

# LOS LIBROS

## VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA, CALCOMANÍAS Y OTROS POEMAS

De OLIVERIO GIRONDO

Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

• Edición y notas de Trinidad Barrera. Madrid, Visor, 1989: 194 pp.

EL NOMBRE del argentino Oliverio Gironde (1891 - 1967) pertenece al paradigma de los poetas creadores de la vanguardia latinoamericana en las primeras décadas de este siglo. César Vallejo y Vicente Huidobro son sus vecinos más inmediatos, y entre ellos Gironde encuentra el lugar y la estatura que le corresponden en nuestra tradición poética. Encuentra su lugar, pero también su diferencia: su manera de encarar y transfigurar la materia poética tiene un sello altamente personal. En los tiempos que corren, sin embargo, el referirse a la vanguardia y sus figuras señeras puede parecer un mero dato histórico si no se insiste en que se trata de una tradición viva, es decir, de una lección que no deja de iluminar los derroteros de la poesía de hoy. Y la lección no es otra que el ímpetu y el riesgo con que la vanguardia puso en juego la experimentación y la crítica del lenguaje. Experimentación y crítica que Gironde llevó en su obra a instancias de verdadera radicalidad.

Por lo demás, no se puede pasar por alto que la valoración de la vanguardia, como tradición o como "pluralidad operativa" (Yurkievich), es también el efecto de una perspectiva: la perspectiva lectora y crítica que la instituye como un paradigma de posibilidades. La lectura de Gironde fue por mucho tiempo una lectura marginal, pero de una marginalidad, por decirlo de alguna manera, que comportaba sus propios beneficios. Entre sus contemporáneos, Gómez de la Serna y Borges ("la eficacia de Gironde me

asusta... me he sentido provinciano junto a él"), supieron leer a tiempo la particularidad de su aventura poética. Otros lectores de excepción, tanto por haber sido voces aisladas en su momento como por la agudeza de sus juicios, fueron Aldo Pellegrini y Enrique Molina, dos de las más altas figuras del surrealismo argentino y latinoamericano. Algunos exponentes de la poesía argentina más reciente —Carrera, Perlongher, Cerro—, como lo ha hecho notar Eduardo Milán en estas mismas páginas, han recuperado para sus propias perspectivas el gesto fundacional de la poesía de Gironde.

La obra poética de Oliverio Gironde se inicia con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y culmina con *En la masmédula* (1956, edición aumentada y definitiva: 1963). En medio están: *Calcomanías* (1925), *Espantapájaros* (1932) y *Persuasión de los días* (1942). A esta bibliografía hay que sumar la *plquette* de un solo poema, *Campo nuestro*, publicada en 1946. Sus *Obras completas* (Losada, 1968), que incluyen su narración *Interludio* (1937) así como sus ensayos dedicados al arte moderno, fue editada y prologada con un brillante estudio por Enrique Molina.

Decir que la obra poética de Gironde culmina con *En la masmédula*, no es solamente marcar un dato cronológico, sino también y sobre todo, el señalamiento del curso ascendente, en cuanto a la radicalización de recursos y propuestas se refiere, que comporta su escritura. En efecto, si bien es cierto que la experi-

mentación está presente desde el primero de sus libros, no es menos cierto que es en el último donde es llevada sistemáticamente hasta sus últimas consecuencias. A diferencia de Vallejo y Huidobro, que después de *Trilce* (1922) y *Altazor* (1931) atenúan el carácter transgresor de sus escrituras, la experimentación de Gironde crece según crece su obra. No se trata, sin embargo, del mero ejercicio de la novedad o de la fidelidad al afán renovador de la vanguardia, sino de la auténtica persecución de un absoluto expresivo, de la búsqueda de una fundamentación para la experiencia poética en las últimas fronteras del lenguaje. Esta es, quizás, la razón que define la actualidad de su poesía más allá de su historicidad.

