

POESÍA Y POÉTICA

VERANO 1995

Cómo decir

Samuel Beckett

Hojas de herbolario

Javier Sologuren

John Donne: el don y el daño

Augusto de Campos

Elegía mayor a John Donne

Iosif Brodsky

Gonzalo Rojas y la miseria del hombre

Faride Zerán

El deslumbramiento

Antonio Saura

Poemas

Carlos Gutiérrez Alfonzo

Cinco poetas cubanos

19

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Ing. Guillermo Celis Colín
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Mtro. Maximino Verduzco A.
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Dr. José Ramón Alcántara
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 19 • Verano 1995

Hugo Gola
DIRECTOR

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

Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESÍA Y POÉTICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-9048, ext. 1301 y 1154.
Ceretificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 018-5154.
Distribución: Tonatiuh Vargas - Artes de México,
Plaza Río de Janeiro 52, Col. Roma, 06700,
México, D.F., tels. 208-4503 / 208-3217.
Impreso en los talleres gráficos de la Universidad
Iberoamericana.

Contenido

- 2 Cómo decir
Samuel Beckett
Traducción de Laura Cerrato
- 5 Hojas de herbolario
Javier Sologuren
- 20 John Donne: el don y el daño
Augusto de Campos
Traducción: Eduardo Milán
- 32 Elegía mayor a John Donne
Iosif Brodsky
Versión de José Prieto y Emilio García Montiel
- 41 Gonzalo Rojas y la miseria del hombre
Entrevista de Faride Zerán
- 53 El deslumbramiento
Antonio Saura
- 63 Poemas
Carlos Gutiérrez Alfonzo
- 67 Cinco poetas cubanos
Selección y nota de Atilio Jorge Caballero
- Pinturas y esculturas de Armando Reverón

Comment dire

folie-/ folie que de-/ que de-/ comment dire-/ folie que de ce-/ depuis-/ folie depuis ce-/ donné-/ folie donné que ce que de-/ vu-/ folie vu ce-/ ce-/ comment dire-/ ceci-/ ce ceci-/ ceci ce-/ tout ce ceci ci-/ folie donné tout ce-/ vu-/ folie vu tout ce ceci ci que de-/ que de-/ comment dire-/ voir-/ entrevoir-/ croire entrevoir-/ vouloir croire entrevoir-/ folie que de vouloir croire entrevoir quoi-/ quoi-/ comment dire-/ et ou-/ que de vouloire croire entrevoir ou-/ ou-/ comment dire-/ la-/ là-bas-/ loin-/ loin la là-bas-/ a peine-/ loin la là-bas a peine quoi-/ quoi-/ comment dire-/ vu tout ceci-/ tout ce ceci-ci-/ folie que de voir quoi-/ entrevoir-/ croire entrevoir-/ vouloir croire entrevoir-/ loin là-bas a peine quoi peine-/ folie que d' y vouloir croire entrevoir quoi-/ quoi-/ comment dire-/ comment dire-/

(29-X-88)

Cómo decir

Samuel Beckett

Traducción: Laura Cerrato

locura-/locura de-/de-/cómo decir-/locura de este-/desde-/locura desde este-/dado-/locura dado lo que de-/visto-/locura visto este-/este-/cómo decir-/esto/este esto-/esto aquí-/todo este esto aquí-/locura dado todo lo-/visto-/locura visto todo este esto aquí de-/de-/cómo decir-/ver-/entrever-/creer entrever-/querer creer entrever-/locura de querer creer entrever qué-/qué-/cómo decir-/y dónde-/de querer creer entrever qué dónde-/dónde-/cómo decir-/allí-/allá-/lejos-/lejos allí allá-/apenas-/lejos allí apenas qué-/qué-/cómo decir-/visto todo esto-/todo este esto aquí-/locura de ver qué-/entrever-/creer entrever-/querer creer entrever-/lejos allí allá apenas qué-/locura de allí querer creer entrever qué-/qué-/cómo decir-/cómo decir-/

Último poema de Beckett, tomado de *El Jabalí*, Revista Ilustrada de Poesía, Buenos Aires, Argentina, 1994, año II, No. 3.



Armando Reverón, hacia 1950

Hojas de herbolario

Javier Sologuren

DIÓGENES, con su tenaz linterna, buscaba un hombre. El poeta y el artista buscan a su vez los signos de una verdad elusiva, valiéndose del mito que les sirve como espejo entre tinieblas. Tal vez ellos se encuentran en el campo luminoso de esa linterna y en sus espejos se reflejan las furtivas huellas de esa verdad.

LA MENTE ABSTRAE y al hacerlo corta las amarras que cualquier objeto mantiene con su marco contextual inmediato, que cada cosa presenta con su entorno. Amarras vivas, es decir, mutables, en permanente cambio. De ahí que siempre exista un desfase entre el esquema (producto de la razón) y la realidad de afuera y de adentro. Quizá no sea excesivamente aventurado afirmar que toda la historia intelectual se reduzca a ese esquivo encuentro, a esas nupcias diferidas entre lo que plantea la razón y lo que la vida (entiéndase: sangre, instinto, azar, deseo, sentimiento) va surtiendo originalmente por sí misma. La radical heterogeneidad de la existencia es la fuente de todo aquello que se va produciendo, concretándose. No hay igualdad sino en los números, jamás en lo concreto. La razón se ingenia para librarnos del terror del caos ofreciéndonos el consuelo de la igualdad, de la reducción de las diversidades infinitas y alucinantes. En medio de esas dos fuerzas, necesarias pero de signo contrario, se sitúa –nos parece– la creación poética y la artística. El flujo vivencial que nutre ambas manifestaciones encuentra su cauce en la forma. La forma es así rescate y redención de las oscuras peripecias vitales. Paradójico: Magia eterna del poema: ser el cristal que, sin quebrarse, se resuelve en el agua viva de la emoción y el sentido.

VELANDO ENTRE DOS EBRIEDADES

Las melodiosas, brillantes, apasionadas voces italianas sembraron, en las entrañas de la noche, sus simientes amorosas y festivas. La calle era su reino. Yo me hallaba en mi cuarto de albergue, ligado a mi trabajo. Y pese a su intenso reclamo, me limité a escucharlas como en un sueño radioso, mientras mis frases avanzaban silenciosamente en la página que la embriagadora luna de lleno iluminaba.

EL AGUA Y LA FORMA

El agua es el líquido por excelencia y, sin duda, el más abundante. Es uno de los grandes elementos naturales cuya característica es carecer de forma propia y adoptar cualquiera, siempre conforme con el recipiente donde se halle. Su esencia es la fluidez.

Pero puede también poseer una forma muy suya aunque pasajera. La del chorro o de la gota, por ejemplo.

Por otra parte, ¿quién no ha visto un caño que gotea?, ¿quién no ha visto cómo se va formando una gota? Una pequeña porción de agua que, cuando el goteo es lento, toma la forma de una minúscula pera, que luego pasa a ser una esferita, y se mantiene un instante en esa forma para finalmente desprenderse y caer.

La gota de agua es un desafío a la irrestañable fluidez del líquido: no se “abre”, no se deshace, no se pierde en imprevisibles estancos como acontece con el agua que corre.

Si no tergiversamos las nociones de física, este fenómeno se debe a la existencia de la tensión superficial que opera como una fuerza de cohesión interna.

La forma –la forma en el arte– al cohesionar la materia fluida (verbal, sonora, plástica), al organizarla, es decir, al darle vida y rostro, es, desde esta perspectiva, un principio ordenador como la tensión superficial que obra el aparente milagro de la gota de agua.

CONSIDERACIONES

Todos lo sabemos, pero quizá sea bueno recordarlo:

El arte no sustituye, no imita, no duplica nada.

Cuando el artista pinta un par de zapatos o un crepúsculo,

nosotros –los que luego vemos su pintura–

no contemplamos ese par de zapatos ni ese crepúsculo

(que no hemos vivido, es decir, sentido directamente)

sino

sus ausencias

presentes

únicamente

en la emoción

que en el artista suscitaron.

El arte transpone vida y emoción.

El arte crea en tanto que ajusta a los objetos esa emoción y la suscita en el contemplador.

Lo que vemos, entonces, es la forma de esa emoción.

ARTE ES CONFIGURACIÓN, ES IMAGEN. Cuando el hombre remoto, acosado por el hambre, alanceó bisontes o renos, inició una relación práctica con la presa indispensable. No quedó allí su acción, sin embargo. Por algún motivo, que se considera verosímil, este hombre proyectó en las paredes de una cueva, con trazos perdurables, los cuerpos de estas bestias que lo obsedían y perturbaban. Accedió así a la imagen, apoderándose libre y formalmente de la realidad a la que conjuró haciéndola suya. Y esa configuración es la expresión artística que el hombre ha proseguido sin tregua a través del tiempo, movido siempre por la urgencia de librarse de tantas otras servidumbres, externas o interiores.

La pintura, como las demás artes visuales (y como la poesía, la creación en general), constituye pues una actividad libre en su esencia y esencialmente liberadora. Por eso, trascendiendo su propio carácter estético, es también órgano de conocimiento de la realidad y hondo y eficacísimo agente revelador del orden y de la unidad de lo humano. La pintura nos lleva a lo humano del hombre, como las demás artes, a la par que solicita nuestra participación total en ello al afinar nuestra sensibilidad y estimularnos lúcidamente para la tarea, cada vez más perentoria, de humanización de la especie.

QUIÉRASE O NO, el lenguaje poético está sujeto a procedimientos artísticos más o menos rigurosos. Procedimientos que la tradición mantiene o que el poeta adopta, o inventa, por cuenta propia.

Esto se hace patente al traducir. Sentimos hasta qué punto se nos muestran insalvables esos sutiles o preciosos hallazgos que el texto nos ofrece. ¿Cómo dar con el equivalente 'exacto' de un verso sabiamente aliterado y cuyo poder de evocación linda ya con la onomatopeya?

Éste, por ejemplo, de "El cementerio marino" de Paul Valéry:

L'insecte net gratte la sécheresse

literalmente (lo que significa, por lo general, de espaldas a la poesía):

El insecto nítido rasca la sequedad

Aunque mantiene las aliteraciones, los ásperos sonidos, es prosódicamente prosaico, pues carece de la tonicidad propia del endecasílabo, metro en el que suele trasladarse el decasílabo francés. Pero si lo reordenamos así:

Rasca la sequedad nítido insecto

bien podemos pensar que se ha logrado una aceptable equivalencia.

No se cuenta éste, sin embargo, entre los versos más arduos del gran poema.

EL CIELO VISTO A TRAVÉS DE UN SOMBRE

Requisitos para la magia: el cielo de verano y de paja el sombrero. Con éste, me cubro la cara, mientras, echado de espaldas en la arena, miro hacia arriba. Entrecierro los ojos. La luz penetra por entre las junturas de la paja y se multiplica en innúmeros farolillos de resplandores minúsculos. Destellos que componen rosetas y vitrales de texturas ardientes.

Contemplar este pequeño universo en que se ha convertido el interior del sombrero es todo un deleite y mi ocio de veraneante se ve gratificado. Nada he dicho del color. Va del trigueño al café, con densidades de miel y cálidas irisaciones. Y, con certeza, queda aún mucho por descubrir, en tanto que este *dolce far niente* me lo siga permitiendo.

"UNA BELLEZA INMUNE A LAS MUDANZAS DEL GUSTO"

La frase del epígrafe se debe al gran japonólogo estadounidense Donald Keene quien, en su ensayo "La estética japonesa", estudia con penetrante visión los conceptos fundamentales a los que se ajustan las manifestaciones artísticas tradicionales del Japón. No viene al caso, en esta breve consideración, tratar de resumir dicho estudio, pues sólo deseamos comentar, devolviéndola previamente a su contexto, la frase mencionada: "Al elegir la sugerencia y la simplicidad –afirma–, los japoneses perdieron una parte de los posibles efectos artísticos, pero cuando acertaron, crearon obras de arte de una belleza inmune a las mudanzas del gusto".

No creemos que pase inadvertido el enorme alcance de este juicio, ya que, si bien lo miramos, Keene le está atribuyendo a esa belleza (lograda, por cierto, sólo en algunas obras) un valor absoluto, desde el momento en que la pone al margen del permanente devenir del gusto. Tal belleza es entonces trascendente, como hurtada a las modificaciones que en sí mismo y a lo largo de las épocas se operan en aquél. Al menos, nosotros deseamos vivamente que tales creaciones, identificadas con sus propios arquetipos, gocen de ese maravilloso privilegio. Quizá, nos decimos, en ciertos casos, el gusto –en tanto que concreción sensual del deleite– no pueda más que permanecer invariable, como seducido para siempre por fuerza de la magia –o la mística– de esa trascendente plenitud estética.

Esto sucede, según lo dice Keene, cuando los artistas nipones aciertan. Recordemos, de paso, algunos de estos logros inmarcables. Desafían al tiempo y a las veleidades del gusto, las creaciones poéticas tales como la tanka y el haiku, desde luego en ciertos textos; la arquitectura del Pabellón de Oro; la estatua en arcilla de

Gakko Besatsu; el retrato del shogun Minamoto-no-Yoritomo; el jardín del templo de Ryoanji, sólo rocas y arena; algunas estampas de Utamaro, Hokusai y Hiroshige; algunas piezas del teatro clásico Noh, por no citar sino unas cuantas obras señeras.

Volviendo a las palabras de Keene, los principios de sugerencia y de simplicidad serían, de consuno, los generadores supremos de tal belleza, aunque su exclusividad iría en detrimento de “una parte de los posibles efectos artísticos”. Algo así, nos imaginamos, como el poliedro regular de muchas facetas que, al perder sus artistas, se convierte en esfera: forma plena y perfecta.

Pero, ¿en qué consisten esos principios? Ambos constituyen técnicas estéticas. La sugerencia se origina en el hecho de que el contenido patente de un texto o de un objeto no es sino parte del contenido latente, es decir, de lo no dicho, de lo no explicado; zona expresiva que está más allá o más acá del texto o del objeto, pero que mantiene con éstos una ligadura viva, un cordón umbilical que asegura su existencia. La sugerencia se produce en tanto que hay algo no expresado, una suerte de margen blanco que, al hacerse de algún modo tangible, nos entrega la verdad de esa belleza.

La simplicidad es el principio por el que se obtiene con naturales y mínimos recursos un texto o un objeto estéticamente válidos. Nada de lo esencial (la madera o la piedra, pongamos por caso, en su desnudez primaria) falta ni sobra. Por él se rechaza todo lo artificioso, decorativo y profuso.

La conjunción de estos principios anima secretamente a poemas como el célebre haiku de Basho:

En una rama seca
se encuentra un cuervo.
Anochecer de otoño.

donde el sentimiento del lector es llevado hacia un horizonte de sentidos que, precisamente por ser tácitos, obran en aquél con honda y enriquecedora eficacia.

LA BREVEDAD DEL HAIKU

Hablar de la poesía tradicional y clásica del Japón es referirse a la tanka y al haiku, y por consiguiente a una de sus características comunes, aquella que se impone de inmediato: la brevedad. Treinta y una sílabas en un caso y diecisiete en el otro, con arreglo a una estructura de cinco versos (5, 7, 5, 7, 7) y de tres (5, 7, 5), respectivamente. Una sustancia verbal, pues, de una notable parquedad. Pero ésta es sólo una de sus notas peculiares que por sí misma no lo distinguiría, por ejemplo, de un viejo cantarcillo español que dice de la derrota y muerte de un célebre capitán moro:

En Cañatañazor
perdió Almanzor
el atambor.

