ma trajectoire / La poche giclante des flaque ni l'estoc à mes jambes nues / D'un souche buissonneuse comme un hériss-

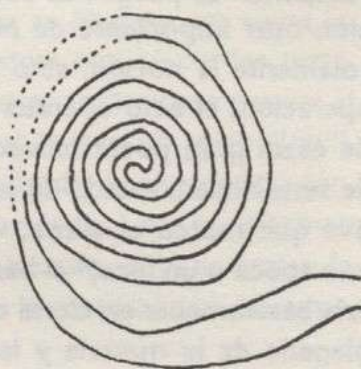
son d'ivoire. / Si je reprends haleine, c'est pour escalader les pentes / Où perché sur l'encolure d'un éperon rocheux / A l'auvent de ma paume que les fétides effluves orientent / Je vois ainsi que six arbres à la sève tarie / Nos gorgones chenues inscrire sur un brouillard de feu / Leurs profils géminés mordants au tronc des turbercules / Momies des cavernes qui ne semblent vêtues que de leur ombre / Dans la brume argentine où leurs mains gesticulent / Quelle hargne sombre vous endiable, méduses baveuses, / A lancer au rebours du vent vos gerbes de déraison! / Et moi que gardait si pur le grand rire de l'enfance, / Moi qui fus naguère ce fier garçon si dur à fléchir, / Elles m'ont tiré de mes franchises pour m'attirer en leur gîte / Et fermerais-je les yeux, c'est encore leurs voix que j'entends / Rongeuses, âpres à nuire dans la séduction de leur invitel / Comprends-moi dont la svelte gloire est aujourd'hui éteinte, / Cette citadelle agreste fut le théâtre de ma passion / Et dans ma mémoire souffrante qui est mon seul avoir / Je cherche où l'enfant que je fus a laissé ses empreintes. // Aimanté par l'algre concert de ces bouches sifflantes / —Quoique sur leur boniment prime le rythme animal de la mer / Et que fléchissent ces voix dont l'appel se fait plus tendre— / Dans la combe mitoyenne où je rampe à fleur de terre / Mes genoux creusent leur voie sur la litière du sable / Lorsque aux murailles basaltiques qui cloisonnent leur tanière / Claque une lame abrupte et fuse en salve glorieuse, / Rafle la futaille qu'elle déporte au ventre de la houle / Où elle giroie de guingois dans une neige de lumière / Avant que l'aspirent en halant les forges blanches-ardentes. / Alors les vieilles, promptes à retrousser leurs nippes endeuillées / De s'égailler, prises en chasse par les vagues jappantes / Qui durement les malmènent et qu'elles criblent d'invectives / Dépenaillées, leurs hardes battues de sel et de sable, / Les voilà tournoyantes comme des épaves démantées / Drainant de leurs pieds mauves le thé des fanes marines / Pour glaner à l'écume leur fourniment décimé. / Mais il en est une dont la blanche splendeur domine / Le port haut, les coques tirebouchonnant à son che enneigé, / Elle rameute ses compagnes sous une houlette d'ajonc / Fait front à leurs glapissements pour intimer silence / Et aux doux accords de son timbre, à sa très exquise injonction / Leur rage s'apaise comme sous l'opium s'endort la souffrance / Et dès lors— // Oh! je m'en souviens, ici ce fut désir / Et peur battant de pair quand je croisai son regard, / Son regard périlleusement doux qui vint me cueillir / Et me marquer de son chiffre comme au flanc d'un agneau. / Lorsque aujourd'hui j'évoque ces yeux à l'ombre de ta présence, / Je me demande quel maléfice cachait leur douceur obscure / Et lequel dans les tiens où la plaie d'une ancienne blessure / Serait-ce sous leur doux-semblant ce même éclat brutal / Ce même grain de sel fort dans la gousse des paupières / Et que nimbent les mêmes eaux d'une transparence végétale? / Avec le démarche sans âge des figures de mes rêves / Elle roule altière dans la fumante décharge, mais si lente / Que fourbue par la majesté même de son port / Elle s'écroule en tailleur sur les roches escalières / Pour fredonner et mimer aux ruches de sa jupe tourière / Je ne sais quelle berceuse ou caresse de rêve. / Comme on capte un oiselet au piège de la becquée / elle dénoue ma peur, elle apprivoise mes défiances / Ouvrant en offrande sa main bien vivante et chaude / Sur la grenaille écarlate sa main bien vivante et chaude / Sur la grenaille écarlate des baies printanières. / Plus que ces fruits savoureux c'est le lilas de des pruneelles / C'est leur message comme venant du fond de la distance / Tout enrubanné de suavité et de feinte franchise / La clarté virginale de leurs eaux, leur vigueur crue / Qui me font monter aux tempes une chaleur sauvage / Et avec la mine hardie dont se farde mon obédience / Lui jeter en premier gage le denier d'un sourire. / C'est la lueur jumelle, la mélodie rouée de son regard / Qui m'abuse, me corrompt et me délite / Pourvo-

yeuse d'un charme dans la disgrâce des rides, / Vieille fille de l'enfer sortie de quelque conte / Où je rampe blotti au cœur de la grève / Tenu en mal de mort dans ce lieu sans raison / Pour débouler vers l'abîme au billot de ses genoux. / Convoyé par le sabbat des vagues et bientôt devancé / Avancerai-je aussi vite vers le château moisi / Où s'infiltré cauteleusement l'avant-garde des eaux / Que bat en retraite son spectre au parvis de la grotte / Comme se referme un portail à deux battants? / Son doigt m'agrafe à distance, mais je ne puis bondir / Tant m'étouffent peur et jubilation, tant me mord au cœur / Dans un bruit cavalier d'écume et de tambour / Le désir vertigineux qui me crucifie au sable! // O grand rapce des tempêtes, éternelle fiancée de la mer / Ton regard était bleu qu'il a pu me séduire / Si funèbre ton pennage, si crayeuse ta chair / Ton verbe étrange avec toutes les manières de la mort / Que j'aspirais à mourir sous ta main carnassière! / Non pas de la mort qui rend libre d'un trop vaste souci / Échéance, havre de grâce, terme du labyrinthe où nous errâmes / (Car être et n'être plus sont pareille malédiction) / Mais la bonne justicière qui me restituerait mon dû, / Cette patrie néante d'où je fus indûment arraché / Pour parader comme je fais ici en ma vie anthume / Bouffon sur son tréteau de songes et de mensonges / Affublé de triste chair et de parole faussaire! / Si tel est le sens de ton appel, tel celui de mon répons, / Guide-moi, ô Mère, sous ta sombra voûte utérine / Étouffée soit ma voix, biffé la patronyme qui m'enchaîne / Profanée aux orties toute perdurance funéraire / Vierge la stèle où gît le fruit blet d'une parturition! // Quand l'océan sur les contreforts de l'arche marine / Déversait par pelletées de neige en fringant attelage / Avec tout son matériel corrosif de sel voyageur / Son charroi d'hermine et ses plums de givre, / Le pied cambré et claquant poir un ultime appel / Douze mains déployées en oriflammes à quinte-dents, / Comme on voit un chœur dans la gloire d'un théâtre / Entonner le sextuor au dénouement du drame, / Nos maquerelles sifflaient en proue sur les marches fouettées / Leur fronts blafards pendus aux broussailles des nuages. / Il ne franchira jamais l'huis de vos chambres secrètes, / L'enfant là-bas pâtissant sur un lit tout frais d'écume! / La marée ventre à terre m'a grugé qui rompit nos amarres / En bonne manœuvrière pour déjouer mes approches / Du sésame inerdit où me menèrent vos ruses / Elle sangle et saque la carène de ses lianes lactées / Et moi jeune garnement qui déguerpis sans chaussettes / Sous la gigue des eaux mordantes comme des éperons / De la zone franche où me refoulent ses fanfares guerrières / Je vois en pleurs se gonfler son dos nourri d'orage / Je la vois sous la cruelle scansion de sa mitraille / A grandes trombes maçonner la bouche du néant! // Désormais foulant ce morne pays nommé moi-même / Le front barré de dépit, les yeux frottés de peine / Je traînerai à la remorque mes jours et mes lendemains / Astreint pour un temps à l'onction et au martinet des prêches / Avec mon cœur gringalet mi-vivant vivotant / Cachant un deuil sous ma boderie et mes farces / Cherchant le même point et combien de fois encore / Mon désir dans l'ombre y continuera ses rêves / Comme s'use un brandon qu'attise la tempête? // Ceci fut le lieu, ceci est le bastion où flottent encore / La loque de ton cri, le signe amer de ton doigt / Le bleu intime de tes yeux qui te servait d'appeau / Et sur la roche géante comme un vaisseau qui sombre / Ta solennité de pierre toute gainée de douceur / Le relent de vos libations et j'en suis le convive / O mes sœurs malvenues vous êtes de ces messagères qui durent! / Tant de regret en moi qu'une mémoire impénitente / Nourrit mon hiver de vos mythologies défuntes! / Maintes fois depuis lors j'ai congédié votre image / Naufragé mourant de mes petites survies quotidiennes / Hors d'atteinte croisant à bonne distance de vos prises / Mais toujours vous reveniez hanter les parages / De mon âme dormante guettée par vos hypnoses / A pas menus dans un

*chicotement de souris / Vaquant sans relâche à votre messe souterraine, / Puis comme
claque une balle au plus fort du sommeil / Comme gicle la foudre blanche et violente
d'une lame / Cette commotion exquise, et le cri d'un homme touché! // Il y eut réveiller
ce mauvais tourment d'enfance / Cet autre enfant épris du même mirage secret / Et sur
sa face fiévreuse comme un fruit se déchire / Ce même sourite quémendeur tout
d'affres et de désir / Il y eut ces prunelles outremer d'une douceur de reine / Où cha-
talent les délices du séjour perdu. / Alors dans le silence plus bruyant qu'une bourras-
que / J'ai reconnu à mon sang bouillant de mémoire / Tout le charme récurrent de vos
rites inachevés / Et mes membres ont frêmi de la reptation ancienne / Comme si halé
par votre harpon sous l'embellie du ciel / Jusqu'aux battants grandes ouverts de mon
investiture / Je franchissais le pas hors les terres rentées de la fraude / Loin de la geste
enfantine dont tu m'as fait le chantre / Pour me glisser au lit candide du premier hiver-
nage / Où déflueraient les plantes vivees du trouble et de la faute / Tout pouvoir
remis dans la gloire de ma déreliction / Sous l'arche intemporelle où trône la toute
pure nullité / Et plus absent par l'absence même de mes traces / Qu'une bête ensele-
vie dans le suaire du feuillage // Mais pas de mémorial pour qui désavoue son par-
cours!*



CARIBE TRAS- PLATINO



Néstor Perlongher

Uno de los trabajos que Néstor no tuvo tiempo de terminar es una antología que se iba a llamar *Trasplatina*, en la que se reunían poetas argentinos y latinoamericanos enrolados en una llamada «corriente neobarroca». Lo que sí pudo terminar es lo que sería el ensayo introductorio, que ofrecemos en versión completa. Esta fue la última colaboración de Néstor con *Último Reino*. Que sirva como homenaje a un gran amigo, extraordinario poeta y extraordinaria persona.

INVASIÓN DE PLIEGUES, ORLAS IRIDISCENTES O drapeados magníficos, el neobarroco cunde en las letras latinoamericanas; la «lepra creadora» lezamesca mina o corroe —minoritaria mas eficazmente— los estilos oficiales del bien decir. Es precisamente la poesía de José Lezama, que culmina en su novela *Paradiso*, la que desata la resurrección, primeramente cubana, del barroco en estas landas bárbaras.

Dado como muerto y enterrado en el s. XIX —aplastado por la marroquinería neoclásica, que lo tomó como modelo exorcizado del mal decir—, el barroco comienza a reemerger ya a fines del s. XIX, cuando aparece el término «neobarroco»¹ entre las fiorituras del Art Nouveau que desafiaban en su remolino vegetal el utilitarismo contable del burgués. Más tarde, todo pasaría a ser leído desde el barroco: el surrealismo, Artaud... El cubismo, arriésgase, sería un barroco.²

¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas (trans)históricas? La cuestión obsesiona a los especialistas. Deleuze ve, con propiedad, trazos barrocos en

Mallarmé: "El pliegue es sin duda la noción más importante de Mallarmé, no solamente la noción, sino más bien la operación, el acto operatorio que hace de él un gran poeta barroco".³ Estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, «caracteriza» una época o un foco,⁴ el barroco consistiría básicamente en cierta operación de plegado de la materia y la forma. Los torbellinos de la fuerza, el pliegue —esplendor claroscuro— de la forma.

Es en el plano de la forma que el barroco, y ahora el neobarroco, atacan. Pero esas formas en torbellino, plenas de volutas voluptuosas que rellenan el topacio de un vacío, levemente oriental, convocan y manifiestan, en su oscuridad turbulenta de velado enigma, fuerzas no menos oscuras. El barroco —observa González Echevarría—⁵ es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas «bastardas» con culturas no occidentales.. Así se procesa, en la transposición americana del Barroco Áureo (s. XVI-XVII), el encuentro e inmisión con elementos (aportes, reapropiaciones, usos) indígenas y africanos: hispano-incaico e hispano-negroide, sintetiza Lezama, fijo en las obras fenomenales del Aleijadinho y del indio Kondori.⁶

¿De dónde procede esta disposición excéntrica del barroco europeo y, también, hispanoamericano? Se trata de una verdadera desterritorialización fabulosa: Lezama Lima decía que no precisaba salir de su cuarto para "revivir la corte de Luis XIV y situarme al lado del Rey Sol, oír misa de domingo en la catedral de Zamora junto a Colón, ver a Catalina la Grande paseando por los márgenes del Volga congelado y asistir al parto de

una esquimal que después se comerá la placenta".⁷



Poética de la desterritorialización, el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. Libera el florilegio líquido (siempre fluuyente) de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico. Se tiende a la inmanencia y, curiosamente, esa inmanencia es divina, alcanza, forma e integra (constituye) su propia divinidad o plano de trascendencia. El «sistema poético» ideado por Lezama —coordenadas transhistóricas derivadas del uso radical de la poesía como conocimiento absoluto— puede sustituir a la religión, es una religión: un inflacionado, caprichoso y detallista sincretismo transcultural capaz de hilvanar las ruinas y las rutilaciones de los más variados monumentos de la literatura y de la historia, alucinándonos. Para Villena,⁸ Lezama Lima es un chamán, su palabra tiene una flexión oracular, no un chamán de la naturaleza, sino un chamán de la cultura: calidad iluminada, profética diríase, del hermetismo, *trobar clus* místico, misterioso en sus métodos, aunque no siempre en sus resultados aparentes.

La del barroco es una divinidad *in extremis*: bajo el rigor maniático del manierismo,⁹ la suelta sierpe de una demencia incontenible. Mas, si demencia, sagrada: por primera vez, "la poesía se convierte en vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que sea

nos capaces de abarcar".¹⁰ Poética del éxtasis: éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforescencia incandescente.



aseo esquizo del señor barroco, nomadismo en la fijeza. Son *los viajes más espléndidos*: "los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yendo del dormitorio al baño, desfilando entre parques y librerías. ¿Para qué contar en cuenta los medios de transporte? Pienso en los aviones, donde los viajeros caminan sólo de proa a popa: eso es viajar. El viaje es apenas un movimiento de la imaginación. El viaje es conocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez. Goethe y Proust, esos hombres de intensa diversidad, no viajaron casi nunca. La imago era su navío. Yo también: yo nunca he salido de La Habana. Admito dos razones: a cada salida empeoran mis bronquios; y además, en el interior de todo viaje ha flotado siempre el recuerdo de la muerte de mi padre. Como he dicho que toda travesía es un anticipo de la muerte, una anticipación de fin. Yo no viajo: por eso resucito".¹¹



ta disposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que resulta kitsch o detestable para las pasadas modas clásicas —a que se prefiere, aun hoy en día, ciertos críticos¹² a acusar al neobarroco de superficialidad, asociándolo a la supuesta banalidad del modernismo de Rubén Darío, el lenguaje de cisnes decadentes, hadas voladoras y náyades sulfúreas— no es

un error o un desvío, sino que parece algo constitutivo, en filigrana, de cierta intervención textual que afecta las texturas latinoamericanas (texturas porque el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso).