Vista desde cierta óptica, la obra de Gironde puede ser dividida, *grosso modo*, en dos momentos. Esto no niega ni su carácter de totalidad ni la autonomía de los libros que la componen, cada uno con intensidad y alcances propios. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Calcomanías* y *Espantapájaros* corresponden al primer momento, el más típicamente vanguardista. Es el momento de la exacerbación sensorial y sensual como vía para atrapar el mundo en su inmediatez y su asombro. *Persuasión de los días* y *En la masmédula* corresponden al otro momento; en el primero de estos libros se manifiesta la distancia frente al mundo, el peso abrumador de la conciencia de la muerte, la destrucción y el vacío, conciencia que deviene

crítica del lenguaje; en el segundo, se vacío se revierte en una de las más audaces invenciones de nuestra poesía: un lenguaje inédito para afirmar la vida más allá de todas sus cadenas. En esta división hay que anotar que, en rigor, *Espantapájaros* opera como una transición entre los dos momentos, como el espacio de consumación radical del primer impulso y como apertura y augurio de lo que después vendrá.

Los dos primeros libros de Gironde son, en un sentido literal, libros de viaje. Los lugares y las fechas que el poeta consigna al pie de cada uno de los poemas podrían reconstruir su itinerario. La ciudad es el escenario de estos poemas y el movimiento su ley fundamental. Pero la ciudad no se convierte estrictamente en un espacio, como en los juegos tipográficos de *Cinco metros de poemas* (1927) del peruano Oquendo de Amat, sino en un flujo que discurre ante los ojos del poeta: "la calle pasa con olor a desierto, entre un friso de negros sentados sobre el cordón de la vereda", escribe en "Fiesta en Dakar". Estilísticamente, la escritura de Gironde tiene su eje en la metáfora y en la proposición de una nueva imagen: sorprendente, creadora de analogías entre elementos muy diversos, fuertemente visual e inmediata. Su tono es el del asombro y también el de la ironía, el de la irreverencia e incluso de la provocación: "Es necesario declarar la guerra a la levita", escribe en la "Carta abierta a La Púa", que sirve de prólogo a los *Veinte poemas*... Y esa guerra a la levita no es sólo la batalla contra la estética tradicional sino también una crítica de la realidad. Crítica que se manifiesta por una elección de lo cotidiano como objeto poético y de la desmesura de los sentidos para llegar a su objeto. Para llegar y para rebasarlo por la línea de fuga que el mismo objeto propone; así, en un poema sobre Río de Janeiro, escribe: "El Pan de Azúcar basta para almiarar toda la bahía", "El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres" y "Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma un barrio de la ciudad por diez minutos".

En los poemas en prosa de *Espantapájaros*, la relación de inmediatez que el poema establece con el mundo en sus dos primeros libros, sin desaparecer del todo, está ahora enturbiada por una mayor participación de la conciencia. El absurdo, como mecanismo generador de imágenes, e incluso el humor negro, a la

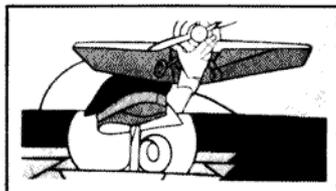
manera de los surrealistas, es un elemento dominante. Estilísticamente, el juego con el lenguaje aparece como una alternativa a la metáfora; así, las frecuentes aliteraciones operan no para reforzar similitudes o analogías entre elementos distantes, sino para marcar que aun en su proximidad hay una distancia inquietante: "Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertibrados... Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales. Fui célite con el mismo amor propio que hubiese sido paraguas". Enrique Molina, en el prólogo a las *Obras Completas* de Gironde, ha escrito: "*Espantapájaros* marca otra faz de la poesía de Gironde, hasta ese momento absorta en el fulgor de las apariencias, retozando entre los decorados de la realidad inmediata. Su desplazamiento era horizontal. Aquí en cambio comienza a ordenarse en el sentido de la verticalidad, se sitúa entre la tierra y el sueño". Esa verticalidad —"¡Y subo las escaleras arriba! ¡Y bajo las escaleras abajo!", escribe Gironde en un poema caligramático que abre *Espantapájaros*—, será el movimiento dominante en sus siguientes libros.

