

ÚLTIMO REINO

Revista de Poesía Nº 21



Ediciones Último Reino

Avenida Vernet 385
1424 Buenos Aires
República Argentina

© **ÚLTIMO REINO, revista de poesía.** Publicación aperiódica. Año 16. Número 21. Julio 1994.

Registro de la propiedad intelectual 93.995. Segunda Serie. ISSN: 032-69779. Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723.

Correspondencia: Av. Vernet 385 - 1424 Buenos Aires, República Argentina.

Teléfono: (54-1) 92 6191.

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
Victor F. A. Redondo

Jefe de Redacción
Jorge Zunino

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

Colaboradores

Cristian Aliaga, Enrique Blanco, Eme-
terio Cerro, Daniel Chirom, Javier Có-
freces, Oscar del Barco, Roberto Pic-
ciotto, Liliana Ponce, Perla Kaliman,
José Luis Mangieri, Fernando Noy,
Gabriela Liffschitz, Carlos Schwartz (Es-
paña), María del Rosario Sola, Paul
Stringa, Mónica Urrestarazu, Verónica
Zondek-Elvira Hernández (Chile) y
René Palacios More (España).

ÍNDICE

Alfonso Sola González, <i>La poesía de Guillaume Apollinaire</i>	2
Guillaume Apollinaire, <i>Zona</i>	10
Oscar del Barco, <i>Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento</i>	17
Liliana Ponce, <i>Poemas</i>	28
Wallace Stevens, <i>Trece maneras de contemplar a un mirlo</i>	29
Roberto Picciotto, <i>Sobre «Trece maneras de mirar a un mirlo»</i>	35
CARLOS DE ROKHA	
Enrique Lihn, <i>«Carlos de Rokha»</i>	38
Carlos de Rokha, <i>13 Poemas</i>	44
<i>Su hermana Lukó de Rokha habla de Carlos</i>	55
Pablo de Rokha, <i>«Carta-perdida a Carlos»</i>	56
Jorge Zunino, <i>La torre de los crepúsculos</i>	57
Maurice Blanchot, <i>El último en hablar</i>	63
Ediciones Último Reino	75
Nota de autores	76



La poesía de Guillaume Apollinaire

Alfonso
Sola González

Conferencia pronunciada con motivo de la Semana de Francia; Mendoza, Julio de 1959. Este texto, hasta hoy, permaneció inédito.

«Le ciel est étollé par les obus des Boches / La forêt merveilleuse où je vis donne un bal / La mitrailleuse joue un air à triples-croches / Mais avez-vous le mot / Eh! ou! le mot fatal / Aux créneaux Aux créneaux Laissez là les pioches»

«La plaine est infinie et les tranchées sont blanches / Les avions bourdonnent ainsi que des abeilles / Sur les roses momentanées des éclatements...»

Allí está el soldado Guillaume Apollinaire. Lima minuciosamente, con la paciencia atroz de la guerra, un anillo de aluminio arrancado a la espoleta de un obus «color de luna», «un anillo pálido como la ausencia» son sus palabras. Es el espacio del trueno y el soldado nos dice —te dice a ti, lector que estás en la retaguardia, siempre en la retaguardia, entonces, ahora, cuarenta y cinco años más tarde—, te habla de su catedral:

«Sur la planche brillent des fusées de- tonateurs joyaux dorés a tête émaillée / Noirs blancs rouges / Funambules qui attendent leur tour de passer sur les tra- jectoires / Et font un ornement mince et élégant à cette demeure souterraine / Ornée de six lits placés en fer à cheval / Six lits couverts de riches manteaux bleus / Sur la palais il y a un haut tumulus de craie / Et des plaques de tôle ondulée / Fleuve figé de ce do- maine idéal / Mais privé d'eau car ici il ne roule que le feu jailli de la mélinite / Le parc aux fleurs de fulminate jaillit des trous penchés»

Guillaume Apollinaire no está solo en su trinchera. Allí bajo el resplandor de los obuses parecidos a «las mimosas en flor» está Lou; Lou con su gran sombrero de fiesta cubierto por hermosas flores de champagne empapadas todavía por el vaho nocturno de París o de Nice; Lou

sonriendo, Lou desnuda bajo los bellos pájaros de gas de su sombrero de fiesta. Y el soldado lima su pálido anillo de aluminio en la trinchera y escribe y dibuja extraños poemas que se parecen a relojes, a corbatas, a pájaros, a pipas; y dispara contra la trinchera de Goethe y ayer ha disparado contra la trinchera de Nietzsche y esta noche vigilará desde su butaca de barro y estallidos, el gran espectáculo de la guerra.

«Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or par moments / Nuit des hommes seulement / Nuit du 24 de septembre / Demain l'assaut»

Está Guillaume Apollinaire. Y está Lou. El retrato de Lou. ¿Qué es lo real en esta noche y en las otras noches de la guerra para el poeta? ¿Qué fue la realidad para Guillaume Apollinaire?

«Es la realidad de las fotos que llevo sobre mi corazón la única que quiero / Esta realidad única, la única y ninguna otra / Todas las demás imágenes del mundo son falsas / No tienen otra apariencia que la de los fantasmas El mundo singular que me rodea metálico vegetal subterráneo / Oh vida que aspira el sol matinal / este universo singularmente ornado de artificios / No es otra cosa que una creación de la hechicería.»

¿Está en estas líneas de los *Poemas a Lou* el secreto de la poesía de Apollinaire? ¿El mundo no será más que una gran representación de hechicería donde la vida y la muerte, los objetos espesos de la realidad sólo son así, reales, en cuanto son imágenes creadas para la breve fiesta del mágico escenario? ¿Es real, entonces, esa sangre que corre por la frente del poeta, ese casco de metralla que penetra en su cerebro? ¿Qué es lo real? ¿Lou o el retrato de Lou?

Apollinaire es francés pero nació en Roma. Se llama Guillaume Apollinaire pero su nombre fue primero Guillaume Albert Dulcigni; luego Guillaume Albert Wladimir Alexandre Apolinaris Kostrowizky. Se dice que su padre fue un alto prelado pontificio o que fue un judío muy generoso, de apellido Weil, pero su progenitor fue Francesco Flugi d'Asperment, de la más rancia aristocracia italiana. Sólo su madre tiene realidad, es lo que es: Alejandrina Angélica Kostrowizka, nacida en la Finlandia rusa y descendiente de nobles polacos. Violenta, irascible, sensual, no es otra cosa, ahora, que una aventurera de los casinos internacionales del Mediterráneo. Es indiferente, dura con su hijo.

«Enfant je t'ai donné ce que j' avais / Travaille.»

No puede separarse la vida de Apollinaire de sus poemas. No porque estos fueran el espejo de aquella sino por lo contrario: Guillaume Apollinaire acomodó su vida a los poemas.

Hijo natural de dos nobles aventureros que fundieron sus sangres nórdicas y latinas en una extraña mezcla, pasó su infancia en el Mediterráneo. Luego en un nostálgico paisaje de las Ardenas y luego en París, en el París del novecientos donde fue periodista o empleado de la pequeña banca, crítico de arte, escritor y traductor de novelas obscenas, fundador del espíritu nuevo en las letras y las artes.

Su vida se reparte entre las tabernas, la gran bohemia, la Biblioteca Nacional y el amor. Es por excelencia un poeta del amor y su historia erótica y sentimental trata también de parecerse a sus poemas. En Alemania se enamora de una inglesa, Anni Playden, infructuosamente. Escribe entonces uno de sus más hermosos poemas: "La Chanson du Mal-Aimé". Luego Marie Laurencin que le inspirará "Zone" y

"Le Pont Mirabeau"; y siguen Louise de Coligny-Chantillon inspiradora de *Poèmes à Lou*, y Madeleine y Jacqueline Kolb. Con excepción de Jacqueline y Madeleine, las mujeres lo engañan o lo abandonan. Apollinaire se sentirá siempre "le Mal-Aimé". En la casa de la rue Ravignan 13, funda con Mac Jacob y Picasso todo el arte moderno. Distintas revistas creadas por ellos, los artículos sobre los pintores de vanguardia escritos por Apollinaire, la sala de los cubistas en el Salón de los Independientes, consolidan la posición de la nueva estética. Se acerca el año terrible de la guerra. En 1913 Apollinaire publica su primer libro valioso de poemas, *Alcools*, y ese mismo año aparece en Milán un violento panfleto apollinariano: *L'antitradition futuriste*, manifiesto escandaloso donde bajo una notación musical, la palabra memorable de Cambrón define a toda la tradición occidental del arte y bajo el signo de una rosa ubica a los poetas, pintores, músicos y escultores de la nueva estética. De este manifiesto surgirá la imagen falsa de Apollinaire, como un enemigo de la tradición poética de Europa.

Al estallar la guerra del catorce, a pesar de ser extranjero, se enrola en el ejército francés primero como artillero y luego como soldado de infantería. De esta época son los amores con Lou y Madeleine y su mejor poesía. En 1916 un casco de obús le hiere la cabeza. Hospital. Trepanación. Comienzo de parálisis. En 1918, contrae matrimonio con Jacqueline, a quien ha conocido en el hospital —"La Jolie Rousse"—, y aparece su mejor libro de poemas: *Calligrammes*. Debilitado su organismo por su herida de guerra, no alcanza a soportar un ataque de gripe infecciosa y muere el 9 de noviembre de ese año, cuando ante la inminencia del armisticio el pueblo de París recorre las calles

gritando "Muera Guillermo", el Kaiser. Ha terminado una época con la guerra. ¿Apollinaire es el pasado o el porvenir?

Las palabras que siguen sólo pretenderán intentar algunas aproximaciones a los poemas de Apollinaire y a dos de sus libros más importantes: *Alcools* que reúne poemas escritos entre 1898 y 1913; *Calligrammes*, de 1918. Los *Poèmes à Lou* aparecidos muchos años después de la muerte del poeta, serán objeto de otra conferencia. No cabe en esta tarea tan simple la consideración de sus obras en prosa, de su teatro, de trabajos de crítico y teórico del nuevo arte. Y solamente mencionamos aquí y al pasar otras recopilaciones poemáticas como *La Bestiaire*, *Vitam impendere amori*, *Il y a*, *Le guetteur mélancolique*.

Apollinaire, dios bifronte de la poesía francesa y europea mira hacia el pasado y hacia el porvenir. O precisando más, diríamos que es el pasado mismo observando y ya ratificando el futuro a través de la mira de los cañones que despedazan los frisos felices del mundo antiguo. Es la tradición francesa, pero en sus poemas más filiales del pasado hay un fermento que actúa creadoramente en la descomposición de las formas, de la música, del contenido mismo de esa tradición. Se propuso ser nuevo y patrocinó todo aquello que significaba una renovación y más precisamente una revolución como era el caso del cubismo.

Pero él no fue precisamente un revolucionario de la poesía. ¿Cuántas veces en los más sorprendentes de sus *Caligramas*, poemas que por su disposición tipográfica toman la forma de objetos, no aparece la sombra y hasta la música de Verlaine? ¿No es acaso lo más valioso y perdurable de su poesía aquello que procede de la vieja tradición elegíaca francesa? André Billy, apollinariano irrecusable, ha podido

decir, después de estudiar durante años la obra de su amigo: "Apollinaire ha sido nuestro último elegiaco, con él acaba una evolución que de Chénier a Lamartine, se ha extendido hasta Verlaine". Y luego, en otra ocasión: "La poesía sentimental se ha acabado con él..." Tenemos aquí, pues, una imagen del poeta: Apollinaire es el pasado. Pero el poeta ha dicho también:

"A la fin tu es las de ce monde ancien / Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin / Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine"

Y esta es otra imagen: Apollinaire es el cansancio del pasado. Pero tenemos esta otra:

"Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit / Au temps de notre jeunesse / Fumant tous deux et mal vêtus attendent l'aube / Épris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens"

Cambiar el sentido a las viejas palabras, ¿no es ya esto un programa de transformación del pasado? ¿Y cuando dice?

"Toma mis versos, oh Francia, Porvenir Multitud / Cantad lo que yo canto Un canto puro El prelude / De cantos sagrados que la belleza del nuevo tiempo / Sabrá inspirarnos más puros y deslumbrantes / Que éstos que me esfuerzo en modular en la noche"

O también:

"Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières / De l'illimité et de l'avenir / Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés / Voici que vient l'été la saison violente / Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps / O soleil c'est le temps de la Raison ardente"

¿No es ésta la imagen más verdadera?

Apollinaire es la frontera y por lo tanto es ya también lo otro, lo que señala precisamente la frontera y le da una figura precisa: el porvenir. En esta guerra de fronteras penetró muchas veces en el territorio desconocido con su obra "surrealista", su crítica de arte, sus felices poemas del vaticinio, pero siempre volvió al punto liminar de partida, al punto de equilibrio donde la tradición se enlaza con el mundo terrible de lo nuevo. En una sola ocasión se colocó abiertamente contra el pasado. Pero fue un relámpago de propaganda y escándalo más que una actitud sincera. Me refiero a la *Antitradition Futuriste*, panfleto de 1913. Propugna ese manifiesto irreverente: el dinamismo plástico del poema, las palabras en libertad, la invención de palabras, el uso del infinitivo como única forma verbal; exige la destrucción o supresión de la historia, de la sintaxis, del adjetivo, de la puntuación, de los tiempos verbales, del dolor poético, de la pena, de la crítica, del tedio, del argumento en los relatos, del verso y de la estrofa. Bajo la fuertemente histórica palabra ya aludida anteriormente, en un nihilismo absoluto, negador de toda gloria del pasado, entierra a la crítica, a los pedagogos, a los profesores, a los museos, a Venecia, Versalles, Oxford, Toledo y Pompeya; al cuatrocentismo, a los defensores del paisaje, a los académicos, a los hermanos siameses D'Annunzio y Rostand; a Dante, Shakespeare, Tolstoy, Goethe, Esquilo, al *diletantismo merdoyante*, a la India, Egipto, Wagner, Beethoven, Walt Whitman, Edgar Poe y Baudelaire.

Por el contrario, ofrece la rosa a Marinetti, Picasso, Boccione, Stravinsky y cincuenta nombres más que entonces significaban la vanguardia del arte.

Pero no nos equivoquemos. Este manifiesto agresivo no significa la actitud permanente de Apollinaire. Pronto aclarará

que aquella feliz e indecorosa palabra de su manifiesto "no se refería a la obra de los antiguos, sino a su nombre puesto como barrera a las nuevas generaciones".

Su actitud verdadera hacia el pasado está dada en sus escritos teóricos como *L'esprit nouveau* y en muchos de sus poemas. Dice en "La jolie Rousse" de *Calligrammes*:

*"Je sais d'ancien et de nouveau autant
qu'un homme seul pourrait des deux
savoir / Et sans m'inquiéter au-
jourd'hui de cette guerre / Entre nous
et pour nous mes amis / Je juge cette
longue querelle de la tradition et de
l'invention / De l'Ordre et de l'Aventure
// Vous dont la bouche est faite à la
l'image de celle de Dieu / Bouche qui
est l'ordre même / Soyez indulgents
quand vous nous comparez / A ceux
qui furent la perfection de l'ordre /
Nous qui quêtions partout l'aventure //
Nous ne sommes pas vos ennemis /
Nous voulons nous donner de vastes
et d'étranges domaines / Où le mystère
en fleurs s'offre à qui veut le cueillir
/ Il y a là des feux nouveaux des cou-
leurs jamais vues / Mille phantasmes
impondérables / Auxquels il faut don-
ner de la réalité // Nous voulons
explorer la bonté contrée énorme où
tout se tait / Il y a aussi le temps qu'on
peut chasser ou faire revenir / Pitié
pour nous qui combattons toujours
aux frontières / De l'illimité et de l'ave-
nir"*

Su actitud es de equilibrio entre dos mundos que no opone sino que concilia. No dice el Orden y la Aventura como dos palabras antinómicas, sino que las une en una sola entidad. No se trata, pues, de la Aventura y el Orden sino de la Aventura dentro del orden, en el orden, según el orden.

Y sin embargo, en la lectura de sus poemas desconcierta al lector desprevenido, su nihilismo formal, su metódico desorden. Las dos naturalezas de Apollinaire, la latina, vital, plástica, mediterránea, sensual, imaginativa, y la melancólica y nostálgica de su origen ruso, combinan en equilibrio inestable la vida, los sentimientos y la poesía de Apollinaire.

No sería difícil enumerar, esquemáticamente por cierto algunas de las claves de esta poesía.

- 1] Gusto y placer casi deportivo por la novedad. Pasión de sorprender.
- 2] Necesidad de ocultar, disfrazar con lo imprevisto, la ironía, lo absurdo o la erudición, la emoción y lo sentimental.
- 3] Visión hechizada de la realidad que lo lleva a trasponer la imagen inmediata de lo real, a través de los cambiantes espejos de la fantasía, hacia transferidos planos ilusorios.

De la combinación en grados diferentes de estas actitudes, surge y se diversifica, siempre cambiante, la poesía de Apollinaire.

ALCOOLS

Si no es *Alcools* su libro más importante, en él se encuentran sus poemas más célebres: "Zone", "La Chanson du Mal-Aimé", "Le Pont Mirabeau", "El poema leído en el casamiento de André Salmon". Muchas de las poesías de este libro y otras que pertenecen a la misma época, proceden en buena parte, de la tradición simbolista que Apollinaire no quebrará nunca del todo. En ocasiones la fuente llega desde más lejos. No puede dejar de citarse a François Villon en el siempre perdonable lugar común de las Neiges de Antan, y a Ronsard. Y no se puede omitir la mención de un germanismo gótico-legendario y el

canto de Verlaine. Todo esto nos dibujaría una imagen de Apollinaire tradicional, fin de siglo, último representante de un sentimentalismo elegíaco, casi folklórico ya.

Pero he aquí que *Alcools* se inicia con "Zone", poema escrito en 1913 que junto al "Poema leído en el casamiento de André Salmon", "Cortejo" y otros, llegan a, y sobrepasan, las fronteras del mundo nuevo de la poesía, y hablan un lenguaje distinto. ¿Aprendido en Walt Whitman? Sí, tal vez. Pero también en la elegía verleniana, el dinamismo vitalista de los futuristas de Milán y el desenfado de Jarry. Pero por encima de esto, importa la originalidad del renovador fundado en poesía:

"Viendo banderas esta mañana no me dije / Que eran éstas las ricas vestimentas de los pobres / Ni que el pudor democrático quiere velarme su dolor / Ni que la libertad en su honor hace que imitemos ahora / A las hojas oh libertad vegetal oh única libertad terrestre / Ni que las casas flamean porque partiremos para no volver / Ni que esas manos agitadas trabajarán mañana para todos nosotros / Ni que hemos ahorcado a quienes no sabían aprovechar la vida / Ni que tampoco renovamos el mundo tomando la Bastilla / Sé que sólo la renuevan aquellos que se fundan en poesía."

Ya en *Alcools*, en sus poemas más antiguos se patentiza su procedimiento habitual de desviar, ocultando, lo sentimental y emotivo, hacia las formas de la ironía, de la sorpresa, de la mistificación a veces. Una sensibilidad casi femenina, siempre herida y melancólica, es disimulada bajo disfraces joviales, sarcásticos, pintorescos, sorprendentes que aceptan la palabra cruda, extravagante, la oscuridad intencionada, la acumulación libresca de pormenores. Aún en poemas dolorosamente sentimentales como la "Chanson du Mal-Aimé", inspirado en su fracaso

amoroso con Annie Playden, la fluyente vena elegíaca se estremece de resplandores irónicos y se interrumpe con interpolaciones sorprendentes como el episodio, muy de Jarry por cierto, del sultán de Constantinopla y los cosacos zaporogos.

Apollinaire corrige fatigosamente sus poemas. Las más atrevidas audacias son, por lo general, fruto de la reflexión y el estudio. Un poema escrito originariamente según las formas tradicionales es luego desmantelado para provocar en el lector esa cautivadora sensación de espontaneidad vital. La supresión de la puntuación en *Alcools* fue hecha en las pruebas de imprenta y no tuvo otro propósito que el de añadir novedad y desconcierto a muchas poesías que todavía revelaban su clara filiación pasatista. Pero hay otros poemas como los ya citados "Zona", "Los esposales de Salmon", "Cortejo", etc. que de primera intención han sido concebidos según la nueva estética y son los que enlazan lo antiguo de Apollinaire con ese porvenir inquieto y deslumbrante que se anuncia en su libro inmediato: *Calligrammes*.

Apollinaire, que apoya hasta la violencia a cualquier movimiento de renovación, huye, él, de encasillarse en lo que puede ser una escuela. Creador del simultaneísmo con sus poemas-conversación, del ideograma o caligrama poético, no repetirá estas formas novedosas sino en ocasiones especiales.

