

POESIA Y POETICA

PRIMAVERA 1990

¿Para qué la lírica hoy?

Hilde Domin

Homenaje a Adolfo Riestra

Nueve poemas

Nicanor Parra

Un texto y diez poemas de Paul Celan

Mario Trejo: “Yo creo en la musa”

Daniel Freidemberg

1

Poemas

Mario Trejo

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

Dr. Carlos Escandón D.
RECTOR

Dr. Armando Rugarcía T.
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Arq. Guillermo Casas
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO—UNIVERSITARIOS

Dr. Gerald Nyenhuis
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 1 • Abril 1990

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López P.
J. Gerardo Menéndez
CONSEJO DE REDACCION

J. Gerardo Menéndez
DIAGRAMACION

Fotocomposición: Oficina de Ediciones
de la Universidad Iberoamericana.
Tiraje: 400 ejemplares.
Esta publicación fue posible gracias a la
amable ayuda de Ana Belén López Pulido.

POESIA Y POETICA.
Publicación cuatrimestral de poesía
y teoría poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880,
Lomas de Santa Fe,
01210, México, D.F.

Contenido

2 • Presentación

Hugo Gola

4 • ¿Para qué la lírica hoy? Lírica y sociedad.

Hilde Domin

27 • Homenaje a Adolfo Riestra

28 • Nueve poemas

Nicanor Parra

40 • Un texto y diez poemas de Paul Celan

55 • Mario Trejo: “Yo creo en la musa”

Daniel Freidemberg

63 • Poemas

Mario Trejo

Presentación

La devoción que algunas personas sienten ante la poesía, el inexplicable deslumbramiento frente a unas humildes palabras, dispuestas en cierto orden sobre la página en blanco, es una constante que el hombre ha reiterado en todos los tiempos y en todas las lenguas. Algunos participan de esta ceremonia como actores principales, son los poetas; otros, los lectores, no menos indispensables, renovados también infinitamente, permiten que aquellas palabras, densas e íntimas, renazcan cada vez que son leídas, desplazando el olvido. En este juego de entrelazamientos y sustituciones se mantiene viva y fluyente la energía original del poema. Alguien que escribe y otro cualquiera que lee es suficiente para que el ritual se repita y renazca la posibilidad de una trama ininterrumpida.

Sin embargo, si consideramos la variada multiplicidad de los actos humanos uno podría inferir que los vinculados con la poesía son pocos, marginales y, para muchos, inexistentes. Ciertamente son legión los que ni sospechan siquiera que esta experiencia exista. Pero el hecho de que a lo largo de milenios el hombre haya persistido en la creación de este producto “inútil”, es más elocuente que cualquier estadística. No puede haber error en esta reincidencia siempre renovada, y además, universal. Esta continuidad más bien significa que el espíritu no claudica en su intento por descifrar los enigmas de la naturaleza humana.

Los poemas, esos objetos verbales cargados de emoción, encierran en sus formas precarias respuestas personales y únicas que actúan sobre nosotros, muchas veces, por medio de una engeñecedora belleza. Pero además ofrecen otro servicio frecuentemente ignorado: resguardan, preservan y renuevan el lenguaje de todos. Sin esta cuidadosa vigilancia pronto las

lenguas se precipitarían en una inevitable decadencia. El poema hace florecer el lenguaje y le procura nuevos nacimientos. Ante el uso rutinario y burocrático de la palabra, el poema propone la invención, ante la sintaxis anquilosada, el poema ofrece nuevas articulaciones, ante adjetivos que sólo matan, el poema utiliza los que dan vida

En *Poesía y Poética*, revista de aparición cuatrimestral, nos proponemos difundir buenos poemas, antiguos y modernos, de esta lengua o de otras, así como exponer el pensamiento de los poetas sobre su propio oficio. Muchas veces se ha dicho que los poetas son amanuenses de un dios y que no participan conscientemente en sus creaciones. Hay demasiados testimonios que demuestran lo contrario. Aquí recogeremos algunos de ellos. Se podrá verificar entonces que la poesía es la obra de hombres inteligentes y sensibles que crean sus textos mediante el ejercicio de una insobornable lucidez.

H.G.

¿Para qué la lírica hoy?

Hilde Domin

LÍRICA Y SOCIEDAD

...cuando el hombre se convierta realmente en el *manipulandum* que él cree ser, entonces... entraremos en una era en la que ya no hay "verdadero" y "falso": en un sueño o en una pesadilla de la que nada nos despierta.

Merleau-Ponty

¿Para qué la lírica hoy? ¿Para qué hemos de leer lírica, para qué escribimos poemas? ¿Hoy? Si se pregunta así, entonces casi se pregunta ya ¿"aún hoy"? Como si en todo caso ayer hubiera tenido sentido lo que hoy requiere disculpa.

Dos respuestas extremas se presentan de inmediato; las dos negativas. La primera rechaza la *pregunta*: aquí no hay un "para qué". La lírica, como todo arte, es fin en sí mismo. Hoy y siempre. Pero precisamente de eso se trata: todo lo que en verdad importa es fin en sí mismo, es decir, inútil e irrenunciable a la vez. Y hoy tal vez más irrenunciable que nunca. También la lírica. Aquí se trata de la demostración de esta irrenunciabilidad, de la investigación de lo que se quiere decir con ello.

La segunda respuesta rechaza el *asunto*: en una época como la nuestra se debe hacer algo más útil, se debe "modificar" la realidad. Pero el arte no modifica la realidad. Es mejor estudiar la parte política de los periódicos que leer o escribir poemas. Lo cual no sólo no es una alternativa auténtica sino que, en el fondo, solamente asume nuevamente la comprobación de Adorno, muy trajinada —y desde hace tiempo retractada—, de

que la lírica se ha vuelto imposible después de Auschwitz. Por lo tanto que la lírica no puede satisfacer la realidad justamente de esta época.

Repito la pregunta más concretamente: ¿tiene la lírica todavía una función dentro de la realidad de nuestra vida moderna? Y si esto es así, ¿cuál?

Así formulada, el tema es entonces: Poesía y realidad, o también: Poesía y libertad.

Pero tan pronto como se pregunte por la lírica como ejercicio en el uso de la libertad,¹ la pregunta se encuentra ya muy cerca de la otra, de la pregunta por la transformación de la realidad. Pues, a diferencia del arte, la transformación de la sociedad es en modo alguno una finalidad en sí, ella está al servicio de la posible libertad del hombre, de su ser humano. O ella es indiferente. En ese sentido, las dos preguntas se mueven en torno a un eje común.

En todo caso se trata de la realidad.² Cito a Joyce, quien anunció su decisión de dedicarse a escribir con estas palabras: “Voy por millonésima vez al encuentro de la realidad de la experiencia”.

Tan péfida como la realidad que hoy experimentamos no fue nunca la realidad. Amenaza destruir la relación recíproca entre ella y nosotros, borrarlos de una o de otra manera. El peligro más sutil parece ser casi el más inquietante: lo hay y no lo hay. Todos hablan de él. Nadie lo refiere a sí mismo. Como si fuera un resfriado que tienen los otros y al que uno mismo es inmune. El peligro se llama “cosificación”, metamorfosis en cosa, en algo manipulable: pérdida de nosotros mismos.

¿Puede ayudarnos la lírica a enfrentarnos con una tal realidad?³

Creo que Hegel no tenía razón con el pronóstico de que la ciencia puede sustituir y sustituirá al poeta. Y que sería mucho más que sólo el fin de la poesía si él tuviera razón. En este contexto no puede hablarse de todos modos del científico de la naturaleza. El “transforma” la realidad en sentido literal; más que el político, crea las condiciones bajo las que se vive la vida. La realidad que crean la ciencia natural y la técnica es,

empero, sólo el “cómo” de nuestro “que”. Ella es condición previa. Ella no es la vida misma (o al menos todavía no lo es). “No importa lo que se ha hecho del hombre, sino lo que él hace con lo que se ha hecho de él” estatuye programáticamente Sartre.⁴

El sociólogo y el sicólogo acomodan al hombre a los modelos previamente dados. O proponen modelos mejores para el acomodamiento, “ilustran” sobre los defectos del actual. El sociólogo, el sicólogo crean, en una nueva grada, condiciones bajo las cuales se vive la vida, modelos de vida y de supervivencia.⁵ Con palabras de Sartre: ellos *hacen a su vez algo de nosotros*. ¿Qué puede el lírico poner en la balanza? ¿Es él, al cabo, una instancia que ayuda a *hacer algo con lo que se ha hecho de nosotros*? ¿Un punto de transición, un refugio en este proceso fatal?

El poeta hace lo que siempre hizo y siempre hará, independientemente de la forma práctica que tome la vida, sea que viajemos a caballo (yo lo hice en Latinoamérica durante la guerra) o en tren o en supercohetes, de continente a continente, o de estrella a estrella. El lírico ofrece algo a los hombres que no sirve a su vez sólo de preparación para otra cosa: lo “inútil” y al mismo tiempo “irrenunciable”, como lo hemos definido, lo que en verdad importa.

El lírico nos ofrece una pausa en la que el tiempo está quieto. Es decir, todas las artes ofrecen esta pausa. Sin este detenerse⁶ para un quehacer de otra especie, sin la pausa en la que el tiempo está quieto no se puede suponer el arte, ni se lo puede comprender ni asimilar. En eso el arte es semejante al amor: los dos modifican nuestro sentimiento del tiempo.⁷

Igual pero no lo mismo nos ofrecen las diversas artes en esta isla de su propio tiempo —una isla de la que se habla siempre y que ya la hay en Mallarmé y en Hofmannsthal, la isla que emerge en el remolino del trajín y que sólo existe durante algunos momentos, durante algunos respiros. ¿Qué ofrece pues la lírica en el terreno precario que emerge: esa unión especial de ratio y excitación, el arte de la palabra y de la no-palabra?

LA PAUSA ACTIVA.

IDENTIDAD COMO PRESUPUESTO DE COMUNICACIÓN.

LA INCLUSIÓN DEL INDIVIDUO EN EL MODELO DE EXPERIENCIA.

La lírica nos invita al encuentro más sencillo y más difícil de todos los encuentros: al encuentro con nosotros mismos.

“Toda la historia universal”, dice Benn, “toda la humanidad se nutre de algunos autoencuentros”. Ellos son los ejemplares (de los otros no sabemos nada). El autoencuentro del lírico es visible a lo lejos, lo realiza vicariamente, pero tampoco se apodera de él. El lírico mismo no *es* un ejemplo: él hace visible lo ejemplar en el caso singular: su “modelo”, su necesidad interna.⁸ “En el poeta llega la humanidad a la reflexión y a la palabra”, dice Jean Paul, “por eso las despierta nuevamente y de modo fácil en los otros”. “Él es una abreviatura de la humanidad”,⁹ dicho con la última formulación, la de Lukács. De ahí que el autoencuentro del lírico es a la vez único y modelo del encuentro en general: con los otros, con la realidad, Momento irrecuperable, tiempo fuera del tiempo. En el poema el momento se ha congelado, es deshelable. Es más real que la realidad: su *potentialis* realizable, cada vez de manera nueva y diferente.

La lírica da sólo la esencia de lo que le acontece al hombre. Ella nos une otra vez con la parte de nuestro ser que no ha sido rozada por los compromisos, con nuestra infancia, con la frescura de nuestras reacciones. Digo “reacciones” para no decir “nuestros sentimientos”, aunque aquí me encuentro con un lírico tan cerebral y frío como Jorge Guillén, por ejemplo. “Tu niñez / Ya fábula de fuentes”. Y en cuanto la lírica nos une con nosotros mismos, con el propio yo, nos une también con los otros, nos devuelve la posibilidad de la comunicación.¹⁰ Esto es, creo, lo que la poesía ofrece: en grado más alto que cualquier otro arte y también que toda ocupación del espíritu.

La comunicación de lo no —o apenas— comunicable: ésta es, pues, la tarea del lírico. Para eso se “utiliza” su poema. Pero cuando es utilizado, ya no es “su” poema. Ya no se trata de su autoencuentro, sino del autoencuentro de los otros, a quienes

el poema ayuda para ello: se trata del encuentro de estos otros con su propia experiencia. El poema la hace visible, denomina y hace nominable y por tanto decible lo que estaba ahí oscuramente y súbitamente se eleva a la conciencia. La experiencia nominada se enfrenta al hombre como algo objetivo y se realiza de modo nuevo: como lo más propio, que sin embargo acontece a los otros, que lo une con la humanidad en vez de separarlo. El está incluido y se refiere también a él. Eso excita y libera a la vez. Él puede decirse y puede correr la voz, de modo completamente igual a como el autor lo ha dicho. La catarsis es monólogo y suspensión del monólogo. El poema se modifica imperceptiblemente cuando se llena con el yo del lector. Y también la experiencia propia recibe algo del color del poema, se hace más fuerte, más policroma, resulta diferente de lo que él esperaba de sí, y también de lo que él, sin esta formulación precisamente, tal vez nunca hubiera experimentado. Para el autor, es natural, el poema sigue siendo una parte de su biografía, como el momento de la suprema identidad consigo mismo que es, al mismo tiempo, la suprema autodesposesión; para cada uno sigue siendo una parte de la vida vivida (eso vale para el lector y para el autor, para todos), aunque también el autor podría leerlo alguna vez de manera nueva y sorprendente. El poema se ha desprendido de él, que vive en lo casual, no en lo ejemplar. El poema no es retrovertible a la circunstancia vital llena de casualidades, de cuya superación precisamente surgió.

