

# LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

## HUIDOBRO: LOS OFICIOS DE UN POETA

de René de Costa

por Anthony Stanton

©Fondo de Cultura Económica, México, 1984. 215 pp.

Dos factores parecen haber influido en el eclipse de la estrella literaria del poeta chileno Vicente Huidobro después de la década de los veinte: el haber nacido en el seno de una familia aristocrática y la enemistad personal de su paisano y rival Pablo Neruda. Hubo otras razones también: la personalidad excesivamente altanera y egocéntrica del propio Huidobro y la progresiva decadencia del movimiento vanguardista con el cual el poeta estaba tan estrechamente vinculado. No sería una exageración afirmar que la persona y gran parte de la obra de Huidobro han llegado a considerarse como inseparables de la vanguardia: en él se encarnan tanto los méritos como los defectos de ese período innovador. El deseo de estar siempre al frente de su época lo llevó a experimentar de la manera más audaz, siempre en anticipación de lo nuevo. Pero también llegó a creerse el único creador original y a convertirse, en palabras de Juan Larrea, en "un caudillo de la poesía", imprimiendo así el sello de su personalidad olímpica y arrogante a una obra igualmente olímpica hasta que persona y obra se identificaron en perjuicio de las dos. Esta confusión de persona y obra, reforzada por el propio Huidobro (él consideraba

que un ataque a su obra era un insulto personal y viceversa), resultó en una lamentable relegación de la obra innovadora, condenada junto con la persona intolerante y egocéntrica. Así, después del apogeo espectacular de la década de los veinte, la suerte literaria del chileno va perdiendo brillo en un descenso que recuerda la caída dramática de su doble, Altazor, hasta ser resucitada paulatinamente, primero en su país natal, en manos de una generación que incluía a Fernando Alegria, Nicanor Parra y Braulio Arenas y, a partir de los sesenta, ante una crítica que traspasa las fronteras de Chile e incluso las del continente. Los trabajos críticos de la última década realizados por René de Costa se insertan dentro de esta corriente de reivindicación internacional.

El proceso de rescate de la obra huidobriana se vio complicado por el hecho de que gran parte de la obra está escrita en francés, la lengua poética universal de la época. De ahí que, como en el caso de César Moro, la compilación de las obras completas haya sido doblemente difícil: por estar escritas en dos idiomas y por estar dispersas en revistas de Francia, España y Chile. El problema lingüístico cobra más importancia —como lo demuestra el autor del libro que comen-

tamos— porque hay poemas de Huidobro escritos originalmente en un idioma y luego 'traducidos' al otro, pero en el proceso de la 'traducción' se introducen tantos cambios que el resultado final es realmente otro poema. Cuando llegó a París en 1916 Huidobro no dominaba bien el francés y sus primeras colaboraciones en la revista *Nord-Sud*, fundada por él y Pierre Reverdy, fueron poemas ya publicados en castellano y que Huidobro había traducido con la ayuda de Reverdy y, más tarde, del pintor español Juan Gris. Después de realizar investigaciones en bibliotecas y archivos de Francia, España, Chile y Estados Unidos, René de Costa ha podido llegar a ciertas conclusiones interesantes acerca de estos primeros escritos de Huidobro en francés. Las pruebas de galera de *Nord-Sud* revelan que Reverdy no sólo corrigió totalmente la primera colaboración del chileno sino que intervino en las versiones finales de casi todos los colaboradores (¡incluyendo a Apollinaire!) Después se acentuó el papel de Juan Gris que se convirtió más bien en coautor de muchos de los primeros poemas de Huidobro en francés. Resulta que Gris también tuvo que ver con la versión original de la famosa declaración de principios estéticos que apa-

rece en *Horizon Carré* (1917) y que termina así: "Faire un POEME comme la nature fait un arbre".

A medida que Huidobro iba dominando el francés podía prescindir de la ayuda de Gris. Sin embargo, la amistad nunca fue interrumpida y hay cartas del español a Huidobro en las cuales aquél articula una crítica aguda y lúcida de algunos poemas vanguardistas del chileno. Se sabe que aquella fue una época de inusitada colaboración entre escritores y artistas y que la comunidad hispánica permanente en París estaba compuesta principalmente por artistas que constituían, por decirlo así, un núcleo que facilitaba la irradiación de ideas novedosas hacia los escritores. Muchas técnicas heredadas por los movimientos literarios de vanguardia habían tenido su origen en las artes plásticas. El cubismo literario de Reverdy con sus técnicas del *collage*, las perspectivas múltiples y la yuxtaposición en el espacio de realidades que se vuelven simultáneas, se derivó del movimiento pictórico del mismo nombre.