Según han sido definidos, los poemas-conversación procuran "volcar en el plano auditivo la simultaneidad de la visión y de hacer concebir al poeta como ubicado en el centro de la vida, registrando de algún modo el lirismo ambiente." Así en "Lundi rue Christine" tenemos una trasposición del simultaneísmo de la visión a la palabra. De este poema-conversación de Apollinaire se ha dicho que "traza el cuadro

poético de la visión inmediata de un pintor entrando a un café del que quiere representar sobre su tela la impresión exacta de la sala animada. Los versos traducen el desorden pintoresco, la mezcla de mesas, de botellas, de gestos, de palabras, de colores, todo aquello que la vista retiene, simultáneamente con lo que la boca expresa, escucha el oído; las distintas sensaciones sin orden lógico entre ellas pero reales en verdad. La palabra y su color, el cuidado desorden de las notaciones y los restos de las conversaciones escuchadas, dan a este cuadro banal un relieve que desaparecería si todo se ordenara lógicamente."

Los ideogramas o caligramas son otro intento de lograr, en la poesía, el simultaneísmo propio de la pintura cubista. No fue esta una verdadera invención de Apollinaire pues de los remotos tiempos de Grecia llegaba la noticia del caligrama, pero de cualquier modo sirvió, para que su propósito de novedad, de sorpresa, de desconcierto se produjera, por lo menos, en lo más exterior del aspecto formal. Fragmentarismo, simultaneidad, desarticulación, ingreso desconcertante de trozos de la vida en el poema, fogonazos imprevistos de la fantasía.

Si los poemas hasta ahora mencionados de *Calligrammes* significan —técnicamente hablando— la muestra ejemplar de la nueva poesía ya iniciada en *Alcools*, los más altos exponentes del mundo apollineriano serán los poemas de la guerra. Y aquí volvemos a la pregunta inicial: ¿Qué fue la realidad para Guillermo Apollinaire? O por lo menos: ¿Qué fue la realidad en esos dos años que estuvo en el frente? ¿Fue el retrato de Lou lo más real de aquellos días mágicos y atroces? No. No fue lo real el retrato de Lou. No fue lo real la imagen ardiendo que llevaba dentro de sí mismo, ni el deseo desesperado de

Lou, ya indiferente y lejana. Lo real fue aquello que imaginó. Sí, la ilusión. Apollinaire hundido en el barro de las trincheras, herido por la metralla en la cabeza: ¿No habrá inventado, acaso, una guerra que nunca existió? ¿No habrá inventado, tal vez, abrumado por la tremenda realidad del frente, una imagen salvadora, estética, de esa guerra donde los obuses estallaban como rosas o eran doncellas de cabelleras doradas que danzaban? ¿Ese exceso de realidad, no hizo todo irreal? Las cosas tremendamente cargadas de existencia en ese desmesurado vivir de la destrucción: ¿No parecerán ya fantasmas, no serán ya fantasmas maravillosos si es un poeta el que soporta su terrible imperio y si ese poeta se llama Guillaume Albert Dulcigni o Guillaume Albert Wladimir Alexandre Apollinaire Kostrowizky o Guillaume Apollinaire?

Hay un título que define toda su actitud de entonces: "Merveilles de la guerre". La guerra es un gran escenario feérico; su pavorosa realidad es sólo una alucinación estética, una función de magia, una ilusión de los sentidos.

"Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit / Elles montent sur leur propre cime et se penchent pour regarder / Ce sont des dames qui dansent avec leurs regards pour yeux bras et coeurs // J'ai reconnu ton sourire et ta vivacité // C'est aussi l'apothéose quotidienne de toutes mes Bérénices dont les chevelures sont devenues des comètes / Ces danseuses surdorées appartiennent à tous les temps et à toutes les races / Elles accouchent brusquement d'enfants qui n'ont que le temps de mourir // Comme c'est beau toutes ces fusées / Mais ce serait bien plus beau s'il y en avait plus encore s'il y en avait des millions qui auraient un sens complet et relatif

comme les lettres d'un livre / Pourtant
c'est aussi beau que si la vie même
sortait des mourants // Mais ce serait
plus beau encore s'il y en avait plus
encore / Cependant je les regarde
comme un beauté qui s'offre et s'éva-
nouit aussitôt / Il me semble assister à
un grand festin éclairé a giorno / C'est
un banquet que s'offre la terre / Elle a
faim et ouvre de longues bouches
pâles / La terre a faim et voici son fes-
tin de Balthasar cannibale"

Apollinaire nos deja su historia y su testa-
mento poético en el último poema de
Calligrammes: "La jolie rousse":

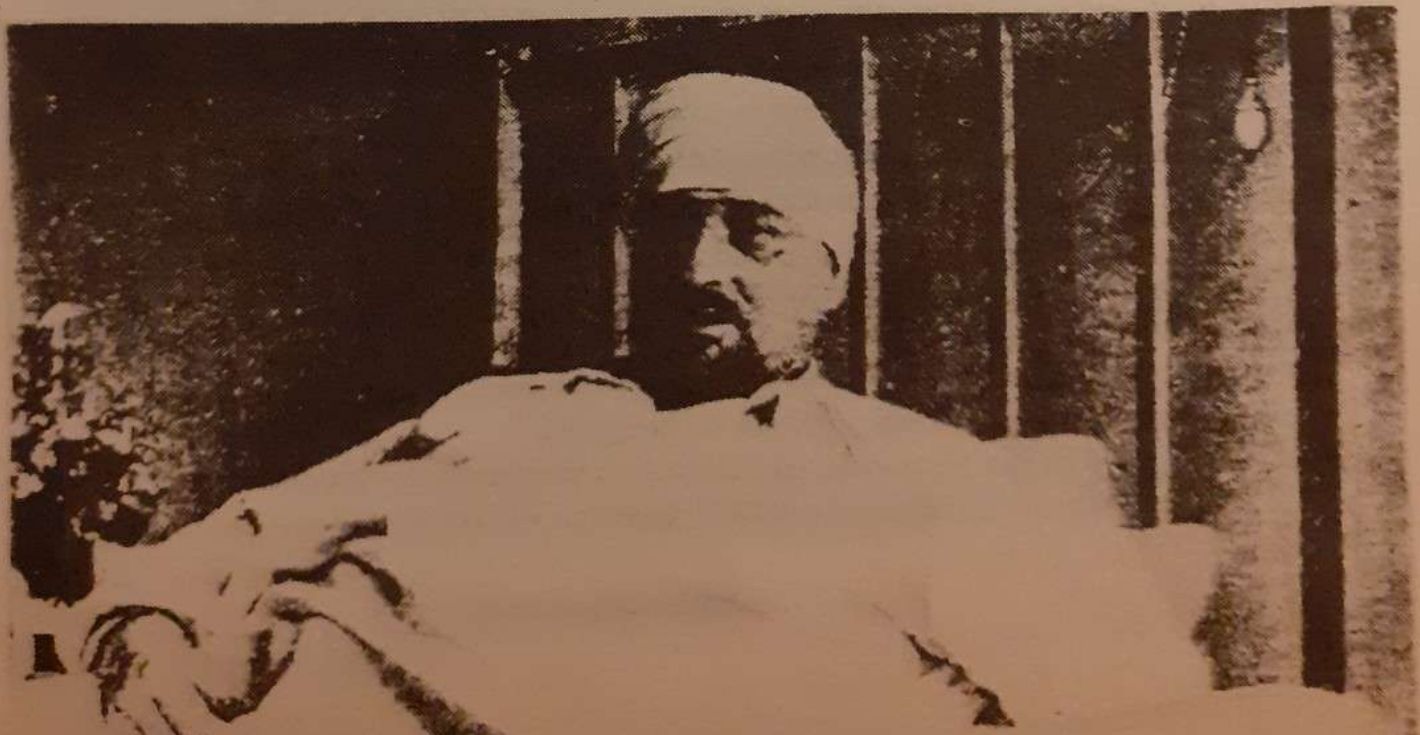
"Me voici devant tous un homme plein
de sens / Connaissant la vie et de de
la mort ce qu'un vivant peut connaître
/ Ayant éprouvé les douleurs et les
joies de l'amour / Ayant su quelque-
fois imposer ses idées / Connaissant
plusieurs langages / Ayant pas mal
voyagé / Ayant vu la guerre dans
l'Artillerie et l'Infanterie / Blessé à la
tête trépané sous le chloroforme /
Ayant perdu ses meilleurs amis dans
l'effroyable lutte / Je sais d'ancien et
de nouveau autant qu'un homme seul
pourrait des deux savoir / Et sans
m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre
/ Entre nous et pour nous mes amis /
Je juge cette longue querelle de la tra-

dition et de l'invention / De l'Ordre et
de l'Aventure //

Voici que vient l'été la saison violente /
Et ma jeunesse est morte ainsi que le
printemps / O soleil c'est le temps de
la Raison ardente / Et j'attends / Pour
la suivre toujours la forme noble et
douce / Qu'elle prend afin que je
l'aime seulement / Elle vient et m'atti-
re ainsi qu'un fer l'aimant / Elle a
l'aspect charmant / D'une adorable
rousse // Ses cheveux sont d'or on
dirait / Un bel éclair qui durerait / Ou
ces flammes qui se pavanent / Dans
les roses-thé qui se fanent // Mais riez
de moi / Hommes de partout surtout
gens d'ici / Car il y a tant de choses
que je n'ose vous dire / Tant de choses
que vous ne me laisseriez pas dire /
Ayez pitié de moi"

El poeta se ha dado la respuesta a sí
mismo, a su manifiesto de 1913. Es ahora
la anti-anti tradición futurista. Es la poesía
de la Razón Ardiente que se enlaza para
siempre con el pasado. Y ha terminado su
testamento poético con un verso de esco-
lar simbolista "dans les roses-thé qui se
fanent" y ha cerrado el libro que inauguró
la nueva poética del mundo, con un viejo
quejido verleniano arrancado a una Sa-
gesse donde Dios era el trueno:

"Ayez pitié de moi".



ZONA

Después de todo estás cansado de este viejo mundo

Pastora oh tour Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana

Has vivido demasiado en la antigüedad griega y romana

Aquí hasta los automóviles parecen viejos

Sólo la religión sigue nueva la religión

Sigue simple como los hangares del Aeropuerto

En Europa sólo tú no eres antiguo oh Cristianismo

El europeo más moderno es usted Papa Pío X

Y a ti a quien las ventanas observan la vergüenza te impide

Entrar a una iglesia y confesarte esta mañana

Lees los prospectos catálogos y afiches que cantan en voz alta

Aquí está la poesía esta mañana y para la prosa están los diarios

Las revistas a veinticinco centavos llenas de aventuras policiales

Retratos de gente importante y mil títulos diversos

Esta mañana vi una linda calle cuyo nombre olvidé

Nueva y limpia era el clarín del sol

Los directores los obreros y las hermosas mecanógrafas

Del lunes a la mañana al sábado a la tarde cuatro veces por día pasan por allí

Tres veces cada mañana la sirena brama

Una campana rabiosa ladra al mediodía

Las inscripciones carteles y paredes

Las placas los anuncios chillan como cotorras

Me gusta la gracia de esta calle industrial

Situada en París entre la de Aumont-Thiévillle y la avenida des Ternes

Aquí está la calle joven y tú eres sólo un niño

Tu madre te viste sólo de azul y blanco

Eres muy piadoso y con el más antiguo de tus compañeros René Dalize

Nada queréis tanto como las pompas de la iglesia

Son las nueve y el gas se vuelve azul salís del dormitorio a escondidas

Rezáis toda la noche en la capilla del colegio

Mientras la eterna y adorable profundidad amatista
Vuelve para siempre la resplandeciente gloria del Cristo
Es el bello lirio que cultivamos todos
Es la antorcha de cabellos rojos que el viento no apaga
Es el hijo pálido y encarnado de la madre doliente
Es el árbol frondoso de todas las plegarias
Es la horca doble del honor y la eternidad
Es la estrella de seis puntas
Es Dios que muere el viernes y resucita el domingo
Es el Cristo que sube al cielo mejor que los aviadores
Y detenta el récord mundial de altura

Pupila Cristo del ojo
Sabe convertirse en la vigésima pupila de los siglos
Y transformado en pájaro de este siglo como Jesús asciende por los aires
Los diablos del abismo levantan la cabeza para mirarlo
Dicen que imita a Simón el Mago en Judea
Gritan si sabe volar llamémosle ladrón*
Los ángeles revolotean en torno al bello acróbata
Icaro Enoch Elías Apolonio de Tiana
Flotan alrededor del primer aeroplano
A veces se apartan para dejar pasar a los que llevan la Santa Eucaristía
Esos sacerdotes que eternamente suben levantando la hostia
El avión se posa al fin sin replegar las alas
El cielo se llena ahora de millones de golondrinas
De pronto vienen cuervos halcones búhos
De Africa llegan ibis flamencos marabúes
El pájaro Roc celebrado por narradores y poetas
Planea llevando en sus garras el cráneo de Adán la primera cabeza
El águila funda el horizonte lanzando un largo grito
Y de América viene el pequeño colibrí
Y de China esos pihís largos y flexibles
Que tienen sólo un ala y vuelan en parejas
Aquí está la paloma espíritu inmaculada
Escortada por el pájaro lira y el veteado pavo real
El fénix esa hoguera que a sí misma se engendra
Y que todo lo oculta con su ceniza ardiente
Las sirenas dejando los peligrosos estrechos
Llegan las tres cantando maravillosamente
Y todos fénix y águila y pihís de la China
Confraternizan con la máquina que vuela

* *Juego de palabras intraducible entre voler (volar) y voleur (ladrón).*

Ahora caminas por París solo entre la muchedumbre
Los rebaños de colectivos ruedan mugientes a tu lado
La angustia del amor te cierra la garganta
Como si nunca más te volvieran a amar
Si vivieras en los tiempos antiguos entrarías a un monasterio
Tenéis vergüenza cuando os sorprendéis rezando
Te burlas de ti mismo y tu risa crepita como los fuegos del infierno
Las chispas de tu risa doran el fondo de tu vida
Es un cuadro colgado en un museo oscuro
Y algunas veces vas a mirarlo de cerca

Hoy caminas por París las mujeres están ensangrentadas
Era y no quisiera recordarlo era en el declinar de la belleza

Rodeada de llamas ardientes Nuestra Señora me ha mirado en Chartres
La sangre de vuestro Sagrado Corazón me inundó en Montmartre
Estoy enfermo de oír palabras bienaventuradas
El amor que padezco es una enfermedad vergonzosa
La imagen que te posee te hace sobrevivir en el insomnio y en la angustia
Está siempre a tu lado esa imagen que pasa

Ahora estás a orillas del Mediterráneo
Bajo los limoneros en flor todo el año
Con tus amigos te paseas en barca
Uno es de Niza hay otro de Menton y dos de Tours
Miramos con terror los pulpos de las profundidades
Y entre las algas nadan los peces espejos del Salvador

Estás en el jardín de un albergue en las afueras de Praga
Te sientes feliz hay una rosa sobre la mesa
Y en lugar de escribir tu cuento en prosa
Observas la cetonía que duerme en el centro de la rosa

Con espanto te ves dibujado en las ágatas de Saint-Vit
Ese día estabas triste hasta morir
Te pareces a Lázaro enloquecido por la luz
Las agujas del reloj del barrio judío giran al revés
Y tú también retrocedes lentamente en tu vida
Subiendo el Hradchin y escuchando a la tarde
Cantar canciones checas en las tabernas

Estás en Marsella rodeado de sandías

Estás en Coblenza en el hotel del Gigante

Estás en Roma sentado bajo un níspero del Japón
Estás en Amsterdam con una muchacha que te parece hermosa y es fea
Debe casarse con una estudiante de Leyden
Allí se alquilan cuartos en latín Cubicula locanda
Recuerdo haber pasado allí tres días y otros tantos en Gouda

Estás en París ante el juez de instrucción
Y te ponen preso como a un criminal

Has hecho viajes dolorosos y alegres
Antes de que te dieras cuenta de la mentira y de la edad
Sufriste por amor a los veinte y a los treinta años
Viví como un loco y perdí mi tiempo
Ya no te atreves a mirarte las manos y yo querría sollozar todo el tiempo
Sobre ti sobre aquella que amo sobre todo lo que te ha espantado

Miras con los ojos llenos de lágrimas a esos pobres emigrantes
Crean en Dios rezan las mujeres alimentan sus niños
Ocupan con su olor el hall de la estación Saint-Lazare
Tienen fe en su estrella como los reyes magos
Esperan ganar dinero en la Argentina
Y regresar después de haber hecho fortuna
Una familia lleva un edredón rojo como vosotros lleváis vuestro corazón
Ese edredón es tan irreal como nuestros sueños
Algunos inmigrantes se quedan aquí y se alojan
En tugurios de la calle Rosiers o de la calle de Écouffes
Los he visto muchas veces por la tarde
Toman aire en la calle y se desplazan raramente como las piezas de ajedrez
Hay sobre todo judíos sus mujeres usan peluca
Se sientan exangües en el fondo de las tiendas

Estás de pie en la barra de un bar miserable
Tomas un café de dos centavos entre los infelices

Estás por la noche en un gran restaurante

Esas mujeres no son malvadas tienen preocupaciones y no obstante
Todas hasta la más fea atormentaron a su amante

Es la hija de un policía municipal de Jersey

Sus manos que no había visto son duras y agrietadas

Siento una piedad inmensa por las cicatrices de su vientre

Ahora humillo la boca ante la horrible risa de una prostituta

Estás solo va a llegar la mañana
Los lecheros hacen sonar sus tachos por las calles
La noche se aleja como una bella mestiza
Es Fernanda la falsa o Lea la siempre dispuesta

Y tú bebes este alcohol ardiente como tu vida
Tu vida que bebes como un aguardiente

Caminas hacia Auteuil quieres llegar a pie a tu casa
Dormir entre tus fetiches de Oceanía y Guinea
Son Cristos de otra forma y de otra creencia
Son Cristos inferiores de oscuras esperanzas

Adiós adiós

Sol cuello cortado

Versión de René Palacios More

ZONE

A la fin tu es las de ce monde ancien // Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin // Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine // Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes / La religion seule est restée toute neuve la religion / Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation // Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme / L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X / Et toi que les fenêtres observent la honte te retient / D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin / Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut / Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux / Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières / Portraits des grands hommes et mille titres divers / J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom / Neuve et propre du soleil elle étalt le clairon / Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes / Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent / Le matin par trois fois la sirène y gémit / Une cloche rageuse y abole vers midi / Les inscriptions des enseignes et des murailles / Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent / J'aime la grâce de cette rue industrielle / Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes // Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant / Ta mère ne t'habille que

de bleu et de blanc / Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades / René Dalize / Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église / Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette / Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège / Tandis qu'éternelle et adorable profondeur améthyste / Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ / C'est le beau lys que tous nous cultivons / C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent / C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère / C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières / C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité / C'est l'étoile à six branches / C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressucite le dimanche / C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur // Pupille Christ de l'oeil / Vingtième pupille des siècles il sait y faire / Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air / Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder / Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée / Ils crient s'il sait voler qu'on l'appelle voleur / Les anges voltigent autour du joli voltigeur / Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane / Flottent autour du premier aéroplane / Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte la Sainte-Eucharistie / Ces prêtres qui montent éternellement élevant l'hostie / L'avion se pose enfin sans refermer les ailes / Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles / A tire-d'aile viennent les corbeaux les faucons les hiboux / D'Afrique arrivent les ibis les flamants les marabouts / L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes / Plane tenant dans les serres le crâne d'Adam la première tête / L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri / Et d'Amérique vient le petit colibri / De Chine sont venus les pihis longs et souples / Qui n'ont qu'une aile et qui volent par couples / Puis voici la colombe esprit immaculé / Qu'escortent l'oiseau-lyre et le paon ocellé / Le phénix ce bûcher qui soi-même s'engendre / Un instant voile tout de son ardente cendre / Les sirènes laissant les périlleux détroits / Arrivent en chantant bellement toutes trois / Et tous aigle phénix et pihis de la Chine / Fraternalisent avec la volante machine // Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule / Des troupes d'autobus mugissants près de toi roulent / L'angoisse de l'amour te serre le gosier / Comme si tu ne devais jamais plus être aimé / Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère / Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une prière / Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille / Les étincelles de ton rire dorment le fond de ta vie / C'est un tableau pendu dans un sombre musée / Et quelquefois tu vas le regarder de près // Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées / C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté // Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à Chartres / Le sang de votre Sacré-Coeur m'a inondé à Montmartre / Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses / L'amour dont je souffre est une maladie honteuse / Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse / C'est toujours près de toi cette image qui passe // Maintenant tu es au bord de la Méditerranée / Sous les citronniers qui sont en fleur toute l'année / Avec tes amis tu te

promènes en barque / L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques / Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs / Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauver // Tu es dans le Jardin d'une auberge aux environs de Prague / Tu te sens tout heureux une rose est sur la table / Et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose / La cétoline qui dort dans le coeur de la rose // Épouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit / Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis / Tu ressembles au Lazare affolé par le jour / Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours / Et tu recules aussi dans ta vie lentement / En montant au Hradchin et le soir en écoutant / Dans les tavernes chanter des chansons tchèques // Te voici à Marseille au milieu des pastèques // Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant // Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon // Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide / Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde / On y loue des chambres en latin Cubicula locanda / Je m'en souviens j'y ai passé trois jours et autant à Gouda // Tu es à Paris chez le juge d'instruction / Comme un criminel on te met en état d'arrestation // Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages / Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge / Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans / J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps / Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter / Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté // Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants / Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants / Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare / Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages / Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine / Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune / Une famille transporte un édredon rouge comme vous transportez votre coeur / Cet édredon et nos rêves sont aussi irréels / Quelques-uns de ces émigrants restent ici et se logent / Rue des Rosiers ou rue des Écouffes dans des bouges / Je les ai vus souvent le soir ils prennent l'air dans la rue / Et se déplacent rarement comme les pièces aux échecs / Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque / Elles restent assises exsangues au fond des boutiques // Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux / Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux // Tu es la nuit dans un grand restaurant // Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant / Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant // Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey // Ses mains que je n'avais pas vues sont dures et gercées // J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre // J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche // Tu es seul le matin va venir / Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues // La nuit s'éloigne ainsi qu'une belle Métive / C'est Ferdine la fausse ou Léa l'attentive // Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie / Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie // Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied / Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée / Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance / Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances // Adieu Adieu // Soleil cou coupé