El poema, que se ha independizado, es pues una especie de objeto que “necesitan” los otros, es decir, que ellos requieren y del que también se pueden servir. Se ha dicho que el poema es un artículo de uso como cualquier otro. Enzensberger adjuntó a su segundo libro de poemas *Landessprache* una indicación para su uso (“Instrucción de uso para lectores intrépidos”), con lo cual sólo sigue el *Hanspostille* de Brecht, que había provisto ya en 1927 con una “Instrucción para el uso de las diferentes lecciones”. También poetas norteamericanos modernos como William Carlos Williams se han referido al poema como “artículo de uso”, y yo lo hago igualmente. Con

una diferencia: el poema, creo, es un artículo de uso de tipo peculiar.¹¹ Se utiliza, pero no se consume como otros artículos de uso, en los que todo utilizar encierra en sí el consumo o agotamiento. Al contrario, es una de aquellas “cosas” que como el cuerpo de los amantes florecen y crecen propiamente en la conservación. Experiencias configuradas nuevamente, asociaciones que devienen disponibles incrementan al poema incesantemente y lo multiplican, lo profundizan y lo amplían, según las necesidades de sus usuarios. De ahí que el poema sea un “artículo mágico de uso”, algo así como un zapato que se acomoda a cada pie, sin el que no podría seguir el camino hacia lo intrasitable, el camino hacia aquellos momentos en los que el hombre es realmente idéntico consigo mismo. Algo que precisamente no es en la vida cotidiana. Pues la esencia de la funcionalización consiste en que se pierde la identidad, en que el hombre se convierte en el “punto de reunión de sus funciones”. Tanto más importante, tanto más indispensable es entonces aquel objeto mágico, aquel ¡ábrete Sésamo! que es la lírica.

IGUALACIÓN MEDIANTE LA ORDEN SECRETA “NEUTRAL”.

LA LÍRICA COMO RESISTENCIA CONTRA LA NEUTRALIZACIÓN.

VALOR PARA LA IDENTIDAD

El lírico —esto podría inferirse— posee en alto grado la identidad consigo mismo, por lo menos en el momento creador (que no es diferente del momento creador del lector o sólo lo es por el grado de intensidad). Para realizarla, para llevar a cabo este delicado acto de equilibrio y además en presencia de todos¹² necesita tener —entre otras cosas— valor. Hay que decir hasta la saciedad que el arte vive del valor. Pero sobre todo la poesía que no puede disculparse, sino que tiene que inmiscuirse. Ella es directamente educación para el valor, se pervierte sin él; éste es tan importante como la destreza de taller. El valor que necesita el lírico es, por lo menos, triple: valor para decir (que es el valor para ser uno mismo),¹³ valor

para designar (que es el valor para designar cabalmente y no falsificar), valor para llamar o *invocar* (que es el valor para creer en la invocabilidad de los otros). Debe pasar por el ojo de la aguja de su yo hacia lo general: hacia la paradójica y puntual verdad de la experiencia irrepetiblemente única y a la vez ejemplar, hacia la "realidad más real".

El camino inverso no es camino. "Quería hablar por todos y no pude hablar por mí", lamenta uno de nuestros líricos más jóvenes,¹⁴ y esta experiencia, a su vez, esta queja muy personal se convierte inmediatamente en algo paradigmático: apenas la ha expresado, apenas ha renunciado a hablar por los otros, y ya habla también por ellos. Ésa es la dialéctica interior de la poesía en la que no hay nada sin su contraparte, y en la que no se puede "querer" nada y no se debe renunciar a todo, excepto al valor para la veracidad.

En ello hay un cierto desahogo que consiste en que paulatinamente se sabe y se puede anticipar que lo dicho se despersonaliza en las manos, se "extraña" (lo hace siempre y cada vez más rápido), y que se convierte en una bola de cristal en la que cada uno ve la propia realidad y los propios sueños. Pues el lírico no puede permitirse timidez, no puede acomodarse a las expectativas ni negar ni castrar su experiencia (sus "sueños" son parte de esta experiencia).¹⁵ Tiene que tener oídos sordos para la palabra dicha al oído "neutral".

"Neutral" es hoy la palabra de moda. Con la consigna de ser "neutral" se uniforma al hombre de la sociedad moderna, se lo unifica con ella. Pero neutral puede ser, en el mejor de los casos, solamente el horizonte en el que se mueve el hombre. Un horizonte neutral da libertad para el movimiento del hombre. El hombre mismo no puede ni debe ser neutral, no es un objeto entre objetos. No es ningún sillar que se pueda utilizar a voluntad. Aquí tenemos, de modo plenamente concreto, la amenaza que "nadie refiere a sí mismo", la cosificación. Es una de sus muchas formas. El hombre debe negarse a ser "conformista de antemano" por el camino de su transformación en aparato. La palabra "neutral" no tiene

aplicación alguna en lo humano. Y mucho menos en el arte. Y absolutamente nada en la lírica. La lírica es lo antineutral por excelencia.

Tener el “valor para sus experiencias”, sin el que no hay lírica, es tanto como ir contra la tendencia de no ser como todos: de no ser intercambiable, de no ser calculable y por eso no “utilizable”, de ser precisamente viviente (viviente y neutral son conceptos que se excluyen). Y de “llamar”, de ser vox clamans, voz que llama a los otros para que sigan en la vida, voz que los hiere y los mantiene heribles. Para que tomen partido cuando ser neutral es inhumanidad. Para eso, tienen que ser ante todo ellos mismos, pues entonces no hay nada a lo que se pueda apelar y que presente resistencia. O que preste ayuda. Diariamente “mueren” hombres y existen como muñecos de sí mismos.¹⁶ Todo ser viviente experimenta, al menos en los países altamente industrializados, que los medio o tres cuartos muertos son hoy ya la mayoría. Los diarios están llenos de informes sobre esto. El “medio muerto” es el hombre que funciona de acuerdo al programa, que sólo reacciona a la perturbación de su consumo. “Viviente” es el que no soporta que se destruya su imagen del mundo. (“Sólo dentro de la veracidad puedo estar alegre y tranquilo.” Esta frase de Peter Hille¹⁷ describe aproximadamente lo que se dice aquí.)

Los medio muertos no son ningún interlocutor posible para el arte. No lo pueden ser para lírica y para ningún arte. Faltaría la experiencia que se condensa y se hace virulenta en el arte y que se lleva a un potencial supremo que eleva el potencial propio de los hombres. Lo que dijera el lírico, en el caso de que sobreviviera uno, estaría entonces condenado a comunicar algo particular, ya no válido. Pues ya no sería obligatorio para nadie. Lo que es seguro es que los grandes “modelos” de la vida entera amenazan vaciarse en esquemas, en los que las figuras se reúnen como marionetas. (Una parte de los “modelos” legados se vuelve forzosamente obsoleta, como consecuencia de las circunstancias modificadas de la vida.)¹⁸ Pero entonces, no solamente el arte llegaría a su fin, sino que el hombre no seguiría existiendo como hombre, una especie

agonizante como el helecho gigante que aún podemos admirar en los invernaderos.

De ahí el que el lírico es hoy, en una sociedad esquematizadora, gracias a su mera existencia “arena en el engranaje” (Eich). Es “intranquilidad” (Grass), y no puede ser de otra manera.¹⁹ A menos que falsificara la realidad, o con otras palabras: ya no sería artista, sino un proveedor de decoraciones. Él, que no puede escapar como cualquier otro hacia una realidad falsa, es el contemporáneo por excelencia. (Vivir hoy no significa sin más ser “contemporáneo”. Ser contemporáneo es una cuestión de ser consciente.) De ahí resulta forzosamente que el lírico, que conduce al hombre hacia su sí mismo, no le aleja a un lugar apartado, sino que lo conduce a la realidad que le ha sido encomendada, para que afine el oído para la época en que vive.

**EN EL PUNTO DE TRÁNSITO DE LA SOCIEDAD DIACRÓNICA A LA
SINCRÓNICA. LA INVERSIÓN DIALÉCTICA DE LAS FUNCIONES.
LA NUEVA MISIÓN DE LA LÍRICA.**

Es del todo evidente que hoy nos encontramos en el punto de transición a una forma de vida estructurada diferentemente: de una sociedad preferentemente diacrónica a una sociedad preferentemente sincrónica; punto de transición que confía al lírico —que hace “lo mismo” que “siempre” hizo— una nueva (inversa) tarea en el todo social y al mismo tiempo lo amenaza con su aniquilación, es decir, automáticamente lo coloca en enérgica contraposición frente a la tendencia del desarrollo y lo convierte en un punto de coordenadas de la resistencia humana, mientras que precisamente esta tendencia le deja cada vez menos margen y efectúa su liquidación. Una posición extremadamente delicada y desesperanzada —en la que la inconciliabilidad entre exterior e interior, que es el catalizador de su creación, adquiere una paradójica envergadura— a menos que ceda y se acomode, lo que significa renunciar a sí mismo y con ello a su existencia como lírico.²⁰ Pues esta existencia se

basa en el equilibrio oscilante por conducción interior calibrada para los más finos pesos.

Para decirlo bien claramente: la forma diacrónica de vida funcionaba sobre la base de modelos tradicionales de conducta, sobre la base de lo “indiscutible” (conducción interior orientada hacia atrás), más allá de los cuales había un campo de acción para la libertad del individuo y, con ello, para el arte. Hoy es conducido a nivel sincrónico, mediante un sistema de conductores, colaboradores, instigadores. Los imperativos tradicionales han sido sustituidos por la conducción externa²¹ de las asociaciones con un fin determinado, que por el momento están dirigidas por un complicado sistema de comunicación, medio automático, mañana empero literalmente *more* geométrico, mediante máquinas calculadoras, que han sido construidas según el modelo del hombre, y que remodelan al hombre según su modelo hasta que él se iguala en serio a una máquina calculadora. Calculable y funcionable es él como ésta, so pena de su eliminación automática. En la conducción a nivel sincrónico no queda ni el respaldo de los modelos tradicionales ni algo semejante a aquel espacio marginal, muy extensible, de decisión para el individuo, pues la conducción externa es por naturaleza más totalitaria que una sociedad diacrónicamente estructurada, en la que la “libertad” se puede expandir sólo por encima de lo indiscutible, avalado por siglos.

Pendemos de un entrecruzamiento: entre el quehacer anclado hacia atrás en la historia de la humanidad —lo irracional— del que se deslinda la libertad, lo racional; y lo seudorracional de avanzar con el colaborador y el conductor en un nivel de presiones plausibles, dentro de las cuales todo lo no “geométrico” aparece como libertad. Estamos pues en la bisagra de dos movimientos dialécticos que se entrecruzan. Cada quehacer —según se refiera a uno de los dos contextos del movimiento— lleva un signo respectivamente contrario. Cualquiera que sea el cordel que se tire en este juego de acertijos: el resultado es siempre sólo un desplazamiento de paradojas. La “libertad” es relativizable desde las dos partes;

aparece como algo racional en relación con modelos tradicionales de conducta, y, al mismo tiempo, como irracional en su defensa contra la plena esquematización del mundo: en todo caso como algo inserto de la manera más delicada en el juego de fuerzas de los dos contextos, en dos “leyes” que se entrecruzan recíprocamente. En este borde precisamente se encuentra el lírico, de la mano con la libertad laboriosamente respirante.

Él, que “siempre hace lo mismo”, se encuentra como ningún otro en el dilema de procesos dialécticos rivales, al borde entre dos estructuras sociales, buscando con la vista una tercera. De ahí que se encuentre de manera completamente evidente en el punto de intersección entre el viejo orden y un orden utópico posible. Y de ahí que el lírico sólo puede ser hoy un hombre de la resistencia, uno que dice no, y no un “alabador”, ya que él sí existe como *potentialis* de su fe en la persistencia de su ser hombre, que es la fe en la persistencia de la disposición de los otros y en la persistencia de la palabra liberadora. Casi una fe en “milagros”. Sin este sí, sin la secreta utopía de su propia posibilidad, que incluye la posibilidad de los otros, no se podría escribir una palabra de un poema.²² Y tampoco se podría leer. La lírica es, en todo caso, un oficio valeroso, una cosa del “a pesar de”, y, con ello, una educación para la veracidad, para el miedo (para el miedo necesario) y para la libertad ante el miedo.²³

En tal medida el lírico es aún hoy, “el que dice no”, en verdad a la vez un “alabador”. Como si el negro fuera un color claro.