El título plural del libro no es un detalle gratuito: en realidad se trata de los oficios múltiples y heterogéneos de un poeta que intentó hacerlo todo. Si muchas veces fracasó —y los fracasos están documentados al igual que los éxitos— incluso en esto el poeta buscaba la grandeza heroica. La extraordinaria energía creadora de Huidobro está presente en todas sus actividades. De Costa intenta captar esa imagen cambiante y contradictoria mediante el empleo de varias perspectivas, enfocando ora la vida ora la obra del escritor. Este enfoque de ángulos sobrepuestos, si bien le quita un poco a la unidad del libro, convirtiéndolo en un lugar de encuentro de hilos dispersos, si tiene la gran ventaja de darnos una imagen más plena del creador polifacético que fue Huidobro.

El poeta no tarda en transformarse en teórico de las nuevas corrientes, inventando el nombre de 'creacionismo' para designar el arte nuevo que pondría fin al arte mimético. En uno de los muchos manifiestos del chileno sintetizó sus ideas de la siguiente forma: "Se debe crear. El hombre ya no imita; inventa, agrega a aquellas cosas creadas en el seno de la natura-

leza, cosas nuevas creadas en su cabeza: un poema, una pintura, una estatua, un barco de vapor, un auto, un aeroplano". Y, más reveladoramente: "La poesía no debe imitar el aspecto superficial de las cosas sino continuar las leyes constructivas que son su esencia." Esta idea absoluta —y absolutista— de la creación lo colocó naturalmente en la tradición romántica del poeta como "un pequeño Dios". Sin embargo, Huidobro fue un hombre hecho de contradicciones y si bien nunca abandonó esta actitud olímpica si intentó hacerla coexistir con una concepción más colectivista del creador durante las casi dos décadas en que militaba en el comunismo. Este equilibrio entre dos concepciones radicalmente distintas resultó ser imposible de mantener y en 1947, un año antes de su muerte, se declaró anticomunista con la misma teatralidad que siempre. En 1925, en Chile, Huidobro se proclamó candidato a la presidencia de la República y, por supuesto, fracasó. A finales de los treinta participa en la guerra civil española al lado de los republicanos y, durante la Segunda Guerra Mundial, lo encontramos en Europa otra vez, como corresponsal de guerra. Las actividades políticas de Huidobro tienen más de una semejanza con sus actividades artísticas: en las dos había una extraña mezcla de causas absolutas en las cuales creía y un deseo de autopromoción, un instinto por la publicidad y, todavía mejor, el escándalo. De Costa apunta con razón que el poeta "siempre consideró a la política como una suerte de teatro" (p. 160) y esta teatralidad podríamos agregar, es un rasgo típico de la vanguardia, sobre todo de la vertiente dadaísta. Hay otro suceso que revela el mismo móvil de atraer atención, de provocar un escándalo que pudiera promover la carrera artística. En 1923 Huidobro publica en francés *Finis Britannia*, un alegato político en tono burlesco en contra del imperialismo británico, y unos meses después 'desaparece' de su hogar parisino, secuestrado, según el poeta, por fascistas ingleses en un acto de venganza por lo que él había escrito. La farsa del autosequestro fue descubierta pero la maniobra funcionó: la noticia apareció en la prensa francesa e incluso en el *New York Herald*.

Un capítulo del libro está dedicado a las revistas que Huidobro fundó (no menos de 8) y otras muchas en las que colaboró. Lo impresionante de estas revistas son los cambios constantes, una evolución sin tregua que tiene sus orígenes en dos publicaciones modernistas en Chile (1912-1913), pasando por las revistas de vanguardia en París, como *Nord-Sud* (1917), y en Madrid, *Creación: Revista Internacional de Arte* (1921-1924), hasta la fundación en Chile del diario político *Acción* (1925), creado como trampolín para la campaña presidencial. Siguió otras como *Vital* (1934-1935), una publicación que revela el lado frívolo del autor, su verdadero gusto por la guerrilla literaria, y *Total* (1936-1938), una revista que coincidió con la guerra civil española y que tenía una línea comprometida que exigía la creación de un arte nuevo que reflejara los tiempos novedosos. *Actual* (1944), de línea americanista y en la cual participaba Larrea, proclamó una fe en el Nuevo Mundo como fuente de salvación de la humanidad.

