

# LOS LIBROS

## LA OTRA VOZ. POESÍA Y FIN DE SIGLO

De OCTAVIO PAZ  
Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

• Seix Barral, México, 1990; 141 pp.

"DESDE MI ADOLESCENCIA HE ESCRITO POEMAS y no he cesado de escribirlos. Quise ser poeta y nada más. En mis libros de prosa me propuse servir a la poesía, justificarla y defenderla, explicarla ante los otros y ante mí mismo", escribe Octavio Paz en "Poesía, mito, revolución", uno de los ensayos que integran *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Y en seguida agrega: "Pronto descubrí que la defensa de la poesía, menospreciada en nuestro siglo, era inseparable de la defensa de la libertad. De ahí mi interés apasionado por los asuntos políticos y sociales que han agitado nuestro tiempo". Defensa de la poesía y defensa de la libertad: dos actos que en la voz y la escritura de Paz se suponen mutuamente y terminan por fundirse en uno solo: la conciencia de un intelectual que interroga y explora el pensamiento y el arte de su tiempo, y al hacerlo, los ilumina y los transfigura. Estas palabras tienen, por otra parte, el valor de un testimonio y una confesión: no es la voz de un analista ni mucho menos la de un juez, sino la de un protagonista que al reflexionar sobre la condición actual del arte y la sociedad reflexiona sobre sí mismo. Estas palabras, finalmente, diseñan el tema, los alcances y el tono de los ensayos de este libro: la situación de la poesía en el ocaso del siglo XX.

Cuatro ensayos integran *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. El primero, "Cantar y contar" (1976) —adelanta el autor en una nota liminar— se ocupa de los antecedentes del poema extenso, "una forma poética que ha tenido gran fortuna en la poesía del siglo XX"; el segundo, "Ruptura y convergencia", escrito diez años después que el anterior, "trata de la poesía moderna y del fin de la tradición de la ruptura"; sobre el tercero,

"Poesía, mito, revolución", texto de su discurso pronunciado al recibir el Premio Alexis de Tocqueville en 1989, dice Paz: "es una breve reflexión sobre las ambiguas y casi siempre desventuradas relaciones entre la poesía y el mito revolucionario"; finalmente, el extenso ensayo "Poesía y fin de siglo", escrito en 1989, conduce a una pregunta y una tentativa de respuesta: "¿cuál será el lugar de la poesía en los tiempos que vienen?".

El marco más amplio de estas reflexiones está contenido en una palabra, cuyo significado ha preocupado y ocupado a Paz a lo largo de toda su obra ensayística, ya sea ésta de tema histórico, político o artístico: la modernidad. El problema del fin de la modernidad y sus relaciones con la situación de la poesía en nuestros días, atraviesa las páginas de *La otra voz*. En esta medida, las reflexiones de este libro son una continuación de las desarrolladas en *Los signos en rotación* (1965) y *Los hijos del limo* (1972), dos altas obras del pensamiento crítico en acción. En el primero, a la manera de un manifiesto, Paz expone y discute algunas de las circunstancias a las que se enfrentan los poetas contemporáneos: pérdida de la imagen del mundo, aparición de un vocabulario universal, el de la técnica, y la crisis de los significados. En el segundo, revisa con extraordinaria lucidez y con riqueza de información e interpretaciones las relaciones contradictorias que la tradición poética, del romanticismo a la vanguardia, ha sostenido con el cuerpo de ideas y creencias que constituyen a la Edad Moderna. *La otra voz*: continuidad de un pensamiento, pero también su expansión y actualización.

Pero, ¿por qué la poesía tiene que ser defendida? El problema no es exclusivo

de nuestros días, aunque las condiciones de la actualidad le otorgan características inéditas. La defensa de la poesía tiene que ver, como problema y como necesidad, con el carácter mismo de la modernidad. En "Ruptura y convergencia", retomando las ideas centrales de *Los hijos del limo*, Paz nos recuerda que el signo distintivo de ésta, su señal de nacimiento, es la crítica: "Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción. Los conceptos e ideas cardinales de la Edad Moderna —progreso, evolución, revolución, libertad, democracia, ciencia, técnica— nacieron de la crítica". Todos estos conceptos pueden resumirse, quizás, en uno solo: la razón, que es a un tiempo crítica, utópica y revolucionaria. En otra parte del mismo ensayo Paz escribe: "La modernidad se identificó con el cambio, concibió a la crítica como el instrumento del cambio e identificó a ambos con el progreso". Convergentemente, el arte de esta época, y particularmente la poesía, se fundió también en la práctica de la crítica y en la voluntad de cambio. Y el primer objeto de su crítica, no podía ser de otra manera, ha sido y es la propia modernidad y sus valores: "La poesía moderna, desde su nacimiento, ha sido simultánea afirmación y negación de la modernidad". Esta discordia o ambigüedad, en la que se han alternado momentos de armonía y de ruptura, es históricamente la discordia entre los poetas, hijos rebeldes de la modernidad, y una clase social, la burguesía, que ha sido, como puntualiza Paz en "Poesía y fin de siglo", "la creadora de esa modernidad y su producto más acabado y dinámico". Casi no es necesario agregar que los poetas

modernos, desde el romanticismo hasta nuestros días, han sido mayoritariamente hijos de esa clase social.

Hoy, quizás como en ningún otro momento, el fin de la Era Moderna muestra signos inequívocos. Nadie, o casi nadie, duda ante las evidencias. Paz, por lo menos desde *El arco y la lira* (1956), fue un lector adelantado de estos signos y el más lúcido en su interpretación. En los días que corren, la discusión sobre la crisis de la modernidad y el advenimiento de la llamada *postmodernidad* es, en el mejor de los casos, un tema recurrente; en el peor, en una época de inflación terminológica: una moda. *La otra voz. Poesía y fin de siglo* tiene, entre sus muchos méritos, el de situar la discusión en sus términos más justos, precisos y actuales. Es, en este sentido, una labor de oportuno esclarecimiento. Para el tema que ocupa específicamente a los ensayos de este libro —la situación de la poesía en el ocaso del siglo XX—, dos hechos o, mejor dicho, el remate de dos procesos, delimitan la problemática. En "Poesía, mito, revolución", Paz escribe: "presenciamos el crepúsculo de la idea de Revolución en su última y desventurada encarnación, la versión bolchevique"; y en "Ruptura y convergencia": "Hoy asistimos al crepúsculo de la estética del cambio... el fin de la *idea* de arte moderno. O sea: el fin de la estética fundada en el culto al cambio y la ruptura". Dos casos: el de la idea de la historia como proceso lineal y progresivo, y el de la "tradición de la ruptura", en su última y más radical versión: las vanguardias. Este es el escenario, si así puede decirse, en el que transcurren las ideas del ensayo central del libro: "Poesía y fin de siglo".