La lírica como “impulso inverso”, el impulso hacia adentro (Gehlen), que está dirigido al fortalecimiento del individuo —caracterizado antes como “huida de la realidad” o también como “utopía conservadora” (Mannheim)— se convierte, en una época de la conducción externa sincronizada y de la acomodación, en el presupuesto de la construcción de la sociedad humana, esto es, en una condición previa de la configuración de la coexistencia humana. Y eso independientemente del contenido del poema, sea que esté

políticamente comprometido en sentido estricto o que sea sólo sismógrafo de la época, esto es, intranquilizando y al mismo tiempo levantando la conciencia, elevando el impulso de la vida. Se convierte, sin más, en garante de la libertad en este sentido. Contra la “unidimensionalidad” (Herbert Marcuse) del funcionamiento acomodaticio y sin contradicción. Esa es la inversión dialéctica en la que la retirada se convierte en presupuesto del ataque: el alejamiento del hacer, presupuesto del hacer.²⁴

¿Se modifica mediante —o se puede modificar— la realidad por la lírica? ¿Hace audible la lírica esa voz interior que se resiste a las órdenes de la igualación? ¿Preserva ella la “unicidad” de la pérdida de sí mismo?

¿CARECE LA LÍRICA DE CONSECUENCIAS? LA PARADOJA DE LA CATARSIS.
CONDUCCIÓN INTERIOR Y UTOPIA.

Más escéptica que Brecht (la lírica debe transformar la realidad), más confiada que Benn (la lírica, el arte, carecen de consecuencias) pregunto: ¿se trata al menos de colocar un poco más alto el dintel de la manipulabilidad? ¿El dintel tras del cual el hombre ya no “hace algo con lo que se ha hecho de él”, sino que puede “hacer algo de sí mismo”? ¿Qué ocurre con la elevación del hombre a sus posibilidades propias como presupuesto de un mundo más humano?

Para ser honesto: la situación está mal, y también para nuestra tesis: ¿forman parte el lírico y el lector de lírica de aquellos que salen airoso cuando llegan las “pruebas”? ¿Resiste a los seductores secretos²⁵ —o ni siquiera secretos— más allá y más acá del Telón de acero, mejor que la mayoría? Si la lírica devuelve a los hombres su sí mismo, si ella los anima a la veracidad, ¿no deben estar entonces el lírico y su lector más dispuestos a aceptar la responsabilidad que otros?²⁶

La alta identidad consigo mismo que el poema provoca (al escribirlo, al leerlo), decíamos, es una identidad de momentos. Son éxtasis puntuales.²⁷ Tales momentos llevan su coartada en sí. La catarsis, esta purificación entre lo interior y lo exterior,

entre realidad y contra-realidad, se realiza en la “esfera de la descarga” (Gehlen), y en cuanto tal carece, de hecho, de consecuencias.²⁸

Pero esta esfera no pende de la nada y de ninguna parte, aunque se trate de “islas del tiempo”, de “puntos”. La instancia que se “detiene” y se licencia a sí misma, no se trae consigo misma como abstractum sino como concretum, y trae con ello el paquete de sus experiencias, de las que se “descarga” precisamente cuando las disuelve en algo ejemplar suyo. La suma de estos momentos que intensifican el yo, aunque cada uno de ellos carezca de consecuencias, es decir, se disuelva en sí (o podría diosolverse), debería dar por resultado una “línea interior” y operar retroactivamente sobre la “instancia” que se expone a esta intensificación de la conciencia de sí mismo y del mundo. Esto es, sobre el hombre que es más que el casual punto de encuentro de estímulos. Lo mismo que en la frecuencia de una débauche, dependería en principio de la frecuencia de esta purificación hasta qué punto el hombre está acuñado por ella, y hasta qué punto está consiguientemente en sí mismo y “está ahí”: para él y para los otros. Y hasta qué punto es bastante menos “conducible”. Aunque ésta es una hipótesis delicada y estadísticamente indemostrable. El “éxtasis puntual”, “esta cadena de experiencia en cortocircuito”... ¿es un anillo que se cierra completamente?

¿Puede no operar lo que libera? ¿Tiene el arte menos consecuencias cuanto más liberador, más excitador sea? El “detenedor” en este momento —en todo caso “productivo”— del detener, de su “éxtasis puntual” se ha “salido” del tiempo y de la actividad. Aunque se dirige precisamente a la realidad, a la esencia de la realidad de su experiencia y es en este momento libre de todo “interés” corruptor que obstaculiza o deforma el quehacer. Pero este momento de la libertad no es un momento de la acción. Y no lo es de la práctica “elaboración de vida más cabal”. Se mantiene a su vez —ésa es la dialéctica de la resistencia— de manera virulenta en el “detenerse” como libertad, lo que en la aplicación significaría

una pérdida de sí mismo. No salimos de este círculo. Al menos en la teoría.

Y, sin embargo, desde esta esfera de la “descarga”, del impulso distanciado de la acción, se dirige siempre y renovadamente a la realidad que —habiendo sido sublimada y abstraída de ella— se da por causa de que “debe ser de otro modo”, de la imagen soñada de esta realidad que diariamente se aleja más y más. Esta grieta, que se abre cada vez más, entre la realidad y su posibilidad genera el salto y el ataque, el no satisfacerse, el no acomodarse. Es el renovado abrirse de la contraposición entre lo que es y lo que debe ser, entre la realidad y la contrarrealidad (el ou-topos lo que no ha tenido lugar, el sueño). El lírico confiere siempre virulencia de manera dolorosa a esta grieta, para sí y para los otros, la realiza y la supera de un golpe en el poema. Y de este modo, de todos estos momentos de suprema indentidad y de suprema objetivización queda quizás una especie de residuo, una continuidad potencial en lo viviente —continuidad de la discontinuidad— que “sustenta” o no, según el caso. Lo poco que es, forma parte de lo mejor que tenemos. Forma parte de lo que salva al hombre en su ser hombre, que lo libera de las intervenciones, independientemente de la forma de sociedad en la que tiene que vivir. Pues si ha de “salvarse” algo siquiera, entonces hay que retrotraer todo al hombre; salvarse algo en esta crisis de los modelos de vida intentados hasta ahora (que pese a una superficie completamente diferente tiene una semejanza fatal en el Oriente y en el Occidente).

La posibilidad de la responsabilidad estaría no tanto en el contenido de lo comunicado, en la elección del tema del poema (sobre esto hay que hablar aún), como esencialmente en la identidad del replegarse del mundo del funcionamiento hacia el punto arquimédico fuera de estas referencias finalistas.²⁹

Ha pasado la época de las torres de marfil,³⁰ tanto para el escritor como para el lector. Este tipo de torres está demolido; todas ellas eran torres de un “sin mí”. No hay un “sin mí”; eso hemos aprendido. Hoy todos estamos expuestos, hemos perdido la ingenuidad política que había caracterizado en

última instancia a los habitantes de todos los tipos de torre de marfil. La fe en una panacea política, la retirada a una ideología segura sería también sólo *escape*, la huida a una nueva "torre". Estamos completamente desamparados: desamparados, desamparables y desamparando, cada individuo se encuentra en el contexto como individuo, en contextos que no puede prevenir ni dirigir y dentro de los cuales tiene que renunciar —lo mismo que a la ideología— al consuelo de la teoría.³¹ Sin embargo y si "modificamos" algo o no, se trata de la responsabilidad posible de cada uno en una época cuya experiencia vital esencial es la de la impotencia del individuo. Se trata de la paradoja del atenerse a la responsabilidad imposible; y ante todo también, de la responsabilidad de quien tiene que objetivizar la experiencia común, de la responsabilidad del poeta de "nombrar los nombres cabales". Se trata —exigencia mínima— de denominar verazmente nuestro mundo.

El lírico puede proponerse entrenarse tanto como sea posible para esta tarea, no solamente en lo que concierne al oficio sino en cuanto que, siendo un sismógrafo, no se cierra, en cuanto que asume lo experimentable de su tiempo (de lo cual forma parte también una lectura consciente de los diarios), para que llegue a ser el "sismógrafo" de tanto mundo como sea posible.

Siempre registra la grieta entre lo que "es" y lo que "debería" y tal vez podría ser, para convertirla en lenguaje, para denominarla (denominar es el tercer "valor" que necesita el lírico).

EL LIRICO COMO HIGIENISTA DEL LENGUAJE

EL "DENOMINAR" LA REALIDAD — SU COMUNICABILIDAD

Mediante el denominar, la lirica hace visible la realidad, el hoy. Ella ayuda a la realidad a ser realidad. De modo completamente igual a como ayuda al hombre a ser él mismo. La realidad auténtica denominada intrépidamente resulta claramente conocible. Sólo así es posible enfrentarse a ella. El

lírico mantiene viviente a la realidad que ha sido esquematizada con “slogans” y con definiciones acomodadas al gusto: la mantiene viviente y ofensiva. Mientras la política —y también la propaganda— tiende a hacerla nebulosa y encubre la decisión, el lírico la mantiene bajo la luz de la palabra exacta, la muestra con toda su problemática.

Más que todos los demás, él es un higienista del lenguaje. Pues para el lírico no hay palabras importantes y no importantes. Él examina una y otra vez cada palabra para que se adecue exactamente a la siempre variable realidad. Ésta es una función social de primera categoría. Lo digo en el sentido de Confucio: “Cuando el lenguaje no concuerda, entonces lo que se dice no es lo que se quiere decir; si lo que se dice no es lo que se quiere decir entonces no se realizan las obras; si no se realizan las obras, entonces no florecen la moral y el arte; si no florecen la moral y el arte, entonces no hay justicia; si no hay justicia, entonces no sabe el pueblo dónde poner el pie y la mano. Por consiguiente, no hay que tolerar ninguna arbitrariedad con las palabras. Eso es todo lo que importa”. De ahí que sea tan importante que a una cazuela redonda se la llame “redonda” y no “angular” (Confucio), como que a la prisión no se la llame “detención protectora” y al asesinato no se lo llame “tratamiento especial”. El más infimo desplazamiento entre la palabra y la realidad designada con la palabra destruye la orientación y hace imposible de antemano la veracidad. Nadie, empero, es una balanza más fina para la palabra que el lírico. De ahí el que todo poema que renueva el lenguaje y lo mantiene viviente, cumpla con una función para todos —y eso de modo completamente independiente de su contenido—, pues ayuda a hacer denominable y configurable a la realidad que permanentemente se sustrae.

La realidad denominada no sólo se hará visible —y también asible, al menos por momentos— primeramente será decible y comunicable, se convierte en objeto de la comunicación, del diálogo indispensable. “El fracaso de la comunicación es el comienzo de toda violencia... Cuando cesa la comunicación, no quedan más que garrotes, incendios, ahorcamientos.”³²

A su vez, todo poema puede mantener viva la comunicación sobre la experiencia, independientemente de la experiencia que se formule.

LA PROBLEMÁTICA DEL POEMA POLÍTICO

Pero en cuanto el lírico se proponga contribuir expresamente y en sentido estricto a la configuración de la sociedad, escogiendo para ello como tema la “cuestión general”, entonces todo depende, como en todo poema, de hasta qué punto lo excita el tema político y en qué forma se convierte de una cuestión “general” en su propia cuestión.³³ En tal caso, no se le ha de pedir ninguna experiencia de primera mano en el sentido de una demostrabilidad biográfica o topográfica, pues cualquier experiencia, también la más lejana, puede convertirse para el lírico en experiencia de “primera mano” cuando la tiene como “choque”, algo que le ocurre más allá de su programa. El conocimiento es un presupuesto, pero no basta.³⁴ Sólo lo que lo conmueve conmoverá a los otros. El poema político, como todo poema, es tan virulento como es virulento en cuanto “poema”. (Teniendo en cuenta que el concepto de poema político es cuestionable —¿es La fuga de la muerte de Celan un poema político?— y sería mejor sustituirlo por el concepto de poema “público”,³⁵ propuesto por Krolow.) La gran mayoría de los poemas públicos no son más “eficaces” que otros poemas programáticos³⁶ y son más bien competidores más débiles de los análisis publicísticos o de un buen reportaje televisivo. Pero, en el mejor de los casos, el poema “público” es tan grande como su tema, y algunos poemas públicos de nuestro tiempo se cuentan entre los mejores y no sólo de este siglo.

EL LÍRICO ENTRE EL AYER Y EL PASADO MAÑANA.

‘DETENERSE’: EL ESPACIO PARA TOMAR ALIENTO PARA LA LIBERTAD.

Lince, “nacido para ver, llamado a contemplar”: ¿qué vigila él, contra qué lo vigila en cada constelación nueva? De eso

depende el valor de su función vigilante. De eso depende el valor que tiene el quehacer del lírico, y el signo histórico de todo quehacer.

Es curioso pensar que en vida de nuestros padres se pudo decir: “Queremos vivir riendo en nuestro claro tiempo”.³⁷ Nosotros, que vivimos de tinieblas en tinieblas, ¿podremos cambiar algo con nuestra resistencia? Este “supplément d’âme”³⁸ que es la lírica ¿podrá contribuir en su dosificación “puntual” a que el desarrollo no conduzca directamente a la “pesadilla de la que no hay ya despertar”?³⁹

El lírico es el extremo opuesto del ordenador. Pero no alentamos una “fobia contra los ordenadores”; utilizamos cada instrumento nuevo con placer. El lírico entra en la lucha del poder del hombre con el homúnculo por el uso del cerebro electrónico como instrumento de liberación del hombre. Y contra todo desarrollo social que lo utiliza al revés. No puede hacerlo de otra manera. Su hoy es el punto de cruce del ayer con el pasado mañana. Por causa de este “pasado mañana”, de sus posibilidades apela el lírico, el individuo, a los hombres. Y voluble y desamparadamente aislados como lo están —y la fragilidad del mundo los hace más susceptibles— ellos son hoy especialmente convocables.⁴⁰ Éste no es modo alguno mal tiempo para la lírica. Por el contrario. Los aislados la usan contra el aislamiento.