Si se puede apreciar en estas revistas la necesidad de renovación y cambio, hay que adentrarse en los poemas para tener una imagen más íntima del creador. Las partes más convincentes de este libro son las dedicadas al análisis de la poesía. Aquí, sobre todo en los capítulos 2, 3 y 5, De Costa se revela como un lector atento y perspicaz. El enfoque se vuelve más minucioso y funciona muy bien la técnica de centrarse analíticamente en unos cuantos poemas como textos ejemplares de un periodo estético. En un afán admirable de explorar áreas poco conocidas de la poesía de Huidobro, el autor hace una comparación entre dos libros publicados en 1913. El primero, *Canciones en la noche*, es una colección convencional, plenamente dentro de la estética modernista, si bien hay cierta parodia y exageración del código y algunos experimentos con el aspecto visual del texto. El segundo libro de 1913, *La gruta del silencio*, es más innovador y representa un claro intento de romper —sin lograrlo del todo— con las convenciones modernistas mediante el uso de la imagen insólita y la yuxtaposición chocante. Tres años más tarde la evolución del poeta se perfila más nitidamente. Otra vez, de los dos

libros publicados en ese año uno, *Adán*, se sitúa en la corriente modernista mientras que el otro, *El espejo de agua*, anticipa la vanguardia con su discurso discontinuo, cierto ambiente onírico y un estilo elíptico y concentrado.

Al llegar a París, Huidobro descubrió que la vanguardia había llegado a formular doctrinas parecidas a la suya. En 1917 y 1918, como reflejo de la aparente unificación de las artes, surgió el término 'cubismo' para designar el nuevo estilo. Huidobro contestó polémicamente, enarbolando la bandera creacionista, mientras que en España surgió otro nombre: ultraísmo. Como aclara De Costa, estos términos identifican al mismo fenómeno. Las definiciones y los manifiestos son muy parecidos si no sinónimos (el arte crea una realidad independiente y autónoma; la necesidad de eliminar todo elemento descriptivo y anecdótico del poema; la importancia del aspecto visual del texto; la supresión de la puntuación; la yuxtaposición de elementos disímiles para sugerir nuevas relaciones desconocidas —técnica ésta emparentada con el *collage* en el cuadro cubista; el uso del espacio para crear un efecto de simultaneidad, etc.).

Ejemplo perfecto de la negativa de Huidobro y otros de la época de separar idea y persona fueron las polémicas que el mismo poeta fomentaba con frecuencia. Ya había atacado al futurismo de Marinetti en 1914 como algo carente de originalidad. Siguió otras polémicas, de mayor o menor intensidad, con Gómez Carrillo, Guillermo de Torre, Breton, Tzara, Buñuel, Neruda, Pablo de Rokha y César Moro. Hoy las disputas sobre el origen o la paternidad del movimiento creacionista nos parecen estériles y es difícil entender por qué los involucrados gastaron tanto tiempo y energía en asuntos tan triviales y de orden tan personal. Sin embargo el espíritu de la época era determinante y, como observa De Costa, Huidobro personificaba esta época: "la controversia era parte integral de la literatura: su componente dinámico. Ventilar las ideas en público era un suceso artístico que exigía cierta habilidad empresarial: sostener una polémica cabal era una auténtica ocasión para el anuncio de sí mismo" (p. 96). A veces Huidobro

reconocía que el creacionismo formaba parte de una tradición con diversos antecedentes pero otras veces sostenía que era su propia invención y que sólo él tenía derecho a ser jefe del movimiento. Fue contra esta actitud dictatorial que otros se rebelaron, inventando sus propios nombres para designar actividades paralelas.