El barroco del Siglo de Oro practica una derrisión/derruición, un simulacro desmesurado y al mismo tiempo riguroso, una decodificación de las metáforas clásicas presentes en la poética anterior de inspiración petrarquiana. Metáforas al cuadrado: así, unas serenas islas en un río, se transforman en «paréntesis frondosos» en la corriente de las aguas. Al mismo tiempo, todo este trabajo de derruición y socavamiento de la lengua —la poesía trabaja en el plano del lenguaje, en el plano de la expresión— monta, en su rigurosidad de mónada áurea, un festival de ritmos y colores. Digamos que el barroco se «monta» sobre los estilos anteriores por una especie de «inflación de significantes»: un dispositivo de proliferación. Se trata —dice Sarduy— de "obliterar el significante de un sentido dado pero no reemplazándolo por otro, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él..." Saturación, en fin, del lenguaje «comunicativo». El lenguaje, podría decirse, «abandona» (o relega), su función de comunicación, para desplegarse como una pura superficie, espesa e irisada, que «brilla en

sí: «literaturas del lenguaje», que traicionan la función puramente instrumental, utilitaria, de la lengua, para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos —«función poética» que recorre e inquieta, soterrada, subterránea, molecularmente, el plano de las significaciones instituidas, componiendo un artificio de plenitud engeguecedora u ofuscante, hincado e inflado en su propia composición, pero cuya obsesiva insistencia en el repliegue, en el drapeo, en la torsión, le presta, en el desperdicio de las naderías argentinas, una contorsión pulsional, erótica. *Potlatch* sensual del desperdicio, pero también urdido de «texturas materiales», un «teatro de las materias» (Deleuze): endurecida en su estiramiento o en su «histéresis» (el rigor de la histeria), la materia, elíptica en su forma, «peut devenir apte à exprimer en soi les plis d'une autre matière». Materia pulsional, corporal, a la que el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heterogéneas.



A la sedición por la seducción. La maquinaria del barroco disuelve la pretendida unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones y toques, cuyo exceso, tan cargado, impone su esplendor altisonante al encanto raído de lo que, en ese meandro concupiscente, se maquillaba.

La máquina barroca lanza el ataque estridente de sus bijouteries irisadas en el plano de la significación, apuntando al nódulo del sentido oficial de las cosas. No procede sólo a una sustitución de un significante por otro, sino que multiplica, como en un juego de dobles

espejos invertidos (el doble en el espejo de Osvaldo Lamborghini), los rayos múltiples de una polifonía polifémica que un logos anacrónico imaginara en su miopía como pasibles de ser reducidos a un sentido único, desdoblándolos, en su red asociativa y fónica, de una manera rizomática, aparentemente desordenada, disimétrica, turbulenta. El referente aludido queda al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido se pierde, ya no importa, actúa en la proliferación una potencia activa de olvido: olvido o confusión —lo *confusional* en tanto opuesto a lo *confesional*— de aquello que en esa elisión se ilusionaba.



¿Cómo barroquizar una iglesia?: «llenarla de ángeles en vuelo, glorias hipnóticas, remolinos de nubes en extática levitación, falsas columnas o perspectivas huidizas de San Sebastián acribillado de exquisitos dolores...»¹³ Todo entra en suspensión, todo alza vuelo. La carnavalesización barroca no es meramente una acumulación de ornamentos —aun cuando todo brillo reluzca en los velos de purpurina. El peso de esos rococós, de esos ángeles contorsionados y de esas vírgenes encabalgadas en un dildo de plomo derrumba —o lo alude como un elemento más, sin jerarquía especial— el edificio del referente convencional. Como en el *Theatrum Philosophicum* de Foucault, todo aquello que es supuestamente profundo sube a la superficie: el efecto de profundidad no es sino un repliegue en el drapeado de la superficie que se estira. Antes que desvendar las máscaras, la lengua parece, en su borbulleante salivar, recubrir,

envolver, empaquetar lujosamente los objetos en circulación.

La catástrofe resultante no implica sólo cierta pérdida del sentido, del hilo del discurso. En esas contorsiones, las palabras se materializan, se tornan objetos, símbolos pesados y no apenas preliminares sosegados de una ceremonia de comunicación. El hermetismo constituyente del signo poético barroco, o mejor neobarroco, torna —escribe Yurkievich—¹⁴ impracticable la exégesis: ocurre “una indetenible subversión referencial”, una inefable irreductibilidad, en la absoluta autonomía del poema. En el mercado del intercambio lingüístico, donde los significados son contabilizados en significantes legitimados y fijos, se produce una alteración, una disputa: como si una feria gitana irrumpiese en el gris alboroto de la Bolsa.

Sería infeliz pensar como informe el resultado de esta alteración aliterante. Por el contrario, la proliferación sucede también en el nivel de los códigos, que se sofistican en rigores cada vez más microscópicos. Poética de los extremos, al summum de código corresponderá el máximo de energía pasional, dilapidada en el furor.¹⁵ Y esa multiplicidad minuciosa es la que preside y vehicula las oscilaciones del flujo que, en su disparada, se desmiente, contradice o vacila.

La máquina barroca no procede, como Dadá, a una pura destrucción. El arrasamiento no desterritorializa en el sentido de tornar liso el territorio que invade, sino que lo baliza de arabescos y banderolas clavados en los cuernos del toro europeo.

El neobarroco llega a Cuba vía España, donde García Lorca y la generación del 27 lo reivindicaban, entusiasmados por los festejos del tricentenario gongorino. La irrupción del vate gigantesco no guarda relación con lo que se venía escribiendo en la isla y se conecta directamente con las vanguardias españolas. El encuentro de los jóvenes poetas de *Orígenes* con Juan Ramón Jiménez toma así el valor de una fundación genealógica. Impulsionado por esos poetas estetizantes, el barroco prende en Cuba. Es sorprendente —nota el crítico cubano González Echevarría—¹⁶ que justamente “el único país del hemisferio que experimenta una revolución política de gran alcance, sea el que produce una literatura que, desde cualquier perspectiva comúnmente aceptada, se aleja de lo que se concibe como literatura revolucionaria”.

Esta tensión no dejaría de alimentar severas lidias (que no pueden ser por entero atribuidas a la subversión escritural). Lezama Lima, que eligió permanecer en su casa de La Habana después de la revolución, no tardaría en entrar en sordos conflictos con el régimen, que le negaría el visto de salida. Como buena parte de la literatura cubana contemporánea, también el barroco cubano florecería en el exilio, gracias, en buena parte, a la grácil prosa de Severo Sarduy. Es el mismo Sarduy quien lanza en circulación, en un artículo de 1972,¹⁷ el término «neobarroco»: disipación, superabundancia del exceso, “nódulo geológico, construcción móvil y lamacenta, de barro...”



NEOBARROCO / NEOBARROSO

Hablamos de *neobarroco* y *neobarroso*. ¿Por qué *neobarroso*? Esas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan sólo empaña la intrascendencia superficial) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo. Borges ya había descalificado el barroco con una ironía célebre: "Es barroca la fase final de toda arte, cuando ella exhibe y extenua sus recursos [...]; cuando ella agota, o pretende agotar, sus posibilidades y limita con su propia caricatura" (*Historia universal de la infamia*).

Ello no quiere decir que el impulso de barroquización no estuviese presente en las escrituras trasplatinas —y, de un modo general, en el interior del español. Ya Darío lo había artificializado todo, y algún Lugones lo seguiría en el paciente engaste de las jaspeadas rimas. Por otro lado, el neobarroco parece resultar —puede arriesgarse— del encuentro entre ese flujo barroco que es, a pesar de sus silencios, una constante en el español, y la explosión del surrealismo. Alguna vez habría que reconstruir (como hace Lezama en relación al barroco áureo) los despliegues del surrealismo en su implantación latinoamericana, cómo sirvió en estas costas bravías (al menos en la Argentina y Cuba) para radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales —el realismo y sus derivaciones, como la «poesía social». En la Argentina, la potencia del surrealismo es determinante, a través de voces como las de Aldo Pellegrini, Francisco Ma-

dariaga y sobre todo Enrique Molina. En el propio Lezama hay como una base surrealista sobre la cual se monta o labra la construcción barroca (eso se ve en poemas como "el puente, el gran puente que no se le ve...").

Sin embargo, el propio Lezama se encarga de diferenciar los procedimientos: lo que él hace "claro que no es surrealismo, porque hay una metáfora que se desplaza, no conseguida directamente por el choque fulminante de dos metáforas".¹⁸ Metáfora traslaticia, torna imposible detener el desplazamiento incesante del sentido, como un módulo móvil.



Volviendo a la Argentina, muchas fueron las estrategias que apuntaron a socavar el sentido convencional de las cosas, refugiado a veces en un lirismo sentimental y expresivo. La operación de extrañamiento, con matices arcaizantes, es sensible en Macedonio Fernández, que edifica meandrosas teorías sobre la nada. No hay cómo clasificar aquí lo que Oliverio Girondo hace con el español en *La masmédula*, cruzándose a ciegas, como muestra Jorge Schwartz,¹⁹ con el experimentalismo concretista de Haroldo de Campos. Por su lado, el ya nombrado Enrique Molina ataca las narrativas dominantes y la propia historia, hilvanando en micropuntos fascinantes la crónica poética de la tragedia de Camila O'Gorman.

Las poéticas neobarrocas, siguiendo aquí una idea de Roberto Echavarren,²⁰ toman mucho de las vanguardias, particularmente su vocación de experimentación, pero no son bien vanguardias. Le falta su sentido de igualización mili-

tante de los estilos y su destrucción de la sintaxis (ambos presentes en el concretismo): se trata, antes, de una *hipersintaxis*, cercana a las maneras de Mallarmé. Se lanza al mismo tiempo a reivindicar y reapropiarse del modernismo, recuperando a los uruguayos Herrera y Reissig y Delmira Agustini, entre otros.

Hay, con todo, una diferencia esencial entre estas escrituras contemporáneas y el barroco del Siglo de Oro. Éste último radicaliza cierto desarraigo del lenguaje poético, que se pone a girar sobre sí mismo como un planeta que se desprende de su órbita, y enloquecido vuélvese un lenguaje demente (ya que, perdida toda capacidad referencial, no significa sino el abismo entre las palabras y el ser).²¹ Sin embargo, montado a la condensación de la retórica renacentista, el barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto «normal», a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren —dice Nicolás Rosa—²² pero se ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destituirla.

Así, a diferencia del barroco del Siglo de Oro —que describe audaces piruetas sobre una base clásica—, el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas. Producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del «realismo mágico» y de lo «real maravilloso», la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersa en el desierto los aduares de los estilos cristalinos.

Esta operación de montaje sobre un estilo anterior se torna clara en un poeta al que no sería prudente clasificar sin más como neobarroco: el argentino Leónidas Lamborghini. Él comienza con una poesía de cuño social, que debe algo al populismo de Evaristo Carriego y tal vez al sencillismo de un Baldomero Fernández Moreno, para ir «barroquizando» ese sustrato por saturación metonímica —dispositivo claro sobre todo en un libro de 1980, *Episodios*.

Más radical es la experiencia de su hermano, Osvaldo Lamborghini, a quien no se vacilaría de otorgar los lauros de la invención neobarrosa. Su obra puede considerarse el detonador de ese flujo escritural que embarroca o embarra las letras trasplatinas. Si bien proviene, al igual que su hermano, de la militancia peronista, Osvaldo Lamborghini entra en conexión con una veta completamente diferente, que es la irrupción del lacanismo. Éste reconoce —mal que le pese a su actual oficialización— una época heroica, casi pornográfica. En 1968, Germán García provoca un resonante escándalo judicial con su novela *Nanina*, best seller censurado que revelaba intimidades populares que la revolución sexual ha tornado ingenuas. Editado el año siguiente, *El fiord* —cuya radicalidad se lanzaba desde la obscenidad de un parto despótico, para desatar una subversión de la lengua más ambiciosa— da cuenta así del nacimiento de una escritura:

“¿Y por qué, si al fin de cuentas la criatura resultó tan miserable —en lo que hace al tamaño, entendámonos— ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalan-

zando ferozmente las nalgas sobre el atigrado colchón?"²³

Continuando con este rápido esbozo, conviene mencionar al escritor que más relación textual tiene con Lezama Lima o Severo Sarduy: Arturo Carrera. El neobarroso trasplatino tendría, en verdad, un doble movimiento. Uno, el de *El fiord*; otro, el de *La partera canta*:

"...La partera arañando. Tiritando en los bloques. Oyendo los acuáticos zumbones del sonajero que agitaban en la panza de la suerte. Las borradas monedas y las hojas de la escarcha. La humedad helada que penetra en los surcos y quema y alimenta. El campo. Para ella, el pensamiento lácteo... y un fórceps de hielo. Un pujo inadvertido en otro tedio. Un gritito sofocado entre tréboles y otra mirada curiosa y 'gritada' sobre el yunque dinamitado del tintero..."²⁴

Cómo entender esto que no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en las palabras de Libertella,²⁵ "aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca que convierten al barroco en una propuesta —'todo para convencer', dice Severo Sarduy— y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo)?"

TAJO / TATUAJE

Las condiciones de la relación entre la lengua y el cuerpo, entre la inscripción y la carne, admiten tensores diferentes en

el neobarroco contemporáneo. En el cubano Severo Sarduy, directamente filiado a Lezama, la inscripción toma la forma del tatuaje: "Con tanto capullo en flor, tanta guedeja de oro y tanta nalguita rubensiana a su alrededor, está el cirfrador que ya no sabe dónde dar el cabezazo; intenta una pincelada y da un pellizco, termina una flor entre los bordes que más dignos son de custodiarse y luego la borra con la lengua para pintar otra con más estambres y pistilos y cambiantes corolas".²⁶ El autor es, para Sarduy, un tatuador; la literatura, el arte del tatuaje.

En cambio, para Osvaldo Lamborghini, más que de un tatuaje, se trata de un tajo, que corta la carne, rasura el hueso. Véase este fragmento de *El niño proletario*: "Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos-falanges, aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar".²⁷



Entre estos dos grandes polos de la tensión tajo/tatuaje, se desenvuelven, *grosso modo*, una multiplicidad de escrituras neobarrocas, o, sería más generoso decir, de trazos neobarrocos en las poéticas hispanoamericanas. No se trata en absoluto de una escuela, pero algunos rasgos en común pueden fabularse. Cierta desterritorialización de los argots (en *Maitreya* un chongo rioplatense

emerge de las aguas del Caribe) que se corresponde, en parte, con la dispersión de los autores: Sarduy en París, Echavarrén y Kozér en Nueva York, Eduardo Milán en México, etcétera.

El cubano Severo Sarduy, cuya contribución más importante para las letras son sus novelas, ha escrito poca poesía. En su libro *Un testigo fugaz y disfrazado* recupera las formas clásicas de versificación vaciándolas (¿o llenándolas?) con un sensualismo a veces retozón. Su compatriota José Kozér practica una suerte de suspensión narrativa que bastante parece deberle a los climas proustianos. Ya otro extremo de la articulación neobarroca estaría dado por escrituras vecinas a lo que se ha dado en llamar «poesía pura», como es el caso de Eduardo Milán, que a la proliferación de los otros opone la concisión. En eso se asemeja en algo —aunque más no sea por la brevedad— a los repliegues amorosamente labrados de Tamara Kamenszain. El otro uruguayo de la selección, Roberto Echavarrén, se caracteriza por poemas de largo aliento, donde cierta erudición hace cita con el coloquialismo de una narrativa en ruinas que parece, en su aparente pérdida, recuperar la ganancia de otras olas.

Más que una compilación extensiva, se ha preferido esbozar una cartografía intensiva que diese cuenta de este arco neobarroco, cuyos límites tan difusos resulta más que arriesgado intentar trazar. Sin pretensión de exhaustividad, hay, claro, otros poetas neobarrocos o asimilables a esta resurrección del barroquismo en los restantes países hispanoamericanos. Puede mencionarse a Coral Bracho en México, Mirko Lauer en

Perú, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira en Chile, donde también se destaca, dentro de esta corriente, la novelista Diamela Eltit. En el propio Brasil, la evolución del Haroldo de Campos de *Galaxias* se orienta en el sentido de un creciente barroquismo, donde cabría situar también al experimentalismo de Paulo Leminsky en *Catatau*. Otros poetas brillan también en los lindes de las landas barrocas: en el Uruguay la fascinante cintilación arrasadora de Eduardo Espina (su poemario *Valores personales* es de 1983) y el encanto preciosista de Marosa di Giorgio. En esos confines se sitúa asimismo el joven peruano, residente en Buenos Aires, Reynaldo Jiménez, cuya obra, aún breve, permite prever una fulguración funambulesca en las redes suspensas de la lengua.

Si el barroco del Siglo de Oro, como dijimos, se monta sobre un suelo clásico, el neobarroco carece —ante la dispersión de los estilos contemporáneos— de un plano fijo donde implantar sus garras. Se monta, pues, a cualquier estilo: la perversión —diríase— puede florecer en cualquier canto de la letra. En su expresión rioplatense, la irrupción neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad, que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de «neobarroso» para denominar esta nueva emergencia.



