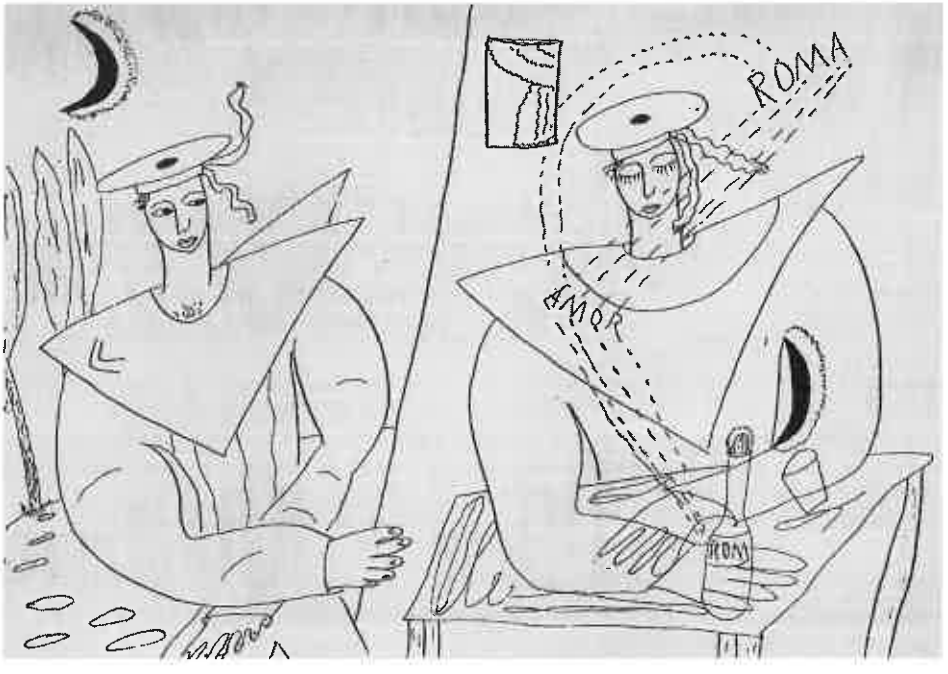
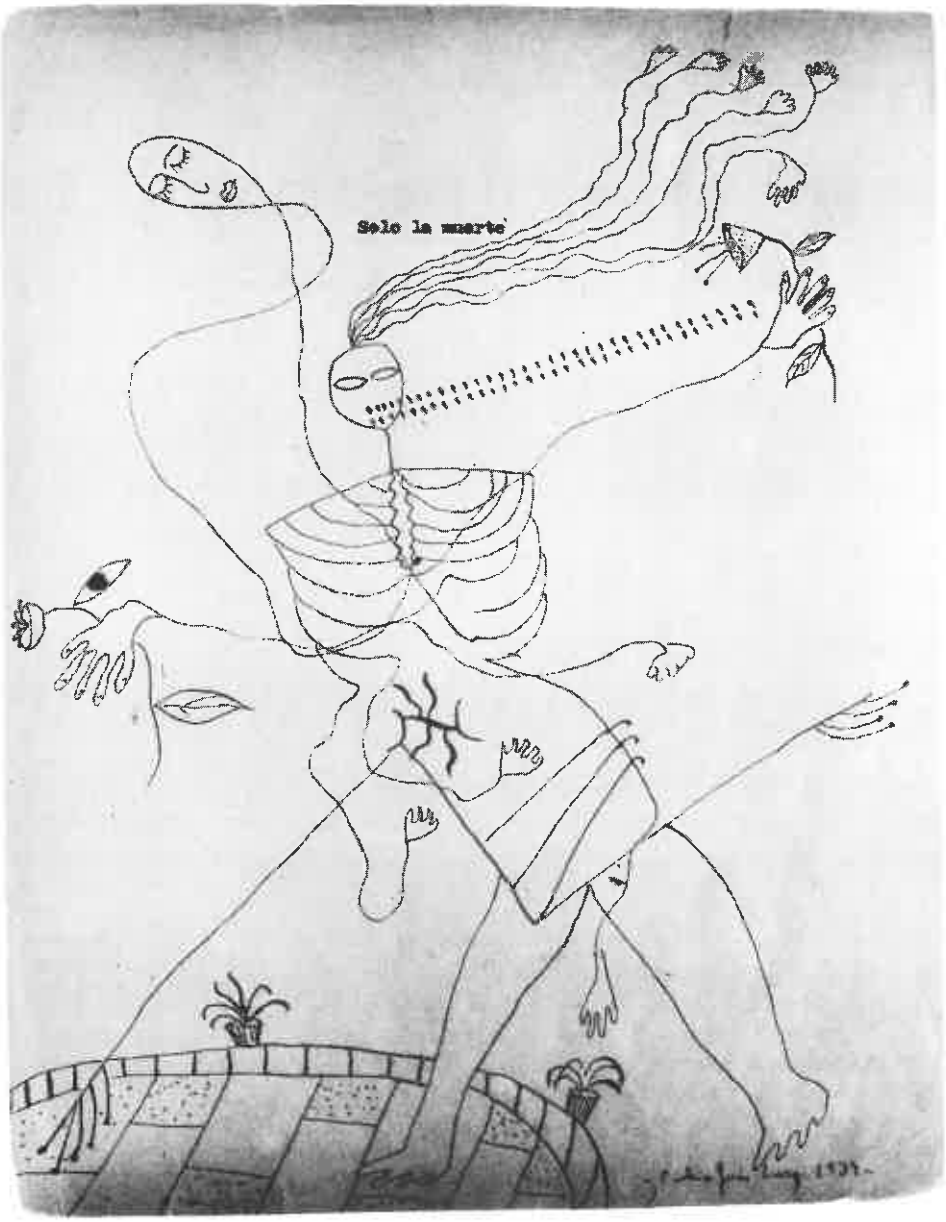
PALIMPSESTO

REVISTA DE CREACIÓN

14


ROMA
AMOR
ROM


Solo la muerte

ÍNDICE

VIDA Y POESÍA

MARK STRAND

TRADUCCIÓN DE BEBERLEY PÉREZ REGO

1

Es el año de 1957. Estoy en casa, de vacaciones de la escuela de arte, sentado frente a mi madre en la sala. Estamos hablando sobre mi futuro. Mi madre siente que he escogido una profesión difícil. Tendré que forcejar en la oscuridad, y podrían pasar años y años antes de que sea reconocido; aún entonces no existe garantía de que podré ganarme la vida o mantener una familia. Mi madre piensa que sería más sabio que fuera abogado o doctor. Es entonces cuando le digo que, aunque apenas comienzo en la escuela de arte, de hecho me interesa más la poesía. "Pero entonces jamás podrás ganarte la vida", me dice. Mi madre se preocupa porque yo pueda sufrir innecesariamente. Le digo que los placeres que pueden obtenerse de la poesía exceden ampliamente a aquellos que vienen de la riqueza o la estabilidad. Ofrezco leerle algunos de mis poemas favoritos de Wallace Stevens. Comienzo "La idea del orden en Key West". Los ojos de mi madre se cierran, y su cabeza se inclina a un lado. Está dormida en su silla.

2

No pretendo burlarme de mi madre. Su incapacidad para responder como yo hubiera deseado es, en realidad, el fracaso de la mayoría de las personas. Oír la lectura de un poema, al igual que leerlo, es distinto a otros encuentros con el lenguaje. Nada nos prepara para la poesía. Mi madre era lectora de novelas y libros de interés general. Sus respuestas ante lo que leía eran, creo, conocedora y bien expresadas. Pero, ¿en qué difiere la poesía de las lecturas a que estaba acostumbrada? La diferencia que viene primero a la mente es que el posible contexto del poema usa sólo la voz del poeta –una voz que no le habla a nadie en particular, sin el apoyo de una situación o situaciones generadas por las palabras o acciones de otros, como en una obra de ficción. El poema promueve un sentido de sí mismo, y no un sentido del mundo. Se inventa a sí mismo: su propia necesidad o urgencia, su tono, su mezcla de significado y sonido, están en la voz del poeta. Es en ese aislamiento donde engendra su autoridad. Una novela, si es creíble, debe compartir características con el mundo en que vivimos. Sus personajes deben actuar en formas que reconocemos como humanas, y hacerlo en lugares y con objetos que parezcan creíbles. Estamos mejor preparados para la lectura de ficción porque la mayor parte de lo que nos dice ya se sabe. En un poema, la mayor parte de lo que se dice no se sabe, o es desconocido. El mundo de las cosas, o el mundo de la experiencia de la cual pudo surgir el poema, usualmente se desvanece en el fondo. Es como si el poema reemplazara ese mundo para establecer su propia primacía, afirmándose a sí mismo, de un modo extraño, sobre el mundo.

Lo que se conoce en un poema es su lenguaje; esto es, las palabras que usa. Sin embargo, estas palabras parecen diferentes en un poema. Hasta las más familiares parecerán extrañas. En un poema, cada palabra, siendo igualmente importante, existe en un estado de enfoque absoluto, adquiriendo un peso que raramente logra en la ficción. (Pueden hallarse algunas excepciones notables en las obras de Joyce, Beckett y Virginia Woolf). En una novela, las palabras están subordinadas a gruesos tajos de acción o caracterización que impulsan la trama hacia adelante. En un poema, son la acción. Por ello los poemas se establecen de inmediato –en una o dos líneas– y por ello los lectores experimentados de poesía pueden discernir de inmediato si el poema que leen tiene alguna autoridad. No obstante, sería difícil saber mucho de una novela con base en su primera oración. Usualmente le damos una docena o más de páginas para que se gane el derecho a nuestra atención. Y, paradójicamente, logra captar nuestra atención cuando su lenguaje casi ha desaparecido en medio de los eventos que

genera. Nos sentimos mucho más cómodos al leer una novela cuando no nos distrae su lenguaje. Lo que deseamos al leer una novela es seguir adelante. Un poema trabaja de forma opuesta. Incita a la lentitud, nos urge a saborear cada palabra. Es en el poema donde el poder del lenguaje se siente en su forma más palpable. Pero en una cultura que favorece la lectura veloz, la comida rápida, boletines de noticias de diez segundos, y otras formas abreviadas de indigestión, ¿quién quiere algo que incite a un paso más lento?