En el caso de los escritos contra Breton, había un fondo más legítimo en las críticas de Huidobro. Para éste, el acto de escribir era un acto consciente en el cual el creador imprimía su voluntad sobre la materia pasiva del lenguaje. Estas críticas a la escritura automática se han vindicado pero lo más interesante es que al igual que otros poetas —como Vallejo— que tuvieron una actitud beligerante frente a la doctrina surrealista, Huidobro escribió textos que revelan la profunda huella de este movimiento. Este acercamiento al surrealismo marca la evolución hacia otro tipo de escritura que se aleja de la concisión rígida del cubismo para aproximarse a una escritura más discursiva y libre, de apariencia más espontánea. El capítulo 5 es una penetrante descripción de este cambio en la práctica poética del chileno, un cambio en el cual el poema deja de ser 'artefacto' para convertirse en 'memorial de la experiencia' y en el cual las metáforas parecen nacer más del azar que de la premeditación cerebral.

Mientras el pensamiento teórico y la práctica poética de Huidobro iban evolucionando a un paso que hacía imposible cualquier intento de imprimir una coherencia estática a esta obra, lo vemos a principios de los treinta incursionando en el terreno del teatro con una obra surrealista, *Gilles de Rais* (1932) y una farsa política, *En la luna* (1934). Esta última es, entre otras cosas, una sátira feroz de los regímenes políticos de América Latina. La naturaleza grotesca y absurda de esta realidad política se expresa mediante una técnica ingeniosa: los actores se mueven con la torpeza mecánica de las marionetas.

Como elemento novedoso el cine atraía la atención e interés de muchos artistas de vanguardia. En 1929 Rafael Alberti escribió una serie de poemas (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*) que constituyen un apasionado homenaje a los

cómicos del cine y el mismo año Huidobro produce una obra maestra a la mitad del camino entre novela y cine, una 'novela-film' que se llama *Mío Cid Campeador*. Este experimento en un género híbrido es otro indicio de la energía creadora del chileno pero lo más notable es que esta vez la innovación resultó ser todo un éxito popular. *Mío Cid Campeador* fue concebido como una novela divertida sobre las hazañas del héroe español, pero la originalidad residía en la incorporación a la narración de técnicas de vanguardia y procedimientos cinematográficos. Muchas veces el estilo es paródico y burlón; otras veces se acerca a la literatura infantil. Es un texto reelaborado que toma prestado material de muchas fuentes conocidas para transformarlo todo en un juego divertido. Como afirma De Costa, la 'novela-film' es una obra vanguardista (por su parodia de todas las convenciones heredadas) pero también popular y accesible puesto que fue escrita originalmente como guión para una película. Dos años después fue traducido al inglés y tuvo un gran éxito, tanto que la otra 'novela-film', *Cagliostro*, vio la luz en inglés mucho antes que en español. El guión incluso ganó un premio en Nueva York de 10,000 dólares —en 1927! Esta vez, sin embargo, el éxito no duró. En ese mismo año el estreno de la primera película sonora selló la tumba del cine mudo para el cual Huidobro había escrito sus 'novelas-guiones'.

Entre todas las facetas de Huidobro la central, sin duda, fue la del poeta. Muchos conocen a Huidobro principalmente como el autor de *Altazor*, un largo poema publicado en 1931 pero escrito a lo largo de la década anterior. Estas circunstancias de composición ayudan a explicar la falta de unidad del poema. También debemos reconocer que las ideas estéticas del escritor sufrieron constantes cambios. De Costa investiga las posibles fuentes del poema, sus relaciones con la tradición de los poetas malditos, la génesis del texto —mediante la comparación de la versión final de 1931 con versiones primitivas en francés y en español y, por último, hace un examen de cada uno de los siete cantos. Curiosamente, esta última parte es la menos satisfactoria del estudio, como si el crítico hubiera queda-

do indeciso entre un enfoque amplio, de rasgos generales, y una perspectiva más minuciosa y analítica. Los comentarios sobre cada canto son tan breves que el resultado final es una imagen en lugar de una lectura.