NOTAS

1. Gustavo R. Hocke, *Manierismo, o mundo como labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1986. Ver también: Guérin, J.Y., "Errances dans un Archipel Introuvable", en Benoist, J.M., *Figures du Baroque*. París, P.U.F., 1983.
2. Schérer, R. y Hocquenghem, G., *El alma atómica*. Barcelona, Gedisa, 1987.
3. Deleuze, G., *Le pli*. París, Minuit, 1988.
4. Omar Calabrese, en *A idade neobarroca* (São Paulo, Martins Fontes, 1987), trata al neobarroco como un aire del tiempo, un gusto de época, y lista sus características: pérdida de integridad, de globalidad, de sistematicidad, búsqueda de inestabilidad, polidimensionalidad, fluctuación, turbulencia.
5. González Echevarría, R., *Relecturas. Estudios sobre literatura cubana*. Caracas, Monte Ávila, 1976.
6. Lezama Lima, J., *La expresión americana*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
7. *Idem*.
8. Villena, L. A., "Lezama Lima: Fragmentos a su imán o el final del festín". Barcelona, Voces, Nº 2.
9. Navratil, L., *Schizophrente et art*. Bruselas, Complexe, 1978.
10. Vitier, C., "La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular". Barcelona, Voces, Nº 2.
11. Entrevista a Lezama Lima, en: González, R., *Lezama Lima, el ingenuo culpable*. La Habana, Letras Cubanas, 1988.
12. García Helder, D., "El neobarroco en la Argentina", en *Diario de Poesía* Nº 4, Buenos Aires, 1987.
13. Schérer, R. y Hocquenghem, G., *op. cit.*
14. Yurkievich, S., "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes", en *Coloquio Internacional sobre la obra de Lezama Lima*. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984.
15. Buci Glucksman, C., *La folie du vol*. París, Galilée, 1986.
16. González Echevarría, *op. cit.*
17. Sarduy, S., "El barroco y el neobarroco", en *América latina en su literatura*, César Fernández Moreno (comp.). México, Siglo XXI, 1976.
18. Lezama Lima, J., Entrevista a T. E. Martínez, en el libro de González Echevarría ya citado.
19. Schwartz, J., *Vanguardia e cosmopolitismo*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
20. Roberto Echavarren, entrevistado por Arturo Carrera: "Todo, excepto el futuro a la vuelta de la esquina y el pasado irrealizado", Buenos Aires, *La Razón Cultural*, 7-9-1986.
21. González Echevarría, *op. cit.*
22. Rosa, N., "Prólogo" a *Si no a enhesar el oro oído*, de Héctor Piccoli. Rosario, La Cachimba, 1983.
23. Lamborghini, O., *El fiord*. Buenos Aires, Chinatown, 1969.
24. Carrera, A., *La partera canta*. Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
25. Libertella, H., *Nueva escritura en Hispanoamérica*. Caracas, Monte Ávila, 1975.
26. Sarduy, S., *Cobra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
27. Lamborghini, O., *Sebregondi retrocede*. Buenos Aires, Noé, 1973.



La muda encarnación

María del Carmen
Colombo



María del Carmen Colombo obtuvo con su libro *La muda encarnación* el Primer Gran Premio de Poesía Quinto Centenario, organizado por el Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires (1992). El jurado estuvo integrado por Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi, Irene Gruss, Jorge Aulicino y Horacio Zabaljáuregui. El libro, editado por *Último Reino* (distribuye Dédalo), ya se encuentra en las librerías, por lo que sólo ofrecemos el último poema, y los textos con los que el libro fue presentado el 20 de mayo de 1993, en la Manzana de las Luces, por Delia Pasini y Horacio Zabaljáuregui.

Espergesia

quiero el agua
del paraíso, dice, alba
blanca, pura luz mirando el
reflector dice llena
luna sin culpas
el balde de mi alma
hasta el colmo
como quien toma del gollete
celestial actriz finge
la gota terrenal cuando
enjuga con la punta
del manto una sed de rocío: ella
cree en la eficacia
del vacío y representa
la escena pensada por dios
para salvarnos.

LA ESTÉTICA DE LA PROVOCACIÓN

Delia Pasini

Hecho de tiempo y de circunstancia, lo extemporáneo del lenguaje poético es su propio exilio.

Me gustaría recordar la concepción de Wallace Stevens acerca de la poesía: «La imagen desnuda y la imagen como símbolo son el contraste: la imagen sin sentido y la imagen como sentido. Cuando se usa la imagen para sugerir algo más, es secundaria. La poesía, como algo imaginativo, consiste en algo más de lo que yace en la superficie».

Hoy, muchos libros que pretenden ser "poesía", no trascienden ese discurso que yace en la superficie. Por eso me alegro ante **La muda encarnación**. Lenguaje poético que atraviesa el límite de la lógica —que representa nuestra necesidad de coherencia, es decir, de certeza— y de la decepción —encarnada en nuestra percepción de que la vida es algo más que una fórmula exacta, de que hay algo que se nos escapa de las manos. El hecho poético transcurre precisamente en ese lugar, en lo *inasible*, y esa inasibilidad nos perturba, nos emociona, nos ilumina al desencajarnos, porque nos devuelve nuestro propio sentido, lo pone en juego, para volver a perderlo, lo pone en riesgo. El hecho poético *sucede* en el riesgo.

El lenguaje de María del Carmen Colombo desde **Blues del Amasijo** hasta cierta parte de este libro es esgrimido como un cuchillo que provoca

temor, porque hiera. Es un lenguaje *punzante*, donde la palabra no es celebratoria; tampoco blasfema: una *estética de la provocación*, que aleja al lenguaje del "bien decir", del purismo y lo utiliza como dialecto de la degradación. Es el lenguaje de la corrupción, de la suciedad, esa palabra que nos recuerda nuestra identidad. Hay algo idealizado: lo que no se posee. Ni la belleza de una estética gozosa, yo diría transparente, ni la luminosidad del territorio, limitado por la carencia de los sujetos. Eso idealizado, que se mira como "esas cosas que nunca se alcanzan", ese "mundo ancho y ajeno" también es lo odiado, paraíso que nos devuelve al infierno adonde estamos sumergidos. Por eso ese lenguaje es sarcasmo, burla. El rencor del oprimido... también puede ser cruel.

De ahí la necesidad del arma (cuchillo o lenguaje) para resarcirse, para "compadrear"; de ahí también la necesidad de la música peculiar de ese lenguaje, que no es sinfónica, sino baile para excitar el cuerpo. La provocación del cuerpo erotizado.

Hay la necesidad de pensar a la mujer como "lo materno", entendiéndola como pasivo y sufrido vientre de la sumisión. Los binomios *caballo/vaca*, *gallo/gallina* así lo reflejan. La femeneidad está pensada como lo innombrable, el no-lenguaje; un cuerpo ponedor. Al decir que la mujer es "eso", su diferencia, su

identidad queda abolida y se mitifica la maternidad, se la sacraliza, trabajando un territorio idealizado.

Ese lenguaje connota una dicotomía formal: lo sagrado/lo profano, o una informal: paraíso/ infierno. El purgatorio no es necesariamente el tercer término de esta dualidad, sino la femeneidad, que es la irrupción —**la encarnación** de toda una cultura **muda** ante esto. La **muda encarnación**, entonces, tiene el valor de un oxímoron.

*Triste yovaca
gimes tu condición
de alverre: dar*

*vuelatas y vuelatas
la que no fue
alrededor de la casa
de la pampa oscura
la que no pudo
ser la que no
alverre vaca*

Al promediar el libro aparece un elemento que no estaba antes. Desaparece la concepción idealizada del "afuera". Ese afuera, ese "mundo real" ya no pesa sobre la palabra. Es la palabra la que puede atravesarlo, la que lo trastoca. Ya no hay sujeción; la palabra se vuelve *metáfora*.

La palabra encarna. Ya no el lenguaje *ob sceno* —es decir, puesto en escena—, sino la transformación de diversos contextos. Al apropiárselos, surgen nuevas voces, nuevos colores que no estaban antes: aparece *otra territorialidad*. La palabra designa nuevos ámbitos; así resurge el barrio de la infancia sin pintoresquismo, sin sentimentalismo, sin idealización: es y no es; es otra cosa: es *metáfora poética*. Aparece Brueghel; un Brueghel amable, el de los chicos jugan-

do en la calle. Está Bosch ¿cuál de los Bosch del tríptico? Seguramente no el tercero, el del mundo maquinal; seguramente el primero, más cercano al paraíso animal, a la fábula.

*calle de los dibujos
Bosch y Brueghel
una atmósfera familiar*

*percherones
locomotoras
remolcadores*

*pitan y resoplan
tiran
cargados de bolsas
románicas de cúpulas
de ropa enormes
como iglesias
son imágenes escenas
tiernas lecturas
de humilde condición*

*una época de ocre
chapas otoñales
en árboles sin techo*

*los chicos pían Bosch
resoplan Brueghel
pajaritos sobre ramas
de románicos ranchos*

*son imágenes tiernas
de condición percherones
remolcadores
locomotoras*

*en los dibujos
de la calle*

*humildes padre Bosch
madre Brueghel
encuadernados como carros
en galpones ilustran
una atmósfera una época
familiar*

En otro poema, las cuencas vacías de los ciegos de Baudelaire iluminan la mirada de una chica que "ve", a su pesar, la escena de la sordidez. El dolor de esa mirada queda suspendido del canto de una madre; la voz, ya no canción de cuna, ya no arullo, alienta la exclusión. El horror de la realidad simbolizado en la herida que abren las palabras. Su ferocidad queda flotando; ya no puede borrarse, vuelto metáfora de la traición, y de la pérdida.

Bosch, Brueghel, Baudelaire, no reducidos a epitafios de epígrafes, no convocados para sostener con su grandeza la impericia del lenguaje. Deseados, transformados, encarnados.

Al apropiárselos, María del Carmen Colombo *busca* su propia voz. Lo contrario de la impostura; no se instala en la pseudo comodidad que proporciona una retórica lograda, o manejada con astucia. Hay dolor; también, la alegría del lenguaje.

Me llevó a Rimbaud, que escribió: «me encanallo todo lo que puedo porque quiero ser poeta». Encanallarse, para Rimbaud, significa no deberse a la sociedad, a costa de satisfacerse con una escritura subjetiva, insípida; significa llegar

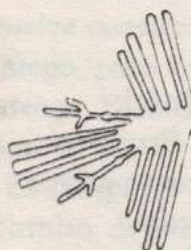
a lo desconocido descomponiendo todos los sentidos. Significa quedarse solo, adentrarse en el camino individual. Encanallarse: lo contrario de la abyección.

Al apropiárselos, María del Carmen Colombo *encuentra* su propia voz. Creo que a esta altura ya sabe lo que eso significa, porque escribió este libro, porque escribió el bellissimo poema final del libro. «Ella cree en la eficacia del vacío», escribe, «y representa la escena pensada por dios para salvarnos».

Así termina este libro; con la esperanza en el principio. Porque Dios concibe a la criatura humana plenamente personificada con su voz individual, indeducible, irrepetible.

Para que la literatura se vuelva irrespirable tiene que tener tanta respiración interna como sólo puede darse en la incomodidad, en la soledad, en el inconformismo. Aliviar el ego individual con un hallazgo sólo conduce a la asfixia; aspirar a un lenguaje que conmueva, que descoloque tanto al lector como a quien lo escribe implica, irremediamente, una travesía de absoluta, inalienable libertad y, por consiguiente, de desamparo.

No es el camino más fácil, pero sí el más gozoso. •



Horacio Zabaljáuregui

En el principio, es la hipnótica lámpara de la hoja en blanco, esa pampa espectral donde un signo, una sola cosa enciende, llama. Allí una voz encarna en la luz, allí una sola cosa forma fondo, va cavando. En el principio un torrente, el desierto murmullo incesante que va a dar a luz, que va a dar rienda suelta al eterno caballo del fluir.

Sí. En el principio, fundar y fundir, y sobre todo, una manera de montar, de poner en escena, de recortar en el gran gerundio universal, la forma.

Solapado caballo de Moebius que al verre deviene vaca, origami del signo, pliegue o bisagra el yo; metamorfosis de la lengua por la que el caballo nos da la vaca. Así, por su propio peso, el del envase o en su defecto el del origen, por esa tara caída del árbol va cavando esta vaca aparecida, va llenando «desde el abierto cielo de su herida al desierto suelo de su dolor».

Es el duelo del sentido, un vacío difícil de llenar y también, un combate entre dos que se han desafiado.

Alta en el cielo, la mirada. El afuera de la mirada, el eterno cristal la transparencia, el sueño, el zoom.

El cielo. La gran cuenca vacía del cielo, los ojos el ciego, la noche de los ojos del ciego, el ciego de Baudelaire que levantaba los ojos hacia el cielo, hasta la deslumbrante ausencia, hasta el eclipse del padre.

Cosas por el estilo. Un gesto. Una espiral como la de Pessoa, una serpiente sin serpiente enroscada verticalmente en ninguna cosa, la estola de tul de la Virgen, una víbora de rezos que se enrosca

a los pies. Yo la vi como en un libro de estampas, como un retablo de la memoria.

Es canción la madre «vaite a lavar, porcona, vaite a lavar», yo la vi calle de los dibujos, los cromos del barrio. Imágenes-escenas Bosch y Brueghel, fogatas, iluminaciones, figuritas, boca de buraco el cincel.

En el principio, la Ponedora purísima del casto huevo celestial. En el principio, ni el huevo, ni la gallina, tan solo el vacío, por donde se vuela el alma, hálito o logos neumático que va a dar a luz la podredumbre del cuerpo, pura pérdida, el claustro donde se exhala, donde se muere un día de nacer. En esa zanja oscura una muda encarna y va mutando otras voces, fuentes donde abrevar: Vallejo, Gelman, fuentes donde meter las patas, trazo, hilván de las costureras del reino de los cielos, que a pura pérdida hacen el sudario, la lengua al vacío donde volver a ver al verbo.

Aliento de mí en la frase, entrañas huecas, tripas del reloj. A golpes de estilo acuna arrulla incuba en el alba blanca, en la pura luz llena luna hasta el colmo.

Creo con ella, que un cuchillo nos une. Creo en la muda encarnación, esa línea desafinada para un oído absoluto.

Creo en la eficacia del vacío, creo en el desgarramiento, en la dispersión del cuerpo, aluvión y metamorfosis. Creo en el bestiario doméstico que va cavando un estilo, una poética, sin contrabando de jergas, sin impostar teorías, sin trucos de ventrílocuo.

Cuando así alumbrá una voz, sólo nos resta celebrar y sobre todo arder cuando llama. •

MUERTE SIN FIN

josé gorostiza

*Conmigo está el consejo y el ser; yo
soy la inteligencia; mía es la fortaleza.*

PROVERBIOS, 8, 14.

*Con él estaba yo ordenándolo todo; y
fui su delicia todos los días, teniendo
solaz delante de él en todo tiempo.*

PROVERBIOS, 8, 30.

*Mas el que peca contra mí defrauda
su alma; todos los que me aborrecen
aman la muerte.*

PROVERBIOS, 8, 36.

LLENO de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
lleno de mí —ahito— me descubro
en la imagen atónita del agua,
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,

un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,
que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa
[agónica,
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
—más resabio de sal o albor de cúmulo
que sola prisa de acosada espuma.
No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada.
En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí, gota con gota,
marchito el tropo de espuma en la
[garganta
¡qué desnudez de agua tan intensa,
qué agua tan agua,
está en su orbe tornasol soñando,
cantando ya una sed de hielo justo!
¡Mas qué vaso —también— más providente
éste que así se hinche
como una estrella en grano,
que así, en heroica promisión, se enciende
como un seno habitado por la dicha,
y rinde así, puntual,
una rotunda flor
de transparencia al agua,
un ojo proyectil que cobra alturas
y una ventana a gritos luminosos
sobre esa libertad enardecida
que se agobia de cándidas prisiones!

¡MAS QUÉ VASO —también— más providente!
Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza,
pero que acaso el alma sólo advierte
en una transparencia acumulada
que tiñe la noción de Él, de azul.
El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respiran
—peces del aire altísimo—
los hombres.
¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!
Un coagulado azul de lontananza,
un circundante amor de la criatura,
en donde el ojo de agua de su cuerpo
que mana en lentas ondas de estatura
entre fiebres y llagas;
en donde el río hostil de su conciencia
¡agua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!
en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo,
se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua.
¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebató de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo
[colma.
Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar

y en cualquier escenario irrelevante
—en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio—
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe.
¿También —mejor que un lecho— para el
[agua
no es un vaso el minuto incandescente
de su maduración?
Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
—nunca aprehendidas,
siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.
Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa,
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros.
Pero en las zonas ínfimas del ojo,
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
esta febril diafanidad tirante,
hecha toda de pura exaltación,
que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido;
el tintero, la silla, el calendario
—¡todo a voces azules el secreto
de su infantil mecánica!—
en el instante mismo que se empeñan
en el tortuoso afán del universo.

PERO en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz
—ay, hermano Francisco,
esta alegría,
única, riende claridad del alma.
Un disfrutar en corro de presencias,
de todos los pronombres —antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo—
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!
mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol
y sueña los pretéritos de moho,
la antigua rosa ausente
y el prometido fruto de mañana,
como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta.
Mirad con qué pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos,
los echa a andar acordes como autómatas;
al impulso didáctico del índice
oscuramente
¡hop!
los apostrofa
y saca de ellos cintas de sorpresas
que en un juego sinfónico articula,
mezclando en la insistencia de los ritmos
¡planta-semilla-planta!
¡planta-semilla-planta!
su tierna brisa, sus follajes tiernos,
su luna azul, descalza, entre la nieve,
sus mares plácidos de cobre
y mil y un encantadores gorgoritos.
Después, en un crescendo insostenible,
mirad cómo dispara cielo arriba,
desde el mar,
el tiro prodigioso de la carne
que aún a la alta nube menoscaba

con el vuelo del pájaro,
estalla en él como un cohete herido
y en sonoras estrellas precipita
su desbandada pólvora de plumas.