3

Las lecturas de temas generales no son mayor ayuda que la lectura de ficción en nuestra preparación para la poesía. Mis padres eran ambos lectores de temas generales, en busca de información no sólo para instruirse, sino para sentir que controlaban a un mundo sobre el que no tenían mucha autoridad. Su necesidad de certeza era proporcional a su sentido de duda. Si tenemos los hechos –o lo que se pretende sean los hechos– al alcance de nuestros dedos, podríamos no sólo proscribir la incertidumbre, sino también acariciar la ilusión de que vivimos en un universo fijo y estático, en un mundo pasivo y predecible, del cual el misterio ha sido desterrado. No sorprende que la poesía no fuera algo que mis padres leyeran por placer. Era el enemigo. Sólo podía, para ellos, remistificar el mundo, empañar las certezas con ambigüedad, desafiar su apetito por la clase de seguridad que trae el conocimiento. Para los lectores como mis padres, los jugueteos de la poesía con la erradicación (borradura), la contingencia, hasta el sinsentido, son algo duro de tragar. Y lo que puede ser aún más duro de tragar es que la poesía, en su cualidad figurativa, sus ritmos, propone un estado de suspensión verbal. La poesía es el lenguaje desempeñándose en su forma más engañosa y seductora, mientras permanece, a la vez, elusivo, pareciendo hasta burlarse de nuestro deseo de reducción, de un orden simple y disponible. No es tan sólo que prefiera varios significados a un solo significado dominante; podría ser que algo más allá del "significado" nos esté siendo comunicado, algo que no se origina en el poeta, sino en la primera tenue luz del lenguaje, en algún período de "anterioridad". Podría ser, por lo tanto, que la lectura de un poema sea, a menudo, una búsqueda de lo desconocido, algo que reposa en el corazón de la experiencia, pero que no puede ser señalado o descrito sin ser alterado o disminuido –algo que sin embargo se deja contener, a fin de parecer menos aterrador. No es conocimiento, al menos tal como concibo el conocimiento, sino más bien una ocasión para

la creencia, una razón para asentir, una admisión del ser. No es conocimiento porque jamás es revelado. Es misterioso y opaco y, al tiempo que invita al lector, lo repele. Este desconocido puede hacer sentir incómodo al lector, forzarlo a hacer cosas que harían al poema parecer menos extraño; esto generalmente implica inventar un contexto donde fijarlo, algo que contrarreste la descorporeización del poema. Como ya he sugerido, puede ser que se relacione con el origen del poema–de cuya oscura habitación ha emergido. Los contextos que construimos en nuestra defensa podrían alumbrarnos, hasta lograr explicar partes o rasgos del poema, pero nunca lo reemplazarán en la totalidad de su balbuceo. A pesar de su poder de encantarnos, el poema siempre se resistirá a cualquier otro significado que no sean los significados parciales.

4

Podría ser que mi madre, en ese día de 1957, presintiera estas cosas, y sintió que estaría más segura en los confines de su propia oscuridad, que en la provista por Wallace Stevens. Pero no todos los poemas intentan recordarnos lo oscuro o desconocido en el corazón de nuestra experiencia. Algunos intentan otra cosa, y escogen hablar de lo conocido, de experiencias comunes en las que sentimos poderosamente nuestra humanidad, experiencias que compartimos con aquellos que vivieron hace miles de años. Es ésta una tarea difícil –hablar a través de las convenciones poéticas y lingüísticas de un tiempo en particular, sobre aquello que parece no haber cambiado. Cada poema debe, hasta cierto punto, hablar por sí mismo, por su propia novedad–sus lazos y distorsiones de las convenciones del momento. Debe hacernos creer que lo que leemos nos pertenece, aunque sepamos que lo que nos dice es algo muy antiguo. Esta es una forma de engaño que permite que la poesía escape al lugar común. Es cuando las convenciones de otro tiempo, que han sido trabajadas una y otra vez, se usan de nuevo, cuando nos hallamos ante la banalidad –esos versos gastados y sentimentales, digamos, que son materia de las tarjetas de cumpleaños. Y, sin embargo, es a través de estas convenciones que reconocemos a la poesía como poesía. Al usar viejas figuras, combinándolas nuevamente, alterándolas levemente, al usar la métrica, al emplear nuevos esquemas de rima y patrones de estrofa, ajustándolos al habla contemporánea, su sintaxis, sus modismos, los poemas rinden homenaje a los poemas que les preceden. Y esto es algo que quien no esté familiarizado con la poesía puede desconocer y, al escuchar la lectura

de un poema, no logrará captar. Esta es la vida secreta de la poesía. Siempre rinde homenaje al pasado, al extender una tradición hacia el presente. Mi madre, que no era lectora de poesía, no podría haber estado conscientes de esta otra vida en el poema.

5

Es el año de 1965. Ha sido publicado mi primer libro de poemas. Mi padre, que, como mi madre, jamás ha sido lector de poemas, lee mi libro. Me siento conmovido. La imagen de mi padre ponderando lo que he escrito me plena de un regocijo inefable. Quiere hablarme sobre los poemas, pero le es difícil comenzar. Ha hallado confusos algunos de los poemas, y le gustaría que se los aclarara. Encuentra a otros perfectamente claros, y está ansioso por dejarme saber cuánto significan para él. Los que tienen mayor significado son los que hablan por su sentido de pérdida, luego de la muerte de mi madre. Parecen decir lo que él ya sabe, pero no puede decir. Su poder es casi mágico. Le dicen, en unas cuantas palabras, lo que él está sintiendo. Le ponen en contacto consigo mismo. Mi padre puede leer mis poemas –y debo decir que podrían haber sido los poemas de cualquiera– y poseer su pérdida, en vez de ser poseído por ella.

Esta manera que tiene la poesía de establecer el orden en nuestras casas internas, de formalizar emociones difíciles de articular, es una de las razones por las cuales todavía dependemos de ella en los momentos de crisis, y en aquellas ocasiones en las que se hace importante saber, en unas cuantas palabras, qué nos está aconteciendo. Pienso, en particular, en los funerales, pero lo mismo es cierto de los matrimonios y cumpleaños. Sin la poesía tendríamos o el silencio, o la banalidad: el primero, dejándonos con nuestros inadecuados recursos para experimentar la iluminación; el segundo, vulgarizando, a través de la generalización, lo que deseamos para nosotros mismos, solos, transformando nuestra experiencia en vergüenza. Si mi padre hubiera vivido más tiempo, podría haberse convertido en un lector de poesía. Había hallado una necesidad –no sólo de mi poesía, sino del lenguaje mismo de la poesía, de la manera especial en que adquiere su sentido. Y ahora aunque hayan pasado años, a veces pienso, cuando escribo bien, que mi padre estaría complacido; y pienso, también, que si pudiera escuchar esos versos, mi madre despertaría de su siesta, y me daría su aprobación.

POEMAS

MARK STRAND

TRADUCCIÓN Y PRÓLOGO DE
JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ

Las traducciones que ahora presento de Mark Strand (poeta norteamericano, nacido en 1934) las di a conocer parcialmente en el suplemento *Bajo Palabra* entre los años 92 y 93. La acogida que entonces tuvieron, el interés que suscitaron, me hizo pensar en integrarlas algún día dentro de un pequeño volumen. Así dejé que el tiempo las fuera corrigiendo mientras penetraba otras zonas del autor que me eran desconocidas. Antes había leído las versiones para nuestro idioma a cargo de Octavio Armand (ed. Fundarte); después tuve conmigo un número memorable de *Plural* (nov. 1975), y un buen conjunto de poemas traducidos por Elisa Ramírez (ed. El Tucán de Virginia, México, D.F.).

El nombrar las cosas directamente, expresarlas, fijarlas con mirada atenta constituye uno de los rasgos esenciales de la poesía norteamericana. Pero esa mirada, si es exploratoria, sagaz, puede subvertir las coordenadas lógicas y transfigurar las apariencias. Tal ocurre en Mark Strand: describe unos mapas y ellos hablan sobre nuestro destino. O bien irrumpen escenas, acontecimientos, paisajes, dentro de un cuarto cerrado, como señales

inesperadas que poseen vida propia. Lo oscuro y distante, lo cercano y la muerte recorren el cuerpo entero de sus poemas. Sin embargo, subyace siempre una dicha velada y nostálgica, y hay luz. Un halo de misterio nos rodea, y la luz, apenas entrevista, se siente muy próxima o añade nuevas interrogaciones. Paradoja tras paradoja el mundo *nos devuelve su imagen*: esta poesía se alza lúcida frente al desconcierto contemporáneo, a la vez sabe inclinarse hacia el lado trágico sin ningún patetismo y sin desdeñar la ironía.

Mark Strand ejerce la docencia universitaria, y los reconocimientos no le han tardado: su libro *The Continuous Life* coincidió con la designación por la Biblioteca del Congreso como «Poet Laureate of the United States». Obra bastante amplia la suya, incluye además ensayos, traducciones y prosa narrativa. Algunos títulos de su poesía son: *Dark Harbour* (1993), *The Late Hour (1978), The Story of our Lives* (1973), *Darker* (1970). De los volúmenes del autor, *Selected Poems y The Continuous Life**, he escogido los textos y poemas para esta breve muestra.

Lo encontré en Berlín, comenzando enero de 1991, invitados ambos por la *Societé Imaginaire*, junto a amigos de diversas latitudes. De aquellas reuniones, de la atmósfera creadora y fraternal que las presidió, guardo el más vivo recuerdo.

* Alfred A. Knopf, New York, 1990.

FOTO: DENISE EAGLESON

Make Believe Ballroom Time

Judging from his suit which was excessively drab but expensive, and his speech which was uninflected and precise, I guessed he was a banker, perhaps a lawyer, even a professor in one of the larger, better universities. It never occurred to me that he might be something else until, during a lull in our conversation, her suddenly got up and began dancing. The others at the party, plainly disturbed by this, affected a more intense involvement in their conversations than was necessary. They spoke loudly, rapidly. But the man continued dancing. And because I recognized what calling, what distant music he obeyed, I envied him.