Exactamente, tres versos distribuidos en 7, 5 y 5 sílabas. La misma extensión silábica de un haiku, pero qué distante de éste. No es la brevedad lo que hace que un haiku sea lo que es, inclusive hay poemas de menos sílabas (que, por otra parte, no constituyen una especie poética) como el asombrado y asombroso “M’illumino / d’immenso” del gran poeta italiano Giuseppe Ungaretti, por citar una sola muestra. Este grande y minúsculo poema sí participa de una de las mayores características del haiku: la intensa fuerza emocional, en el umbral de la exclamación misma, del “¡oh!” indecible y súbito:

Hay alguien, me pregunto,
sin el pincel en la mano,
¡la luna esta noche!

(Onitsura)

MOMOTARO, según el viejo cuento japonés, nació del corazón de un durazno donde se gestó, al igual que la criatura humana se gesta en el vientre de la mujer.

¿Por qué en un durazno y no en cualquier otro fruto?

¿Qué llevaría a escogerlo al imaginador de este relato?

¿Habrá algún vínculo secreto entre el durazno y el niño?

¿Cuál podría ser éste?

La clave bien puede hallarse en el vínculo de la semejanza: el durazno evoca –por su forma, su color, su textura– el bajo vientre femenino. Como éste, posee una suave hendidura, puerta que sugiere la entrada a una profunda y oscura zona germinal.

Entrada que es, luego, la salida de la criatura que allí, dentro, se gestó.

DESPERTAMIENTO

El gran escritor japonés Yasunari Kawabata (1899-1972), con ocasión de recibir el Premio Nobel (1968), leyó un espléndido ensayo (“El Japón, su belleza y yo”) en el que revela a la atención occidental las múltiples y armoniosas facetas de una cultura singularmente enriquecedora. Destacamos aquí un pasaje concerniente a las artes visuales. En primer lugar, cita Kawabata este poema religioso del bonzo Ikkyu (1394-1481):

¿Y qué es el corazón?
Es el sonido de la brisa del pino
allí en la pintura.

Luego acota: “Aquí tenemos el espíritu de la pintura oriental. El corazón de la pintura a la tinta está en el espacio, la brevedad y lo que no se ha representado. Con palabras del pintor chino Chin Nung: ‘Pintad bien la rama, y oiréis el sonido del viento’. Y el bonzo Dogen (1200–1253): ‘¿No existen estos casos? ¿La iluminación en la voz del bambú? ¿El resplandor del corazón en la flor del duraznero?’”.

Más allá de las vislumbres, éstas son certezas del corazón que existe vivo en las cosas naturales y en las creadas por el hombre. Pero este descubrimiento de la proyección cordial es posible porque tales cosas ya estaban en el corazón. Así lo vio y lo dijo el poeta chino Chao-Pu-che (siglo XII) en su “Escrito a pedido del sobrino de Wen-T’sien, Yan K’oyi que imitaba las pinturas de bambúes de Won Yu-k’o”:

Cuando Yu-k'o pinta bambúes,
los bambúes hechos están ya en su corazón;
su trabajo se parece a la lluvia primaveral,
que hace brotar la yerba del suelo.

Cuando la inspiración le llega, el trueno
parece surgir de la tierra;
diez mil brotes de bambúes apuntan
en las laderas y los valles.

Hoy sois como Yu-k'o:
hace tiempo que vuestro espíritu
le ha dado alcance al suyo.

Ante estos textos, cómo no entender que nada le es ajeno al espíritu humano porque todo ya está dado en él, e invento y creación no son sino recuerdos.

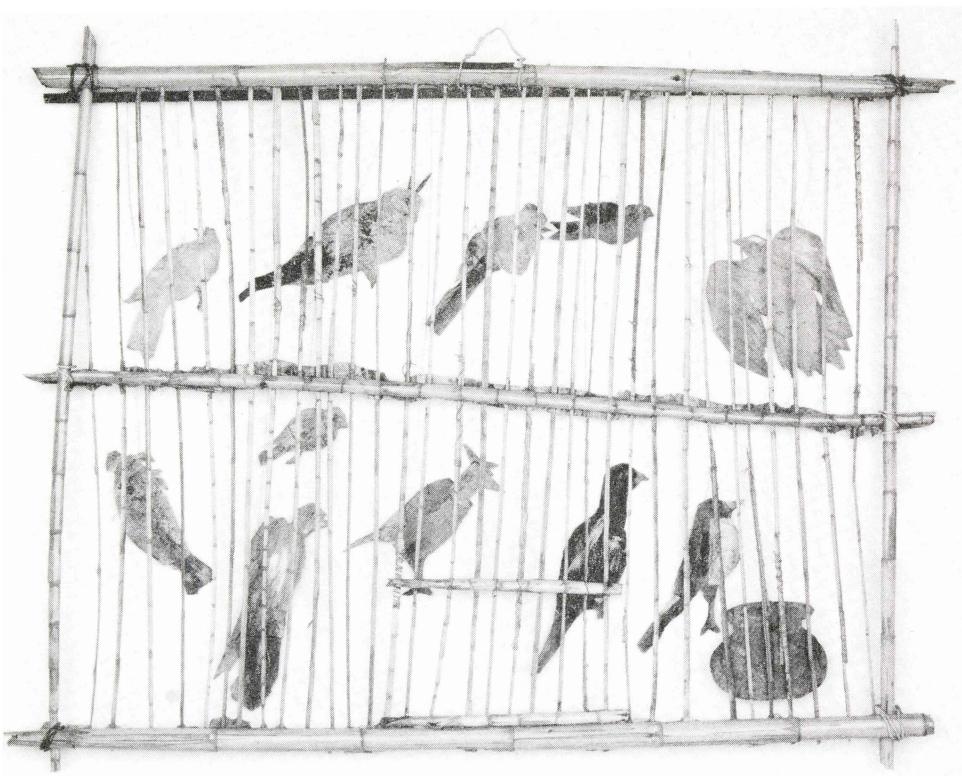
Estos textos pertenecen al libro *Hojas de herbolario*, de próxima aparición en la Colección Poesía y Poética.



Paisaje de Macuto, hacia 1938,
óleo y temple sobre tela, 95 x 105 cm.



Maja, hacia 1939, óleo sobre tela, 105.7 x 141.2 cm.



Pajarera, bambú, plumas, hilo, metal, papel, cartón,
gouache y pastel, 55.7 x 120 cm.

John Donne: o dom e a danação

Augusto de Campos

é. john donne (1572-1631) não teve
um 4.º centenário como o de shakespeare,
john donne, primo pobre de shkspr,
como sá de miranda, primo
pobre de camões,
melhor que camões.

mirabilis miranda, “poeta
até o umbigo
os baixos
prosa”:

*não vejo o rosto a ninguém
cuidais que são e não são
homens que não vão nem vêm
parece que avante vão
entre o doente e o sâo
mente a cada hora a espia
na meta do meio dia
andais entre o lobo e o cão*

contra a “tradição de tagarelas”
(perto disso
até camões é palavroso)
sá (de miranda) carneiro:

*comigo me desavim
fui posto en todo perigo*

John Donne: el don y el daño

Augusto de Campos

Traducción: Eduardo Milán

sí. john donne (1572-1631) no tuvo
un 4º centenario como el de shakespeare,
john donne, primo pobre de shkspr,
como sá de miranda, primo
pobre de camões,
mejor que camões.

mirabilis miranda, “poeta
hasta el ombligo
debajo
prosa”:

*no distingo a nadie bien
cuidados que son y no son
hombres que no van ni vienen
parece que adelante van
entre el enfermo y el sano
miente a cada hora el espía
en la meta del medio día
entre el perro y el lobo dudan*

contra la “tradición de idiotas”
(ante esto
hasta camões es maldiciente)
sá (de miranda) carneiro:

*a mí me desentendí
expuesto a cualquier peligro*

*não posso viver comigo
não posso fugir de mim*

(perdi-me dentro de mim
porque eu era labirinto
e agora quando me sinto
é com saudades de mim)

*que meio espero ou que fim
do vão trabalho que sigo
pois que trago a mim comigo
tamanho imigo de mim?*

*imigo, sim, i-migo
(ímago)
inimigo de mim, anti-migo,
imigo, onde a paronomásia com comigo
reetimologiza a palavra
“pronomé em lugar do nome”
imigo, o inimigo em mim*

assim john donne, primo pobre
de jacquespère, melhor do que
ele, poeta por poeta,
embora shkspr seja maior,
se é q me entendem

john donne
“antes muerto que mudado”

SCIENS, NESCISS
disse vieira
(tinha 25 anos quando a deão donne
morreu)
no “sermão do mandato” (1645)
SCIENS JESUS

*no puedo vivir conmigo
no puedo escapar de mí*

(me perdí dentro de mí
porque yo era un laberinto
y ahora cuando me encuentro
soy la nostalgia de mí)

*qué medio espero a qué fin
del vano rumbo que sigo
pues me traigo a mí conmigo
tremendo emigo de mí?*

*emigo, sí, e-migo,
(imago)
enemigo de mí, anti-migo,
emigo, donde la paronomasia con conmigo
re-etimologiza la palabra
“pronombre en lugar del nombre”
emigo, el enemigo en mí*

así john donne, primo pobre
de jacquespère, mejor que
él, poeta por poeta,
aunque shkspr sea mayor,
no sé si me entienden

john donne
“antes muerto que cambiado”

SCIENS, NESCIUS
dijo vieira
(tenía 25 años cuando el deán donne
murió)
en el “sermón del mandato” (1645)
SCIENS JESUS

TU NESCISS
“só cristo amou finamente
porque amou sabendo:
SCIENS
só os homens foram finamente amados
porque foram amados ignorando:
NESCISS;
unindo-se porém
e trocando-se de tal sorte
o SCIENS com o NESCISS
e o NESCISS com o SCIENS
que estando a ignorância
da parte dos homens
e a ciência
da parte de cristo,
cristo amou, sabendo,
como se amara, ignorando;
e os homens foram amados,
ignorando,
como se fossem amados sabendo.
vá agora o amor
distorcendo estes fios
e espero que todos vejam
a fineza deles.”

SCIENS
(mas ninguém viu o anagrama)
NESCISS

eles são cegos aos significantes
só vêm significados

donne, undone

pois é: donne, ele sabia
das coisas

TU NES CIS
“sólo cristo amó finamente
porque amó sabiendo:
SCIENS
sólo los hombres fueron finamente amados
porque fueron amados ignorando:
NES CIS;
uniéndose así
y cambiándose de tal suerte
el SCIENS con el NES CIS
y el NES CIS con el SCIENS
que estando la ignorancia
de parte de los hombres
y la ciencia
de parte de cristo,
cristo amó, sabiendo,
como si amara, ignorando;
y los hombres fueron amados,
ignorando,
como si fuesen amados sabiendo.
vaya ahora el amor
deshilando estos hilos
y espero que todos vean
la firmeza de ellos”.

SCIENS
(pero nadie vió el anagrama)
NES CIS

ellos son ciegos a los significantes
sólo ven significados

donne, undone

así es: donne, él sabía
algunas cosas

que outro foi capaz
de fazer um poema diáfano tão sólido
como o êxtase
maravilhosa fusão de concreto e abstrato?

*nossas mãos duramente cimentadas
no firme bálsamo que delas vem,
nossas vistas trançadas e tecendo
os olhos em um duplo filamento*

ou como *em despedida: proibindo o pranto*
que (diria João Cabral)
“a atenção lenta desenrola”:

*assim serás para mim que pareço
como a outra perna obliquamente andar.
tua firmeza faz-me circular,
encontrar meu final em meu começo.*

ou como a corajosa elegia: *indo para o leito,*
striptease meta-físico, q o pun
d'onor da época vetou na 1^a edição:
a coberta de um homem te é bastante

donne arriscou-se
à “danação provinciana”
para ensinar que a poesia
é sempre o contrário
do que dizem as regras que ela é

“a verdadeira regra –disse Marino–
é saber romper as regras”

(eu sei q já disse isso antes
mas o estou dizendo outra vez
e isto é poesia)

*¿qué otro fue capaz
de hacer un poema diáfano tan sólido
como el éxtasis
maravillosa fusión de concreto y abstracto?*

*nuestras manos duramente cimentadas
en el firme bálsamo que de ellas viene,
nuestras miradas en trance van tejiendo
los ojos en un doble filamento*

o como en *despedida: prohibiendo el llanto*
que (diría joão cabral)
“la atención lenta desenreda”:

*así serás para mí que parezco
como la otra pierna oblicuamente anda.
tu firmeza me hace, circular,
encontrar en mi comienzo mi final.*

o como la valiente *elegía: yendo a la cama,*
striptease meta-físico, q el pun
d'onor de la época vetó en su 1^a edición:
la cobija de un hombre te es bastante

donne se arriesgó
ante el “daño provinciano”
para enseñar que la poesía
siempre es lo contrario
de lo que las reglas dicen que es

“la verdadera regla –dijo marino–
es saber romperlas”

(yo sé que esto lo dije antes
pero lo estoy diciendo otra vez
y poesía es esto)

vejam
em *a relíquia*
a surpreendente montagem túmulo-mulher
e a pedra-de-toque
de um dos seus versos condenados
("jaw-breaking" –quebra-queixo– diziam):
"*a bracelet of bright hair about the bone*"
que encantou eliot
e desespera os tradutores

o "amor-aranha" do *jardim de twicknam*:
"*make me a mandrake*", faz-me
"mandrágora de mágoa"
metáforas de formas
(*make* está dentro de *mandrake*
como *mágoa* dentro de *mandrágora*)

ou a arte de criar poesia
"by pictures *made* and *mard* (marred)"
em *magia pela imagem*:
"a wicked skill"?

a racional loucura
do *triplo louco*
imaginação com números
"inspired mathematics"

ou provença "made in london"
na mensagem-*chanso*:
"devolve os pobres olhos que eu perdi"
poesia poética
mas com pontas
harpa e farpa

como poetizar o impoetizável?

vean
en *la reliquia*
el sorprendente montaje tumba-mujer
y la piedra de toque
de uno de sus versos condenados
("jaw-breaking" –quiebraquijada– decían):
a bracelet of bright hair about the bone"
que a eliot encanta
y a los traductores desespera

el "amor-araña" del *jardín de twicknam*:
"make me a mandrake", hazme
una "mandrágora de angustia"
metáforas de formas
(*make* está dentro de *mandrake*
y hay sílabas de *angustia* en *mandrágora*)

o el arte de crear poesía
"by pictures made and maid (marred)"
en *magia por la imagen* :
"a wicked skill"?

la locura racional
del *loco tríptico*
imaginación con números
"inspired mathematics"

o provenza "made in london"
en el mensaje-canzó:
"devuélveme los pobres ojos que perdí"
poesía poética
pero con puntas
arte y astilla

¿cómo poetizar lo impoetizable?

p. e
x

a
pu
lg
a

ele o fez
donne fecit
it's done

Tomado de *O anticrítico*, Companhia Das Letras, São Paulo, 1986.

p. e
x

la
pu
lg
a

él lo hizo
donne fecit
it's done

Elegía mayor a John Donne

Iosif Brodsky

Traducción del ruso: José Prieto

Versión: José Prieto y Emilio García Montiel

El Brodsky de Elegía Mayor a John Donne es un joven poeta lenin-gradés –o, quizás, desde siempre peterburgués– de tan sólo 23 años. Muy pronto, Brodsky descubrió bajo sus pies la senda que habían transitado los grandes de la poesía rusa de este siglo: Osip Mandelstam, Boris Pasternak, Marina Tsvietáieva y Anna Ajmátova. Esta última alcanzó a darle la bienvenida al joven bardo, consumar el relevo simbólico en la estafeta.

