

MARCELO CODDOU

TRES POEMAS

De Gonzalo Rojas

Editorial El Kultrún, Valdivia, 1996.

En la portada de esta *plaquette* aparece un impresionante primer plano de dos ojos que demandan la más absoluta atención a la actitud de *verse*, de entablar un diálogo en profundidad entre quien observa y es observado: se trata de la fotografía *La femme visible* de Max Ernst. En la contraportada se cita un fragmento de un texto de A. Porchia que postula un *ver* sin fisuras de la "infinitud", de lo "singular", de la "nada", de la "perfección". Entre ambas exigencias de atención se despliega un discurso lírico que calificaríamos como totalmente plasmado: el constituido por tres poemas que son cinco que son uno solo. Y en ese/esos texto/s la actitud básica asumida por el yo lírico es precisamente —como en el marco recién descrito—, la del intento de encuentro con una amada a la que *ve* como otros no la han visto y con quien, por un instante fugaz —el de un relámpago—, se *ven*, hasta que tal proceso culmina en un adiós.

Ya en el poema de apertura, "Cama con espejos", esa dimensión es vital: en él el mandarín se

mira a sí mismo y mira "a las muchas y muchas hijas del cielo consumidas entre las llamas en esos espejos lascivos", mas todo en un espacio que es el de lo "alto", de lo "hondo" y del "origen". Del eros trascendido, como siempre —o casi siempre—, en este poeta que no trepida en llamarse a sí mismo "místico turbulento". Igual acontecerá en el segundo texto, central en la *plaquette*, el "Rock sinfónico", en el que la nueva pareja intensifica esa búsqueda cumplida en un espírase que les significa "verse por dentro/como ven los ciegos, de veras, es decir/ nariz contra nariz, sople/ contra sople" para inventarse entre ellos "otro Uno centelleante".

Los poemas que componen el pequeño libro son independientes y solidarios al mismo tiempo. Permiten la lectura individual de cada uno de ellos, pero también se abren a un diálogo de cuya polifonía surge la unidad mayor que los enlaza. Lo fragmentario de las *partes* —tres poemas, poemas a su vez con subdivisiones—, conjuga con lo trabado con que se ofrece su presencia, hasta constituirse en un solo todo abarcador. Nada diferente de lo que acontece con la producción ya conocida de Rojas, en la que es posible entender cada uno de sus libros como un conjunto cerrado y concluso en sí mismo, y/o como momentos de un proceso en permanente e inacabada apertura: la que le permite ese juego textual, tan suyo, que significa hacer hablar poemas de vieja data con otros posteriores. Rojas descrece de la productividad lineal, lo que le lleva a incorporar en cada

libro nuevo suyo textos de plazos muy diversos. Hay una urdimbre, un hilo de amarra entre poemas escritos en la mocedad con los de la madurez y del presente. Su obra entera es un solo todo girante sobre sí mismo. Es lo que vuelve a suceder en este breve poemario: a "Cama con espejos" (de 1971), vienen a agregársele textos novísimos que, en su conjunto, proyectan sobre el más antiguo una luz que contribuye a su mejor comprensión, del mismo modo que, y de manera recíproca, aquél permite entender a éstos. Igual pasa con "Rock para conjurar el absoluto", el poema de cierre, aparecido por primera vez en *Desocupado lector*, libro de 1990.

Gonzalo Rojas ha llegado aquí a la perfección suma en la disposición de su escritura. Como en un mundo concentracionario estricto, nos entrega todo lo suyo que ha venido construyendo a lo extenso de una vida cumplida en una búsqueda de plasmación de su pensamiento poético. Ante el desafío que debe haberle significado plantearse un escrito que sea algo así como una especie de síntesis, de *obra in nuce* de su trabajo, llega a este resultado rotundo, en que nada falta, nada sobra. Están las preguntas, están las respuestas que abren a nuevas preguntas. Durante 50 años exactos (en 1946 se termina de escribir *La miseria del hombre*), Gonzalo Rojas ha procurado armar un volumen que encierre, en su apretazón difícil, lo que conforma parte significativa de su visión poética del mundo. Lo intentó en textos relativamente abundosos: *Del relámpago*, *An-*

tología de aire, *Cinco visiones*. Lo logra aquí, en este pequeñísimo volumen.