En cuanto el poema ayuda al hombre a ser él mismo, en cuanto lo ayuda a denominar y comunicar la propia experiencia, lo ayuda también a dominar la realidad que amenaza extinguirlo. Pues tan pronto como denominamos nuestras experiencias con exactitud, aun las más insoportables, las vivimos desde su otro extremo, del humano, no del cosificado: como si estuviéramos libres para aceptarlas o rechazarlas. Por un momento somos sujetos, no objetos de la historia. *“Hacemos algo con lo que se ha hecho de nosotros”*.

Esto es una ilusión, ciertamente. Y, sin embargo, es más que una ilusión. Es algo que ocurre en la conciencia, en un momento del “detenerse” en el tiempo, un momento de suprema identidad y liberación. Es algo que puede operar más

allá del momento, o no. En el detener se halla lo “imprevisto”, su posibilidad. Allí hay un trampolín desde el que se puede saltar, en vez de ser empujado. Espacio para tomar aliento para algo así como una decisión.

Tomado de Domin, Hilde; *¿Para qué la lírica hoy?*, traducción: Juan Fabers, Editorial Alfa, Barcelona, 1986.

NOTAS

1. Los problemas que aquí solo son rozados se dilucidarán en otro lugar, así por ejemplo el de la poesía como ejercicio en el uso de la libertad bajo el título “Valores y usos del arte”; el de la ciencia como prueba de resistencia de la poesía bajo “Proceso de trabajo”; el del yo en la lírica contemporánea bajo “Juicio como riesgo”, etc. Este ensayo es la versión reelaborada y ampliada de una conferencia dictada originariamente en universidades de los EE.UU.

2. Para evitar malentendidos no hablo aquí de realismo en el arte en el sentido técnico de la palabra, de la reproducción de la realidad, sino precisamente de la relación entre poesía y realidad.

3. Aquí no se discute la cuestión de si la novela tiene aún justificación junto a la sociología, a la psicología, y a los informes sobre temas concretos.

4. “L'essentiel n'est pas ce qu'on fait de l'homme, mais *ce qu'il fait de ce qu'on a fait de lui*”, *L'Arc*, Nr. 30, 1966, pág. 95.

5. Aquí se habla de ciencia como transmisora y configuradora de la realidad (en este sentido, la ciencia natural y la del espíritu no son fundamentalmente distintas) y no del conocimiento transmitido por ellas como fin en sí.

6. Sobre el “detenerse” como “minuto para lo imprevisto” en contraposición al “dejarse marcar”, al “devenir dominable”: Brecht, *Über die Produktivität der Einzelnen*, Me-ti, Frankfurt, 1965, pág. 131.

7. De modo completamente igual a como es para el hombre religioso la oración.

8. Eso diferencia al poema de la anotación privada. En este contexto habla Eberhard Lämmert del irrenunciable “ofrecimiento de identificación” (FAZ, 13-3-75).

9. *Über die Besonderheit der Kategorie der Ästhetik*, Neuwied-Berlin, pág. 378. La “particularidad” se vive como un delicado *pudendum* por el afectado. La perplejidad de la existencia del lírico que se relativiza, que se acomoda a la sociedad se convierte en autoironía; cfr. “Sobre el proceso de trabajo.” Una envoltura de aprobación oficial sustituye el “Aura” de antes; cfr. “Lírico y texto” y “Formación de la opinión literaria”.

10. Es interesante que la psiquiatría comienza recientemente a servirse de la poesía como terapia complementaria precisamente en este sentido: como medio para la recuperación del yo y con ello del posible encuentro del yo con el mundo. No ha de sorprender que precisamente la perturbación síquica, la pérdida del yo en sus diversos grados, adquiera dimensiones epidémicas en los países altamente industrializados, ante todo en los Estados Unidos. (*Poetry Therapy, a New Ancillary Therapy in Psychiatry*, Nueva York, 1966, en donde se describe en detalle la terapia como preparación de la vida fuera de la clínica, siendo la designación de “vida normal” tal vez un nombre demasiado optimista.) Sobre la aguda crisis de la comunicación cfr. “Sobre el proceso de trabajo”. El que la poesía es asumida por cada uno y para sí y que es primeramente un asunto del aislamiento (Gehlen), no impide el que precisamente ella libere de la soledad. Sobre el efecto paradójico del “impulso dirigido hacia dentro” como “retirada que posibilita el avance” cfr. “En el punto de transición de la sociedad diacrónica a la sincrónica”.

11. Así como no se puede designar el poema como un objeto de uso cotidiano, sino que es un objeto completamente especial, así tampoco se lo puede designar como "máquina", tal como ocurre con frecuencia. En último caso se podría comparar con un Perpetuum Mobile. La máquina no tiene ningún movimiento en sí, está librada a alguien que le da vida. Pero el poema, la "realidad más real" configurada, tiene un movimiento propio: éste se mantiene, en principio, ilimitadamente. No es previsible si o cuándo y por cuánto tiempo es activo: después de siglos puede volverse súbitamente virulento.

12. "Profesor de gimnasia" lo llamaría Grass.

13. Gottfried Benn, carta de 1949: "No se puede escribir ninguna frase, ninguna frase real y esencial sin que tras ella estén todo el pathos y todo el sufrimiento de una personalidad".

14. Peter Hamm, nacido en 1937, "Für alle wollte ich sprechen", en *Lyrik aus dieser Zeit*, 1963/64, Munich-Esslingen, 1963, pág. 128. Hamm fue también el primero en proponer el abandono de la lírica y más bien la lectura del diario, cuando la tensión entre los estudiantes y la población en Berlín (verano de 1966) adquirió formas amenazantes. Como si lo uno excluyera lo otro.

15. Sobre el valor extra que necesita la autora cfr. Virginia Woolf, *The Angel of the House* (especialmente sobre las convenciones que tiene que desmentir la mujer que escribe).

16. Los *rinocerontes* de Ionesco pueden (entre otras cosas) ser interpretados así. (El término técnico para esto es "convertirse en ejemplar".) Detalles del proceso "deshumanizador" de la economía (referencia a la función e intercambiabilidad de las relaciones humanas) en Vance Packard, *Die Pyramidenkletterer*, Düsseldorf, 1963. Cfr. también informes sobre la autopista, los hospitales, el destino de miembros de la familia que ya no "van por la pista". También los animales domésticos son trocables, durante las vacaciones se los lleva a las carreteras, después de las vacaciones se compran otros nuevos.

17. Peter Hille dijo: "Sólo dentro de la verdad"; yo lo he formulado más escépticamente. Citado según Günter Bruno Fuchs, *Blätter eines Hof—Poeten andere Geschichten*, Munich, 1967: *Dedicatoria a Johannes Bobrowski*: "Se toma juramento al Presidente sobre una frase de Peter Hille... Se llega a un minuto de silencio".

18. Cfr. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M., 1968, PÁG. 258: "Con ello desaparecería lo que se llama vida... Si la humanidad sale adelante, ocurrirá lo mismo a casi lo que aún hoy se considera vida y sólo distrae de cuán poca vida hay ya". De hecho, se esbozan ya perspectivas de una sociedad en la que sólo en mínimos grupos podría haber "arte", por ejemplo entre los aficionados, los pintores y escritores dominicales, y que en un rascacielos de Nueva York (y casi lo hace en cada uno, de casa en casa, tierna, pero angustiosa imagen) se encuentran con su clientela privadísima.

19. No sin motivo expulsó Platón a los poetas de su Estado reglamentado.

20. Si nadara con, en vez de contra la corriente, se le aseguraría por algún tiempo una pseudo existencia: si se dejara "neutralizar" y se convirtiera en ornamento de la sociedad. Pero aunque se resista, está en peligro de ser "neutralizado" y de ser integrado como "ornamento".

En términos de "rol" social (última definición en Ralf Dahrendorf, *Pfade aus Utopia*, Munich, 1967; *Homo Sociologicus: Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle*), el rol del lírico consistiría precisamente en mantener tan abierta como sea posible la envergadura, que se reduce, entre el "hombre entero" y el "hombre-rol" (alienado) —esto es la dimensión de lo humano— en cuanto que siempre invoca al "hombre entero" en el "hombre duplex", en tanto que él mismo no se deja identificar y no se identifica con ningún rol. La aguda conciencia de la creciente adhesión al rol contribuye bastante a lo que he llamado "la envergadura paradójica entre lo exterior y lo interior, que pone a prueba al lírico y al poema". Cfr. infra "Proceso de trabajo".

21. Los conceptos "inner directed" y "other directed behavior" que han sido receptados totalmente, provienen de David Riesman, *The Lonely Crowd*.

22. Lo mismo Krolow: "Ayudar al milagro a que devenga realidad, un milagro por el cual todo cambiaría: antiquísimo sueño utópico del poeta". "Aun en la obra de arte más subli-

mada se oculta un 'tiene que ser de otra manera'... Las obras de arte, también las literarias (son) instrucciones para la praxis, de las que ellas se abstienen: el establecimiento de la vida cabal." Adorno, *Noten zur Literatur III*, Francfort/M., 1965, Pág. 134. Igualmente Heisenbüttel.

23. De ahí el que una queja patética como: "El hombre, para quien escribo/no lee" (Arnold Aste) sea en última instancia sólo verdadera en boca del publicista. El lírico escribe siempre "para". También cuando escribe "contra", escribe "para": para los aliados que ayudan a que haya cambio. Que hace que ellos sufran con él porque todo es como es. (Cfr. también Nota 13, cap. III de esta parte.) Así también lo dice el título paradójico de Enzensberger *Escritura para ciegos* que es precisamente escritura para los lectores ciegos y precisamente comunicación de mundo que de otra manera no podría experimentarse.

No es casual que los jóvenes rebeldes norteamericanos, los *hippies* (un movimiento de protesta como el *Sturm und Drang*, el *Movimiento juvenil* o también los *beatniks*) recurrieran a la flor como "arma" contra una forma inhumana de vida, como si siguiera el grito de batalla de Allen Ginsberg: "Quien se atreve a una guerra contra las rosas, que la tenga". Él quería decir: "Quien le declara la guerra a la poesía..." y lo pensó literalmente. El postulado de Auden: "desprender el odio y aprender el amor" suena a su vez como una consigna de los *hippies* o también del marxo-mesiano Herbert Marcuse. Éstos son recientes y antiquísimos gritos de protesta de hombres que quieren ser hombres. (Aunque, por lo demás, en este movimiento, la droga, la huida a la anestesia, juegan un papel mayor que la busca de sí mismo. Cfr. en cambio el tránsito de los *Beatles* a la introspección, para lo cual se sirvieron ciertamente de la instrucción del Yoga.)

24. Sobre la "capacidad de distanciarse", la "extinción" desde una "secuencia rígida de acción" como "presupuesto del diálogo" y "una de las raíces de la libertad humana, cfr. Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Grundriss der vergleichenden Verhaltensforschung*, Muchich, 1967, pág. 238 Cfr. también la nota 9, supra.

Por este motivo, la enconada discusión sobre moralidad y estética se ha encendido de nuevo por los postulados fundamentados de Staiger (cfr. *Die Zeit*, 12-1-1967: *Schiller, Schlegel und Chimäre*), parte de una noción de catarsis tan destacada como el propio Staiger.

25. Vance Packard *Die geheimen Verführer*, Düsseldorf, 1965.

26. La discusión sobre si Sartre le niega al lírico toda responsabilidad, porque se ausenta de la realidad y se refugia en la interioridad —también para él es la "reconquista verdadera de sí mismo"— pierde su objeto en vista de la revaloración hecha aquí de la interioridad como condición previa del operar. (Cfr. Raymond Jean, "La parole poétique", en *L'Arc*, Nr. 30, 1966, pág. 60 y ss.; cfr. infra la nota 32). De modo completamente igual a la diferencia hecha por Lukács (op.cit., pág. 259 y passim) entre la "autoconciencia", a la que se dirige la lírica, y "conciencia".

El hecho es que las voces de los poetas están allí, o adelante, donde surgen voces. Pero, sin embargo, ellas no parecen merecer más confianza que otras en el caso de emergencia, aunque se vuelve a sentir la inclinación a esperarla (lo mismo, por los demás, que de la filosofía y de la religión). El poeta como "extrema contrafigura de Michael Kohlhaas" (Doderer: "Hasta tan delgado como sea posible. Anda levemente. Cuidate de modificar o de abreviar algo"), en suma, el poeta que convierte en divisa el "sobrevivir en todo caso", parece ser relativamente frecuente en la praxis de la presión política extrema, no tratándose empero de habitantes de torres de marfil.