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos,
ay, y con qué miradas de atropina,
tumefactas e inmóviles, escruta
el curso de la luz, su instante fúlgido,
en la piel de una gota de rocío;
concibe el ojo
y el intangible aceite
que nutre de esbeltez a la mirada;
gobierna el crecimiento de las uñas
y en la raíz de la palabra esconde
el frondoso discurso de ancha copa
y el poema de diáfanas espigas.
Pero aún más —porque en su cielo impío
nada es tan cruel como este puro goce—
somete sus imágenes al fuego
de especiosas torturas que imagina
—las infla de pasión,
en el prisma del llanto las deshace,
las ciega con el lustre de un barniz,
las satura de odios purulentos,
rencores zánganos
como una mala costra,
angustias secas como la sed del yeso.
Pero aún más —porque, inmune a la
[mácula,
tan perfecta crueldad no cede a límites—
perfora la substancia de su gozo
con rudos alfileres;

piensa el tumor, la úlcera y el chancro
que habrán de festonear la tez pulida,
toma en su mano etérea a la criatura
y la enjuta, la hincha o la demacra,
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido
con los brazos glaciales de la fiebre.

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha;
presume, pues, su término inminente
y adereza en el acto
el plan de su fatiga,
su justa vacación,
su domingo de gracia allá en el campo,
al fresco albor de las camisas flojas.
¡Qué trebolar mullido, qué parasol de
[niebla,
se regala en el ánimo
para gustar la miel de sus vigiliass!
Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
la sola marcha en círculo, sin ojos;
así, aun de su cansancio, extrae
¡hop!
largas cintas de cintas de sorpresas
que en un constante perecer enérgico,
en un morir absorto,
arrasan sin cesar su bella fábrica
hasta que —hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros—
siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo

que cambia sí de pie, mas no de sueño,
que cambia sí la imagen,
mas no la doncellez de su osadía
¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando,
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impasibles tegumentos.

¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!
Finge el calor del lodo,
su emoción de substancia adolorida,
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo pone
[en pie
y permanece recreándose en sí misma,
única en Él, inmaculada, sola en Él,
reticencia indecible,
amoroso temor de la materia,
angélico egoísmo que se escapa
como un grito de júbilo sobre la muerte
—oh inteligencia, páramos de espejos!
helada emancipación de rosas pétreas
en la cumbre de un tiempo paralítico;
pulso sellado;
como una red de arterias temblorosas,
hermético sistema de eslabones
que apenas se apresura o se retarda

según la intensidad de su deleite;
abstinencia angustiosa
que presume el dolor y no lo crea,
que escucha ya en la estepa de sus
[tímpanos
retumbar el gemido del lenguaje
y no lo emite;
que nada más absorbe las esencias
y se mantiene así, rencor sañudo,
una, exquisita, con su dios estéril,
sin alzar entre ambos
la sorda pesadumbre de la carne,
sin admitir en su unidad perfecta
el escarnio brutal de esa discordia
que nutren vida y muerte inconciliables,
siguiéndose una a otra
como el día y la noche,
una y otra acampadas en la célula
como en un tardo tiempo de crepúsculo,
ay, una nada más, estéril, agria,
con Él, conmigo, con nosotros tres;
como el vaso y el agua, sólo una
que reconcentra su silencio blanco
en la orilla letal de la palabra
y en la inminencia misma de la sangre.
¡ALELUYA, ALELUYA!

IZA LA flor su enseña,
agua, en el prado.
¡Oh, qué mercadería
de olor alado!

¡Oh, qué mercadería
de tenue olor!
¡cómo inflama los aires
con su rubor!

¡Qué anegado de gritos
está el jardín!

"¡Yo, el heliotropo, yo!"

"¿Yo? El jazmín."

Ay, pero el agua,
ay, si no huele a nada.

Tiene la noche un árbol
con frutos de ámbar;
tiene una tez la tierra,
ay, de esmeraldas.

El tesón de la sangre
anda de rojo;
anda de añil el sueño;
la dicha, de oro.

Tiene el amor feroces
galgos morados;
pero también sus mieses,
también sus pájaros.

Ay, pero el agua,
ay, si no luce a nada.

Sabe a luz, a luz fría,
sí, la manzana.
¡Qué amanecida fruta
tan de mañana!

¡Qué anochecido sabes,
tú, sinsabor!
¡cómo pica en la entraña
tu picaflor!

Sabe la muerte a tierra,
la angustia a hiel.
Este morir a gotas
me sabe a miel.

Ay, pero el agua,
ay, si no sabe a nada.

[BAILE]

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua.

EN EL rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma
—ciertamente.

Trae una sed de siglos en los belfos,
una sed fría, en punta, que ara cauces
en el sueño moroso de la tierra,
que perfora sus miembros florecidos,
como una sangre cáustica,
incendiándolos, ay, abriendo en ellos
desapacibles úlceras de insomnio.

Más amor que sed; más que amor,
[idolatría.

dispersión de criatura estupefacta
ante el fulgor que blande
—germen del trueno olímpico— la forma
en sus netos contornos fascinados.

¡Idolatría, sí, idolatría!

Mas no le basta el ser un puro salmo,
un ardoroso incienso de sonido;
quiere, además, oírse.

Ni le basta tener sólo reflejos

—briznas de espuma

para el ala de luz que en ella anida;

quiere, además, un tálamo de sombra,

un ojo,
 para mirar el ojo que la mira.
 En el lago, en la charca, en el estanque,
 en la entumida cuenca de la mano,
 se consuma este rito de eslabones,
 este enlace diabólico
 que encadena el amor a su pecado.
 En el nítido rostro sin facciones
 el agua, poseída,
 siente cuajar la máscara de espejos
 que el dibujo del vaso le procura.
 Ha encontrado, por fin,
 en su correr sonámbulo,
 una bella, puntual fisonomía.
 Ya puede estar de pie frente a las cosas.
 Ya es, ella también, aunque por arte
 de estas limpias metáforas cruzadas,
 un encendido vaso de figuras.
 El camino, la barda, los castaños,
 para durar el tiempo de una muerte
 gratuita y prematura, pero bella,
 ingresan por su impulso
 en el suplicio de la imagen propia
 y en medio del jardín, bajo las nubes,
 descarnada lección de poesía,
 instalan un infierno alucinante.

PERO el vaso en sí mismo no se cumple.
 Imagen de una deserción nefasta
 ¿qué esconde en su rigor inhabitado,
 sino esta triste claridad a ciegas,
 sino esta tentaleante lucidez?
 Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil.
 Epigrama de espuma que se espiga
 ante un auditorio antestesiado,
 incisivo clamor que la sordera

tenaz de los objetos amordaza,
 flor mineral que se abre para adentro
 hacia su propia luz,
 espejo ególatra
 que se absorbe a sí mismo
 [contemplándose.
 Hay algo en él, no obstante, acaso un
 [alma,
 el instinto augural de las arenas,
 una llaga tal vez que debe al fuego,
 en donde le atosiga su vacío.
 Desde este erial aspira a ser colmado.
 En el agua, en el vino, en el aceite,
 articula el guión de su deseo;
 se ablanda, se adelgaza;
 ya su sobrio dibujo se le nubla,
 ya, embozado en el giro de un reflejo,
 en un llanto de luces se liquida.

MAS LA forma en sí misma no se cumple.
 Desde su insigne trono faraónico,
 magnánima,
 deífica,
 constelada de epítetos esdrújulos,
 rige con hosca mano de diamante.
 Está orgullosa de su orondo imperio.
 ¿En las augustas pituitarias de ónice
 no juega, acaso, el encendido aroma
 con que arde a sus pies la poesía?
 ¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
 que puebla de fantasmas los sentidos!
 Pues desde ahí donde el dolor emite
 ¡oh turbio sol de podrel
 el esmerado brillo que lo embosca,
 ay, desde ahí, presume la materia
 que apenas cuaja su dibujo estricto

y ya es un jardín de huellas fósiles,
estruendoso fanal,
rojo timbre de alarma en los cruceros
que gobierna la ruta hacia otras formas.
La rosa edad que esmalta su epidermis
—senil recién nacida—
envejece por dentro a grandes siglos.
Trajo puesta la proa a lo amarillo.
El aire se coagula entre sus poros
como un sudor profuso
que se anticipa a destilar en ellos
una esencia de rosas subterráneas.
Los crudos garfios de su muerte suben,
como musgo, por grietas inasibles,
ay, la hostigan con tenues mordeduras
y abren hueco por fin a aquel minuto
—¡miradlo en la lenteja del reloj,
neto, puntual, exacto,
correrse un eslabón cada minuto!—
cuando al soplo infantil de un parpadeo,
la egregia masa de ademán ilustre
podrá caer de golpe hecha cenizas.

No obstante —¿por qué no?— también en
[ella
tiene un rincón el sueño,
árido paraíso sin manzana
donde suele escaparse de su rostro,
por el rostro marchito del espectro
que engendra, aletargada, su costilla.
El vaso de agua es el momento justo.
En su audaz evasión se transfigura,
tuerce la órbita de su destino
y se arrastra en secreto hacia lo informe.
La rapiña del tacto no se ceba
—aquí, en el sueño inhóspito—
sobre el templado nácar de su vientre,
ni la flauta Don Juan que la requiebra

musita su cachonda serenata.
El sueño es cruel,
ay, punza, roe, quema, sangra, duele.
Tanto ignora infusiones como ungüentos.
En los sordos martillos que la afligen
la forma da en el gozo de la llaga
y el oscuro deleite del colapso.
Temprana madre de esa muerte niña
que nutre en sus escombros paulatinos,
anhela que se hundan sus cimientos
bajo sus plantas, ay, entorpecidas
por una espesa lentitud de lodo;
oye nacer el trueno del derrumbe;
siente que su materia se derrama
en un prurito de ácidas hormigas;
que, ya sin peso, flota
y en un claro silencio se deslíe.
Por un aire de espejos inminentes
¡oh impalpables derrotas del delirio!
cruza entonces, a velas desgarradas,
la airosa teoría de una nube.

EN LA red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente.
pero el vaso
—a su vez—
cede a la informe condición del agua
a fin de que —a su vez— la forma misma,
la forma en sí, que está en el duro vaso
sosteniendo el rencor de su dureza
y está en el agua de agujada espuma

como presagio cierto de reposo,
se pueda sustraer al vaso de agua;
un instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto,
cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.
Las estrellas entonces ennegrecen.
Han vuelto el dardo insomne
a la noche perfecta de su aljaba.

Porque en el lento instante del quebranto,
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por su muerte
—¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio!—
el hombre ahoga con sus manos mismas,
en un negro sabor de tierra amarga,
los himnos claros y los roncros trenos
con que cantaba la belleza,
entre tambores de gangoso idioma
y esbeltos címbalos que dan al aire
sus golondrinas de latón agudo;
ay, los trenos e himnos que loaban
la rosa marinera
que consuma el periplo del jardín
con sus velas henchidas de fragancia;
y el malsano crepúsculo de herrumbre,
amapola del aire lacerado
que se pincha en las púas de un gorjeo;
y la febril estrella, lis de calosfrío,

punto sobre las fes
de las tinieblas;
y el rojo cáliz del pezón macizo,
sola flor de granado
en la cima angustiosa del deseo,
y la mandrágora del sueño amigo
que crece en los escombros cotidianos
—ay, todo el esplendor de la belleza
y el bello amor que la concierta toda
en un orbe de imanes arrobados.

Porque el tambor rotundo
y las ricas bengalas que los címbalos
tremolan en la altura de los cantos,
se anegan, ay, en un sabor de tierra
[amarga,
cuando el hombre descubre en sus
[silencios
que su hermoso lenguaje se le angosta,
se le quema —confuso— en la garganta,
exhausto de sentido;
ay, su aéreo lenguaje de colores,
que así se jacta del matiz estricto
en el humo aterrado de sus sienas
o en el sol de sus tibios bermellones;
él, que discurre en la ansiedad del labio
como una lenta rosa enamorada;
él, que cincela sus celos de paloma
y modula sus látigos feroces;
que salta en sus caídas
con un ruidoso síncope de espumas;
que prolonga el insomnio de su brasa
en las mustias cenizas del oído;
que oscuramente repta
e hinca enfurecido la palabra
de hiel, la tuerta frase de ponzoña;
él, que labra el amor del sacrificio
en columnas de ritmos espirales,

sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga —confuso— en la garganta
y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su mueca de agonía.
Porque el hombre descubre en sus

[silencios

que su hermoso lenguaje se le agosta
en el minuto mismo del quebranto,
cuando los peces todos
que en cautelosas órbitas discurren
como estrellas de escamas, diminutas,
por la entumida noche submarina,
cuando los peces todos
y el ulisés salmón de los regresos
y el delfín apolíneo, pez de dioses,
deshacen su camino hacia las algas;
cuando el tigre que huella
la castidad del musgo
con secretas pisadas de resorte
y el bóreas de los ciervos presurosos
y el cordero Luis XV, gemebundo,
y el león babilónico
que añora el alabastro de los frisos
—¡flores de sangre, eternas,
en el racimo inmemorial de las especies!—
cuando todos inician el regreso
a sus mudos letargos vegetales;
cuando la aguda alondra se deslíe
en el agua del alba,
mientras las aves todas
y el solitario buho que medita
con su antifaz de fósforo en la sombra,
la golondrina de escritura hebrea
y el pequeño gorrión, hambre en la nieve,
mientras todas las aves se disipan
en la noche enroscada del reptil;
cuando todo —por fin— lo que anda o

[reptas

y todo lo que vuela o nada, todo,
se encoge en un crujiir de mariposas,

regresa a sus orígenes
y al origen fatal de sus orígenes,
hasta que su eco mismo se reinstala
en el primer silencio tenebroso.

Porque los bellos seres que transitan
por el sopor añoso de la tierra
—¡tragos de sangre, libres,
en la pantalla de su sueño impuro!—
todos se dan a un frenesí de muerte,
ay, cuando el sauce
acumula su llanto
para urdir la substancia de un delirio
en que —¡tú! ¡yo! ¡nosotros!— de repente,
a fuerza de atar nombres destemplados,
ay, no le queda sino el tronco prieto,
desnudo de oración ante su estrella;
cuando con él, desnudos, se sonrojan
el álamo temblón de encanecida barba
y el eucalipto rumoroso,
témpano de follaje
y tornillo sin fin de la estatura
que se pierde en las nubes,

[persiguiéndose;

y también el cerezo y el durazno
en su loca efusión de adolescentes
y la angustia espantosa de la ceiba
y todo cuanto nace de raíces,
desde el heroico roble
hasta la impúbera
menta de boca helada;
cuando las plantas de sumisas plantas
retiran el ramaje presuntuoso,
se esconden en sus ásperas raíces
y en la acerba raíz de sus raíces
y presas de un absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla,
hasta quedar inmóviles

¡oh cementerios de talladas rosas!
en los duros jardines de la piedra.

Porque desde el anciano roble heroico
hasta la impúbera
menta de boca helada,
ay, todo cuanto nace de raíces
establece sus tallos paralíticos
en los duros jardines de la piedra,
cuando el rubí de angélicos melindres
y el diamante iracundo
que fulmina a la luz con un reflejo,
más el ario zafir de ojos azules
y la geórgica esmeralda que se anega
en el abril de su robusta clorofila,
una a una, las piedras delirantes,
con sus lindas hermanas cenicientas,
turquesa, lapislázuli, alabastro,
pero también el oro prisionero
y la plata de lengua fidedigna,
ingenuo ruiseñor de los metales
que se ahoga en el agua de su canto;
cuando las piedras finas
y los metales exquisitos, todos,
regresan a sus nidos subterráneos
por las rutas candentes de la llama,
ay, ciegos de su lustre,
ay, ciegos de su ojo,
que el ojo mismo,
como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca.

Porque raro metal o piedra rara,
así como la roca escueta, lisa,
que figura castillos
con sólo naipes de aridez y escarcha,

y así la arena de arrugados pechos
y el humus maternal de entraña tibia,
ay, todo se consume
con un mohino crepitar de gozo,
cuando la forma en sí, la forma pura,
se entrega a la delicia de su muerte
y en su sed de agotarla a grandes luces
apura en una llama
el aceite ritual de los sentidos,
que sin labios, sin dedos, sin retinas,
sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,
se acogen a sus túmidas matrices,
mientras unos a otros se devoran
al animal, la planta
a la planta, la piedra
a la piedra, el fuego
al fuego, el mar
al mar, la nube
a la nube, el sol
hasta que todo este fecundo río
de enamorado semen que conjuga,
inaccesible al tedio,
el suntuoso caudal de su apetito,
no desemboca en sus entrañas mismas,
en el acre silencio de sus fuentes,
entre un fulgor de soles emboscados,
en donde nada es ni nada está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido —¡ay, Él también!— por
[un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra
[sangrienta.