MACEDONIO FERNÁNDEZ O EL MILAGRO DEL OCULTAMIENTO

Oscar Del Barco

CONVENCIDO DE QUE LA VIDA DEL ESCRITOR carece de importancia, Macedonio se ocultó. Lo hizo tan bien que llegó a convertirse en una suerte de mito. De pronto aparecía —cuenta su hijo— con una valija llena de dulces: luego desaparecía, a veces durante años. Se movía detrás de los cortinados. Se insinuaba, para de inmediato desaparecer dejando su ausencia. Su presencia, paradójicamente, lo ausentaba. Todos los que hablan de él demuestran que no lo conocieron. No se trata de un descuido. Pienso, más bien, que Macedonio era incognoscible. Mientras más se pretendía conocerlo más se entraba en su ausencia. Era el gesto sin soporte; una especie de sacerdote sin diferencia entre su religión y el mundo, porque la religión era el conjunto de su misteriosa gestualidad y los gestos eran él mismo. Por detrás de Macedonio no existía otro Macedonio creador de sus pensamientos. Estaba totalmente en sí, era esos apareceres y desapareceres, las largas meditaciones, los «papelitos» que escribía y abandonaba al azar. No una representación sino una generación. En la música —recuerda el *mono* Villegas— buscaba las estructuras elementales, algo más próximo al silencio que al sonido. Lo mismo le ocurría con los poemas; ante todo el poema era una ausencia de sonido, un vacío que sólo podía captar como sonido; ese *esquema* era el sostén, a la vez interno y trascendente, del poema; lo demás le era dado por añadidura. El poema, entendido como catástrofe de un lenguaje, adviene como otro lenguaje en el lenguaje; no como una figura sino plenamente. En el poema la palabra *mar* no se refiere al mar, y, simultáneamente, no puede dejar de referirse a él. El poema se produce en el lenguaje y se refiere al lenguaje, pero a la vez produce un corte preciso en el referente, y es en ese corte donde se lee el

poema. Una lectura referencial no es una lectura del poema. El poema no pertenece al orden referencial del lenguaje que sirve para la comunicación. ¿Comunicar qué? En lugar de una palabra puede ir otra, porque la palabra justa, en el poema, concuerda con ese esquematismo buscado por Macedonio más allá de las notas de la música: ni un significante que engendra un significado, ni tampoco un significado engendrando un significante, sino que se trata de la apertura previa, sin origen. La poesía, así, sería la ausencia de lenguaje en el lenguaje, o un conjunto de palabras inaudibles marcando su diferencia entre las palabras del lenguaje. El hombre está allí en su no estar, en su no ser, salido de sí, no hacia lo otro ni hacia el propio sí, salido en esa apertura que le adviene. Éste es el decir de Macedonio.

Macedonio entendió que no existía y se dedicó, pacientemente, a borrar sus huellas. No sólo las huellas de ese a quien señalamos cuando decimos «Macedonio», sino esencialmente la borradura que se subsume en el hueco del paréntesis cuando decimos «(de) Macedonio», con la intención de marcar la no pertenencia del texto a su presunto autor. Borradura que implica una nueva escritura, pues la visión cómplice del Sistema une la obra y el autor con un hilo imaginario (¿no es la metáfora del hilo de Ariadna, que une al héroe con el Sentido, y tal vez más allá, en una relación laberíntica, con el monstruo, la acechanza perpetua de la nada?); tensión entre dos posiciones téticas fuertemente sometidas a la negatividad. Lo que hizo Macedonio fue cortar, paciente e incansablemente, ese *hilo*, hacer comprender que la «obra» está en el lenguaje a la manera de un giro, de un peligro o juego del lenguaje mismo, monumentalmente ajena a todo acto de posesión. Macedonio, así, dedicó todo su tiempo a

nada. En esta sociedad del «dinero» Macedonio fue un ejemplo de derroche, pues se entregó absolutamente a algo que no era suyo, propio, sino un «desperdicio». De allí su empeño en marcar y remarcar su inexistencia. Ajeno hasta lo inverosímil a lo «literario», resuelto a desentramarse cada vez más, finalmente dejó un cadáver y una serie de leyendas orales que fueron mezclándose y volviéndose borrosas hasta desaparecer. Ahora no hay Macedonio: ¿quién podría recomponer su tránsito, su escena, si no tuvo tránsito ni escena o sí, habiéndolos tenido, los borró obsesivamente? En lugar de viajes, de aventuras y toda suerte de movimientos, se pasó la vida en otro lado. Podríamos decir en lo extático. Por eso no podemos tenerlo, porque no quiso que se lo tuviera. No por carencia sino por plenitud de pasión. Frente a un Sistema que canoniza la existencia múltiple y depravada del poseedor (en el Sistema no existe inocencia: todo él, como poder, inviste sus figuras, sus «representantes» y «dueños», en los cuales el elemento dicotómico de la estructura se cierra con la posesión), Macedonio quiso ser y fue desposesión, pérdida pura, hasta identificarse con ella en el mismo nombre.

No se trata pues del «hombre» Macedonio, sino de lo que metafóricamente llamamos la «obra» de Macedonio, esa ocultación que se muestra para ocultarse mejor, o ese enigma que se resuelve para iniciarnos en otro enigma mayor del cual el primero era un simple atisbo. Dejamos atrás la presencia y avizoramos la ausencia. La ausencia nunca puede tenerse. Tenerla sería tener como presencia la ausencia, lo cual es un círculo vicioso. Por eso la ausencia no es, no se inscribe en el espacio del ser como presencia. La ausencia (es) el detrás, aquello fuera de todo origen, orden y presencia, lo innombrable en

el logos, pero que no puede confundirse con la nada. Para hablar de ella hay que dar rodeos, acercarse a través de disimulos, de coartadas y brechas: no referirse nunca a ella; es como Medusa: si se la mira se muere, pero se muere, y esto es lo esencial, justo en el momento previo a verla. Se trata de rodeos interminables, pues siempre se está en la inminencia de una presencia que se aleja, que cuando parece estar más cerca está más lejos, y a la inversa, pero que nunca se puede tener. Cuando la ausencia devenga presencia (lo que es imposible) nos anonadará: de allí su semejanza con la muerte, que siempre llega antes de sí misma, nunca como presencia. Ausencia de lo que abandonamos por fuerza en el vientre materno; no precisamente el útero, más bien la desventura, la abertura de lo que está cerrado. No hay ninguna palabra que lo diga porque todas pertenecen a la presencia; pero lo ausente presiona, siempre está a punto de desgarrar la membrana que cubre la presencia. Toda presencia es, en el fondo, una fantasía de la ausencia.

Borges. Se sabe que a Borges no le gusta lo escrito por Macedonio; en numerosas ocasiones ha declarado que existen dos Macedonios: el mal escritor y el buen conversador. Estas declaraciones pueden analizarse desde distintos puntos de vista. *Primero* como represión de la escritura por el habla; represión que, según una línea de pensamiento deudora de Derrida, funda la metafísica como tal, pues lo que se reprime es la materialidad de la «huella» en beneficio del soplo transparente de espíritu: la escritura es entendida así como segunda en relación con el habla, o como habla/escritura (aquí la barra establece un corte sustancial que al menos desde Platón subyace al despliegue del

Logos). *Segundo*, al privar a Macedonio de su escritura (material) y afirmar su habla (espíritu), lo que Borges hace es privarlo de su ser: Macedonio *sin escritura* es igual a *nada*; como señala Germán García en su libro sobre Macedonio, lo que está en juego en la negación de Borges es su relación mortal con el padre, a quien identifica con Macedonio. *Tercero*, se trataría de la *imposibilidad* concreta de leer a Macedonio; al negar la *escritura* macedoniana lo que en realidad plantea Borges es el problema fuerte de la *lectura* y no el problema psicológico o sociológico del «gusto». Desde este último punto de vista debe reconocerse básicamente que Borges es *el lector*, el mejor lector posible. Esta afirmación nos plantea una suerte de contrasentido, pues si Borges es *el lector*, entonces no puede dejar de tener razón y en consecuencia Macedonio sería un mal escritor; en caso contrario deberíamos reconocer que Borges es un mal lector para así salvar la escritura de Macedonio. Aquí, en la aporía, es donde se plantea el problema de la *lectura imposible* de Macedonio; en realidad *nadie* puede leer a Macedonio mediante ese tipo de lectura de la que Borges es el exponente egregio. A causa de esa disparidad, que establece el texto macedoniano y que alcanza a los modos de lectura posibles, Borges no puede leerlo; más aún, es por la misma razón que Macedonio no ha entrado en la «historia de la literatura», pues esta historia se constituye sobre la base de escritos que *se pueden leer* y no sobre lo que es ilegible no por críptico sino por inexistente. No se trata de un olvido: legítimamente el nombre de Macedonio no figura entre los grandes nombres de la literatura, puesto que su obra no existe para la literatura. Borges es *el lector* que realiza un tipo de lectura propio de un orden determinado, y

es en este orden donde se marca la especificidad del texto de Macedonio como su negativo, como puesta en proceso del mismo. Este *sistema de lectura*, y digo sistema por cuanto se trata de una linealidad ontologizada y escindida en momentos alienados, puestos en contigüidad pero manteniéndose cada uno como extraño, «cortado» de los otros, aparece como un sistema *absoluto*, investido de naturalidad, eternidad y obligatoriedad: *natural*, por cuanto está allí, actuando a todos los niveles y principalmente en el inconsciente; *eterno* en la medida en que ignora toda diferencia, cualquier exterioridad que lo relativice; y *obligatorio*, pues en el sostén de su *orden* la sociedad arriesga la sobrevivencia de sus estructuras básicas; de allí que toda violación al orden implique un castigo, el que puede extenderse desde el manicomio o las cárceles hasta fórmulas represivas más sutiles, como el olvido, la censura o la conversión del acusado en un «buen conversador» y un «mal escritor». La escisión de lo real somete lo real a su propia escisión como idealidad abstracta. Lo real es un espacio donde autor, obra y lector, son formas-de-lo-real; lo escindido es este real en dichas formas ontologizadas *a posteriori*; formas que a su vez, como abstracción, dominan lo real. En el fondo de eso que aparece como la evidencia misma (el autor, la obra y el lector están *allí*, identificables en su total autonomía, visibles y tocables *de facto*) encontramos una forma de dominación desplegada en la divisoria de los espacios: en cuanto al autor, encontramos su presencia a-sí como soberanía absoluta; en cuanto a la «obra», la distinción entre un *original-mental* y una mímesis que funda su secundariedad como tal obra; y en cuanto al lector, se trata de su incorruptible inmovilidad como simple «espectador», el que *debe*, a cualquier precio, seguir siendo él mismo, y para eso

es necesario que el texto lo remita a otro lugar, lo ajenece, valga la expresión. Toda esta estructura es *sancionada* a su vez por el estatuto de los géneros, estatuto que funda una preceptiva difusa en el cuerpo social y coagulada en sus instituciones. En resumen, se trata de objetos: un objeto-libro puesto a la disposición regulada de un posible lector, como algo inerte e inofensivo, por cuanto están fijadas las barreras que lo protegen de lo *otro*; de él puede hacerse uso sin temor a que aparezca algo más, un *plus* por donde se filtre hacia el lector un cuestionamiento simbólico que realice la subversión-en-acto de su mundo.

Mallarmé. No pretendo decir que Macedonio fue el primero en romper este esquema, sólo en el interior del cual Borges tiene razón y Macedonio sigue siendo ilegible. Mallarmé pensó profundamente esta cuestión, y como respuesta a su interrogante elaboró fragmentariamente su idea del *Libro*. Lo que sí afirmo es que Macedonio lo pensó por su cuenta y lo expuso a su modo, genialmente. Como se sabe, para Mallarmé «la obra pura» implica «la desaparición elocutoria del poeta, quien cede la iniciativa a las palabras»: son las palabras las que abren el surco del texto; una vez puesta la primera es ella la que posee el discurso, sin sostén trascendente. Al inicio de su conferencia sobre Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé se pregunta: ¿qué quiere decir escribir?, y se responde con una frase justamente célebre: «Una antigua y muy vaga, pero celosa práctica, cuyo sentido yace en el misterio del corazón. Quien la realiza totalmente, se suprime». Aquí está casi todo, en la elisión del sujeto, la que no es paréntesis temporario y metodológico del acto creativo, sino *epojé* ontológica que sustrae para siempre al sujeto de la enunciación para

hacer de él una figura del enunciado; se trata, como afirma en el mismo escrito, del «juego insensato de escribir», de «arrogarse, en virtud de una duda —la gota de tinta emparentada con la noche sublime—, cierto deber de recrear todo». «Juego insensato», precisamente, porque se desprende del «sentido» trascendente propio del «autor», y es entonces sólo en su quehacer lúdico cuando crea todo en su travesía escritural hacia el Libro: «todo existe, en el mundo, para llegar a un libro», a un libro que es «el azar vencido palabra a palabra», pero al que «indefectiblemente regresa el blanco, en un instante gratuito, cierto ahora, para concluir que nada hay más allá y autenticar el silencio». Según Mallarmé, el Texto habla «de sí mismo y sin voz de autor»; en la frase «sin voz de autor» se juega cierto destino de la literatura, pues si no hay voz de autor, ¿de quién es la voz?, o ¿tiene dueño la voz? Si no tiene dueño, y no lo tiene, entonces el dueño de la voz sería la voz misma, un círculo vicioso que niega la existencia de un dueño de la voz; lo que se llama el dueño de la voz, el «yo» del autor, pertenece a la voz, luego sólo metafóricamente se puede hablar de dueño de la voz (metáfora de dominio, se entiende). En este arco se inscribe al dejarle la «iniciativa a las palabras», el «suprimirse», no como un deber-ser, sino como reconocimiento de lo que es pero se oculta. Proponer que se deje la iniciativa a las palabras implica paralizar un desocultamiento trascendente. La desaparición de quien presuntamente debería ser el constituyente del texto hace de éste un *espacio* que no se refiere a nada exterior a sí: ésta es la razón por la cual el «autor» sólo es el *primer lector* de algo que se escribe solo, en la página blanca; nadie controla el ir de la mano cuando se abre la huella de tinta emparentada esencialmente con la muer-

te (la Noche «sublime» debe leerse en el reverso de la Noche hegeliana) y recrea el mundo. Ningún golpe de dados podrá abolir el azar: se trata de una catástrofe absoluta, lo que denominamos imposibilidad del Libro, cuyo borde linda con la Noche; los «golpes de dados» son el momento de la iniciativa de las palabras, pero están condenados a la paradoja de ser Todo y a la vez *naufragio*; todo existe para llegar a un Libro, pero el Libro es imposible, de allí que su temblorosa inestabilidad caiga bajo los golpes del propio azar. Lo que Mallarmé llamó explicación «órfica» del universo es, desde otro sesgo, el universo en su momento órfico; esto está implícito en la desaparición elocutoria del poeta: el arte se desprende del autor para devenir él mismo universo; la necesidad de la poesía es forma del azar, y así su fracaso es, simultáneamente, al suprimirse, su triunfo. Esto la vincula con el suicidio: «Es el movimiento mismo del suicidio el que hay que reproducir en el poema», dice Sartre refiriéndose a Mallarmé. El suicidio, acto «sobrenatural», adquiere un sentido también «órfico». Lo cual no quiere decir que se lo sustraiga a lo real, sino todo lo contrario, pues en un personaje como Mallarmé el suicidio no podía ser lo que comúnmente se llama un «tema»: «ni un día pasó —afirma Sartre— sin que estuviera tentado de matarse». También Macedonio, de quien no sé hasta qué grado conocía a Mallarmé, se planteó «el libro vacío y perfecto»; también él eligió la supresión del autor: «yo mismo no soy sino una sombra, una *silueta en páginas*» (cursivas mías); también fantaseó su triunfo más allá del naufragio: «Seré vencido, pero sólo hay un pensamiento, y es el mío, que pueda darte la respuesta entera del Misterio de tu ser y de todo ser, y algún día por ello me buscarás en los senderos de la eternidad. Te

diré la palabra que sólo yo poseo y quedarás a mi lado perennemente». Macedonio llamó «Suicidia» a uno de sus personajes, y dijo: «Si suicidarnos del Cosmos es imposible, vamos al suicidio de nuestro propio cuerpo, por cuyo intermedio el Cosmos nos hace padecer o gozar»; «Si esa Conciencia con sólo dolor es inteligente, si es verdad que somos racionales, debe optar al punto por el acto de destrucción». Pero el suicidio no tiene lugar. Macedonio, dice Germán García, suprime el yo para hacerse eterno: no hay quien muera. La vida ocupa todo el escenario; la prolongación mortal ya no es; es fantaseada, pero sin soporte yoico, y luego está el «himen» mortal que es imposible transgredir. Los griegos ya lo sabían: no hay *quién* para la muerte, su golpe es vano pues se abate sobre un vacío. Esto es lo extraño de su pesadilla, el hecho de que no haya *quién* para la muerte, de que su «sujeto» sea una imagen.

Museo de la Novela de la Eterna. Hasta aquí nos trae la última de las citas anteriores. Aquí quiere decir a esta novela que produce en el orden «literario» una subversión de alcances aún incalculables. Se trata de la «novela-buena», lo que equivale a decir nueva-novela o, tal vez mejor, no-novela. Entendámonos: *más allá de la novela*, de lo que se entiende comúnmente por novela en la preceptiva literaria. La «novela buena» está constituida, en gran parte, por una serie ininterrumpida de «prólogos» que ocupan 115 de las 236 páginas que tiene el libro, y que después de llegar al «fin», al término del capítulo XX, continúa con un texto titulado «Intento de sedación de una herida que se tiene en cuenta», luego con otro texto que llama «La novela en estados», y finalmente con un extrañísimo «Prólogo final» (extraño porque señala hacia la

abertura de un nuevo comienzo allí donde el texto ha marcado ya el *fin*: novela ininterminable por esencia). Una «novela» que comienza con 56 prólogos (a cual más sugestivo, más inesperado, como sus mismos títulos: «prólogo de personaje prestado», «prólogo de desesperanza de autor», «prólogo a lo nunca visto», etc.) y sigue con 20 breves capítulos, más un gran número de dedicatorias, de aclaraciones, de poemas y meditaciones «filosóficas», no puede sino trasladar al Museo toda novela, y esto mediante la escritura de una Novela (no-novela) de la Eterna: la Eterna es el personaje presente-ausente de la novela; personaje que es descrito por Macedonio (iniciando esta escritura única en nuestra lengua) de la siguiente manera:

El ímpetu máximo de la piedad sin ningún elemento vicioso, confuso o demencial en el acto de la abnegación y acudimiento, lo he conocido en la Eterna: nada de lo que se recuerda o publica o comenta prepara para comprender el ímpetu de su Acto de Piedad, fulmineo y total. La más gallarda Prontitud del alma es el salto altruístico de socorrimento o de alegría o consolación con ímpetu total e instantáneo con que se mueven los pasos de la Eterna.

En

Pronto Mayor

la sublime presteza la hallé yo Estaba en la Eterna; y noquiera se vio.

Noquiera y nadie su rayo se vio.

La Realidad y el Yo, o principalmente el Yo, la Persona (haya o no mundo) sólo se cumple, se da, por el momento altruístico de la piedad (y de la complacencia) sin fustón, en pluralidad. El acto no instintivo de Piedad, reteniéndose el lúcido discernimiento de pluralidad, sin con-

fusión del Otro con el Nosotros, es la finalidad del Haber Algo, del Mundo, y es lo solo ético: ser otro todavía en el hacerlo todo por un otro.