La tradición poética, se lee en "Poesía y fin de siglo", "es el resultado del cruce de dos ejes, uno espacial y otro temporal. El primero consiste en la diversidad de públicos en continua intercomunicación; el segundo en la continuidad a través de generaciones de poetas y de lectores". Diversidad y continuidad, tal la esencia y la dinámica de la tradición. Junto a los signos que hablan de la salud de la tradición poética en este fin de siglo —renacimiento de las lecturas públicas, aparición y vigencia de editoriales independientes, mayor tiraje de los libros de poemas, etc.—, Paz examina, en este ensayo la presencia de un peligro que amenaza a las artes y la literatura

de nuestros días: un proceso económico sin rostro, sin alma y sin dirección: el mercado "circular, impersonal, imparcial e inflexible". El mercado, que no reconoce individuos sino consumidores, el mercado "ciego y sordo" que "no ama a la literatura ni al riesgo", que "no sabe ni puede escoger"; o que sabe, pero "de precios, no de valores". A lo largo de la historia la continuidad de la tradición poética ha sido posible por la existencia de una fervorosa minoría: la comunidad de escritores y lectores. Hoy, el imperio del mercado y su lógica impersonal, amenaza con disolverla en la masa sin rostro de los consumidores.

Por otro lado, la acción del mercado, advierte Paz, tiene un efecto igualmente corrosivo en el eje temporal de la tradición poética: "La prensa, la televisión y la publicidad nos ofrecen diariamente imágenes de lo que está pasando ahora mismo aquí y allá... la gente vive inmersa en un ahora que parpadea sin cesar y que nos da la sensación de un movimiento continuo y sin cesar acelerado... nuestro presente es un tiempo sin oriente ni norte que lo guía, literalmente desorientado". Y en estas condiciones, en esa preeminencia de lo inmediato que rompe los lazos con el pasado y hace del futuro ya no una promesa sino un desierto, el poeta —"un latido en el río de la tradición, un momento del lenguaje"; "un puente entre el ayer y el mañana", como dice bellamente Paz— descubre que al finalizar este siglo ese puente está suspendido entre dos abismos: "el del pasado que se aleja y el del futuro que se derrumba. El poeta se siente perdido en el tiempo". La pregunta con la que empieza el ensayo: "¿cuántos y cuáles leen libros de poemas?" se convierte con estas consideraciones en un verdadero examen de la época que desborda su aparente formulación numérica.

La defensa de la poesía es, para Paz, inseparable de la defensa de la libertad. La libertad, en la propuesta de este ensayo, está asociada a una idea central de la democracia moderna: la pluralidad. Así, defender la poesía es defender la pluralidad de públicos y auditorios: la "inmensa minoría", como calificó Juan Ramón Jiménez a los lectores de poemas. Tras el derrumbe de las burocracias stalinistas de Europa del Este, Paz manifiesta su "ardiente esperanza" en el nacimiento de un nuevo pensamiento político y social que "tal vez podría

diseñar formas de intercambio menos onerosas". Este pensamiento, como escribe en "Poesía, mito, revolución", debería repensar nuestra tradición, renovarla y buscar "la reconciliación de las dos grandes tradiciones políticas de la modernidad, el liberalismo y el socialismo". A la elaboración de este nuevo pensamiento, ¿qué puede aportar la poesía, qué puede decir *la otra voz*? La poesía en la que los hombres se reconocen porque les ofrece "imágenes de su perdida totalidad"; la poesía cuya lectura "nos lleva a internarnos en mundos desconocidos que poco a poco se revelan como una patria más antigua y verdadera: de allá venimos"; la voz de la poesía que "fue inoída por los ideólogos revolucionarios de nuestro siglo".

En las páginas finales de "Poesía y fin de siglo", Paz escribe su respuesta que, como él mismo dice, es más que una descripción y menos que una profecía, es una profesión de fe: "Espejo de la fraternidad cósmica, el poema es un modelo de lo que podría ser la fraternidad humana. Frente a la destrucción de la naturaleza muestra la hermandad entre los astros y las partículas, las sustancias químicas y la conciencia. La poesía ejercita nuestra imaginación y nos enseña a reconocer las diferencias y a descubrir las semejanzas. Prueba viviente de la fraternidad universal, cada poema es una lección práctica de armonía y de concordia... La poesía es el antídoto de la técnica y del mercado. A esto se reduce lo que podría ser, en nuestro tiempo y en el que llega, la función de la poesía. ¿Nada más? Nada menos". Paz arriba a esta respuesta, que es también una propuesta y una apuesta, después de un amplio recorrido que diseña lúcidamente, a la manera de un mapa, el perfil de nuestra época. Estas notas, por lo demás, no se han propuesto sino tocar las líneas más gruesas de ese recorrido. Brillante y valiente, aguda y esclarecedora, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, es, como quiere su autor, una defensa de la poesía, una variante más de esa *Defensa de la poesía* que, desde hace más de dos siglos, escriben incansablemente los poetas modernos. ¿Nada más? ¡Nada menos!

## VALIENTE MUNDO NUEVO

De CARLOS FUENTES  
Por FABIENNE BRADU

• Fondo de Cultura Económica, México, 1990, 298 pp.

LOS AMIGOS DE CARLOS FUENTES HAN COMENTADO que el autor de *La región más transparente* nunca ha escrito nada que no se haya escrito antes. *Valiente mundo nuevo* corrobora esta observación pero con un matiz singular: Fuentes se ha convertido, a un mismo tiempo, en la principal influencia de sí mismo y su más despiadado parodiador. Sus últimos ensayos muestran que ha trocado la curiosidad intelectual por la forma degradada de las convicciones que son las obsesiones de un pensamiento fascinado por sí mismo. No hay nada nuevo en este *Valiente mundo nuevo* salvo la reiteración de las tesis de *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y de otros escritos posteriores, y la renovación periódica de la nomenclatura teórica para disfrazar la repetición en reescritura: una constante "mise à page" de sus páginas ensayísticas. Como lo señaló Adolfo Castañón, Fuentes "no escribe para ser entendido sino para saciar a los dioses formidables de su vocación de escritor y tal vez a los ídolos críticos de una modernidad que puede confundirse con la moda." Así, Giambattista Vico y Mijail Bajtin sustituyen a Lévi-Strauss, Paul Ricoeur o Lucien Goldmann en la marquesina de los pensadores, mientras Fuentes sigue diciendo lo mismo sobre las mismas novelas de los mismos autores de siempre.