Moontan

for Donald Justice

The bluish, pale
face of the house
rises above me
like a wall of ice

and the distant,
solitary
barking of an owl
floats toward me.

I half close my eyes.

Over the damp
dark of the garden
flowers swing
back and forth
like small balloons.

The solemn trees,
each buried
in a cloud of leaves,
seem lost in sleep.

Pretendiendo que es hora de bailar

Por su traje bastante gastado aunque costoso y por su discurso preciso y sin inflexiones supuse que era banquero, quizás un abogado e incluso un profesor de alguna renombrada e importante universidad. No se me ocurrió ninguna otra cosa hasta que hubo un momento de calma en nuestro diálogo, entonces repentinamente se levantó de su asiento y comenzó a bailar. Los demás invitados, muy inquietos, aparentaron estar sólo atentos a sus propias conversaciones: hablaban con voz fuerte entre ellos y de manera precipitada. Pero el hombre seguía bailando. Y porque reconocí aquel llamado, esa música distante a la que debía obedecer, lo envidié.

Mancha lunar

a Donald Justice

El frente de la casa
de un azul pálido
se yergue ante mí
como un muro de hielo

y el solitario,
distante
aullar de un búho
me llega cercano.

Entrecierro los ojos.

En el oscuro,
fresco jardín
las flores se mueven
de acá para allá
como pequeños globos.

Los árboles solemnes
sepultados por una nube de hojas
parecen dormir profundamente.

It is late.
I lie in the grass,
smoking
feeling at ease,
pretending the end
will be like this.

Moonlight
falls on my flesh,
A breeze
circles my wrist.

I drift.
I shiver.
I know that soon
the day will come
to wash away the moon's
white stain,

that I shall walk
in the morning sun
invisible
as anyone.

My son

(after Carlos Drummond de Andrade)

My son
my only son,
the one I never had,
would be a man today.

He moves
in the wind,
fleshless, nameless.
Sometimes

he comes
and leans hir head,
lighter than air

Es ya tarde.
Me tiendo en la hierba,
prendo un cigarrillo,
y en completo reposo
me engaño diciéndome
que el final será también así.

La luz de la luna
cae sobre mi cuerpo
La brisa
me rodea las muñecas.

Me dejo llevar.
Tiemblo.
Sé que pronto
vendrá el día
para borrar la mancha
blanca de la luna,

y que caminaré
bajo el sol de la mañana
invisible
como todos.

Mi hijo

(a la manera de Carlos Drummond de Andrade)

Mi hijo
mi único hijo
el que no tuve
sería ya un hombre.

Descarnado y sin nombre
se mueve
en el viento.
A veces

viene
y reclina su cabeza
más liviana que el aire

against my shoulder

and I ask him,
Son,
where do you stay,
where do yoy hide?

And he answers me
with a cold breath,
You never noticed
though I called

and called
and keep on calling
from a place
beyond,

beyond love,
where nothing,
everything,
wants to be born.

An old man awake in his own death

This is the place that was promised
when I went to sleep,
taken from me when I woke.

This is the place unknown to anyone,
where names of ships and stars
drift out of reach.

The mountains are not mountains anymore;
the sun is not the sun.
One tends to forget how it was;

I see myself, I see
the shine of darkness on my brow,
Once I was whole, once I was young...

sobre mi hombro

y yo le pregunto,
Hijo,
¿dónde te hallas,
dónde te ocultas?

Y él me responde
con un hálito frío,
No lo advertías
aunque llamé

y llamé
y continúo llamando
desde un lugar
lejano,

más allá del amor,
donde nada,
todo,
quiere nacer.

Un viejo despierto en su muerte

Este era el lugar prometido
cuando fui a dormir,
me lo arrebataron cuando desperté.

Este es el lugar que nadie conoce,
donde los nombres de los barcos y de las estrellas
comienzan a desaparecer.

Las montañas dejaron de ser montañas,
el sol no es más el sol.
Uno tiende a olvidar todo aquello.

Me veo, veo
el brillo de la tiniebla en mi frente.
Yo que una vez fui joven y estaba entero.

As if it mattered now
and you could hear me
and the weather of his place would ever cease.

Pot roast

I gaze upon the roast,
that is sliced and laid out
on my plate
and over it
I spoon the juices
of carrot and onion.
And for once I do not regret
the passage of time.

I sit by a window
that looks
on the soot-stained brick of buildings
and do not care that I see
no living thing –not a bird,
not a branch in bloom,
not a soul moving
in the rooms
behid the dark panes.
These days when there is little
to love or to praise
one could do worse
than yield
to the power of food.
So I bend

to inhale
the steam that rises
from my plate, and I think
of the first time
I tasted a roast
like this.
It was years ago
in Seabright,
Nova Scotia;
my mother leaned

Como si esto importara ahora
y ustedes pudieran escucharme
y pudiera cesar el clima que hay aquí.

Asado al caldero

Miro la carne
que está en rebanadas
sobre mi plato
y la voy cubriendo con
su propio jugo de zanahoria y cebolla.
Y por esta vez no me duele
el transcurrir del tiempo.

Sentado junto a una ventana
frente a
bloques de edificios
negros de hollín
no me preocupa no ver
ninguna cosa viviente,
ni un pájaro, ni un ramaje en flor,
ni un alma que se mueva
en las habitaciones
detrás de los cristales oscuros.
En estos tiempos
donde hay poco
que amar o alabar
no es quizás exagerado
rendirse al poder de los alimentos.

Así, bajo la cabeza
y aspiro
el aroma que se levanta
de mi plato, y pienso
en la primera vez
que probé un asado
igual a éste.
Fue hace años
en Seabright,
Nova Scotia;

over my dish and filled it
and when I finished
filled it again.
I remember the gravy,
its odor of garlic and celery,
and sopping it up
with pieces of bread.

And now
I taste it again.
The meat of memory.
The meat of no change.
I raise my fork
and I eat.

Poor north

It is cold, the snow is deep,
the wind, beats around in its cage of trees,
clouds have the look of rags torn and soiled with use,
and starlings peck at the ice.
It is north, poor north. Nothing goes right.

The man of the house has gone to work,
selling chairs and sofas in a failing store,
His wife stays home and stares from the window into the trees,
trying to recall the life she lost, though it wasn't much.
White flowers of frost build up on the glass.

It is late in the day. Brants and Canada geese are asleep
on the waters of St. Margaret's Bay.
The man and his wife are out for a walk; see how they lean
into the wind; they turn up their collars
and the small puffs of their breath are carried away.

mi madre se inclinó
para llenarme el plato
y cuando terminé
lo llenó de nuevo.
Recuerdo aún el sabor de la salsa,
su olor a ajo y apio,
y que la chupaba
con trozos de pan.

Ahora la pruebo de nuevo.
La carne de la memoria,
la carne que no se altera.
Alzo el tenedor
para comer.

Norte pobre

Hace frío, hay demasiada nieve,
el viento bate con furia su jaula de árboles,
las nubes parecen trapos usados y rotos,
los estorninos picotean el hielo.
Es el norte, el norte pobre. Nada anda bien.

El hombre, que ya ha salido al trabajo,
vende sillas y sofás en una tienda que no prospera.
La mujer se queda en casa y mira por una ventana
hacia los árboles,
soñando con retener la vida que pasó,
aunque ésta no fue gran cosa.
Los cristales acumulan flores blancas de escarcha.

Comienza a anochecer. Los gansos Branta y del Canadá
duermen sobre las aguas de la bahía de Santa Margarita.
El hombre y su mujer van ahora juntos, de paseo.
Mira cómo los inclina el viento: alzan
el cuello de sus abrigos y se van perdiendo
los pequeños vahos de la respiración.

The End

Not every man knows what he shall sing at the end,
Watching the pier as the ship sails away, or what it will seem like
When he's held by the sea's roar, motionless, there at the end,
Or what he shall hope for once it is clear that he'll never go back.

When the time has passed to prune the rose or caress the cat,
When the sunset torching the lawn and the full moon icing it down
No longer appear, not every man knows what he'll discover instead.
When the weight of the past leans against nothing, and the sky

Is no more than remembered light, and the stories of cirrus
And cumulus come to a close, and all the birds are suspended in flight,
Not every man knows what is waiting for him, or what he shall sing
When the ship he is on slips into darkness, there at the end.

For her

Let it be anywhere
on any night you wish,
in your room that is empty and dark

or down the street
or at those dim frontiers
you barely see, barely dream of.

You will not feel desire,
nothing will warn you,
no sudden wind, no stillness of air.

She will appear,
looking like someone you knew:
the friend who wasted her life,

the girl who sat under the palm tree.
Her bracelets will glitter,
becoming the lights

of a village you turned from years ago.

El final

Mientras zarpa la nave y observa el muelle
ningún hombre conoce la canción que cantará al final
ni lo que pasará cuando esté atrapado, inmóvil, entre los rugidos
del océano sin posibilidad o esperanza de retorno, allá al final.

Cuando no haya más tiempo para podar las rosas
o acariciar el gato, y el crepúsculo que enciende el césped
y la luna llena que lo refresca no existan,
ningún hombre sabrá cómo reemplazarlos.

Cuando el peso del pasado se apoye en la nada
y el firmamento sea apenas una luz en el recuerdo
y las historias de cirrus y cúmulus lleguen a su término
y las aves permanezcan suspendidas en su vuelo,
ningún hombre sabe lo que les espera, o la canción que cantará
cuando la nave donde viaja entre a lo oscuro, allá al final.

A ella

No importa dónde te encuentres
puede ocurrir cualquier noche,
en tu cuarto que está oscuro y vacío,

o en la calle,
o junto a esas borrosas fronteras
que apenas ves o imaginas.

Sin que te mueva el deseo,
sin que haya ninguna advertencia
–ni viento inesperado, ni aire inmóvil

ella aparecerá,
como el recuerdo de alguien que conocías:
la amiga que malgastó su vida,

la muchacha sentada bajo una palmera;
sus brazaletes brillarán
hasta iluminar un pueblo

que dejaste hace años.

HAIKUS

ANTONIO MORALES MARTÍNEZ

No veo las cabras.
Borbolleo de esquilas
en la vaguada.

Hace el vejete
del rosario sonaja:
fiestas de gato.