Lo fascinante en *Altazor* es que hay una autobiografía estética del poeta: están presentes todos los estilos que Huidobro había ensayado. Sería difícil exagerar la importancia de esta obra en la tradición de la poesía hispanoamericana: es uno de los primeros ejemplos de un poema que vuelve sobre sí mismo, un poema en el cual hay una crítica del lenguaje dentro del poema mismo. Este "viaje en paracaídas" es un poema-viaje, un viaje estético y metafísico que se repetiría en dos descendientes heréticos en México: *Muerte sin fin* y *Piedra de sol*. Si es cierto que a través de sus cambios estéticos Huidobro siguió siendo un poeta lírico, también lo es que —como señala De Costa— el punto común de arranque de todos los cantos de *Altazor* es "la busca de un nuevo sistema expresivo" (p. 201). Pero ¿cómo explicar, entonces, las sílabas incoherentes del último canto? El cuestionamiento crítico se transforma en una deconstrucción progresiva de la palabra, un regreso al origen donde sólo hay unas cuantas sílabas, restos de la aniquilación pero también gérmenes de una futura fundación. Es una lástima que De Costa no se haya detenido más en el significado último de este poema complejo y fascinante.

Lo que nos ofrece René de Costa en su libro es una imagen múltiple, cambiante y contradictoria, una imagen que refleja fielmente la obra y persona polifacéticas de Huidobro. Nos enseña que todavía hay mucho que investigar y decir acerca de la obra huidobriana, una obra desafortunadamente inasequible en la actualidad en México (el único libro que circula aquí es *Altazor*). El autor propone además un rescate de la obra, sobre todo de la poesía. A veces es muy fácil olvidarnos de la singularidad de un poeta que se vuelve clásico, que se disuelve en sus herederos hasta formar parte de esa tradición impersonal de la lengua poética que hablaba Eliot. Desde esta perspectiva podríamos decir con Paz que Huidobro es "el oxígeno invisible de nuestra poesía". Incluso Neruda, el gran

adversario, tuvo la magnanimidad de reconocer, al final de su vida, la grandeza de su compatriota a quien calificó de poeta de un resplandor diáfano. Ya es hora de darle a este creador deslumbrante el lugar que merece como uno de los tres o cuatro poetas decisivos que tuvo Hispanoamérica

en la primera mitad de este siglo. En el prólogo a *Altazor* aparece un verso/manifiesto que ha conservado intacto su esplendor subversivo: "Los verdaderos poemas son incendios". Entre los poemas de Huidobro hay unos cuantos que se encienden.

## ESCRITOS EN EL TIEMPO

de Bárbara Jacobs

por Fabienne Bradu

©Ed. ERA, México, 1985. 133 pp.

Pocos libros nacen y se realizan a partir de una paradoja tan flagrante como la que resume el estilo y el tenor de *Escritos en el tiempo*. Este conjunto epistolar debe su existencia al propósito de escribir cada semana, durante un año, una carta dirigida a la sección de correspondencia de la revista *Time*, tomando como punto de partida o pretexto de la misma un artículo, una fotografía o, la mayoría de las veces, una reseña publicados en la prestigiada revista norteamericana. En pocas palabras, la idea inaugural se plantea como una disciplina de trabajo, una exigencia de escritura regida por una periodicidad inquebrantable. Y el resultado podría calificarse como un ejemplo de literatura del ocio, radicalmente contrastante con la sistematicidad y la disciplina que supone seguir hasta el final con una idea planteada en abstracto, casi como un propósito de año nuevo. A pesar de que la idea surgió después del rechazo que sufrió Bárbara Jacobs de una carta que al había mandado a la revista para su publicación, no hay en el libro —ni, creo, en la intención inaugural— una voluntad polémica ni un preciso interés de análisis de las opiniones difundidas por la revista. Al contrario, muy pronto se siente que el apoyo que le ofrece la revista es una simple muleta, un puro pretexto para hacer derivar el pensamiento, para divagar en una multitud de disquisiciones, por lo general literarias, o llevar hasta sus extremos la larga cola de una idea, si así puede decirse. En este salpicar de temas, como un sal-

tamonte que tuviera además la paciencia de la hormiga previsora y ahorrativa, en este modo de articular las asociaciones entre sí, rayando a veces en la burla o en el absurdo, es cuando se comparte con mayor fruición este itinerario accidentado que se ha calificado como una característica del modo de pensar femenino. No sé hasta qué punto sea cierta esta teoría, pero Pedro Salinas ya la sostenía, agradeciéndola, en sus ensayos dedicados al arte epistolar, en el cual, según él, se han destacado las mujeres desde hace varios siglos: "En tantas cartas de mujer seguimos nosotros a la pluma, y a la persona por lo que nos encanta y descansa de más rigurosos ejercicios intelectuales su modo de seguir *accidentes*".