En él se dan lo que son constantes de su quehacer de poeta: ese descreer en la productividad lineal, lo que le hace moverse en una circularidad; un ahondar en lo que ha sido inquirir persistente en su poesía, "¿Qué se ama cuando se ama?"; y un llevar a extremo la lectura del mundo que ha venido haciendo a lo largo de toda su obra: "de la putrefacción a la ilusión".

En la poesía de Rojas hay muchos ejes temáticos, pero el central es sólo uno: Eros y Tánatos en la configuración de la *poiesis*. Desde la complejidad de cada instancia procura acercarse al de(s)velamiento de la Unidad que significa que un entender en lo hondo el diálogo entre las multiplicidades de lo disperso: "el profundo parentesco entre las cosas". Núcleo generador del discurso lírico, en todas sus instancias, lo constituye la búsqueda —en las dimensiones del eros trascendido—, de quien venga a significarle la Revelación, esa misma que ya le había sido dada ("Vocales para Hilda", "Asma es amor") y que el poeta, en la figura de su hablante, debe reconocer que no puede repetírsele, pues "su encarnación se da una sola vez".

El hablante lírico anda a la búsqueda de lo que Beatrice fuera para Dante. Por ello se atreve a comparaciones: Frida Khalo y Diego Rivera; Matilde y Sábato; Lou Andreas-Salomé y (los no mencionados explícitamente) Rilke, Nietzsche, Freud. Pero su amada del momento se limita a ser "besadora". El desencuentro se da en un proceso: a la figura de la amada primero se la desfigura y luego se la transfigura. Aparece con nombre real (*Ma-fa-l-da*) pero después, ya que "lo cercano siempre se aleja y hay cosas/ que pertenecen y otras que sin más/no pertenecen", se acepta que "no hay (...)/ nombre, nunca hubo

nombre". Pero como ella fue una Beatrice del instante, queda para siempre inmortalizada en esta poesía de amor.

"No es cierto que los poemas de amor se escriban únicamente a los 20 años", afirmó Gonzalo Rojas en la presentación de su libro en Valparaíso, para luego reiterar, en actitud no poco desafiante: "Yo los sigo escribiendo". Y es que él sabe, con Henrich Böll, que "un artista deja de ser tal sólo cuando comienza a temer los riesgos". El *viejo* Gonzalo Rojas sigue arriesgándose en una escritura en la que hay poemas de amor, con desollamiento y todo, tan logrados como los hubo en su etapa inicial y los ha habido a lo largo de una obra de más de 50 años. Es lo que resulta de una actitud ética y existencial —que va más allá del desencadenante biográfico del libro—: "hay que vivir muerto de amor o marcharse del planeta". Lo dice quien escribiera ese libro capital de la poesía erótica de nuestro tiempo, *Las hermosas*, de 1991, del que *Río turbio* viene a significar culminación. Por ahora culminación. <

CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL

PERFIL DERECHO. SIETE ESCRITORES DE ENTREGUERRAS

De Ernesto Hernández Busto

Aldus, México, 1996, 177 pp.

Los verdaderos escritores malditos del siglo XX son quienes vendieron el alma a los demonios del fascismo. A di-

ferencia de los conversos comunistas, que navegaron con la bandera del más noble compromiso filantrópico, los extremistas de derecha no podían ni querían ocultar su rostro. Por ello, la tentación de exculparlos es un poco ridícula y un tanto ofensiva para su apuesta doctrinal. Y acaso los comunistas (y sus compañeros de viaje) resultaron más diabólicos por ser actores de la simulación más dramática de la historia. Pero la comparación de grado entre los genocidas acaba por ser inhumana. Recordemos apenas que los derrotados de 1943-1945 sufrieron el doble anatema del liberalismo democrático y del comunismo soviético. Tras la caída del muro de Berlín, cuyas secuelas culminaron la homologación sociológica entre los totalitarismos emprendida por Bruno Rizzi y Hannah Arendt, la discusión sobre la intelectualidad mussoliniana y nacional-socialista se ha intensificado.