*Persuasión de los días* es un libro desesperado. Desesperado porque "la usura, / el sudor, / las bobinas / seguirán produciendo, / al por mayor, / en serie, / iniquidad, / ayuno, / rencor...". Como se lee en "Lo que esperamos". El tono y el verso desbordantes de sus anteriores libros cede a una expresión descarnada, sin metáforas, poco sensorial y nada sensual. La crítica de la realidad es evidente, pero ésta en verdad es la expresión de una crítica más fundamental: la crítica del lenguaje, de "las lenguas carcomidas por vocablos hipócritas". Todo parecería suceder como si el trabajo de descubrimiento del mundo, de sus desmesuras y sus maravillas, de su absurdo y sus sueños dejara al descubierto un gran vacío: el espacio para la caída. La crítica del lenguaje no pone en cuestión sus límites para la representación de la experiencia sensorial o anímica, como su pérdida de autenticidad. La nostalgia o la esperanza es por las "palabras sustanciosas, auténticas".

Catorce años después de *Persuasión de los días*, esa palabra verdadera regresa al mundo. Para hacerlo ha tenido que romper todas las cadenas lógicas, sintác-

licas, fonéticas, semánticas; ha tenido que ir más allá de la médula del lenguaje para llegar a *En la masmédula*. Esta es la culminación de la obra de Gironde, el punto en que la experimentación se sitúa en el cuerpo mismo del poema: "Son los trasfondos de la in extremis médium / que es la noche al entreabrir los huesos / las mitomorfias otras / aliardidas presencias semimorfias / sotopausas sosoplos / en la enllagada libido posea / que es la noche sin vendas". ¿Cuál es el tema de *En la masmédula*? Quizás sólo cabe decir que es la búsqueda del poema mismo, su generación, su "fugaz perpetuo". Poco importa además su tema o sentido, lo que importa es su presencia, su poderosa verbalidad que regenera el lenguaje inventándolo, devolviéndole su cualidad mágica y ritual, su sustancia encantatoria. Se pueden describir los procedimientos de Gironde —fundamentalmente: la creación de palabras nuevas por adición y resta, por fusión y confusión, por mezcla—, pero sus logros están más allá, se confunden con una utopía de la poesía: hacer estallar el lenguaje.

La edición de la poesía de Gironde de Trinidad Barrera, incluye, completos, los libros *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías* y una selección de *Espantapájaros*, *Persuasión de los días* y *En la masmédula*. La editora ha privilegiado el primer momento del trabajo de Gironde, aquel que más claramente se inscribe en los afanes de la vanguardia de los años veinte. Este elección es también una valoración: su mirada se demora en el momento en el que la experimentación de Gironde está volcada más hacia la representación del mundo que hacia el cuestionamiento de la misma sustancia del lenguaje. Es una cuestión de perspectiva a la hora del rescate de la aventura del poeta argentino. Más allá de estas observaciones, el volumen preparado por Barrera permite el reencuentro, y en su caso el descubrimiento, de una de las obras más renovadoras y vigentes de nuestra tradición poética.



# LOS CAMINOS

De VERÓNICA VOLKOW

Por JOSÉ HOMERO

• Ediciones Toledo, México, 1990, ?? pp.

LA POESÍA de Verónica Volkow es la busca de un camino y la fidelidad a una tradición; una tradición reflexiva y arquitectónica, a la vez mirada y a la par fundación. Podría decirse que esta poesía continúa el romanticismo tal y como fue en su origen: analogía, palpito de lo sagrado, comunión con el mundo. Y sí. *Los caminos*, cuarto de sus libros de poesía, es en este sentido ejemplar; no sólo porque se den aquí grandes momentos —al lado de graves caídas, hay que advertirlo—, también porque si lo leemos narrativamente nos sitúa y define con nitidez la poesía de Volkow.

El camino que traza esta poesía va de la separación entre los objetos y el hombre hasta el encuentro y alteración de ellos. En una poesía de estas características la mirada es vía cognoscitiva y punto de enlace con el mundo; por ello, los recursos estilísticos privilegian el aspecto visual; imágenes que son definiciones ("el río es sólo un brillo entre las rocas"), metáforas ("el lago cambia de rostros como un espejo"), suma de impresiones sobre un mismo objeto: conocimiento por asedio.

