

travieso balbuceando incoherencias para hacer rabiar (y reír luego) a sus parientes. Todas estas rememoraciones nos hablan de una *vocación por lo indeterminado*, por aquello que es capaz de alentar *el reino de lo infinito posible*. Pues, como señala Orlando González Esteva en esta primera sección de su libro, «si toda mancha esconde una imagen, todo disparate alienta una lógica». La búsqueda de esa lógica, de ese trasmundo, de ese sentido que permanece latente en todo sinsentido, aparece constantemente en las páginas de este libro.

Pero las razones de este singular elogio no residen únicamente en las visiones y devociones de la infancia. La invitación a leer sus poemas en la inauguración del *Taller del garabato*, una librería del suroeste de Miami, alienta al autor a escribir una serie de textos que responda cabalmente a la peculiar ubicación de la librería: situada en medio de un almacén de muebles, de una ortopedia, de un restaurante criollo, de un cementerio y de hoteluchos especializados en encuentros clandestinos, la librería parecía ser fiel a su propio nombre. Así, un abigarrado garabato urbano propiciaba la escritura de un *Elogio del garabato* compuesto, a su vez, de una larga serie de garabatos verbales de gran belleza.

Tras enumerar y comentar las diferentes y variopintas acepciones que la palabra *garabato* recibe en el diccionario, el libro desemboca en su sección central, en cuyo frontispicio se lee esta significativa cita de Giorgio de Chirico: «¿Y qué voy a amar si no es el enigma?». Contiene esta sección numerosos textos dominados por la lucidez de pensamiento, el esplendor de las analogías, el acierto a la hora de escoger los objetos de meditación, la suprema limpidez y la alta tensión del discurso (en la mejor tradición de autores como Lezama Lima o Severo Sarduy) y una prodigiosa capacidad imaginativa.

La cuarta y última sección del libro se titula «El taller». Un solo texto la conforma, un texto que es un lamento por la librería que hubo de cerrar sus puertas a los diez meses de inaugurada, pero también una celebración, un *elogio*, una vez más, del garabato, que «continúa revolviéndose, garrapateando con su punta invisible el polvo y el aire del camino que lleva al Árbol de la Vida».

En su ensayo «El signo y el garabato», incluido en el libro del mismo nombre, Octavio Paz ha definido el garabato como «un signo no sólo indescifrado sino indescifra-

ble, y, por tanto, *in-significante*». Es precisamente esa insignificancia, esa mudez extrema del garabato lo que le permite emitir señales (oscuras, casi imperceptibles) de lo que habita en el silencio radical, de aquello que Valéry denominó *lo real*. Para Orlando González Esteva, «garabatear es rasguñar el cristal empañado por el aliento de lo inmediato indecible», y es esta acción ciega del borde de nuestras uñas la única capaz de conducirnos a la más alta videncia. Como la serpiente del origen enroscada en el árbol, el garabato nos ofrece acceder a los dominios secretos, prohibidos, de la realidad. La única condición es alzar la mano y desgajar el fruto, esto es, arrancarlo del lugar de su inaccesibilidad a través de la escritura, nombrarlo, siquiera oscuramente, decirlo con palabras ciegas que ya sólo saben palpar. Pero a veces, y es este el caso del libro de Orlando González Esteva, es esa misma serpiente la que se lanza sobre nuestro cuerpo y se enrosca en él para llenarlo de signos indescifrables. Entonces hemos sido poseídos por la serpiente que escribe y nuestro propio cuerpo se convierte en el cuerpo de su escritura.

**Rafael-José Díaz**

## El morbo entre el esplendor\*

**L**a tradición del malditismo cuyo fundamento es usual atribuir a los románticos, se mantuvo sin quebras a lo largo de todo el siglo XIX. Pero fueron los modernistas

\* Pedro J. de la Peña. El feísmo modernista (Antología). Hiperión. Madrid.

quienes volvieron a darle carta de naturaleza, quienes imbricaron en su rutilante estética los chapoteos de la degradación y el extrañamiento. El péndulo que los arrastra del ideal al barro tiene manifestaciones fehacientes a lo largo de todo el movimiento e incluso ejemplos encandiladores en los que el poeta asume la imposibilidad de concertar ideal y experiencia («los azoramientos del cisne entre los charcos»), como se expresa en esa deslumbrante Biblia de la contradicción modernista que constituye el «Nocturno» de *Cantos de vida y esperanza*. Los más grandes poetas del modernismo oscilaron entre los jaspes y el cieno y no hay más que referirse a los quizá más originales y destellantes: Darío, Herrera y Reissig, Díaz Mirón y hasta Lugones. No hacían sino llevar al verso la tensión antitética en que se movía su peripecia. El propio Valle Inclán, con todos los problemas que depara su evolución ético-estética, es un notorio exponente de esta situación.