Ningún poeta ruso ha recurrido al encabalgamiento en la medida que lo utiliza Brodsky. Una lectura en alta voz de la Elegía mayor –rimada como casi toda la poesía rusa– somete al oyente a una avalancha sonora, produce la sensación de un crecimiento vegetal de palabras: el censo de un universo que el poeta pretende agotar nombrando las cosas, enumerándolas.

Brodsky, traductor de varios idiomas –entre ellos el español– ha vertido al ruso la obra de John Donne. Nosotros hemos querido poner en español su homenaje al gran poeta inglés, intentar cerrar el círculo.

J. P.

John Donne se ha dormido. Duerme todo en derredor.
Duermen el piso, el lecho, los cuadros, las paredes.
Duermen la mesa, la alfombra, el cerrojo, la aldaba,
el aparador, el ropero, la vela, las cortinas.

Todo se ha dormido. El garrafón, el vaso, las jofainas,
el pan, el cuchillo del pan, la porcelana, el cristal, la vajilla,
la lámpara pequeña, el reloj, la ropa blanca, los armarios,
el vidrio,
los peldaños, las puertas. En todo está la noche.

La noche está en todo: en los rincones, en los ojos, en las sábanas,
en sus papeles, en la mesa, en el discurso a punto,
en sus palabras, en la leña, en las tenazas, en el carbón
del frío hogar, en cada cosa.

En el chaleco, en sus borceguíes, en los calcetines, en las sombras,
en el espejo, en la cama, en el respaldo de la silla,
otra vez en la jofaina, en las sábanas, en el crucifijo,
en la escoba que está junto al umbral, en los zapatos. Todo se ha
dormido.

Todo duerme. La ventana. Y la nieve en la ventana.
La blanca vertiente del techo vecino, su remate en mantel.
Y todo el barrio duerme cortado por el bastidor de la ventana.
Se han dormido los arcos, las paredes, las ventanas,
los adoquines, las fachadas, las rejas, los macizos del flores
(no se enciende una luz, no gime una rueda),
las verjas, su ornamento, las cadenas, los guardacantones.
Se han dormido las puertas, los anillos, sus manijas, las aldabas,
los cerrojos, sus llaves, las fallebas.

No se escucha un murmullo, un susurro ni un golpe.
Sólo la nieve cruje. Todo duerme. Falta mucho para el amanecer.
Se han dormido las castillos y las cárceles.
Duermen las balanzas en las pescaderías. Duermen los cuartos
de cerdo.
Duermen las casas y los patios. Duermen los perros de presa.
En los sótanos, los gatos duermen, apuntan sus orejas.
Duermen los ratones y las gentes. Londres duerme profundamente.
Duerme el velero en el puerto. Bajo su casco,
el agua y la nieve susurran en su sueño,
y se funden en la lejanía con el cielo dormido.
John Donne se ha dormido y el mar junto con él.
Y la costa, como de cal, duerme junto al mar.
Toda la isla duerme sumida en un único sueño,
y a cada jardín lo cierran tres candados.
Duermen los arces, los pinos, los hojaranzos, el pinoabeto, el abeto.
Duermen las laderas de las montañas con sus riachuelos y sendas.
Las zorras y el lobo duermen. Entró el oso a su guarida
la nieve ciega la entrada de las madrigueras.
Los pájaros duermen. No se escucha su canto.
Es de noche. No se oye ni el graznar del cuervo
ni el reír de la lechuza. Calla la inmensidad inglesa.
Titila una estrella. Un ratón corre culpable.
Todo está dormido. Yacen en sus ataúdes todos los muertos,
duermen en paz.
En sus lechos, los vivos duermen en sus camisas anchas como mares.
Solitarios; profundamente. Duermen abrazados.
Todo se ha dormido. Duermen los ríos, las montañas, el bosque.
Duermen las fieras, los pájaros, el mundo muerto, el vivo.
Sólo la blanca nieve cae del cielo nocturno.
Pero allá, sobre nuestras cabezas, también duermen.
Duermen los ángeles. El inquieto mundo está olvidado,
y los santos duermen para su santa vergüenza.
Gehena duerme, y duerme el bello Paraíso.
Nadie se aventura afuera en esta hora.
El señor está dormido. La tierra es ajena.

Los ojos no ven, nada capta el oído.
Y el diablo duerme,
y duerme también la enemistad sobre la nevada campiña inglesa.
Duermen los jinetes. Duerme, con su trompeta, el Arcángel.
Y duermen los caballos, y se mueven al compás de su sueño.
Y los querubines duermen, abrazados bajo la cúpula de la iglesia
de Pablo.

John Donne se ha dormido. Se han dormido sus versos.
Todas las imágenes y todos los ritmos,
el hallazgo feliz junto a la rima débil.
El vicio, el tedio, los pecados:
todos callan por igual, reposando en sus sílabas.
Y cada verso susurra a su vecino: hazme espacio.
Pero están tan lejos de las puertas del Paraíso
y son tan pobres, tan densos y tan puros que los habita la unidad.
Todas las líneas duermen. Duerme la severa cúpula de yambos.
Los coreos, a ambos lados, duermen como centinelas.
Y duerme la visión que habita las aguas de Leteo.
Y algo más, la fama, duerme profundamente.
Duermen todas las desgracias. El sufrimiento duerme.
Duermen los vicios. El mal abraza al bien.
Los profetas duermen. La blanca nevada
busca en el espacio algunas manchas negras.
Todo se ha dormido. Duermen los libros, apilados.
Duermen los ríos de palabras, cubiertos por el hielo del olvido.
Duermen todos los discursos, con todas sus verdades.
Y duermen las cadenas de ideas, gimen sordamente sus eslabones.
Todos duermen profundamente. Los santos, el diablo,
Dios y sus terribles sirvientes. Sus amigos, sus hijos.
Sólo la nieve susurra en los oscuros senderos.
Y no se oye otra cosa en todo el ancho mundo.

Pero escucha, presta oído: allá en las frías tinieblas
alguien llora, alguien susurra aterrorizado.
Alguien, allá, se encuentra a disposición del invierno.
Y llora. Hay alguien allá, en las tinieblas.

¡Es tan fina su voz! Fina como una aguja.
Pero sin hilo alguno. Y boga entre la nieve, solitaria.
Zurciendo la noche con el amanecer. En torno sólo frío y brumas...
¡Y tan agudo es su tono!
“¿Quién llora allí? ¿Eres tú, ángel mío,
que aguardando bajo la nieve espera –como quien espera el regreso
del verano–
la vuelta de un amor, y envuelto en sombras va camino a casa?
“¿Eres tú quien grita en las tinieblas?” No hay respuesta.
“¿Son ustedes, querubines? El sonido de estas lágrimas
me hace recordar su triste coro.
¿No habrán decidido abandonar, de pronto, mi catedral dormida?
¿Son ustedes, son ustedes? Silencio.
“¿Serás tú, Pablo? –Aunque no; se te ha engrosado
la voz en tus severos discursos.
¿Serás tú quien, gacha la caba cabeza, llora?
Sólo el silencio vuela a mi encuentro.
¿No habrá cegado mi vista aquella mano
que aquí abajo encontramos por doquier?
¿Serás tú, Señor? Tal vez mi idea te parezca absurda,
¡pero tan alta es la voz que llora!”
Silencio. “¿Quizá tú, Gabriel, has soplado tu trompeta
y alguien ladra ruidosamente?
Pero, no he hecho más que abrir un ojo,
y los jinetes ya ensillan sus cabalgaduras.
Todo duerme profundamente. En brazos de la sombra impenetrable.
Y los galgos abandonan los cielos en tropel.
¿Serás tú, Gabriel, que en pleno invierno
lloras solo, a oscuras, con tu trompeta?”

“No, John Donne, soy yo, tu alma.
Aquí, a solas, afligido, me lamento en el cielo,
por haber dado a luz con mi trabajo
pensamientos e ideas pesados como cadenas.
Gravado aún por esa carga pudiste
volar entre el pecado y las pasiones, y aún más alto.

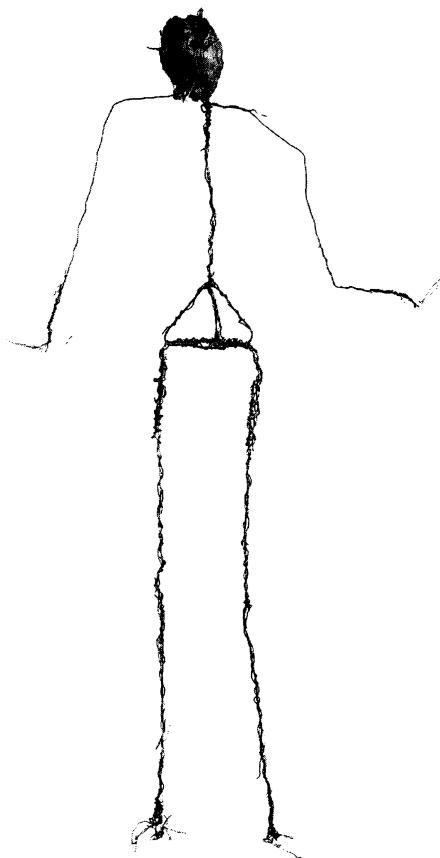
Fuiste un pájaro y viste a tu pueblo por doquier,
sobrevolaste los tejados, avistaste los mares,
todo el lejano confín, y descubriste el Infierno que en ti habita,
aquél que te aguardaba en la vigilia.
También viste el radiante Paraíso
rodeado por las más tristes pasiones.
Pudiste verlo: la vida es como tu isla.
Y en medio de este océano te hallaste:
cubierto solamente de tinieblas, sólo tinieblas y aullidos.
Sobrevolaste a Dios y corriste de vuelta.
Pero tu carga no te dejará volar a las alturas,
desde donde el mundo no es más que ciento de torres
y cinta de ríos, y desde donde, si miramos hacia abajo,
el juicio final no infunde ningún miedo.
El clima es allí, en ese país, inalterable.
Desde allí todo resulta el sueño de un enfermo.
El señor, desde allí, es apenas la luz en la ventana de una casa
distante en una noche sombría.
Hay ciertos campos que el arado no muerde por años,
ni por siglos.
Sólo el bosque yergue sus paredes en derredor,
y sólo la lluvia danza aquí sobre la alta hierba.
Aquel primer leñador –que en un flaco rocín corre hacia allá,
vagando temeroso en la espesura–
sube a un alto pino, por si divisa fuego en el valle que a lo lejos se
extiende.
Todo, todo se queda en lejanías, en un confín incierto. Despacio,
su mirada resbala por lejanos tejados
Es mucha la luz. No se oye ladrar los perros,
Y el doblar de las campanas tampoco lo alcanza.
Y comprende entonces que todo está en la lejanía.
Y tira bruscamente de lasbridas
enrumbando su caballo hacia los bosques.
Y al instante lasbridas, el trineo, él mismo y su caballo blanco
se convierten en un sueño bíblico.

Y me lamento, y lloro. No hay salida.
Está escrito que he de volver a esas piedras.
No podré alcanzar aquello habitando esta carne.
Sólo con ella muerta podré volver allá.
Sí, sí, quedarás sola. Te abandonaré para siempre, mi luz, en la
húmeda tierra,
y serás olvidada para siempre.
Cuánto me tortura el infructuoso deseo de seguirte,
de zurrirte a mi carne y zurrir la separación.
Pero, ¡silencio! Mi llanto altera tu reposo;
sin fundirse, la nieve vuela en las tinieblas y zurce nuestra
separación;
vuela la aguja de un lado a otro.
No soy yo quien llora; éstos, John Donne, son tus lamentos.
Yaces solitario, y la vajilla duerme en sus estantes,
mientras la nieve cae sobre la casa dormida,
mientras la nieble cae, en tinieblas, desde el cielo".

Semejante a los pájaros, él reposa en su nido:
confiándole, de una vez y por todas a una estrella
—oculta ahora tras las nubes—, sus ansias de mejor vida y de camino
puro.
Semejante a los pájaros, su alma es pura,
y su laico camino, que seguramente atraviesa el pecado,
es más natural que el nido de un cuervo
sobre la mancha gris de los nidos de estorninos.
Semejante a los pájaros, también él despertará un buen día.
Ahora yace bajo el blanco cobertor que ha zurdido la nieve,
enhebrando con sus sueños el espacio entre su alma y el cuerpo
dormido.
Todo duerme. Pero esperan su fin dos o tres versos,
que abren las bocas mostrando sus dispares dientes:
dejémosle el amor laico a los cantores,
y el espiritual, a los abades.
Da igual en cuál rueda vertamos estas aguas:
pues seguirá moliendo el pan de cada día.

¿Si en vida nos es dado compartir nuestra suerte,
con quién, ya muertos, compartiremos nuestra muerte?
Hay un agujero en el gran lienzo.
Quien lo deseé puede hacerlo jirones. Se marcha. Volverá más tarde.
¡Un nuevo embate! Y sólo la bóveda celeste en las tinieblas,
toma a veces la aguja de sastre.
¡Duerme, duerme John Donne! Concilia el sueño, no sufras.
Muchos huecos descubro en tu casaca. Cuelga triste.
Quizás asome tras las nubes
la estrella que por años ha guardado tu mundo.

1963



Esqueleto, alambre, 151 x 54.2 cm.



El playón, hacia 1942, óleo y temple sobre tela, 94 x 135 cm.

Gonzalo Rojas y la miseria del hombre

Faride Zerán

Lúcido, “como un loco que necesita cumbre”, dijo de él Huidobro; o “poeta único que une la poesía viva con el prodigo de la invención”, como lo describiera Neruda, Gonzalo Rojas pasea con parsimonia su vitalidad de místico turbulento invitando a los jóvenes a apostar el seso a las estrellas, aunque no los oiga nadie. En torno a La miseria humana, su primer libro publicado hace medio siglo y que hoy reedita la Universidad de Playa Ancha, debe construirse cualquier diálogo, y más una entrevista sobre sus ideas, señaló antes. La advertencia era clara y tenía fundamentos. El poeta de Lebu bajó de la habitación de su hotel santiaguino, y avanzó hacia la mesa de una aséptica cafetería cargado de papeles y libros. Cada pregunta tenía su respuesta en un verso, cada reflexión estaba ya escrita en el ejercicio infinito de respiro y asfixia. Así, las palabras armadas en interrogantes de entrevista rebotaban torpe y ridículamente en cada línea impresa o manuscrita puesta sobre el tapete por Gonzalo Rojas, el hombre que piensa que ya todo estaba escrito, que uno siempre está diciendo una palabra que se enlaza profundamente con otra que antes fue dicha; el que está en contra de la originalidad, y para quien la miseria humana se funda en la convicción de la fragilidad y caducidad de una precaria existencia. Con más de diez libros y numerosas antologías que dan cuenta de una obra traducida al inglés, francés, alemán, ruso, italiano, checo, chino, griego, etcétera, el autor de *Contra la muerte, Oscuro, Transtierro, Del relámpago*, entre otros, reitera: “Sólo la marginalidad nos hace libres”.