Pocos temas ejercen mayor fascinación entre la crítica que las milenarias relaciones entre la literatura y el mal. Entre más repugnante sea la conducta política o civil de un Céline o de un Aragon, mayor es la tentación de mirar al precipicio. El ensayista cubano Ernesto Hernández Busto (1968), quien venturosamente vive en México desde hace un lustro, escribió *Perfil derecho* como reo de esa atracción. Fascinación contenida por una mente de notables cualidades analíticas, dueña de una envidiable cultura basada en el dominio de las lenguas clásicas y modernas, entre éstas, del ruso.

Perfil derecho dibuja a Vasili Rózanov y Ernst Jünger, a Henri de Montherlant y Paul Morand, a Julius Evola y Ezra Pound, a José Vasconcelos. Es natural que entre los autores escogidos sean los que conozco menos los que me parecen más interesantes, como el visionario ruso Rózanov (1856-1919)

o el publicista italiano Julius Evola (1888-1974). Por la misma razón Hernández Busto agrega poco a mis imágenes de Jünger, Pound o Vasconcelos, aunque siempre se agradece que un contemporáneo sagaz comparta sus lecturas. Y sus intuiciones sobre Montherlant y Morand son brillantes pero no pasan de ser intuiciones. En conjunto, a *Perfil derecho* le sobra la inteligencia del crítico pero le falta el compromiso abierto del historiador partisano.

En su breve prólogo, Hernández Busto apunta que a sus héroes los une la devoción por una concepción analógica de la historia. Este secreto no me parece que sea exclusivo de la extrema derecha radical. También se encuentra —y en el libro se señala de paso— en algunos de los herejes bolcheviques y en no pocos pensadores del 68: de Karl Korsh a Revueltas, de Marcuse a Toni Negri. Otra característica común que Hernández Busto plantea está en el horizonte antisemita. En *Perfil derecho* se recuerda que el antisemitismo fue una de las grandes pasiones del mundo occidental, actividad pública respetable hasta 1945. De nada sirve negar esa tara milenaria con reacciones histéricas —como ocurrió en México hace meses con motivo de Ezra Pound y la usura— pues han sido historiadores judíos como Leo Strauss y Hannah Arendt quienes han razonado que el antisemitismo explica a Auschwitz y no al revés. Si la imaginación liberal destierra al antisemitismo, será como resultado de la reflexión minuciosa. Y quizá sea el Rózanov citado en *Perfil derecho*, abjurando con angustia de sus fervores antisemitas, ante un tribunal erigido por su conciencia dividida, la imagen más plástica de esa tragedia.

Del apocalipsis orgasmático de Rózanov a las semiteorías económicas de Pound, pasando por el

culto esotérico de Evola, en *Perfil derecho* se trazan borrosas e inquietantes siluetas intelectuales. Y en la ausencia de una aproximación sistémica a la literatura fascista encuentro la fecundidad de este libro. Escueto pero incisivo, Hernández Busto ubica la contradicción axial entre sus escritores electivos y el universo liberal: *volkgeist* contra *civilisation*, raza contra ciudadanía, comunidad contra sociedad, tradición ctónica contra progreso capitalista. Pero el autor se niega a llamar a estos siete autores por su nombre, denominación genérica ante la que retrocede más por pudor culpígeno que por rigor conceptual.

Esta familia literaria —en la que extraño a Céline y a Drieu la Rochelle— fue una familia fascista. Y por *fascismo* entiendo —a falta de un término mejor— no sólo al mussolinianismo, sino a la amplia reacción antidemocrática, antiliberal y revolucionaria de derechas que tuvo su cénit en los años treinta. Hubo una cultura fascista —elitista y popular, intelectual y plebeya— tan compleja y variopinta como la cultura socialdemócrata o bolchevique que se reconoció en Marx. En ese sentido general, fueron fascistas el primer Jünger y nuestro Vasconcelos, pasando por todas las sombras que recorren *Perfil derecho*. Quizá la notable originalidad que los une —como señala François Furet en *El pasado de una ilusión*— fue haber dotado a la derecha de una concepción vigorosa de revolución.