Este modo accidentado de desarrollar un pensamiento no significa que las cartas escritas por Bárbara Jacobs estén exentas de lógica o de coherencia; al contrario, el salpicar tiene su hilo y muchas veces los vericuetos dibujan un mapa más profundo del pensamiento, aunque, es seguro, no son éstos el camino más corto para llegar de un punto a otro. Pero es precisamente en este deambular tranquilo, libre, que se da su tiempo para reconocer cuantas calles y callejuelas se antoja tomar para ir de un sitio a otro, o simplemente para caminar sin rumbo premeditado, donde están toda la gracia y la originalidad de un libro como *Escritos en el tiempo*. Este libro está hecho, en gran proporción, de su estilo y no sabría decir en verdad si me gusta más la idea o la concepción del libro, o su realización

misma. Es decir, si me seduce más lo que dice o cómo me lo dice. Mucho de su encanto está en esa impresión de escritura a la deriva, de escritura ociosa, en el mejor sentido de la palabra, aunque esta impresión se deba en realidad a un esforzado trabajo retórico y estilístico. Este fluir del pensamiento y de la escritura pueden haberle costado sangre y sudor a la autora pero lo principal es que, en el libro, ha desaparecido toda huella de trabajo penoso; ha desaparecido la atadura del ejercicio disciplinado y sistemático, hasta tal punto que, al final de la lectura, al recordar el propósito inicial del libro, uno se asombra de que semejante gravamen haya dado lugar a tanta soltura y osadía de la pluma. Es cierto, se percibe que la soltura se va ganando a medida que el libro progresa, que las primeras cartas no se acogen del todo a la anchura de las posibilidades abiertas de par en par, pero es interesante también compartir esa evolución en el tiempo, que le permite al lector soltarse al mismo ritmo que la pluma lo lleva de un asunto a otro, como en una visita de una ciudad imaginaria hecha de diminutos barrios.

La acumulación paciente de las cartas no enviadas vuelve más lejana la idea de respuesta, la presencia tangible del interlocutor. Y a pesar de que, en la forma, Bárbara Jacobs no parece olvidarse de la idea de un destinatario, porque así se lo plantea el género que ha escogido, puede lamentarse la disolución casi absoluta del destinatario privado que el propósito del libro acarrea. Porque el destinatario está supuestamente formado por un grupo anónimo de lectores de la revista *Time* y porque la autora sabe, de antemano, que estas cartas nunca serán enviadas a la sección de correspondencia, se falsea la contrapartida del intercambio que supone y enriquece el arte epistolar. Un destinatario más preciso, más privado, aunque igualmente ficticio, hubiera tal vez permitido un aprovechamiento mayor de las gracias y de los recursos de este arte ambrosíaco. Hubiera permitido, al menos, una presencia más íntima o privada de la autora que, a veces, se echa de menos en la profusión casi exclusiva de temas "públicos". Tampoco se trata de la tradicional "carta abierta": su afán de polémica

es escaso, aunque comparta con este subgénero esa condición de "botella al mar" lanzada hacia un público masivo. De todas formas, pareciera que a Bárbara Jacobs no le importara demasiado el efecto *boomerang* que pudieran suscitar sus cartas: más aún que las "cartas abiertas", son botellas al mar que no buscarían alcanzar la otra orilla, como si se excluyeran a sí mismas, de antemano, del sistema del intercambio. ¿Autosuficientes por acto de generosidad o de misantropía? Si estas cartas algo han de decir de la personalidad de la escritora, arriesgaría la hipótesis de que a Bárbara Jacobs le gusta más un solitario que una partida de póker. Y la imagen no es inoportuna ni extravagante,

porque Pedro Salinas lo recuerda de una manera inmejorable: "Carta se llama también a los naipes, acreditados funcionarios del azar. Porque toda carta, la sota de cartulina, o las de la monja Eloisa a Abelardo, es un albur. Fadas están por el azar, así las que se juegan como las que se escriben. Y así, el más poseído de sed gananciosa, como el alma más inocente, se lo puede ganar todo, la inmortalidad, a una carta". Si me preguntaran qué puede ganar Bárbara Jacobs con *Escritas en el tiempo* contestaría que es difícil predecirlo pero, en todo caso, si yo fuera director de la revista *Time* le regalaría, como mínima recompensa a su minuciosa y asidua lectura, una suscripción vitalicia.