La miseria del hombre es su primer libro, publicado hace ya medio siglo, y el último también: se reedita en los próximos días. ¿Por qué este círculo sobre sus pasos, por qué esa máxima de José Emilio Pacheco que dice “y así desde los 20 años, Gonzalo Rojas no se parece más que a sí mismo”? • Porque se me dio el tiempo de un modo circular, habría que decir, aunque el término nos remita lo mismo a Borges que

Nietzsche. La verdad es que el tiempo no puede ser considerado como una línea lineal, excúseme el pleonasmico. Yo estoy con uno de los poetas fundamentales de Chile, Roberto Matta, quien dijo: "Consíguete una vida de 80 años, porque la vida empieza a los 70, así, cuando mueras estarás cumpliendo 10". ¿Y qué quedará de cuanto hice y cuanto hago? ¿siete o menos páginas, o todavía menos? Tengo 10 años, soy el niño. De mi poema "Aún escribo en el viento", que data del año 60, se me dio un ejercicio semi-profético de Chile en su durísima experiencia de los años 70. Allí digo: "hubo una vez un niño". Es la vuelta al niño, pero no tiene 10 años y simultáneamente tiene 20, y tiene 30, 40, 50, 60 y retrocede. Así, cuando tengo 70 también tengo 20 y tengo 30.

Usted ha dicho, refiriéndose a su obra, que no cree en la originalidad y el desarrollo. ¿Por qué, cuando todos quieren ser originales, todos quieren volver a empezar? ¿Por qué ya no es piedra sobre piedra?

• Una cosa es el origen y la búsqueda del origen y, claro, eso es importante. Hay un viaje al origen, como diría Carpentier, a la semilla, en cada verdadero escritor. Pero otra cosa es el que presume ser un adelantado tal que pone en marcha una visión o un lenguaje, en circunstancia de que eso ya estaba dicho o escrito. Por eso hay un texto mío, de muchos años, que se llama "Por Vallejo", y que empieza: "Ya todo estaba escrito". Uno está siempre diciendo una palabra que se enlaza tan profundamente con otra palabra que fue dicha, y cuando digo palabra digo visión, que no podría presumir como alguien que por primera vez tuvo aquella visión. A mí me funciona el ojo, por supuesto, este ojo un poco dañado y viejo de cansancio, visionario y concupiscente a la vez. Por un lado hay una especie de místico; un arrebatado en lo mío, y, por otro, hay un erótico, alguien que cree profundamente en el eros. La tradición y la invención son los dos rieles con los cuales necesariamente tenemos que marchar. En mí, por ejemplo, operó de una manera fundamental el hallazgo de la gran clasicidad, el gran pensamiento áureo de los clásicos, griegos y romanos, por una formación muy estricta que tuve de muchacho en un buen liceo. De allí que diga que en mí opera lo genealógico, desde el punto de vista de reconocer a los progenitores. Y si tuve un padre que se llamó Juan Antonio Rojas, el que me engendró, también tuve un padre que se llamó Vallejo, o parcialmente, Pablo de Rokha.

"El hombre y su miseria", para volver al origen, es clave pascaliana, y conforma toda una visión de Gonzalo Rojas más allá de su poesía. Por ejemplo, cuando dice que en el desamparo nace la libertad del hombre.

- Esa frase se enlaza con Sartre, en el sentido de que la libertad verdadera nace del desamparo, de una conciencia de la perdida, que puede ser una conciencia del límite. Pero ¿qué es la miseria del hombre? Es la fragilidad, la caducidad de nuestra tan precaria existencia, por una parte, y el no llegar, el no alcanzar. Dice San Juan de la Cruz: "volé tan alto, tan alto que le di a la caza alcance", pero yo, como místico turbulento, no volé tan alto y no le di a la caza alcance. Por eso no me ofenden esos tiros arteros entre una y otra hilera de avisos económicos, porque, por último, eso de llamarlo a uno así o así es pura torcedura de villorrio incurable. Lo que no se perdonan es el anarca que hay en mí –estoy usando el término en el sentido de Ernst Jünger, no el de anarquista– el anarca a secas, el disidente, el que hizo suyo aquello de no ser nunca un animal de consignas. Y el ojo funciona en mí visionario y concupiscente, obseso de ver y de transver. A lo mejor uno es un místico turbulento y nada más y debe callarse. Excusen el zumbido.

En su segundo libro, Contra la muerte, se encuentra su postura de nadar contra la corriente, de nadar contra las aguas y atreverse, o, como usted mismo lo dice: "apostar a la vida siempre, apostar al ejercicio del respiro". ¿Es sólo talante de poeta, o de intelectual disidente?

- Yo diría que las dos cosas, soy y fui siempre un disidente y un anarca, es decir, uno que ve el mundo sin tener la adhesión total. Yo mismo soy un animal libérrimo, y nunca me funcionaron las consignas.

Se lo pregunto porque, recientemente, en el lanzamiento de la antología de Naín Nómez sobre Pablo de Rokha usted hizo una ferviente defensa del rebelde, del hombre que dice que no, del inconformista. ¿Por qué ese rescate del anarca en un mundo de aguas tan mansas?

- El anarca a secas, el disidente, el que hizo suyo aquello de no ser nunca un animal de consignas es lo único que nos pueda sacar de este marasmo. Lo que falta es una apuesta a lo que pudieramos llamar la intemperie, a quedarse solo:

El hombre nace y muere sólo
con su soledad y su demencia
natural, en el bosque
donde no cabe la piedra ni el hacha.

*Y cómo se interroga en el mismo poema de La miseria del hombre:
“¿Hay que salvar al hombre?”*

- No, el hombre se salva solo, se hace solo. Y esta es una postura del anarca, del que sabe que no alcanza a llegar y está cerca, se aproxima. En mí, la poesía se vio siempre como la aproximación y nada más. Un nadador que va entrando en las aguas, necesariamente entra en ellas, lucha con ellas, pero no alcanza a llegar, está casi por llegar, y ese ejercicio respiratorio y todo ahogo es lo que lo hace totalmente fresco y lozano. Estoy por esa lozanía, por esa libertad.

¿Por qué tanta ira y tanta fuerza en su perspectiva de rescate de De Rokha?

- Porque De Rokha fue uno que se atrevió, una figura mayor del desafío. Y él es el que dio, desde su conducta libérrima –no te olvides que Juan de Luigi habló del liberrismo rokhiano–, desde esa conducta libérrima y un tanto anarca, el tono verdadero de la entrada, con caos y todo, en la nueva poesía chilena, en la poesía tal vez de Chile y del sur de América. De Rokha era una figura fundamental.

Pero el rescate que hace usted va más allá del poético; es al hombre, es a la desmesura, al de quien se atreve aun sabiendo que es un perdedor. En un mundo de éxito donde todos quieren ganar, rescatar la figura de De Rokha resulta hasta extraño...

- Se rescata a De Rokha porque él es un progenitor, y porque es alguien que apostó desde el caos, y como al fondo de todo verdadero poema se vislumbra el caos –y es palabra de Novalis, no mía–, siempre vi en ese caótico, en ese desmesurado De Rokha, una sintonía con mi propio temple y un modo de ver el mundo tan próximo a como yo mismo lo vi desde niño. Lo que me gusta es ese modo de respirar rokhiano. El es realmente el fundador, el que puso en marcha la vanguardia, lejos de los influjos parisinos, él casi lo descubrió todo.

Volvamos al pensamiento del disidente en un mundo conformista. ¿Cómo se engarza?

• El conformismo se funda para mí en la aceptación de la pudrición o de la podredumbre o de la peste. Y la peste es el dinero. Se ha desjerarquizado todo, porque el dinero lo ha podrido todo, pero esto te lo respondo desde un poema viejo, del año 64, cuando se dice, por ejemplo:

América es la casa: ¿dónde la nebulosa?
Me doy vueltas y vueltas en mi viejo individuo
para nacer. Ni estrella ni madre que me alumbe
lúgubrement solo.
Mortal, mortuorio río. Pasa y pasa el color,
sangra y sangra mi pueblo, corre y corre el sentido.
Pero el dinero pudre con su peste las aguas
/ cambiar, cambiar el mundo.

Es decir, es el mismo proyecto de Rimbaud por su lado y el de Marx por el suyo. Cambiar el mundo dice el uno, y el otro dice cambiar la vida. Es el proyecto de cambio, uno quiere el cambio.

¿Y usted marchó con Marx y con Rimbaud juntos?

• Por supuesto que sí, siempre.

Y a la vuelta de la vida, mirando estos mundos que se derrumban en torno a Marx, ¿sólo queda Rimbaud?

• No, Marx también. La coherencia del pensamiento de Marx, el fundamento. Y yo no creo que su utopía, o la utopía que de ahí pudiera darse, haya sido frustrada, eso no es cierto. ¡Esperemos, démosle tiempo al tiempo, no hay ninguna prisa! Yo soy animal moroso, no creo que todo vaya siendo como es. ¡Qué va a ser como es! Entonces tendríamos que aceptar el punto más alto de lo jerárquico, por ejemplo, el fútbol, u otros órdenes como aquél.

No es un hombre de la adhesión total, pero a propósito de los salvacionismos ideológicos más o menos encandilantes, usted fue un hombre de la adhesión, en algún momento.

• Sí, el haber sido amigo de Allende para mí es uno de los honores máximos, y sigo siendo un hombre de pensamiento de izquier-

da, pero de la izquierda rokhiana, como la poesía de De Rokha. Tal vez anarca, o extrapartidaria, pero una izquierda.

Y fue encargado de negocios en Cuba, adhirió a la revolución china, estuvo en Alemania Oriental, donde fue Herr Professor, pero sin alumnos...

- No me los dieron.

No se los dieron porque planteó su disidencia en un poema, "Domicilio en el Báltico".

- Y lo dije justo en los días en que había tanta adhesión total:

Envejecer así, pasar aquí veinte años de cemento
previo al otro, en este nicho
prefabricado, barrer entonces
la escalera cada semana, tirar la libertad
a la basura en esos tarros
grandes bajo la nieve,
agradecer,
sobre todo en alemán agradecer,
supongo, a Alguien.

Lo que quiero decir, es que “Domicilio en el Báltico” es un texto que de alguna medida consuena con lo que iba a ser Gorbatchov, pero un poco después. Los poetas de uno u otro modo somos si no adivinos, semi-vaticinantes. Yo no quería ofender, ni quiero ofender a los compañeros de la ex-República Democrática Alemana, que por último hasta me dieron el pan y la sal en esos días.

Sólo a través de la poesía le gusta hablar a Gonzalo Rojas. ¿Qué dice ese poema que tiene en sus manos?

- Se llama “Morbo y aura del mal”. Es un poema nuevo, fresco, y está fundado en un epígrafe de Baudelaire: “He cultivado mi histeria con placer y terror; ahora tengo siempre vértigo, y hoy, 23 de enero de 1862, he padecido una advertencia: he sentido revolotear sobre mí el aire de la ala de la imbecilidad”. ¿Por qué? Porque el hombre tenía sífilis. Fueron sacrificados por la sífilis un Nietzsche, lo mismo que un Hölderlin, el autor de *Hiperión*, el mismo maestro Baudelaire y tantos más:

Del treponema pallidum que hizo estragos en las estrellas,
Nietzsche, Hiperión
y otros pastores del abismo, habrá
diez volúmenes en la ventolera de las lenguas, con
o sin ideogramas, la versión
de los Septuagintas dice producto
del sol, concupiscencia
dice la Vulgata,
lo bueno
agrega por su parte Baudelaire es que al alma no le da sífilis,
al cerebro le da
por comercio directo con la hermosura.

Yo soy un pastor del abismo también, el abismo llama al abismo, y el abismo hace este caos progenitor, y de ahí mi juego con De Rokha y con la pedregosidad de la Mistral, y de ahí mi juego con la elementalidad del soplo ígneo de Heráclito, por ahí va todo...

Desde un poema habla a los poetas, y así dice: "Pobres poetas, ¿nunca aprenderemos la condición del desollado vivo, del animal a la intemperie que somos por naturaleza, frente a lo efímero del poder?"

• Todo eso es efímero al lado de esto otro. A nosotros se nos dio la palabra, es un don. ¿Quién nos lo dio? No sabemos, pero nos fue dado y por eso tenemos esta enorme responsabilidad, y por eso no podemos andar presumiendo, no podemos decir: "a contar de mí empieza el mundo". Todo lo más que digo es que silabeo el mundo, lo balbuceo, y no más que eso. Pero a los poetas que me oigan les digo: escriban en el viento, no transen. No sean míseros escribas al servicio de la publicidad vergonzosa, libretistas de show, mercaderes de la estulticia mañana, tarde y noche. Dejen eso a la fanfarria. Apuesten el seso a las estrellas, aunque no los oiga nadie. ¿Quién oyó en su día a Hölderlin, a Baudelaire, a Vallejo? ¿A Celan, quién lo oyó? Sólo la marginalidad nos hace libres. Lo demás es estruendo. Premios, becas, renombre aquí o allá: polvo efímero. Da risa tanto divo en el corral. Los grandes poetas –y eso lo dijo Cesare Pavese– son raros como los grandes amantes. No bastan las veleidades, las furias y los sueños; se necesita algo mejor: testículos duros. Cuando hace 50 años escribí *La miseria del hombre*, Alone pontificó ese domingo: "Al paso que

van, las letras nacionales no prometen nada bueno". Y eso me encantó. El dictamen oficial me puso de una vez frente a mí mismo y asumí la intemperie que desde niño fue mi espacio, sin más techo protector que las estrellas altas.

Huidobro, en diálogo con Teófilo Cid, dijo: "Me dice usted, Teófilo, que Gonzalo Rojas, ese eremita secreto, se ha marchado a las cumbres de Atacama. Pero no lo vea como un desertor de Mandrágora, sino como lo que es: un loco que necesita cumbre". Desde esas cumbres de vagamundo ¿cómo siente el pulso de su país?

• Pese a este marasmo, a esta confusión y a este predominio del dinero, del dinerillo, hay un don de confianza en el proceso del Chile que viene. Y me parece que los jóvenes están intentando hacer algo. No sé si están revisando por entero los cortos plazos, décadas, años de nuestra tradición, pero hablando con algunos veo que buscan la libertad, ser y más ser ellos mismos. Necesito ese diálogo con los jóvenes de este plazo. Oírlos. Callarme y oírlos. Aprender de ellos. Ni viejo ni cansado, no vine a instalarme. Soy un desinstalado y eso me ventila. A ver si entre todos escribimos El Libro. Aunque no lo lea nadie.

Pese a todo es un optimista...

• En el vagamundo que fui y que de repente sigo siendo, y lo soy ya anclado como estoy en este Chile, ese vagamundo no vive en ningún desconsuelo. El desconsuelo tampoco se hizo para mí, yo no soy un desconsolado, no creo en el desconsuelo. Tengo cierta fiereza vital, y esa fiereza es lo que me alimenta, la que me permite ser yo mismo, persistir obsesivamente en que la mudanza viene, una mudanza distinta por supuesto, porque no se ha perdido casi nada... No tengo desconfianza ni desconsuelo mayor. Creo que la cosa va como ha sido; además eso se responde desde las primeras líneas de mi "Carta a Huidobro". Un poema reciente, nuevo, que miramos juntos, en enero de este año, un físico joven, de cuarentitantes, Claudio Teitelboim, y el viejo Gonzalo Rojas, en un círculo de estudios que hay en Concepción, cuando fuimos convocados para que Claudio dijera lo que quisiera de la física y la poesía. Entonces, hubo un diálogo sobre física y poesía, y de ahí esta "Carta a Huidobro", que responde a tus preguntas:

1. Poca confianza en el XXI, en todo caso algo pasará,
morirán otra vez los hombres, nacerá alguno
del que nadie sabe, otra física
en materia de soltura hará más próxima la imantación de la Tierra,
de suerte que el ojo ganará en prodigo y el viaje mismo será vuelo
mental, no habrá estaciones, con sólo abrir
la llave del verano por ejemplo nos bañaremos
en el sol, las muchachas
perdurarán bellísimas esos nueve meses por obra y gracia
de las galaxias y otros nueve
por añadidura después del parto merced
al crecimiento de los alerces de antes del Mundo, así
las mareas estremecidas bailarán airoosas otro
plazo, otro ritmo sanguíneo más fresco, lo que por contradanza hará
que el hombre entre en su humus de una vez y sea más
humilde, más terrestre.