Al ser la mirada instrumento sensorial que une al hombre con el mundo y trazar una parábola textual que busca la identidad del signo con su referente, es lógico que el arte sea visto como un espejo.

La poesía de Volkow se ubica en territorios próximos a la tradición analógica. Su concepción del mundo en cuanto trascendente precisa de la relación por oposiciones. El punto de contacto con el mundo e instrumento cognoscitivo es la mirada. En el principio fue y es la separación. Poesía reflexiva y refleja en cuanto que al ser busca un camino hacia la epifanía, encuentro con los objetos o suma del gran tejido del cosmos, constituye en sí misma un camino hacia esa trascendencia. La ajenidad entre hombre y paisaje, que define la situación inicial se manifiesta en la naturaleza descriptiva, el predominio de las definiciones y

de la imagen; figuras semánticas que nos ofrecen la imagen de un mundo estático, donde lo múltiple está separado y no unido; un mundo multiforme y cambiante como un espejo, como el sol sobre las hojas sacudiendo su collar de irisadas gotas tras una tormenta en el verano. Es oportuno insistir en la especularidad de esta poesía. La poeta no busca repetir el universo mediante signos; sabe que el lenguaje articula de otra manera el universo.

Hablar de reflejo es hablar de oposición: frente a y esto nos coloca de nuevo en la soledad de los cuerpos en el tiempo. Volkow preferiría decir relación; situarse en un territorio ajeno a las categorías del conocimiento humano. Una zona en la que todos los seres se hallan intrínsecamente unidos y cuyo tejido de geométrica perfección remite a todos y se reproduce en todos. Las líneas son cada una un centro y en este centro el poeta ingresa a lo sagrado. Muy cercana a la poesía de Paz y Xirau, la de Volkow se crea en el movimiento y en los intersticios que aparecen entre las oposiciones. Siendo su actitud de humildad e inocencia, la mirada se convierte en un signo más, cuello de cisne o interrogación que busca la voz oculta de las cosas, el secreto. Sacar a luz lo oculto, tal es su tarea. Si en un principio la *uniformidad* de los objetos, la separación entre sí de cada uno de ellos, privilegia figuras de pensamiento, la llegada del invierno cumple la función de anular formas y permitir una relación ya no directamente fundada en la metáfora sino en la metonimia. A la fusión de los colores en la espátula invernal corresponde la aparición de las figuras de dicción, que configuran la importancia de la luz y no de los colores y las formas en este discurso:

Luz que es noche y mar sobre las cosas,  
mármoleo mar amordazado, mar  
mortal de lento mármol nebuloso.

A raíz de esta transformación, la unidad como las figuras enunciativas de certezas cede paso a la analogía, a la ambigüedad, la duda, la disyuntiva. Tal ausencia de líneas definidas dibuja una cartografía distinta: no terrena, sí mítica, sí arquitectura de lo sagrado. La voz poco a poco busca su centro y si el cambio de estación permitía en consonancia con las estructuras míticas un cambio en actitud y significado, el sueño posee poderes demiúrgicos. Además, la analogía se acompaña de la idea del universo cifrado en cada objeto por una estructura única, a pesar de que la superficie sea multiforme. La convicción de la íntima urdimbre del universo conduce al conjuro de la sinestesia, de la existencia de características confusas y no atributivas de un objeto en especial. Resonancia y promiscuidad de los atributos que hablan de una concepción panteísta y a la vez de la poesía como vía de acceso a un estado similar al del arrebato místico. El reflejo deviene así reproducción de todo en lo único. Cada objeto es la escritura del universo.