Llamar fascistas a estos escritores no es un truco moral sino una precisión metodológica. Hernández Busto sufre ante la fatalidad política de sus elecciones literarias. *Perfil derecho* no es una obra académica basada en el distanciamiento; es un libro procreado de manera legítima por la pasión intelectual. Siendo así resulta

pertinente preguntarse sobre una atracción vacilante.

La fascinación literaria por el fascismo es tan digna de atención como la que otras generaciones sintieron por Gilles de Rais, Sade o Lautréamont. Mi suspicacia, empero, nace de cierta justificación estética (no solicitada) del fascismo, legible en *Perfil derecho* como en otros libros de su género. Me explico. Desde los tempranos años veinte se juzgó a los intelectuales comunistas por la responsabilidad de sus palabras sobre la historia. Lukács, H.G. Wells, Eluard o Neruda fueron llamados a rendir cuentas por aquello que Benjamin Péret llamó el deshonor de los poetas. Pero los literatos nazis o fascistas son frecuentemente disculpados porque sus sueños sólo se llevaron a cabo de manera harto imperfecta, como si el "fascismo verdadero" fuera una idea platónica irrealizable por principio. Así, resulta que Heidegger vió "otra cosa" en 1933, que Jünger "estaba por encima" de las camisas pardas de Röhm, que el antisemitismo de Céline fue "en realidad" una patología psiquiátrica, que Evola es un espíritu "obviamente superior" al neofascismo italiano de hoy. Valiente favor se les hace a estos escritores cuyo compromiso mítico queda empíricamente desligado de la historia. A contracorriente de esa disculpa moralizante, los pensadores fascistas alimentaron genuinamente a los jefes fascistas, pero, como es lógico, tiranos como Hitler y Mussolini estaban incapacitados históricamente para ser príncipes filósofos, no pudiendo aplicar "correctamente" el *volkgeist* de Hiedegger, la movilización general del Trabajador jüngeriano o la Tradición de Evola.

Y concluyo esta reseña aprovechando para responder una pregunta que me hace Hernández Busto en *Perfil derecho*. Al citar mi texto sobre Vasconcelos (ade-

lanto de *Tiros en el concierto*), hace una reflexión inquietante: ¿basta con decir —como yo lo hago— que un Vasconcelos fue un jefe espiritual? ¿No es necesario afirmar que la jefatura espiritual es necesaria y deseable para vitalizar (¿o destruir?) una tradición liberal que a Hernández Busto le parece estéril? Confieso que la cuestión me hace titubear pues hiere la delicada sutura que une a los mitos con sus pobres intérpretes. Mañosamente, prefiero revertirle la pregunta a Hernández Busto. ¿Por qué no presenta sus pasiones literarias con ese espíritu de secta que admira mediante una apuesta radical contra los valores de la Ilustración? *Perfil derecho*, de Ernesto Hernández Busto, es una estupenda colección de ensayos. Sería insustituible si su autor hubiera liberado, con toda alevosía y ventaja, esa fascinante demonología contra el discurso democrático. <

MANUEL ULACIA

QUADRAGÉSIMO/ CUADRAGÉSIMO

De Horácio Costa

Aldus, México, 1996.

Con la publicación de *Quadragesimo/ Cuadragesimo* en la editorial Aldus, Horácio Costa da a conocer su sexto libro de poesía. Desde la aparición de su primer volumen de creación literaria, en Brasil en 198, *28 poemas 6 contos*, este poeta brasileño, radicado en México desde hace diez años, manifestó tener talento tanto de narrador como de poeta.

La escritura de su segundo libro de poemas, titulado *Satori*, despertó el interés de Severo Sarduy, quien escribiría el prólogo al mismo. En ese libro, Horácio Costa empezó a perfilar la originalidad de su escritura a través de su peculiar forma de entender la realidad y de su manera de expresarla. Desde aquel entonces hubo una preocupación con el lenguaje, y por las posibilidades que éste, como materia dúctil, ofrece para ser manejado. Ya en ese libro se verifica una relación estrecha entre biografía y escritura. Los poemas que en él aparecen están siempre relacionados con la experiencia vital que tuvo el autor, ya sea en Barcelona, Estados Unidos, Sao Paulo o México. Según lo que significa "Satori" en japonés, cada uno de los poemas de ese libro expresa el "despertar", la "gracia", la "revelación", la "iluminación" que se produce ante tres anhelos: lo vital, el amor y la escritura.