En la herida fresca
del melocotón que mordiste
posa una abeja

Según me dicen
es seña del camino
olor de flores.

Mariposas del cementerio
y chapaleo de un pez.
Noche de Junio.

Una golondrina
en un vaso micénico
hace verano.

Cabecean
entre apiñados cipos
las amapolas

Bramido azul del viento.
Vibrantes tambores de mármol
alzan blancos de silencio.

En la brecha
un icono y dos lámparas.
Abejarucos.

Rosa de liquen
se abre en los mármoles.
Devastación.

En campo abierto
flores de la pasión:
cuarto de enfermo.

Cardo enjuto:
zapatero trémulo
sobre un pincho.

Alborada de pájaros.
El grávido manzano
se sonrosa.

Antonio Morales Martínez (Sevilla, 1970) es un poeta novel, atraído por el haiku, los poemillas sensitivos y otras formas afines; autor de varios libros inéditos, como ***Restos de Policromía*** *y* ***La Vida Oportuna****. Colaborador literario de* ***El Correo de Andalucía*** *y habitual traductor de poesía inglesa, francesa, alemana e italiana.*

Federico García Lorca

Manual para los Días Críticos

LUIS MORENO VILLAMEDIANA

Exilio

estos árboles no me son familiares,
esa coraza de hielo brilla de otro modo
en este parque de París adonde vengo
a caminar tranquilo pero solo,
aquí el viento canta diferente
a los recuerdos de mi casa paterna,
aquí el viento me habla en una lengua
que oigo a diario, pero no reconozco

Si se piensa un poco puede llamarse sombrero de copa

¿de dónde saca el hombre ese dios muerto
que pone el pelo al pecho y el agua

a los molinos?;
¿acaso el hombre cuando está indigesto
le pone autor a las piedras que ahora descansan
en los caminos rotos por donde
han dejado de pasar los yipes
y sólo caminan los insectos?;
¿o tal vez en sus momentos libres el oficinista
hace el café a un lado –el cigarrillo
que le quema la boca, los bolígrafos–
y desde una ventana de este o de aquel edificio
emprende el ejercicio de pensar en un dios
alto,
sobrio,
desnudo,
que se presente al mundo como dueño del mundo?;
¿o se puede también suponer que son los torpes
los que atribuyen a otro (gigante)
la culpa de la tierra?;

¿quién me dice que digo lo que se dice arriba?;
¿qué desempleado ha hecho que otro construya
nuestros cafés vacíos,
nuestros campos vacíos,
nuestras vacías manos

visibles?

El lugar me parece conocido, pero todo lo contrario

he pasado por aquí tantas veces
que ya no reconozco el lugar,
mi casa se ha cambiado de sitio,
las viejas paredes se llevaron mis cosas a otro suelo,
se mudaron mis carpetas y mis medias,
los zapatos que me hicieron conocer Buenos Aires
ahora calzan a otro,
la mesa donde debía redactar mis informes
soporta en esta hora la carga de otro hombre más necio

y la reproducción de Klimt donde algún tipo besa a su amante de cuello quebrado
y la cafetera amarilla de peltre que recuerda a mi abuelo
y la fotografía donde parezco un sobreviviente
y el papel sanitario y aun mis huesos tan estrictamente personales
que a ningún otro muerto podrían servir de mucho,
en este instante decoran o dan aliento a quién sabe qué carnicero o astrólogo,
y lo que es peor mi corazón la cosa que me mantenía en pie con sus agites,
mi corazón la planta el trigal extendido,
mi corazón donde ya no sé verlo
ahora me olvida

Cómo y por qué

cómo se ha hecho, me atrevo a preguntar, para que un hombre
sin que nadie lo pida deje el mundo,
recoja sus corotos es decir sus enseres es decir
la pijama,
su lecho,
el litro de agua,
la enciclopedia que lo ha vuelto más sabio,
y se mude al lado de la iglesia, adonde siempre
van a cantarle los parientes y los cuervos;

cómo decide dios que es el turno de éste y no de aquél,
que a éste le ha llegado la hora de probarse en el aire
de manera que podamos estar seguros de si puede planear
o si cae rotundamente a tierra con un golpe seco;

cómo llegan a intuir las floristas
que la corona de violetas y rosas y geranios y dalias
debe enviarse a casa del funcionario equis y no del otro compañero de oficina,
precisamente con los saludos de sus jefes
y de las secretarias;

cómo puede acaso el mundo darse cuenta
de que ya es hora de pintar de colores neutros las paredes
y de encoger el corazón de los parques
y de fruncir los pulmones de los caminos de los parques
y de apocar las vísceras de las bancas y la estatua de los parques

con el dolor del corazón y los pulmones y las visceras
de un muerto nuevo;

y además,
mis amigos,
por qué

Las señales del agua

las nubes por algún raro motivo se juntan en el cielo
sin importar lo que uno pueda hacer:
morirse o fatigarse;
mientras en la cocina uno se prepara comida
y añade queso al pan y leche al vaso,
el vasto cielo se sigue ennegreciendo,
las nubes mayores llaman la atención de los transeúntes
como si fueran una gran señal de quién sabe qué cosa;
pero tercamente seguimos comiendo,
las gotas de agua comienzan a caer pero nosotros
mordemos y bebemos
nuestro sano alimento;
y no obstante,
los ángeles mojados se asoman
encima de los hombros
y nos muestran que la humedad es un rostro
y el olor del barro quizá un mejor aliento;
tal vez dios existe;
al menos

cae la lluvia

Dos pasajes

yo no soy solo,
yo tengo un pecho afuera que aloja mi corazón y me lo cría
para saber comer y no mentirle a nadie;

necesito dos camisas cuando salgo a la calle
y dos vasos de agua para una misma boca
en dos cuerpos distintos pero unidos;

yo no soy solo,
yo cuando estoy despierto estoy dormido
sobre un colchón en otro apartamento
y sonámbulo digo unas palabras que no pronuncio yo
pero recuerdo
al día siguiente como si fuera
Luis
quien hablara en su sueño;

necesito dos sillas si me siento cansado
y dos doctores para mis cuatro orejas;

créame dios, entonces, cuando digo
que requiero un par de mañanas para morir definitivamente,
la primera por mí
y la mañana siguiente por mí mismo
que también voy a morirme de tristeza
por aquella que amaba

OTRO HOMBRE DE NIEVE CON NARIZ DE ZANAHORIA

yo porque al levantarme me concentro e inmediatamente pienso:

«blanco»,

yo luis porque abro una nevera y me conmuevo con la escarcha
yo este señor que escribe es decir luis porque en la fotografía de algún
[atlas del mundo
miro el fuego alpestre y las rocas a las que llega el día con el alba
de unos copos de nieve,
yo un hombre nacido en medio de carbones,
yo el mismo hombre habitante de un fogón estúpido,
yo bastante cambiado es verdad pero el mismo luis siempre,
porque imagino un carámbano al dorso de un alero

y un cardenal abrigado entre las ramas de un pino insistente y soberbio,
me declaro al fin hielo, espacio muy abierto
por donde el viento enfila buscando el granero más solo
para vestirlo de prontas y agudas
claridades

Retrato del artista con letrina: Agatías va de cuerpo

es aquí, se los juro, donde acaba y se pierde
el pavo asado;
la perdiz, las costillas
que ama el glotón y el cocinero exalta,
y las hierbas de India que han vestido los hornos
con gusto de Calcuta
se truecan aquí en roña, en bofia, en excremento;
el vientre aquí descarga sus mojones;
el torpe fardo que en principio fue un guiso
cambia su olor aquí por un perfume rancio
y el oro de los peces y el bronce de las papas
se han vuelto ahora, aquí,
en este cuarto en ruinas donde pujo,
un tesoro de mierda para el que «mosca» es «guinda»

Luis Moreno Villamediana (Maracaibo, Venezuela, 1966) es licenciado en Letras por la Universidad del Zulia, donde actualmente ejerce como profesor de Semiología, Literatura y Religión, y Literatura Comparada. En 1992 obtuvo el Premio de Poesía en la Bienal José Rafael Pocaterra (Ateneo de Valencia) y en 1997, el Premio Internacional de Poesía José Antonio Pérez Bonalde por su libro ***Manual para los días críticos****. En 1995 publicó el libro de poemas* ***Cantares digestos****. Además ha traducido a Wallace Stevens, Robert Frost, A.R. Ammons, Manuel Bandeira entre otros autores. Los poemas aquí publicados pertenecen a* ***Manual para los días críticos****, aún inédito.*

Paisaje Reunido

LÁZARO ÁLVAREZ

Fotografía movida

Pequeña,
veo cómo tu sonrisa
ilumina de pronto la miseria
y reabre la carne del olvido.
Y no hay nada. Yo no puedo hacer nada.
Salvo confundirme un poco más
mientras me siento
inmolado por la explosión borrosa de la pena
sin poder nada.
Ni de inmediato
sonreír contigo.

Mirando el Patio

La vieja empalizada lleva años
rozando el suelo con sus púas.
Como una anciana,
inclinada en el día
por ella pasan perros, veranos,
viento de lluvia,
los niños saltan de la casa a la calle
y crece un monte fresco
donde nunca pisamos.
Reventada en sus palos,
recostada y mirando siempre al cielo,
es una señal que ya no vale
pero que no termina de caerse.
En las noches cuando regreso tarde
también yo salto al patio sobre ella
y pienso un rato
en la casa que estamos siempre
haciendo.
Y agradezco, entonces,
por lo que tengo todavía,
por las marcas que dejaron los días,
por el viento libre que puede entrar a veces
y por el cielo abierto que en las noches
todavía se puede respirar
desde este patio.