A

Persona Máxima

Capaz de fijar el tiempo. De compensar la muerte. De cambiar el pasado.

Y, si genial en el Sí, de matar con su No

con su olvido

con su comicación

con su avergonzar

Mas siempre dolorosa de su pasado no dimitible, no desasible.

He transcrito íntegra la «Dedicatoria» a la Eterna para dar una muestra repetida sin ningún decaimiento del barroquismo celebratorio del «estilo» macedoniano. Toda la novela tiene esa belleza un poco lúgubre y como alejada que impregna dolorosamente la belleza barroca; define a la eterna: "Quien pasa delante de ella pierde el don del olvido", o "El que la ve, debe al siguiente día aclarar el misterio de la Eternidad de ella y de sí" (p. 84); "Eterna le responde 'Aún no' y el Presidente aprende amar" (p. 121); en la página 197 define al olvidado de la siguiente manera: "el hombre que sabe que el secreto de la mujer es la intolerancia para la idea de ser olvidada por el hombre: profesa la apariencia de olvidar porque sabe que vence a toda naturaleza femenina. Y entre sus andares, triunfando siempre, encuentra a Ellalanomujer (hay que no ser mujer para soportar no ser olvidada) y piérdese instantáneamente el Olvidador; ella presente y ausente lo olvida. Olvidador se desespera de que cada vez que es visto es nuevo para Ellalanomujer, y se enamora; se enamora de quien no puede recordar ni

recordarlo por más de un cuarto de hora. Y es así castigado [...] Pero Dulce-Persona no quiere olvidarse tan pronto de Suplido, de modo que Quizagenio ha de ingeniarse en abismarla en alguno de los problemas sutiles que él gusta frecuentar: existencia o ser del hombre del cual anda otro igual en el mundo (el hombre bis), o existencia o ser del hombre que es aludido en correspondencia o diálogo entre quien lo conoce y quien oye hablar de él sin conocerlo..." Así línea tras línea, tejiendo una sintaxis laberíntica y a veces sofocante, de la cual uno quisiera encontrar una salida, un "Fin", pero en la que todo va repitiéndose a través de espejos que proyectan la misma figura, el único trazo de la escritura, en una rotación in-finita; nada mejor, si uno tuviera la vana pretensión de definirla, que el "círculo de círculos" hegeliano. Sin embargo Macedonio da pistas, no para reducir la Novela a un sentido, sino para penetrar en ella, teniendo cuidado de no caer en la trampa que nos tiende, ya que la Novela en su totalidad está hecha de pistas, la mayoría de las cuales llevan de vuelta al punto de partida, a callejones sin salida o a puntos suspensivos a cuyo término uno puede avizorar lo que desee, prolongando el texto, diseminándolo en todos los espacios y discursos posibles. Una de estas pistas esenciales la encontramos en la página 40, donde dice que "Si fracasa como tal lo que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela"; con lo cual no plantea una separación entre estética y novela, sino la desconstrucción de ambas: no se trata de una estética o una filosofía, de un lado, y una "artística" realizada del otro, sino de una permutación que corrompe el género. No creo, como sostiene

Fernández Moreno, que las "manifestaciones literarias" de Macedonio "salgan" de su "metafísica". Se trata de algo más complejo. Cuando Macedonio, en una línea de pensamiento mallarmeana, sostiene que en la obra de arte existe una metafísica, está diciendo algo fundamental, pero que se desvirtúa si se entiende "metafísica" en el sentido de la tradición de Occidente. Se trata de un espacio donde ya no existe novela ni poesía, ni metafísica adecuada a géneros; donde la creatividad libre (libertad que es fruto de un "obstinado rigor") transgrede los límites rigurosos que le fija la Preceptiva para abrir en el cuerpo social el itinerario de una práctica descentrada. En adelante el texto "literario" será fruto de una escritura que ha desconstruido la novela, la filosofía y la poesía, marcando en un cuerpo en proceso lo que hemos llamado "enigma", en cuanto no es sólo una escritura hacia la Vida (en este sentido Macedonio es una suerte de paradigma, como también lo es Artaud y, por supuesto, Mallarmé). Macedonio se empeña, contra lo establecido, en violar el orden literario: una gran parte de la Novela está constituida por meditaciones sobre el amor, el tiempo, la muerte, el arte, etc.; la Novela, a su vez, está detenida en una especie de éxtasis que vuelve la narración sobre sí misma. Pero la meditación "filosófica" es la novela en cuanto al texto como práctica es el lugar donde se des-invierte el Logos. La obra de Macedonio es una estructura cuyo funcionamiento destruye el sistema de conceptos y las realizaciones literarias, y es una *maquinación* la que la vuelve ilegible para el tipo de lectura que es propio del Sistema. Macedonio puede identificarse con la exigencia mallarmeana: "Leer" —decía éste— es una "práctica", vale decir que no se trata de una mera recepción, de una actitud especular, sino que la lectura es fruto de una actividad constituyen-

te. Se trata, además, de una "práctica desesperada", y es desesperada por cuanto "es a uno mismo a quien se lee": en lugar de leer a Otro, ese Otro es uno mismo; en consecuencia las obras literarias dejan de ser inofensivas, dejan de estar a distancia, separadas por todas las estructuras de escisión y bloqueo propias del Sistema. En este contexto de disolución se entiende que el "autor" sea únicamente el "primer lector": el llamado "autor" tiene el solo privilegio de ser quien primero *lee* lo que se escribe en la página blanca, pero es tan ajeno a esa escritura como cualquier otro mortal: "su" mano carece de la conciencia de lo que escribe, contempla la primera palabra y lo que seguirá escribiéndose le resulta más ignoto —de allí que viva locamente esa ignorancia de no-saber— que a los lectores futuros.

A su *sistema de destrucción* de la novela, el que no puede ser una novela, Macedonio lo llama paródicamente *Novela (Museo de la Novela)*, con lo cual potencia la destrucción mediante una suerte de paralogismo escritural cargado de belleza. No se trata de negar teóricamente la novela, sino de hacer *real* una "novela" imposible, volviendo así imposible la novela: novela "buena" porque ya no es novela. El lector, exasperado, puede inquirir: entonces, ¿qué es? Y no hay respuesta; porque la pregunta es la pregunta del Sistema e implica, por el simple hecho de plantearse, la exigencia de una respuesta tranquilizadora que reconstituya un orden. El Sistema pretende así trazar el círculo de una contradicción: si existe respuesta se vuelve al Sistema, si no existe respuesta se cae en lo patológico. La única "respuesta" posible y no creo que Macedonio lo planteara conscientemente así, es el *Museo de la Novela de la Eterna*. El Sistema siempre constriñe a la "definición", porque toda definición es tética y le perte-

nece por esencia; poner en el lugar de la definición la *Novela* de Macedonio, es la única forma de impedir la reapropiación de esta escritura por el Sistema. Lo que sí hace Macedonio es desrealizar la novela. Niega así, el "realismo" artístico: "El arte empieza sólo al otro lado de la vericidad" (p. 109); y sigue: "o el arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real, así como los elementos de la realidad no son copias unos de otros"; "Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias." En su *Para una teoría del arte* sostiene que el arte no debe tener "ninguna instructividad o información", "ninguna sensorialidad", "ninguna otra finalidad que sí mismo"; y agrega que sí debe tener "el menor volumen de asunto": "la tragedia sin muerte, suicidio, adulterio, incesto, infamia, deformidad física, es la única"; el "asunto" —dice— es un "juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos"; para concluir aseverando que "fuera de la técnica no hay arte". El problema es que junto con el depositario de la constitución de lo real también ha desaparecido lo "real": lo real es la marca en el espejo, idealidad apoteótica para ambos lados, aunque las ideologías hablen de idealismo o materialismo, ya sea para privilegiar el espejo o la imagen; la caída del espejo arrastra, y esto no ha sido aún advertido por algunos materialistas, lo "real", que en realidad no es sino la imagen del espejo hipostasiada como *real*. Una cosa hace caer la otra. Es la caída del espejo y de lo "real" lo que le permite a Macedonio intentar el "juego insensato": "Construyamos una espiral tan retorcida que canse al viento andar en su interior, y de ella salga mareado olvidando su rum-

bo; construyamos una novela así que por una buena vez no sea clara, fiel copia realista" (p. 109). No hay "yo" —dice Macedonio—, "estamos en el siglo de la Tercera Reflexión del Yo (el Yo que piensa en el Yo que pensaba ayer en el Yo)." Lo "real" no puede ser entonces sino insinuación, una insistencia desvariada de algo fantaseado; digo fantaseado porque nunca lo tenemos. Es algo "obvio", decía Marx, que la palabra mesa no es la mesa; pero esto que se dice fácilmente implica un problema: el de la hiancia que funda lo humano; hiancia por donde el cruce imposible hace perdurar el deseo de pescar algo de manera continua y, a la vez, constantemente imposible. De allí el rodeo, la elipsis, la espera. Si desde este punto nos volvemos al lenguaje podemos decir que sólo alucinando se lo puede presentar como totalidad de *facto*, pues en realidad siempre estamos en la ausencia de ese lenguaje, ya que es dispersión sin centro, fuga de trozos, estallido de algo que nunca fue ni presencia total ni *algo*; los "juegos del lenguaje" nos llevan a una concepción flotante, no sustancial del lenguaje: no una cadena de significantes sino el estallido de los significantes; lo que a partir de la tradición griega se llama "simulacros". De allí que la realidad sea una fuga, una permanente promesa que excluye como tal toda realización, pues las realizaciones son fracasos: "la destrucción —decía Mallarmé— fue mi Beatriz."

Al igual que Raymond Roussel en su célebre texto, Macedonio explica insistentemente *cómo hacer* la novela; con ello desenmascara el "oficio"; de pronto el "lector" tiene en sus manos el mecanismo para producir poemas; o, como contrapartida, el "autor" se des-inviste de los atributos sacralizados que le había conferido una sociedad, atributos de poder, ya que el "autor" es su forma de poder. El

"autor" se despoja de una cualidad que se le había concedido sin ser suya, ya que *nadie* es autor y, por consiguiente, la obra no puede tener "dueño"; el "dueño" es un atributo adventicio donde se juega una estructura de dominio. No hay ninguna forma más concreta de expresar esto que poniendo al descubierto el mecanismo íntimo de la "obra", descomponiéndola en una serie de complejidades de las que nadie puede adueñarse. Se trata de "una explicación previa de la novela" (función de los "prólogos"): "Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con cortes transversales que muestran a cada instante todos los personajes de la novela." Consecuente con este postulado Macedonio cuenta repetidas veces la inexistente "trama" o el "relato" de la novela: "El autor debe advertir al lector, cándida, inicialmente: 'ésta es una novela que va a ser así...'; y si realiza esta explicación es porque la considera uno de sus principios esenciales: "El lector que no lee mi novela si primero no la sabe toda es mi lector, ése es artista, porque el que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar, tiene un interés de lo vital, no un estado de conciencia: sólo el que no busca una solución es el lector artista" (p. 72); entonces cuenta una y otra vez la novela, detalla las figuras y psicologías de los personajes (¡extrañas descripciones!, como por ejemplo esos "personajes frágiles por vocación de vida, porque creen que serán felices", o ese "personaje de la inexistencia (con presencia): Deunamor", y los "personajes por absurdo", etc.). Pero no nos dejemos engañar, la Novela es eso, los relatos, las descripciones de los personajes, los giros, las marchas atrás del texto. La página 227 es un ejemplo de cómo se destruye la novela de una manera hilarante:

—Lector: ¡Basta de argumentos de

personajes y más argumento para la novela! Desde hace varios capítulos está inmóvil. ¡Es cómodo hacer una novela en que el lector tenga que hacerlo todo! Aquí no hay nada sobreentendido, todo debe ser contado.

—Autor: Por favor no me pidas que te oculte desenlaces, que te adule tus gustos por el todovaliente pistolero, por el todosagaz pesquillante, por la modistilla que casa con el millonario, por el chófer de quien se enamora la princesa, por la venganza que se cumple plenamente contra la injusticia; te pido, lector, que no me vulgarices, pues los autores están muy expuestos a ello y hay que sostenerlos hacia el verdadero arte. ¿No leíste mis prólogos?

—Sí, fácil es ahorrar trama cuando se carece de imaginación; ¿cómo concluye tu novela?

—Demás lectores: ¡Fuera, lector de desenlaces! Te daremos la "novela rosa". Y si no te basta, uno de nosotros te contará la trama. O llamaremos a los personajes y podremos luego librarlos a tu curiosidad. Aquí viene uno.

Y a continuación entra un personaje y comienza a contar su vida. No hay fin, o el fin es el comienzo de otro prólogo, de una cadena interminable de prólogos que dicen cómo será la novela, que presentan a los personajes, que exponen ideas sobre todo y nada, y luego vuelve otro prólogo; un texto interminable, donde la voz que narra pasa alternativamente del autor al lector, de éste a los personajes, de éstos al editor, y de nuevo es retomada por el autor que de inmediato se trenza en una discusión con los lectores y los personajes en una suerte de metástasis obsesiva de la centralidad y del sentido. En la página 59 un personaje le dice al autor: "Pero fíjese que su novela no sea 'con cierre hermético

co' sino con salida a otra, porque soy personaje de transmigración y me debo a la posteridad", de allí que juiciosamente Macedonio ponga el inevitable "FIN" y continúe como si no hubiera pasado nada; que termine la novela, como ya señalé, con un prólogo, como si no pudiera salir del prólogo, que es la pureza del texto, para entrar en una "verdadera novela" (¡oh lector salteado!). Más adelante (p. 114) el Editor toma la palabra para advertirnos que "El gran novelista que aquí estoy editando...ha necesitado a veces, cuando ya no podía más con su literatura, enviarnos entre sus manuscritos algunas páginas en blanco, foliadas seguidamente, de algún relato trunco, y hemos comprendido que nos tocaba hacer algo fuera de contrato." Diríamos que se trata de una Novela en suspenso, porque nunca comienza y, por lo tanto, no termina; o de una Novela-de-caleidoscopio, porque se van construyendo las figuras por rotación. Se trata de una novela que remite, digamos, al texto, a la escritura sin relato. Cuando Macedonio dice que su novela no es novela de relato ni de personajes, que su lector no es "lector seguido" ni "lector de asuntos", de hecho pone ante nuestros ojos lo único que existe: la escritura; la cual no "dice", pero sí es (y este sí es su verdadero y desmesurado estatuto ontológico). El relato, siempre, incluso en su posible complejidad, es lineal, sustrae la escritura haciéndola aparecer como soporte de la narración, y el lector, asumiéndose como tal, se pega a lo narrado, fuera del texto, y es arrastrado sin conciencia al desenlace. La novela sin relato no tiene fin, y sólo así el "lector" es lector-de-escritura. La Novela, como monumento de una cultura, vale decir como hipóstasis suprema de una realidad en-sí, de una presencia "con historia" (lo oculto es que la *historia*, subrepticamente, es también una hipóstasis de la Novela: una

novela fantasmal; dice Macedonio: "La Alucinación del pasado como culminación en Novela: poder de una situación y escena igual sobre sentimientos que hayan cambiado, como tiranía o confusión" [p. 159]), es desconstruida, y en el mismo movimiento es desconstruida la Historia como "sentido", "progreso", etc. Se trata de un derrumbe cultural; el Logos, la lógica del Logos, no tiene cabida en un espacio textual que constituye tanto al autor como al lector; paradójicamente es la escritura la que constituye al escritor; el escritor se dice escritor y es nominado escritor porque se ha producido la escritura. Borges no puede leer a Macedonio a causa de esta huída, se entiende que epocal, fuera de la Preceptiva que funciona como Ley-de-escritura: "¿Puedo combinar una prosa que suscite en igual grado y orden los sentimientos que cada compás va suscitando en una música?; "Porque el arte ni *expresa* ni *comunica*; obtiene un sentimiento siempre de goce, siendo indiferente que su temática sea del dolor o de la felicidad." El punto justo donde se produce la fractura entre los dos espacios se llama *Museo de la Novela de la Eterna*. No se trata de un texto donde se dice que existe ese otro espacio, sino que se trata de ese otro espacio en su existencia; lo anuncia Macedonio liminarmente:

Museo de la Novela de la "Eterna" y de la niña de dolor, "dulce persona" de-un-amor que no fue sabido. Con un final de Muerte Académica: presentación en el arte, y en la vida, de un uso sabio de la Ausencia, equivalencia voluntaria de dulcificada muerte.

Cedido por el autor, de *La Intemperie sin fin*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985.

POEMAS

1

El pulpo no tiene gestos,
sólo movimiento —la articulación,
su saber.

A causa del nacimiento y la risa
más alto avanzas, más alto asciendes.
Te llevan dioses y sombras
deambulando por el tiempo interrumpido
—menos que un otoño, menos que una noche.

En el centro del mar
flotan rojas flores, recortados cuerpos.
Entre ellos tu deseo es una voz
pero impera el silencio
desgarrando la madera —corteza de un árbol óseo.

Trampa sobre la superficie
la mano insensible te aparta
trasmutándote. Tu cabeza, abierta.
El espejo, la reina, la tinta
escriben: si la espera no incendiara el bosque...

Ah, solo, desde tu piedra oyes:
el pulpo no tiene gestos,
sólo movimiento.
A causa del nacer y la risa
más alto avanzas, más entras en la gruta.

No hay ahora tiempo —entro en los ojos, como entro en las palabras,
sobrenadando la imagen, la ilusión de otra criatura,
criatura otra, punto tras punto.

Ya soy la que ve,
y en la visión inmediata,
la que sabe que ve,
la que se piensa.
¿No era ese el primer paso
para construir el alma?

Vaciedad. Desde el vientre materno
me fui alimentando de tu boca,
pero en el silencio, en el espacio,
¿qué soy?
Me ato a la sed como si me colmara.

En el rezo descubre un agujero
transita su murmuración de la saliva a la lengua.
Eclipse al atardecer, la luna borra la quietud
cuando desplaza al rayo,
espera en la serenidad.

De la saliva a la lengua repite las sílabas
—como era el error a modo de espejo.

El vacío, sabe, lo aleja de la carne,
de pensamientos en el país de la luz.
No busca nacer en el sueño
—contemplación de la sangre.
Se expone en la puerta,
se expone sin identidad.

FUDEKARA*

Diario de un curso de caligrafía de ideogramas (fragmentos)

Día 1

En un rincón, me senté a la luz de la lámpara. Ya era tarde, y todos habían comenzado a trabajar.

Estaba el papel, estaba la tinta. Escaso silencio —pensé, mientras oía el murmullo.

Sensei me dio unas notas, y empecé a leer.

Día 2

Los signos multiplican los instantes. El signo y la repetición forman una corriente de confianza, de liberación. En esa corriente debo aprender a ahogar la ansiedad. Imagino un nuevo lugar en la mente que nace de este punto material, duro, pétreo. Es un punto inorgánico e indefinido, como lo que inicia la posibilidad. El comienzo de la posibilidad no es aún el comienzo.

Esta noche, el ojo reemplazará al oído. El ojo reemplazará la respiración.

Día 4

No es el trazo mi obsesión, sino esto actuado que se inicia a la madrugada, con un insomnio puesto en la luz de imágenes de ayer, de otra tarde.

Me impongo un exilio en redes de polvo, me ahogo (pero ocultándome en la indiferencia).

En realidad, multiplico mi cuerpo, multiplico mi mente, y donde tenía brazo y mano, y donde había sed, abandono la idea de persona.

* Fudekara. En japonés, aproximadamente "desde el pincel".

Día 9

Con las manos extendidas, la ciudad absoluta deja una estela en el ojo. La ciudad se troquela y cada parte entra en el pasado. Ahora lo elude la desolación, el inesperado demonio que apresó, como un caballo que embistiera el cielo. Y en la punta del pincel, la atmósfera se resiste.

Sensei sonríe —defensa contra la vida del rey, y en su vientre el tatuaje del perro.

Inesperadamente dramática sonríe y empuja la conversación al deshielo.

No habrá ceremonia.

De diversos y lejanos lugares son las cenizas que traías en la cajita y que dejaste que se expandieran, que fueran otro dibujo tallado en la segunda puerta

Repito y repite ideograma o rasgo.

No habrá ceremonia.

La caja está en mis manos y su piedra es el entoces para nosotros, este jueves, este jueves tejido en los árboles.

¿Por qué escribir las confesiones?

¿Por qué confesar lo escrito?

Wallace Stevens

TRECE MANERAS DE CONTEMPLAR A UN MIRLO

Traducción de Alberto Girri

I

Entre veinte nevados montes
lo único móvil
era el ojo del mirlo.

II

Yo era de tres opiniones,
como un árbol
sobre el que se posan tres mirlos.

III

Giraba el mirlo con los vientos
otoñales.
Era su breve papel en la pantomima.