27. El hombre moderno tiene sólo éxtasis puntuales. Harry Buckwitz, Conferencia sobre Brecht, pronunciada en la Universidad de Heidelberg en 1965. El concepto de lo puntual como característico de la experiencia vital del arte, en Arnold Gehlen, *Anthropologische Forschung*, Hamburgo, 1961, pág. 119 ("Impulsos de sentimientos") y pág. 122 y ss. No puede ser tarea nuestra aquí la de remontarse a la historia del concepto. El concepto ha llegado en Gehlen, con su ensamblamiento con el de "descarga" como "cadena de experiencias que se deshace en cortocircuito" (op.cit.), a un extremo, el del simple registro de reacciones a estímulos. En el otro extremo está hoy Georg Lukács (op.cit., pág. 382),

sobre el "después" de la experiencia del arte, el arte como "Manual de la vida". Sobre el concepto de "instancias" cfr. nota 3 del segundo capítulo de esta parte.

28. ¿Y no es frecuentemente la lectura del diario, que conduce a la catarsis cotidiana de la indignación, precisamente una "coartada", en un plan más bajo, justamente cuando la indignación fue intensa y en sí carente de consecuencias?

29. En la praxis, la adopción de un punto de vista encierra en sí el peligro de la falsa clasificación. En el acto abren sus fauces las categorías sociales para tragarse al hablante. El "punto arquimédico" es solamente un punto al que se tiende, un punto de dirección. En la praxis, este "afuera" está amenazado de transformarse en lo funcional. El deseo de ser considerado aquí como "libre" se interpreta nuevamente como función.

30. Virginia Woolf clasificó las supuestas "torres de marfil". La primera, la anterior a 1914, es una "torre erguida", una mansión verticalmente ascendente. El poeta, este habitante de la torre, vivía aireadamente sobre su ambiente, tenía una buena mirada sobre sus propias circunstancias, sobre su propio grupo social. Lo demás alejado en el horizonte, cada vez más pequeño.

Entre las dos guerras mundiales hubo lo que Virginia Woolf llamó "la torre de marfil inclinada" (cita a Isherwood y a Spender en Inglaterra, por ejemplo, como habitantes típicos de la torre inclinada o también colgante). El habitante de la torre de entreguerras fue siempre un habitante alejado de la realidad. Pero tenía ya una visión panorámica de lo no propio, del ambiente extraño al propio grupo. En tal medida veía un mayor trozo de la realidad, y como la torre estaba inclinada, se hallaba más cerca de aquella. En cambio, se encontraba firme arriba, estaba "trapped", no podía salir de esta torre inclinada y entrar en la realidad, a la que no pertenecía aunque la observaba desde arriba. En algún sentido, el nuevo habitante de la torre estaba más alejado de la realidad que el anterior: pues éste podía subir y bajar por la escalera de la torre, volver a la realidad, a la que pertenecía y a la que podía incorporarse en cualquier momento. En tal medida era más libre que el hombre de la torre de marfil de entreguerras, que, aislado como estaba —de esto resultó la desgarradura entre vivir y escribir— gritaba tanto más alto.

31. Todas las doctrinas parecen hoy ser revocables puramente *ad hoc*. Tanto en las ciencias exactas y en las menos exactas como —lo que se nota diariamente— en lo político-social. Una cantidad de "escalaciones". Las cosas funcionan como de milagro, y las teorías se acomodan constantemente al funcionamiento de las cosas.

32. Sartre (*Qu'est-ce que la littérature*, citado aquí según la edición de bolsillo de Gallimard, París, 1947, pág. 342), quien ante la crisis del lenguaje pregunta por qué nuestro pensamiento debería valer mucho más que nuestro lenguaje. De hecho, en este libro se investigan las indudables dificultades del formular (que ya no es moda exagerar, aquí se trata sólo de un desplazamiento de los acentos) como aspecto de la crisis de la conciencia, esto es, se la deduce del desarrollo social. (Cfr. "Elección de la palabra y de la imagen. La relación de tensión" y "Excurso sobre el límite del silencio").

Cierto es que Sartre le niega al lírico la facultad del "denominar" ("Los poetas... ya no sueñan con nombrar el mundo"). Difiero, siempre que no se trate de una cuestión terminológica. Si bien el poeta no denomina al mundo discursivamente y utiliza el lenguaje a su manera, lo cierto es que está sensibilizado más que muchos para la *exactitud* de la correspondencia entre la formulación y lo que ha de formularse.

33. Esto es "que va por el ojo de la aguja de su yo", cfr. supra: "Yo quería hablar por todos".

34. "Cuando comienzas con un pensamiento, hablas prosa" (Valéry).

35. Este es también un concepto fluctuante. ¿Son "públicos" los poemas de Nelly Sachs? Lo son y no lo son; exactamente lo mismo que la *Fuga de la muerte* de Celan. La *lengua del país* de Enzensberger y su *Espuma*, y la *Impotencia* de Grass, en cambio, son indudablemente poemas públicos.

36. La cuestión de la canción política está fuera de esta discusión. Ya porque la invocación preferentemente emocional de esta canción forma parte del instrumento de la "conduc-

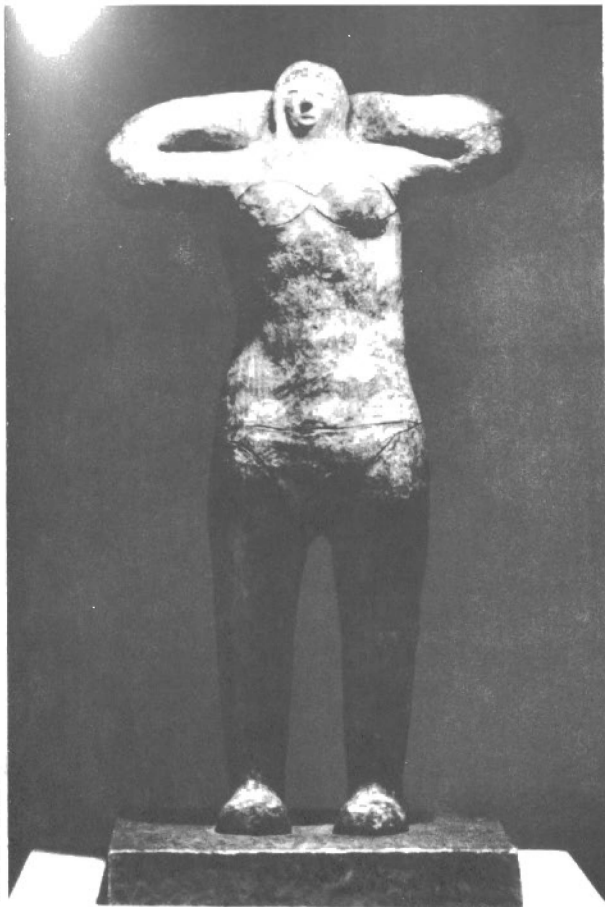
ción" (aunque invite a la resistencia contra lo establecido). La excitación que se despierta para una finalidad sin que esta excitación estuviera ligada a la ratio y generara al mismo tiempo una elevación de la conciencia (como ocurre en el poema), reduce la esfera de la libertad, en vez de fortalecerla. Pero ya el poema lírico está expuesto en gran medida al peligro de "encanallarse" (Adorno) y de convertirse en parte de la situación política que combate hombro a hombro. Ésa es la antinomia de la resistencia: ésta se mueve en una esfera de la libertad eximida de fines, o pierde lo que defiende.

37. Peter Behrens, el 9 de abril de 1901, en la apertura de la exposición de Jugendstil en Darmstadt.

38. El "supplément d'âme", exigencia de Bergson.

39. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, París, 1964, no ve esto como insoslayable. Expresamente dice: "Si este género de pensamiento se apodera del hombre y de la historia...", refiriéndose a "la ideología cibernética en la que las creaciones humanas son derivadas de un proceso natural de información, pero concebido sobre el modelo de las máquinas humanas" (pág. 12).

40. Con frecuencia ciertamente también apático. Y también convocable para una plena autoentrega, ante todo espejismo de una figura política de padre.



Desnudo.
bronce, 1989

La muerte, que es casi siempre cruel, suele ser atroz, y es, además, en algunos casos, flagrantemente injusta. Así sucedió con Adolfo Riestra, que murió a los 42 años, en el momento mismo en que se inauguraba una exposición con sus trabajos más recientes. Tal vez porque previera su fin, su último tiempo fue tan fecundo. Esculturas de gran dimensión, y pinturas encabalgadas con la escultura más múltiples telas de menor tamaño integran la muestra. Singular conjunto, ciertamente, de homogénea calidad y donde sin esfuerzo se

distingue un modo único de vincularse con el pasado indígena a través de las formas más avanzadas del lenguaje plástico contemporáneo. La muerte, que truncó esta vida, no podrá, sin embargo, dispersar la energía que estas obras condensan. Seguramente se transmutará a otros. En el arte sucede muchas veces así. Una gran obra no sólo es en sí misma; es, además, un sustento para las obras nuevas que vendrán.

Sirvan las reproducciones que incluimos como un mínimo homenaje.

H. G.

Nueve poemas de Nicanor Parra

El intento de Parra consiste en escribir poemas que sean experiencias. Que no traspongan la realidad en un juego de espejos de la palabra, sino que la recobren tal cual en el lenguaje. De allí su hostilidad sistemática hacia el símbolo, la alegoría y en general los que llamaríamos poderes oblicuos o evasivos de la palabra, en beneficio de su poder connotativo directo. Se trata de que las experiencias mismas tengan tal impacto poético, que no necesiten la ulterior poetización del tratamiento verbal.

José Manuel Ibáñez Langlois

NADIE

**No se puede dormir
Alguien anda moviendo las cortinas.
Me levanto.**

**No hay nadie.
Probablemente rayos de la luna.**

**Mañana hay que levantarse temprano
Y no se puede conciliar el sueño:
Parece que alguien golpeará a la puerta.**

**Me levanto de nuevo
Abro de par en par:
El aire me da de lleno en la cara
Pero la calle está completamente vacía.**

Sólo se ven las hileras de álamos
Que
se
mueven
al
ritmo
del
viento.

Ahora sí que hay que dormir.
Sorbo la última gota de vino
Que todavía reluce en la copa
Acomodo las sábanas
Y doyo una última mirada al reloj
Pero oigo sollozos de mujer
Abandonada por delitos de amor
En el momento de cerrar los ojos.

Esta vez no me voy a levantar
Estoy exhausto de tanto sollozo.

Ahora cesan todos los ruidos
Sólo se oyen las olas del mar
Como si fueran los pasos de alguien
Que se acerca a nuestra choza desmantelada
Y
no
termina
nunca
de
llegar.

XLIV

Pobre Cristo de Elqui dicen mis detractores
no podemos creer en su doctrina
no queremos ser pobres como él
no tiene más que un misero par de sandalias
en este mundo hay que pasarlo bien
la pobreza es un signo de inferioridad
A mí se me enseñó
que ni el Padre ni el Hijo fueron ricos
-supongo que tampoco lo será el Espíritu Santo-
ni palacios ni fundos ni vehículos
ninguno de los Tres
necesita de bienes materiales
y no por eso dejan de ser Dios
al contrario verdad?
Es por esto que yo no me preocupo
cuando mis detractores me descalifican
por el hecho de tener una sola túnica
una sola camisa
un solo par de calzoncillos negros;
mientras más pobres
mientras más humildes
más nos pareceremos al Señor
Arrodillemonos esta vez
a rogar por el alma de los ricos:
Padre nuestro que estás en el cielo...