¡ALELUYA, ALELUYA!

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una espesa fatiga,
un ansia de trasponer
estas lindes enemigas,
este morir incesante,
tenaz, esta muerte viva,
¡oh Dios! que te está matando
en tus hechuras estrictas,
en las rosas y en las piedras,
en las estrellas ariscas
y en la carne que se gasta
como una hoguera encendida,
por el canto, por el sueño,
por el color de la vista.

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
ay, una ciega alegría,
un hambre de consumir
el aire que se respira,
la boca, el ojo, la mano;
estas pungentes cosquillas
de disfrutarnos enteros
en sólo un golpe de risa,
ay, esta muerte insultante,
procaz, que nos asesina
a distancia, desde el gusto
que tomamos en morirla,

por una taza de té,
por una apenas caricia.

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas,
que acaso te han muerto allá,
siglos de edades arriba,
sin advertirlo nosotros,
migajas, borra, cenizas
de ti, que sigues presente
como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

[baile]

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

NOTAS SOBRE POESÍA

EL POETA TIENE IDEAS ACERCA DE LA poesía en las que manifiesta la relación que existe entre él, como inteligencia, y la misteriosa substancia que elabora. Estas ideas —hasta donde he podido observar— son tan precisas, cada una en su aislamiento, como las que se forma el artesano sobre la calidad de sus materiales o la eficacia de sus herramientas; pero, faltas de articulación y de método, no sería posible ensartarlas en un cuerpo de doctrina, sino, nada más, ofrecerlas en estado de naturaleza, como impresiones personales que no alcanzan a penetrar en el enigma de la poesía, aunque sí, cuando menos, proporcionan una imagen de la personalidad del poeta.

El poeta no puede, sin ceder su puesto al filósofo, aplicar todo el rigor del pensamiento al análisis de la poesía. Él simplemente la conoce y la ama. Sabe en donde está y de donde se ha ausentado. En un como andar a ciegas, la persigue. La reconoce en cada una de sus fugaces apariciones y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes.

La poesía no es diferente, en esencia, a un juego de «a escondidas» en que el poeta la descubre y la denuncia, y entre ella y él, como en amor, todo lo que existe es la alegría de este juego.

SUBSTANCIA POÉTICA

Me gusta pensar en la poesía no como en un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior. De este modo la contemplo a mis anchas fuera de mí, como se mira mejor el cielo desde la falsa pero admirable hipótesis de que la tierra está suspendida en él, en medio de la alta noche. La verdad, para los ojos, está en el universo que gira en derredor. Para el poeta, la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes, al

José Gorostiza

alcance de todas las miradas que la quieran ver.

Imagino así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña. La poesía no es esencial al sonido, al color o la forma, así como la luz no lo es a los objetos que ilumina; sin embargo, cuando incide en una obra de arte —en el cuadro o la escultura, en la música o el poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde.

Hay recias obras del arte de los hombres en las que la poesía no intervino. El Partenón en su majestad empequeñece y abate. La arquitectura está sola en él, grandiosa y escueta. El Taj Mahal, en cambio, aparece frente a los espejos de agua en que se mira como anegado por una inconfundible inspiración poética.

La substancia poética, según esta mi fantasía, que derivo tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita. La reconocemos por la emoción singular que su descubrimiento produce y que señala, como en el encuentro de Orestes y Electra, la conjunción de poeta y poesía.

DEFINICIONES

Sucede, aunque no a menudo, que el artista individual —digamos un pintor o un músico— se sirve de los recursos de un arte no poético para hacer poesía. La ocurrencia es casi siempre involuntaria y, cuando la asociación se produce como consecuencia de un movimiento natural de inspiración creadora, el efecto es de completa plenitud.

Me viene a la memoria la pintura del Beato Angélico. La unidad de su emoción religio-

sa y su sentido poético se traduce en pequeños cuadros comparables, cada uno, a las estrofas del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz.

La palabra es, con todo, terreno propio de la poesía e instrumento necesario para su cabal expresión. Desearía saber, si alguien pudiere explicármelo, por qué, pero lo ignoro; y en mi ignorancia me digo —¡suprema evasión la de las uvas verdes!— que el interés del poeta no está en el *porqué*, sino en el *cómo* se consume el paso de la poesía a la palabra, ya que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece poder facilitar el medio más apto para una operación tan delicada.

Desde mi puesto de observación, así en mi propia poesía como en la ajena, he creído sentir (permitidme que me apoye otra vez en el aire) que la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazada, ya no lo que dice, sino lo que calla. Notamos que tiene puertas y ventanas hacia los cuatro horizontes del entendimiento y que, entre palabra y palabra, hay corredores secretos y puentes levadizos. Transitamos entonces, dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas aéreas galerías que no conocíamos en nuestro propio castillo. La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo.

Un buen amigo me preguntó ¿qué es la poesía? Quedé perplejo. No sé lo que la poesía es. Nunca lo supe y acaso nunca lo sabré. leí en un tiempo mucho de lo que se ha dicho de ella, de Platón a Valéry, pero me temo que lo he olvidado todo. esto no obstante, contesté que la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el len-

guaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias.

Frente a semejantes conceptos, tan vagos que nada encierran de sustantivo como no sea frustración y desaliento —¡así es de inasible la materia que se quiere capturar!— me sentiría inclinado a corregirme ahora, diciendo que la poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá.

Mas, como ya lo habréis advertido, esta segunda definición es, aunque en otros términos, la misma que la primera. Tampoco ésta se sostiene en pie ni podría, en su dolorosa invalidez, servir a ningún propósito sensato.

EL VIAJE INMÓVIL

Decía Lao-Tsé: «Sin traspasar uno sus puertas, se puede conocer el mundo todo; sin mirar afuera de la ventana, se puede ver el camino del cielo. Mientras más se viaja, puede saberse menos. Pues sucede que, sin moverte, conocerás; sin mirar, verás; sin hacer, crearás».

He aquí descrita, en unas cuantas prudentes palabras, la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía. Gracias a ella, podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo, viajar.

PARÉNTESIS

En mis días he oído hablar a menudo sobre cierta pretendida impopularidad de la poe-

sía. Tal impopularidad suele atribuirse a diversas causas y, sobre todo, a una especie de enrarecimiento de la composición moderna, que la haría difícil de entender a personas desprovistas de fortuna literaria. Dudo si la poesía fue popular en otros tiempos, cuando el aeda cantaba las hazañas de los héroes en el banquete y Ulises se conmovía hasta las lágrimas oyendo relatar sus propios infortunios. La gente que se reunía en torno a la mesa —casi siempre la bien surtida mesa de la casa real— era sin lugar a duda gente de abolengo, que debió tener una responsabilidad principal en el culto de la poesía, puesto que ésta era, a un tiempo mismo, compendio de las tradiciones históricas y religiosas del pueblo y almacén de todo humano saber.

En nuestro idioma, desde los días en que, fruto de una intensa búsqueda en los papeles de la antigüedad clásica, el «mester de clerecía» se cuela en el arte poético, la poesía se convierte en cosa de adiestramiento. El poeta nace, es verdad, pero una vez nacido, se hace. De esta manera, la poesía, como por lo demás todas las disciplinas artísticas o científicas de nuestro tiempo, pasa a ser objeto de los afanes de una minoría que la crea o que, simplemente, posee preparación para disfrutar de sus placeres.

Nada de anormal encontramos en esto; pero en el caso especial de la poesía sucede que su vehículo, el lenguaje, es también el instrumento corriente de comunicación entre los hombres, y mientras cualquier persona sensata estaría dispuesta a reconocer que no pinta, le sería difícil admitir o siquiera pensar (si puede hacerlo) que no habla. Hay quienes, dueños de una cultura general respetable, que dicen gustar del último Stravinsky o preferir al primer Dalí o, aún mejor, que confiesan no interesarse en entenderlos, cuando se les coloca frente a una obra maestra de la poesía —si no la

entienden— sienten su propia deficiencia como un insulto personal del autor. ¡Supercheria! ¿Cómo se puede engañarlos, a ellos, con palabras?

POESÍA-CANTO

Si la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aún (en estos tiempos) que la poesía es música y, de un modo más preciso, canto. En esto no me aparto un ápice de la noción corriente. La historia muestra a la poesía hermanada en su cuna al arte del cantor; y más tarde, cuando ya puede andar por su propio pie, sin el sostén directo de la música, esto se debe a que el poeta, a fuerza de trabajar el idioma, lo ha adaptado ya a la condición musical de la poesía, sometiéndolo a medida, acentuación, periodicidad, correspondencias.

Los poetas de mi grupo —el «grupo sin grupo» que dijera Xavier Villaurrutia— nos complacíamos en reconocernos individualmente distintos de cada uno de los demás y, en conjunto, algo así como extraños a la generación que nos había precedido. Las cosas no andaban precisamente así. Hacia 1920-25 el Modernismo, y en primer término la voz estentórea de Darío, llenaba aún el ambiente de poderosas resonancias y, en verdad, fueren cuales hubiesen sido nuestros modelos más cercanos —Nervo, González Martínez o López Velarde— el grupo había nacido para la poesía bajo el signo gigante del Modernismo. Y éste ¿qué fue, en su idolatría de la forma, sino una verdadera orgía de musicalidad?

Un movimiento de reacción, en el sentido opuesto, se inicia entonces. Mi generación marcó, como actitud de principio, un cierto desdén hacia los recursos de la prosodia, que estimaba sacrílegos; pero no fue ella, imbuida como estaba en el gusto de las bellas formas, quien pudo llevar aquel des-

dén demasiado lejos. En donde mejor se advierte esta reacción es en la poesía actual, aunque no tanto aquí en México como en otras provincias del idioma, ya que el modo en que se trasegó la poesía española al vaso indígena, en pleno siglo XVI, parece haber imprimido para siempre en nuestra literatura el sello inconfundible de la herencia clásica.

Estamos por consiguiente —y éste es el hecho que deseo subrayar— frente a una postura contemporánea que desea, si no librarse de la musicalidad, sí apagarla, resistirse a servirla. La poesía de los jóvenes no quiere que la música se apodere de ella y la esclavice; huye de lo declamatorio y lo operático y se refugia en una especie de balbuceo vagamente rítmico, en el que se introduce, aquí y allá, un endecasílabo perfecto o una rima involuntaria. Tal parece como si en el esplendor de las formas cristalizadas, el poeta se sintiera rodeado de una fragancia excesiva que le impidiese respirar a pleno pulmón. De este modo se llega a ver como pura superfluidad todo cuanto la poesía elaboró en el idioma para poder realizarse.

Sabemos cuánta sinceridad y cuánta honradez se encierran en esta actitud que nos ofrece una poesía despojada de afeites innecesarios, pero no sólo esto, sino que apenas dotada de un tímido hilillo de voz. La poesía saldrá seguramente rejuvenecida de esta experiencia. Conviene recordar, sin embargo, que nada existe semejante a una libertad irrestricta. Todo está sujeto a medida, y la libertad puede no consistir en otra cosa que en el sentimiento de la propia posesión dentro de un orden establecido. Las reglas del ajedrez no oprimen al jugador, le trazan una zona de libertad en donde su ingenio se puede desenvolver hasta lo infinito.

La afinidad entre poesía y canto es una afinidad congénita. En un momento dado podrá relajarse o en otro hacerse más ínti-

ma, pero habrá de durar para siempre, porque no radica en el lenguaje —en el austero arsenal de la retórica, que caduca y se renueva sin cesar— sino en la voz humana misma, que el hombre presta a la poesía para que, al ser hablada, se realice en la totalidad de su perfección.

La diferencia entre prosa y poesía consiste en que, mientras una no pide al lector sino que le preste sus ojos, la otra necesita de toda necesidad que le entregue la voz. Cada poeta tiene un estilo personal (a veces indicador de su postura estética) para «decir» sus poesías. Éste las canta, aquél las reza, otro las musita, uno más la solloza. Nadie se confina solamente a leer. Encomendada a quien queráis que diga un poema. En el acto impostará la voz a la tesitura del canto y a continuación el verso saldrá vibrando de su garganta, con un temblor de vida que sólo la voz le puede infundir; porque ocurre —mis amigos queridos— que así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz.

EL DESARROLLO POÉTICO

En años no remotos, estimulado por la lectura de Valéry, me preocupaba —como a él— descubrir las leyes que gobiernan el crecimiento y la terminación de un poema, a partir de su simiente. El poema, así se trate nada más que de un soneto, ni nada menos, viene a ser como la unidad de medida de la poesía. La dificultad no está en saber cómo empieza el poema. Todo poeta tiene siempre a la mano su primera línea, pero ¿cómo se desarrolla? ¿cómo acaba? He aquí el caso. Hay indudablemente una variedad de procedimientos que no es fácil reconocer, pero dos o tres de ellos —los más comunes— saltan desde luego a la vista.

En el primero, que se podría llamar desarrollo plástico, el poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que

ha de llenar. Tiene un plano anterior, luminoso e incisivo, y tiene un fondo de escalonadas perspectivas en donde se esfuman los motivos accesorios. El desarrollo plástico resulta limitado en cuanto a que el poema debe confinarse al espacio que el autor le concede; y es finito, porque ahí, dentro de ese espacio, el poema se agota y acaba, de suerte que el autor mismo podría retocarlo, si quisiera, pero nunca proseguirlo. Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación.

El poema suele tener también un desarrollo dinámico. Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación. El poeta ha de medir de antemano la parábola que corresponde a la potencia del proyectil; pero en este método, las posibilidades de crecimiento resultan inagotables y el poema puede prolongarse indefinidamente, ya sea por acumulación o porque se establece un círculo vicioso, como en los cuentos de nunca acabar. Es el poeta quien, con su sentido de las proporciones, le pone un hasta aquí.

Tenemos, por último, un poema en que no se nota el crecimiento. De la primera a la última línea crece y va tomando cuerpo insensiblemente como en el desarrollo de un ser vivo, de un fruto o de una flor, hasta que alcanza sin esfuerzo, naturalmente, el tamaño, la estatura, la proporción que le dicta su propio aliento vital. El madrigal de Cetina debió producirse de este modo. No podía haber sido ni más sucinto ni más explícito y hubo de quedarse así, dentro de ese cuerpecito de poema niño, rebosante de su preciosa niñez.

LA CONSTRUCCIÓN EN POESÍA

En su *Defensa de la Poesía* observa Shelley que «las partes de una composición

pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema». Nada más cierto ni, cuando así pasa, menos afortunado; pues ¿qué se diría de una casa en la que cada una de las habitaciones fuese admirable, pero todas juntas no pudieran integrar la unidad en que consiste justamente una casa? No es cuestión ésta que suscite ninguna duda: si un poema se os muestra en la condición que señala el poeta inglés, estáis frente a una obra fallida; y el error no debe atribuirse a otra causa que a negligencia de lo que el poema significa como unidad arquitectónica. La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos.

En la actualidad, el poeta no suele proponerse problemas de construcción. De vez en cuando —cada día menos— utiliza ciertos elementos del arte poética tradicional y levanta con ellos, cuarteta sobre cuarteta o lira sobre lira, como con dados, un somero edificio que se sostiene, si la unidad interior es profunda, gracias a ella y no a la solidez de los materiales empleados. El soneto proporciona ocasión de construir de veras, conforme a un modelo feliz. El caso de la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir, no puedo callar, que lo siento como una enorme pérdida para la poesía.

Estamos bajo el imperio de la lírica. La poesía ha abandonado una gran parte del territorio que dominó en otros tiempos como suyo. El diálogo, la descripción, el relato, así como otras muchas maneras de poesía, que con tan notoria eficacia se combinaron en libros como, por ejemplo, el del *Buen Amor* del Arcipreste de Hita, se han ido a engrosar los recursos del teatro y de la novela.

Dentro de la lírica, cuando menos como la concebimos en la actualidad, parece que la única causa capaz de desatar un poema es

el dato autobiográfico. La conmoción que un acontecimiento produce en el poeta al incidir sobre su vida personal, se traduce, convertida en imágenes, en una emanación o efluvio poético; pero no en un poema, porque esta palabra «poema» implica organización inteligente de la materia poética. Treinta o cuarenta composiciones (en las cuales se puede reconocer siempre el contenido de pura, auténtica poesía) suelen formar, unas tras otras, lo que el público llama «un libro de versos». ¡Qué horrible expresión: un libro de versos! Y en el libro podrá haber cierta uniformidad de emoción y de estilo, y de un poema a otro, tales o cuales eslabones que dan la sensación de una continuidad invisible; pero el libro no mostrará, a su vez, la unidad de construcción que nos agrada encontrar en un libro. La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía.

La historia marcha cada día hacia el futuro ajena a toda noción de misericordia; no sería nada insensato, así pues, que en lugar de pedir que la poesía sea como fue en el pasado, tratásemos de comprender que puede ser ya tarde para aceptarla como es hoy. Tampoco sería absurdo pensar, en este amanecer de la edad atómica, en un mundo sin poesía, un mundo habitado únicamente por «expertos», de donde la poesía fuese desterrada como una escandalosa manifestación del pensamiento primitivo del hombre. Mas, mientras tanto, ¿sería mucho exigir que las partes de una composición sean todas poéticas y que la composición, en su conjunto, resulte un poema?