Fuentes se propone revelar la continuidad del movimiento literario de Latinoamérica que, según sus propios términos, él concibe como "un movimiento de la utopía con que el viejo mundo soñó al nuevo mundo, a la épica que destruyó la ilusión utópica mediante la conquista, a la contraconquista que respondió tanto a la épica como a la utopía con una nueva civilización de mestizajes, barroca y sincrética, policultural y multirracial". Su método de conquista o de contraconquista de la tradición es, por lo menos, paradójico. Lee la literatura del boom a través de los catalejos teóricos de pensadores europeos o norteamericanos como si no existieran ante-

ojos latinoamericanos lo suficientemente perfeccionados para subsanar la miopía que afecta su visión de la literatura de América Latina. Lo que está a discusión no es la validez de estos pensadores ni el fundamento de sus teorías sino la tajante división que Fuentes establece entre pensadores y fabuladores y su geográfica repartición en el mundo.

Según la marca de catalejos que utiliza para leer a un autor, Fuentes opera cambios desconcertantes en las filiaciones de una obra o en sus conclusiones acerca de la misma. Tomemos el caso de Julio Cortázar y de su *Rayuela*. El ensayo de *Valiente mundo nuevo* es prácticamente una reproducción del estudio de *La nueva novela hispanoamericana*. En el análisis de 1969, Fuentes afirmaba "la filiación patafísica" de *Rayuela* así como su "anclaje en la extrema iluminación surrealista", y "su perturbado diálogo entre las esfinges bretonianas del humor y del azar". En el segundo incluido en *Valiente mundo nuevo*, sin que cambie prácticamente el fondo del análisis, Cortázar se inscribe ahora en la herencia de Erasmo, nombre por supuesto más *ad hoc* para un libro publicado en la víspera del Quinto Centenario del descubrimiento de América. La conclusión del primer ensayo sostenía que "Con Octavio Paz y Luis Buñuel, Julio Cortázar representa hoy la vanguardia de la contemporaneidad hispanoamericana. Con Paz, comparte la tensión incandescente del instante como punto supremo de la marea temporal. Con Buñuel, comparte la visión de la libertad como el aura del deseo permanente, de la insatisfacción *desautorizada*, y, por ello, *revolucionaria*." La conclusión del segundo es: "Julio Cortázar y *Rayuela* colocan a la novela hispanoamericana en el umbral mismo de la novela potencial: la novela por venir de un mundo culturalmente insatisfecho y diverso". Además de la curiosa sustitución de los nombres tutelares, llama la atención que el nombre, mas no las ideas, de Octavio Paz haya sido borrado no solamente de este ensayo

sino del libro entero. Fuentes se apropia así de otra idea fundamental de *El laberinto de la soledad*: la del ninguneo.

La lectura que realiza Fuentes de las novelas de Rulfo, Cortázar, Carpentier, García Márquez o Mariano Azuela, entre otros, es una lectura *interesada*. Es interesada en la medida en que el proyecto histórico antecede al examen literario propiamente dicho. Fuentes no se abandona a las aguas de la literatura sino que las encausa todas hacia el molino de sus tesis interpretativas. Europa ha inventado a América Latina, explica Fuentes, y los escritores de este continente tienen que reinventarla, ya liberada de la utopía o de la épica que distorsionaron su realidad. Fuentes propone para ello un retorno a los orígenes, al pasado fundador, una contraconquista como nombraba Lezama Lima a lo que Carlos Fuentes reduce a una búsqueda de la especificidad latinoamericana. Y en este punto es donde surge el mayor reparo a *Valiente mundo nuevo*: ¿es realmente en el cultivo programado de la especificidad como la literatura latinoamericana realizará la anhelada contraconquista? Si *Pedro Páramo* se ha ganado un lugar privilegiado en la literatura universal es precisamente por aquello que escapa al regionalismo, al folklore latino, a la susodicha especificidad. Carlos Fuentes llama a este sustrato la universalidad del mito, pero ¿por qué no llamarlo simplemente *literatura*? También habría que preguntarse si esta búsqueda de la especificidad no es otra vez el deseo de un mundo occidental que aplaude, desde el boom hasta la fecha, no la literatura sino la vitalidad exótica de ciertos escritores.

Otras veces, Fuentes busca la especificidad donde no la hay. En el ensayo "Mariano Azuela: la llada descalza", el escritor ve en *Los de abajo* una épica degradada o manchada porque la revolución está vista desde sus márgenes menos heroicos. ¿No es acaso el mismo procedimiento empleado por Stendhal para contar la "participación" de Fabrice

del Dongo en la batalla de Waterloo y sugerir así el fracaso de la ilusión napoleónica? Tampoco existen en Francia novelas que canten la épica de la revolución de 1789. Por tanto, y a primera vista, el desencanto revolucionario o la épica degradada no parecen ser exclusivos de México y de su literatura.

Las tesis históricas e interpretativas se repiten casi textualmente de un ensayo a otro, desde la introducción a las conclusiones. El libro asemeja así una "mise en abyme" de la repetición. Por lo demás, resulta extraño que un mismo tema uniformador sea el método escogido por Carlos Fuentes para afirmar la pluralidad de una cultura. Al perseguir la subordinación de la literatura latino-

americana a esta especificidad, descuida la singularidad de cada obra, lo que distingue al estilo de un escritor, en fin, se olvida que una novela es otra cosa que un manual sustituto de historia.

Si algo ha singularizado a Fuentes, tanto en su obra de creación como en la ensayística, es la brillantez de su estilo. Pero, en el caso de *Valiente mundo nuevo*, el laborioso ingenio de su pluma no resulta ya suficiente para remediar la falta de invención del pensamiento. Por esto, parece haberse convertido en su más despiadado parodiador. La brillantez, el nervio y la exuberancia de su prosa que solía seducir a muchos de sus lectores, tiene ahora algo más cercano a la espec-

tacularidad de un láser, en proposiciones como ésta: "La de García Márquez es también una gran prosa crítica, democrática, igualitaria, no un ejercicio gratuito". En efecto, esta frase tiene el fulgor y el impacto del rayo láser, pero habría que preguntarse qué significa una prosa "democrática", "igualitaria", y por qué una obra que respondiera al solo placer de contar, sin programa previo, merece ser sancionada negativamente.

En un escrito de 1967, para describir la prosa de Carlos Fuentes, Octavio Paz recurrió a la imagen expresiva de "el alambique y el cohete". En *Valiente mundo nuevo*, el alambique ha devenido "alambicado" y el cohete rayo láser.

## ADIÓS, POETA...

De JORGE EDWARDS  
Por FABIENNE BRADU

• Tusquets, Barcelona, 1990, 323 pp.