## POESIA de Vasko Popa

por Víctor Manuel Mendiola

© Fondo de Cultura Económica, México, 1985. 80 pp.

El pensamiento, decía Hobbes, es veloz. Esto es cierto sobre todo en el caso de la poesía y adquiere un valor especial cuando se trata de los poemas ligeros y rápidos de Vasko Popa. Pero la velocidad de este autor no es la de una máquina lanzada en alguna clase de vértigo; tampoco la de una bestia acoada, ni la de un hombre apremiado por sueños febriles o sobresaltos. La poesía de este poeta no sufre decaimientos ni temblores; menos aún, sturdimientos. Vive en una especie de tropismo de la alegría y la ingravidez. Su dinámica responde a la agitación y a la agilidad de las cosas y los seres. En esta poesía no hay sueños. Al contrario, todo lo que vemos en ella sucede. Tampoco hay sobresaltos, porque se encuentra exaltada en una elevación amable y comprensiva. La amabilidad y la comprensión de Vasko Popa discurren leves, por una elevación, por una profundidad. Quien entra en esa actividad y ese levantamiento puede mirar el mundo a la intemperie y con un gesto aizado; quien mira desde esa altura animada mira tam-

bién la animación de la realidad. Los poemas de Vasko Popa son los ojos pero también son las cosas y una iluminación abierta en medio de una ternura dilatada por todo lo que existe. La aceleración y la levedad de esta poesía son, pues, la mirada y el reflejo del mundo, cada vez más vivo y fabuloso, que los ojos descubren. Vasko Popa observa y comprende con una inteligencia rápida de extranjero y animal sobreviviente. Este poeta tiene ojos para todo lo creado y en ellos se agita, actúa:

Viajo  
y también el camino viaja

El camino respira  
con profundidad y oscuro silencio  
no tengo tiempo para respirar  
algo viajando

No tropiezo ya  
con la piedra adormecida en el camino  
viajo más ligero

No me entretiene ya  
el viento desocupado  
como si no me percibiera  
viajo más rápido

Los ojos de Vasko Popa se aguzan con la respiración del mundo, pero no se confunden con él, no tratan de consumir lo otro en la bocanada codiciosa de una filosofía excesiva del yo. Sabe que hay tiempos y sitios, formas y alegrías; por eso no trata de ocupar ningún lugar, no se preocupa por la relevancia de los números ni tiene ansias de llegar. En su viaje no hay sustituciones, ni siquiera hay relevos; en su travesía todos tienen rasgos, todo su insoslayable nombre común. Este poeta vive asombrado, más allá de sí mismo, por el ser de la realidad. Lo dejan con la boca abierta los clavos, el escondite, la silla; no lo seducen los trapos, prefiere amar desnudo bajo el sol y admira a los que en la noche descubren el amor y su cuerpo:

Cada cual se quita la piel  
Cada cual descubre su constelación  
Que la noche jamás ha visto

Cada cual llena de piedras su piel  
Cada cual comienza a jugar con ella  
Iluminado por sus propias estrellas

Quien no se detenga hasta el alba  
Quien no parpadee ni se despiome  
Este gana su piel

(Este juego raramente se juega)

Parece como si Vasko Popa no pudiera salir de su momento elevado; parece como si llevara alas y sorprendiera a todos los que no vuelan. Claro que su poesía tiene un peso, lleva la realidad, toca y se deja tocar, pero al mismo tiempo es tan ingrátida, tan aérea que nos mueve a darnos cuenta que todo está a punto de partir, que nosotros mismos nos volvemos más livianos y nos alejamos contentos y suaves de nosotros. Vasko Popa seguramente fue un pájaro o lo va a ser o ya lo es ahora. Su vuelo nos mueve; él es la altura, nosotros la tierra que anhela. Es el zodiaco, Vasko debe tener un signo aéreo, debe ser libra o acuario y si no pertenece por nacimiento a ninguno de estos símbolos, de cualquier manera su poesía tiene un horóscopo de vientos suaves y ráfagas, su carta astral habla del aire que nos hace sentir y nos recuerda que no todo es pesadez y mala digestión. Cuando leemos a Vasko Popa una altanería sonriente nos completa y dan ganas de repetir