Tránsito iniciático, *Los caminos* da cuenta asimismo del renacimiento a través del simbolismo de la purificación. La analogía se convierte en movimiento, en danza, y el cuerpo humano en punto de encuentro, de tiempos y de espacios. La apertura conduce al estar —un término caro a la filosofía de Xirau—, a la contemplación de la luz, fuente de la existencia, es decir, al origen. Tejida con base en oposiciones, no es extraño que la trascendencia sea anulación de los contrarios, dialéctica del mito, olvido de la individualidad, incorporación al todo, transparencia, muerte y nacimiento para habitar el instante, en una temporalidad cíclica que conjunta una cualidad espacial: la naturaleza laberíntica.

La coherencia de los diversos poemas entre sí, la alta calidad de la mayoría de ellos, no nos oculta su funcionalidad ni desmiente la ausencia de ésta en otros

poemas. Hay que decirlo: siendo un muy buen libro con imágenes tan certeras como "la luz suspendida de sus formas/ cirios que en llama opaca consumen su existencia" (p.36), cuenta con poemas que no se encuentran a la altura de los otros. "En el Valle de Zapata", "Sueño", "Vara" o "A un león" se antojan prescindibles por indefinidos, reiterativos y mal resueltos. Otros poemas cumplen por su arquitectura interna, a tal grado que aun existiendo en ocasio-

nes —no muchas— versos desafortunados, el poema continúa en pie. Es una lástima que la arquitectura de un libro siendo tan bien trazada se vea manchada por la pobreza de algunas imágenes, lo cual resulta más lamentable en una poeta tan dotada para el lujo visual. ¿Es una constante que configura una semántica especial o pobreza comparada al foco con una gota de sol en la noche y después considerar a la vela como un (otro) pedazo de sol en la casa? ¿No es incurrir en

la voz profética devenida plañidera de la conciencia ecologista y aun sociologizante decir: "español paralizado como la miseria,/ abandonado por la historia/ también como la miseria"?

Consiguar estos reparos no demerita el volumen; por el contrario; tengo para mí que *Los caminos* es con *Historia* de los mejores libros publicados por Ediciones Toledo, es decir, uno de los dos mejores libros del año.

## CINCO ESTACIONES

De TEDI LÓPEZ MILLS

Por ADOLFO CASTAÑÓN

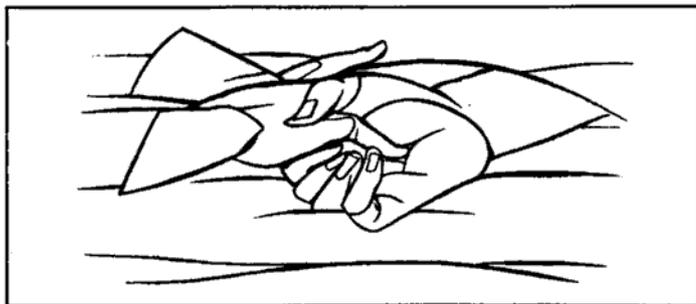
• Ediciones Toledo, México, 1989, 67 pp.

PARA ÁNGELO SILESI, el calendario espiritual se inicia con el invierno del pecado y concluye con el otoño de la plenitud. La quinta estación sería la muerte que deja al hombre en hueso, reducido a una semilla inmortal. Las *Cinco estaciones* recientemente publicadas por Tedi López Mills (1959), poeta, ensayista y traductora mexicana, traen a la memoria este ciclo de crecimiento y penitencia. En su libro, una voz que se domina con placer a sí misma va pronunciando cada una de sus palabras como quien arroja monedas a un pozo —no tanto para auspiciar supersticiosamente el cumplimiento de sus deseos como para probar la profundidad de sus aguas. *Cinco estaciones* o cinco heridas, cinco secciones de un cuerpo verbal sacrificado sobre la página. De un verso a otro, salta la pregunta filial: "¿Por qué me olvidaste, Señor?" ¿Por qué el abandono, la muerte? En su verso limpio y metálico, *Cinco estaciones* dibuja la vida como una anunciación no cumplida, la vida como una hiriente confesión de impotencia ante el amanecer de la muerte en cada día, en cada uno. La voz dúctil del poema aparece como un susurro, un cuchicheo alerta que se detiene en cuanto adivina que sus palabras corren el riesgo de desencadenar un alud retórico. El poeta advierte la sombra de las frases hechas antes de que se formen y