Ya en el prólogo al libro, titulado "Un archiboldo textual", Sarduy se había ocupado de ello. En ese texto el escritor cubano, en vez de referirse a lo vital habla del sueño. Allí diría que:

El prólogo de *Satori* es no sólo la vida entera, toda la realidad, sino también las existencias anteriores, míticas, soñadas por el sujeto o por esa alucinación persistente que considera como su "yo". De esos estados preparatorios sólo tiene una vaga consciencia en el sueño (...), en la escritura (...) y en el amor (...). Si esos tres estados, sueño, amor y escritura, nos hacen vislumbrar el estado absoluto de Satori, es porque en ellos el lenguaje también se encuentra en condición de precariedad: en el sueño porque constituye, inconexo, precisamente su materia, su madera; en la escritura porque se trata, ante todo, de captar su surgimiento, de asistir a su epifanía o a su retracción; en el amor porque su luz cenital, o su éxtasis, lo excluyen por definición.¹

Los diálogos que estableció Horácio Costa en ese libro son identificables. Por una parte la tradición de lengua portuguesa que surge con el *Modernismo* brasileño, que desemboca en la poética de los Concretos, por otra, aquella tradición moderna que nació con la vanguardia y llega en lengua española a Octavio Paz o el mismo Severo Sarduy. Desde un principio, Costa se convirtió en un interlocutor de la tradición de lengua española como lo muestran las distintas traducciones que ha hecho de poetas como Villaurrutia, Vallejo o Paz. Más tarde iniciaría el diálogo en otros libros con la tradición anglosajona —hay que recordar que también traduce a Elizabeth Bishop— y con la francesa.

A diferencia de algunos de sus contemporáneos brasileños, que prolongan los logros del Movimiento Concreto, Horácio Costa, sin negarlos, desde ese libro se abrió a otras posibilidades poéticas, entre las que se encuentran el poema discursivo que se despliega en la página como un complejo tejido de significaciones, o el poema entendido como un cuerpo erótico sensible a las interpretaciones que gestan los sentidos. En todos esos poemas el experimentalismo, la ironía, el sarcasmo siempre están presentes. Otra característica que va a aparecer desde este libro es el empleo del habla coloquial —rasgo que ya había estado presente en la poesía brasileña desde su vanguardia, o sea, el *Modernismo*.

Con la publicación de *O livro dos Fracta / El libro de los Fracta*, simultáneamente en las ciudades de México y Sao Paulo, en 1990, Horácio Costa intenta reafirmar el carácter experimental de la poesía al intentar escribir poemas relacionados con la teoría fractal. El mismo Costa al final del libro, en un fragmento titulado "Coda" expone con una cita de Benoit

Mandelbrot de su libro *Les objets fractaux*, la teoría física de la fractalidad. En esa cita leemos:

En este ensayo, objetos naturales muy diversos, muchos de los cuales nos son familiares, tales como la Tierra, el Cielo y el Océano (...). Si bien su estudio corresponde a diferentes ciencias, (...), los objetos naturales en cuestión tienen en común el hecho de poseer una forma sumamente irregular o interrumpida; (...). El concepto que hace el papel de hilo conductor será designado por uno de los neologismos sinónimos, "objeto fractal" y "fractal", (...) a partir del adjetivo latino *fractus*, que significa "interrumpido" o "irregular".²