EN SUS MEMORIAS, *CONFIESO QUE HE VIVIDO*, Pablo Neruda relata con ritmo cambiante los episodios de su vida y de sus tiempos. Se detiene durante varias páginas en evocaciones de paisajes, personajes, en ricos retratos de poetas y gente anónima que lo han acompañado en sus distintas residencias. La narración, lenta y prolija, es siempre caudalosa como ese río invisible que circulaba por sus venas y que él nombraba la poesía. Pero, de repente, hacia la mitad del libro, un capítulo titulado: "De agosto de 1952 a abril de 1957", se limita a una escasa página con la siguiente justificación: "Los años transcurridos entre agosto de 1952 y abril de 1957 no figurarán detalladamente en mis memorias porque casi todo ese tiempo lo pasé en Chile y no me sucedieron cosas curiosas ni aventuras capaces de divertir a mis lectores." No obstante, Neruda advierte que en este lapso público *Las uvas y el viento*, que trabajó intensamente en los tres libros de las Odas, que organizó un congreso internacional de cultura en Santiago de Chile, que cumplió sus cincuenta años con grandes festejos por parte de escritores del mundo entero, que obtuvo el Premio Stalin de la Paz, que construyó su casa "La Chascona" donde se

fue a vivir con Matilde Urrutia después de su separación definitiva de Delia del Carril, que fundó la revista *Gaceta de Chile*, que participó en las actividades electorales del Partido Comunista de Chile y que la editorial Losada publicó sus obras completas en papel biblia. Pero entonces, ¿por qué afirma el poeta: "no me sucedieron cosas curiosas ni aventuras capaces de divertir a mis lectores..."? Es precisamente en esos años "vacíos" cuando interviene Jorge Edwards y principian sus recuerdos de *Adiós, poeta...*

El novelista chileno no se plantea como un testigo de las grandes epopeyas del poeta, de la clase de episodios que a Neruda le parecían más significativos, más "curiosos" o más "divertidos" para sus lectores: esta gesta del poeta popular y querido por el mundo entero que es, sin duda alguna, la forma más cómoda y gozosa que adoptó Neruda para fijar el recuerdo de su vida. No que lo demás fuera silencio pero sí, materia poco sonante para el exuberante poeta. Jorge Edwards desmenuza así los intersticios, habla de un Neruda más cotidiano, menos espectacular, diría yo, que el impetuoso memorioso de *Confieso que he vivido*.

La prosa de Edwards contribuye mucho en la intención general del libro: su tersa amenidad habla del cariño que marcó la relación entre los dos hombres a pesar de las rebeldías casi filiales y de los desacuerdos estéticos y políticos; la precisión del lenguaje revela una voluntad de reflexión incluso cuando el relato se abandona a la simple evocación de las anécdotas compartidas (por ejemplo, al evocar la portentosa e inconfundible voz del poeta, Edwards escoge calificarla, en un momento dado, como "una voz un poco acontecida"). Tiene, además, el encanto de la hibridez narrativa que hace del libro de Edwards una mezcla de autobiografía, de biografía, de historia literaria y política, de retratos diversos, escritos con el esmero de una novela. En pocas palabras, imposible dejar el libro una vez que se ha comenzado...

Más allá del placer de la lectura (que, para mí, ya es más que suficiente) habría que preguntarse sin embargo en qué modifica el libro de Edwards la visión que pudiéramos tener de Neruda, tanto a través de sus propios libros como de otros testimonios. Supongo, de entrada, que una necesidad estuvo en el origen de *Adiós, poeta...* y casi podría asegurar

que se halla en estas palabras finales de Edwards: "Neruda se convertía rápidamente en símbolo, y el Partido Comunista, o lo que había logrado sobrevivir en Chile del Partido Comunista, trataba de monopolizarlo. Se podría ver desde esos días que la manipulación política del poeta, provocadora de un permanente malentendido, de una contradicción entre el hombre de la visión poética y el hombre del compromiso, de la disciplina partidaria, iba a continuar después de su muerte en escala todavía mayor, protegida, ahora, por su definitivo silencio." Lo que pretende Edwards es bajar al poeta de su estatua e instalarlo "en la proa de un barco de rueda, durante la navegación por un río de la antigua Araucanía, como en uno de los poemas iniciales de *Memorial*" y dejarlo contemplar "con ojos muy abiertos la vastedad, la variedad, la belleza del mundo." Es un propósito seguramente loable y sano, pero no puedo dejar de advertir algunos escollos en el empeño de Jorge Edwards.

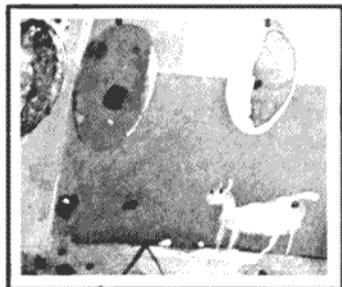
Para mí no es la honestidad intelectual de Jorge Edwards la que está en cuestión (en más de una ocasión ha demostrado su valentía para decir la verdad, como en su libro *Persona non grata*), sino la eficacia de la rectificación emprendida con el fin declarado de desmonopolizar al poeta de la estatización dictada por sus correligionarios comunistas. A lo largo de su libro, Edwards demuestra que Neruda no era tan inquebrantablemente comunista como lo declaraba en todos los foros que se le ofrecían. Es evidente que, siendo el gran poeta que fue, Neruda haya tenido dudas, momentos de gran escepticismo frente a ciertos acontecimientos o bien, de desaliento o de lucidez como se quiera llamar a ciertas visiones que traicionan el credo fervoroso. "Tengo una conciencia tranquila y una inteligencia intranquila", escribe Neruda en sus memorias, resumiendo así la separación que establecía entre su vida intelectual y privada, y que puede sorprendernos. Edwards relata conversaciones privadas, gestos o exclamaciones que efectivamente hacen pensar en una personalidad más desencantada de lo que advierte cualquiera que no lo conozca más que a través de sus propias palabras escritas. Jorge Edwards caza en sus recuerdos las señales del arrepentimiento o de la posible retractación; Neruda afirma en sus

memorias: "¿Qué poeta podría arrepentirse?" Jorge Edwards forma parte de una generación que ha padecido, con un poco de inteligencia y otro tanto de honestidad intelectual, los sinsabores del desencanto revolucionario; Neruda pertenece a la generación que ha forjado los sueños de la ilusión revolucionaria. Si bien Jorge Edwards dibuja con precisión este trasfondo de escepticismo político, poca luz arroja sobre la entonces inexplicable permanencia de Neruda en el Partido Comunista hasta el final de sus días. Si se acude a las memorias del poeta, se vislumbra que su permanencia en el Partido obedeció a razones más sentimentales que intelectuales. Sus relaciones con el Partido Comunista de Chile y con el comunismo internacional se antojan de la misma naturaleza que los pertinaces lazos que unen inexplicablemente las familias más desavenidas. "Encontré en mi partido, el partido comunista de Chile, un grupo de gente sencilla, que habían dejado muy lejos la vanidad personal, el caudillismo, los intereses materiales. Me sentí feliz de conocer gente honrada que luchaba por la honradez común, es decir, por la justicia. Nunca he tenido dificultades con mi partido..." añade Neruda para justificar este punto oscuro de su vida militante. El Partido como una familia que, además, se extendía por el mundo entero y ofrecía así hogares de adopción para este poeta de espíritu tan gregario. Por otro lado, señala Edwards en este mismo sentido: "Neruda se había convertido, con el transcurso de los años, en algo muy semejante a un cardenal ateo de la iglesia suya."