se mantiene en un espacio amplio y abierto, un poco frío, ¿no es verdad que el calor anuncia la pasión? Más que de agua, la voz de *Cinco estaciones* tiene sed de un vaso, y a medida que lo sueña el cuerpo del verso fragua un cristal de roca, una pila baustismal para contener el líquido de las denominaciones, el agua lustral que fija los nombres del día, de las horas, del amor o de la muerte. Por eso *Cinco estaciones* aparece como el calendario cantado de una religión personal, un almanaque para señalar los nacimientos y las muertes del alma. Elegías, paisajes, soliloquios, recuerdos e invocaciones —los más poderosos son los primeros y los últimos. La canción de *Cinco estaciones* define e invoca; la voz no se embriaga con su canto. La retiene el temor a disipar las presencias tan di-

ficilmente convocadas. Tal vez el autor correría el riesgo de embriagarse con su silencio.

Desde luego, ese poeta es dueño de saberes que sólo le son accesibles a una mujer. De entre todos, el que más reluce en su armadura de versos es el filial. No sólo porque hay en el libro algunos poemas motivados por la muerte del padre. La hija que escribe elegías es también la elegida, la preferida del Señor. La voz que escribe se sabe hija de un reino en cuya fundación y creación, a pesar del poema, no participa del todo. Esa es una de las atmósferas que se respiran a lo largo de estas *Cinco estaciones* en el camino de la voz: la de la obediencia y la del hiriente privilegio, la de la aquiescencia y la de la excepcional herencia que representa estar vivo y saberlo.



## MORAL LUCIFERINA INSOBORNABLE

Por EDUARDO MILÁN

- Andrés Morales: *Ejercicio del decir*; Ediciones Documentas, Santiago, 1989.
- José Ángel Valente: *Al dios del lugar*; Tusquets, Barcelona, 1989.
- Ramón Xirau: *Poemes/Poemas*; Ediciones Toledo, México, 1990.

PONER EN CUESTIÓN todo, dudar, titubear e incluso equivocarse: he ahí el credo para un joven poeta que pretenda, hoy en día, ejercer la poesía. Más que copiar a poetas celebrados, como se hacía antaño donde todo era claro en este arte, el nuevo poeta debe inventar, inventarse. La sorpresa ante la palabra vale más que la sorpresa ante los logros del maestro. Escribir poesía es ahora un ejercicio parricida, al menos frente al canon. Los chilenos (Neruda, Parra, Rojas) siempre han sabido esto. E incluso poetas posteriores como Hahn y Lihn. Zurita luego practicó una rara fusión elegiaca y obtuvo dos libros memorables, *Purgatorio* y *Anteparaiso*, dantescos por cierto. En la misma generación Diego Maquieira escribe desde una cotidianidad corrompida por el habla de los medios de comunicación de masas. Pero Andrés Morales (1962) escribe desde el asombro y desde la duda. Su poesía no es un gesto operático: es un rumor, un acto de cautela con la palabra y con el mundo. *Ejercicio del decir* es una propuesta de escritura que no se detiene ante el lenguaje sino allí donde éste demuestra su funcionalidad: dando objetos. El lenguaje no caracolea sobre sí mismo al intentar el planteo de un segundo mundo, metáfora del primero. Morales va de frente: estos son los objetos, dice, y esto me dicen a mí. La presencia de Gonzalo Rojas en el libro, al escribir el prólogo, no tiñe de otro al lenguaje de Morales. No es notoria, en este joven poeta chileno, ninguna ansiedad para escapar al tejido intertextual del entredicho. La poesía de Morales avanza, retrocede, se pregunta o se afirma, se desdobra, hace pareja con su eco. Nunca se traiciona para caer en aseveraciones categóricas. Al ponerse en duda pone en duda al mundo y ese mundo se refleja en un lenguaje fragmentado, astillado. Es que no se puede pretender aseverar en la actualidad: todo está en duda. La aseveración (o incluso la celebración) es una forma de traicionar lo

real, la única devoción que legitima la búsqueda de un poeta. En esa morada vive la poesía de Morales.