2. Ah, y otra cosa sin vaticinio, poco a poco envejecerán
las máquinas de la Realidad, no habrá drogas
ni películas míseras ni periódicos arcaicos ni
—disipación y estruendo— mercaderes del aplauso ignominioso, todo eso
envejecerá en la apuesta
de la creación, el ojo
volverá a ser ojo, el tacto
tacto, la nariz éter
de Eternidad en el descubrimiento incesante, el fornicio
nos hará libres, no
pensaremos en inglés como dijo Darío, leeremos
otra vez a los griegos, volverá a hablarse etrusco
en todas las playas del Mundo, a la altura de la cuarta
década se unirán los continentes
de modo que entrarán en nosotros la Antártica con toda su fascinación
de mariposa turquesa, siete trenes
pasarán bajo ella en multiples direcciones a una velocidad desconocida.

3. Hasta donde alcanzaremos a ver Jesucristo no vendrá
en la fecha, pájaros
de aluminio invisible reemplazarán a los aviones, ya al cierre
del XXI prevalecerá lo instantáneo, no seremos
testigos de la mudanza, dormiremos

progenitores en el polvo con nuestras madres
que nos hicieron mortales, desde allí
celebraremos el proyecto de durar, para el sol,
ser –como los divinos– de repente”.

Son sus poemas nuevos, inéditos, pero ¿qué es para usted su libro La miseria del hombre?

• *La miseria del hombre* sigue siendo mi cantera, y *quod scripsi scripsi*. Todo está ahí y perdura; el respiro-asfixia, el desenfado, el vaivén pendular de lo muy abierto a lo críptico, el desollamiento, el tono, la ambigüedad riente. Aprendí a escribir demorándome y en eso ando todavía. Yo fui tartamudo, fui un hombre pariente del asma, y tuve pues esas dificultades para sacar la palabra. Eso se me encendió y creó en mí un espacio imaginario mental. Por eso “todo está ahí y perdura. El respiro-asfixia”.

¿Y qué ocurre con la muerte, esa obsesión suya que está en el círculo de sus obras?

• Sí, aquí tengo otro poema nuevo, es sobre eso. Se llama “Parpadeo”, y hablo de Jaime, que murió de cáncer, como tanta gente, y mi pobre Hilda también, pronto:

Se escribe por escribir, se
pavorosamente escribe, Jaime
murió ayer, un hombre llamado Jaime murió ayer,
hizo un cáncer
extenso a modo de invención del Hado en él, fue padre
de su padre, engendró hijos, amó
y desamó sensual, viajó a Venezuela en busca
de Dios, ¿a qué fue Jaime a Venezuela?
A qué fue nadie nunca a dónde
de un ahí a otro, obseso
de sí, parco
de sí, memorioso
de sus décadas: pasa
la carroza. Uno
no sabe, lee ocioso las estrellas.
De
lo que escribe uno no sabe.

Eso es la muerte. ¿Qué le pasa, Gonzalo? ¿Está mirándola, encarándola, pese a la famosa inmortalidad que postulan los poetas?

- “... Pasa la carroza, uno no sabe...”. Sí, es terrible, “uno no sabe, lee ocioso las estrellas... De lo que escribe uno no sabe”.

¿Y cual es el único poema político que rescata hoy, de los que ha escrito Gonzalo Rojas?

- Yo creo que político en profundidad, no he escrito sino un poema de cinco líneas y más bien diez sílabas. Se llama “La palabra”:

Un aire, un aire, un aire,
un aire,
un aire nuevo:

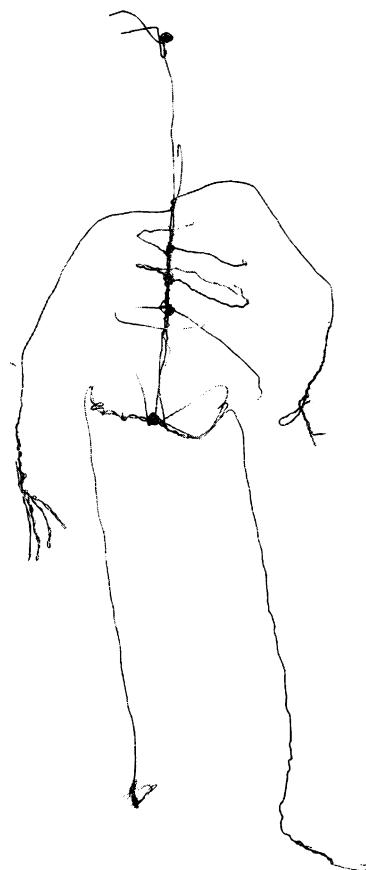
no para respirarlo
sino para vivirlo.

Ese es el pensamiento político. Y muy puntual, pero este otro poema político, contingente y terrible, habla de los desaparecidos. Se llama “Desde bajo”:

Entonces nos colgaron de los pies, nos sacaron
la sangre por los ojos,
con un cuchillo
nos fueron marcando en el lomo, yo soy el número
25. 033,
nos pidieron
dulcemente,
casi al oído,
que gritáramos
viva no sé quién.

Lo demás
son estas piedras que nos tapan, el viento.

Tomado de *La Época*, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1995.



Esqueleto, alambre, 155 x 54.5 cm.



Amanecer desde Punta Brisa, 1943, óleo sobre tela, 60.5 x 79 cm.

El deslumbramiento

Antonio Saura

Hace muchos años, en la Cinemateca francesa, tuve ocasión de contemplar un cortometraje realizado en blanco y negro que me causó una profunda impresión. Retuve, sin conocer su obra, el nombre del pintor al cual estaba consagrado debido al ambiente excepcional que el film reflejaba. Su recuerdo –nunca más he tenido oportunidad de volverlo a ver– se resume, tras la borradura del tiempo, en la imagen del pintor frente a una luz *terrible*, en la evidencia de una gestualidad muy especial y, sobre todo, en la presencia de unas extrañas muñecas suspendidas que, movidas por el viento, creaban un clima enigmático, y en cierto modo trágico.¹

Bastaron estas presencias para retener el nombre de un pintor que desconocía y deseaba conocer su obra. Ya a través del film se desgajaba algo difícil de describir, relacionado con la impresión fulminante que pueden causar ciertas obras y personas, incluso de compleja y antisocial psicología, algo consolador que, al margen del efectismo y la grandilocuencia, garantizan al menos la autenticidad, la convicción de hallarnos frente a alguien poseído verdaderamente por el demonio de la creación. Sería más tarde cuando pude contemplar la obra de Armando Reverón, primero a través del hermoso libro de Alfredo Boulton² enviado por un amigo venezolano, y poco más tarde en la Galería de Arte Nacional de Caracas, en el Museo de Bellas Artes de la Habana y en algunas colecciones particulares.

No puedo decir con certeza si la impresión recibida durante la visita al lugar en donde vivió Reverón –su castillete de Macuto, en la costa caribeña–, se correspondía en el ambiente del recordado film. Nos hallábamos junto a dos chozas con techo de paja rodeadas de un muro de piedra, y en realidad visitábamos un museo inhabitado, algo conservado amorosamente, una reliquia

abandonada de la vida. La luz exterior, cegadora, se filtraba a través del cobertizo y de las cortinas de cañamazo, de los muros de troncos clavados en el suelo, iluminando los muebles rústicos, los bellos objetos construidos por el pintor –inútiles instrumentos musicales, y entre ellos unos guitarrones que rivalizaban con los realizados por Picasso durante el cubismo–, y sobre todo las muñecas de trapo, de tamaño natural, ahora depositadas en el suelo, sentadas o recostadas en camastros. Las muñecas ya no se movían bajo el viento, pero perduraba, ya sin el énfasis proporcionado por la cámara cinematográfica y su pedazo de *vida raptada*, el ambiente misterioso y humilde de aquel lugar traspasado por la naturaleza, el milagro de un mundo inventado, el refugio paradisíaco del Robinson Crusoe de la pintura.

El poblado taller de Reverón, creado a partir de naufragios, naufragando él mismo, periódicamente, en una neurosis que le privaba momentáneamente de su relación con la vida a través del arte, aparece, por contraste con el universo lumínico exterior cuyo exceso sus cuadros reflejaban, su complemento subterráneo, el refugio del ermitaño poblado de fantasmas tangibles, un castillo de penumbra propicio para una liberación hecha solamente de luz. I.a soledad era compensada con un mundo ficticio e imaginario en el cual las muñecas, provistas de un háito fantasmagórico, sustituían a los modelos femeninos para rememorar al mismo tiempo una infantil demora, reemplazando en zona oscura, con su silencio, la carencia del universo humano³. Contraste entre la vida y la obra, entre un adentro y un afuera: afuera la playa resplandeciente, adentro el aspecto sombrío de la vida atravesada por el artificio.

Templo poblado de un mundo encantado, caja penumbrosa y transparente, morada propicia a la anulación de las fronteras entre la realidad y la fantasía... En este lugar, rompiendo las convenciones sociales, vivió Armando Reverón junto a Juanita Mora, una indígena –que fue madre y esposa, y en cierto modo el equivalente femenil del Viernes de Robinson– y de un mono llamado invariablemente Pancho. En el interior de este mundo tan reducido, a un tiempo taller, refugio, museo y zoológico, un *antes* azulado y sombrío de reminiscencias simbolistas, un *después* de dominante sepia, y en el centro, abriendo y cerrando el paréntesis, diez años de lumínica exaltación pintando invariablemente la misma pla-

ya. Esta investigación obcecada, ciertamente autónoma, novedosa y apasionante, fue consumada en la soledad de su guarida sin apenas comunicación intelectual, en un total aislamiento⁴. Reverón vivió paralelamente, no solamente ajeno al mundo de los hombres, sino también al de las sacudidas estéticas, alcanzando lo universal, sin tener conciencia de ello, a partir de su rincón tropical.

Ninguna relación, a mi juicio, con la exótica huida de Gauguin y su búsqueda, en la lejanía, del primigenio universo sin contaminar, del paraíso en estado salvaje, del regreso del hombre civilizado al universo primitivo, al origen y el rito. El ritual de Reverón era bien diferente, y se refería, bajo exigencias psicológicas, a la mecánica de la transmisión de la energía plástica. El paraíso lo tenía más cerca, y el viaje no precisaba de la travesía del océano, ni del enfrentamiento con una cultura y una lengua diferentes. Lo suyo era más bien la ascesis, la retirada para poder ser él mismo, controlar la autonomía de su trabajo, inventar un mundo –incluso una vida–, y apaciguar su carácter melancólico, ciertamente esquizoide, incapacitado para la vida social. Solamente la podría relacionar con el compartido amor por la naturaleza salvaje y el anacronismo con una sociedad que detestaban.

Cada vez resulta más pertinente una reconsideración de la crónica del arte contemporáneo. Una reescritura menos tendenciosa de la misma que, teniendo en cuenta los postulados de la modernidad –nuestro siglo, al fin y a cabo, es uno de los más fructíferos de la historia–, incluya aquellos artistas que por su individualismo, su aislamiento geográfico, o debido a su relativo desfase frente a las tendencias dominantes, han permanecido marginados, mercediendo figurar en su cómputo debido a la valía e intensidad de sus coherentes universos. Este sería el caso de la obra de Armando Reverón, especialmente si tenemos en cuenta el tema apasionante de la superación del modelo estético.

Así ha sucedido con una gran parte de la pintura española del pasado, e incluso del presente, cuyos mejores ejemplos, salpicando intermitentemente la historia, responden a esta superación del modelo extranjero –o de un estilo internacional– para encaminarse hacia una expresividad de acentos propios marcada por el triunfo de la individualidad. Recientemente se ha realizado una exposición dedicada a la relación de Edvard Munch con Francia,

obteniéndose tras su contemplación impresiones por lo menos dudosas sobre la utilidad de tal manifestación levemente chovinista.⁵ Muy pronto, el pintor noruego se desgaja de los hallazgos impresionistas que favorecieron la eclosión de su personalidad, para mostrar la prioridad de su propia expresividad, la complejidad psicológica de su milagrosa e indisoluble unión con la libertad conceptiva, adquiriendo su obra una dimensión pictórica que eclipsaba los ejemplos mostrados como similitud, influencia o contemporaneidad.

Hacia 1921, fecha de su retiro en el rancho de Macuto, podría decirse que Reverón era un impresionista tardío, impregnado todavía de reminiscencias modernistas y simbolistas, en cierto modo como lo fue Bonnard, privando una visión poética y un trasfondo onírico⁶. Sus pinturas anteriores, en las que dominaba un azul sombrío, dan paso a un impresionismo tardío en el cual ya comienza a predominar el blanco de los cielos y un general atenuamiento colorístico y atmosférico. Poco después, alejado del diálogo estético y del contacto social, el pintor venezolano inventaba un mundo.

La importancia de la obra de Armando Reverón proviene precisamente de este desfase del impresionismo, de esta radicalización de un origen revelador que se transforma en su antítesis, contradiciendo sus postulados estéticos para definirse en una plasticidad personal, presente en la modernidad pero al margen de sus cosmopolitas sobresaltos. En cierto modo, esta derivación plástica –su capacidad reveladora, la superación del modelo que comprende– no sólo se podría comparar, en diferencias psicológicas y conceptuales, con Munch, a quien hemos citado, sino también con el propio Monet, paladín de una estética pureza. No precisamente con algunas de sus pinturas más evanescentes⁷, sino con aquéllas que realizó al final de su vida, recluido en otro *castillo* paradisíaco, ciertamente diferente del de Macuto. En las *Nymphéas* de Monet, y en otras obras afines realizadas en Giverny, no se plantea precisamente la sumersión lumínica deseada por Reverón, pero sí la construcción de un universo mental, lírico y espacial, que siendo consecuencia del impresionismo, se desgaja con franqueza de la teoría para contradecirla y perpetuar el predominio de la fenomenología plástica.

En realidad, solamente dos universos plásticos antagónicos, ciertamente alejados conceptualmente de la obra del pintor vene-

zolano, podrían relacionarse verdaderamente con su trabajo. El primero sería el de una expresividad contemporánea, gestual y orgánica, y el segundo el del paisajismo oriental, especialmente el de la época Song, en donde la naturaleza, efusiva, se ve sumergida en una concepción plana difuminadora de los espacios y de las formas. Tales comparaciones pertenecen evidentemente al dominio del recurso crítico, dada la posterioridad histórica del expresionismo abstracto y la duda de que Reverón conociera con certeza el arte oriental, pero no dejan de ser ilustrativas, aunque sea por analogía, con una concepción ciertamente excepcional dentro del arte occidental. En todo caso, la fusión con la naturaleza que nos muestra el arte oriental, su cosmicidad, la difuminación de los contornos hasta convertir a la superficie pictórica en una totalidad agitada por un majestuoso y apacible dinamismo, su mismo tratamiento técnico mediante aguadas monocromas y evanescentes, nos parecen más cercanas al impulso que movía a Reverón que otras conclusiones estéticas más recientes de tentadora relación.