Se trata, en palabras del propio Costa, de una geometría no euclidiana y post-einsteiniana. A imagen de ello, los cincuenta y cuatro poemas breves del libro, contruidos con tres líneas cada uno, proponen una nueva geometría lingüística, semejante a la de los objetos fractales. En ellos la poética de lo "interrumpido" o de lo "irregular" está siempre presente. La crítica Irlema Chiampi se ha referido a ello en un ensayo. Según ella, esos "poemas" o "fracciones" se ven "ordenados" mediante una sintaxis extremadamente irregular e interrumpida, en que cada pieza del mosaico se reproduce en otro por la similitud de la forma y del contenido." Chiampi da algunos ejemplos de la forma en la que ese fenómeno funciona que no voy a repetir por cuestiones de espacio, y más adelante agrega que "el principio de la no-linealidad de los fractales se resuelve ya sea por el ritmo discontinuo del verso —que aparece 'quebrado', como la respiración sofocante, o por el *collage* de fragmentos de los discursos científico, mítico y literario".³ Hay una correspondencia entre esos tres planos. No se trata de instantes en los cuales se produce una revela-

ción, como sería en el caso de los *hai-kai*, sino de la sucesiva revelación que producen los fragmentos en los tres planos señalados, y de las relaciones estructurales, no-lineales, dadas por esa geometría, que se tejen entre ellos. O *livro dos fracta* representa un punto de partida para su poética posterior.

En 1991, Horácio Costa publica otro volumen de poesía, en la ciudad de Sao Paulo, el cual aparecerá traducido al español, por Samuel Noyola, en México, en 1995. Me refiero a su libro *The Very Short Stories*, en el cual el poeta ahonda aún más en ciertos caminos que había explorado en poemarios anteriores, como pueden ser la fragmentación del poema/relato y las relaciones que se crean cada uno de ellos, así como también a las posibilidades que surgen de esa fragmentación al abrir el texto a una metapoética, a un metarelato, a una metacrítica dada por las constantes citas que aparecen en otras lenguas, de otros discursos o de otras obras literarias. El libro está compuesto de treinta y tres poemas en prosa, un epílogo, otro poema en prosa y un "Posfacio" firmado por el crítico Ernesto de León, el cual, como Victor Goti en el "Post-prólogo" de *Niebla* de Unamuno, es la máscara poética del mismo autor del libro. Con esto, Costa incluye la metafísica a su propia creación. En ese "Posfacio", titulado "En busca de una nueva representación: Alegoría, *The Very Short Stories*, Ernesto León, en un discurso paródico borgiano, explica el significado del título y a su vez relaciona *The Very Short Stories* con la "autobiografía" o el "Bildungsroman". La lectura del "Posfacio" re-significa a su vez la lectura de todas las narraciones/poemas. El libro termina por convertirse en la crítica de la creación y en la creación de la crítica en un mismo impulso vital. Si

en su libro anterior la experiencia poética se había ceñido a la mínima expresión geométrica que, por semejanza estructural se resignifica en la secuencia poética, aquí las *Very Short Stories* que componen el volumen siguen una lógica parecida. Todas ellas son la mínima expresión del relato y al mismo tiempo, por su fragmentariedad, el espacio literario que se abre hacia otra realidad. Los dos libros comparten además un rasgo común en toda la poesía de Costa. Me refiero al plurilingüismo. En una y otra composición aparecen líneas en inglés, español o francés. Esta característica la va a mantener también, como se verá, en *Cuadragesimo*. El plurilingüismo en su obra no es gratuito, es simplemente el reflejo de la proliferación de ese "yo" al que Severo Sarduy se refiere en el prólogo a *Satori*, y es también la fragmentación del discurso que abre puertas a otro discurso.

En 1994, Horácio Costa publica, en una lujosa edición, su poema narrativo largo titulado *O menino e o travesseiro* (*El niño y la almohada*), en la editorial Etna Press, de California. Dicho poema aparece publicado junto a un prólogo de José Saramago y acompañado con las aguafuertes que preparó el pintor español José Hernández para esa edición.