LA CUESTIÓN DEL AMBIENTE

Cuando pensamos en la poesía como revelación de belleza no se dificulta concluir, a poco que se profundice en las ideas, que así es ciertamente; sólo que la belleza manifestada por la poesía no la toma ésta

del mundo exterior, como prestada, no es la belleza natural de la nube o de la flor, sino la belleza artificial, poética, que la poesía presta transitoriamente, para sus propios fines, a la rosa y a la nube.

Esto no se entendió así siempre ni se entiende así todavía, no obstante la diafanidad de tan justa distinción entre la belleza de la poesía y la de los seres y las cosas. Para el lector común —y aun para muchos poetas— la poesía es como un túnel secreto que nos permite escapar de nuestras prisiones, de la fealdad y el horror circundantes, hacia infinitas llanuras iluminadas por el esplendor de lo bello. la razón les asiste hasta aquí, pero me temo que les falte cuando deducen, como consecuencia necesaria, que la poesía no tiene otro objeto que el de captar y exhibir la magnificencia del orbe.

De ahí que la poesía se haya asociado en el curso de su historia —y por contraste con el concepto corriente de prosa— con el uso de un lenguaje suntuario en el que sólo ciertas materias preciosas (sedas, oro, diamantes) parecen poder ofrecer a la imaginación sus puntos de apoyo terrenales. De ahí también, de este error que desconoce el poder de la poesía como fuente de belleza, resulta el hábito de situar el suceso poético dentro de un ambiente especial, en el escenario que el gusto del momento consiera apropiado. Ha habido así muchos «ambientes poéticos», como el pastoril que la Edad de Oro importó de la bucólica clásica o el ambiente oriental, de salón turco, que tanto amaban los poetas románticos. Todos falsos, como de papel, todo aparato escénico y utilería ineficaz. El ambiente así concebido nunca añadió nada a la belleza esencial de la poesía. Pese a todo, la tendencia a elaborar un «ambiente poético» perdura en nuestros días y no faltan quienes estén sinceramente convencidos de que la poesía gana —cuando menos en actualidad— si se presenta (o se representa)

en medio de los signos exteriores de la época. Tal vez quienes tal creen no se dan cuenta de que una apariencia de actualidad es, como cualquiera otra apariencia, extraña a la naturaleza misma de la poesía que está hecha toda de esencia e interioridad.

Debemos admitir, no obstante, por elemental confianza en la sinceridad de los empeños humanos, que nadie busca el error por el error, sino que caemos en él accidentalmente en nuestra prisa por llegar a lo cierto. Tal vez el hombre de hoy, apiñado a centenares de miles, a millones, en la estrechez de las grandes ciudades, no es ya como el hombre de otros tiempos. El hombre no vive, como solía, en la frecuentación de la naturaleza. El cielo no entra ahora a grandes pedazos azules, a paletadas, en la composición de la ciudad. Prisionero de un cuarto, ahito de silencio y hambriento de comunicación, se ha convertido —hombre isla— en una soledad rodeada de gente por todas partes. Su jardín está en las flores desteñidas de la alfombra, sus pájaros en la garganta del receptor de la radio, su primavera en las aspas del abanico eléctrico, su amor en el llanto de la mujer que zurce su ropa en un rincón. La poesía no necesita de este hombre para enriquecer su belleza. En rigor, si fuese cierto que la poesía no es sino un reflector de belleza, debería huir de él y de su fealdad y de sus miserias. Pero este hombre necesita, él sí, de la poesía; que sople sobre su vida y la embellezca; que la salve de los tremendos infortunios que la amenazan y la haga digna de ser llevada con orgullo sobre los hombros.

UN HOMBRE DE DIOS

Se trabaja en común para la poesía, aunque cada poeta se encierre en su torre de marfil. El poema no resulta de un encuentro repentino con la poesía. Hubo poetas que, a través de toda su obra, no buscaron sino perfeccionar un poema; y hay poemas

que, en el dilatado proceso de su maduración, debieron consumir los afanes de muchos poetas. La historia de la poesía —como la historia en general— sugiere la imagen de una corriente, un río cuyas ondas emergen al empuje de la masa de agua que las hunde, en seguida, en la disolución.

Porque la poesía —no la increada, no, la que ya se contaminó de vida— ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela. Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una poesía. El poeta la hará durar un día más o un día menos, según su habilidad para sustraerla a la acción del tiempo. Su destino está trazado, a pesar de todo, e irá a dispersarse en el fondo de la sabiduría popular —yo he oído a gente humilde, carente de toda cultura, repetir pensamientos de Shakespeare como propios— o bien, relegada a los anaqueles de las bibliotecas como un objeto arqueológico, quedará allí para curiosidad de los estudiosos y la inspiración de otros poetas.

Todas estas cosas, el poeta no tiene por qué saberlas y, si las sabe, no tiene por qué recordarlas. La conciencia histórica

asesinaría a la musa dentro de él. El poeta no ha de proceder como el operario que, junto con otros mil, explota una misma cantera. ha de sentirse el único, en un mundo desierto, a quien se concedió por vez primera la dicha de dar nombre a todas las cosas. Debe estar seguro de poseer un mensaje que sólo él sabrá traducir, en el momento preciso, a la palabra justa e imperecedera.

La misión del poeta es infinitamente delicada. Dejemos que la escude tras su inocente soberbia; que la defienda, si fuere necesario, con el látigo de su infantil vanidad. Después de todo, ni la individualidad ni la duración de una obra deben montar a mucho en los cuidados del espectador. En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad. Nadie sino el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos, podría sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta. El poeta puede —a semejanza suya— sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía. Entre todos los hombres, él es uno de los pocos elegidos a quien se puede llamar con justicia un hombre de Dios.

SOBRE MUERTE SIN FIN

«Me agrada que mis amigos me expliquen
lo que quise decir en mi poema.»

Ramón Xirau DESCARNADA LECCIÓN DE POESÍA

Desde *Canciones para cantar en las barcas* (1925) José Gorostiza no ha publicado más que un libro de poemas: *Muerte sin fin* (1939). En él se presenta, en plenitud, el mundo que latía en sus primeros versos. A través de una serie de imágenes continuadas nos dice Gorostiza la zozobra del hombre, la muerte del universo y de Dios y aun sugiere la imposibilidad de la poesía misma. En su poema no sólo el hombre se pone en cuestión, no sólo, forma constante del idealismo, se pone entre paréntesis a las cosas; se duda del poema en un círculo vicioso que es más bien un eterno retorno del ser a la nada, de la palabra al silencio, de la comunicación a la soledad.

AGUA Y VASO

Desde la antigüedad el símbolo del agua fue propiedad de poetas y filósofos. Ya Homero decía: "nosotros no somos sino agua y tierra" y es bien conocida la metáfora del agua que, desde Tales y Heráclito, se difunde por el pensamiento y la poesía de Occidente. Pero los símbolos son ambiguos. Si la univocidad fuese su característica única y determinante, se transformarían en ideas, en conceptos, en palabras formadas por el hábito de la definición. ¡Qué diferencia de signo y de valor entre el agua mitológica de Homero y el agua del Tajo ficticio donde habitan, milagro de la poesía, las ninfas de Garcilaso! No es menor

la diferencia entre el agua raíz de todas las cosas en Tales y el agua principio del mal en Heráclito, tan cercanos en historia y en cultura. Aguas soñadoras de Antonio Machado, aguas de reflexión en Valéry, superficies tranquilas y olas obcecadas revelan la conciencia del poeta, del hombre que crea las aguas y las transforma y las moldea según la emoción que le es propia. El mito de Narciso multiplica espejos.

En el poema de Gorostiza es el agua un símbolo de varias dimensiones. Una vez, en *Canciones para cantar en las barcas* es el agua signo de la fugacidad del tiempo:

*Afuera canta un pájaro cautivo
y con nota fugaz el surtidor.*

En otra ocasión el agua llega a formar parte del poeta:

*La sal del mar en los labios
¡ay de mí!
La sal del mar en las venas
y en los labios recogí.*

En *Preludio* el agua es la imagen del devenir incesante que caracteriza a la vida:

*Detén, agua, tu prisa, pues en tanto
te ciegue el ojo y te estrangule el canto,
dictar debieras a la muerte zonas;
que por su propia muerte concebida
sólo me das la piel endurecida
—¡oh movimiento sierpe!— que abandonas*

La primera estrofa de *Muerte sin fin* establece definitivamente la significación del agua. El hombre en su soledad —"sitiado en mi epidermis"— encuentra su reflejo en el agua:

*lleno de mí —ahito— me descubro
en la imagen atónita del agua.*

Cuán distinto este Narciso sitiado, apesadumbrado por su "torpe andar a tientas por el lodo" del narcisismo de Valéry, cruel acaso en su reflexión, pero consciente de su conciencia:

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
que de ma seule essence!*

Dos actitudes: Narciso curioso, investigador que en el agua busca su soledad, la define, la recorta, nos la entrega como una esencia pura y pulida; Narciso desesperado que encuentra en el agua la imagen de su propia "conciencia derramada".

En el verso de Gorostiza el agua está "atónita". Sorpresa y fascinación entran en el sentido de la palabra. Pero su atonalidad no es simplemente transitoria. El agua es atónita. Exenta de color y de vida traduce la realidad de una vida que es muerte, de una lívida conciencia agónica:

*que nada tiene ya
sino la cara en blanco
hundida a medias ya
como una risa agónica.*

Desde la primera estrofa Gorostiza contrapone a la imagen del agua, la del vaso. Si el agua es conciencia y es vida, el vaso es inteligencia y forma:

*No obstante —¡oh paradoja!— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica...*

En las *Sagradas escrituras*, algunos versículos de las cuales sirven de introducción a *Muerte sin fin*, se usa repetidamente la imagen del vaso y aunque su significación varíe sensiblemente según los textos tiene algunas veces un sentido similar al que le da Gorostiza. "Los hijos de Sión, preciados y estimados como oro puro, ¿cómo son tenidos por vasijas de barro, obra de manos de alfarero?" (*Lamentaciones*, 4-2). En este caso la vasija indica ya esencia, forma. Y tal vez es conve-

niente recordar que en la tradición cristiana el vaso ha tenido una significación semejante cuando se dice de San Pablo que fue "vaso de elección" o cuando se aplica el símbolo a María en la Letanía Lauretana.

Sean cuales fueren los antecedentes religiosos o literarios del símbolo, en José Gorostiza el vaso simboliza la inteligencia, molde de la conciencia humana. El espíritu derramado del hombre adquiere forma, pretende llegar a ser, identificarse consigo mismo para la eternidad:

*En la red de cristal que la estrangula
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí gota con gota...
.....
qué agua tan agua
está en su orbe tornasol soñando
cantando ya una sed de hielo justo.*

La "conciencia derramada" se convierte en este "hielo justo", en esta puntual determinación de la conciencia por sí misma, en esta justificación de la conciencia por su forma más pura, elevada e intelectual. El agua llega a ser vaso —"atada allí gota con gota"— y la conciencia del hombre en nada difiere de su personalidad, de su máscara. El vaso,

*nos pone una máscara grandiosa,
ay tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros.*

Ha llegado el momento del gozo. El hombre, sabiéndose idéntico a sí mismo, se siente unido a la suprema inteligencia de Dios. "Es el tiempo de Dios que aflora un día". Pero tan sólo aflora, tan sólo un día. Pasajera la alegría como pasajero es el tiempo el hombre se encuentra frente a nada, "muerte sin fin de una obstinada muerte":

*nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado,
que se mira a sí mismo en plena marcha.*

Puede el hombre, henchido por un instante de presencia, vanagloriarse de su ser, distribuir "los mundos en el caos" sin darse

cuenta de su pobre sustancia mortal. Se derrumba la forma, se aniquila la esencia, "espejo agólatra que se absorbe a sí mismo contemplándose". Lo que se creía esencia es tan sólo, un espejismo, un reflejo, una mera reflexión:

¡Oh inteligencia, páramo de espejos!

"El vaso en sí mismo no se cumple... Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil." Con ironía comenta Gorostiza este ascenso y este inmediato descenso de la conciencia humana:

*Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua.*

EL UNIVERSO

La misma e inevitable paradoja se desarrolla y amplía cuando el poeta se dirige a las cosas e inquiriere acerca de la naturaleza del mundo y de Dios. Después de haber mostrado la soledad que es el hombre hecho de la materia del tiempo, señala una idéntica condición en los seres inanimados, en los seres vivos, en la naturaleza toda. La realidad se entrega a "un frenesí de muerte" que es frenesí de regreso. Toda cosa, en su muerte, participa de un furioso desnacer en una vuelta a sus orígenes, de lo vivo a la pre-vida, de la pre-vida a la piedra, de la piedra a la nada. Nos encontramos ante el mito del eterno retorno, un eterno retorno sin centro del mundo, sin eje de creencia, sin cosmos que estructure el caos, sin regreso, vuelta a la nada cuando los animales "inician el regreso" —a sus mudos letargos vegetales:

*cuando las plantas de sumisas plantas
se esconden en sus ásperas raíces
y presas de un absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla,
hasta quedar inmóviles
¡oh cementerios de talladas rosas
en los duros jardines de la piedra!*

cuando "las piedras delirantes", "también el oro prisionero", "las piedras finas y los meta-

les exquisitos todos" vuelven al ojo originario "siniestro pájaro de humo".

¿Por qué este frenesí de muerte? ¿Por qué ese delirio? El absurdo del hombre y el absurdo de la naturaleza provienen de una ausencia: la ausencia de Dios. Creación del hombre este Dios que el poeta solamente concibe bajo el tinte de un color, de una cualidad sensible ("transparencia acumulada —que tiñe la noción de El de azul") ha muerto "siglos de edades arriba" y si todos los seres eran en un principio imágenes de Dios vivo, son ahora simples reflejos de un ser inexistente, sombras de una sombra, negaciones de una nada. [Algunos han querido encontrar en este Dios de Gorostiza el símbolo de las muertes cíclicas del mundo prehispánico; otros pretenden que el poema simboliza la desaparición del mundo indígena; otros, finalmente, han querido encontrar en él reminiscencias del Dios bíblico, apoyándose en las citas bíblicas que encabezan el poema. Ninguna de estas explicaciones parece tener fundamento en el texto.]

EL POEMA

Implícita en *Muerte sin fin*, dejándose descubrir tan sólo en los instantes de mayor lucidez, aflora una poética que tiene sus antecedentes en *Preludio*. Poética, la de Gorostiza, que niega la posibilidad de toda poesía y que hace de su propio poema un bellissimo retorno al silencio, a la nada esencial.

El hombre de Gorostiza se encuentra en plena soledad, en "esta oquedad que nos estrecha —en islas de monólogos sin eco". La palabra es para Gorostiza la hueca expresión de esta oquedad.

Ya desde *Preludio* la actitud de Gorostiza es clara a este respecto. El poema entero es una inútil búsqueda de la expresión y de la comunicación. La palabra que el poeta quisiera encontrar concreta en sus manos se hace hábito y se hace acontecimiento, se petrifica y escapa:

*Esa palabra, sí, esa palabra
que se coagula en la garganta
como un grito de ámbar.*

En el instante en que el poeta encuentra la palabra, pretende modelarla, adaptarla, modificarla, hacerla suya fluida y viva, la siente "exacta", vacía, inútil, incapaz de expresión, ya vaso y no conciencia:

*¡mírala, ay, tócala!
¡mírala ahora!
mírala ausente toda de palabras
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta.*

La inteligencia es un "rencor sañudo", se mantiene "una, exquisita, con su dios estéril", sin poder expresar la vida concreta de las cosas. "El vaso no se cumple." Tampoco se cumple la palabra. Su reino, como el de la inteligencia, es tan sólo ilusión, "ilusión nada más, gentil narcótico". Ilusión y ficción. Pues la palabra quiere fingirse vida, ser "dolor de sustancia adolorida" y no alcanza a decirnos sino lo esencial de las cosas y de las conciencias, lo idéntico, lo inútil.

El poema acaba con el poema en una bellísima y agresiva "descarnada lección de poesía".

(Tomado del libro *Tres poetas de la soledad* (Gorostiza, Villaurrutia, Paz), México: Antigua Librería Robredo, 1955.)