Neruda encarna para muchos el prototipo de la generosidad vital. En esto, los recuerdos de Edwards no hacen sino confirmar la realidad del mito. Su generosidad fundamental, su aptitud para la felicidad y el canto, para el vino y la amistad, fue singularmente uno de los principales obstáculos a su lucidez política. El conocido episodio de la carta de los escritores cubanos que lo persiguieron con sus infamias es un ejemplo sintomático de su divorciada actitud personal y política. Restrospectivamente, en las memorias y en sus conversaciones con Edwards, Neruda juzgó la ofensa de los cubanos como un punto ciego en el proceso revolucionario de la isla, un error injustificable que, sin embargo, no quebrantó su adhesión pública a la

revolución caribeña. En lo personal, tuvo la honestidad de declarar: "Pero cada uno tiene su debilidad. Yo tengo muchas. Por ejemplo, no me gusta desprenderme del orgullo que siento por mi inflexible actitud de combatiente revolucionario. Tal vez será por eso, o por otra rendija de mi pequeñez, que me he negado hasta ahora, y me seguiré negando, a dar la mano a ninguno de los que consciente o inconscientemente firmaron aquella carta que me sigue pareciendo una infamia." Actitud que confirma Edwards en estos términos: "Si uno pretendía que el olímpico creador del *Canto general* perdonara a sus enemigos políticos o a sus rivales literarios, tenía que esperar sentado." Hay aquí materia para ahondar en esta compleja moral nerudiana que hace que una generosidad legendaria sea precisamente el motor de una inflexibilidad a toda prueba, casi tan ciega como los errores que el perdón desaparece como moscas impertinentes.

Con cierta gracia, Edwards revela otro instrumento del que Neruda disponía para impedir el resquebrajamiento de su fe en el comunismo: la afonía. Después de los sucesos de Hungría, evadió las preguntas de los periodistas en Montevideo con este mal psicossomático pero real, del que se valió más de una vez en otros momentos igualmente inoportunos. Si la afonía eventual, en los momentos de mayor apuro, me parece un recurso divertido para rehuir los cuestionamientos molestos, el silencio que Neruda guardó hasta el final de sus días sobre sus convicciones íntimas me parece una faceta más oscura, en el amplio sentido de la palabra, de su personalidad. Si Edwards hace bien en mostrar que el poeta no era esa estatua que tantos enarbolan, se perfila, detrás de la estatua resquebrajada, una sombra más aterradora: la del que calla y otorga con conocimiento y zalevosía?



De YEHUDA AMIJÁI  
Por A. DAVID TORRES G.

• Editorial Vuelta, traducción, selección y prólogo de Claudia Kerik, México, 1990. 88 pp.

LEÍ POR PRIMERA VEZ POEMAS DE YEHUDA Amijái en la revista *Aquí estamos*, cuya redacción estaba a cargo de Esther Seligson. En su número 2 (de septiembre - octubre de 1977) aparecieron publicados, entre otros, los *Poemas de renuncia*, traducidos por Claudia Kerik, en colaboración con Rina Rotberg. En la página 29 de ese número hay una foto del poeta en segundo plano, con el texto de los poemas como primero. El rostro de Yehuda Amijái (Worzburg, Alemania, 1924) permea serenidad y tiene dibujada una levisima sonrisa. Su ojo izquierdo nos observa tras la rendija que forman las dos columnas de versos. En su ceja se columpia, negro, el número 3. Entonces del párpado se desprenden 4 palabras: ¡*Desnudamiento de una pierna!*, mientras sus pestañas y ojo izquierdo hilan el *Yo pregonó sobre el mundo entero/ como sobre un seno*. El pómulo cansado declara: *Desde este momento yo me deposito/ y me deposito adentro de él:/ que me fortalezca, ¡que se preocupe por mí!* Esto último se prolonga hasta su oreja izquierda, al igual que la contundencia de *Yo pregonó sobre el presidente de Estados Unidos/ como sobre mi padre y sobre el ministro de las Naciones Unidas/ como sobre mi jefe sindical y sobre el gabinete británico/ como sobre mi familia y sobre Mao Tse-Tung/ como sobre una abuela /; Todos deben ayudarme!*, que cubre la mitad de su mejilla imperturbable. Hecha ya la urgente petición, la comisura de sus labios embellece la expresión de su rostro, cuando de aquella brota, sereno, el sentido de la universal primera causa: *Yo renuncio./ Yo pregonó sobre el cielo como sobre Dios./ para que bicieran en mí todos juntos/ lo que no creí que barían.*

Es lo anterior la honesta versión que de su mundo tiene un poeta en el que "resuenan la fe quebrantada del judío errante y la amargura del soldado involuntario", como escribe Claudia Kerik en el prólogo a *Poemas escogidos*, de Yehuda Amijái. Para este poeta fue determinante haber emigrado a Israel a

los 12 años, cuando el interminable conflicto con el mundo árabe arrojó la cifra de 517 judíos muertos entre 1936 (año de su arribo a la zona) y 1949; y, sólo un poco más tarde, su participación en la segunda guerra mundial —siempre bajo el mandato británico iniciado en 1918—, así como su intervención en la guerra de independencia de su nuevo país, acontecimiento que concluyó el 14 de mayo de 1948, proclamándose ese mismo día el Estado de Israel, lo que puso fin a más de 18 siglos de dominación foránea, desde romanos y bizantinos, hasta árabes, selyúcidas, cruzados, mamelucos y turcos otomanos.