En ciertas obras de nuestra época, la forma desaparece sumergida en la bidimensionalidad del cuadro, incluso en la decidida blancura. El *Cuadrado blanco sobre blanco* de Malevich, y la obra reciente de Ryman, en donde toda estructura desaparece para dar paso a la simple textura de la materia blanca, son, quizás, los ejemplos más convincentes de unas actitudes conceptualmente extremosas. Reverón, sin embargo, precisaba del modelo de la naturaleza para expresarse, y es difícil de imaginar su pintura radicalizada en un espacio estético en donde el impulso que lo animaba permaneciera ausente. El universo indefinido, tembloroso, iridiscente e inacabado de Reverón, sustituye a la realidad en la que se basa, llegando *casi* a la destrucción de sus referencias. Esta actitud conlleva otra destrucción paralela, esta vez relacionada con los valores asignados tradicionalmente a los colores, hasta rozar un arte no-representativo en donde las formas y los contornos, esfumándose y diseminándose en el conjunto del cuadro, acaban por desaparecer hasta dar paso a una forma de espejismo. Reverón de esta forma se sitúa entre aquellos artistas para los cuales la representación no es un objetivo, sino un pretexto, y por lo tanto en una zona plástica que rozando la abstracción, precisa del modelo para realizarse, es decir, de una estructura que

facilite la aparición de la subjetividad en el interior mismo de lenguaje específico.

La evidencia de su plasticidad, antepuesta a la de cualquier fidelidad representativa, proviene precisamente de la confluencia entre su concepción mental y sensorial y los medios técnicos empleados –la rusticidad del soporte, la economía, la libertad de tratamiento–, es decir, a la interrelación establecida entre la observación y la mecánica técnica. Ésta perfecta conjunción, propia del pensamiento pictórico, conduce al misterio de su fundimiento, y por lo tanto a la presencia de una expresividad coherente en donde la esencia prevalece por encima de la *sensación*. Por ello podría decirse que, aun siendo deudora del impresionismo, la pintura de Armado Reverón se desgaja radicalmente del mismo para constituirse en reflejo de una visión interior a través de una exaltación esencialmente plástica, de una ascensis íntimamente relacionada con soluciones propias del lenguaje pictórico.

Para ejercer su arte, el pintor venezolano precisaba del uso de un ritual especial, así como de determinadas circunstancias que podrían relacionarse con cierta forma de magia. Éstas comprendían la supresión del ruido, el rechazo de ciertos materiales ásperos o duros –sentía fobia del metal, envolviendo los pinceles en tela–, el permanecer casi desnudo a fin de impedir que los colores de su ropa se interpusieran entre sus ojos y la pintura, ciñéndose fuertemente la cintura con el fin de que la zona inferior de su cuerpo no contaminara la parte superior. Pintaba descalzo, creyendo que el contacto con la tierra le transmitía fuerza, y mostraba frente a la tela una actitud traspuesta, precisando del aislamiento para establecer, en una forma de trance, la deseada comunicación con el soporte y no entorpecer su relación con la pintura. Atacaba el cuadro violentamente, mediante movimientos nerviosos y rítmicos, cercanos de un ritual frenético, siendo a través de esta tensión, tan patente en sus cuadros blancos, como lograba una sensitiva y vertiginosa comunicación.⁸

Reverón, sin embargo, solamente pintaba cuando estaba lúcido y sano, alternando períodos de gran postración con los de una intensa actividad artística. El pintor trabajaba moviéndose constantemente, caminando entre cada pincelada, como precisando de una danza ritual para ejercer su labor pictórica impulsiva y febril. No puede dudarse de que esta actitud, observada por sus

biógrafos con cierto asombro y fascinación, contiene ciertas dosis posesivas y conjuratorias que rozan la manía y la excentricidad, de la misma forma que su hablar atropellado y sus frases inconclusas podrían denotar un desajuste mental. El propio Alfredo Boulton, en el libro mencionado, pone en guardia a quienes justifican la valía de la obra de Reverón solamente en razón de su desajuste psíquico frente a la realidad. Se podría ir incluso más lejos a favor de su lucidez expresiva si tuviéramos en cuenta la diversidad de rituales y de complejos mecanismos que algunos creadores, y no solamente los pintores, precisan para realizar su trabajo; en todo caso, para quienes conocen en la práctica ciertas formas muy directas de acercarse y enfrentarse con la tela, el ritual de Reverón no es anómalo, resultando, todo lo más, exagerado.

Lo cierto es que el concepto de lo inacabado, que en Reverón forma parte consustancial de su expresividad, exige una lucidez especial en el sentido de saber abandonar el cuadro en su momento óptimo y vital, y que la acción del pintor, que pudiera calificarse de acto de posesión –y lo es ciertamente para algunos artistas–, comprende un sutil control de los medios empleados para vertir la imagen mental en el dinamismo de una acción por ella exigido. La mejor prueba de esta situación es que este mundo febril, fugaz e inconcluso, queda plasmado en convincente y emotiva solución plástica, e incluso con gran refinamiento. Esta aparente contención en la exaltación parece contradecir el mecanismo ritual mediante el cual se obtuvo el cuadro, mostrando en realidad que la rápida ejecución, la gestalidad que comporta, estaba al servicio de una intención muy precisa que se correspondía con la precisión de un coherente universo mental. La decidida y fervorosa concepción cosmogónica de Armando Reverón se resume, paradójicamente, en una doble contradicción: por una parte, la obtención de tan sutiles resultados precisaba la práctica de una *anormalidad* dinámica, exaltada y gestual, y por otra, el acceso a tan lírica comunicación exigió un despojamiento inhabitual y el uso de medios técnicos muy humildes.

Las pinturas blancas de Reverón, realizadas entre 1925 y 1935, aproximadamente, son obras de una audacia y de una belleza excepcionales, de aquí el interés y la vigencia de las mismas. Mediante el rechazo del contorno lineal y del volumen, jugando con la preparación del soporte, en una comunión perfecta entre la

gestualidad y la imagen haciéndose –captura junto a deseo–, los cegadores paisajes de una playa se alejan de la veracidad para convertirse en un objeto mental necesitado todavía del temblor de la naturaleza.

Contemplar el paisaje para deshacerlo mejor, rechazar un mundo para nuevamente inventarlo... La obra de Reverón es sin duda un permanente diálogo con la cambiante naturaleza, un canto panteísta a los elementos primordiales, una enfatización de lo efímero, pero el manto luminoso que cubre sus pinturas las sitúa en un ámbito plástico diferente, en una zona sensorial y mental bien alejada de su origen. El mismo estado *mediúmnico*, el ritual que precedía y acompañaba su labor, nos prueba que tal relación no pertenecía al dominio de la representación ni tampoco, como pudiera suponerse, al de la pura expresividad. A nuestro juicio solamente puede explicarse en función de una hipersensibilidad nerviosa y gestual en relación con una imagen mental –el paisaje sublimado– que solamente podía establecerse en condiciones especiales, en el silencio, mediante la danza, frente al sujeto provocador de la imagen mental.⁹

Para Reverón, el trópico no será un estímulo colorístico y rutilante coincidente con la imagen paradisíaca y tópica del mismo, sino un pretexto para practicar una introsión sublimadora. La luminosidad será vertida en su exceso, anulando su capacidad definidora de las formas hasta alcanzar el triunfo de una blanca cegadora. Paradójicamente, Reverón pintará el trópico con grises plateados, colores de ceniza o de tonos sepias, plasmando con medios extremadamente ascéticos su sobrecojimiento frente a la naturaleza. Frente al ansia solar de un hombre venido del Norte –Van Gogh–, el pintor venezolano pintó, en el cálido trópico, el *paisaje nevado de la mente*. Ni siquiera el sol, y la evaporación que atenua en verano el colorido de la naturaleza equinoccial, sino una nada interna cegada por la reverberación de una luz aniquiladora.

El paisaje es traspuesto a través de la mirada subjetiva, desintegrándose de su esencia lumínica, anulándose las formas y desapareciendo los colores, como si la luz fundidora y disolvente bastase por sí misma para construir una pintura. De hecho, Reverón pinta sus cuadros con luz blanca, incluso solamente con luz en ciertas obras más sombrías en donde la textura y el color

del soporte bastan para crear la sombra. Como si la realidad se transformara en su propio negativo para mostrar únicamente el aura de las formas, una claridad desmaterializadora, un éxtasis que podemos relacionar, por antítesis, con la *noche oscura* de San Juan de la Cruz. Iluminando en fogonazo repentino un universo dinámico colapsado por un instante, la luz cegadora de una playa se traspasa de otra ceguera interior bien alejada de la propia realidad. La playa mental de Reverón no refleja, ni más ni menos, que su propio deslumbramiento.

¹ Film de Margot Benacerraf, 1951.

² *La obra de Armando Reverón*. Ediciones de la Fundación Neumann. Caracas, 1966. Una segunda edición de este libro ha sido publicada en 1979 por Macanao Ediciones, Caracas.

³ El origen de las muñecas proviene de la necesidad de modelos que el pintor no podía costearse, y como apunta Guillermo Meneses, en el prefacio del libro de Alfredo Boulton ya citado, “la decisión de crear sus muñecas implica en Reverón una nueva separación del mundo exterior”, tanto como “servir como elementos pertenecientes a ciertos ambientes de lujuria y violencia que nunca antes se vieron en la obra de Reverón”. Ambos autores hacen referencia a una temprana enfermedad –el pintor tenía doce años– que significó un parón en su desarrollo mental, una regresión infantil acompañada precisamente de las muñecas de una hermana adoptiva.

⁴ El pintor venezolano, al decir de quienes lo conocieron, no tenía nada de primitivo, ya que poseía una gran cultura y un especial conocimiento de la literatura clásica y del arte de su época.

⁵ Musée d’Orsay. París, 1991.

⁶ Los biógrafos citan las influencias de Goya, Zuloaga, Regoyos y Muños Degráin, que fue su profesor durante su estancia en Madrid en 1912, y posteriormente, todavía en su período formativo, de algunos artistas europeos llegados a Venezuela durante la primera guerra mundial.

⁷ Desde este punto de vista se podría citar especialmente a Turner y, en amplitud de criterio, al simbolista Carrière, así como algunos contemporáneos de Reverón, el cubano Ponce de León, por ejemplo, o ciertos aspectos de la obra de los italianos De Pisis y Morandi.

⁸ A este respecto, el testimonio de Alfredo Boulton en el libro mencionado resulta imprescindible para comprender cómo trabajaba Armando Reverón: “Era un ejercicio extremadamente libre y sutil durante el cual las formas cobraban vida a medida que el movimiento de su cuerpo mantenía su ritmo. Era una gesticulación que sugería reminiscencias de tipo erótico y como ancestral ante la presencia del toro, tan constante en algunos pintores ibéricos, y que en el ímpetu con que Reverón embestía en el lienzo pudieran significar una velada intención de tipo sexual. En aquellos momentos el artista se aislaba de todo contacto exterior: no tocaba metales, tapaba sus oídos con grandes tacos de algodón o pelotas de estambre, y dividía su cuerpo en dos zonas, ciñéndose cruelmente la cintura. Luego, mediante un ritual lleno de gestos y de ruidos, como entrando en trance ante

el lienzo, entornaba los ojos, bufaba y simulaba los gestos de pintar hasta que el ritmo del cuerpo y las gesticulaciones hubiesen adquirido suficiente ímpetu y velocidad. Entonces, con actitudes de espasmo, era cuando embestía la tela como si fuese el animal que rasgaba el trapo rojo de la muleta. A veces, en esas embestidas, lograba perforar la obra. Se producía así una conjunción de factores en que el hombre, aislado de todo contacto exterior, respondía intensamente a su creación cerebral; y como encantadas iban surgiendo las figuras y los seres del choque de la pasta contra el lienzo. Recuerdo que en algunas fotografías que le tomé en 1934, cuando pintaba el retrato de Luisa Phelps, me llamó la atención el sentido, el ritmo de algunos gestos que tenían como reminiscencias "toreras" y que resultaban del impulso del cuerpo desnudo –vibraciones como de espasmos, como un prolongado orgasmo– cuando el artista se movía delante de la obra. Era como la integración entre la materia humana y la plástica, resultado y consecuencia del aislamiento total del cuerpo, que se traducía en la visión incontaminada de un extraordinario lenguaje pictórico".

⁹ Un pintor actual, Arnulf Reiner, ejerce sobre imágenes fotográficas, mediante la superposición, un trabajo que pudiera relacionarse con esta tensión crispada obtenida tras la observación de la imagen. En su caso, la imagen preexistente queda alterada por una histérica y dinámica solución provocada por la conformación de la imagen del soporte.

Texto extraído del libro *Armando Reverón (1889-1954)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía–Palacio de Velázquez, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 1992.



Paisaje, hacia 1944, óleo y témpora sobre tela, 60 x 72 cm.



Cocotero, hacia 1944, óleo sobre tela, 50.3 x 58.3 cm.

Poemas

Carlos Gutiérrez Alfonzo

Llevan a las espaldas el cargamento
Uno tras otro
sobre los surcos de la noche

Las manos agitan el sombrero

Sombra entre las espinas
El polvo trastorna la mirada

Huye la palabra

Uno tras otro sin dormir

Quién los espera
Se mirarán por largo rato
cada uno sabrá escoger el camino
Y si gritan quién los
escuchará

Uno tras otro
en la ignorancia de los pasos
en el rumor de los espantos

El sudor de la noche los lanza
al encierro no pueden romper
el recuerdo del sol sobre la frente
Con qué manos espantar a la fatiga

Uno tras otro

abandonados

Quieren quedarse ahí

entre las piedras
pero hay más noche en los ojos

Polvo y sombra a un lado del camino

Dónde la casa

Dónde los rumbos

Qué resplandor los llama
Qué encuentro
Qué comienzo

Uno tras otro

van

uno tras otro

El hombre ante los ojos
del hombre lleva en las manos
oscuridad

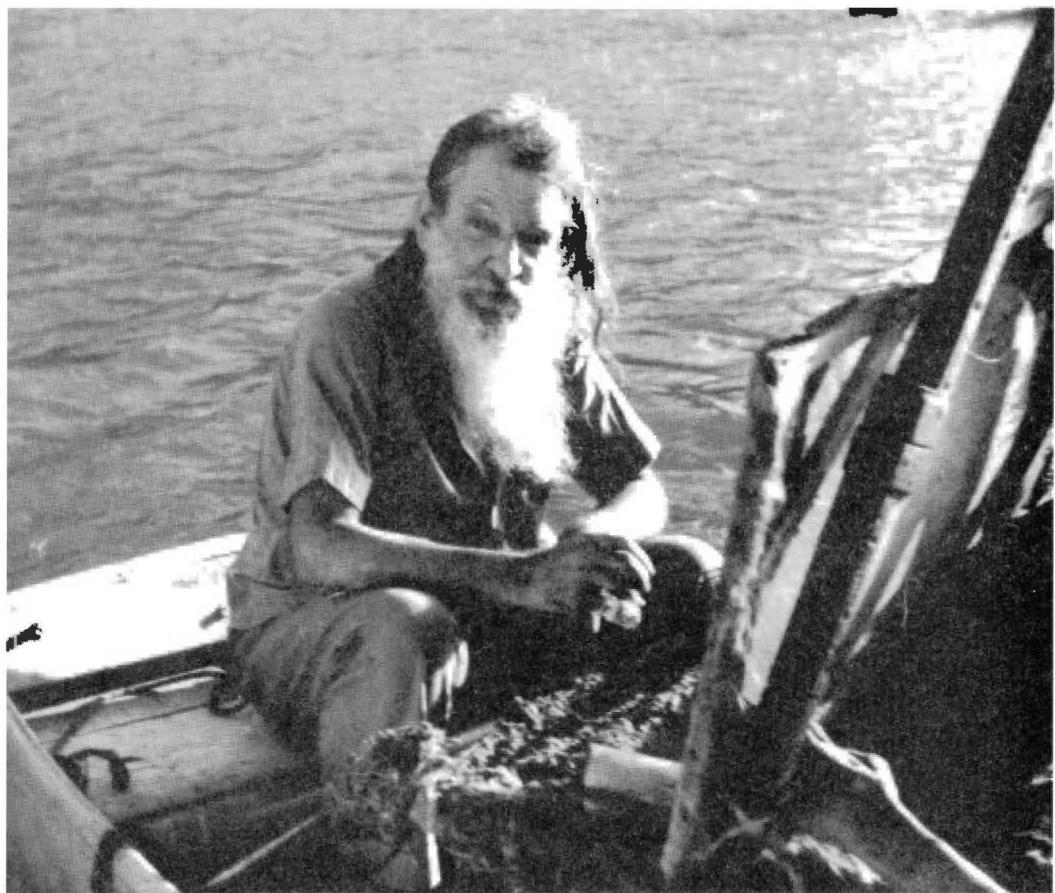
A tientas busca la voz
La mujer construye
ofrendas llora

Le da miedo repetir este silencio

Es el agua interior
el perdón de la lluvia
donde sus manos siembra

El hombre
olvidado del aire
Desaparece

Tomados de *Cirene*. Tuxtla Gutiérrez, Centro Chiapaneco de Escritores, Instituto Chiapaneco de Cultura, Núñez Díaz Editor, 1994.