Salvador Elizondo MUERTE SIN FIN

A medio siglo de su origen este poema se ha convertido incontestablemente en un clásico de nuestra modernidad. Ya en vida de su autor conoció las interpretaciones críticas y dramáticas, las explicaciones línea por línea y los textos de homenaje, por lo que aponerle esta nota a medio siglo de su origen este poema se ha convertido incontestablemente en un clásico de nuestra modernidad. Ya en vida de su autor conoció las interpretaciones críticas y dramáticas, las explicaciones línea por línea y los textos de homenaje, por lo que aponerle esta nota además de ser una

empresa temeraria en el orden de la crítica desvirtuaría el carácter facsimilar de esta con que la Editorial Cultura conmemora la aparición de la primera. Me limitaré por ello a parafrasear lo más sintéticamente que me sea posible algunas ideas esenciales que derivaron de una conversación que tuve con el poeta poco antes de su muerte. —¿Cómo escribió usted el poema? —Como se ponen los ladrillos... Entendí claramente que se refería a la construcción del poema y luego ilustró su respuesta aparentemente enigmática con un recuerdo técnico muy interesante: primero lo había escrito todo a máquina después de las horas de oficina. Cuando ya tuvo todos los materiales reunidos en el orden en que surgieron de su mente a la máquina y, por así decirlo, en forma de cinta continua, los reordenó y reagrupó —usando para ello las tijeras y el engrudo— de acuerdo a un orden de clasificación racional. *Transiit classificando*. Transitan por el poema todas las cosas del Mundo, el mundo ideal de la inteligencia y el mundo real de los seres y de las cosas. Los tres reinos de la Naturaleza desfilan ordenadamente ante nosotros en agrupamientos precisos y canónicos, todo regido por un orden apolíneo, sólo que este orden geométrico está inscrito a su vez en un desorden dionisiaco por el que todas las cosas y los seres del Mundo no se dirigen a su fin, sino a su origen y "... al origen fatal de sus orígenes..." El poeta pasa revista al Mundo en su regresión eterna, sin fin, como el tornillo del eucalipto o, simplemente, como el círculo, figura en la que se encadenan las imágenes y las ideas del poema, las cosas clasificadas según las ideas y elevadas así a su incandescencia poética como "el ulises salmón de los regresos". Pero *Muerte sin fin* es, ante todo, un poema de la inteligencia. Como lo demuestra la relación de su elaboración técnica, la inspiración que lo dictó es sometida, por las tijeras, al canon de la clasificación de todas las cosas y conducido por ese canon hasta su origen en el que recomienza el ciclo regresivo. Este poema contiene en el intervalo de dos amargas copas toda la grandeza del Universo. [...]

Antonio Alatorre
NADA OCURRE,
POESÍA PURA

[...] Sí, yo leí *Muerte sin fin* por primera vez hace 45 años. Acababa de salir de cierto encerramiento monástico, donde se profesaba como dogma que el príncipe de los poetas mexicanos modernos era Alfonso Junco, y así, en ese estado de desvalimiento y desnudez, caí en Guadalajara, dichosamente, en manos de Juan José Arreola, como una pella de barro en espera de su alfarero. Ya he contado, por escrito, lo que gracias a Arreola fueron para mí los años de 1944 y 1945, y no quiero repetirme. Sólo diré que uno de los libros que más atesoro, la bellísima antología poética llamada *Laurel*, es adquisición de esos años tapatíos. Bien podrán imaginar ustedes lo que fue *Laurel* para el pobre diablo que era yo, tan desprovisto de bagaje literario. Están representados allí 38 poetas, egregios casi todos, y yo no conocía a ninguno de los 38; fue mi primer contacto con ellos, mi descubrimiento de todo un mundo nuevo, parecido al descubrimiento de un Debussy, un Ravel y un Stravinsky, a quienes jamás se oía en el mencionado claustro monástico. Y añadiré que, para mí, lo mejor de *Laurel*, la joya de las joyas, ha sido siempre *Muerte sin fin*. [...]

Dejando a un lado las circunstancias variables, una cosa es segura: que los diversos estudios críticos y profesionales sobre *Muerte sin fin* tendrán por denominador común la admiración, el entusiasmo. Seguramente se habrá dicho que *Muerte sin fin* es uno de los más hermosos poemas escritos en nuestra lengua en el siglo XX. Lo cual, en vista de lo que fueron nuestros siglos XVIII y XIX, equivale a decir que es uno de los más hermosos poemas escritos en español en los tres últimos siglos. [...]

Yo confieso que casi todo lo que fue mi primera experiencia [de lectura del poema] sigue en pie, y que los cambios que hay en

mi experiencia posterior se deben más a lo que he ido suprimiendo que a lo que he ido añadiendo.

Creo que será bueno aclarar y precisar esto que digo. Por fortuna recuerdo la experiencia de hace 45 años con mucha nitidez, casi como si acabara de suceder, y no tengo que inventar nada. En mi susodicho encierro monástico me había dado un chapuzón en la filosofía aristotélico-tomista que se enseña o por lo menos se enseñaba en los claustros. Esto me predisponía para leer *Muerte sin fin* de cierta manera. ¿Acaso no habla allí Gorostiza de materia y forma, de potencia y acto, de ser y no ser, de generación y corrupción, cuestiones todas que llevan un indeleble sello aristotélico? Es verdad que habla de ellas con un método y un lenguaje muy distintos de los escolásticos, lo cual, naturalmente, hacía ardua mi tarea de lector. Recuerdo cómo, a media lectura, pensé en las muchas relecturas que me harían falta para llegar, mediante ejercicios de concentración cada vez más severos, a una meta que se llamaría "la comprensión total del poema". Y, durante años, *Muerte sin fin* siguió siendo para mí ante todo un poema filosófico. A Arreola, por cierto, no le sucedía eso: él no se había chapuzado en la filosofía aristotélico-tomista. (Donde él había metido un poco las narices era en la filosofía de Bergson, desconocida para mí.)

Ciertamente, lo que me dejó deslumbrado, fascinado para siempre, fue la música de los versos, no el contenido filosófico, pero como este contenido era según yo lo más importante, el meollo mismo del poema, mi tarea consistía, paradójicamente, en no dejarme distraer por el lenguaje del poeta, porque me quedaba embobado y el hilo del pensamiento se me iba, se me perdía en el mar de la música. Recuerdo con claridad un pasaje característico. "Nos recreamos hondamente", dice Gorostiza,

en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol
y sueña los pretéritos de moho,
la antigua rosa ausente

y el prometido fruto de mañana,
como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
la arrancara otro espejo por respuesta.

Recuerdo muy bien mi perplejidad ante estos versos. Los "pretéritos de *moho*" y la "rosa ausente" eran lo de menos; podían entramme. Pero ¿qué sería ese "espejo del revés", y además opaco, y capaz de arrancarle un segundo espejo a la imagen? ¿Qué explicación tenían estos espejos? ¿A qué cuestión gnoseológica se estaba aludiendo aquí? Pero, mientras me prometo averiguar algún día el misterio, ya estoy continuando la lectura:

Mirad con qué pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos,
los echa a andar acordes como autómatas;
al impulso didáctico del índice
oscuramente
¡HOPI
los apostrofa
y saca de ellos cintas de sorpresas
que en un juego sinfónico articula,

y lo que sigue, la "tierna brisa", la inolvidable "luna azul, descalza, entre la nieve". El pasaje se me quedó hondamente grabado, no sólo por su descripción de las aventuras del pensamiento, tan musical, tan vívida, sino muy especialmente por esa juguetona interjección, ¡HOPI!, en que prorrumpe el pensamiento al imitar, con su "buen candor que todo ignora", el acto creador del Jehová bíblico. Sigue siendo, después de 45 años, y a causa de lo que fue en la primera experiencia, mi pasaje predilecto.

Dije que los cambios que hay en mi experiencia actual de *Muerte sin fin* se deben más a lo que he ido suprimiendo que a lo que he ido añadiendo. Explicaré primero esto último. De manera general, lo que he añadido es perspectiva. En 1944 no había leído aún las *Soledades* de Góngora ni el *Sueño* de Sor Juana. Hoy, en cambio, cada relectura de *Muerte sin fin* me trae ecos, cuanto menos precisos tanto más persistentes, de

esos dos grandes poemas sinfónicos. En verdad, las *Soledades*, el *Sueño* y *Muerte sin fin* han venido a formar, para mí, una trilogía perfecta. Los tres están escritos en silva. Claro que la silva de Gorostiza no mantiene la estricta hechura que tenía en el siglo barroco, sino que adopta la que le dio Rubén Darío, una hechura aún más suelta, que admite no sólo endecasílabos y heptasílabos, sino también versos de cinco y nueve sílabas y muchos alejandrinos; además, muy afinada con las tendencias de nuestra época post-modernista, post-rubeniana, la silva de Gorostiza prescinde de las rimas: es una silva de versos sueltos. (Y, como no puedo sacudirme lo profesor de literatura, diré que no es bueno confundir versos sueltos con versos libres. Gorostiza no es versolibrista, sino un metrificador tan escrupuloso, a su manera, como Góngora y Sor Juana a la suya.) Hay algunos tentaleos de silva anteriores a las *Soledades*, pero fue Góngora el verdadero creador de esa estructura fluida, suelta y divagante. La *Primera soledad* se abre maravillosamente con esta declaración:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó, versos, dulce musa:
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.

Soledad "confusa": la diferencia entre los pasos del peregrino, asunto del poema, y los versos en que está escrito, se esfuma, se "confunde": fondo y forma quedan hechos verdaderamente una sola cosa. La silva es la forma métrica de la divagación, del vuelo errante del pensamiento y de la fantasía. Además, uno de los sentidos de *soledad* es el de 'saudade', el de 'nostalgia'. "Soledad tengo de ti, / tierra mía do nací", dice una canción de tiempos de Góngora. Las *Soledades* son una 'nostalgia': nostalgia de la Edad de Oro, nostalgia de la belleza de una vida vivida en consonancia con la naturaleza, tal como el *Sueño* de Sor Juana es una nostalgia del conocimiento. Los tres poemas son *Nostalgias*, los tres son *Soledades*, los tres son *Sueños*. La materia de *Muerte sin fin*, la

digresiva meditación ante un vaso de agua, es leve y delgada como la de los dos grandes poemas barrocos. Más leve y delgada aún, pues las *Soledades* y el *Sueño* se han dejado prosificar, y dudo que haya alguien capaz de prosificar el poema de Gorostiza.

De manera más concreta, hay hacia el final de *Muerte sin fin* esos largos pasajes hechos de breves y lípidas viñetas: primero de animales (el salmón, el delfín, el tigre, los ciervos, el cordero, el león), en seguida de vegetales (el sauce, el álamo, el eucalipto, el cerezo y el durazno, la ceiba) y luego de minerales (el rubí, el diamante, el zafiro y los demás), viñetas epigramáticas que irresistiblemente me hacen pensar en las de Góngora, por ejemplo en las bodas rústicas (las gallinas, los cabritos, los conejos, los pavos, las perdices) y en el suntuoso desfile de los monteros (el neblí, el sacre, el borní, el baharí, el azor, el gerifalte), y también en las viñetas de Sor Juana, por ejemplo en la descripción de la noche (la lechuza y los murciélagos, el perro; los peces, los venados, los pájaros). Son pasajes que brillan con idénticos destellos de cristal de roca en los tres poemas.

Cosas así son las que he ido añadiendo a mi lectura de *Muerte sin fin*. En cuanto a lo que he ido suprimiendo, se puede decir en pocas palabras: he suprimido mi ingenuo afán de seguir un hilo conceptual, de traducir el lenguaje del poeta al lenguaje de las sesudas cuestiones ontológicas y epistemológicas. Todo el poema se me reduce a imágenes, palabras, ritmos. O casi todo. Yo diría, burdamente, que *Muerte sin fin* es 99% música y sólo 1% hilo conceptual. Y siento que la frase "No ocurre nada", varias veces repetida por Gorostiza, es un delicado aviso a los críticos que sientan la tentación de dar expresión coherente al pensamiento filosófico del poema. Siento que a ellos les dice: "Mas nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha". La inteligencia, "soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo", es lo mejor del hombre, su orgullosa característi-

ca, dispensadora de alegría, sí, "mas en la médula de esta alegría / no ocurre nada, no". Claro que, en otro sentido, allí es donde ocurre todo: el ensueño, la música, la magia, la poesía. *Muerte sin fin* es poesía pura.

Jaime García Terrés JOSÉ GOROSTIZA EN VOZ BAJA

¡Qué vagos y distantes regresan a la memoria mis contados encuentros con José Gorostiza! Lo leí sin cesar —y no he dejado de hacerlo— desde que llegó a mis manos su *Muerte sin fin*, en 1941 o 42. Pero no fueron más de una veintena las veces que hablé con él; y siendo la suya una de las más altas, depuradas, interesantes y aleccionadoras de la lengua castellana, jamás hablé con él de poesía. [...]

Con todo —y no creo que el minucioso análisis me desmienta, ni que la constancia vaya en detrimento del analista—, la fuerza conmovedora de *Muerte sin fin* depende incomparablemente más de su forma, de su pensamiento *poético*, que de sus implicaciones filosóficas. Poco importan los augurios autorales que cupiere interpretar en sentido contrario. Cierto: "... la forma en sí misma no se cumple"; la forma llega a ser "ilusión, nada más, gentil narcótico / que puebla de fantasmas los sentidos"; y aun "jardín de huellas fósiles". No obstante (al menos en su caso, que no es frecuente circunstancia) los propios conceptos implícitos en palabras como éstas, despojados de la manera exacta y diamantina de su expresión, dichos, por ejemplo, como los expone el hermeneuta, o revelados por una comunicativa y creíble prosificación del autor en persona, podrán ser cualquier cosa (honda reflexión, axiomas didácticos, guía de pecadores...) salvo poesía —o salvo el género superior de poesía que logró edificar José Gorostiza. [...]

Pero el creador de *Muerte sin fin* era de aquellos artesanos que guardan, cual tesoro secreto, las verdaderas claves de su oficio. Confesaba, sí, ¿por qué no?, su debilidad hacia Tchaikovski, y hasta los macizos postulados de su íntima teología. No me lo imagino en cambio —aunque puedo equivocarme—, capaz de confiar a un ávido aprendiz, lleno de joven admiración expectante, sus peculiares modos de componer o romper un endecasílabo. [...]

Si gente como Gorostiza consumó durante su vida entera un solo gran poema, ello fue porque eso, precisamente, es lo que le correspondía legar a la posteridad. Lo que estaba en su mano y en su destino. Y tamaño legado es en sí bastante. Nadie tiene dere-

cho a exigir a nadie proezas literarias adicionales. Es como si Eliot no hubiera redondeado sino *The Waste Land*, o Paul Valéry se hubiera constreñido al *Cementerio Marino*. Espléndido que hayan producido ulteriores obras maestras que reforzaran lo que los consagró en definitiva. ¿Pero habrían sido menos grandes poetas de no haberlas escrito? Y conste que no intento resolver aquí el problema; apenas si me arriesgo a plantearlo.

(Los fragmentos de Elizondo, Alatorre y García Terrés fueron leídos en la presentación de la edición facsimilar de *Muerte sin fin* a cincuenta años de la primera, y están tomados del número uno, enero de 1991, de la revista *Biblioteca de México*.)



DIGRESIÓN SOBRE LA POESÍA

emilio adolfo westphalen

No es secreto que el acceso a la poesía no es acontecimiento común u obligatorio en la vida corriente. Mucha gente (me temo que la mayoría) transcurre dichosa o mediocre o angustiosamente su vida sin que tenga la menor sospecha de que circulan — casi clandestinamente — unos raros objetos construidos con palabras — los cuales (en ocasiones) dan un sonido dulce o agrio pero que nos confunden y transportan a otra esfera de existencia — por lo general exaltada y casi siempre intraducible a otros términos del lenguaje o actividades diversas de nuestro espíritu.

¿Cómo se llega a ese estado que podríamos calificar de tiernamente delirante? No ha sido nunca (a mi entender) esclarecido el fenómeno de la iniciación poética. Intuyo que son innumerables y variadas las vías que conducen — por extraviados oscuros e imprevistos caminos — al primer contacto — a la revelación primigenia. Lo cierto es que quien ha abierto los ojos y oídos a la percepción de un canto de ninfa o sirena — difícilmente podrá desprenderse de la nostalgia de sentirse nuevamente cautivado por ella. No sé si a incautos o videntes — la poesía transformó la vida. Nos rendimos a ella — indefensos — aunque pocas veces nos llegue más que un barrunto engañoso de una voz tal vez oída más tímidamente presentida. No poseemos sistema o ritual — penoso o inspirado — que nos asegure la invocación — que haga que la poesía responda a un llamado desgarrante o canto. Aun si por azar acude — no sabremos nunca si nos concede la inmerecida dádiva — el don tan prestamente otorgado cuanto abolido.

De lo antes manifestado — podría oscuramente deducirse que la poesía no sólo es incierta — variable, temible — sino igualmente engañosa — la mayoría de las veces decepcionante.

Otra consecuencia es la admisión de que no existen sistemas establecidos y seguros de aproximación — que son quiméricos los esfuerzos por trazar reglas e inventar métodos de captación. Un éxito — inesperado y nunca exento de duda — no asegura la posibilidad de la repetición. El poeta debe ofrecerse a la poesía tan

despojado de todo prejuicio o arte retórica — como la vez primera que tuvo la escatimada dicha de creer estaba a él dirigida una voz atrayente y desilusionante. El poeta se engañaría irremediabilmente si pretende armar trampa o artificio — ingenuos o sabios — que le aseguren el otorgamiento de la gracia.