IV

Un hombre y una mujer
son uno.
Un hombre y una mujer y un mirlo
son uno.

V

Yo no sé qué preferir,
si la belleza de las cadencias
o la belleza de las alusiones,
el silbido del mirlo
o lo que sigue.

VI

Los carámbanos cubrían la amplia
ventana
de cristales bárbaros.
La sombra del mirlo
la atravesaba, de un lado al otro.
El estado de ánimo
trazó en la sombra
un motivo indescifrable.

VII

Oh tenues hombres de Haddam,
¿por qué imagináis a pájaros
dorados?
¿No veis cómo el mirlo
anda entre los pies
de las mujeres que os rodean?

VIII

Yo sé de nobles acentos,
y lúcidos, inevitables ritmos;
pero sé, también,
que el mirlo está implicado
en lo que no sé.

IX

Cuando el mirlo se perdió de vista
señaló los límites
de uno de los muchos círculos.

X

A la vista de los mirlos
volando en una luz verde,
aun los alcahuetes de la eufonía
gritarían agudamente.

XI

Viajó por Connecticut
en un coche de cristal.
Una vez el miedo lo traspasó,
al confundir la sombra de su
equipaje
con mirlos.

XII

El río se mueve.
El mirlo debe estar volando.

XIII

La tarde entera fue ocaso.
Nevaba
y seguía nevando.
El mirlo se posaba
en las ramas del cedro.



THIRTEEN WAYS OF LOOKING
AT A BLACKBIRD

I

*Among twenty snowy mountains,
The only moving thing
Was the eye of the blackbird.*

II

*I was of three minds,
Like a tree
In wich there are three blackbirds.*

III

*The blackbird whirled in the autumn
wind.
It was a small part of the pantomime.*

IV

*A man and a woman
Are one.
A man and a woman and a blackbird
Are one.*

V

*I do not know which to prefer,
The beauty of inflections
Or the beauty of innuendoes
The blackbird whistling
Or just after.*

VI

*Icicles filled the long window
With barbaric glass.
The shadow of the blackbird
Crossed it, to and fro.
The mood
Traced in the shadow
An indecipherable cause.*

VII

*O thin men of Haddam,
Why do you imagine golden birds?
Do you not see how the blackbird
Walks around the feet
Of the women about you?*

VIII

*I know noble accents
And lucid, inescapable rhythms;
But I know, too,
That the blackbird is involved
In what I know.*

IX

*When the blackbird flew out of sight
It marked the edge
Of one of many circles.*

X

*At the sight of blackbirds
Flying in a green light,
Even the bawds of euphony
Would cry out sharply.*

XI

*He rode over Connecticut
In a glass coach.
Once, a fear pierced him,
In that he mistook
The shadow of his equipage
For blackbirds.*

XI

*The river is moving.
The blackbird must be flying.*

XIII

*It was evening all afternoon.
It was snowing
And it was going to snow.
The blackbird sat
In the cedar-limbs.*



Sobre «Trece maneras de mirar a un mirlo»

Roberto Picciotto

(Fragmento de una conferencia pronunciada en el Primer Festival Hispano-Americano de Poesía en Uruguay, realizado en Montevideo, del 30 de octubre al 8 de noviembre de 1993.)

*Entre veinte nevados montes
lo único móvil
era el ojo del mirlo.*

Si contemplamos estos versos desde la perspectiva de un erudito contemporáneo, lo primero que podríamos notar es que bajo estas concentradas palabras yace un gran número de oposiciones estructurales centradas sobre pájaro y montaña. Este enfoque tiene su interés, coloca al poema bajo una luz que hace resaltar los principios de su organización; pero en tal caso, el poema se convierte en un objeto visto desde afuera, ajeno a la experiencia representacional del lector. Cuando contemplamos un poema de esta manera, el poeta se convierte en el "otro", en un ser distante y radicalizado cuya palabra podemos circunscribir, estudiar, hasta "entender", ya que es posible aislar allí un principio de organización abstracto y coherente pero cuya experiencia no podemos vivir desde adentro. Somos "científicos" del texto. ¿Cómo sería posible ver estos versos, aparentemente carentes de la más mínima emoción, tan declarativamente fríos, desde adentro?

Propongo otra forma de ver, la que podría considerarse el equivalente contemporáneo de lo que Coleridge llamara "la suspensión voluntaria del no creer". Intentemos comenzar no con una abstracción, la idea de veinte montes nevados, sino con una imagen visual y concreta de lo que representan las palabras del poema. Cerremos los ojos. Imaginemos las veinte montañas. Imposible. Por más que nos esforcemos, no podemos hacernos una imagen clara y concreta de veinte montañas. Podemos imaginar una, tres, tal vez cuatro, pero imaginar veinte montañas está más allá de nuestras posibilidades. Sabemos lo que quiere decir la palabra "veinte"; pero no podemos verlo sin mediación, tenemos que contar. Imaginemos, entonces, muchas montañas. Pero el

poeta dice veinte montañas y no "muchas". No hay otro remedio, tenemos que contar y a medida que lo hacemos nuestros ojos han de pasar de pico a pico a través del paisaje nevado. ¡Como el ojo del mirlo!

Esta es la perspectiva, la única: sólo podemos ver si estamos dentro del marco, viendo como ve el mirlo. Quisiera recalcar aquí que no podemos permanecer fuera del marco de la estructura verbal de esta estrofa y comprender su significado de manera profunda. El lector tiene que ser el mirlo. Sólo así pueden ordenarse los elementos semánticos del poema. La experiencia de este tipo no es, por lo tanto, ni intelectual, ni emotiva, sino que es acto y gesto, aunque el acto y el gesto ocurran en el reino de la imaginación.

*Yo no sé qué preferir,
si la belleza de las cadencias
o la belleza de las alusiones,
el silbido del mirlo
o lo que sigue.*

El mirlo que silba; el primer desplegarse del poema cuando lengua y ojo pertenecen al mismo sujeto, es esencial al silencio, al espacio de reflexión que le sigue y en el que podemos contemplar sus infinitas implicaciones. Sin la primera representación, sin la experiencia sensual y directa del lenguaje, la segunda no puede tener ningún sentido. La segunda representación es, de hecho, representación de la primera, y por lo tanto, de sí misma. La implicación práctica de esta circunstancia esencial es que el lector tiene que pasar de ser sujeto a ser objeto una y otra vez. Esto no quiere decir que la lectura poética sea una empresa arbitraria o sin relación con una realidad profunda y

compartida. En la primera experiencia del lenguaje mismo, en el momento en que contamos los veinte montes nevados con el ojo del mirlo, hay una especie de correlato objetivo anclado por el acto de la imaginación en una realidad relacionada no sólo con determinantes históricos, sociales, éticos, políticos o psicológicos sino también, y fundamentalmente, con la naturaleza misma del lenguaje y sus posibilidades, con la naturaleza misma de la realidad y sus posibilidades.

El terreno de este tipo de poesía es el de la aporía, del límite impuesto por la lógica a la estructura misma del lenguaje como sistema de representación.

En conclusión, quisiera decir unas palabras sobre la octava manera de ver a un mirlo:

*Yo sé de nobles acentos
y lúcidos, inevitables ritmos;
pero sé, también,
que el mirlo está implicado
en lo que no sé.*

La primera persona singular, el sujeto del verbo saber en esta estrofa, pertenece no sólo al poeta, sino también al lector. El poeta está muerto. Es el lector el que pronuncia estas palabras. El poeta, desde su punto de vista, es ficticio. Es el lector el que en tiempo real conoce el ritmo lúcido e inevitable con el que la experiencia de ser mirlo es representada. Esta representación de la experiencia es otra experiencia. Anterior a toda representación, y necesario a toda representación, está el mirlo, no sólo testigo sino también constituyente del mundo, sin el cual no puede haber ningún conocimiento, ninguna comprensión.

CARLOS DE ROKHA

(Santiago de Chile, 1920-1962)



Enrique Lihn: «Carlos de Rokha»

Palabras de Enrique Lihn en el homenaje a Carlos de Rokha, organizado por la Sociedad de Escritores de Chile, con motivo del segundo aniversario de la muerte del poeta, 1964.

Entre los pocos títulos de poesía chilena que he conservado en mi biblioteca, hay uno de Carlos de Rokha publicado bajo el sello de Editorial Multitud en 1956, y dedicado al que esto escribe en agosto del mismo año: *El orden visible*. En un anuncio de las primeras páginas aparece como el primer libro —el único publicado— de una trilogía de obras completas que iba a recoger veintidós títulos de otros tantos libros, en una gigantesca selección de poemas. Carlos vivió hasta el aciago día 28 de Septiembre de 1962. Si la publicación de su antología no se hubiera frustrado, ésta se habría detenido en 1964 con *El alfarero deslumbrado*. El único tomo que llegó al público sólo contiene composiciones escritas entre 1934 y 1944. Nos faltan pues, para hacernos una primera idea aproximada sobre el trabajo de Carlos el reconocimiento de dieciocho años del mismo; lo que es mucho decir en cualquier caso, más aún en el de un trabajador impenitente en que se fundían la obstinación de la hormiga y la peligrosa facilidad de la cigarra. No quiero detenerme en una admiración que no siento ante la fecundidad de un poeta. Otros han vivido escribiendo como se amontonan resmas de papel, recolectores de sus propios escritos, sin que, a pesar de la continua fricción entre la literatura y la vida, despertara la afinidad química, por así decirlo, de estos términos. Existe, por lo demás, en nuestra literatura poética, una cierta tradición de torrentosidad, de afluencia verbal. No se han escrito regularmente en Chile novelas-ríos, pero sí, en cambio, obras poéticas tanto o más extensas que las de los épicos, bardos, teólogos, soldados o eruditos. Odiseas, Eneidas, Divinas Comedias, Paraísos Perdidos, Araucanas y Henriadas. Quiero especificar, sencillamente, que estas notas sobre la poesía de Carlos, las escribo previa conciencia de su condenación a la precariedad completa, en cuanto a las pruebas pormenorizadas que alguna vez tendremos que reunir, entre todos, de un valor poético de primer orden. Lo que puede asegurarse y en alguna medida probarse, es la existencia de ese valor. Para ello bastaría la lectura de alguno de los poemas de De Rokha. Pero es necesario también empezar, aunque en forma provisoria, a señalar algunos de los temas que podrían tocarse en un trabajo a fondo sobre el poeta.

El mío quiere ser un homenaje realista a la memoria de un compañero de ruta. Si algo pudiera desearse desde la tumba, preferiría, personalmente, a los discursos fúnebres en que todos los muertos aparecen despersonalizados por la atribución de unas mismas virtudes, la evocación más cruda de mi propia personalidad en blanco y negro, el examen de mi trabajo con sus valores y desvalores. De Rokha no era tan sensible al halago como al interés real que a su poesía podía despertar en los demás, interés que a nuestros megalómanos literarios les importa menos que el incienso, venga éste de donde viniere. El suyo era un egotismo muy especial, que participaba de la inocencia con que un niño se las ingenia para atraer la atención sobre sí mismo mediante genui-

nas manifestaciones de habilidad artística; el egotismo, también, de una especie de barbarie: la del hombre tatuado y emplumado, antes que el de una conciencia obstinada en la auto-aclaración o corrompida por la auto-complacencia. Estimo que Carlos disfrutaría de un intento, como el que yo quisiera realizar, por estimarlo en lo que vale, e invocar aquí su personalidad entera, incongruente en muchos sentidos, y nada, por cierto, de convencionalmente virtuosa. Todo esto de acuerdo con mis modestos elementos de juicio. Ya lo dije: un homenaje realista.

En cualquier caso voy a repetir aquí lo que escribí en una nota publicada recientemente en los Anales de la Universidad de Chile, a manera de introducción a un conjunto de poemas de Carlos: "La poesía de Carlos de Rokha es de las que saldrían gananciosas si se historiara, verdaderamente, el total de nuestra literatura. Con caracteres propios e inconfundibles la obra de De Rokha registró todas las inquietudes expresivo-formales que han coadyuvado al desarrollo de una pequeña pero brillante tradición literaria".

Evidentemente éste es un poeta que tuvo algo que decir, y lo dijo, valiéndose, para ello, de una como innata capacidad de asimilación, especie de facilidad lingüística hereditaria, de una curiosa memoria literaria; pero acaso también, en la precariedad de un submundo cultural, cuya "pequeña pero brillante tradición literaria" puede sonar, lisa y llanamente, como un eufemismo.

Lo que yo quiero poner de relieve ahora —paradigma de la condicionalidad e historicidad del individuo— es, con más exactitud, la zona misma de nuestra poesía dentro de la cual trabajó De Rokha junto a quienes, en su tiempo, aspiraron a ser esos "horribles trabajadores" que anunciara Rimbaud: los poetas mandragóricos.

Por una casualidad —abolición un poco paradójica del azar— aquéllos, que sólo quisieron o pudieron reconocer en Carlos a un hermano diez años menor, algo advenedizo, a un simpatizante del movimiento, en otras circunstancias se habrían visto en la necesidad de reconocerlo como al único escritor cuyo psiquismo se ajustaba al orbe de ciertos valores surrealistas. Muchas de las provocativas, vociferantes pero cuidadosas y eruditas digresiones de Teófilo Cid o de Braulio Arenas, en que se combinaban el humor negro, los llamamientos a Marx y a Freud, el conocimiento de ciertas corrientes exquisitas de las literaturas europeas, etc., sólo evocan, en última instancia, la poesía tremante, ávida, enajenada de Carlos, y su figura mental y física siempre al borde del abismo, del desquiciamiento.

En 1939 escribía Cid en una página de Mandrágora una suerte de elogio de La Locura, conceptuada como "la protesta más enérgica del alma individual", considerada ésta "en su antagonismo puro frente a las exigencias de la vida en sociedad". Es una requisitoria contra "frailes, policías y burgueses", que chorrea violencia. "El crimen —dice—, el incesto, lo negro, son las manifestaciones más altas de lo absoluto de nuestra personalidad. La capacidad racional del hombre que acaso no sea otra que la de disimular sus propias debilidades con falsas copas de oropel, no alcanza a cubrir la capacidad irracional del hombre que pide expresarse en lo maravilloso, en la leyenda, en el terror, por medios sólo al hombre permitidos". Ciertas expresiones del creador del psicoanálisis son retomadas aquí de modo tal que pudiera suscribir Freud (o poco menos) el llamado de Rimbaud a hacerse vidente "por un largo, intenso, razonado desarreglo de todos los sentidos". Pues para el sabio vienés la locura era "esta exaltación mental que

en algunos enfermos aviva las facultades de la memoria y de la imaginación a punto de empujarlos a hablar de astronomía, de filosofía y a hacer poesía sin parecer haberlo aprendido”.

Los miembros del grupo se disputaban las palmas de la violencia en la recomendación de “los medios sólo al hombre permitidos”. La locura, para Enrique Gómez Correa, entraña “un grado superlativo de grandeza y majestuosidad”, también erróneamente conceptualizada como un estado de beligerancia entre los instintos y la razón, en nombre de un irracionalismo sádico-masoquista: “Puesto que la crueldad, el vicio, el crimen, el mal congénito, sirven para poner en evidencia la vida, es señal que ellos no son sus contrarios”.

Estas, y las mil citas curiosas que podrían hacerse en torno a la Mandrágora, tienen aquí, únicamente, la función de señalar la coyuntura histórico-literaria que a Carlos de Rokha le tocó vivir. No comportan, por ahora, la intención de hacer el balance de una aventura. A mi juicio, a este surrealista en estado de naturaleza que fue De Rokha, se le ofreció la oportunidad providencial —diría un católico— de consustanciarse con un capítulo imprescindible para el desarrollo de la poesía chilena, por más o porque aquél impugnara toda idea de nacionalidad o de continentalidad literaria. Las formas de la irracionalidad planteadas por la Mandrágora han tenido que caducar, necesariamente, como provocaciones mínimas sobrepasadas atrozmente por las violencias históricas de hecho. En el plano nacional puede establecerse una correspondencia entre aquéllas y los actos sangrientos que jalonaron la lucha entre socialistas y nacional-socialistas en el umbral del triunfo de 1938 para las fuerzas políticas democrático-burguesas y obreras. No hay que olvidar a los poetas asesinados. La poesía, y aún la que había partido “en rescate de una alta realidad (“y entiéndase que al decir realidad —escribió Braulio Arenas en *Mandrágora*— me refiero a la vida superada ya de todas las antinomias que la cercenan actualmente”) es decir, rehusándose a participar en la lucha por una libertad concreta, estaba, en realidad, impregnada de los mismos gérmenes contradictorios que en otros planos afiebraban al individuo y a la sociedad. Habría que fijar, alguna vez, incluso los evidentes puntos de contacto entre ciertos aullidos de la Mandrágora y las llamadas filosofías de la vida tipo Ludwig Klages que Georg Lukács examina en su *Asalto a la razón*, itinerario filosófico del nazismo, y destacar los aspectos reaccionarios que comportaban esos llamamientos a una libertad ideal, abstracta, pura y radiante, y esas invitaciones a la violación, al sadismo, al delirio sexual, al vampirismo, etc. Que todo esto representó un modo insostenible de vivir y crear, lo ha probado el tiempo. Entre quienes recomendaban la revolución continua en todos los niveles o el nihilismo de los deseos desencadenados, se cuentan hoy “personas de orden”, y entre ellas alguien práctica —lo he sabido— un anticomunismo vergonzante del corte del que tanto contribuyó, en las últimas elecciones, al triunfo de Eduardo Frei. Teófilo Cid no enloqueció para engolfarse en el mundo al que postulaba, creado a su imagen y semejanza. Fue destruido lentamente por la neurosis y su indiscutible inteligencia y talento de escritor nunca hizo otra cosa de él que un mal poeta lleno de recursos artificiosos, de recuerdos literarios, y de una lucidez crítica ineficaz en cuanto trataba de aplicársela sí mismo. De Braulio Arenas ha escrito Gonzalo Rojas en “Mi testimonio sobre Braulio Arenas” (prólogo de *El mundo y su doble*): “Cabe, por cierto, la conjetura de si Arenas fue un surrealista

cerrado al modo de César Moro en el Perú, o si se abrió —en su caudalosa lectura tan intensa hoy como en su infancia—, a la observación del fenómeno poético en la dimensión múltiple de todas las corrientes”. Entiendo que los últimos contactos de Braulio con el surrealismo se han perdido después de sus intentos —exitosos, algunos, como “La casa fantasma”— de reconciliar la poesía y la realidad en un orbe de valores en el que incluso se contempla un cierto tipo de tradicionalismo literario conciente y un intento todavía irónico de convertirse, según expresión suya, en un modesto poeta de la patria. En ningún caso parece tripular en un barco ebrio ni buscar una salida antisocial a sus discrepancias con el “sistema del mundo”. Siempre fue un escritor que pudo caer en el preciosismo, por su meticulosa dicción, sus arsenales de conocimientos librescos, y hasta por el mismo temple de su poesía ligeramente muda en cuanto a la expresión del yo emocional, excesivamente reservada.

Me arriesgo a expresar aquí que en la poesía de De Rokha puede rastrearse a lo vivo la presencia intermitente de un verdadero demonio poético, poseído de furor verbal genuino y de una especie de infalible sentido de la unión libre de las palabras. Si en algo resulta malogrado *El orden visible* es por la aplicación demasiado estricta del anti método surrealista, culpable de la disipación de muchas riquezas poéticas. “Esta desafortunada falta de concentración —escribe J. M. Cohen en *Poesía de nuestro tiempo*— es común a mucha de la poesía que aprovecha la nueva autorización a soñar que dio el surrealismo. Los versos se vuelven largos, las imágenes raras, repetitivas y, por lo general, se echa de menos el penetrante impacto de la observación. El intelecto ha pasado a ocupar un segundo lugar, aunque no por la fuerza de la emoción, pues a pesar de todas las teorías surrealistas, ésta no reside en el nivel del sueño sino en el de una mayor conciencia. Todos estos poetas corren el peligro de caer en un congestionado retoricismo, que ocupa el lugar de la concentración poética”.

Pero todo lo que podía tomarse de positivo del dictado automático como un acceso a los “derramamientos del sueño en la vida real”, al pretendido universo de los sueños, Carlos de Rokha lo supo emplear con una facilidad lingüística vertiginosa. Como preámbulo a *Las revelaciones del furor* (1944) escribió: “Este no es un libro; es todo lo contrario de lo que se entiende por eso. Lo dedico a quienes creen en la poesía, no como un puro medio expresivo, sino como un estado de videncia”. Personalmente vi a Carlos caer en estados alucinatorios, aunque, es claro, víctima de ellos, que no lúcido y demoníaco agente provocador de los mismos. Pero, en cualquier caso, conocía experimentalmente estados de surrealidad, y no es raro que “las invenciones de lo desconocido” de Rimbaud, y el carácter psicopatológico de la genialidad rimbaudiana, le atrajeran e influyeran sobre él poderosamente.