No es que la poesía de Yehuda Amijái entreverre siempre el tema de la guerra, sino el sentido que define ese "algo ha ocurrido en mi vida que no debo ocultar". Por encima de todas las cosas —incluso del pensamiento y la palabra, del amor y la sonrisa, lo que también ilumina buena parte de su obra—, la imperfección del devenir humano frustra, tajante, el derecho de evadir la eternidad de la amargura, del dolor y de la muerte inútil. No es posible. Pero Amijái enfrenta ese desencanto con la poesía. No como un rezo o la falta de fe; es su deseo del encuentro, de la concurrencia de su voz con la de otros, lo que se aprehende a partir de sus poemas. Él mismo se conoce y se describe, pues aunque siente que el mundo lo quiere, *Sin embargo mis cabellos son tristes/ como los juncos de un lodazal que va secándose. / todas las aves raras de bello plumaje/ buyen de mí*, como declara en "Mi madre me cocinó el mundo entero", incluido en *Poemas escogidos*. Esto no presupone la correlación de fuerzas entre el hombre —poeta que escribe en lengua sagrada y la idea de Dios que se lo permite. Tampoco es una autocontemplación abstracta: es un reconocimiento que le abre los ojos en el punto exacto de sus limitaciones, lo que da lugar a ese otro sujeto histórico-literario al que Yehuda Amijái se dirige en más de un poema, el Otro que no le es ajeno,

"el que está aquí porque estoy aquí", comprobable en "Si con amarga boca dijeras", "En la lengua de la ausencia" y "En la mitad de este siglo", de los que también dio cuenta la revista *Vuelta* en su número 89, del mes de abril de 1984, bajo el título de *Tiempos y destiempos*.

La poesía selecta que Claudia Kerik nos ofrece de Yehuda Amijái, también cuentista (*Las muertes de mi padre*) y novelista (*Ni de aquí ni de ahora*), es un torrente de tiempo andrógino —"que no es día ni noche"—, producto de la transmutación entre pasado y presente, lo que convierte a este poeta en un ser que recurre al tema coloquial, mundano, doloroso quizá, que se ha repetido invariable desde la aparición del concepto de "guerra", mismo que ha anulado en parte el entendimiento entre los hombres, pero no la posibilidad de su cuestionamiento en la historia. Así, en *Poemas escogidos* también se reconstruye Jerusalem. Amijái asume, más que su parte legal, la responsabilidad existencial de su pueblo, donde los rasgos de la insatisfacción o el inconformismo se enfrentan en el mismo nivel con el amor filial y el sueño del retorno. Pero ¿qué expresión sin sudor nos borra el rostro a los seres humanos frente a las palabras? ¿Qué noble artificio nos hace hablar —hombres de todos los tiempos, religiosos o no— de lo que nuestros ojos no quisieran comprender? Tal vez la respuesta es un destino común, una historia exenta de la idea de Dios, por la que todos los credos han derramado el paradigma de la sangre. Decir que todos hemos nacido y crecido bajo la mística de la costumbre atroz del desprendimiento, del empleo de los siglos en denostar filosofía tras filosofía, es una de las brusquedades de la conciencia que hemos aprendido a sobrellevar, como el niño que pide a su padre una explicación clara de la Vida y sólo obtiene por respuesta: "Ya crecerás, mientras tanto no más preguntas". ¿Es, a estas alturas, exclusiva del pueblo judío la utopía de "un nuevo país", "un nuevo hombre"?

¿Qué nueva *Torá* sin tiempo, u otro Libro aún sin nombre, nos reclaman los *Poemas escogidos* de Yehuda Amijí? Como un eco recogido por este mi par

de hieráticas manos, la familia de la tierra —con religión o sin ella— puede completar a su manera "Estas palabras...", de Yehuda Amijí: *Pero aún más allá*

*del valle, desde el dolor y la distancia/ estaremos siempre llamándonos./ diciéndonos: "cambiaremos".*

## CRÓNICA DE NARRATIVA

# POR LAS NUEVAS CIUDADES

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

- Carlos Franz, *Santiago Cero*, Nuevo Extremo, Santiago de Chile, 1990, 147 pp.
- Carlos Chimal, *Cinco del águila*, Era, México, 1990, 145 pp.

EL AISLAMIENTO MUTUO ES UNA CARACTERÍSTICA que persiste en la literatura actual en lengua española. Salvo las figuras internacionales que cruzan fronteras, poco o nada sabemos de lo que se escribe en otros países. En el caso de España se trata de saturación. En el de América Latina, de ignorancia o falta de medios. Casos de críticos que como Eduardo Milán, quien conecta desde *Vuelta* las diversas zonas de nuestra poesía, son muy escasos cuando se trata de nueva narrativa.

Carlos Franz (Chile, 1959) publica una primera novela calurosamente acogida en su país. Para el observador externo las razones no parecen del todo oscuras: otra generación, la que se educó después del golpe militar de 1973, se propone expresar una experiencia sentimental y una ciudad, la de *Santiago Cero*, que es, como la de México, sucia, pobre y violenta.

*Santiago Cero* corre todos los riesgos de la novela de formación. ¿Cuánta fuerza se necesita para privarse de escribir la novela del primer amor? Pero como no todos los novelistas son Raymond Radiguet, hay quienes, como Carlos Franz, se atreven. El libro es asumiendo sentimental y no pocas veces sentimentaloides. Por ello el resultado es desigual y su buena factura se nota cuando el autor olvida las consabidas decepciones amorosas de juventud, género en el que acertar es difícil.

La capacidad de evocación es la fuerza de *Santiago Cero*. La capital chilena y su azarosa vida estudiantil nos es narrada fantasmalmente, con los ojos de una generación que, no exenta de dolor, ya no utiliza las anteojeras ideológicas de sus mayores. Entonces el lector extranjero descubre una nueva ciudad.

Las mentiras en que incurren sus personajes, envueltos en una trama novelesca de misivas falsas, dejan ver una amargura solitaria y la promesa de un novelista que se anuncia con pertinencia.

Ya no sorprende que Carlos Franz, como el mexicano Carlos Chimal (1954), haya renunciado al usufructo de los privilegios de esa "imaginación americana" que todavía caracteriza a los novelistas del medio siglo. Las ciudades de Franz y Chimal ya no son selvas literarias donde se realizan los milagros de lo "real maravilloso" que, como señaló hace poco Carlos Monsiváis, algo tiene de racismo comercial y de condescendencia eurocentrista hacia una literatura de la Otrredad que carece de interés cuando no trata de lluvias excrementicias, generales en su laberinto o casas de los espíritus.

La prosa de Carlos Chimal ha seguido un desarrollo propio. En *Cuatro bocetos* (1984) se negó a seguir festejando unos días que la famosa Onda o sus multitudinarios sicarios, la mayoría ya olvidados, acabaron por hacer tediosos. Chimal no entonaba el canto de cisne del *underground* mexicano, sino lo criticaba con escasa nostalgia, destacando su puerilidad y su vacío. La actitud de Carlos Franz en *Santiago Cero* es afín. Ambos se niegan a cantar "esos fueron los días", ya los de la resistencia antifascista, ya los de la fiesta tóxica.