XLIII

**Invulnerable es el sacerdote
en el instante en que levanta la hostia
Alguien sacó una vez un revólver
y disparó a boca de jarro contra el sacerdote
en el instante en que éste levantaba la hostia
con tan poco éxito
que el proyectil en vez de incrustarse
en la nuca del cura párroco
rebotó como pelota de tennis
y regresó a su punto de partida
pulverizando la mano del malhechor.**

XLVIII

**Yo soy el hombre más feliz del mundo
mentiría si digo que miento
cuando declaro ser
el desgraciado más feliz del mundo
no tengo nada contra la parentela
no tengo nada contra mis enemigos
no tengo nada contra mis hermanos
resolvi mis problemas personales
me salvé por un pelo pero me salvé
lo repito para que no quede sombra de duda:
yo soy el hombre más feliz del mundo
me dan ganas de dar un aullido
y saltar desde un séptimo piso
claro: me sentiría más feliz
si no fuera tan extraordinariamente feliz
si no fuera tan insolentemente feliz
si no fuera tan escandalosamente feliz**

**hay que tener estómago de avestruz
para tragarse tanta porquería.**

Del libro *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*

LOS CUATRO ELEMENTOS

Comencé por casarme con la tierra
abrazos besos discusiones inútiles

me divorcié para volverme a casar
esta vez con una dama del aire
más liviana que el aire desde luego

nuevos abrazos nuevos besos apasionados

para abreviar la historia
fracasé como en el primer matrimonio
ya no recuerdo lo que sucedió
me embarqué en amores ilícitos con el sol
hasta que al fin apareció la mujer
un personaje de las mil y una noches
una mujer que parecía una diosa

Afroditita en persona

para abreviar la historia fracasé nuevamente
se me enredó la hélice en las raíces
casi me volví loco
no sé cómo no me suicidé
—todavía me puedo suicidar—
y ahora soy el esposo del agua

SIETE TRABAJOS VOLUNTARIOS Y UN ACTO SEDICIOSO

1

**el poeta lanza piedras a la laguna
círculos concéntricos se propagan**

2

**el poeta se sube en una silla
a darle cuerda a un reloj de colgar**

3

**el poeta lírico se arrodilla
ante un cerezo en flor
y comienza a rezar un padrenuestro**

4

**el poeta se viste de hombre rana
y se zambulle en la pileta del parque**

5

**el poeta se lanza al vacío
colgando de un paraguas
desde el último piso de la Torre Diego Portales**

6

**el poeta se atrinchera en la Tumba del Soldado
Desconocido
y desde ahí dispara flechas envenenadas a los
transeúntes**

7

**el poeta maldito
se entretiene tirándoles pájaros a las piedras**

ACTO SEDICIOSO

**el poeta se corta las venas
en homenaje a su país natal**

PROYECTO DE TREN INSTANTÁNEO ENTRE SANTIAGO Y PUERTO MONTT

**La locomotora del tren instantáneo
está en el lugar de destino (Pto. Montt)
y el último carro
en el punto de partida (Stgo.)**

**la ventaja que presenta este tipo de tren
consiste en que el viajero llega
instantáneamente a Puerto Montt en el
momento mismo de abordar el último carro
en Santiago**

**lo único que debe hacer a continuación
es trasladarse con sus maletas
por el interior del tren
hasta llegar al primer carro**

**una vez realizada esta operación
el viajero puede proceder a abandonar**

**el tren instantáneo
que ha permanecido inmóvil
durante todo el trayecto**

**Observación: este tipo de tren (directo)
sirve sólo para viajes de ida**

MÓNICA SILVA

No diré lo contrario
Mónicas Silvas hay en cantidades
eso sí que cuál de todas más estupenda
sea rubia o morena

decir Mónica Silva
es decir viva chile
es decir hasta verte cristo mío

Totalmente de acuerdo:
quién no tiene una Mónica Silva
en su curriculum
único requisito ser soltero
o algo por el estilo

Incluso yo tuve mi Mónica Silva
fenomenal

ardiente como todas
y la perdí de puro pajarón
ahora sí que no tengo remedio

La verdad de las cosas
es que en nuestro país
hay una gran variedad de Mónicas Silvas
eso sí que ninguna como la mía

EL HOMBRE IMAGINARIO

**El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario**

**De los muros que son imaginarios
penden antiguos cuadros imaginarios
irreparables grietas imaginarias
que representan hechos imaginarios
ocurridos en mundos imaginarios
en lugares y tiempos imaginarios**

**Todas las tardes tardes imaginarias
sube las escaleras imaginarias
y se asoma al balcón imaginario
a mirar el paisaje imaginario
que consiste en un valle imaginario
circundado de cerros imaginarios**

**Sombras imaginarias
viene por el camino imaginario
entonando canciones imaginarias
a la muerte del sol imaginario**

**Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpar
el corazón del hombre imaginario**

Un texto y diez poemas de Paul Celan

Traducción: Patricia Gola

Discurso pronunciado al recibir el Premio de Literatura de la Ciudad de Bremen.

Pensar y agradecer¹ son, en nuestro idioma, palabras que tienen uno y el mismo origen. Aquel que rastrea el sentido se interna en el ámbito del significado de palabras como: “reflexionar”, “recordar”, “memoria”, “devoción.”² Permitanme, pues, agradecerles de aquí en más.

El paisaje por el que yo —ja través de qué rodeos! pero ¿es que acaso hay tal cosa: rodeos?— el paisaje por el que llego a ustedes pudiera ser desconocido para la mayoría. Es el paisaje en el que habitaba una parte considerable de aquellas historias jasídicas que Martin Buber nos ha vuelto a contar en alemán a todos nosotros. Era, si se me permite aún añadir algo a este bosquejo topográfico, lo que se me presenta ahora ante los ojos, desde muy lejos, era una zona en la que vivían los hombres y los libros. Aquí, en esta ex-

provincia de la monarquía de los Habsburgo, caída ahora en la ahistoricidad, llegó a mí por primera vez el nombre de *Rudolf* Alexander Schröder, al leer la “Oda con la granada” de Rudolf Borchardt. Y allí adquirió Bremen también, tan vago para mí, la forma de las publicaciones de su prensa.

Pero Bremen, aproximada a través de los libros y de los nombres de quienes escribieron y publicaron libros, conservó el sonido de lo inalcanzable.

Lo accesible, lejos de por sí, aquello posible de ser alcanzado se llamaba Viena. Ustedes saben cómo, a través de los años, se dio con este acceso.

Accesible, próximo e intacto permaneció —en medio de las pérdidas— el lenguaje. El, el lenguaje, permaneció intacto a pesar de todo. Pero debió entonces pasar por su propia falta de respuestas, por un

mutismo terrible, pasar por las mil tinieblas de la palabra que trae la muerte. El pasó por ahí y no dio palabra alguna para lo que ocurrió, pero atravesó por este suceso. Pasó y debió salir a la luz nuevamente “enriquecido” por todo eso.

En esta lengua he intentado, en aquellos años y en los que siguieron, escribir poemas: para hablar, para orientarme, para averiguar dónde me encontraba y hacia dónde quería ir, para crearme la realidad.

Era, como ven, un acontecimiento, un movimiento, un estar en camino, era un intento por adquirir una dirección. Y cuando indago sobre el sentido de esto —así lo creo, al menos— se me ha de decir que en esta interrogación aflora también la pregunta sobre la dirección de la aguja del reloj.

Pues el poema no es intemporal. Reclama, ciertamente, infinitud, busca asirse a través del tiempo. a través y no por encima de él.

El poema puede ser, dado que es, sin duda, una forma de aparición del lenguaje y, con ello, conforme a su esencia, dialógico, un mensaje en una botella, abandonado en la creencia —ciertamente no siempre

esperanzada— de que podría ser lavado en cualquier momento, en cualquier lugar junto a la tierra, junto a la tierra del corazón quizá. Es de este modo que los poemas también están en camino: se dirigen hacia algo. ¿Hacia dónde? Hacia algo abierto, que puede ser ocupado, hacia un Tú aludible. Sobre tales realidades trata, pienso, el poema.

Y creo asimismo que ideas como éstas acompañan no sólo mis propios esfuerzos, sino también los de aquellos otros poetas de la generación más joven. Son los esfuerzos que constituyen la obra de los hombres, de aquel que, sobrevolado de estrellas, sin resguardo aun en este sentido hasta ahora inimaginado y con ello en lo más aterrador, a la intemperie, avanza con su existencia hacia el lenguaje, herido de realidad y buscando la realidad.³

¹ En el original “Denken und Danken”. (N de la T.)

² En el original “gedenken”, “eingedenksein” “Andenken”, “Andacht”. (N. de la T.)

³ Texto incluido en *Ausgewählte Gedichte - Nachwort von Beda Alemann. Suhrkamp Verlag 262, 1968.*

LOB DER FERNE

**Im Quell deiner Augen
leben die Garne der Fischer der Irrsee.
In Quell deiner Augen
hält das Meer sein Versprechen.**

**Hier werf ich,
ein Herz, das geweilt unter Menschen,
die Kleider von mir und den Glanz eines Schwures:**

**Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter
Abtrünnig erst bin ich treu
Ich bin du, wenn ich ich bin.**

**Im Quell deiner Augen
treib ich und träume von Raub.**

**Ein Garn fing ein Garn ein:
wir scheiden umsehlungen.**

**Im Quell deiner Augen
erwürgt ein Gebenkter den Strang.**

Mohn und Gedächtnis 1952

ELOGIO DE LA LEJANIA

En la fuente de tus ojos
viven las redes de los pescadores del mar laberíntico.
En la fuente de tus ojos
mantiene el mar su promesa.

Allí arrojo,
corazón que se ha quedado entre los hombres,
mis ropajes y el resplandor de un juramento:

Entre más negro en el negro, estoy más desnudo.
Sólo al desertar soy fiel
Yo soy tú cuando yo soy yo.

En la fuente de tus ojos
floto y sueño en el asalto

Una red atrapó una red:
nos separamos enlazados

En la fuente de tus ojos
estrangula un ahorcado la sogá

DER SAND AUS DEN URNEN

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter
Spielmann.
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem
Schamhaar;
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.
Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot deiner
Lippe.
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.

Mohn und Gedächtnis 1952

KRISTALL

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,
nich vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot.
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

Mohn und Gedächtnis 1952

LA ARENA DE LAS URNAS

**Verde moho es la casa del olvido.
Ante cada uno de los portales batientes azulea tu juglar
 decapitado.
Para tí toca el tambor de musgo y amargo vello
 púbico;
con ulcerado dedo del pie pinta en la arena tu ceja.
La dibuja más larga de lo que era, y el rojo de tu labio.
Tu llenas aquí las urnas y alimentas tu corazón.**

CRISTAL

**No busques en mis labios tu boca,
ni ante el portal al extraño,
no busques en el ojo la lágrima.**

**Siete noches más alto va el rojo hacia el rojo,
siete corazones más hondo llama la mano al portal,
siete rosas más tarde murmura la fuente.**

BLUME

Der Stein

Der Stein in der Luft, dem ich folgte.

Dein aug, so blind wie der Stein.

Wir waren

Hände,

wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden

das Wort, das den Sommer heraufkam:

Blume.

Blume —ein Blindenwort.

Dein Aug und mein Aug:

sie sorgen

für Wasser.

Wachstum.

Herzwand um Herzwand

blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer

schwingen im Freien.

Sprachgitter 1959

FLOR

La piedra.
La piedra en el aire que seguí.
Tu ojo, tan ciego como la piedra.

Eramos
manos,
agotamos las tinieblas, descubrimos
la palabra que ascendió al verano:
flor.

Flor —palabra de ciego.
Tu ojo y mi ojo:
proveen
el agua.

Crecimiento.
Pericardio sobre pericardio
añade hojas

Una palabra más como ésta, y los martillos
oscilarán al aire libre.

IM SCHLANGENWAGEN, an
der weissen Zypresse vorbei,
durch die Flut
fuhren sie dich.

Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die andre Quelle,
am schwarzen
Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.

Atemwende 1967

EINMAL,
da hörte ich ihn,
da wusch er die Welt,
ungesehn, nachklang,
wirklich.

Eins und Unnendlich,
vernichtet,
ichten.
Licht war. Rettung.

Atemwende 1967.

**EN EL CARRO DE LAS SERPIENTES, dejando
atrás el blanco ciprés,
por la pleamar
te llevaron.**

**Pero en tí, ya
al nacer
hizo espuma la otra fuente,
junto al chorro
negro de la memoria
ascendiste.**

**UNA VEZ
lo oí,
lavaba el mundo,
inadvertido, toda la noche,
real.**

**Uno e infinito,
aniquilado,
ilar.**

Luz fue. Salvación.