La visualidad, en el orden de las invenciones de lo desconocido, siembran y a veces ahogan la poesía de Carlos bajo selvas de imágenes. En el poema que citaré in extenso a continuación, la selva aparece articulada como un plantío, pero, como siempre, alucinatoria, cuajada de elementos fantásticos:

“Yo vi todos los fabulosos gatos de la alcoba transformados en aves fabulosas. Todas las alfombras o sus aguas dormidas. Vi abrirse las puertas cuando las noches rodean a los ciegos o al leproso; las princesas y los magos pasaban como las sombras bellas de las estatuas. ¡Oh, llénname de tinieblas!

Vi ostras y lámparas. Vi venir hacia mí los monstruos marinos. Vi candelabros y oasis movedizos. Vi ciervos bajo los árboles iluminados por la tempestad. Vi vasos de anís y desventura. Vi las ventanas cargadas de búhos. Vi un camino que resplandecía como un alba o una llave o un río que venía de un planeta distinto, acaso suspendido de la lágrima de un dios sin nombre y sin memoria, ni origen.

Vi pastores de las regiones de Omsk. Vi corceles verdes iluminados por las espaldas del Arcángel a la entrada del Paraíso.

Vi los juegos de los pueblos. Vi veleros que nos transportarían a la eternidad: ogros, lobos, duendes, lirios, esponjas, ceniceros, substancias marinas, espadachines doncellas asesinadas y libros de Liturgia.

Vi el mar atado a sus propias lejanías. Al cielo feroz que pasa igual a un himno de delicia y de crueldad. Yo lo he oído cuando se desprenden unos cuervos azules, debido, seguramente, al olor espeso de sus nidos voladores.

Vi los resplandores de los mismos vasos como arrancados a las manos de los ciegos.

Vi luego, en antiguas destrucciones, las imágenes mudas y benditas de un mundo sobrenatural y obsesionante, encadenado a mi particular modo de ver, oír o pensar”.

Es “Oficio y vuelo” de *Los arcos trémulos —1936-1943—*. En el último párrafo del poema, éste se resuelve hábilmente pasando de la visualidad pura a la expresión intelectual de la cualidad y del significado del mundo allí evocado. Porque, si bien el método mismo de la poesía surrealista — siempre en alguna medida apegado al cadáver exquisito y al dictado automático— tiende a la supresión del pensamiento acunado en términos intelectuales, parece que Carlos sintió la necesidad de insertar en los trabajos a veces recargados de su imaginación, en esos mundos excepcionalistas en que ésta se entretenía acumulando objetos preciosos e inesperados, aquí y allá, un pensamiento que diera algo así como una pauta remota del sentido total de ciertas “composiciones suyas”. En este punto retoma la tradición procedente del romanticismo alemán del pensar de la poesía sobre su propia esencia a través de la poesía misma y, en algunos casos, reflexiones simbolistas como la de Baudelaire sobre la vasta y total unidad del mundo que provee a la faz sensible de éste de obscuras correspondencias. Dice De Rokha: “Los signos terrestres, su luminosa persistencia —acaso me abran una entrada a la realidad pura: (“Oculto semejanza entre el hombre y el rayo”, de *Las revelaciones del Furor*). O bien: “Donde los signos nocturnos predicán la unidad del ser, su liberación silenciosa”. O: “Nada de lo que subsiste de su propia caída puede hacer el hombre suyo”. Y también: “Mis cantos son los himnos que creo cuando verdaderamente soy igual a mí mismo”.

Todavía, en ciertos casos como éstos, podría pensarse en rápidos ejercicios de virtuoso. La cara más genuina de la poesía de Carlos, hay que buscarla a través de muchos poemas, y en cierto modo recomponerla con ayuda de las impresiones que nos deja la lectura de ellos. De tarde en tarde escribía también un trabajo en el que ese rostro se reflejaba por entero como en aguas profundas, como en un espejo de esteatita. Tal es el caso de “*Riña de gallos*”, justamente estimado como obra de antología. En

casos así, la correlación existente entre el desequilibrio psíquico de Carlos y su poder de configuración poética es clara y precisa, aunque se de, es claro, en el orden de una oscuridad sustancial, de la opacidad, del misterio de lo humano. Los declamatorios llamamientos al deseo, a la crueldad, al crimen —retórica de los años mandragóricos— aparecen, en la poesía de Carlos, transfundidos en sensualidad compulsiva que se sublimara, a ratos, en el lujo mismo de las construcciones e imágenes verbales, en los movimientos múltiples, evasivos algunos, apenas audibles (como si alguien contuviera la respiración), pero vivos y reales, de un psiquismo torturado; o en el arrebató de la angustia:

*“Los mendigos que vimos partir esta tarde
hacia un nadir semejante al mío
hacia ti, nadir mío, que eres igual a mi desventura y mi terror
Hacia ti parto esta mañana en que el cielo aparece más claro que jamás
hacia ti parto nadir, mi nadir mío, espérame”*

CARLOS DE ROKHA: 13 POEMAS

FRAGMENTO

Sobre toda porfía el hombre aviva su sagrada
soberbia porque quiere volver al principio del mundo.
Su cuerpo real toma los destellos del bronce
y es arrastrado al sueño para así no ceder:
Veámosle venir, su ceniza cubramos con la nuestra.

Su himno oigamos con júbilo y su entrada
feérica nos siga: sea su imagen trocada por el
furor maligno.
De ningún modo podrá ese exorcismo cumplir
si abandona su gloriosa esencia.

No caerán las visiones como secreta retribución
que llamean en su imagen. El lo sabe y aguarda
tranquilo.

A ratos busco algo más; la misma luz me hace
creerme irrevelable, pero después retorna a la
muerte entre los que a gritos la anuncian.
¿Acaso yo quiero abolir lo terrestre? ¿Despreciar
ese límite que a veces toco y me deslumbra?
¿Arrancar de mi espada los signos del sueño y
cambiarlos por los del sueño?

Nada conjuro sin tentación, nada conjuro para
en mis adentros alcanzar lo inefable.
Igual a mí mismo voy lleno de fugaces poderes
e irreparables pérdidas.

Hay algo además de un secreto temor que informa
mis sentidos; barcas llenas de ojos que son los
del ser, angélicos y feroces, luego brillan.
¿Ahí no es donde estoy y me descubro con cólera
y fría reserva?
Soy yo el que se predice entre los lobos.

Cada ángel pierdo en un sollozo: en su costado

agítanse carbones y nada retiro de su justo lugar.
Yo me muevo con signos: aprendo a tomar del
sueño lo necesario. Así me basto entre los
estériles hijos de la tierra.

(de *Cántico profético al primer mundo*, 1943)

INVITACIÓN A LA ONDINA

La muerte huye despavorida a través de tus pestañas
Que saben ir de noche en noche
Cuando la eternidad las hará caer
Sobre playas de fuego

Esa eternidad yo he anunciado
A los pastores que saben agradecerme por tus ojos

Me ves pasar tras su búsqueda poseído de un cruel delirio
Más no deseo detener la borrasca
Ni someter el infinito a tu vértigo de silencio
Que sale de tí convertido en caprichos insensatos
De virtud profética
De amor para su pradera de enigmas

Yo creo en los que arrojan su alma al abismo
Y se sientan a esperar la eternidad
Como el canto de un pájaro que arranca nuestros cabellos
En un círculo de crueldad.

Doy la vida de Carlos de Rokha a las ondinas

LAS DEGOLLABLES

Bellas de un aire de nadar
Se desnudan visten ropajes propios
Y sobre sus cuerpos presumen la clave
Del encanto de las chacales
Del tigre de la ronda

Mejor vestidas que jamás errantes sanguinarias

Aquí están consumiendo varillas de leche
Sorteando sus partes de azar
Entregan sus peinados a la silla maldita

Las chacales tatuadas con armiño
Son estas panteras del orgullo henchidas de virtud
Con un cuerpo por roja rosa de la ronda
Evaporada sobre sus bocas todas semejantes
A la risa en la boa que encantan
Más puras están ebrias fascinadas envenenadas
Lobas obsesivas en el tratado de sus detalles mágicos

Liberáis por avaricia los enigmas favorables
Vuestros cuellos semejan al hastío de las cascadas
Vuestros cuerpos semejantes a la pereza
Libres ya de ligaduras crean un pacto de dicha
Así con marcas de amor las adorables de las horcas
Viven de un cielo prestado a la ciudad perdida
Y como arrogantes vestiduras en los más crueles paisajes
Cantan a la llegada sobre la costa de granito
Sueñan cuándo vendrá el gran día

Hollad las rocas bellas gavilanes

CAPTURA DEL CIELO

Los letales vinos que exhumo no exorcizan el vértigo.
Ni la centelleante larva que asalto tasado en peligros.
Deudo del vidente al incorporarme a una postrer vigilia.
Despierto entre ciertas flores donde el sonido yace.
Opreso, sellado a hachazos de chispa e invisible miel.
Anclado como una espada sobre la frente de los sueños.
Semejante a un bello animal que de oído a oído va y viene.
Consumo el latido de las hojas, alzo su loto de fuego.
Derramado, de talismán a talismán, en gracia solitaria, permanente.
Vivo de esa música de astro, de ese vaivén de llave.
Al borde de lo secreto que súbitamente conjuro.
¡Oh, hábito de sangre qué quieres aún de mí!
Si sometido a destrucción no acierto todavía a comprenderme.
Y el arco viviente rasga la tela de mis ojos.
Monstruo sagrado cuyo hálito siento sobre mi corazón.
En su jadeante éxtasis quiero al fin perecer.
De espaldas a esa playa donde una temblorosa lámpara multiplica sus anillos.

Recuperar el signo inicial a cambio de una total absolución.
Para este hechicero sumergido que recorre la memoria.
De lo temporal a lo puro, oculta, sobrecogida, desterrada.
A una resplandeciente alba de arena, viendo manar de mis sienes el licor mineral.
Sobre el santo, el terrible cáliz que devuelvo a los cielos.

OÍDME EN ESE INSTANTE

Toda visión se nos evade si destruimos al ángel.
Que viene, que ha llegado y canta sin término.
Que ordena el número y se divide en el no ser.
Criatura de labios flamígeros cuya frente se abre al libro de las profecías.
¡Quiero tocarte aún a costa de mi propia extinción!
Cuando en tí ondeen los rayos de la inocencia y la lujuria.
Y en la eternidad tus voces sean columnas.
Que te despierten, que por último luminosas de pasión y castigo.
Te instruyan en sus ritos para al fin liberarse.
Del cruel, del nocturno oficiante que se habita en oráculos.

LAS REVELACIONES DEL FUROR

Organizo mis cantos como el explorador nocturno sus armas de cacería.
Estos son mis himnos, mis atributos sublimes.
Los bienes esenciales de que me apropio en mis continuos viajes a lo desconocido.
Mientras de sus ecos recibo las ondas que bañan mi armadura de joven y
orgullosa guerrero.
O bien de brujo que hace de ellos sus misteriosos complementos.
Vedme, vedme organizar mis cánticos.
Vedme lanzarlos sobre el infinito semejantes a lebreles sin custodia.
No sin antes haberlos dotado de una profunda gracia, de ágiles, poderosos y
ligeros movimientos.

De repentinos y admirables resplandores que cruzan el cielo de mi sueño y de
mi pan.
Hasta el sagrado océano que abato para reír con mis bestias.

Organizo mis conjuros, mis exorcismos mágicos.
Y alabo en sus imágenes al astro que se alza sobre la cabellera de la hermosa.
O al corsario que se confunde con la multiplicidad de mi sombra.

Celebro con sus signos al fuego que me devora para siempre.
El bello animal que recorre mi piel como un aceite santo.

Porque mis cánticos son un rito fálico, un desafío a los dioses.
Celebro en mis tratados de alquimia el día y la noche.
El vino del bandido con su cabeza a precio, los embrujos del viento, las danzas
de los aldeanos.

Celebro, exalto todo lo que ama mi odio, todo lo que odia mi amor.
Porque mis sonatas son como las canciones de todas las criaturas.
Mis cánticos son los himnos que creo cuando verdaderamente soy igual a
mí mismo.

Mis cánticos son como tú, que no sé quién eres.
Tan pura, tan parecida a mi anhelo. Tan hecha a hachazos de estrella,
a refugios de miel.

Ellos son como tu piel o como tus hombros.
Me doy a ti en mis himnos. Tan parecidos a tu cabellera, a tu cintura matinal.
Oh, tú hermosa entre tí misma y la desconocida que eres para mí
Bella, bella hasta el día en que la muerte pueda alzar una verdad sobre
mis fundamentos.

(de *El orden visible*, 1934-1955)

ELEGÍA

Aquí está el día, su corona de oro,
su manto que azul llena estivales lampos.
¡Oh, jornada de luz,
rubí recién nacido sobre el polen,
todo lo cubres: el paisaje ya se entibia a tu vuelo
y los hombres alcanzan un límite de sangre!
Tú doras los rincones de abejas y de plumas
las altas ramas donde el alba se esfuma
para que nazca el día como un espejo en llamas.
Allí mi amor atisba el grito de las garzas
y el rumor de los pinos que se elevan al cielo
hasta formar un valle que baja a la colina.
Ven, niña de la manzana y del copihue
dibujado en el ruedo de tu vestido claro,
ven, hija de este día en que el aciago pan
es más dulce y tiene un sabor de consuelo.
Te espera la mañana de oro, el mediodía azul
y la tarde en que leves navíos de la víspera
se llevan en su proa las ilusiones muertas.

RELIGIÓN

Yo estaba lejano como un Dios que recién hubiere creado el mundo
Hacia mí todo acudía. Las bestias y las flores
El vino del salvaje quemaba mi deseo
Entonces tú nombraste ese silencio
Pero yo no sabía
qué soledad de viento crecía entre tus dedos.
Yo no sabía
que mi crueldad era igual a tu amor
y que la muerte
crece en las ciudades como un grito
Pero aún no habían sido asesinadas las últimas palomas.
Espérame.

LETANÍA

He de morir, collares de los cielos.
Quien me sostiene
¿sostendría la copa en que devuelvo
mi vida al gran mar de los orígenes?

He de caer, collares de las aguas.
Si tú vienes, mi canto se alzaré
a un coro de ángeles,
si tú vienes, yo seré el límite dichoso
que a sí mismo se ciega en puros ecos.
¡Oh, eco del límite, sostenme!
¡Coros de ángeles, veladme
en la noche alta de lámparas!

No sé si soy un temblor antiguo en la clepsidra
o un espacio de viento en los helechos.
He de volver, palomas de los vidrios.
He de ir, violines de la espuma,
gallos del diamante, gaviotas de la lluvia.

(de *Memorial y llaves*, 1964)

PAVANA DEL GALLO Y EL ARLEQUÍN

Vengan a ver el gallo de oro
El gallo azul que vuela en los andenes
Y desde el corredor se va al granero
Vean sus alas de zinc, sus alas de alambre que el sol las cristaliza
Al mediodía cuando se dora el fruto salpicado de sangre
Que venga el arlequín de mi pavana
A jugar con el gallo sobre el trigo
Mientras el cielo cae en los tejados
Vengan a ver este ballet sin nombre
Pero en sagrados ritos inspirado.

Ahora que la tarde es un ciervo que sangra en el costado
Venga la áurea llama de la rosa
A decorar la fuente veneciana
Venga el gallo a ese círculo con el sol en sus plumas
Arlequín estrellado con el gallo en sus manos
El gallo ebrio de luz en el azul de las esferas
Y el arlequín a medio filo con un laúd antiguo entre sus brazos
Los dos bailan un paso de danza en la floresta
Vengan todos a verlos en esa bella instancia
La pavana y el coro del arlequín y el gallo
El gallo azul da vueltas la rueda del molino
El gallo azul derriba las doradas colmenas
El gallo azul se sube a las torres del cielo
Y su cola dibuja un tapiz en la noria
Y sus plumas se escapan en busca de una estrella
La estrella le habla al gallo y le dice que bueno
Estrella de papel que decora las ventanas del alba
El arlequín de paja vuela sobre la hierba ardiente
El arlequín de paja con su traje de terciopelo verde
El arlequín de paja hablándole a mi gallo de ranas y palomas
Venga el niño de hojotas con su volantín de papel transparente y el organillero
con su música y el loro de la suerte.
Venga el abuelo con su pena vieja y su guitarra de nácar y su jarra de vino
asoleado.

¡Venid, venid al alba cuando el gallo azul canta!
¡Venid, venid al alba antes que el arlequín de paja
termine en pavana!

A LA ALTURA DE LAS GAVIOTAS

El amor vive entre espejos
como un mar que sube a la altura de las gaviotas.
A la altura de las gaviotas
sube mar, sube espejo, sube amor y poesía.
Todo lo designa este mar furioso
que pasa de vena a vena, de río a río
entre columnas, entre
colinas, vastas colinas que se reflejan en las aguas,
visiones nada más, pero visiones
que los ojos asaltan como espadas
y las sienes desnudas hiriéndonos las manos.
Aquí sólo el amor vive de su obscura crisálida,
sólo el amor, sólo el amor, sólo la muerte
vuelven de extraños paisajes concebidos
en torno a un puro sueño que desterrados ángeles
sostienen sobre el tiempo, ese perdido himno.
Los ángeles sostienen los espejos
mientras abajo el mar de la mañana
sube entre las columnas a inaugurar el día.
A inaugurar el día que vuelve de su viaje
alrededor de la tierra cansada de ser tierra
viene del mar de la mañana con sus trompetas de oro
y sus carros de plata donde viven los dioses.
Donde viven los dioses vive el amor de nuevo,
vive la poesía y la locura.
Porque sólo queda el brillo del mar sobre las lámparas,
sólo queda tu voz cantando las estrellas
mientras pasan veleros por los viejos espejos,
veleros guiados por fantasmas, ruinas
de ciudades perdidas en el sueño.
Se ven otras ciudades,
otras colinas, otros ríos
que volvían de tiempo innombrables
a tocarnos los labios como un sello.
A tocarnos los labios como un vino
en el que la sangre se adormece
poco a poco mientras pasan
visiones que no retienen nuestros pases.
Visiones, constelaciones, galaxias;
todo repetido en un número de lámparas,
todo mar de cristales anunciado
por un fuego que sube a las colinas.

El fuego sube a los espejos
donde el amor vive de su azogue,
de su estrella, de su terrestre columna ya celeste,
de un pez que pasa sobre las sienes como un aceite rápido,
de un ángel furioso que se duerme entre los párpados.

BÍBLICA DEL PEZ

El pez que vuela a mí ciego de aletas
transformado en la mesa donde habita
es sal y es vino donado a mi agonía.
Yo muero junto al pez que me devora
mientras él sangra en mi costado adjunto:
el pez sin ojos y sin lengua, absorto.
Este es el pez para sed despierta
que vuelve de la sangre a mi piel yerta
consumándose en ritos que yo ignoro.
Quiere ser llama, apenas es sonido,
pero en un ausente cielo se demora
y adviene al fuego como un gallo ebrio.
El pez abeja, absorto, desmedido
rueda en los oros de una áurea lámpara
y su piel se deshoja en cada obstáculo.
Antiguo, sin edad, casi ya alado
traza una flecha, un círculo, una línea
que se dibuja en la dorada arena.
Y es un leve tapiz, es una llave,
movimiento tenaz, árbol sin hojas
que entre mis crueles manos se acomoda,
que entre mis crueles manos se acostumbra.
Arrancado a la sal, al aire, al agua
viene a posarse entre mis sienes frías
cuando una flecha oscura lo atraviesa.
El bello pez ahora danza entre las rubias llamas,
más se obstina en ser número, aureola
y cae sobre mi piel como un estigma.
Abro su pulpa roja, innumerable, intransferible, aún viva:
ella con sus latidos me alimenta
en la insaciada visión que a mí otorga.
Este pez que se va, ciervo ya en llamas,
llave del agua, puerta de la tierra
en mi voz es el pájaro que nombro.
El pez que es pájaro en mi tarde vive

consumándose en vinos devorados
por una sed que a mí me pertenece.
El pez desde la tierra sube al cielo
emplumado en la cola, en la cabeza,
el pez ave real de las esferas.
Hacia el aire se va transfigurando
como una llave abierta en mi costado,
más vuelve hacia el espejo de la fuente.
Vuelve ya muerto a un acabado sueño
de líneas y colores en los vidrios
cuando la tarde lo hace ser un cáliz
Vaso para mi sed se torna espuma
y vino rojo y áureo pan alado
que en la mesa del Viernes clava espinas.
Lo veo solo, late como antes
y su salobre piel arde en la hierba
sobre un tapiz de sangre al mediodía.
El pez se muere mientras yo agonizo
y sus aletas rojas se conmueven
y su cola de piedra se estremece.
Era hijo del sol, ahora es sombra
ya breve, más eterna, sojuzgada
al coral que de nuevo lo recibe.
Como un ave que vuela sobre el trigo
este es el pez que el aire transfigura
en la sed que le dona a mi costado.
Y esta es su gracia niño, su pan ácimo,
el color de su piel ya decorado por un fuego de leños circulares
que su santa heredad de la tierra le confieren.
Anterior a la luz, casi ya eterno,
indivisible, único, innombrado
entra mi ser y se disgrega al día.
El pez, ese su cuervo es el que en mi sueño vive
innominado, ciego gira en torno a sus alas y da vuelta
sobre un espacio negro hora tras hora.
Veo sus ojos lentos, su plumaje
de carbón y terciopelo en movedizos ángulos
brillar cuando a mí vuelve en el brasero.
Se queda fijo cuando yo lo miro
y sus garras las clava en mi costado
hiriéndome de a poco en ese sueño.
Vuela junto a la sombra que proyecta
sobre los viejos muebles de la estancia
y mi locura llama al ser alado que sólo desde los muros se distancia

¡Venid, os digo, a ver el bello, el cruel pez ya transformado
en un inmemorial corcel que por su lengua sangra
detenido en el tiempo sobre el fuego!