Había una vez un triángulo  
Tenía tres lados  
Escondía el cuarto  
En su ardiente centro

De día escalaba sus tres cumbres  
Y admiraba su centro  
De noche reposaba  
En uno de sus tres ángulos

Al alba contemplaba cómo sus tres lados  
Convertidos en tres ruedas ardientes  
Se perdían en el azul sin retorno

Sacaba su cuarto lado  
Lo besaba y quebraba tres veces  
Para ocultarlo de nuevo en el viejo lugar

Y otra vez tenía tres lados

Y de nuevo escalaba de día  
Sus tres cumbres  
Y admiraba su centro  
Y de noche reposaba  
En uno de sus tres ángulos

Es curioso observar cómo un poeta tan decidido, incluso muchas veces categórico, puede ser al mismo tiempo y de un modo casi familiar, tan inocente, ingenuo y alejado del ceño fruncido y autoritario. Este poeta tiene la alzada de una gran bestia pero no es un dientes de sable; su abrazo amplio e imponente de oso gris posee un calor amoroso y confiado. Es rotundo pero no habla con los pelos en la mano como un fanático; es resuelto pero no a la manera incómoda del paso de ganso. Esta combinación (decidido mas amable, rotundo mas sonriente y cariñoso) nos permite comprender que no toda fuerza es solemnidad y miedo; que no todo avance es avasallamiento y que decir no y decir sí puede ir mucho más lejos de todo programa. Vasko Popa no sigue ningún cálculo meteorológico. Se mueve como la fuerza del viento. A veces es una brisa, a veces un vendaval, a veces la borrasca en las aguas del mar, a veces también un soplo en nuestra mejilla, atrás de la nuca, sobre las manos. Con fuerza se mueven los cuerpos, con fuerza de viento se mueven los poemas de Vasko Popa. Pero la energía que desata su poesía no busca penetrar las gargantas ponzofosas de la tierra, tampoco las de la miseria, ni siquiera las habitaciones cerradas y opresivas de un desconcielo. Este poeta está encantado. Por eso la fuerza de aceleración de sus poemas en ascenso, mira hacia lo alto, va para arriba. Despejamiento y despeque y después una sencilla di-

ferencia: el ritmo y el ingenio que habitan en cada uno de los seres. Incluso cuando se encuentra más irritado, cuando el desamor ensucia y corrompe las horas, Vasko Popa tiene su casa bien ventilada, aireada por vientos puros:

Ni herrado con oro  
Ni uncido a la carroza del viento  
Ni con brida de arco iris

No te llevaré a horcajadas  
No te llevaré adonde me digas

No quieras comprarme

O,

Fuera de mi amurallado infinito  
Del cúmulo estelar en torno a mi corazón  
De mi bocado de sol

Fuera del mar ridículo de mi sangre

¿Por qué sus poemas guardan una animación intensa? Porque llevan un aliento elemental; el aire que es muchas veces juego y danza. Este poeta atraviesa las situaciones más enfáticas y rituales con un ritmo y en el transporte de un juego y quizá por este motivo nunca engola la voz y tampoco la cree y puede decir:

Antes de morir querido vecino  
Hay que dormir bien

Me aconseja mi conocido  
Vagabundo del parque cercano

Y no se levanta del banco  
Donde reposa hasta hartarse

No deja de sonreír y disfrutar. En la reticencia y hasta en la desconfianza se mueve con la simpatía, que va y viene a carreras y saltos, del viento que alza el vuelo. Por eso podemos decir que la fuerza que hallamos en sus poemas no sólo es un impulso grave y auténtico sino también la gracia de lo ingrátido. Vasko Popa tiene muy buena suerte; es un poeta agradado; su inspiración lleva como actividad que no aturde a la realidad y que nos deja ver con otro ritmo y otro humor, con una simpatía liviana. Es una fortuna que un poeta como Octavio Paz presente (con un prólogo poema) a un poeta como Vasko Popa. Uno es la luz de los ojos y del pensamiento y el otro la sonrisa del aire cuando agita y eleva las cosas. El sol y el viento; asimismo la claridad y la danza.