Se me rebatirá que diariamente son incontables los poemas propuestos — que a pesar del recato de la poesía — nos vemos abrumados incansablemente con pretendidas falsas y discordantes novedades — o (aun peor) por repeticiones deformadas de algunos logros aparentes que auto-consagrados expertos nos comunican como normas fijas e intangibles.

En verdad — para valernos de una comparación vulgar — las piedras que llamamos preciosas adquieren esa cualidad por su rareza o extravagancia y tal cualidad es — más o menos — aceptada y reconocible. La apreciación de los poemas — en cambio — varía siempre de acuerdo a las épocas — a las circunstancias de la vida en que los escuchamos — al temperamento y a la sensibilidad de las personas. No persisten — en consecuencia — el grado de estimación ni la seguridad del arrobo y el encantamiento.

Sorprenderá — una vez admitida cierta veracidad en los aspectos apuntados del fenómeno poético — que tantos de nosotros seamos fieles devotos de la implacable deidad — toda ella atracción y espejismo — y que a pesar de sus continuos desaires — no fatigue ni desazone a quienes le rendimos culto y devotamente nos sometemos a ella.

Sus atractivos son tanto más apreciados cuanto menos son accesibles. El poema — al igual que la belleza — es casi invariablemente lo inesperado — lo que nunca tuvimos sospecha que existía — la dádiva recaída sobre quien menos se esforzó en recibirla.

Aun más conturbante y desconcertante es descubrir los casos excepcionales — ver que la poesía — obedeciendo a mi capricho y albedrío — se aficiona a ciertas voces y concede en esa forma que se oigan en esta tierra sonidos más propios de Orfeo o de seres celestiales o atrayentemente demoníacos.

En toda época han sido parcas las manifestaciones de euforia en la Diosa Poesía. No obstante — un azar venturoso ha determinado que este año conmemoremos los aniversarios de dos de los más altos e innegables protegidos y agraciados suyos: el santo de Yepes y el joven rebelde que no pisó la tierra sino con sandalias de juego y de tormenta. San Juan escribió su media docena de inmarcesibles canciones hace más de cuatro siglos. Cuando murió Rimbaud en Marsella — hará dentro de poco cien años — hacía cerca de veinte que se había arrancado el manto real del poeta y del vidente. Sin embargo — lo que la poesía dijo a través de tales intermediarios sigue — más vivo y más actuante que gran parte de lo producido en este siglo. Esa agua sigue fresca — nos mueve — nos vigoriza — nos perturba. To-

avía no se ha diluído el oro en que fueron engarzadas las piedras preciosas espirituales que ellos recogieron y escogieron.

No me atrevo a particularizar mi pleitesía a tan egregios representantes de la inspiración — humana y divina. Pero lo que podría añadir (y más que discutible) para situar dentro de la sensibilidad nuestra a quienes fue indiferente la gloria literaria u otra en quienes en la “revelación” se encerraba todo lo transmisible de la inanidad y la trascendencia humanas.

Comprenderéis mi bochorno pues se me ha pedido que luego lea a vosotros piezas que no merecen ser tildadas de poemas — pero que dado el estado más bien desastroso de buena parte de lo que se ofrece al público en mi país — ha podido ser admitido como representativo en alguna medida — menor se sobreentiende — de la poesía aparecida en mi país durante parte de este siglo.

Quedáis advertidos y no es necesario reiteraros lo extemporáneo y ocioso de cualquier acercamiento o comparación.

Para acentuar más la diferencia en cuanto a vivencia y valor líricos — me voy a permitir leerlos — antes de los poemas escogidos en el libro recientemente editado por Alianza — una pieza inédita en la que se constata la desesperanza y conciencia de inutilidad que abruma a los que todavía tenemos lucidez suficiente para reconocer lacras y deficiencias.

Se trata de una prosa intitulada — “Artificio para sobrevivir” — y dice así:

— *Impedir la salida del sol — atrancar bien las innumerables puertas y ventanas de la noche — no dejar resquicio alguno por donde se cuele el sol — anular todo vestigio que otrora surcara el firmamento la cuadriga de Apolo.*

— *Quien tal expresó — ¿pretende ponernos antifaz negro desprovisto de aberturas? — ¿olvida la insoslayable alternancia de luz y tiniebla — el horario recurrente — los eclipses puntuales a la cita?*

— *Desde luego — replica. Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invoca) lo imposible?*

Vean: el sol cayó en la trampa (ficticia) que le armaron las palabras. No hay sol — no hay luz — tampoco noche se necesita.

— *(Cierra los puños — aprieta los párpados.)*

Este texto, inédito, es la «Conferencia Inaugural» del *Foro de Poesía Iberoamericana*, organizado por la Universidad de Salamanca, España, entre el 15 y el 19 de julio de 1991. A continuación leyeron poemas de Westphalen el peruano Alfredo Pérez Alencart y Carlos Schwartz, coordinador del Foro y miembro de *Último Reino*. E. A. Westphalen, presidente de Honor, acababa de cumplir 90 años.

YUGURTA

arthur rimbaud

Uno de los relatos de la precocidad de Rimbaud refiere que el 2 de julio de 1869 hubo en Charleville un concurso entre escuelas. La materia era versificación latina; el tema: Yugurta, Rey de Numidia.

Comienza el concurso. Los estudiantes, con diccionario en mano, borronean sus hexámetros. Arthur Rimbaud, no. Tiene hambre, así que pide al prefecto unas rebanadas de pan. Ya satisfecho, toma la pluma y escribe setenta y cinco versos sin consultar ni una vez el diccionario. Gana el premio.

Antonio Alatorre ha vertido del latín este sorprendente poema que nos da luces de la habilidad de aquel latinista de quince años. [Revista Biblioteca de México.]

I

Nace en las montañas árabes un niño formidable,
y dice el aura ligera: "Éste es nieto de Yugurta".

Pocos días habían pasado desde que abrió los ojos
ése que luego sería un segundo Yugurta para la tierra
y la gente árabe, cuando sus padres, atónitos,
vieron, inclinada sobre el niño, la sombra del propio Yugurta
y le oyeron contar su vida y recordar su destino:
"¡Oh patria! ¡Oh tierra defendida con mi esfuerzo!"
(Calló un instante la voz, interrumpida por el céfiro.)
"Roma, que comenzó siendo nido inmundo de muchos ladrones,
rompió luego sus angostos muros: derramándose en torno,
esclavizó mediante el terror a las regiones vecinas
y, apretando al mundo entero entre sus fuertes brazos,
lo hizo suyo. Muchas naciones ni siquiera luchaban
por sacudirse el yugo fatal. Otras tomaban las armas
y luchaban por su libertad, pero la sangre que vertían
era inútil. Vencedora de cuanto se le oponía, Roma
quebrantaba a los pueblos cuando no pactaba con las ciudades..."

Nace en las montañas árabes un niño formidable,
y dice el aura ligera: "Éste es nieto de Yugurta."

“Yo creía, al principio, que el pueblo romano tenía sentimientos generosos; pero en la edad viril, cuando pude conocer más de cerca a esa nación, descubrí dentro de su ancho pecho una llaga horrenda. El hambre maldita de oro, siniestro veneno, invadía su cuerpo. ¡Y yo creía que su fuerza consistía en las armas...! ¡La ciudad que imperaba en el mundo era una puta!
—Yo decidí oponerme a esa reina, a esa Roma, y desprecié al pueblo a quien todo el orbe obedecía...”

Nace en las montañas árabes un niño formidable,
y dice el aura ligera: “Éste es nieto de Yugurta.”

“Cuando Roma decidió inmiscuirse en los asuntos yugurtinos con el fin de apoderarse poco a poco de mi patria mediante manejos ocultos y dolosos, yo vi claramente las cadenas que nos amenazaban, y me propuse resistir a Roma, sabiendo bien qué clase de llaga corroía sus vísceras. ¡Qué sublime vulgo! ¡Qué virill! ¡Qué santo populacho! Ella, la reina, la implacable emperatriz del mundo, rodó, rodó por tierra, borracha con el oro que yo le di. ¡Ah, cómo nos reímos los Númidas de esa ciudad de Roma!
—El nombre del altivo Yugurta volaba en el mundo de boca en boca: ¡no había nadie capaz de enfrentarse a los Númidas!”

Nace en las montañas árabes un niño formidable,
y dice el aura ligera: “Éste es nieto de Yugurta.”

“Cuando fui llamado, me presenté sin miedo en tierra romana y en la Urbe. Allí yo, el Númida, estampé una bofetada en el rostro soberbio, y me reí de las tropas mercenarias...
—Entonces ese pueblo acudió a las armas, que tenía olvidadas. Yo no solté mi espada. Ninguna esperanza tenía, en verdad, de salir victorioso. ¡Pero al menos pude hacerle frente a Roma! A las legiones romúlidas les opuse mis ríos, les opuse mis peñascos. Unas veces combatían en las arenas de Libia, otras veces asaltaban campamentos en altísimas cumbres. Continuamente empaparon con su sangre mis campos...
—¡Y los espantó la inesperada resistencia de su adversario!”

Nace en las montañas árabes un niño formidable,
y dice el aura ligera: “Éste es nieto de Yugurta.”

“...Pude haber vencido al fin a los batallones enemigos...
De no ser por Boco, el traidor... Pero ¿a qué más recuerdos?”

Contento abandoné mi patria y mi real palacio,
contento de haber marcado a Roma con mi bofetada de rebelde...
—Pero ahora un nuevo vencedor impera en el país árabe:
¡la Galia!... Tú, hijo mío, si pudieras doblegar el duro hado,
serás el vengador de tu patria. ¡A las armas, pueblos oprimidos!
¡Renazca el valor antiguo en vuestro pecho esclavizado!...
Blandid de nuevo las espaldas y, recordando a Yugurta,
expulsad a esos vencedores. ¡Que la patria se bañe en sangre!...
¡Que surjan leones árabes y, entrando en la batalla,
destrocen en sus fauces vengadoras al ejército enemigo!
—Y tú niño, ¡crece! ¡Favorezca la fortuna tus esfuerzos!
¡y que el Galo no profane más las tierras árabes!...”
—Y el niño, riendo, jugueteaba con un alfanje...

II

¡Napoleón! ¡Ay! ¡Napoléon! El segundo Yugurta
ha sido vencido: yace, encadenado, en una cárcel indigna...
Surgiendo otra vez de las sombras, Yugurta se aparece a su nieto
y le dice en voz baja y serena estas palabras:
“Entrégate, hijo, al Dios nuevo. Olvida ya tus quejas.
¡Vienen ahora tiempos mejores!... La Galia va a romper
tus cadenas, y bajo el dominio del Galo verás la alegría
árabe: aceptarás el pacto que te ofrece tan noble nación...
—Grande por esto y por la inmensidad de la tierra, sacerdote
de la justicia y la lealtad... —Ama de todo corazón a tu abuelo
Yugurta, y acuérdate todo el tiempo de su suerte.

III

¡Quien está ante ti es el genio de las costas de Arabia!...”



EDICIONES ÚLTIMO REINO

1979 • 1993

152 POETAS PUBLICADOS
en libros y/o cassetes

Cristian Aliaga, Silvia Alvarez, Liliana Graciela Alemán, María del Rosario Andrada, Esther Andradi, Teresa Arijón, Raúl Artola, Jorge R. Aulicino, Eduardo A. Azcuy, Luis Bacigalupo, Carlos Barbarito, Adriana Barrandeguy, Javier Barreiro Cavestany, Carlos Basualdo, Edgar Bayley, Rogelio Bazán, Ana Becciu, Diana Bellessi, Bárbara Belloc, Luis Benítez, Niní Bernardello, Rei Berroa, Rafael Bini, Sergio Bizzio, Enrique Blanchard, Andrea Blanqué, Alberto Boco, Willy G. Bouillon, Luis Bravo, Marilyn Briante, Gerardo Burton, Ana Calabrese, Arturo Carrera, Paul Celan, Emeterio Cerro, Ana Cheveski, Daniel Chirom, Martín Ciordia, Javier Cófreces, María del Carmen Colombo, Jorge Consiglio, Norberto Covarrubias, Mirtha Defilpo, Luis Del Mármol, Octavio Di Leo, Marcelo Di Marco, Edgardo Dobry, Eduardo Espina, Manuela Fingueret, Jorge Alejandro Flores, Rodolfo Enrique Fogwill, Rafael Freda, Evelyne Furstenberg, Leonor García Hernando, Mariano Garreta Leclercq, Juan Gelman, Alicia Genovese, Gloria Ghisalberti, Ricardo Gilabert, Mónica Giráldez, Juan E. González, Florencia Güiraldes, Andrea Gutiérrez, Daniel Gutman, Elvira Hernández, Ricardo H. Herrera, Enrique Ivaldi, Patricia Jawerbaum, Reynaldo Jiménez, José Kozer, Gabriel Kreibohm, Christian Kupchik, Rita Kratsman, José Lezama Lima, Gabriela Liffschitz, María Rosa Lojo, Fernando Loustaunau, Violeta Lubarsky, Vicente Luy, Francisco Madariaga, María Rosa Maldonado, Raúl Mansilla, Manuel Martínez Novillo, Maruki, Silvio Mattoni, Graciela Maturo, Claudia Melnik, Eduardo Mileo, Alberto Muñoz, Karina Miller, Mario Morales, Marcelo A. Moreno, María Moreno Quintana, Daniel R. Mourelle, María Mudanó, Pablo Narral, Fernando Noy, Adriana De Ortega, Delia Pasini, Carlos Pelegrino, Néstor Perlongher, Nicolás Peyceré, Roberto Picciotto, Guillermo Piro, Liliana Ponce, Alberto Luis Ponzio, Víctor F. A. Redondo, Osvaldo Ricardi, Carlos Riccardo, Patricia Rodón, María del Carmen Rodríguez, Mercedes Roffé, Guillermo Roig, Aída Roisman, Gonzalo Rojas, Armando Romero, Guillermo Saavedra, Julio Salgado, Oscar Scopa, Claudia Schliak, Pablo E. Schugurensky, Carlos Schwartz, Claudia Schwartz, Mónica Sifrim, Sergio Silva, María del Rosario Sola, Pedro Jorge Solans, Alejandro Solomianski, Patricia Somoza, Daniel Soria, Néstor Soria, María Victoria Suárez, Susana Szwarc, Luis Thonis, Patricio Torne, Mónica Tracey, Mario Trejo, Noemí Ulla, Adriana Valetti, Juan Antonio Vasco, Silvia Ver, Raúl Vera Ocampo, Susana Villalba, Miguel Vitagliano, Oscar Vitelleschi, Cintio Vitier, Elsie Vivanco, Jorge Warley, Horacio Zabaljáuregui, Lila Zemborain, Verónica Zondek, Jorge Zunino.

La subversión es el movimiento mismo de la escritura: el de la muerte.

El escrito no es un espejo. Escribir es afrontar un rostro desconocido.

Loco está el mar de no poder morir de una sola oleada.

Existe un tiempo para el acatamiento. Tiempo fuerte o débil. Toda subversión requiere, ante todo, nuestra total adhesión.

Vivir es hacer suya la subversión del instante y morir, aquella irreversible, la de la eternidad.

La subversión es pacto para el porvenir.

La subversión odia el desorden. Es en sí misma orden virtuoso opuesto al orden reaccionario.

Adentrarse en sí mismo es descubrir la subversión.

La rebelión de una sombra precipita el arribo de la luz, como la ilegibilidad, sublevada contra sí misma, nos prepara para la legibilidad perfecta.

El pensamiento no tiene ataduras: vive de encuentros y muere de soledad.

Vivimos de la recuperación de imágenes enlutadas cuyo número jamás evaluaremos. La más antigua es, sin duda, la de Dios. Ni Dios mismo se acuerda ya. Imagen del primer día. Imagen de la muerte que nos será rechazada hasta la muerte. La legibilidad es póstuma.

El mínimo fulgor es sospecha de universo.

Toda palabra pronunciada es subversiva con respecto a la palabra callada. La subversión pasa a veces por la elección, por la arbitrariedad de una elección que es necesidad aún oscura.

Subversivo ¿cómo Dios pudo pensar que el hombre no lo sería frente a El?

Un arte de vivir —dijo además—: jarte empujado a la subversión! Eso es, tal vez, el comienzo de la sabiduría.

Escribir será restituir a la imagen del sueño la realidad abstracta del signo.

La desesperación del escritor no es la de no poder escribir el libro, sino la de estar indefinidamente obligado a proseguir un libro que no escribe.

Desde lo más remoto de la muerte, Dios habla. Estamos, desde siempre, a la escucha de ese silencio.

La prohibición es veda de horizonte.

Perder la noche es cosechar un pensamiento.

Ante una rosa, nuestro comportamiento resulta inexplicable. Cautivados por su belleza, con un gesto admirativo, le quitamos la vida. Escribir es renovar, sobre sí, ese gesto. Lo que en nosotros muere sólo con nosotros puede morir. El libro es el pésame cotidiano de todas esas muertes.

La más pequeña piedra está bañada de infinito.

Ciego es el pensamiento del vidente.

Edmond Jàbes