¿Cómo que ya no hay dioses? Esta es la cita de Pound: "He has a god in him, / though i do not know wich god", que abre el libro de José Ángel Valente, *Al dios del lugar*. En todo caso, los dioses ahora son personales, son la intuición de un dios que te habita, el tanteo o la búsqueda de un dios en ti mismo. Valente (1929) a través de su recorrido por la mística española (su *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, su libro de ensayos sobre mística, *La piedra y el centro*) iba hacia ese lugar, lugar en donde habita lo sagrado. Pero nunca a través de la mitificación, nunca a través de un encuentro nominal. La búsqueda de lo sagrado en Valente encuentra un punto viable: el de la responsabilidad ética ante la palabra. Es difícil encontrar en toda la lengua un poeta que se haya tomado tan en serio el asunto de la responsabilidad ética frente a la palabra. Sus textos lo prueban: son un ejercicio de contención que revela una temporalidad cargada de espera para que la palabra, ya con toda gravedad, caiga justa. En Valente no se puede hablar de espontaneidad: hay que hablar de gracia. El ejercicio de la escritura ya no es un acto simplemente expresivo: es un gesto de limpieza interior. La contradicción que enfrenta Valente en este nuevo libro no es entre el decir y el no decir sino entre su largo aprendizaje interior y un mundo a todas luces desolado. Valente no se enfrenta al mundo desde la imprecación sino desde la pregunta: desde el *¿Por qué?*, que es la última frase que prueba la inexistencia de un conocimiento final. Para Valente no se puede *saber*; lo único que se puede es escribir. Pocas veces una escritura, al menos en el marco de la lengua española, ha dado la impresión de una *palabra callada* como en el caso de José Ángel Valente. La interiorización, el ensimismamiento no son coar-

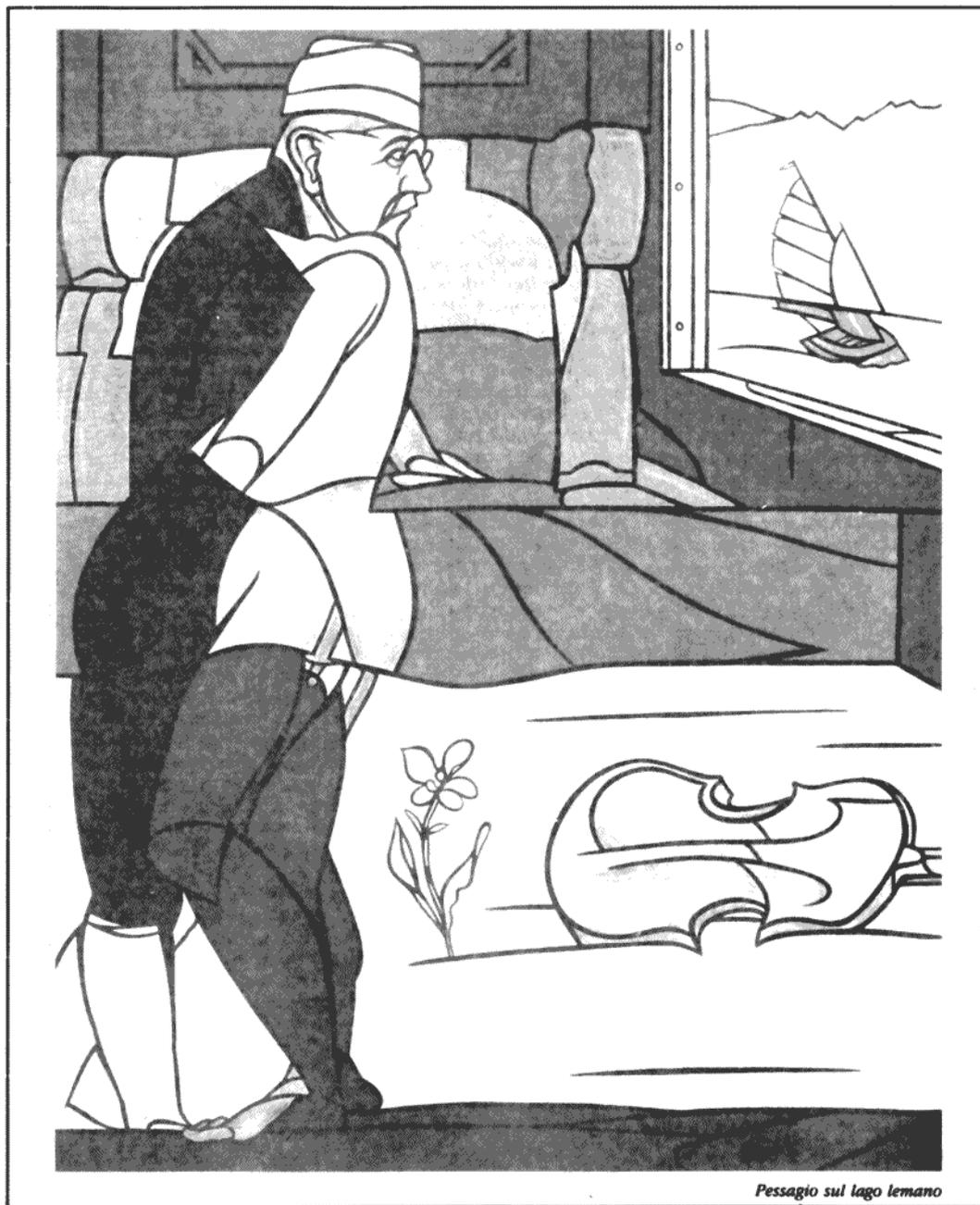
tadas para huir del mundo sino las posibilidades reales de abarcarlo, aunque en ese gesto se ubique la desposesión y la renuncia. Pero la dialéctica de Valente es impecable: sólo renunciando al mundo se puede acceder a él. Esa es la lección de Valente: el ejercicio de justicia con la palabra que implica el ejercicio de justicia con el mundo. La lección de lo insobornable.