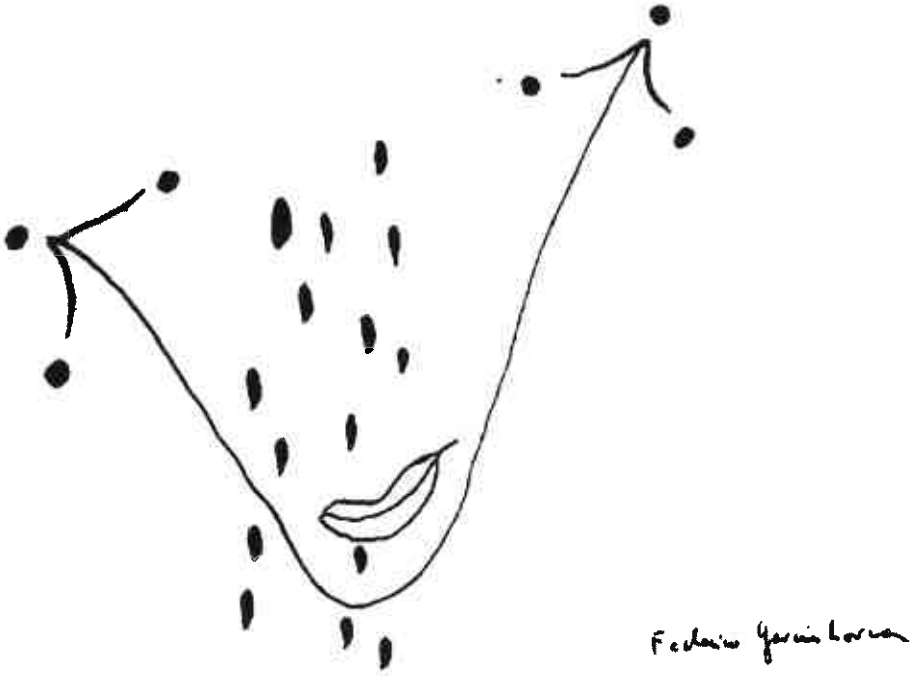
Atravesando el Valle

Levantarse ebrio todavía
la cabeza surgiendo de la muerte
en el desolado apartamento
donde no vive nadie.
Agua en la cara para dar valor
para lavar el desconcierto
aunque siempre es más duro

salir sin nadie que el frío de las madrugadas.
Pequeñas aves gritan entre los edificios
y kioskos de periódicos abren sus rutinas
y sacan a patadas a los perros mugrientos.
Todo pasó y todo está por venir
entre las dos rutas del amanecer
como heridas cercanas.
Entre los dos destinos
que regresan en el aroma
del agrio vino de la noche.
Nuevo es el aire de no saber qué hacer
y el fresco miedo que respiras.
Pagar tu peaje como en un trance oscuro,
mirar el cerro verde inesperadamente
y, adormilado, en la Brasilia fría,
cruzar el valle todavía mojado
a trabajar.

Carreteras

Camiones en el alba,
oscilación del día.
Algo termina,
algo nace a esta hora.
Llegan y parten
los que van a vivir,
los que han vivido.
Y nos da en la cara
el viento caliente
del tráfico de las carreteras.
Llegados desde lejos,
como rumor que viene,
como habla desconocida
de lo que se consume lentamente
cada día,
todos los días.
En el alba silenciosa,
dura,
cavilante.



Lázaro Álvarez (San Felipe, Yaracuy, Venezuela, 1954). Ha publicado ***Asidua Luz*** *(La Oruga Luminosa, 1982),* ***Vivir Afuera*** *(Monte Avila Editores, 1990) y* ***Paisaje reunido*** *(La Oruga Luminosa, 1993) Artículos y ensayos literarios suyos han aparecido en distintos periódicos y revistas de Venezuela y es traductor de los poetas Fernando Pessoa y Manuel Bandeira. Licenciado en Letras por la Universidad Central de Venezuela, es Jefe de Redacción de la revista de arte y literatura La Oruga Luminosa, y dirige actualmente, la División de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. Los poemas aquí publicados pertenecen a su último libro.*

POEMAS

PIEDAD BONNETT

FIN DE SEMANA EN FAMILIA

En el comedor del balneario toman su almuerzo las pálidas familias
todavía los cuerpos ablandados de sales las cabezas peinadas
y los abuelos lucen las camisas baratas que han comprado sus yernos
y la muchacha fronteriza
sonríe bobamente mientras la madre suda
y le da con paciencia la sopa a cucharadas.
En el comedor del balneario los meseros atienden a sus clientes
con un silencio eficiente y desdeñoso
y los padres revisan los platos de los niños hasta ver que no hay nada.
Hablan de tanto en tanto sobre lo placentero del lugar
mastican lentamente su comida
y miran su domingo que afuera languidece
satisfechos de sí de su alegría.

Un lugar para el silencio

Cada mañana
cuando las gentes de Moab abren sus puertas
ven la inmensa cadena de montañas de piedra
que ciñe su pequeña ciudad
como un rosado anillo prehistórico

y allá arriba
el cielo imperturbable
recién nacido insecto luminoso
que ignora la belleza de sus alas.

Saben los habitantes de Moab
que detrás de las rocas
más allá de sus vidas ajenas a todo sobresalto
se extiende un universo de silencio
dunas
abismos lava gris y rosa
y el viento cabeceando entre los riscos.

Cuando la carretera que atraviesa Moab queda desierta
el silencio que habita detrás de las montañas
cae sobre sus gentes como una culpa antigua.
Ellos, hombres buenos que viven tercamente sus días
levantan sus miradas hacia el cielo
y beben de su azul
beben de su remota transparencia.

Los que aún creen

(Jerusalén, julio de 1997)

Qué gesto hay en sus rostros qué palidez acaso
o qué luz misteriosa iluminando
las frentes y los ojos fervoroso

cuando entran al mercado
ciegos para la roja pulpa de las granadas
y para el brillo líquido de las cebollas rubias
en que el sol se remansa
inocente y aún tibio esta mañana.
No pueden ver no ven no quieren ver
el rostro del que pesa la col en la balanza
la espalda de la anciana señora que examina
con ademán pausado las manzanas
o la sonrisa amable del comprador que alegre
bromea y cuenta una pequeña historia
trazando blandos signos en el aire.
Los puedo imaginar mirándose a los ojos
en una eternidad ya conquistada
antes de que la furia de la pólvora arrase
con tulipanes higos habas nueces
y destroce la entraña feraz de los melones
y el cielo se derrumbe sobre un río de manos.
Qué oración poderosa se interrumpió en sus pechos
donde el odio fue amor por un instante
y ofrenda y torva ley y víscera sangrante
y puerta al cielo de los que aún creen
y al infierno sin paz que habitan los chacales.

Minotauro y Desnudo

(Pablo Picasso)

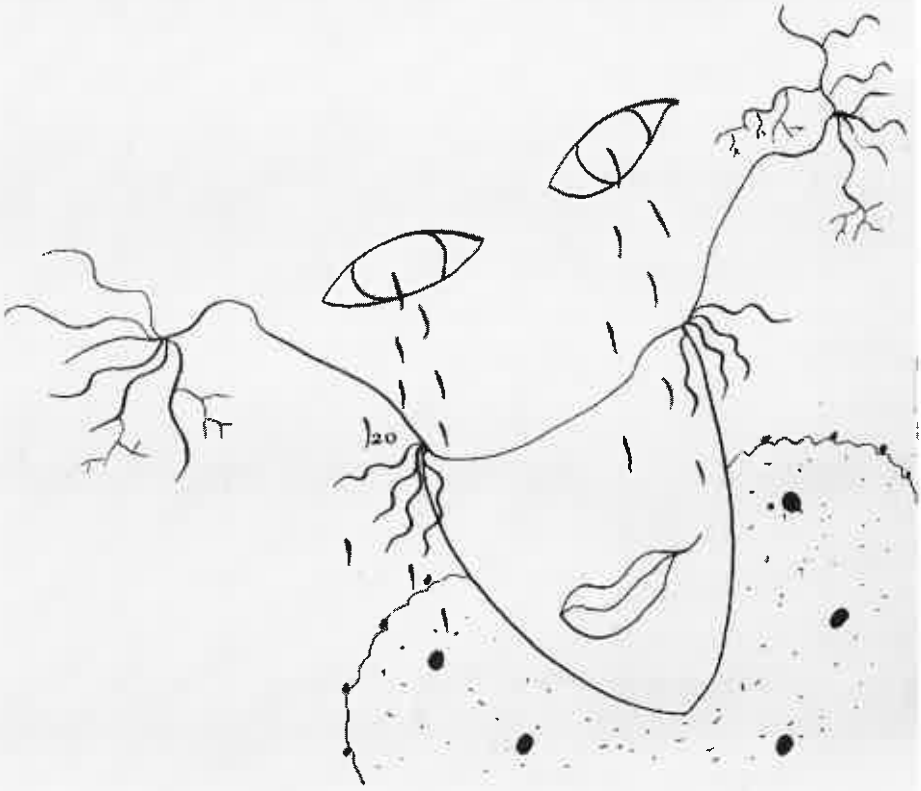
Oh poderoso minotauro
la fuerza de tu amor ya anuncia la ruina el despojo las lágrimas.
No es fácil resistir la luz de tu hermosura.
Esa pequeña mujer vive su muerte entre tus brazos
y es claro que agradece al pintor
que la haya condenado por una eternidad
a ser de tus poderes poseída.
Su realidad de tinta la salva de la pena
de la ruina el despojo las lágrimas
oh brutal despiadado minotauro.

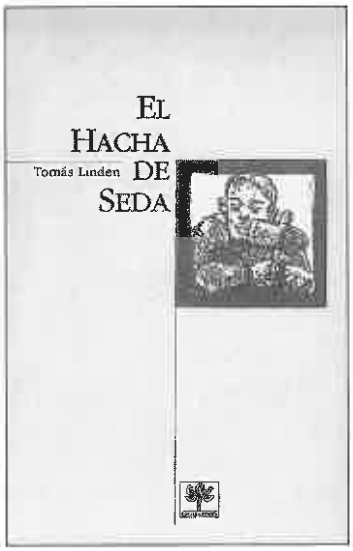
Diario

Cada mañana es ahora un rectángulo blanco una pulcrísima hoja
que despierta mi miedo
qué hacer con el dolor dónde ponerlo
aplicarse a la vida con método con furia con tinta ir cometiendo
el limpio asesinato
matar matar el tiempo oh dulce paradoja
acuchillar los días mientras tu vives sano como un tigre muy joven
garrapatear borrar poner las tildes
organizar sobre las horas limpias la fiebre la obsesión el desamparo
y esperar otra noche
y esperar otro día
una rayuela eterna pintada con tiza de colores
y saltar arrastrando la pizarra
domingo
lunes
martes
y al final ningún cielo.