DE PROFUNDIS

Desde este amargo té me vuelvo hacia el demonio
Apenas entrevisto por el insomne huésped
Que soy cuando de noche entro en mi ser visible
Cansado de mi viaje y de la larga
locura que hace tiempo absorbe mis dos sienes
Me vuelvo a la ceniza y al vaso de mi sangre
Con las venas ardiendo y el rostro amortajado
Más la espalda, llagada doliéndome el costado, dando
perdón al denodado
enemigo que soy de mí mismo y de mi alma
Solitario por dentro, fatigado,
sin esperanzas como
un Cristo de abismal perspectiva
sobre el madero de mi columna vertebral crucificado
por los días que vivo buscando una respuesta
a la angustia que asalta mis ojos cuando duermo
¡Oh deudo, oh desolado!
centinela del tiempo, vigía sumergido
en la sangre, en el vino y la tierra; ése, ése soy
esa mi sed, esa mi hambre, esa mi soledad, esa mi angustia,
y en mí mismo me acabo
por dentro, como un viento que hacia el cielo impulsa
Desterrado por siempre, solemne, vertical, desterrado
como un águila ebria sobre una isla en llamas,
ya sin ansias de todo lo vivido
me vuelvo a la vigilia de mi cáliz
y nada, nada espero de los días que vienen
sino una azul espada que me destroce el alma.

(de Pavana del gallo y el arlequín, 1967)

SU HERMANA LUKÓ HABLA DE CARLOS

A los cuatro años y medio de casados, nació mi hermano Carlos, más tarde el poeta Carlos de Rokha, un ser increíble, distinto a todos los seres que he conocido en mi vida. Era un poeta en todos y cada uno de sus actos; creo que hasta cuando comía un trozo de pan era para él un acto poético. Conquistó un lugar destacado en las letras chilenas de su generación, pero su mayor conquista fue acaso haber conseguido un estilo propio, sin la influencia de mi padre o de mi madre. Era un ser angélico y demoníaco al mismo tiempo. Vivía como aparte del mundo que lo rodeaba; era bondadoso pero sarcástico. No soportaba la mediocridad y su extraordinaria cultura era producto de su propio esfuerzo. Recuerdo una anécdota suya: mis padres celebraban su aniversario de bodas, evento al que concurrían numerosos amigos los 25 de octubre de cada año. Carlos estaba muy enamorado de una bella muchacha, tal vez uno de los más intensos de sus innumerables amores, amor que terminó de súbito cuando la muchacha ejecutó una danza clásica en puntas de pie. Ella no dominaba mucho que digamos el arte de Terpsícore, de modo que al terminar su actuación también terminaron sus relaciones amorosas. —Es una imbécil que no tiene sentido del ridículo— fueron sus terminantes palabras. Nunca más volvió a verla ni a nombrarla.

Carlos de Rokha constituyó uno de los problemas más dolorosos en la vida de todos nosotros. Nada le preocupaba que no fuese la poesía o sus amigos escritores y poetas. Vivía en otro plano, en un mundo que se me antojaba entre el cielo y el infierno. Escribía todo el tiempo: en la mesa, mientras comía, en su cama, en el restorán, en cualquier lugar donde estuviera. A veces encontraba un poema suyo, arrugado y manchado de tinta sobre el velador. Me decía: —Lukó, ven para leerte un poema que escribí ayer en el baño turco...

Cuando contaba diecisiete años, se volvió loco. Era una cosa atroz, lo más atroz que podía ocurrir en un hogar como el nuestro. Mis padres se dedicaron exclusivamente a cuidarlo. Lo trasladaron al sanatorio Charcot, donde mi padre movilizó a todo el cuerpo médico y asistencial. Yo no sé cómo esa gente tenía paciencia para soportar su ingerencia durante todas las horas del día. Mi padre dirigía el tratamiento, asistía a las juntas médicas y opinaba como el más capacitado de los expertos en la materia. Aunque la comida del establecimiento era perfectamente controlada y adecuada, mi padre le hacía enviar desde casa todos los alimentos que consumía.

Un día, Carlos se arrojó desde el segundo piso del sanatorio. Cayó sobre un montón de tierra removida, lo que le salvó de morir. Después explicó que creía estar lanzándose desde el tablón de una piscina. Era un excelente nadador, y posiblemente vió agua donde sólo había pasto. Después de este incidente, mi padre trasladó a Carlos a casa, donde desocupó un vasto comedor para insta-

larlo. Ahí, acompañado de un enfermero que permanecía a su lado día y noche, mis padres oficiaron de médicos durante los cuatro largos meses que duró su enfermedad.

Mi padre se levantaba al alba para prepararle personalmente su desayuno, que consistía en jugos de frutas y bifés de carne cruda con cebolla. Carlos tuvo varias recaídas durante su vida, pero cuando pasó de los treinta años logró estabilizarse. Entonces comenzó a vivir en forma desbocada. Trasnocaba con sus amigos, viajaba, comía y bebía en exceso, como quien intuye que debía vivir intensamente porque no le quedaría mucho tiempo para ello.

PABLO DE ROKHA: CARTA-PERDIDA A CARLOS DE ROKHA (Fragmentos)

Todo lo lloro en ti, Carlos de Rokha, hijo querido mío: la vida heroica, acumulada, grandiosa y terrible que hiciste, y tu muerte súbita. Traías sobre la frente escrita, con significado trágico, la estrella roja y sola de los predestinados geniales. Y cuando mamabas la leche maternal, ya estabas chupando en el pecho de lirio de la niña divina y maravillosa, sol y mar y flor de la gran poesía de Latinoamérica, el sentido y el destino mortal, la total congoja de la Humanidad irredenta: el sello del genio de Winétt de Rokha, te persiguió, como una gran águila de fuego, desde la cuna a la tumba, pero no te influyó, porque no te influyó nadie, encima del mundo.

Perdóname el haberte dado la vida. [...]

Ahora, tú sabías que nosotros, los viejos andados, golpeados, licoreados por el destino social de los héroes, no nos arrepentimos de nuestros errores, nos arrepentimos de nuestras virtudes, no de lo que hicimos y pudimos hacer, sino de lo que no hicimos y pudimos hacer y debimos porque quisimos hacer, y como yo aludo a mujeres y vinos, que tu madre me perdone, grandiosa, el enorme y gran afán colosal de las capitanías en todas las formas de todas las cosas viriles; por eso escribo estos renglones póstumos, entre póstumos; escucha, en la tumba, entonces, no la emoción de París, la conmoción de Moscú, la conmoción de Pekín, que tu padre, tu anciano padre, enfurecido contra la vida caída, te transmite de las tres ciudades tentaculares, que tanto hubieras tú amado en el recuerdo inmortal de Winétt, la gran amiga mía.

Adiós, Carlos de Rokha, hasta la hora en que no nos volvamos a encontrar jamás, en todos los siglos de los siglos, aunque sean vecinos de vestiglos, los átomos desesperados que nos hicieron hombres.

(Extraído de *Antología de la Poesía Hispano-Americana Moderna*,
tomo I, Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1993.)

Jorge Zunino

LA TORRE DE LOS CREPÚSCULOS
(Fragmentos)

TROVA

*Cuando la Madona de las viñas
abra sus puertas a los ciervos.*

*Cuando legiones diseminen un polen armónico
sobre extraños abrazándose en el puente de oro y pavor.*

*Extraños traslúcidos, fanáticos por una dulzura loca,
en su nochenueva sorpresiva ante otro diurno jardín.*

*Cuando sin ropajes muden hacia el templo ennoblecido
por escapularios, sésamo y matorrales.*

¿Dime, cómo se manifestará la Estrella de la madrugada?

Oh, sonríe —amor mío—, tatuada desde mi sed, sonríe:

*un escándalo en nuestro campanario
y el torbellino atroz de la luz.*

VII

*...ojos negros, el que no os ama,
quédese en blanco, pues lo negro deja,
que yo en mi ardiente llama
no pido libertad, ni tengo queja;
pues por tal hermosura
pido al amor me dé negra ventura.*

FRAY HORTENSIO PARAVICINO

Jamás.

Así la luctuosa, sembrada esperanza.

Jamás.

Y regresamos al lujurioso mar,
con tu vientre u opacidad,
provocando una gema altiva, un temblor
que no apaga,
que prolonga
otra frontera despreciable.

Pero debemos cruzar.

Henos aquí, de súbito inmóviles,
al cielo tendidos.

Ahora cayendo hacia los astros
en una velación
sobre el jubiloso anillo
de un espacio implacable.

¿Así mi efímera, hambrienta claridad?

(Cras amet qui numquam amavit qui que amavit cras amet!)

¿Así tu equívoca, bella claridad?

Digo un fervor todavía encandilado,
el manantial quemándose en la colina
por tu boca
y astillados blasones
para la cruzada de las delicias.

Digo tu cuerpo ascendiendo,
hundido en Los acantilados,
arqueándose sobre una roca
entre la espuma marina
ciego,
complacido e insolente,
como los giros quiméricos
de tu desplegado corazón.

Digo esta fugaz conversión del soñador:
amo esos relámpagos,
tu melancólica guirnalda de hierbas,
y los doce frutos del árbol de la vida.

Siempre.
Así mi esperanza, Así mi claridad.
¿Siempre?
Siempre.

VIII

*(Canta, doncella dorada,
bíbeme y canta otro vuelo sereno,
devórame o expira en su invisible realeza,
en el tránsito ruinoso
de rubíes que aún esperan
un brotar de claras hiedras sobre la maldita arcilla.*

Anúncialo, voz seráfica e infame,
canta la uva lunar
y canta espigas.

—Escucha. Estoy llamándote para que nunca vuelvas.
Sábelo. Debo arrancar grises luciérnagas
de tus retinas nupciales:
arrojarlas como cizaña
a la sepultura del frío.

Hoy sólo aborrecerte, áspero laurel,
exorcizar con esta lengua de máscaras y esfinges.
Ofréndate, espejo de arsénico,
ríe y dánzame la estancia prometida,
sí, cuando las soledades se abren
a un cautiverio de nieve,
a la encina embellecida en mis remotas pérdidas.

Danza, úngeme tus loas entre caídos marfiles.

Reitéralo, álzate,
desde la tea de sal que sacrifica
nuestra auroral penumbra.

—Recuerda. Estoy humillándote con arpas tardías,
con turbias variaciones donde distinto caos impera.

Entiéndelo. Es una impar repulsión
por los cisnes que nos cristalizaron:
aquella ridícula infinitud de música o fábulas.

Canta, flor blanca,
fortuna que me invita y jamás responde,
tiéntame e ignora la escarcha de mis trenos, surge,
bendice con tu estigma
la Intemperie que usurpábamos,
ese néctar mechado por el soplo de las brasas.

Canta, rézame, candil lúgubre o dichoso.

*Canta, arrodíllate y canta,
bajo esta cúpula invernal,
bajo el ciprés de mi hastío.)*

VII

(Mutatio)

Jamás.

—Paso de los Andes. Arcadia. Una morada sobre la fuente.

Sagrada sombra,
con tus ojos vendados hacia el miedo del mar
ante un sortilegio por gitanas.

Allí la espada
y una rosa ática de ocho pétalos,
allí tu incertidumbre
hasta el flujo de *La marea*;
acre y a la vez suave,
amarga y exquisita:
tres gotas de oro en agua divina.

Sagrada sombra
respirándome al ritmo de la inspiración,
regalando aceite de azufre
entre las arenas del exilio,
desde el óvalo vacío
que te hace de alma,
vacío casto y fulgura.

Las arcas musicales
sagrada sombra,
esa melodía que aguarda en el aire del sueño,
bebiendo perlas y otras piedras preciosas
junto a los visitantes de la niebla
en el cementerio.

Y no quiero recordar si hubo malicia sobre tus pedregales,
ni por qué enloquecías con el furor de la piedad.

Sagrada sombra,
restauré tu *realidad* ante candilejas
por el entrañable combate de los grillos cantores.

Ya una espiral para siete, inciertos peldaños,
el cerro santo sin más álamos
guardando la casa,
tu ramo de hojas esparcido
y los amantes
que se mueven dramáticamente
entre la ceguera y la videncia.
El nimbo circular.
Sagrada sombra.

—Un extranjero despierta. ¡El céfiro! Y esta lámpara errante.

Siempre.

El último en hablar

(Sobre Paul Celan)

Maurice Blanchot

ein Ins Stumme
entglittenes
Ich
un Yo
escapado en el mutismo

Wieder Begegnungen mit
vereinzeltten Worten wie:
Steinschlag, Hartgräser,
Zeit.

De nuevo te encuentras con
palabras aisladas como:
caída de piedra, duro rosal,
tiempo.

Platón: *Pues de la muerte nadie tiene saber*, y Paul Celan: *Nadie testimonia por el testigo*. Y, sin embargo, siempre nos elegimos un compañero, no para nosotros, sino para algo en nosotros, fuera de nosotros, que tiene necesidad de que a nosotros mismos nos faltemos para pasar la línea que ya no alcanzaremos. Compañero perdido de antemano, la pérdida misma que en adelante está en nuestro lugar. ¿Dónde buscar el testigo para el cual no hay testigo?

Lo que nos habla aquí, nos alcanza por la extrema tensión de lenguaje, por su concentración, por la necesidad de mantener, de llevar una hacia otra, en una unión que no produce unidad, palabras en lo sucesivo asociadas, reunidas por algo distinto a sus sentidos, solamente orientados hacia. Y lo que nos habla, en estos poemas a menudo muy cortos, donde los términos parecen frases, por el ritmo de su brevedad indefinida, rodeados de blanco, es que ese blanco, esos detenimientos, esos silencios no son pausas que permiten la respiración de la lectura sino que pertenecen al mismo rigor, el que sólo autoriza un leve relajamiento, un rigor no verbal que no estaría destinado a llevar un sentido, como si el vacío fuera menos una carencia que una saturación, un vacío saturado de vacío. Y sin embargo, no es esto quizás lo que yo retengo en principio, sino que un lenguaje tal, frecuentemente tan duro (como en algunos poemas del último Hölderlin),—mas no duro, algo estridente, un sonido agudo más allá de lo que puede volverse canto— jamás llegue a producir una palabra de violencia, no hiera al otro, no esté anima-

*dass bewahrt sei
ein durchs Dunkel
getragenes Zeichen,*

mit der untrüglichen Spur:

*...in der Dünung
wandernder Worte*

*Gras,
auseinandergeschrieben*

*Lies nicht mehr— schau!
Schau nicht mehr— geh!*

*Zur Blindheit über—
redete Augen.*

*Augen weltblind,
Augen im Sterbegeklüft,
Augen Augen:*

do por alguna intención agresiva o destructora: como si la destrucción de sí ya hubiera tenido lugar para que otro sea preservado o para que sea sostenido un signo llevado por la oscuridad.

¿A qué tiende este lenguaje? *Sprachgitter*: ¿Hablar sería estar detrás de la reja —la de las prisiones— a través de la cual se promete (se rehusa) la libertad del afuera: la nieve, la noche, el lugar que tiene un nombre, el que no lo tiene; o bien sería creerse provisto de esta reja que produce la espera de que hay algo allí por descifrar y, de esta manera, encerrarse todavía en la ilusión de que el sentido, o la verdad, sería libre, allá abajo, en el paisaje donde *la huella no engaña*? Pero, así como la escritura se lee bajo el aspecto de una cosa, de un afuera de la cosa que se condensa en tal o cual cosa, no para designarla sino para escribir allí *en el oleaje de las palabras errantes*, ¿el afuera no se lee también como una escritura, escritura sin vínculo, siempre afuera de sí misma: *hierba, escrita separadamente*? Quizás el recurso —¿es un recurso, una llamada?— es confiarse, del otro lado de las redes del lenguaje (*ojo, círculo del ojo entre los barrotes*), a la espera de una mirada más amplia, de una posibilidad de ver, de ver sin las palabras mismas que significan la vista:

*no leas más — mira !
No mires más — anda !*

la vista pues (quizás), pero en *vista* siempre de un movimiento, asociada a un movimiento; como si se tratara de ir hacia la llamada de esos ojos que ven más allá de lo que hay que ver: *ojos ciegos al mundo, ojos que la palabra hunde hasta la ceguera*, y que miran (o tienen su lugar) en la *sucesión de fisuras del morir*.

*Ojos ciegos al mundo,
Ojos en las grietas del morir,
Ojos ojos:*

*No leas más – mira !
No mires más – anda !*

Movimiento sin finalidad. Hora siempre última:

*Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern,
du bist
bist zuhause*

*Anda, tu hora
no tiene hermanas, estás—
estás de vuelta allí.*

Movimiento que sin embargo no se interrumpe; la afirmación del regreso sólo lo vuelve más estéril, calmo movimiento de la rueda que gira sobre ella misma, rayos sobre un campo negruzco, la noche quizás, la rueda nocturna de las estrellas, pero

*die Nacht
braucht keine Sterne,*

*la noche
no necesita de estrellas,*

así como

*nirgends
fragt es nach dir.*

*en ninguna parte
preguntan por tí.*

El afuera: allá donde llevan los ojos —ojos desprendidos del ser, a los que se podría considerar como impersonales y solitarios:

*Das umhergestossene
Immer-Licht, lehmgelb,
hinter
Planetenhauptern.*

*La luz incesante, amarillo limón,
aquí allá balanceada
detrás
de los planetas capitales.*

*Erfundene
Blicke, Seh-
narben,
ins Raumschiff gekerbt,
betteln um Erden-
münder.*

*Miradas
inventadas, cicatrices
para ver,
talladas en la nave del espacio,
ojos*

que, desencarnados, privados de un poder de comunicación, errantes,

*mendigan bocas
terrestres.*

Ojos que constelan la eternidad (*la eternidad se
alza llena de ojos*); quizá de ahí el deseo de cegarse:

*ERBLINDE schon heute:
auch die Ewigkeit steht
voller Augen-*

*CIÉGATE desde hoy:
también la eternidad está llena de ojos*

Mas privarse de ver es aún una manera de ver. La
obsesión de los ojos designa algo distinto que lo visible.

*Unverhüllt an den Toren
des Traumes
streitet ein einsames Aug.*

*Abierto a las puertas del sueño
lucha un ojo solitario.*

*Es wird noch ein Aug sein,
ein fremdes, neben
dem unsern: stumm
unter steinemem Lid.*

*Habrá, junto al nuestro,
todavía un ojo,
extraño: mudo
bajo el párpado de piedra.*

*O dieses trunkene Aug,
das hier umherirrt wie wir
und uns zuweilen
staunend in eins schaut.*

*Oh este ojo ebrio
que en torno como nosotros
vaga aquí y a veces
admirándose nos mira sostenidamente.*

*Eräugtes
Dunkel darin.*

*Oscuridad ahí
a la fuerza alcanzada por el ojo.*

*Augen und Mund stehn so
offen und leer, Herr.
Dein Aug, so blind wie der
Stein.
Blume— ein Blindenwort.
Gesänge:
Augenstimmen, in Chor,*

*Ojos y boca, tan abiertos y tan vacíos,
Señor,
Tu ojo, tan ciego como una piedra.
Flor— palabra de ciego.
Cantos :
voz de miradas, en el coro,*

*Du bist
wo dein Aug ist, du bist
oben, bist
unten, ich
finde hinaus.*

*Estás,
allí donde está tu ojo, estás
arriba, estás
abajo, yo
me vuelvo al afuera.*

*In der Luft, da bleibt deine
Wurzel, da,
in der Luft.*

En el aire, allí permanece tu
raíz, allí,
en el aire.

*wir schaufeln ein Grab in
den Lüften da liegt man
nicht eng*

cavamos en los aires una
tumba allí no hay estrechez

*draussen bei
den andern Welten.*

allí fuera cerca
de otros mundos.