Armando Reverón, 1951

Cinco poetas cubanos

Selección y nota de Atilio Jorge Caballero

La selección de estos textos que aquí se presentan pertenecientes a (otros) cinco jóvenes poetas cubanos intenta conformar sin afanes conclusivos una primera visión, sopesada aunque no por esto menos apresurada dado su mismo carácter introductorio, de un movimiento poético que, como se podrá suponer, posee una dimensión que va mucho más allá de la redondez del número diez.

A tenor con una primera “parte” publicada por esta misma revista en su número 12 correspondiente a la primavera de 1993, a los nombres de Emilio García Montiel, Rolando Sánchez Mejía, Antonio Ponte, Omar Pérez y Alberto Rodríguez Tosca se añaden ahora éstos con la pretensión, mínimamente antologizante y no corolaria, de mostrarse como un arco donde es posible pulsar varias cuerdas que vibran en una rica diversidad de estilos y poéticas concomitantes, búsquedas individuales diversas en su originalidad o clasicismo, afanes e intenciones que conviven y sobreviven en un contexto permeado por lo circunstancial coqueteando con lo apocalíptico, la retórica ortodoxa y la austereidad casi absoluta, todo enmarcado en una isolante insularidad, esa “maldita circunstancia del agua por todas partes” de que hablará uno de nuestros poetas mayores.

La poesía, ha dicho Andrea Zanzotto, es también “construcción y composición, incluso en este momento terminal en el que todo la niega mientras ésta lo atraviesa”. De tal manera, la figura del poeta como uno de los últimos practicantes de una individualidad distintiva en un entorno tan particular energiza un discurso que se vuelve sospechosamente autónomo y procaz en su autenticidad, que ignora los avatares de la moda –cómoda o no– para sumergirse en una exploración de esencias que pretende, por sobre otras muchas cosas –a mi modo de ver– colocar el problema del hombre cotidiano en una otra dimensión que me atrevo a llamar “filosófica”, no obstante las contradicciones de una praxis que en

su ebullición se torna insconcientemente pragmática y/o desmitificadora. De aquí que, en ocasiones, el poeta apele a la imagen mítica (sobre todo si se trata de un “colega” ya universalizado) para entonces proponer un intercambio irónico que lo divinice en su contingencia, en su lacerante cotidianidad (A. Calderón). Aquí también la aridez de la burla y el desasosiego a través de la metáfora inusual, corrosiva (C. Alfonso); la enfática sugerencia de una suave estructura alejandrina (F. Lizárraga); la densidad semántica que busca la anagnórisis del propio discurso (R. Saunders) o la alteridad coloquial, casi “posmoderna” de unos textos que parecen volatilizarse mientras se “consumen” en su incandescencia (I. González C.).

Pero, como se sabe, tratándose de poesía, casi siempre toda definición se vuelve ociosa. La autosuficiencia elocuente suele ser, y espero que también suceda en este caso, otra de sus cualidades distintivas. Por tanto, sólo me queda revelar el carácter inédito de la casi totalidad de los poemas aquí presentados, añadiendo que han sido escogidos especialmente para esta edición de Poesía y Poética. Vale.

Félix Lizárraga

Excalibur

Pero tú fuiste oscuro paso vivo.

Cecilia Aguiar.

Si no estuviera solo, no escribiera estos versos.
El amor de una noche, o de tres, o de nueve,
O de un año, o de muchos, es demasiado breve
Para mí, y tiene siempre anversos y reversos,
Su poso de té amargo después de la colada.
Nada me colma, nada; soy como un hondo hueco
Donde ya tantas cosas cayeron, donde el eco
Es todo lo que queda. Y soy como una espada
Clavada en una piedra que espera por la mano,
Esa mano entre todas, que habrá de manejarla.
Tengo una edad difícil: no es tarde ni temprano.
En fin, no soy dichoso. Es por eso que escribo.
(La dicha no se escribe, nos basta con danzarla.)
Aún así, no me quejo; oscuro, paso, vivo.

Por el camino de la fe

Un modesto poblado, La Fe. Existe. Una mañana, en bicicleta. Un mogote, una loma asomada, redonda, caprichosa, en medio del camino. El camino le da la vuelta, luego. Pedaleamos, mientras tanto, hacia la loma que va creciendo, alternando texturas vegetales y de piedra desnuda.

A la manera de los paisajes de Arcimboldo, parece que toda aquella compilación de follajes suntuosamente festoneados, de yerbales translúcidos, de peñascos veteados en matices de gris, va a resolverse, súbi-ta, en las líneas de un rostro. Cuando el rostro está a punto de formarse, la loma queda atrás.

Por el camino de La Fe, a la manera de Arcimboldo, una loma parece decidida a mostrarnos un rostro, y no lo muestra, o tal vez nos lo muestra y no lo distinguimos.

Fuga del tokonoma

El hombre viejo araña la cal de un muro aún más viejo.

La cal se rompe con un débil chasquido polvoriento.

El hombre viejo sigue arañando como si nadara, se vuelve en el reverso de sus uñas un pez de oro sonámbulo, se fuga en los espejos de la pleamar.

Los labios (¿del pez, del viejo?) murmuran una frase mordida: “El tokonoma”.

El espejo del muro le devuelve otro rostro en las espumas de la cal que se deshace.

El pez navega soñando, majestuoso, una galera con las velas de púrpura.

Las uñas van ahondando.

La reina va tendida entre la concha de las púrpuras, que olvidan sus reflejos en la carne bruñida de un joven fauno.

El pez ondula el oro absorto de su fuga.

Las uñas van ahondando, deshaciendo la cal del muro.

El joven fauno sostiene en las dos manos un espejo de bronce.

Las uñas van ahondando.

La reina ríe, entreabre los muslos, largas cintas de seda que se enroscan.

Las uñas en la cal.

La seda de los muslos se entreabre sobre el bronce bruñido.

Penetra el pececillo las espumas purpúreas.

Las uñas acarician el bruñido del fauno, espejo absorto, cal en fuga, oro que se deshace.

Los labios (unos labios) murmuran una frase mordida: "El tokonoma".

A los pies del hombre viejo, arañando la cal de un muro aún más viejo, cae un espejo de bronce con un débil chasquido polvoriento.

En su reverso un pez, una galera, un faunecillo de oro en fuga.

FELIX LIZARRAGA. (1958). Licenciado en Artes Escénicas en el Instituto Superior de Artes de La Habana. Ha publicado el libro *Beatrice* y la plaquette de poemas *Busca del unicornio*.

Carlos Alfonso

Yo también, Brutus

en arte en política o en deporte
yo puedo apasionarme como cualquiera
recostado a un poste esperar que bajen
esos seres próximos a una grandeza equis
criminales en potencia entrenadores
talabarteros o
simples secretarias
cuyas iniciales coinciden
con el amigo personal de un césar
y con una cuchilla de imprevistos
ajusticiarlos
como se desenrolla una bobina: con
dedicación y empeño

La versión de Moab

Soy hijo de mi hermana
he fundado un país.
Yo soy hijo del viejo
que escapó de Sodoma,
cobrando unos favores que “alguien” le debió.
Fue Lot el que no quiso entregar los emisarios,
fue Lot quien se interpuso entre ellos y el pueblo,
salió antes que lo vieran, por un golpe de mano,
salió cuando las llamas, lo llamaban “mi Lot”.
Yo venía en mi hermana, como una contingencia
en mi sangre ya habían los baches de Gomorra.
Era tímido entonces,
un proyecto de salvados anillos.
El prócer de ojos como el fuego,
preguntó con los ojos qué fue de su país;
sabía que cenizas, se lo dije callado,
me expresó con los ojos que quería morir.
Sentí arrepentimiento, porque Lot ya no estaba,
atropellé palabras en las cumbres
que hicieron de mi madre
una estatua de hervíboro regazo,
y a mí un sedimento enfermo de poder.
No guié a las familias por voces y acertijos
no hay brechas en los mares,
el dios se envalentoná.
Si el dios se envalentoná
ese dios es pagano,

no para el sacrificio.

Uno a uno le ofrezco mis mejores soldados,
uno a uno devuelve convertidos en sal.

No más supersticiones, no me atrevo a mirarlos,
el creerme con mancha ha invertido la fe.

No más adversidades, mañana no habrá pueblo,
seremos una mezcla del bien y del incesto
cuando el nómada entre y aproveche el impasse.

Yo sé que me visitan las humildes covachas
y la hacen vaciar gaveta por gaveta,
todos buscan la hora de un levantamiento,

y encuentran maldiciones en una lengua muerta.
¿Serán sus concubinas que no tienen palabra?

Yo sé que se me quiere por hijo del infiel.

Volveremos a vernos le decía a mi padre,
si no es hoy es mañana,

en la tirantez contra natura,

en los jinetes que jamás se emparejan
porque uno de ellos es múltiplo de mí.

Yo les doy una suerte que los desmoraliza,
la jauría no entiende

que es un viejo resguardo,

y mi esclavo me dice que no quiere beber.

Una herencia les dejo:

no vamos a matarlos por errores de astros,
no vamos a matarnos por el miedo a Israel.

Piensa que tu anticuario es tu paño de lágrimas,
el que hoy nos bendice

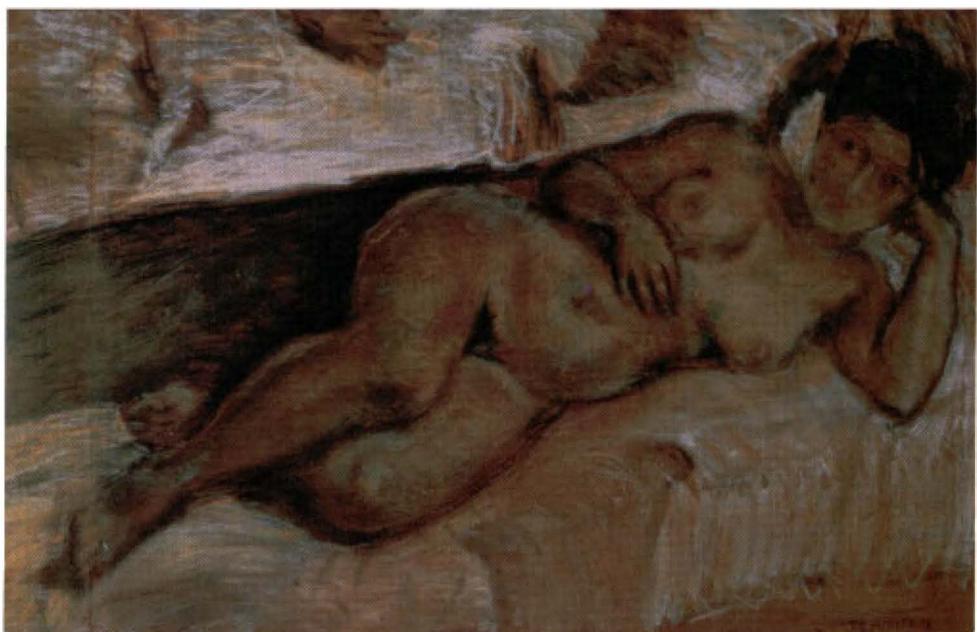
por abajo socava nuestra Arabia de apuestas,
de versiones de piedra.

Solamente un milagro evita el holocausto
de que me entierren vivo, con la cara a Canaán.

Soy Moab de equilibrio,
patricio con los años.

Yo soy esa reserva de lágrimas y agua,
yo soy esa cortina frente a nubes de polvo,
yo miro sobre ustedes con el solo mirar.
Veo a los anticuarios limpiando unos adornos,
veo miles de tribus que llegan a asentarse;
yo sé que Lot ha muerto,
y lo están preparando
para que mudo diga
le regalo el país.

CARLOS ALFONSO. (1963). Ha publicado *El segundo aire* (1987), y en 1993 *La oración de Letrán*. Tiene inédito *Síndrome de Estocolmo*.



Desnudo acostado, hacia 1947, cartoncillo, pastel y tiza
sobre papel encolado a cartón, 88.4 x 137.4 cm.

Ismael González Castañer

El trabajo de Funk

Mi trabajo se pierde
como el trabajo de Funk,
Christian Funk, de Hamburgo, Alemania.
Yo no quisiera, como no quiere ya un hombre
que se le caiga un vaso, o le digan Llorar /
Llorar, porque ya ha muerto Tan
-nuestra amiga cordial
e ingenua, no obstante no exenta
de *nunas* belleza.

Christian Funk, de Hamburgo, produce mensualmente entre 25-30 esculturas labradas en el más puro y transparente hielo. Claro que sus obras se derriten. Pero como son expuestas en cabarets y en ocasiones nocturnas por pocas horas, lo único que se pierde es el trabajo de Funk.

—Exacto —dijo Ofeliam—: el dulce trabajo de la juventud.

Mirar y mirar por la ventana

No tengo idea de nada sino del amor que perdí y no se encuentra. También de la música, sé qué es la música; pero esto no hace que abandone mirar y mirar por la ventana.

He escrito la frase “mirar y mirar por la ventana”; pero antes –recuerdo– la ventana era yo, y el azul del cielo.

Y viajaba en las noches. Y volvía y decía a mi madre:
-He traído un país / el país tiene actores / de esos
que te harían *ollantar*.

Lo que se proponen sé / sé qué se proponen madre:
pregúntame ya.

Escribí la palabra "ollantar" sin saber lo que *es*, porque sí creo saber lo que *pudiera ser*; de hecho lo que cualquier cosa en un tiempo adelante tuviera conversión, es de los Dominios...

No haría falta ser

la ventana para ello,

y a mamá en modo alguno

se le hubiera ocurrido preguntar

por lo Por-venir /

ella es la nube ella es el cielo.