En *Escaramuza* (FCE, 1987) Chimal aprendió una aventura injustamente valorada: documentar al deporte —el caso del fútbol americano— en su naturaleza de violencia colectiva y reglamentada. Aquellos "dioses del estadio" que hacían babear a Henry de Montherlan o a los cineastas nazis, como a cualquier fanático teledeportivo de hoy, alcanzan

en *Escaramuza* una condición humana tan profunda como hiperrealista.

*Cinco del águila* es un libro más problemático. Dividido en los cinco apartados que anuncia el título, es una miscelánea donde el lector encuentra relatos de una calidad muy diversa. Los siete primeros se integran explícitamente como "la raza" y son viñetas de la vida capitalina. Son una muestra muy evidente de la crisis del costumbrismo urbano en la narrativa mexicana. El campo lo tuvo antes de Rulfo, que la resolvió. Al invocar genéricamente a "la raza" Chimal admite su existencia orgánica y cree que la obligación de un escritor, como lo enseñan los maestros decimonónicos, es contar con alguna minucia la vida de los ciudadanos. Su vida "privada" o cotidiana.

Así, contadores públicos titulados, empleadas de los grandes almacenes comerciales, motociclistas, asistentes al cine Ópera o misteriosos "santaclozes", desfilan por varias narraciones en *Cinco del águila*. Son, en su mayoría, caricaturas videoliterarias, cuadros al gusto de la "crónica civil" en boga.

¿Por qué? Porque Chimal, como tantos otros narradores cuyo empeño es declarar odio o amor a la ciudad de México, está viviendo esa crisis del costumbrismo que invocamos arriba. Los aspectos esenciales de ésta parecen ser los siguientes: 1) la ciudad, por monstruosa, debe ser mostrada; 2) la manera recurrente de retratar a "la raza" es registrar lo que parece ser su única propiedad, el lenguaje "popular" y 3) partiendo de la base de su *deshumanización*, lo único humano que hay en ellos es su probable excentricidad, lo más caro de su realidad anecdótica. Siguiendo ese orden, se puede decir que el costumbrismo

urbano sólo fue nuevo cuando la realidad literaria y geográfica se dividía en tres espacios: el campo, la aldea y la corte. En países que se urbanizaron casi por completo lo urbano deja de ser, por definición, una característica diferencial.

En segundo término, estos escritores, como la mayoría de los intelectuales, perdieron la noción romántica de "pueblo", que era muy clara para Federico Gamboa, José Rubén Romero y hasta para Agustín Yañez. Desprovistos de esa seguridad cayeron en una trampa que señala Harold Bloom: creer que la obligación de todo bardo es ser más fiel aun que la generación anterior al habla "natural" o coloquial del pueblo. Quien quiera hacerse oír entre sus semejantes ha de transcribirlos: se sustituyó al pueblo por el culto a su "lenguaje popular". Para tranquilidad de un público joven en busca de una identidad perdida y de una crítica culposa por haber extraviado

la orientación que le brindaban las señas ideológicas.

La llamada deshumanización es una palabra de uso común que olvida, como lo han dicho muchos, que lo único inhumano es la Naturaleza. Al crear "deshumanizados" a sus personajes por la monstruosidad de las ciudades, nos queda una literatura generalmente anecdótica, que graba "una voz auténtica" y rastrea en cada ciudadano lo que pueda haber en él de diferencia frente a la masa.

Un ejemplo de impotencia lo ilustran tres escritores muy distintos entre sí, quienes se vieron obligados a recurrir al personaje arquetípico y popular por excelencia. Rafael Ramírez Heredia (en *El Rayo Macoy*, 1984), José Joaquín Blanco (*Calles como incendios*, 1985) y Paco Ignacio Taibo II (*Amorosos fantasmas*, 1990) emblematizan una vez más al héroe ciudadano ejemplar, al ser diferente que emerge literalmente a golpes de la masa, al boxeador o al luchador enmas-

carado, nuestro eterno campeón sin corona. ¿Hasta cuándo seguiremos coronándolo, tomando el mito masivo más a la mano, ayunos como estamos de representaciones novedosas del pueblo que se perdió en la ciudad? Justamente fue Carlos Chimal en *Escaramuza* quien imaginó las escrituras de una fraternidad popular que no había sido tomada en cuenta.

Lo anterior quizá explique que los mejores cuentos en *Cinco del águila* son los que transcurren en el extranjero, como si Chimal, ya libre de sus obligaciones morales con "la raza" se dedicara a lo suyo, a esa imaginación literaria, que lejos de estar reñida con el realismo, es escasa entre los "nuevos" costumbristas. Ignoramos si el Santiago del chileno Carlos Franz atravesará una crisis costumbrista como la nuestra. Pero tanto en *Santiago Cero* como en *Cinco del águila*, se lee esa misma angustia, la de cómo inventar nuevas ciudades.

## CRÓNICA DE POESÍA COTIDIANIDAD

Por EDUARDO MILÁN

- Eduardo Mitre: *La luz del regreso*: Ediciones Portales, La Paz, Bolivia, 1990.
- Salvador López Becerra: *Breve antología*: Colección Tediria, Málaga, 1989.
- Ciprián Cabrera Jasso: *La ventisca*: Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1990.

"REGRESO". PARA EDUARDO MITRE (BOLIVIA, 1943), no significa una toma de partido por la formalización acrílica y neoclásica que patenta la estética postmoderna. En su coherencia, Mitre ha sido uno de los pocos poetas latinoamericanos de la nueva poesía que siempre han estado atentos a la evolución de las formas, a la no repetición. Este regreso no es un retorno que cae en la intemporalidad y se instala cómodamente en el tiempo que desea. No es un regreso ahistórico: es una vuelta a su biografía, a sus propias fuentes espirituales para, desde allí, reiniciar el diálogo con el mundo. Un diálogo que siempre es formal: el poema central del libro, "El peregrino y la ausencia", se completa con un texto en prosa, "El cuento de un canto", que actúa como la biografía del poema. Esa biografía es un acto de revelación no tanto de los artificios empleados por el poeta al escribirlo sino de la cotidianidad

del poeta en la búsqueda del poema. Es el testimonio de una errancia, de una búsqueda de la imagen ida con el auxilio de otra imagen, un simple verso. Pero no una búsqueda desesperada sino una búsqueda en la espera, una actitud de desposesión para recibir la epifanía. Muy de Mitre es esa serenidad frente al poema, una serenidad que recorre todo el libro. Y toda la poesía de Mitre. Leer al poeta boliviano es imaginar a un manipulador de códigos lingüísticos que no pierde nunca la cabeza pero que tampoco soslaya su pasión. Y la pasión escritural de Mitre es siempre una: la del lenguaje como materia, una pasión acompañada de la convicción de que entrar en el lenguaje es entrar en un cuerpo. Para este boliviano de estirpe huidobriana el poema es el lugar donde todo se gana o todo se pierde. El poema debe constituir un hallazgo. De lo contrario toda la aventura, esa errancia de pere-

grino, está perdida. La felicidad poética de Eduardo Mitre consiste en que su poesía ha estado siempre condenada a la lucidez de su propia coherencia.