Aparentemente la escritura de *O menino e o travesseiro* representa una ruptura en la poética del poeta. Más de un lector se habrá preguntado por qué si en sus libros anteriores Costa había ahondado en la poética de la fragmentación, ahora escribe un poema narrativo. Como se verá más adelante, muchos de los poemas cortos o de mediana extensión que escribiría en la década de los noventa y que incluye en *Cuadragesimo* son narrativos —característica que estaba ya presente desde la escritura de *Satori*. Por otra parte, en este poema largo la memoria se detona

al contemplar el poeta un fragmento de un pedazo de tela de la funda de la almohada donde el personaje, el niño y el poeta, ponen la cabeza, que es a su vez, la sierra de Sao Paulo, y también una "fracta" una geometría de la naturaleza caracterizada por su "interrupción" o "irregularidad". Ese elemento es precisamente lo que conecta la poética de este libro con la de los libros anteriores.

O menino e o travesseiro no es un poema únicamente autobiográfico, en el sentido que presenta distintas situaciones de la vida del autor. Se trata también de una épica familiar que se remonta a la fundación de la ciudad natal del poeta, es decir, Sao Paulo, en el siglo XVI, donde un emigrante de origen judío llega a esa ciudad de Sevilla atravesando el océano y los pliegues y tejidos de la funda: la sierra de lino bordada en flores y geometrías, que separa a la ciudad del mar. Simultáneamente, en otro plano aparece la biografía del poeta con un hecho que lo marcaría para toda la vida: la muerte del padre a los nueve años. La tela de la ropa de cama une los dos relatos y los conduce a través de sus tejidos a la consciencia que tiene el poeta adulto de la historia y de la vida en particular.

La publicación de su libro *Quadragésimo/ Cuadragésimo* es un acontecimiento importante en las letras brasileñas y latinoamericanas. Ese libro recoge los poemas cortos y de mediana extensión que el poeta escribe entre 1988 y 1995. El título del libro, *Quadragésimo*, está dado por el hecho de que Horácio Costa terminó el manuscrito al cumplir cuarenta años, pero también como él mismo lo dice en la "Nota al lector" que aparece al final de la edición, es una alusión a un verso de Drummond de Andrade, quien a su vez alude a un pasaje de *Os Lusíadas* de Camões, Costa está empleando la máscara poética para hacer

del poema una experiencia universal. Es decir, el "yo" del poema vive la misma experiencia que vivió Drummond de Andrade en su madurez, quien a su vez vivió la experiencia de Camões, quien a su vez vivió la de Virgilio en la *Eneida*. En "Cuadragésimo" leemos:

Y como yo caminara solitario
por un mismo sendero pedregoso...
cuyas márgenes se borrarán en el
crepúsculo
que no por calmo eludía lo peligroso
y resaltarán sólo la fuerza de los
árboles... (C.p. 14)⁴

Obsérvese la forma en la que ha utilizado el verbo inicial. El uso del pasado del subjuntivo como condicional sitúa al yo poético en forma indeterminada. Esto se puede observar en otros poemas y está relacionado con una poética de la proliferación del "yo". En este libro, Costa está consciente de que el "yo" es una ilusión, es lenguaje en la creación poética, de ahí que se presente de una manera proliferante, incluyendo los pronombres, personajes de la historia, de la mitología o incluso nombres propios. Esa proliferación muchas veces llega al extremo de la parodia y aparece como intertexto en poemas como el mencionado o en otros que el mismo poeta cita en su "Nota al lector". También la proliferación del yo se evidencia como alusión mítica clásica en composiciones como "Minos agoniza" o como referencia a los *mass media*, o al arte —en poemas como "Ella novela"—o a la historia —en poemas como el mismo "Marat"—o incluso a la ciencia —en composiciones tales como "Musa en Cancún". En muchos poemas de *Quadragésimo* se puede ver ese fenómeno. Desde el "Prólogo" al libro escrito por el mismo autor, aparece eso. En él, el "yo" poético se prolifera en una serie de personajes:

Yo como Bolívar yo como Catón yo
en Marlboro Country yo asando sardinas
en Nazaré yo con la baguette debajo
del brazo, il n'y a pas grand' chose à
voir, monsieur, le film était vraiment
mauvais, yo como el torero en una arena
al mediodía. Yo a ocho mil kilómetros de
distancia, detrás de una columna de aire
puro... (C.p.9)