Pero no hay que olvidar que no sólo se trataba de la consabida tensión espiritual que afecta a todo creador. El mundo que pisaba el modernista finí o primisecular era un mundo duro, negro y expresionista en su cotidianeidad, donde miseria, desmesura, crueldad y tremendismo eran moneda corriente. La vida española o hispánica no permitía el mantenimiento constante de una idealización culpable.

Es lástima que esta necesaria antología no abarque el ámbito hispanoamericano, donde —y seguramente en los poetas citados— figuran los ejemplos más eminentes de esta tradición que de la Peña conviene en llamar «feísta», aunque, quizá, sea Díaz Mirón en ese libro conmovedor que tituló *Lascas* donde se encuentren las muestras más palmarias.

Pero, aún circunscribiéndonos a la poesía española, es significativo certificar cómo esa adicción a la truculencia aparece no sólo en los casos más sabidos (Valle, Manuel Reina, Manuel Machado o Carrere) sino en poetas más áulicos o intimistas como Rueda o Juan Ramón, sin olvidar a los herederos como Pedro Luis de Gálvez, Pedro de Répide o Foxá que, moviéndose en una contextura híbrida donde transitan en revoltillo regeneracionismo, costumbrismo, aristocratismo o madrileñismo casi sainetesco, forman una *mélange* rica en originalidad y sorpresas.

La truculencia está en la vida española y no puede permanecer alejada de sus manifestaciones estéticas. El

exceso estaba tanto en ella como en la estética del modernismo. Como la bohemia —inquerida, la llamó Rubén—, no era elección sino necesidad y recurso, independientemente de que terminemos por amar las pajas entre las que nacimos.

La complejidad del movimiento modernista —tan caracterizable en un esbozo imaginario— no es ajena a ese movimiento pendular. De la Peña otorga al jardín cerrado —uno de los emblemas del movimiento— su categoría habitual de espacio-mito, pero lo contrapone a la amenaza real de la vida urbana y a su materialización en un espacio común y abierto como es el del suburbio. Otra dirección, en la que Rubén y Juan Ramón también fueron maestros, fue la que sirvió para mostrar las morbosidades espirituales: Herrera y Reissig amancebado con su hermana, (o enamorado de si ella, tal cosa es dura o discutible), Mirbeau proyectando sus demonios en *El jardín de los suplicios*, Lugones íntimamente quebrado... La enumeración sería multinacional y exhaustiva. Cada modernista fue un ejemplo de lo mismo.

De todo esto y bastante más, nos da ejemplo esta antología complementada con un acertado repaso biográfico a los doce poetas que recoge. Pedro José de la Peña es un excelente crítico y en otros libros ha dado muestras fehacientes de su capacidad hermenéutica y buen gusto literario. Sin embargo, es difícil suscribir alguna de las posiciones mantenidas en la primera parte de la presentación del volumen que afectan a la concepción general del movimiento, aunque luego vuelva a mostrarse atinado al caracterizar el tema central del libro. Por otro lado, el ahondamiento en el tema tremendista, tan mal estudiado, aclararía muchas nebulosas aún presentes en nuestro último siglo de historia literaria.

Dejando de lado la interpretación y los componenciales íntimos a que hemos aludido, los poemas que recoge esta antología son casi siempre excelentes. Hondos y desenfadados. Crudelísimos y jaraneros. Con esa chispa carnavalesca a través de la que se exorcizan en nuestra tierra la miseria y la desdicha. Pueden ser caricaturescos o transparentes pero parecen verdad. Verdad libada en las más castizas trochas de nuestro ruedo ibérico.