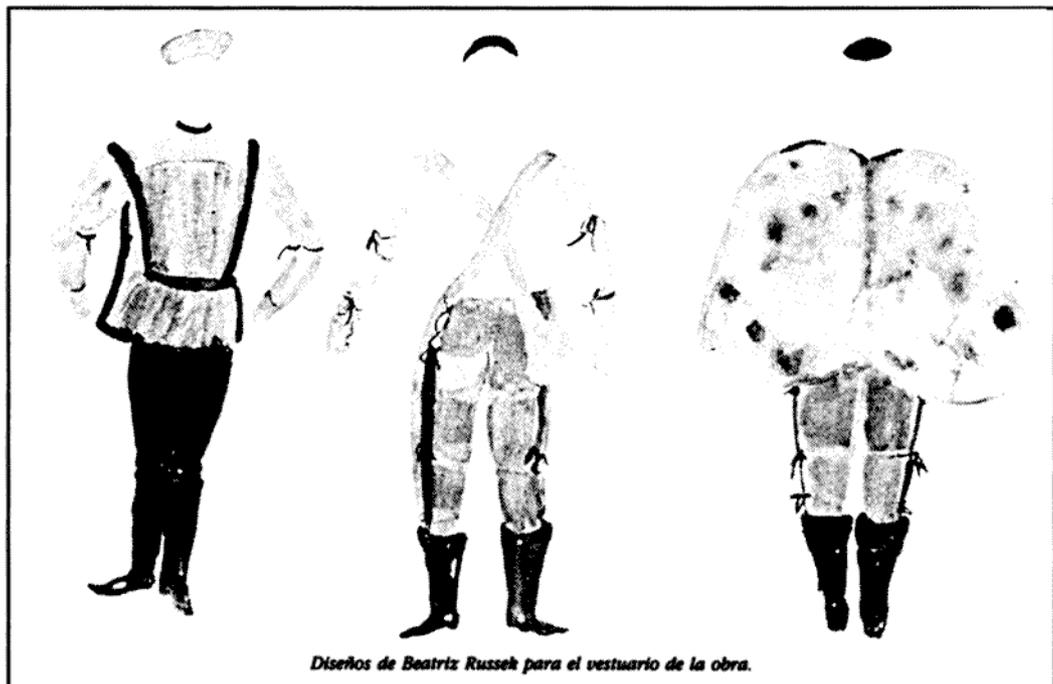
La poesía siempre resiste ese vuelo planeado de la crítica, aun la de su propia crítica. La modernidad patentó la crítica poética en apoyo de la poesía misma. Pero esa es una de las muestras de la *evidencia* moderna: toda poesía verdadera, aun la más bastarda, encerró siempre su crítica. Los mecanismos de evidencia actúan en apoyo de un vacío: el vacío temático. A falta de temas, buenas son alteraciones que, por otra parte, sugieren temas. El mundo actual, en su complejidad, se ha vuelto tan completo que es un lugar donde ya nada falta. El poeta como buscador de realidades se encuentra en su propia casa. Y por eso encuentra poco. Es que la evidencia

formal de la poesía preparaba la evidencia formal del mundo. Y el mundo encontró su evidencia en la narración: el mundo contemporáneo es un cuento, a veces una novela, pero siempre está narrado. Ante esta omnipresencia discursiva, todavía hay poetas que comprendieron que el verdadero recurso de la poesía es retacear. Uno de ellos: Salvador López Becerra (Málaga, 1957). Los poemas de López Becerra no necesitan, como el hombre occidental, de un *final*. Merced al retaceo de la realidad se asiste a una cotidianidad completa. López Becerra es un poeta selectivo y, a partir de la articulación de esa inteligencia, construye un mundo autoabastecido. Basta una flor, un poco de viento en la tarde o un sugerir de movimiento en una rama para que el mundo adquiera consistencia. Son poemas que tampoco necesitan un comienzo, un *érase una vez*: López Becerra ya ha transpuesto el límite difícil que separa al poeta de la no creación, del momento en que no existía nada que existiese, ese borde que llamamos alba o blancura. Más que contruidos son poemas encontrados. Pero encontrados en ese momento donde la reflexión ha cesado y sólo queda la palpación del

sentido. Son poemas de una latencia permanente que arrojan luz sobre la imposibilidad poética que domina en amplias zonas de la poesía en lengua hispana.

Uno de los recursos de la última poesía latinoamericana — la que ha entrado en crisis formal al ver apagarse el sueño de la modernidad estética — es el regreso al *yo* poético como eje central y ordenador del poema. Históricamente es la retomada de la angustia romántica ante un mundo caótico e incomprensible. Por paradoja, el hablante poético que en su traducción mundana es el hombre masificado e informe, clama venganza con su autoexaltación. El *yo* como ente escindido; el poeta como agonista; el poema sin ninguna aura. Ciprián Cabrera Jasso (Tabasco, 1950) recibe toda esta información estética del siglo XIX y la hace funcionar en la actualidad poética. En sus textos se asiste al desgarramiento del hablante, una lucha encarnizada de la conciencia por aceptar su producto — el poema — en un mundo que ya no quiere poemas. El poema es un roedor del mundo pero a la vez un agente corrosivo que atenta contra el poeta mismo. De

este modo, Cabrera Jasso se sitúa en una de las problemáticas centrales de la poesía actual: el *para qué* de un arte que ya no tiene interlocutor y que, cuando lo tiene, resulta inválido. Lo que queda frente a esta certeza es la actitud del poeta como francotirador, como un habitante periférico. Pero en vez de cultivar ese margen y partiendo de allí construir una estética, Cabrera Jasso arremete contra el mundo. La ironía, el escepticismo son agentes de una empresa demoleadora que no cesa. El mundo está en ruinas: hay que poner el dedo en la llaga. No se trata de dejar pasar, a través de la celebración, ni el menor movimiento de un mundo que ha perdido centro. La actitud de Cabrera Jasso, de claro linaje baudelairiano, es central: aunque su posición resulte marginal los tópicos que toca son hegemónicos (el paso del tiempo, la pérdida del amor, el fracaso de su propio arte). Pero aunque la actitud del poeta resulte sombría, los textos adquieren en su desarrollo una extraña felicidad por los recursos metafóricos utilizados, siempre críticos, siempre alertas. Esto vuelve su poesía no sólo una despiadada crítica del mundo sino un constante extrañamiento respecto de sí misma.



Diseños de Beatriz Russek para el vestuario de la obra.