MÄCHTE, GEWALTEN

**Dahinter, im Bambus:
bellende Lepra, symphonisch.**

**Vicents verschenktes
Ohr
ist am Ziel.**

Fadensonnen 1968

**DIE MANTIS, wieder,
im Nacken des Worts.
in das du geschlüpft warst—,**

**muteinwärts
wandert der Sinn,
sinneinwärts
der Mut.**

Lichtzwang 1970

PODERES, DOMINIOS

**Ahí atrás, en el bambú:
lepra que ladra, sinfónica.**

**La oreja que Vincent
regaló
ha llegado a su destino.**

•

**LA MANTIS de nuevo
pisando los talones de la palabra
en la que estabas encerrado—,**

**coraje adentro
camina el sentido,
sentido adentro
el coraje.**

**ICH HÖRE, DIE AXT HAT GEBLÜHT,
ich höre, der Ort ist nicht nennbar.**

**ich höre, das Brot, das ihn ansieht,
heilt den Erhängten,
das Brot, das ihm die Frau buk,**

**ich höre, sie nennen das Leben
die einzige Zuflucht.**

Schneepart 1971

**DU WIRFST MIR Ertrinkendem
Gold nach:
vielleicht lässt ein Fisch
sich bestechen**

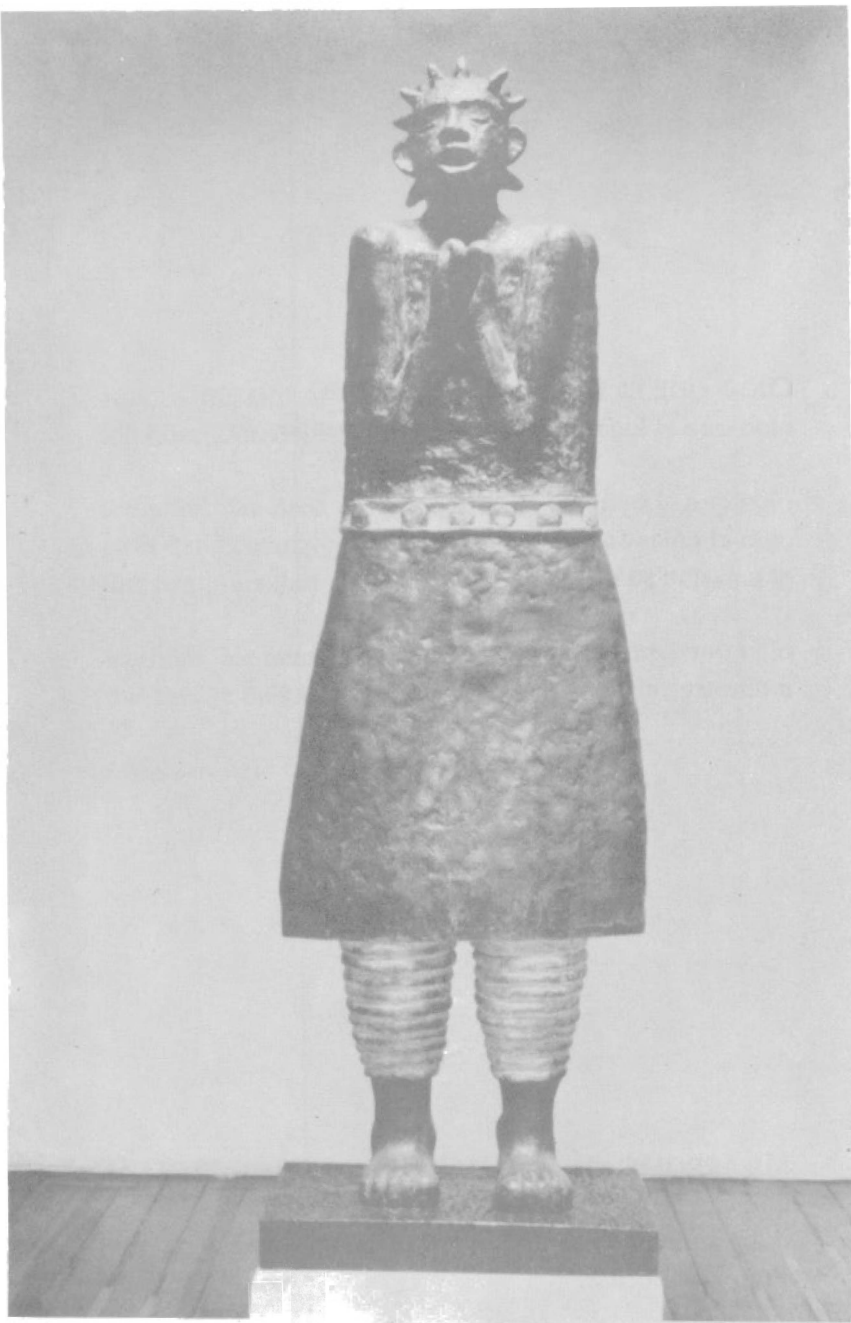
Zeitgehört 1976

OIGO QUE EL HACHA HA FLORECIDO
oigo que el lugar no puede ser nombrado,

oigo que el pan que lo mira
cura al colgado,
el pan que su mujer le cocinó

oigo que llaman vida
a nuestro refugio

ME ARROJAS oro
que ahoga:
quizás un pez
se deje sobornar.



Cantante negra, escultura en bronce, 1989.

Mario Trejo: “Yo creo en la Musa”

por Daniel Freidemberg

Con El uso de la palabra (**cuya edición ampliada, que “cancela todas las anteriores”, apareció en 1979**) Mario Trejo obtuvo en 1964 el premio Casa de las Américas. Trejo que —se dice— nació en 1926, participó en algunos momentos centrales de la historia de la poesía argentina contemporánea, aunque acaso es más recordado por la legendaria obra teatral *Libertad* y otras intoxicaciones que puso en escena en el Instituto Di Tella en 1967, o por las letras que compuso para Astor Piazzolla y Waldo de los Ríos. Actor de cine (con Bertolucci), autor y director teatral, periodista, guionista y conductor de programas televisivos, Mario Trejo retornó en julio, tras una larga ausencia, a su país. Esta entrevista se complementa con algunos poemas seleccionados por el autor.

De usted se dijo que es “el más cosmopolita” de los poetas argentinos: tiene poemas en inglés, italiano y francés. Ha vivido en Chile, Italia, España, Brasil, Cuba. ¿Qué tiene de particular este regreso?

Yo antes iba y venía, pero nunca había pasado catorce años afuera. Es una sensación muy fuerte, recuperar la pertenencia: hace más de un año que no escribía y ya estoy tomando notas para poemas. Hay un tango de Cátulo Castillo, Tinta roja (que para mí es gran poesía), donde un malevo vuelve al barrio y descubre: “veredas que yo pisé”, después dice “quién se robó mi niñez”. Entran a jugar Eros y Thanatos. Thanatos es el tiempo que pasó, lo que está perdido. Y también lo que fue destruido en esta ciudad, que está cargada de violencia y que es una de las más intensas del mundo. Pero esa intensidad me enciende los

motores. Hay algo —en el gusto de un vino, en el olor de una calle, en las mujeres— que está tocando un escalón inferior del inconsciente y se vincula a la pertenencia.

¿Necesita esos estados de “intensidad” para escribir? He escrito en momentos de gran depresión, y en otros no pude. Escribi como un maniaco en momentos de mucha euforia y tuve etapas de euforia sin escribir. No sé, no soy novelista. Una vez David Viñas me decía que los novelistas “escriben con el culo”, pasan mucho tiempo sentados. Soy como aquel personaje de El tiempo debe detenerse, de Aldous Huxley, que dice que el poeta escribe en cualquier circunstancia o no escribe. Yo creo en la Musa todavía, creo que te viene the inspiration no sé de dónde y en otros momentos no, y que cada poeta es diferente. Son raptos, como los raptos de amor.

¿Le pasa que después de haber escrito el poema descubre lo que quería decir?

En mi caso no es así. Claro, estoy abierto a que un crítico descubra algo que yo no había advertido, me pasó muchas veces, pero

generalmente tengo una percepción previa al poema, y por eso siempre estoy corrigiendo, siempre pongo “esta versión cancela las anteriores”. El poema no se termina nunca pero tampoco puede uno ser tan maniaco; en algún momento hay que decir “no pudo salir mejor, mala suerte y saludo atentamente”. Pero insisto: hay momentos en que “sintonizas” y momentos en que no. En el poema Orgasmo digo que “escribo al dictado”, pero también reivindico la forma, la técnica. Trabajar sin que se note.

Por eso fue tan importante Edgar Bayley para mí. Bayley además me hizo conocer la poesía de René Char, el libro de Roger Mounin sobre Char, que me cambió la vida. No tengo nada que ver con Char, pero de él aprendí la concisión. Así como a Enrique Molina le debo las nueve sílabas; no las nueve sílabas de Darío, ante las que me pongo de pie (“Juventud divino tesoro,/ya te vas para no volver”), sino las nueve sílabas con acento diverso, que permiten salir del sonsonete del octosílabo. Mallarmé lo decía: la poesía son ideas pero los poemas se escriben con palabras. Hay que reconocer, “tener oreja”, saber

qué pasa con una conjunción y saber dónde hace falta poner ambigüedad. Evidentemente, también se puede escribir *On the road*, de Kerouac, que agarró el télex y se largó a lo que salga, inventó la prosa-jazz, y lo respeto porque logró su objetivo.

Nombró a Bayley, Char, Molina. ¿De quién más aprendió?

No sólo de poetas. Uno de mis mayores maestros fue Enrique Villegas. Y no sólo música (todo el jazz, Ravel, Chopin, Goulda), sino también la noche y la vida. Me enseñó que un artista debe jugarse en lo suyo. Aprendí que Miles Davis no es mejor que Duke Ellington ni Ellington mejor que Clifford Brown: todo es música. Aprendí que Bach es jazz. Además, bueno, a Villegas lo seguían siempre las mujeres y yo ligaba de rebote.

Pero yo hablaba de quiénes aprendió poesía.

Drummond de Andrade, cuando viví en Brasil, fue muy importante: descubrí la posibilidad del humor. Después lo encontré en Nicanor Parra, con quien se han cometido muchas injusticias. Bueno, le debo también a Huidobro, al Neruda de Residencia en la tierra, a

los ensayos de Amado Alonso. En general, no tengo una formación española salvo Miguel Hernández, que lei a los 15 o 16 años gracias a Alberto Vanasco y me fascinó. Mi primer libro, *Celdas de la sangre*, era de sonetos, una edición del H.I.G.O. Club que formábamos con Vanasco. Eran sonetos muy barrocos: un crítico, Pedrito Larralde, escribió que yo estaba influido por Quevedo, pero a Quevedo lo lei mucho después. Lo que pasa es que yo no me permitía parecerme a Miguel Hernández y entonces los sonetos que escribía eran rarísimos: crisar un lenguaje que no quería entrar.

Vanasco, en ese entonces, también escribía sonetos...

Y eran sonetos hermosos. Hay uno que siempre, en todas partes del mundo, lo digo: "Me basta una humareda, es suficiente/ tener el corazón como de espuma/ y una siesta con sol que se presuma/ en la luz, en las manos y en la frente.// Me basta una canción y la indolente/ trivialidad del pueblo que se esfuma/ y un amor como el tuyo que es, en suma/ una gran alegría, y de repente.// Me sobra con tener en la mirada una oveja pascual desenredada/ sin que nadie me inquiete ni me guarde// para poder

vivir como la piedra/ en una intensa forma icosaedra/ toda la eternidad en una tarde”.

Vanasco tiene un libro que se llama 24 sonetos absolutos y 2 intrascendentes, pero eran 27 en total. Era un chiste entre nosotros, hacíamos cosas para “que no se avive la gilada”.

Claro, en esa época yo era parricida y prejuicioso : no quería saber nada con los

“neorrománticos del ‘40” y ahora puedo valorar a Wilcock. Hay muchos poetas a los que llegué tarde. Banchs, por ejemplo, y el Eliot de los Cuatro cuartetos, que ya no me influyó, pero es uno de los poetas que más admiro.

Tomo de todo: algo que aprendí es a no ser sectario. También a Vallejo llegué tarde, aunque algunos me calificaron como “vallejiano” y eso me desorienta. A Vallejo le dediqué un poema y hay cositas de él y de Mallarmé que se parecen y que me “llaman” de una manera muy fuerte, pero tanto como “me llama fuerte” Neruda cuando escribe “y te pareces a la palabra melancolía”.

En el estilo y en el tono, en mi opinión, lo suyo no se emparenta con Vallejo. Pero comparte con él algo que no comparte con otros

poetas de su generación, por lo menos con los que tenía más cerca: una permanente confrontación de ideas contrarias (ya no de imágenes o de palabras, como los surrealistas). Se afirma una cosa e inmediatamente se la contradice o relativiza. Está la duda.

Es cierto. En mi poesía hay más pensamiento. Como en Vallejo, en Parra, en Eliot. Son coincidencias que tienen que ver con una actitud más intelectual. Me preocupa mucho la responsabilidad del intelectual, tengo una especial negativa a ver las cosas en un solo carril. Pero hay ciertos poemas en los que me dejó ir: “Orgasmo”, “Los fechoristas”. Lo que pasa es que cada vez me dejo ir menos.

Con la experiencia, uno aprende a “olfatear” cuando se viene el poema. Detecta el “estado de creatividad”.

Sí, me doy cuenta, pero a veces lo dejo pasar, porque tengo sueño, porque tengo ganas de hacer otra cosa o porque no le doy tanta importancia. No olvide que yo tengo poemas, obras de teatro y guiones inéditos y que los perdí. Tengo toda una serie de poemas extraviados que estaban escritos en “interlingua” entre ellos “Libertad y otras

intoxicaciones'', de donde salió la idea para la obra de teatro. Era una época en que vivía con una inglesa en Italia y trabajaba en una agencia francesa, y mezclaba los idiomas. Perdí muchos poemas y nunca me preocupó. Nunca santifiqué la palabra escrita. Menos la heroína, probé todas las drogas, y tampoco me las doy de drogadicto.

Detesta la "carrera literaria"... La obra, bien o mal, está ahí. Puedo asegurar que no hay una sola palabra que no sea vivida; pero cómo voy a saber qué poemas van a quedar. A lo mejor quedan algunas líneas: "de dos peligros debe cuidarse el hombre nuevo: /de la derecha cuando es diestra/ de la izquierda cuando es siniestra". Pude "hacer carrera" en teatro, en cine, en televisión, y no la hice será porque soy un inmaduro, pero mi vida está en todo esto. Los textos sacralizados me producen vergüenza ajena: detesto el fetichismo literario, la idea del poeta maldito y desmelenado. Ya uno es bastante maldito para andar haciendo ese personaje. Es tan peligroso divinizar a Breton o a Cortázar como a Stalin o a Trotsky. O a Freud. En Libertad y otras

intoxicaciones **había una escena de tortura (fue la primera vez que se mostró la tortura en teatro, con textos en off de Franz Fanon) y al final aparecía un actor con la figura de Ernesto Guevara: el día en que asesinaron a Guevara lo saqué. Volviendo a la "carrera" o "la obra": Garcilaso de la Vega escribió 33 sonetos, dos églogas y tres elegías, y lo que escribió Rimbaud es chiquito así. Otros tienen una obra inmensa. Cada uno a su campito, grande o chico. A mi me tocó un campo chico.**

No me parece tan chico. En su segunda edición. *El uso de la palabra* está compuesto de tres libros bastante grandes, y además está el libro de sonetos y **Labios libres**.