**Javier Barreiro**

# Enrique Lihn\*

La prestigiosa casa editorial mexicana FCE, su colección Tierra Firme/Poetas Chilenos, ha lanzado esta que es la quinta antología de la poesía de Enrique Lihn (1929-1988), uno de los más importantes poetas de Chile, cuya obra completa (inédita todavía como tal) —que incluye también el ejercicio de la narrativa, del teatro, de la crítica literaria, del cómic y de otros géneros— tiene una poderosa influencia en las letras de nuestra lengua, contando ya con un extenso y respetable corpus crítico que la asedia y la reconoce como una de las mejores de la segunda mitad de este siglo. Sin embargo, en cierto sentido, puede considerarse la presente antología como la primera, ya que las cuatro anteriores habían sido cuidadas por el propio Lihn, quien seleccionó y prologó en cada caso el material poético que ellas presentaban. Tres de ellas fueron publicadas en España, siendo las dos últimas las más conocidas: *Mester de juglaría* (Hiperión, Madrid, 1987) y *Álbum de toda especie de poemas* (Editorial Lumen, Barcelona, 1989).

*Porque escribí* es entonces la primera antología poética de Enrique Lihn hecha por otro que él mismo, en este caso por Eduardo Llanos, poeta a su vez y uno de los que puede decirse, a mucha honra, tocado en la suya propia por la escritura lihneana. El título corresponde al título de uno de los poemas más famosos de Lihn, que es una especie de testamento anticipado (en su libro *La musiquilla de las pobres esferas*, 1969) y que termina así: *Pero escribí y me muero por mi cuenta,/ porque escribí porque escribí estoy vivo.*

La antología se divide en tres partes. La primera y la tercera corresponden a la pluma de Eduardo Llanos y la segunda es la selección, el corpus poético en cuestión. Llanos llama a su prólogo «Acerca de Enrique Lihn» (9-17); allí parte explicando lo difícil que es presentar los poemas de Lihn, ya que *es el más metapoético de nuestros líricos y el más lírico de nuestros metapoetas*, y siempre su obra se presenta, se comenta y se despide a sí misma. Esto marca uno de los rasgos más poderosos y distintivos de su escri-

tura. La poesía lihneana es poderosísima en el sentido que Eugenio Trias le atribuye a la palabra poder: creatividad y vitalidad (incluso en el más puro sentido biológico, a la manera reichiana), por tanto su último poemario, el *Diario de muerte* (póstumo, 1989), no hizo sino revelar esta energía en su estado terminal —(auto)elegíaco—, se diría atrapado en literatura. Fue escrito por Lihn mientras moría de cáncer (1988) y se sabe que murió con el lápiz amarrado a la mano, así morían poeta y poesía en una cópula fatal pero deseada. Eduardo Llanos hace en este prólogo una defensa de Lihn que pretende superar ciertos malos entendidos con los que debió convivir, dentro de los cuales está el forcejeo entre poeta y ciudad/país de una manera que se puede documentar ya desde *La República de Platón*, aunque ahora los filósofos sean la fuerza económica y sus brazos armados. También se destacan en esta introducción los buenos, constantes y leales lectores que tuvo y que hicieron más llevadera su dedicación religiosa a las letras, especialmente porque Lihn vivió en Chile durante los años de la dictadura y nunca transó con las fuerzas dominantes. Llanos termina haciendo un par de aclaraciones. Primero, la justificación de la tercera y última parte de esta antología, el «Apéndice crítico: Sobre la poesía de Enrique Lihn (un prólogo recuperado)» (323-339), ya que es eso, el rescate tardío de un texto que Lihn le había pedido para prologar el *Álbum...* de 1987 y que por ciertas razones no fue incluido, donde figura en su lugar uno de Lihn y que se conoce como la *Biopoética*. De acuerdo a Llanos, su prólogo en *Porque escribí* plasma el *perfil humano, la congruencia vida/obra*; el epílogo, que era lo contrario cuando lo escribió, ejerce una crítica más especializada de la poesía lihneana. Segundo, la preferencia del antólogo por los *escritos de treintañero* (*La pieza oscura*, 1963; *La musiquilla...*, 1969), puesto que cree ver en estas obras *su contribución más auténticamente original y perdurable*, esa combinación entre una lealtad al lirismo y la parodia de él a través del discurso antipoético. No obstante, Llanos, aunque no del todo convencido, opta por extender la muestra para *respetar una vez más el criterio del autor y garantizar de paso la pluralidad.*

\* *Porque escribí*, Enrique Lihn, Antología Poética, Selección, Prólogo y Apéndice Crítico de Eduardo Llanos Melussa, Fondo de Cultura Económica, Chile, 1995, 346 pp.