Piedad Bonnett (Antioquía, Colombia, 1951) es licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes, donde ejerce como profesora desde 1981. Ha publicado cuatro libros de poemas: ***De círculo y ceniza*** *(Mención de honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz, 1989),* ***Nadie en Casa*** *(1994),* ***El hilo de los días*** *(Premio Nacional de Poesía otorgado por Colcultura, 1995) y* ***Ese animal triste*** *(Ed. Norma, Santafé de Bogotá, 1996); y la antología* ***No es más que la vida*** *(Arango Editores, Bogotá, 1998). Es autora, además, de dos obras de teatro:* ***Gato por liebre*** *y* ***Que muerde el aire afuera****, montadas por el Teatro Libre bajo la dirección de Ricardo Camacho. Este grupo utilizó también su versión en verso de* ***Noche de Epifanía*** *de Shaskepeare para uno de sus montajes. Ha traducido* ***El cuervo****, de Edgar Allan Poe, (El Áncora Editores, 1994).*

Palabra de Lector





Tomás Linden
El hacha de seda
Ed. Goliardos, Caracas, 1995

El Hacha de Seda: Eugenio Montejo y la Heteronimia

MIGUEL GOMES

La obra de Eugenio Montejo comprende títulos tan conocidos como *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982), *Alfabeto del mundo* (1986) y *Adiós al siglo XX* (1992-7). Decir que su poesía es de las más representativas de este fin de siglo en Hispanoamérica no supone una generalización; críticos acuciosos como Guillermo Sucre, Francisco Rivera, Américo Ferrari, Pedro Lastra y Luis Eyzaguirre han contribuido a desentrañar una labor que habrá de contarse entre lo más memorable de una coyuntura en la que los escritores, habiendo constatado la canonización de las vanguardias e, incluso, de la primera remesa postvanguardista (Parra bastaría como ejemplo), buscan alternativas expresivas que no desaprovechen un legado que va del ludismo hermético a formas tradicionales. Precisamente en el contexto de un segundo estadio de la postvanguardia me gustaría examinar uno de los volúmenes recientes de Montejo.

El hacha de seda, colección de treinta y ocho sonetos, ha sido publicada casi al mismo tiempo que una reedición de *Algunas palabras*. En este último

libro figura un revelador prólogo donde, retrospectivamente, se perfila una concepción de la escritura que cimentará nuestro estudio en lo que atañe tanto al vocabulario como al propósito de percibir fenómenos de intertextualidad en distintos momentos de la escritura del autor venezolano. Apunta Montejo: " [*Algunas palabras* no alberga] rupturas formales ni tampoco reitera los consagrados modos de la antigua retórica. Me proponía entonces tomar distancia por igual de los experimentalismos vanguardistas que saturaron la primera mitad de nuestro siglo, como de una deliberada reivindicación clasicista, sin ningún fundamento en nuestro días [...]. Con todo, no quisiera singularizar demasiado ese poemario, pues siempre he creído que el trabajo cumplido a lo largo de los años forma una continuidad"[1]. Tales razonamientos sintetizan premisas manejadas por el Montejo ensayista de *La ventana oblicua* (1974) o *El taller blanco* (1983) y pueden considerarse como principios ductores del poeta.

Con esto en mente, convendría preguntarnos cómo se inserta *El hacha* en la lírica montejiana. El libro aparece firmado por un autor ficticio, Tomás Linden, que, según lo explica la nota introductoria de Montejo, "editor" del volumen, fue un venezolano de ascendencia sueca, activo durante la primera mitad de siglo XX tanto en Venezuela como en Europa. Esos datos, y el hecho de que Linden escogiera el añejo molde del soneto en un período de innovacionismo programático, nos remiten de lleno a las cuestiones ventiladas en la reedición de *Algunas palabras*. De hecho, el presentador de *El hacha* nos recordará que el empleo del soneto constituye un retorno "a la gracia verbal de Lope o Medrano, con la natural falta de prejuicio de quien en sus poemarios publicados en Suecia ya había pagado su tributo a la vanguardia". ¿Es "clasicista" Linden? Vista las palabras de su editor, no podría negarse. Sin embargo, el círculo se cerrará si reparamos en otro detalle: así como el personaje aparenta contradecir los gustos de su creador, éste también lo acompañará en el gesto y se contradirá a sí mismo. El Montejo que usualmente esquivaba los tics vanguardistas acude ahora a una rutina que se identifica con ellos: me refiero a la *heteronimia*, ostensible en la creación de Tomás Linden –y de Blas Coll o Sergio Sandoval, nombres que aparecían, respectivamente, frente a los ensayos de *El cuaderno de Blas Coll* (1981) y los poemas de *Guitarra del horizonte* (1991).

Ciertamente, Antonio Machado y otros poetas, sin haber sido vanguardistas, frecuentaron el artificio. No obstante, toca a Fernando Pessoa el haber llevado la técnica a su más alto grado de sofisticación y haber puesto a circular internacionalmente términos como "heterónimo" u

1.- Maracay, La Liebre Libre, 1995, pp. 5-6.

"ortónimo". Pessoa, poeta en el cual el futurismo dejó huellas innegables, si bien se separó de la vanguardia, jamás se apartaría de su ludismo y como "juego" ha de entenderse la producción de sus dobles Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, etc. Sorpresa vanguardista, sin duda, causó el paulatino descubrimiento de que tras esos nombres y esas escrituras disímiles se encontraba una sola inteligencia que subvertía, con la maleabilidad de sus textos, la perseverante creencia romántica en la "sinceridad". El "corazón" con que aún se les exigía a los autores que escribieran se convierte en la obra pessoana en *comboio de corda* ("tren de cuerda"), es decir, juguete. Pessoa, poeta experimental, demolía con puntería futurista el pasado y para hacerlo, incluso, echó mano de versos horacianos (Reis) o entre infantiles y místicos (Caeiro). Alcanzar la novedad a través de lo arcaico fue uno de sus triunfos. Si se consulta algún texto crítico reciente de cierta repercusión, como The *Western Canon* de Harold Bloom, veremos que la atención que despierta su poesía, años después, todavía se debe a los efectos desfamiliarizadores de aquel experimento.

Pues bien, Montejo, inventor de escritores alternos, no ha ocultado nunca su fascinación por Pessoa, a quien recuerda con frecuencia en su prosa y convierte en materia explícita de uno de los poemas de *Alfabeto del mundo*. No creo desacertado acreditar el nacimiento no sólo de Tomás Linden, sino de Coll y Sandoval al impacto del poeta portugués en la sensibilidad de Montejo. Eso, sus traducciones de autores portugueses y la prolongada estadía del escritor en Lisboa, como diplomático, nos fuerzan a releer su labor sin olvidar la conexión con el "caso" pessoano que, como hemos visto, tampoco ha de separarse de lo vanguardista. Nos encontramos ante una de las aporías más interesantes de una poética en deuda profunda con aquello que dice eludir.

No obstante, al contrario del filósofo, el poeta no está obligado a ser coherente. Del contrasentido implícito en una escritura enemiga de lo vanguardista y lo clásico pero que termina siendo las dos cosas a la vez surge, justamente, la conmovedora tensión dramática de *El hacha*. Hemos de examinar algunos elementos que nos ayuden a comprenderla.

Todo proyecto heteronímico descansa en la suposición de que el hablantebásico –que los lectores ingenuos equiparan al autor– es distanciable de un hablante interino que escribe sin "ser" el individuo; la heteronimia enlaza la fenomenología lírica y la narrativa, la efusión sentida como subjetiva y la ficción transpersonal. Si bien Pessoa se comparaba a un dramaturgo, tal idea no podría justificarse, pues el mundo poético no se encamina a la representación física sino directamente a la imaginación

lectora, caso idéntico al del cuento o la novela. Tomás Linden participa de ese orbe seminarrativo; no sorprende, por tanto, que en el prefacio Montejo proponga –observando una foto de Linden y Magroll en Portugal (p.13)– la cercanía de su creación a la de Álvaro Mutis, poeta de notoria tendencia "novelesca".

Linden, en su papel de sujeto independiente, está dotado de hábitos verbales que lo apartan del estilo de su creador. Aquí radica una de las conquistas más determinantes de Montejo: éste, es sabio, ha logrado forjarse durante decenios una expresión alabada por su sobriedad, sencillez y discreta emoción; en *El hacha*, por el contrario, se las arregla para articular un estilo manierista, remilgado y , esporádicamente, prosaico. El lector montejiano, así, no vacilará en varias oportunidades ante la "otredad" de Linden.

El manierismo es de corte aurisecular. A las menciones de Lope y Medrano, los sonetos añaden remisiones a Quevedo. El texto transcrito a continuación, "El andariego", junta, en efecto, los clichés sintácticos del Siglo de Oro a los elocutivos; ambas formas de recreación arqueológica figuran en el primer y en el último verso, delimitando un espacio que atrapa tanto el pasado de la poesía hispánica como el presente de la enunciación, en deuda aplastante con algo ajeno –que se "aliena". La persecución emprendida por Linden es trágica, hasta por expresarse con una voz que no le pertenece a él sino a la tradición: "Corro delante de los ojos míos, / viviendo donde a veces aún no llego,/ sin saber si estas aguas que navego/ las muda el tiempo con sus falsos ríos.// De la muerte ya sé los calofríos / y el olvido que sigue al golpe ciego; / ya el futuro me ha visto de andariego / con muchos más naufragios que navíos. // Tanto he vivido lejos de mí mismo / que hasta mi corazón se ha vuelto abismo, / latiendo inescrutable y a desgana. // Soy ése que no alcanzo ni en la sombra / –el que tras sí me arrastra, el que me nombra, / el que ayer era hoy y hoy es mañana". En muchas otras ocasiones nos toparemos con imágenes renacentistas o barrocas, fórmulas petrificadas por conveniencia de la rima, propias de los siglos áureos ("piel tuya", "la vida mía"). Pero importa señalar que ese manierismo resulta valioso para estimar la destreza de Montejo. Linden puede cansarnos por sus copias; con todo, ese aburrimiento ha sido calculado con el afán de narrar, dar verosimilitud a un personaje: un individuo que abandonó el español y se ha reincorporado a él y a su historia, sintiendo el asombro del extranjero –"el sueco Linden, un recién venido a nuestra tradición", advierte el prologuista (p.12).