Labios libres **nunca existió como libro: eran unos poemas que Vanasco mimeografió y los distribuyó. Alguien lo incluyó en mi bibliografía y quedó ahí. Vanasco tenía esas cosas. Los primeros happenings se hicieron, más o menos, por el 64, pero Vanasco ya hacía happenings avant la lettre en 1946: íbamos a la calle Florida y de pronto desplegábamos cuadros y leíamos poemas. Siempre digo que Vanasco fue mi primer**

contacto con “la vida literaria”, a los 15 años, cuando éramos compañeros en el Colegio Nacional Buenos Aires. El que me sacó del ghetto Vanasco-Trejo fue Bayley, el otro gran contacto.

¿Y antes qué leía? ¿Cuándo empezó a escribir?

A los ocho años empecé a escribir poemas. Leía lo que encontraba en la biblioteca de mi hermana. Poesía latinoamericana: José Asunción Silva, incluso Santos Chocano, y Pedro Matta, que era un “poeta de señoras” de los años 20 ó 30. Tenía algo que me gustaba mucho: “Siempre después de un chubasco/ queda más clara la tarde./ Hoy voy a reñir contigo/ sólo por hacer las paces.” A los once años escribía sonetos falsos: bastaba con poner cuatro líneas, otras cuatro, tres y tres. Después, en el secundario, vienen Vanasco, Miguel Hernández, el H.I.G.O. Club, y después mi primer libro. A los 20 años, Edgar Bayley me trae otra cosa. El venía de la Bauhaus, el arte abstracto y el creacionismo, y se topó conmigo que le aportó, como dijo César Fernández Moreno, el vitalismo. Hicimos un muy buen negocio: yo le di mi locura y él me dio el rigor. Me integró al grupo de los invencionistas, que

odiaban a los surrealistas. Yo fui el que vinculó ambos grupos.

Y en el 50 aparece Poesía Buenos Aires, gracias a Raúl Gustavo Aguirre que era el único con la constancia necesaria. Antes, Aguirre hacía otro tipo de poesía y publicaba en Sur: el que lo capta es Bayley, que siempre supo “oler” lo que había en la gente, como me captó a mí. Ni Bayley ni yo, hubiéramos podido hacer esa revista: se necesitaba alguien como Aguirre. El primer número lo hicimos los tres, Móbili y Juan Carlos Lamadrid. La amistad con los surrealistas se produjo, sobre todo, a partir de Letra y línea, en el 53, con Girondo.

Pero a Letra y línea la dirigía Aldo Pellegrini.

La dirigía Pellegrini y yo era el secretario de redacción, pero la revista era fundamentalmente las reuniones que se hacía una vez por semana en la casa de Girondo y Norah Lange. Girondo era extraordinario para eso. Ahí junté a Bayley y Molina, que ahora se adoran. “Negociemos”, les dije, “somos pocos, para qué nos vamos a pelear”.

¿Costó mucho juntarlos?

No. La gente de calidad termina

por entenderse. Las diferencias entre los surrealistas y los invencionistas estaban más en las teorías que en las obras. El invencionismo planteaba una poesía más relacionada a la experiencia con la palabra y el surrealismo creía en la poesía como medio de expresión, para decirlo en términos de Tristán Tzara. Por ese entonces, Tzara cundió mucho entre nosotros: en la conferencia que dio en Bucarest y en la que se basó el surrealismo en la posguerra hablaba de la “poesía como medio de expresión” y la “poesía como actividad del espíritu”, paralelamente a la distinción que hacía Georges Mounin sobre una “poesía para ser leída bajo la lámpara” y otra “para ser dicha en voz alta”. Como medio de expresión se entendía aquella poesía donde transmitis “algo a otro”, que podría incluir a la poesía política y el surrealismo. Que trabajaba con las imágenes sin preocuparse tanto por lo que pasa con las palabras. La otra línea, la de Bayley, es la que viene de Mallarmé, Huidobro, Pierre Reverdy, y mejor pasemos por alto al ultraísmo, que es un invento hispánico del que, por supuesto, abjuró Borges.

Ahora Bayley dice que, en cierto modo, él es surrealista.

Sí, y yo también. Como Monsieur Jourdain, que no sabía que hablaba en prosa. Hay tantos que fueron o son surrealistas sin saberlo, así como en el rock hay quienes hacen jazz sin saberlo, o sabiéndolo como Sting. Además, hay un surrealismo anterior al surrealismo, así como de pronto descubris una literatura kafkiana anterior a Kafka. Ciertas palabras como “surrealismo”, “barroco” o “fascismo” ya no pueden ser tomadas en un estricto sentido histórico, porque marcan una manera de ver la realidad. No podemos reducir el barroco al siglo XVII: “llámase barroco a todo aquél/ para quien la distancia menor/ entre dos puntos/ es la curva, digo en “Apuntes para una crítica de la razón poética”.

Ahora hay una revitalización, del barroco, que algunos celebran y otros no. Pero lo que virtualmente ya no se hace es surrealismo, en el sentido de buscar imágenes deslumbrantes, shockeantes, conmovedoras, que concentran infinitos sentidos.

Son vías. Intermitentemente, la gente toma una u otra dirección, con justicia y razón, porque se produce una fatiga. Pero. así

como desconfío de los rockeros que no hayan pasado por el jazz o el blues, creo que el asunto de las metáforas, de la imagería es un entrenamiento difícil de reemplazar. Después podés retacearlo, darle un nuevo sentido, negarlo también, pero lo que te garantiza la calidad del producto es que conozcas previamente el asunto. Salvo casos como Thelonious Monk que no sabía leer música pero ya la tenía en él por una cuestión (vuelvo al principio) de profunda pertenencia. También, por

supuesto, hay una cuestión “de oreja”: reconocer la belleza convencional y la no convencional y saber distinguirlas: a mí me emocionan más las canciones de Violeta Parra con su voz rota que cuando la canta cualquier otro. La parodia se puede hacer pero me gusta más lo que tiene sustancia, the real stuff: muchos pueden gritar o mover la cintura, pero jugar con la voz de rata aplastada de Janis Joplin no es para todo el mundo.

Este reportaje fue publicado por el “Diario de Poesía” de Buenos Aires, Argentina, a comienzos de 1989.

Solicitud de clemencia

**Yo sólo pido perdón
por haber besado las playas del Mar Rojo
haber visto las luces de Aqaba en el amanecer verde
haber tomado mate entre el humo de los asesinos
haber temblado ante el incesto
del pez piedra con las piedras
del sol con la belleza
de mis sueños con la realidad.**

**Yo sólo pido perdón
por haber inventado las montañas de Arabia Saudita**

El combate verbal

Una fábula

La poesía corre siempre el riesgo de cometer incesto con la magia y la religión. Cuando la transgresión se consuma, se convierte entonces en una poesía esotérica, un rito de iniciación en el cual las palabras son a la vez velo y vestibulo de una verdad que está más allá, en otra parte que no conocen las palabras. El acto de crear, el momento mismo de la creación es, en estos casos, la experiencia más cercana a la mística, que es, por definición, no verbal.

Puede argumentarse que una poesía que solicita el conocimiento de claves ocultas o de guiños culturales es hermética. Para que la ostra vuelva a abrirse y permita la esperanza de una perla es necesario, entonces, creer. Creer en la experiencia literaria. ¿Qué quiere decir, en este caso, creer? Sospecho, con temor y dudas, que cuando las palabras no nos remiten a un código familiar y domesticado debemos leer en ellas los nombres de un planeta desconocido, nombres para llamar a seres animales y vegetales surgidos tal vez del silicio y no del carbono, piedras desmesuradamente pequeñas para imaginar su peso atroz, rocas ásperas a la vista y dulcemente verdes al tacto, colores que el arco iris ha olvidado.

Hay un modo único, engendrador, de experimentar toda poesía, gota que oigo caer, veo caer, digo caer. Se trata de luchar duramente con su lenguaje. Si al cabo del

combate uno no puede narrarlo con otras palabras y otros gestos, si sentimos que ya no somos el mismo de antes, que algo ha cambiado en nosotros (no importa si creencias, sentimientos o actitudes), entonces quiere decir que la poesía ha tenido lugar, que ocupa ya su lugar dentro de nuestra mente y de nuestro cuerpo.

La ostra se ha abierto. Dentro de nosotros brilla una perla.

Las líneas de la vida

Son las líneas de la vida. Dibujan pirámides, imperios, moluscos, cantos tibetanos, la espiral y el huevo. Reconstituyen continentes, sueños, proyectos rotos, la palabra mamá y su último perfil. Inventan la ópera y la basílica, el fa sostenido de la soprano y el aplauso unánime de la multitud.

Las líneas de la vida tienen ojos para ver debajo de la piel y de la tierra el país de los tesoros perdidos, la raza perfecta que vive más allá del horizonte astral.

Las líneas de la vida han elegido hoy trazar el identikit de la soledad y la locura, el mapa del deterioro que se acumula, la obscena capacidad de autorreproducción que tienen el dinero y el tiempo detenido.

Yo amo esta belleza tenebrosa, esta película transparente e infinita que une y separa la belleza del mal de la maldad de la belleza.

Dialectos dialécticos

Los analistas ergotizan
Los ergotistas analizan
Ergotiza ergotizador
El descubrimiento de Coulomb
Y los Rayos Catódicos
Pero recuerda siempre
Que las rectas marxianas
No son canales de pensamiento lineal
Crisis de paz

Riesgo calculado locura calculada
Todo el poder a la palabra
De incorruptibles vocales
Y corruptas consonantes

Entre el lenguaje de las dificultades
Y las dificultades del lenguaje
Alguien canta que mañana
Es el primer día del resto de tu vida
Pero el médico cura
Y el cura no medica
Y hay un golpe sin Estado
Y dentistas y espeleólogos de izquierda
Y trotskistas de izquierda
En toda la extensión de la palabra

Presiento que algún día
Se festejarán las bodas edípicas
Futuro que me mata
Y produce nostalgias
Amante lengua amada
Tiempo pretérito
Tiempo imperfecto
Tiempo incurable

Recordemos ahora
Que la mamma de Marconi era irlandesa
Y se apresuró a patentar en Inglaterra
Los descubrimientos de Guglielmo
También llamado Willy

Así es la poesía
En este arrabal galáctico
Alexander Graham Bell
Daba clases de elocuencia
Y se enamoró de una sorda
Elocuencia más amor
No la curaron
En cambio él inventó el teléfono

En boca del poeta
Toda idea es profecía

El deseo, esa pena capital

Abolición del discurso único: un seco golpe de cimitarra, la cabeza da vueltas en el aire y vuelve a caer como un sombrero entre los hombros del condenado que todavía sonríe. Ovación y vuelta al ruedo.

Atención: el circo continúa.

Las ideas avanzan como plantas carnívoras, un pulpo de mil brazos te da besos viscosos, se pega a tu cuello, aprieta; desaparece tu garganta, respira apenas tu pena capital.

Difícil elección, implacable elección. Lo que tenemos en común no es de común acuerdo.

En este ritual vacío nada deben hacerte sin tu consentimiento.

Pero pueden.

Aún tienes tiempo para ver cómo ellos y tú nos convertimos en mito. No lo aceptes, verdugo o condenado.

Aunque sea inútil, no lo aceptes.

No des tu consentimiento.

La loca del rubí

1

Esa mujer no estaba en sus caníbales
Amaba con presentimientos feroces
Regalaba somníferos en prueba de amistad
No insistir
No molestarla
Que la melancolia ya tiene con sus abejas

2

Dónde están las mujeres de Babilonia,
con ombligos de 21 rubíes?
Venus está ahora en la casa de los viajes largos
Yo resisto aquí, lejos, en otra parte
Donde quiera que esté, en otra parte

3

Endemientras conspiras con insomnios y miedos
con silencios y jaguares
Eres un blanco fácil en el fondo del desfiladero
Despertamos al sueño para escuchar su ruido

4

La loca del rubí aúlla de rabia o gime de placer
No es de dolor su alarido
Sos vos el único que emite espantos

5

Apagamos la luz
para lamer
nuestra soledad



Gigantas, barro cocido, 1989.

Paul Celan (Paul Antschel), poeta de habla alemana nacido en Rumania en 1920. Durante la guerra sufrió la persecución de los nazis debido a su origen judío. Es sin duda el poeta alemán más original de la posguerra. En 1970 se suicidó arrojándose al Sena.

Hilde Domin, poeta y prosista alemana nacida en 1912. Vivió en la isla de Santo Domingo durante la segunda guerra mundial.

Nicanor Parra, (1914) es una de las figuras esenciales de la poesía chilena. A partir de *Poemas y antipoemas (1954)* encuentra su propia e inconfundible voz. Ha publicado numerosos libros de poesía. Parra es físico matemático de profesión.

Adolfo Riestra, escultor y pintor mexicano nacido en Tepic, Nay., en 1944. Murió en la Ciudad de México en 1989.

Mario Trejo, (Tierra del Fuego 1926) es dramaturgo, poeta, periodista, director de teatro, actor y guionista. Ha vivido en Chile, Brasil, Cuba, España, Francia e Italia. Su obra poética se reúne en *El uso de la palabra*, Barcelona, Ed. Lumen, 1979.