Esa proliferación oscila siempre entre lo sagrado o lo establecido —por ejemplo en este caso la historia— y lo profano. De ahí su carácter paródico. Con esto el poeta logra una operación crítica, no sólo ante los íconos intocables de la sociedad, sino también hacia él mismo discurso poético. Este fenómeno se puede ver en muchos otros poemas. Por ejemplo, en la composición "Ella novela", dedicada a Cindy Sherman, Costa enmascara su "yo" a través de la fotógrafa-performer, pero ese "yo", gracias a la proliferación paródica —también característica de la obra de dicha artista— llega al límite, se convierte en narración. Veamos como empieza ese poema:

a la mitad de la noche ella se protege
a la mitad de la noche levanta el
cuello de su gabardina Lord
and Taylor
ella tiene algún problema que ni la
calma de la avenida ni el
frío pueden resolver... (C.p. 49)

Y ahora cómo termina:

ah oh ella es pura
sí pura pero tiene un problema
ella es variable
ella es sólo narración
Clío Calíope está aquí
ella
ella novela (C.p. 53)

La ilusión del "yo" proyectado a un "ella" termina por convertirse en "narración", en lenguaje. Esta poética de la proliferación del "yo" está relacionada a su vez con la poética de lo "interrumpido" o

lo "irregular" que había aparecido en *O livro dos fracta*. En el mismo poema citado encontramos que el "yo" proyectado a un "ella" "tiene un problema", y que el sujeto, es decir, "ella" es variable/ (...) es sólo narración".

Todo esto, en realidad, apunta hacia el neo-barroco. Hay que recordar que la palabra "barroco", que calificó el período artístico y literario que se dió en todo occidente, viene del portugués, "verruca" que significa "perla irregular". La poética de Horácio Costa se inserta dentro de la tradición que ha generado el neo-barroco en el siglo XX. Hay que recordar que el neo-barroco ha pasado por varias etapas. La primera de ellas surge con la revaloración de la crítica del barroco; la segunda, cristaliza con la escritura de muchas obras en donde las lecturas del barroco y las de la vanguardia aparecen conciliadas; más tarde, el neobarroco se alfa a los descubrimientos que había hecho la lingüística —por ejemplo, el caso de la poesía Concreta—, o con el signo y la ciencia —como es el caso de Sarduy—. En los poemas de

Horácio Costa aparece relacionado con la poética que se desprende de la teoría fractal. Vuelta al significado original. Vuelta a lo "no-lineal" expresado ya de otra forma y a lo "irregular".

El barroco en estos poemas no sólo incide en la sintaxis, en el empleo de la imagen que alude o elude, o en la "no-linealidad" o "irregularidad" antes referida, sino también en ciertos juegos propios de algunos poetas que se acercaron en su momento al neo-barroco, como el propio Paz, en su poema *Blanco*. Por ejemplo, en el poema "Musa en Cancún" aparecen dos columnas que pueden ser leídas independientemente o como si fueran un texto. Esto presupone un doble discurso que incide en la revelación poética, el cual es conjunción, pero también disyunción, "interrupción", "irregulari-

dad", yuxtaposición de un discurso sobre otro. Se pueden dar muchos ejemplos más. El barroco en Costa está siempre unido a un espíritu de parodia. Incluso en los temas más serios irrumpe el humor.

Para terminar, quiero decir que me ha parecido muy hermosa y cuidada la edición. Es un acierto que se haya publicado este libro en una edición totalmente bilingüe. Porque la calidad de los poemas verdaderamente lo merece. El libro es de primera.

Notas

¹ Severo Sarduy, "Un archimboldo textual", México: *Siempre*, número 1887, agosto 23 de 1989, p. 51.

² Horácio Costa, *El libro de los fracta*, México, El Tucán de Virginia, 1990, p. 67. También en *O livro dos fracta*, Sao Paulo, Iluminuras, 1990, p. 69.

³ Irleamar Chiampi, "Poeta reconstói a ciência con seus "Fracta", en *Folha de S. Paulo*, sábado 10 de noviembre de 1990, p. 7.

⁴ En adelante sólo señalaré el número de la página de la edición de *Quadragesimo/ Cuadragesimo*, México, Aldus, 1996. <