He aludido a cursilería en la escritura de Linden. Montejo, poco dado

a remilgos, logra recrearlos con habilidad que hace sospechar un distanciamiento burlesco entre el heterónimo y el hablante básico que lo manipula. Confróntese, por ejemplo, el soneto "Afrodita": "Con lágrimas de mármol me lloraba / la Afrodita sin mar en su museo, / y yo, compadeciendo su deseo, / con mi llanto mortal la secundaba...". La cursilería de Linden, en otras oportunidades, se manifiesta menos sardónicamente. Aquí y allá, el heterónimo adopta un lenguaje de machismo sentimental que cosifica a la mujer. Ello ocurre en "De par en par": "Yo vi una vez de par en par la tierra desde la alta atalaya donde el sueño / con su industria sutil convierte en dueño / a quien al mundo del amor se aferra [...]. // Un cuerpo con los senos como rosas, / en cuya clara imagen se veía / cuánto hay de tierra en la mujer desnuda". Si caben sospechas acerca de la ironía soterrada, préstese atención a la convivencia de lo que suena clásico en el cuarteto citado y las comparaciones más bolerísticas del terceto. La distonía es tan marcada que "la alta atalaya", arcaizante, gracias a la postergada inventiva de los últimos versos, se convierte en cacofonía.

Obviamente, el "sueco de Patanemo" –como a él se refiere Montejo en el prólogo, preparándonos para su comicidad– demuestra impericia ante el tema amoroso, que se verá complementada, en la primera mitad de esta colección, por la falta de capacidad para distinguir inflexiones de la lengua española poco aptas en la lírica. A ello me refería cuando sugería la aparición de lo prosaico en sus versos, Linden parece no dominar sigilosas convenciones tonales, especialmente la selección de vocabulario según el marco genológico del discurso, por lo que nos tropezaremos con pesados enlaces argumentativos en medio de algunos poemas –como "El planeta fugaz": "Después la edad deshizo mis quimeras, / mas no apagó el planeta donde iba / *puesto que* en cada nuevo amor lo veo".

Manierismo, afectación, prosaísmo: ¿nos encontramos, en pocas palabras, ante una poesía carnavalesca? ¿Apuntará la sátira a un personaje ficticio? Si nos inclináramos por esa solución, nos extraviaríamos. Con *El hacha*, Montejo muestra que es capaz de humor, algo ausente casi por completo de sus poemarios previos. Sin embargo, ese nuevo nivel interpretativo se supedita a un esfuerzo más característico de él: confirmar el profundo respeto que debe merecernos el oficio poético, depárenos éxitos o no. Lo que tenemos en Linden es la lucha desesperada, a veces fallida, a veces satisfactoria, de quien ha partido de Suecia a Venezuela no a recobrar una vida, sino a rehacer un universo verbal. Dicho de otra manera, ya que la escritura heteronímica participa de lo narrativo, podríamos plantearnos como relato en *El hacha* los sucesivos avances y retrocesos de un hablante ansioso de hacerse de un lenguaje poético. La "tensión" que he propuesto

como modelo de lectura de este libro tiene que ver con la índole discrepante, inarmónica de algunos de sus versos, que tanto denuncia una labor en marcha.

¿Quiénes, para ser más precisos, contienden en estas páginas? Fiel a la fenomenología de la heteronimia, me gustaría encarnar esos contrarios en Linden y Montejo. En un primer momento el poemario resulta neurótico por el desgarramiento; pero esa riña se transforma en algo más. Ello se producirá cuando lleguemos a la certidumbre de que Linden, poeta poco diestro, vuelve a ser Montejo, poeta aptísimo, y olvida la mascarada vanguardista que le dio ser. Este proceso es crucial para que no confundamos *El hacha* con una simple diversión.

La clave de la salvación del poemario se encuentra en un tema del Barroco: el desengaño; sólo que aquí lo que tenía de sermón contrarreformista es substituido por un motivo que no convoca a la moral, sino a los afectos de cualquier ser humano en cualquier época. El saudosismo que Montejo ha exhibido en sus mejores libros vuelve a aflorar, ahora con ropajes de poesía remota: la melancólica presencia de la ausencia vertebra la cosmovisión de Linden al igual que la de *Terredad* o *Trópico absoluto*[2]. La coincidencia entre Linden y Montejo, pese a los préstamos de autores de otras eras, se vuelve sumamente productiva, hasta imponerse como núcleo semántico de *El hacha*. El título mismo, proveniente, por cierto, de los "manuscritos" de Linden, apunta a la temida irreversibilidad del tiempo, tal como lo sugiere el poema "Setiembre": desengaño de las egocéntricas ilusiones de eternidad. Es justo en esa línea imaginal donde a los tropiezos estilísticos del heterónimo se oponen sus aciertos; así lo evidencia "Una vida", como otros, soneto quevedesco a destiempo, pero felizmente enriquecido con la "terredad", el anhelo de comunión con el cosmos, no atribuible al "sueco de Patanemo", sino al muy conocido poeta Eugenio Montejo: "Una vida no más –y tanta tierra..., / el tránsito de un hombre entre sus días; / qué poco pueden nuestras alegrías / arrebatarle al tiempo lo que aferra. // Qué pocas veces en su diaria guerra, / desacatando sus minuterías, / se nos vuelven las horas fantasías / y el verdugo reloj los ojos cierra. // Lo cierto, lo palpable, lo seguro / es esta sola vida que no alcanza / para abarcar la amada tierra en torno; // y errar en pos de nuestro propio apuro, / cada quien con su parte de esperanza, / entre dos nadas, solo y sin retorno". La progresión del asunto de la caducidad pronto encarna en la obsesión por la vecindad de la muerte y culmina en "El retrato", el texto más impactante de la colección, que borra

2.- Cf. Miguel Gomes, El pozo de las palabras, Caracas, Fundarte, 1990, pp. 99-123.

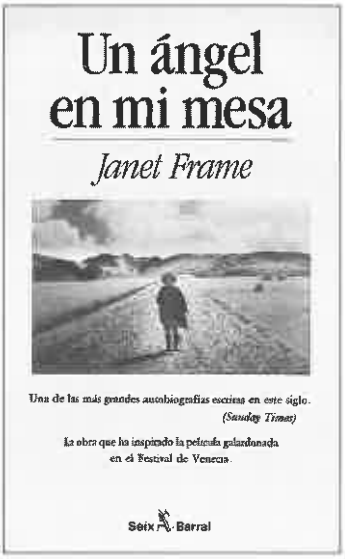
de una vez las vacilaciones cómicas de Linden: "soy éste que está aquí, veinte años antes, / a la luz objetiva del retrato, / aunque el tiempo con pérfido arrebato / en polvo haya trocado esos instantes. // [...] Soy éste y tantos otros..."

No es extraño que en su clímax *El hacha* reflexione acerca de la alteridad, pues ya el libro ha sido invadido por indicios de que tras Linden se halla Montejo. Y no sólo por el *saudoso* sentimiento de pérdida o un tema archimontejiano como el que sintetiza el neologismo *terredad*, sino por una multiplicación de giros y tropos que identifican al Montejo poeta y han obligado a sus críticos a ver en su obra una red de "menciones migratorias"[3]. En esa red, por fortuna, queda atrapado Linden, cuyo tacto poético se fortalece a medida que su personalidad aurisecular se esfuma y se acerca a la actual de su creador. El hablante básico de *El hacha de seda*, portador de la identidad de Montejo, se cansa de la farsa vanguardista de la heteronimia y acaba desentendiéndose de ella para ofrecernos una serie de verdaderas obritas maestras. De esa manera, desaparece también el callejón sin salida que plantea el surgimiento de Linden en una poética temerosa de los extremos de lo experimental y lo clásico.

No ha de sorprendernos que el libro de un artista bien dotado como Montejo incluya a la vez un discurso y un contradiscurso: toda creación fiel a los poderes secretos de la imaginación nace de un debate que, bien llevado, conduce a una síntesis. Me refiero al encuentro de la conciencia y el inconsciente; los propósitos lúcidos de la vigilia y los impulsos obscuros, irracionales, capaces de dominar la voluntad autorial y utilizarla para llevar a cabo sus designios.

3.- Cf. Pedro Lastra y Luis Eyzaguirre, eds. *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy* en Inti, 18-9 (1984), pp. 213-4.


Federico García Lorca



Janet Frame
Un angel en mi mesa
Ed. Seix Barral, Barcelona, 1991

Janet Frame, El Candor de la Lucidez

FRANCISCO JOSÉ CRUZ

Las maneras de abordar, pasado un tiempo suficiente, la propia vida y de escribirla son casi infinitas. Esbozar sólo algunas supondría un alarde de banalidad por mi parte. No voy a reflexionar sobre las variantes del género memorístico o autobiográfico. Mi intención es, sencillamente, compartir el íntimo entusiasmo de una lectura. Soy un lector, no un crítico y, a diferencia de éste, las necesidades de un lector tienen poco que ver con programas establecidos. Es verdad que el lector responsable no es un simple curioso que espera que el azar le vaya poniendo libros en las manos con los que saciarse. Sus ganas de lectura, siendo insaciables, se apartan tanto del azar como de la rigidez sistemática. La lectura es una afición que llega a convertirse en una necesidad primordial en la vida de un hombre. Cuando esto ocurre, no sólo buscamos deliberadamente libros sobre la materia que más nos toca, sino que el hábito de leer nos predispone a encontrar otros que desconocíamos y cuya necesidad de leerlos ya estaba en nosotros.