*... hinaus
in Unland und Unzeit...*

... afuera
en el no-país y el no-tiempo
(el contra-tiempo)...

*Weiss,
was sich uns regt,
ohne Gewicht,
was wir tauschen.
Weiss und Leicht:
lass es wandern.*

Blanco,
lo que para nosotros se
mueve, / sin peso,
lo que intercambiamos.
Blanco, Liviano:
déjalo errar.

*Flügelnacht, weither
gekommen und nun
für immer gespannt
über Kreide und Kalk.
Kiesel, abgrundhin rollend.
Schnee. Und mehr noch
des Weissen.*

La relación con el afuera, jamás dada ya, ensayo de un movimiento o de un progreso, relación sin contactos y sin raíces, no está únicamente indicada por esta trascendencia vacía de los ojos vacíos, sino que se encuentra explícitamente afirmada por Paul Celan, en sus fragmentos en prosa, como su posibilidad: hablar con las cosas. *Nosotros estamos, cuando hablamos de esta manera con las cosas, en camino siempre de cuestionarlas para saber de dónde vienen y a dónde van, pregunta siempre abierta, de nunca acabar, que indica lo Abierto, el vacío, lo libre— allí donde estamos lejos en el afuera. También es este lugar el que busca el poema.*

Este afuera que no es la naturaleza —al menos no es aquella que nombraba Hölderlin—, incluso si se la asocia al espacio, a los mundos y a los astros, con un signo cósmico a veces resplandeciente, afuera de lo lejano, una lejanía además atrayente, nos alcanza por las palabras que, con insistencia, regresan (elegidas quizás por la inclinación de nuestra lectura), —*Schnee, Ferne, Nacht, Asche*—, que vuelven como para hacernos creer en una relación con una realidad o materia polvorosa, blanda, liviana, acogedora tal vez; sin embargo, tal impresión es pronto desviada hacia la aridez de la *piedra* (palabra casi siempre presente), de la *tiza*, de la *cal* y de la *grava* (*Kalk, Kiesel, Kreide*), nieve, entonces, cuya blancura estéril es siempre el blanco más blanco (cristal, cristal), sin intensificación ni crecimiento: el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo:

*Noche en forma de ala, venida de lejos y ahora
tendida para siempre
por sobre la tiza y la cal.
Sílex, girando hasta el abismo.
Nieve. Y siempre más Blanco.*

Schneebett lecho de nieve: la dulzura de este título nada presenta que consuele:

Augen, weltblind, im Sterbegeklüft: Ich komm, Hartwuchs im Herzen. Ich komm.

die Welt, ein Tausendkristall
El mundo, cristal múltiple
Atemkristall
cristal de aliento

Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett. Kristall um Kristall, zeittief gegittert, wir fallen, wir fallen und liegen und fallen.

Und fallen:
Wir waren. Wir sind. Wir sind ein Fleisch mit der Nacht. In den Gängen, den Gängen.

DU DARFST mich getrost mit Schnee bewirten:

ICH KANN DICH NOCH SEHN:
ein Echo, ertastbar mit Fühlwörtern, am Abschiedsgrat
Dein Gesicht scheut leise, wenn es auf einmal lampenhaft hell wird in mir, an der Stelle, wo man am schmerzlichsten Nie sagt.

Ojos, ciegos al mundo, en la sucesión de las fisuras del morir:

Yo vengo, un duro brote en el corazón. Yo vengo.

Inclinación, llamado a caer. Pero el yo no está solo, pasa al nosotros, y esta caída en dos une, hasta en el presente, incluso lo que cae:

El lecho de nieve debajo de nosotros dos, el lecho de nieve. Cristal rodeado de cristal, entrelazados en la profundidad del tiempo, caemos, caemos y yacemos y caemos.

Y caemos:
Fuimos. Somos. Somos, carne y noche, juntas. En los pasadizos, los pasadizos.

PUEDES sin temor alimentarme de nieve:

Esta caída en dos marca la relación, siempre orientada, imantada, que nada podría romper y que además lleva la soledad:

AUN TE PUEDO VER: un eco que puede alcanzarse al palpar palabras, sobre la arista de el Adiós.
Tu rostro se alarma dulcemente, cuando de pronto una luz de lámpara se enciende en mí, en el lugar donde se dice con el más grande dolor Jamás.

Dolor que sólo es dolor, sin reivindicación ni resentimiento:

*(Auf dem senkrechten
Atemseil, damals,
höher als oben,
zwischen zwei
Schmerzknoten, während
der blanke
Tatarenmond zu uns
heraufklomm,
grub ich mich in dich und
in dich.)*

*(Sobre la cuerda vertical
del aliento, entonces,
más alto que lo alto
entre dos nudos de dolor, mientras
que se izaba hasta nosotros la
blanca luna tártara,
en ti y en ti me ocultaba.)*

Esto entre paréntesis, como si el intervalo reservara un pensamiento que, allí donde todo falta, todavía es un don, un recuerdo, un daño común:

*(Wär ich wie du. Wärest du
wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde.)*

*(Si yo era como tú. Si tú eras como yo.
¿No nos mantuvimos parados juntos bajo un
mismo viento contrario?
Somos extranjeros.)*

*Ich bin du, wenn ich ich
bin.*

Yo soy tú, cuando yo soy yo.

Wir sind Fremde: extranjeros, pero los dos extranjeros, teniendo que soportar en común todavía este extravío de la distancia que nos mantiene absolutamente apartados. *Somos extranjeros.* Del mismo modo que, si hay silencio, dos silencios nos llenan la boca:

*zwei
Mundvoll Schweigen.*

Retengamos esto si podemos: *doble silencio llena la boca.*

Se puede decir entonces que la afirmación poética, en Paul Celan, tal vez siempre apartada de la esperanza como apartada de la verdad —pero siempre en movimiento hacia una y otra— deja todavía algo, si no a esperar, al menos a pensar, mediante breves frases que bruscamente se iluminan, incluso luego de que todo se ha sumergido en la oscuridad: *la noche no necesita de estrellas (...) una estrella tiene aún mucha luz.*

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.

... das hundert-
züngige Mein-
Gedicht, das Genicht.

... lo mio poema
de las cien lenguas, sucesión
de nada.

Ja.
Orkane, Par-
tikelgestöber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim zu versuchen-er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten:

SINGBARER REST...

-Entmündigte Lippe,
melde,
dass etwas geschieht, noch
immer,
unwelt von dir.

Así
aún hay templos en pie. Una
estrella
tiene aún mucha luz.
Nada,
nada está perdido.

Ho-
sana.

Incluso si pronunciamos la palabra mayúscula Nada, con la abrupta dureza que tiene en la lengua original, es posible agregar: nada está perdido, de tal suerte que la nada está, quizás, articulada sobre la pérdida. En tanto que el grito hebraico de júbilo se divide para comenzar por un gemido. Y además esto:

Sí.
Huracanes, par-
tículas en torbellinos, había
tiempo de sobra, un sobrante
para sentir cerca de la piedra— ella
fue hospitalaria, ella
no prohíbe hablar. Cómo
éramos felices:

O en otra parte:

RESTO (residuo) CANTABLE

con esta suerte de final:

Labio prohibido
anuncia
que algo todavía sucede
no lejos de ti.

Frase escrita con una simplicidad terrible, destinada a quedar en nosotros con la incertidumbre donde se

*dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.*

sostiene, llevando, entrelazados, el movimiento de la esperanza y la inmovilidad del desamparo, la exigencia de lo imposible, ya que es de lo prohibido, sólo de lo prohibido, que puede llegar lo que hay por decir: *ese pan a masticar con dientes de escritura.*

Sí, incluso allí donde reina la nada, incluso cuando la separación hace su obra, la relación, aunque fuese interrumpida, no está rota.

*O diese wandernde leere
gastliche Mitte. Getrennt,
fall ich dir zu, fällst
du mir zu,*

*Oh este errante centro vacío
hospitalario. Separados,
caigo en tí, tú caes
en mí...*

*Ein Nichts
waren wir, sind wir, wer-
den
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.*

*Una nada
fuimos, somos, seguiremos
siendo, en flores:
de nada la rosa,
la rosa de nadie.*

Y esto que es preciso recibir nuevamente en su cru-
deza:

... *Es ist,
ich weiss es, nicht wahr,
dass wir lebten, es ging
blind nur ein Atem
zwischen
Dor und Nicht-da und
Zuwellen, (...)
ich weiss,
ich weiss und du weisst,
wir wussten,
wir wussten nicht, wir
waren ja da und nicht dort,
und zuwellen, wenn
nur das Nichts zwischen
uns stand, fanden
wir ganz zueinander.*

... *No es,
lo sé, no es verdad,
que hayamos vivido, solamente
pasaba ciego un aliento entre
allí y no-allí y a veces...*

*yo sé,
yo sé y tú sabes, sabíamos,
no sabíamos, nosotros
estuvimos allí y no-allí, y a veces,
a condición de que entre nosotros
la Nada se alzara completamente,
nos encontrábamos
unidos uno al otro.*

*Sichtbares, Hörbares, das
frel-
werdende Zeltwort:
Mitsammen.*

De modo que en la travesía del desierto (la anábasis), siempre queda, como para resguardarse en ella, una palabra libre, que se puede ver, escuchar: *estar juntos.*

Augen, weltblind, im
Sterbegeklüft:
Ich komm,
Hartwuchs im Herzen.
Ich komm.

Die Nacht besamt, als
könnt es
noch andere geben,
nächtiger als / diese.

Tief
in der Zeiteinschränkung,
beim
Wabenwachs wartet, ein
Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.

Profundamente
en las grietas del tiempo,
cerca de los rayos del hielo
espera, cristal de aliento,
tu irrecusable
testigo.

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Ojos, ciegos al mundo, en la sucesión
de fisuras del morir: Yo vengo,
Un duro brote en el corazón.
Yo vengo.

Fascinado, releo estas palabras, ellas mismas inscribiéndose siempre bajo la fascinación. En el fondo del fondo, en la mina del más allá (*In der Jenseits-Kaue*), está la noche, la noche que siembra y se dispersa como si hubiera aún otra noche más nocturna que ésta. Está la noche, pero, en la noche, los ojos —¿los ojos?—, cicatrices en vez de vista, llaman todavía, atraen, de modo que es preciso responder: *yo vengo*, vengo con un duro brote en el corazón. ¿Adónde venir? Venir, aunque fuese a ningún parte, sólo allí donde —en la sucesión de fisuras-grietas del morir— la luz incesante (que no alumbra) fascina. *Im Sterbegeklüft*. No una sola falla o fisura sino una sucesión indefinida de grietas —la serie—, algo que se abre o no se abre o que se abre, ya siempre cerrado; no la sima del abismo donde ya no habría más que rodar en lo inmenso, vacío insondable, sino más bien esas hendiduras o fisuras cuya obligada estrechez, lo angosto del desfallecimiento, nos toma, por un hundimiento imposible, sin permitirnos caer según la línea de una caída libre, aunque fuese eterna: he aquí quizás el morir, el duro brote en el corazón del morir, el testigo sin testigo al que Celan dio una voz, uniéndola a las voces templadas de noche, voces en el momento en que no hay ya más voces sino solamente un rumor tardío, extraño a las horas, ofrecido como presente a todo pensamiento.

La muerte, la palabra. En los fragmentos en prosa, donde Celan afirma su proyecto poético, jamás renuncia, precisamente, a un proyecto. En la alocución de Bremen: *Los poemas están siempre en camino, en relación con algo, tendidos hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo que se encuentra abierto y podría ser habitado, hacia un Tú al*

... *der Tod ist ein Meister
aus Deutschland*

... *la muerte es un maestro
venido de Alemania*

cual, tal vez, se le podría hablar, hacia la realidad próxima de una palabra. Es en este mismo pequeño discurso que, con una sencillez y sobriedad extrema, Celan alude a lo que ha podido significar para él —y por él para nosotros— la posibilidad, que no le fue quitada, de escribir poemas en esa lengua a través de la cual la muerte, acontecimiento sin respuesta, cayó sobre él, sobre sus parientes, sobre millones de judíos y no judíos. Accesible, cerca y no perdida, en medio de todo lo que hube de perder, quedaba esta única cosa: la lengua. Ella, la lengua, a pesar de todo no se había perdido. Pero le fue necesario entonces pasar por sus propias ausencias de respuesta, pasar por un mutismo terrible, pasar por las mil densas tinieblas de una palabra homicida. Pasó sin darse las palabras para lo que había sucedido. Mas pasó por ese lugar del Acontecimiento. Pasó y pudo nuevamente regresar al día, enriquecida por todo aquello. Fue en ese lenguaje que, durante aquellos años y los posteriores, traté de escribir poemas: para hablar, para orientarme y saber en donde me encontraba y a donde me faltaba ir para que se esbozara alguna realidad para mí. Era, lo vemos, acontecimiento, movimiento, marcha, era el intento por alcanzar una dirección.

*Habla, tú también, aunque seas el último en hablar. Es lo que un poema —y quizás ahora estemos mejor capacitados para comprenderlo— nos da a leer, nos da a vivir, permitiéndonos retomar ese movimiento de la poesía tal como Celan, casi irónicamente, nos lo propuso: *La poesía, Señoras y Señores: esta palabra de infinito, palabra de la muerte vana y de la única Nada*. Leamos este poema en el silencio, ahora sellado, que nos ofrece dolorosamente:*

*Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.*

*Sprich—
Doch scheide das Nein
nicht vom Ja.*

*Habla, también tú,
habla aunque seas el último,
di tu decir.*

*Habla—
pero no separes el No del Sí.
Da a tu decir sentido:*

Gib deinem Spruch auch
den Sinn:

gib ihm den Schatten.
Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt
weisst zwischen

Mittnacht und Mittag und
Mittnacht.

Blicke umher:

sieh, wie's lebendig wird
rings—

Belm Tode! Lebendig!

Wahr spricht, wer Schatten
spricht.

Nun aber schrumpft der
Ort, wo du stehst:

Wohin jetzt,
Schattenentblösster,
wohin?

Steige. Taste empor.

Dünnere wirst du,
unkennlicher, feiner!

Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der
Stern:

um unten zu schwimmen,
unten,

wo er sich schimmern
sieht: in der Dünung
wandernder Worte.

dándole sombra.

Dale bastante sombra,
dale tanta

como alrededor tuyo encuentres derramada entre
Medianoche Mediodía Medianoche.

Mira todo en derredor:

contempla como áquello en torno se torna vivo—
¡En la muerte! ¡Vivo!

Dice verdad quien habla sombra.

Mira como se angosta el lugar donde te
encuentras:

¿Adónde ahora, despojado de sombras, adónde?

Sube. A tientas, sube.

Más delgado, más desfigurado, ¡más fino!

Más fino, te vuelves un hilo

por el cual quiere descender la estrella:

para nadar abajo, abajo,

allí donde ella se vea

titilar: en el oleaje

de las palabras errantes.

Para Henri Michaux

que, invisible, nos tiende la mano
para conducirnos a otra invisibilidad.

Partir.

Partir de toda manera.

El gran cuchillo de la ola detendrá la palabra.

Traducción: Carlos Riccardo

EDICIONES ÚLTIMO REINO

1979 • 1994

poetas publicados

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 Caballero, 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, Cristina Domenech, 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, Ana Giavedoni, Ricardo Gilabert, Mónica Giráldez, Juan E. González, Liliana Guaragno, 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, Leonardo Martínez, Manuel Martínez Novillo, Maruki, Silvio Mattoni, Graciela Maturó, 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, Adalberto Polti, Lillana Ponce, Alberto Luis Ponzo, 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, Jorge Spíndola, María del Carmen Suárez, María Victoria Suárez, Susana Swarc, Luis Thonis, Patricio Torne, Mónica Tracey, Mario Trejo, Noemí Ulla, Adriana Valetti, Juan Antonio Vasco, Silvia Ver, Raúl Vera Ocampo, Susana Villalba, Paulina Vinderman, Miguel Vitagliano, Oscar Vitelleschi, Cintio Vitier, Elsie Vivanco, María Meleck Vivanco, Jorge Warley, Horacio Zabaljauregui, Lila Zemborain, Verónica Zondek, Jorge Zunino.

Nota de los autores

Alfonso Sola González (Paraná, Entre Ríos, 1917–Mendoza 1975). Su obra poética publicada comprende cinco títulos, además de poemas dispersos en diarios y revistas: *La casa muerta* (Tucumán, Cántico, 1940); *Elegías de San Miguel* (Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, 1944); *Cantos para el atardecer de una diosa* (Mendoza, D'Accurzio, 1954); *Tres poemas* (Buenos Aires, Cármina, 1958); *Cantos a la noche* (Mendoza, Azor, 1963). Cinco poemas titulados "Escritura automática" aparecen incluidos en la antología de Mario Ballarín *Cincuenta años de poesía en Mendoza*. En 1993, Ediciones Culturales de Mendoza publica, con el título *Antología Poética*, sus libros editados y una selección de textos de diversas fuentes.

Oscar del Barco
Nació en Córdoba y residió largo tiempo en México. Tiene una vasta obra ensayística sobre política y filosofía. Su obra poética es: *Variaciones sobre un viejo tema*, Ed. Caldén; *Infierno*, Universidad Autónoma de México; *Elegía*, Universidad Autónoma de México. Actualmente enseña Filosofía e Historia en la Universidad de Córdoba.

Liliana Ponce
(Buenos Aires, 1950). Es egresada de la carrera de Letras y se dedica al

estudio de las religiones orientales, especialmente el budismo en Japón, y a la literatura y la lengua japonesa. Publicó poemas y ensayos en diversas revistas y periódicos del país y del extranjero. Obra poética: *Trama continua* (Corregidor, 1974); *Composición* (Último Reino, 1982); *Teoría de la voz y el sueño* (inédito); *Fudekara* (inédito).

Roberto Picciotto
(Buenos Aires, 1939). Publicó los siguientes libros de poesía: *Tablas*, *Hasta el solsticio*, *Transiciones* (Madrid), *Disposición de bienes* (Madrid), *Aprendizaje de la voz y La mano en el agua*; los dos primeros y los dos últimos en esta editorial. Es doctor en Filosofía (Universidad de Indiana, EE.UU.) y profesor de Literatura en la Universidad de la Ciudad de Nueva York.

Jorge Zunino Polijronópulos
(Mercedes, Buenos Aires, 2-11-1948). Publicó *Noches* (Editorial Castañeda, 1980); *Islas* (Colección de Poesía El sonido y la furia, 1981); *Cruzada de las delicias*, (Último Reino, 1992). UR editará en el curso de este año *La Torre de los Crepúsculos*. Guarda inédito *Invocaciones* (poemas).



CREO QUE DEBERÍA EMPEZAR A TRABAJAR UN POCO, AHORA QUE APRENDO A VER. TENGO veintiocho años y, por decirlo así, no ha sucedido nada. Es decir: he escrito un estudio sobre *Carpaccio*, que es malo; un drama titulado *Mariage*, que quiere demostrar una tesis falsa por medios equívocos, y versos. Sí; ¡pero los versos significan tan poco cuando han sido escritos en la juventud! Se debería esperar y saquear toda una vida, a ser posible una larga vida; y después, al fin, más tarde, quizá, se sabrían escribir esas diez líneas que podrían ser buenas. Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (éstos se tienen siempre demasiado temprano), sino experiencias. Para escribir un solo verso hay que haber visto muchas ciudades, muchos hombres y cosas, hay que haber conocido a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber los movimientos de las flores cuando se abren en la mañana. Hay que poder volver a pensar en los caminos y en las regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que hacía tiempo se veían llegar; en días de infancia cuyo misterio aún no se ha revelado; en los padres, a los que necesariamente tenía uno que herir, al traernos una alegría que no comprendíamos (una alegría que estaba hecha para otro); en las enfermedades de la infancia, que comenzaban tan singularmente, por transformaciones tan graves y profundas; en los días pasados en habitaciones tranquilas y recogidas, en las mañanas a la orilla del mar, en el mar mismo, en los mares; en las noches de viajes que temblaban tan alto, y volaban con todas las estrellas. Y tampoco es bastante saber pensar en todas estas cosas. Hay que tener el recuerdo de muchas noches de amor, de las cuales ninguna se parezca a la otra; de alaridos de mujeres en parto, y de leves, blancas, adormecidas, recién paridas. Es también necesario haber estado al lado de los moribundos y haber velado al lado de los muertos en una habitación con la ventana abierta, llegándole los ruidos como golpes. Y tampoco es bastante tener muchos recuerdos. Se ha de saber olvidarlos cuando son numerosos, y hay que tener la máxima paciencia de esperar a que vuelvan. Pues los mismos recuerdos no son tampoco eso todavía. Sólo cuando se vuelven en nosotros sangre, mirada, gesto, cuando ya no pueden tener nombre ni distinguirse de nosotros mismos, sólo entonces, puede ocurrir que en una hora muy rara, de entre ellos se alce la palabra primera de algún verso.

RAINER MARIA RILKE