Si Ramón Xirau es un poeta español o es un poeta mexicano es algo que ya no importa, aunque nunca haya renunciado a su lengua materna, el catalán, para escribir poesía. Xirau (Barcelona, 1924) es un poeta deslumbrado por el mundo. Deslumbrado, hay que decirlo, por la luz de las cosas del mundo. Lo que hay de religioso en este poeta nunca echa sombra sobre la limpidez con que aparecen los objetos en su poesía. *Poemes/Poemas* es una amplia muestra de la obra poética de Xirau, muy bien traducida por el poeta canario Andrés Sánchez Robayna. Una fusión extraña recorre la poesía de Xirau: la de un hermetismo sintáctico y la aparición epifánica del objeto. La devoción de este poeta por la poesía provenzal es conocida y evidente, especialmente por Arnau Daniel. De ahí debe venir el ejercicio de esa sintaxis no logocéntrica, fragmentada, que se niega la mayor parte de las veces a una narración. La expresividad de la conciencia gana siempre a la lógica de la frase. En esta batalla el momento de descanso es la aparición del mundo, creo que el único consuelo que siente Xirau ante la imposibilidad de la poesía. Y cuando el objeto aparece hay un regodeo en el objeto mismo, nunca un pudor. El objeto, para Xirau, es lo que está permitido. Y cuando el objeto aparece el lenguaje adquiere júbilo, empieza a girar, casi a redundar, a duplicarse para reforzar la expresividad. Siempre hay algo sagrado en la celebración del mundo. Pero esa celebración adquiere eficacia cuando se vuelve material, cuando la

palabra logra encarnar. Lo contrario es la estridencia, la exclamación. En todo caso, Xirau no exclama sino que reclama una mejor hechura para este mundo. Y esta demanda se vuelve lingüística

en su precisión. El poema – homenaje a los fundadores de la poesía concreta brasileña es una prueba de esto. Pero más que concreción en Xirau hay búsqueda de concreción de la palabra, instante

antes que la palabra se vuelva objeto. Luz de Xirau contra un mundo cada vez más luciferino.



*Pessagio sul lago lemano*