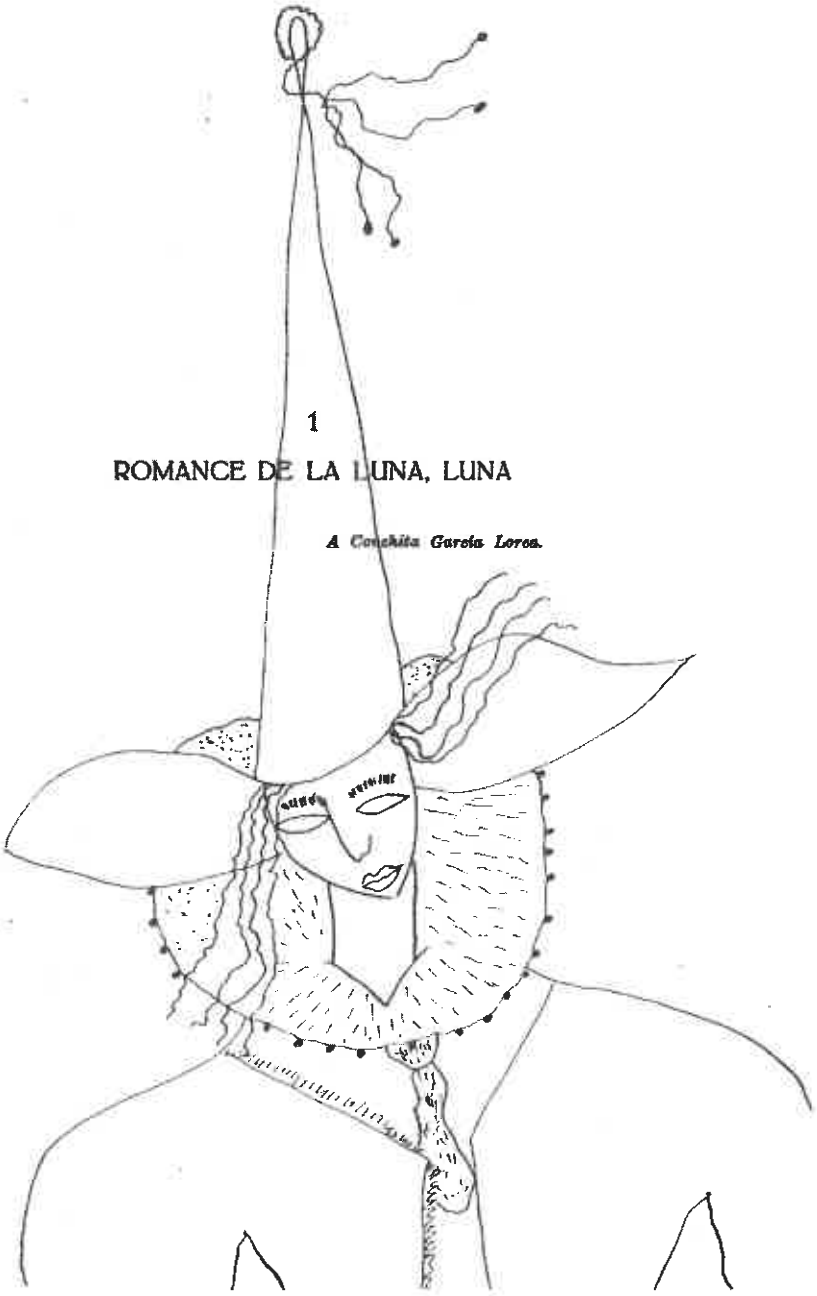
Así llegó hasta mí *Un ángel en mi mesa* de la neozelandesa, nacida en 1924, Janet Frame. El volumen reúne los tres libros autobiográficos de la

autora: *La tierra del es, Un ángel en mi mesa* y *El mensajero de la ciudad espejo*. Los tres libros se suceden en el tiempo y corresponden a distintas etapas de la vida de Frame. La linealidad narrativa facilita la inclusión en un solo volumen de la autobiografía, ya que cada uno de los libros no hace más que completar a los otros, retomando la vida de la autora en el punto en que el anterior la dejó.

Janet Frame no recuerda su vida, sino que la reconstruye. Si simplemente recordara juntaría fragmentos de pasado que se pegarían sobre la página y cuya junturas percibiríamos por mucha carga de nitidez que aportara el recuerdo. Al leer *Un ángel en mi mesa* tengo la viva impresión de que Janet Frame, antes de salvar del olvido unos trozos de memoria, ha buscado con ahínco, no ya interpretar ciertos años de su vida, sino darles un sentido. Darles el sentido que, tal vez, no encontró mientras los vivía. Por esto, nos ofrece la urdimbre de una existencia, no un conjunto coherente de anécdotas y reflexiones sobre las mismas. Janet Frame no escribe al vuelo de recuerdos: lo hace tras calibrar su importancia, perfilar su relieve y encajarlos dentro de la intención de su discurso: dar una visión. No quiero insinuar siquiera que escamotee al lector cuanto no desee contar. Se trata de narrar aquello que ayude a crear una dimensión determinada de una vida. Frame sigue las huellas indelebles que dejaron las circunstancias de los años en su sentimiento y, al moldearlas, con precisión microscópica en la escritura, vemos –sentimos– los sentimientos de entonces y los de ahora al reconstruirlos. Esto hace de la autobiografía una historia sentimental de un pensamiento. Janet Frame cuenta con habilidad de novelista, repartiendo los detalles decisivos en puntos estratégicos de la narración, no para impresionar o conmover con sensiblerías, sino precisamente para lo contrario. Una vida plagada de renuncias, ridículos y absurdos hasta el borde del aniquilamiento se presta sin dificultades, a la compasión, a la autocompasión o a la admiración de igual modo pacata. Sin embargo, estamos ante un libro donde lucidez y emoción se contagian la una a la otra hasta verlo todo con los ojos de la serenidad de espíritu. De esta manera, *Un ángel en mi mesa* es la historia de una vida interior: cuanto nos cuenta ilumina su manera de vivirlo. Sus viajes a Francia, Inglaterra y España –sobre todo la estancia en Ibiza–, la relación con su familia, la muerte de los suyos, su educación, el kafkiano internamiento en un manicomio son el telón de fondo sobre el que evoluciona el desarrollo de una sensibilidad y de una conducta solitaria y paciente. *Un ángel en mi mesa* es también la historia de una soledad fecunda que, gracias al terco empeño por leer y escribir echa raíces en los otros. El ejercicio de la escritura saca a flote una vida a punto del naufragio. Cuando, a lo largo de muchas páginas, uno se va haciendo a la idea de que cierta pasividad congénita la incapacita para reaccionar ante hechos decisivos de su vida, esa misma pasividad la rescata en el último momento, dejándola

liviana, disponible para recibir la vida, sin prejuicios ni frivolidades. Esta especie de comprensión a fondo, que le viene de su dejarse llevar, como si su espacio interior y exterior no coincidieran, no es un don gratuito sino una conquista. *Un ángel en mi mesa* relata este proceso a través del cual un mundo interior se fortalece reconociéndose débil. Debilidad que es conciencia de intemperie, de indefensión; y de esta conciencia nace el candor de la lucidez que impregna todo el libro. En Janet Frame ligereza y fortaleza son lo mismo. Su flexibilidad de miras es la que la sostiene siempre en el mismo espacio de intimidad, a pesar de todo lo que cuenta de sí misma y de los demás, porque ella no abre su corazón para revelar secretos, sino para dar sentido a esos secretos. Por esto, cuanto revela lleva consigo un halo de pudor, de respeto profundo a todo por avieso o tremendo que sea, que cualquier situación referida pierde el brillo de lo banal.

El relato de la autobiografía termina en torno a los cuarenta años de la autora. Uno se queda con las ganas de seguir el rastro de una vida esencial por voluntad propia, pero también comprende que no siga. A partir de esa edad, el sentido de su vida está hallado y uno intuye que los años siguientes transcurren dentro de ese hallazgo. Son los años en que alcanza su madurez de escritora. *Un ángel en mi mesa* no sólo es una autobiografía sino una obra literaria de primer orden, una de esas obras que ayuda a reorientar el oficio de escritor en un mundo lleno de precipitaciones e intereses literarios. Sin llamar la atención, *Un ángel en mi mesa* es una llamada de atención, una propuesta de hondura y modestia, y un modelo de belleza esencial que aúna eso que suele llamarse buen gusto con la delicada penetración intelectual, evitando a la vez el tono decadente, la extravagancia y la frialdad de análisis. De esta forma, todo lo vivido por dentro queda transferido a su visión de la creación literaria del mundo: esa realidad que, siendo la misma que la que tocamos a diario, está hecha de reflejos cambiantes, se hace y se deshace al ritmo de las aguas que la reflejan. En su caso, son las aguas del Mediterráneo de Ibiza. Allí veía Janet Frame reflejada la parte de la ciudad que no había visitado aún. Esta visión diaria le dio su idea sobre la creación, de la que el escritor es "el mensajero de la ciudad espejo". Leer y escribir supone habitarla. Sólo así es posible que la ciudad exista. Por consiguiente, Janet Frame vive sobre todo en los libros que lee y desde esta realidad intangible interpreta la otra: la tangible. Esta conciencia de flujo, del lenguaje como un juego equívoco le permite decir lo justo para que lo mucho que calla también se deje sentir. Precisión y sigilo para que una vida, aunque el tiempo pase, quede decantada en el lenguaje, permeando otras vidas. El escritor es el mensajero que nos trae noticias de la ciudad espejo y al volver es otro, como nosotros al leer sus palabras.



1

ROMANCE DE LA LUNA, LUNA

A Conchita García Lorca.

Índice de Ilustraciones

PALIMPSESTO

Revista de Creación

Dirección:
Francisco José Cruz

Secretaria de Dirección:
Rosario Acal

Diseño:
ARTE-FACTO

Edita:
Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Carmona

Redacción:
San Juan Grande, 26 - Teléfono y Fax 95 419 04 18
41410 - CARMONA (Sevilla)

Administración:
El Salvador, 2 - Tfno. 95 414 22 00 - Fax 95 414 07 16

Fotocomposición, Fotomecánica e Impresión:
INGRASEVI, S.L.- Polígono Industrial Brenes, calle F, nave 58
Teléfono y Fax 95 419 06 89 - 41410 - CARMONA (Sevilla)

Depósito Legal:
SE - 820 - 1990

Precio del ejemplar con su suplemento: **650 pesetas**

Para envíos (mediante giro postal o contra reembolso) dirigirse a la Administración.

CARMONA 1998

Excmo. Ayuntamiento de Carmona