Ella deseó mi suerte y me dijo mucho cuídate

Mi mujer necesita estar junto al que está con el dinero,
y yo, morir por la naturaleza de las cosas.
Adiós, malandra: ya te amaba.

Todo lo que he hecho es caminar
y ver los números impares a este lado
y a los pares de este otro...
y pienso aún que nadie podrá amarla / volver.

Voy, iré a dormirme a mi ventana: Sepan que de esto
yo no estoy muy bien apercibido: le debieron indicar
“Aférrate / al amor el amor ese amor”,
y a mí debieron ofrecerme el foro, no
“Conquistalo.”

Adiós, *malta* ; adiós pequeñas cosas
que uno le armaría con sus manos
antes de las ocho.
Adiós, *venturi* –aparato para modelar.

ISMAEL GONZALEZ CASTAÑER. (1961). Poeta y ensayista. Publicó en 1991 *Canciones del amante todavía persa*. Tiene inéditos los libros *Tania sin pensar en la muerte* y *Mercados verdaderos*.

Rogelio Saunders

Vater Pound (ode in cold metro)

Vater Pound escribía sus instrucciones sobre la Poesía,
sentado junto al fuego del hogar en un Medio Oeste ya sólo
imaginado,

en la cabaña de troncos rodeada de abetos o de pinos,
con una manta escocesa sobre las piernas quebradas.

Le debo el fantasma inocente de Sexto Empírico,
y silenciosos desplazamientos de alejandrinos licenciosos.

La luna blanca y el búho sobre el pico del abeto.

Fragilidad, tu nombre es Mr. Pound.

Un niño convencido de la justeza del Universo,
y equivocándose siempre, sin embargo,
como una rosa bebiendo entre las dunas.

Pecoso y luego greñudo. Pecoso y luego.

Infinitamente greñudo.

Un viejo salvaje y frágil.

La importante distribución de los lados y la altura.

El búho blanco y la luna sobre la rama del abeto.

La barba circundando un rostro como un mar circundando una isla,
como un bosque sepultando una casa.

Pelos. Pelos. Pelos.

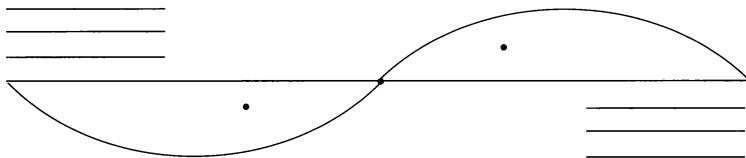
La dificultad de transmitir un conocimiento.

La dificultad de hablar en nombre de los otros.

La imposibilidad de ser hasta el fin uno mismo.

La imposibilidad. Oh la imposibilidad.

Siempre la imposibilidad, la sinusoide del trígrama.



Abeto	Luna
Casa	Búho
Anciano	Hoja pintada
Mono	Arroyo

No Cavalcanti	No Dante	No Ovidio	No Homero
No Mussolini	No Adams	No Gesell	No Confucio
No _____	No _____	No _____	No _____

Y entonces, de pronto, por así decirlo, Mr. Pound desaparece.
Mr. Pound disappears.

Haciendo honor a su nombre, se hundió en el marasmo
inextricable de la Oikonomía.

Inextricable, inexplicable.

¿Es así como uno se vuelve loco?

¿Es así como uno se vuelve loco?

¿Loco, loco, loco, loco?

¿Y por qué todo es tan frágil, tan disperso, tan híbrido?

¿Cómo cortar de una vez la cabeza verdadera de la hidra?

Mr. Pound paseándose por una calle de Londres.

Mr. Pound subido sobre el pretil de un puente.

Mr. Pound haciendo cabriolas en una ventana de Pisa.

Mr. Pound en su celda: un ideograma trazado rápidamente sobre la cal.

Mr. Pound un poco antes: colgado de una rama y chillando a la luz de la luna. Chillando de terror, balanceándose entre el follaje, una risa extraña, hi, hi, hi, hi, advirtiendo a los que pasan, a lo lejos, por el cruce de caminos, brillando las hojas plateadas, los ojos saltando como ranas en el arroyo.

He aquí al Poeta.

¿O sea que la locura tiene al fin un nombre?

¿O sea que este discurso es acaparable como los granos de trigo?

¿O sea que ya pueden alzarse los párpados hinchados

y gritar en el viento: "Dios proveerá"?

El viento que es todo y que se lo lleva todo.

Dunas. Dunas. Dunas. Dunas.

Lo que fulmina, lo que mata, lo que paraliza,

¿es esto?

Lo que dispersa, lo que rasga, lo que divide, lo que enajena.

Tengo la clara certeza de estar loco mientras me balanceo en
esta rama de abeto.

Soy un búho, soy una hoja pintada, soy la luna.

Y equivocándose siempre, sin embargo.

Instrucciones, resoluciones. Pálido diccionario.

Almanaque de las cosas, lista infinita. *Infero*.

Pero sólo entonces, sin embargo, la realidad del ínfero.

O mejor dicho: realidad es ínfero.

O mejor dicho todavía: sólo lo real puede ser infernal.

Felipe el Hermoso: he aquí el Infierno.

Alguien lo descubrió rápidamente y sacó provecho.

Ejem. Dicho sea con sus propias palabras: *un crimen americano*.

Eliminando la residua y colocándolo en el centro del círculo:

UN CRIMEN

De modo que como decía era éste el gesto de danzar sobre
los escalones.

No bajar ni subir, simplemente danzar sobre los escalones.

Porque los escalones, como sabía Piranesi, no están encima
ni debajo: *están en todas partes*.

Esta era la locura de Piranesi.

La multiplicación de los escalones.

La proliferación de las lilas en la primavera.

La fiesta de la muerte.

El mundo crece para la soledad, *mundus ad apokalypsis*.
Construimos ciudades que no podremos habitar.
No es enteramente exacto.
Construimos las imágenes de lo inhabitable.
Estos son los espejos que salen de nuestras manos.
Somos orfebres locos, cazadores obsedidos por un cántico.
Mr. Pound con un mosquete al hombro, junto a un árbol.
Paisaje de lianas, un sueño de Rogier Van der Weyden que se incluye sibilinamente en el cuadro, minúsculo, con un sombrero de castor a lo Robin Goodfellow.
Símbolos espejantes.
La máscara debe estar escondida en algún lugar del bosque.
¿Pero dónde? ¿En qué refugio soleado de la boca inmensa que es el bosque, que es como decir el desierto, los inquietos anillos de dunas, las olas del mar transfinito?
¿Dónde? ¿Dónde? ¿Dónde?
Silencio. Por debajo de la masa de pelos asoma un hocico simpático.
Cuatro orificios dispuestos simétricamente. De eso hay en todas partes.
Son los cuatro orificios universales.
Son los cuatro elementos y las cuatro letras.
Son el Norte y el Sur, son el Este y el Oeste.
Etc. Etc. Etc.
Recoger piedras para clasificarlas sería más provechoso.
Hallar la fórmula una vez es imposible.
Hallar la fórmula siempre es todavía más imposible.
Ja. Ja. Ja. Imposiblemente imposible.
Mr. Pound se ríe sentado en cucillas sobre un cono.
Todo es real, todo es imaginario.
La risa del mono hace un remolino con las hojas plateadas.
El mono titubea pasándose un dedo por la boca.
Coloca una pirámide sobre el cubo y una esfera en el vértice de la pirámide.
La luna sobre el pico del abeto.
El mono se ríe con ganas, como un niño, y mira de soslayo el

plátano que Mr. Pound le había prometido.

Luz que atraviesa los gruesos barrotes y proyecta una sombra
enedimensional sobre el cuadrángulo.

La sombra se sacude rítmicamente al impulso de sus
estremecimientos.

Es como una música de pequeñas campanas, como aquello
con que termina la suite *Los planetas* de Gustav Holst.

Din don din don din don din don din don.

Algo que no se oye, una especie de ideograma hecho con el
silencio y la cal.

Como en la frase profunda de los gemelos siameses, donde uno
es el asesino que escribe y el otro el asesino que escucha:

Todo fluye.

ROGELIO SAUNDERS. (1962). En 1994, la editorial Letras Cubanas publicó *Algo tan mezquino* (narrativa). Relatos suyos han sido incluidos en muestras actuales de la narrativa cubana. Miembro del Grupo *Diáspora* (s) de escritura alternativa.

Almelio Calderón Fornaris

Los pájaros de la ausencia

Para Juan Carlos Flores

1

Hay almas que se rompen
porque existen las rayas del tigre
porque existe un laberinto dentro del minotauro
porque se conquista un vacío
como se conquista un cielo.

Aceptamos al mundo como aceptamos la inocencia de los mares.
A veces
las campanas llaman a las piedras
ser estirpes o destinos de ciertas manos.
El pájaro del beodo hace estallar las arenas de mi pecho.

Los estanques de los lotos me recuerdan
el equilibrio entre el hombre y el espejo.

Suelto el ancla no quiero andar en las arcadas.
Sólo quiero el viento para conocer la morada del árbol.
Si no fuera por el mar
podríamos haber deshojado la pradera.
Soy Ulises y voy a Itaca.

La deidad se encuentra en un ánfora.
El ánfora se encuentra en una flauta,

y en ésta hay una colina, su música es de oro
sigo su voz como sigo las invocaciones.

2

Un pan de arena flota
alguien lanza agujas como cruces.
Se suicida el hombre
como se suicida la ola contra el muro interno.
Ellos se quedan con un talismán sin raíz,
pero tú partes la luz.

3

De las ranuras nacen semillas,
sierpes que amanecen con un aullido entre las puertas,
con el tiempo serán llagas
o espolones de luces en las sienes.
Yo también he recogido iconos, rescoldos que no dan aguas
sino silencios cuyos gajos caen
en un cuenco del color de las piedras.

Hay que avanzar aunque todas las cosas no conversen con Dios.
Avanzar hacia la plenitud de estos oleajes que no quieren
despertar.
Las arañas boleadoras tejen tu furia en la cisterna.

Yo estaba ahí como la misma ola en su mordedura.

Gerard de Nerval

1

En el punto negro Nerval se enfrenta al suicidio. Dueñan las visiones. El tiempo es el ojo enfebrecido. Bajo la blasfemia de los instantes siento sonar los corchetes de los abrevaderos, hundidos en los vestigios de una existencia por aullar. Mares incestuosos que no han partido esperan por los cuerpos anudados de las iluminaciones.
¡TODO HA MUERTO!

Ha muerto el tiempo pasado.

Ha muerto el tiempo presente.

Ha muerto el tiempo futuro.

Los dioses se abren a una nueva cruz;

y el cielo gotea

Sólo a través del suicidio el tiempo se conquista.

2

Suena lo que existe. Las palabras son islas que arden y se desgastan junto a la calma.

La nada avanza con su zumbido de motor.

La vida ha puesto sus huevos, *la desgracia ha sido mi Dios.*

Vivimos como forasteros y tal vez la perseverancia de cruzar los brazos sea nuestra última sabiduría. Los cántaros están llenos de odio. La promiscuidad se cultiva en el país.

Odio mi casa que se marchita como la cruz cuando olvida su muerto.

Y las aves picotean.

3

El punto negro es el ojo del tiempo. He atravesado mares y espejos,
grandes pulsaciones sin encontrar aquella palabra que no alcanzo
a pronunciar pues no poseo el poder de lo muerto.

El tiempo es un Heráclito latiendo.

4

La muerte, inconstante buhardilla que nos convierte en ausentes.
Hay noches de suicidios, muchas noches que regresan tras el punto
negro. Como luces oscuras y deformes se nos ha ido la inocencia.
¿A qué iluminaciones nos someterán?
¿Dónde están los nuevos dioses por adorar?
El silencio hace su césped,
sagradas hojas caen de los árboles.

Las provincias del alma
(Fragmento)

1

Sólo el desasosiego de un hombre
puede iniciar la construcción de su existencia.
Hay tinieblas que ocultan sus latidos.

El tedio atraviesa mi cuerpo
como un cortejo que busca otro naufragio;
se alimenta de todas las meditaciones que entrega un camino.

A veces los caminos traen el sudor de la duda,
el olor de los muros.
Jamás podrán escapar de la domesticidad del mito.

2

¿A quiénes se parecen los muertos
sino a esas monedas que lanzamos al espacio?
La realidad es ilusoria.
Donde hay muros hay desangres.
Nos adaptamos a las aguas de Heráclito
como nos adaptamos a las persistencias y a las parábolas.
Los muros me duelen, la isla me duele.
La ciudad debe ser almacenada por su sabiduría, por la manera
de poseer todas las voces humanas.
La ciudad me devora con su asma, con su interrogación.

Los cielos no me reciben, no tengo marcado en la mano un destino como Ulises,
La ciudad cambia cuando cambian los muros en las cisternas.
Los puentes son las adopciones de los puentes.
¿Qué es la eternidad sino un vacío que nos acecha?
Cada ciudad tiene un color de sangre distinto.
Cada instante es otro muro, otro estanque, otro encuentro con el hado de las aguas.
Para Rimbaud iluminarse de sus anchas existencias era tan importante como para Verlaine conocer la dureza del cielo.
Rimbaud pertenece a los dioses, al caos, ser salvaje era la posibilidad de seguir viviendo. Rimbaud sepultó su muerte, deformar la realidad lo hacía transformarse en la fiera de Blake.

Sólo golpear golpear
y cambiarán las ondulaciones de todas las campanas.
Qué conocimientos existen más allá de los remos.
Escuchad escuchad escuchad (...)

ALMELIO CALDERON FORNARIS (1966). Poemas suyos han aparecido en diferentes publicaciones, así como en las antologías *Un grupo avanza silencioso* (México, 1989) y *Retrato de grupo* (La Habana, 1990). Publicó en 1991 el libro *Las provincias del alma* (editorial Letras Cubanas).



Serafina (muñeca), telas, papel, óleo y metal, 170 x 60 x 30 cm.

Colección Poesía y Poética

Títulos publicados:

Encuentros con Bram van Velde
Charles Juliet

El oficio de poeta
Cesare Pavese

Conversaciones sobre Dante
Osip Mandelstam

Notas sobre poesía
Paul Valéry

El diálogo infinito
Jorge Eduardo Eielson
Una conversación con Martha
L.Canfield
(En coedición con *Artes de México*)

De próxima aparición:

La Poesía los poemas los poetas
Emilio Adolfo Westphalen
(En coedición con *Artes de México*)

Hojas de herbolario
Javier Sologuren

Referencias

- SAMUEL BECKETT, narrador y poeta nacido en Irlanda en 1906. Gran parte de su obra fue escrita en lengua francesa. Murió en 1989.
- IOSIF BRODSKI (1940), poeta y ensayista ruso nacido en Leníngrado. Vive en los EUA desde hace más de veinte años.
- AUGUSTO DE CAMPOS (1931), poeta, ensayista y traductor; uno de los más destacados representantes del concretismo brasileño. Ha traducido, entre otros, a Cummings, Pound, Joyce, Maiakovski, Mallarmé, William Blake, John Donne, Valéry y John Cage.
- ARMANDO REVERÓN, pintor venezolano nacido en Caracas en 1889. Desde 1921 se retiró a Macuto, donde trabajó en soledad durante más de treinta años. Murió en 1954.
- GONZALO ROJAS, poeta chileno nacido en Lebu en 1917.
- ANTONIO SAURA, pintor español nacido en Huesca en 1930.
- JAVIER SOLOGUREN, poeta y traductor peruano nacido en 1921; autor de una extensa obra poética.