

hacia él con la serenidad de quien se dirige a su original útero. La estrella lejana de un nuevo nacimiento —éste es el nuevo sueño que se anuncia— empieza a brillar con esas palabras de Rimbaud, poético colofón que anuncia una nueva Navidad sobre la Tierra.

Recorrido el itinerario propuesto por el poeta que nos ha convidado a la indagación de sí mismo, advertimos que se han pulsado dos o tres cuerdas cuyas resonancias se estrangulan entre los pocos trazos que se ofrecen de su circunstancia —ésta aparece esquematizada, casi geometrizada— y, con la excepción de "Ancora", la escasez de modos líricos de autorreferencia. Tal vez por esto, los poemas que más nos impresionan sean aquellos en que la sinceridad marcha más al descubierto y aquellos en que el ingenio, la gracia y por qué no la ironía descuellan por sobre lo meramente conceptual. Porque ésta es una poesía de ideas más que de sentimientos. El bullicio, la sonoridad de los efectos, se encuentran constreñidos por una fuerte censura de los elementos significantes. El ahogo, la soledad desesperada, se dice en versos esmerilados, a ratos en sonetos, en formas casi clásicas. El riesgo de esta manera es no dar con la áurea proporción entre el verso inmarcesible por lo contado de sus cifras y aquel que es inmarcesible por la hondura y trascendencia del concepto. Un yo lírico "despojado de piel, ternura y labios" pareciera exigir una mayor capacidad de aventura en la búsqueda formal.

Si Cortínez considera el poema como una herramienta de autoconstrucción, el propósito parece estar conseguido. El dirá y habrá que oírlo. Si, en cambio, lo entiende como un valor en sí mismo, tendrá, entonces, que trabajar sus propios cauces. *Opus Cero* demuestra que puede conseguirlos.

CARLOS SANTANDER T.

FEDERICO SCHOPF: DESPLAZAMIENTOS, poemas. Ed. Trilce, 1966. 48 pp., impreso en los talleres de la Editorial Universitaria.

Tres partes componen este libro de poemas, el primero del autor, que reúne la producción aproximadamente de nueve años. En orden cronológico inverso, estas secciones contienen 24 poemas.

La primera parte la conforma un largo poema, "Desplazamientos", el que parece resumir la preocupación poética última del joven autor.

El poema mismo, que a nuestro juicio no reúne los mayores méritos del libro, lo constituyen catorce secuencias o estrofas numeradas las que a su vez conforman varios elementos de sentido y construcción diferentes, organizadas en forma alternada en un principio y luego fundidas en una sola intención.

En este poema conviene señalar una ostensible complejidad de construcción y contenido, sus elementos poéticos son fruto de reelaboraciones intelectuales más que de situaciones y objetos poetizados directamente.

El poema es conducido por una especie de *personaje poético*, amalgama del poeta mismo y del poeta como figuración universal, como poesía hecha intención manifiesta y encarnación (¿Orfeo?). Así, es el "adolescente perpetuo del universo" que se hace "viajero de la luz", por obra de ciertas "inútiles búsquedas interiores" (p. 13).

En su comienzo el poema es una pura y gran deambulación por intrincados parajes cósmico-oníricos: (textual) zonas de satélites, ciudades que son puras superficies, estalactitas de varios universos, galaxias, fuegos azules, canales de la velocidad, etc. Todo es así viaje, peregrinación, desplazarse entre mundos estelares y paisajes imaginarios cuya meta parecen darla los siguientes versos:

*Ciego del universo, perdí el prejuicio de las proporciones y por fin no
si lo que veía era una ciudad o la nervadura de una hoja [supe
el incendio de un planeta o un palo de fósforo
las ramificaciones de las venas o un delta
la rueda del destino o el interior de un caracol de mar (p. 14).*

La otra dimensión de sentido del poema, va siendo marcada entre tanto por un cierto tono meditativo, como conformando otro poema de desarrollo paralelo. Aquí es el poeta en su situación concreta quien toma la palabra. El deambular cósmico-imaginario es reemplazado por incursiones cavilosas, reflexivas, en la dimensión vital del poeta. Afloran de este modo otras preocupaciones; la tentación de la nostalgia, el temor del retorno a la infancia en el recuerdo, "franco retroceso en la memoria", "trampa tendida por la muerte" (p. 14).

La preocupación existencial se plantea aquí como un esencial problema de conciencia: el tiempo entregado a refugiarse en los recuerdos y en el mundo pretérito de la infancia, ¿es en sí realidad, vida, mundo posible?, o es sólo refugio, y en tal caso, ¿refugio contra qué? La advertencia la formula el poeta en estos versos:

*Es peligroso ahogarse en este acuario (la infancia)
quedando por conocer lo que está detrás del horizonte
lo que está delante porque la pura infancia es una trampa
tendida por la muerte y la verdadera infancia
la raíz secreta que nutre nuestro largo viaje (p. 14).*

Desentendiéndonos de los alcances propiamente literarios, no podemos menos que salirle al camino al poeta y formularle una duda, al parecer, fundamental. Conceptos o símbolos, hay aquí en estos versos una

sutil diferenciación de elementos que resulta confusa: ¿de qué se tratan, respectivamente, la *verdadera infancia* y la *pura infancia*?

El poeta, sin embargo, se hace a la nostalgia infantil como a otro viaje y recuerda:

*... un sabor de frambuesas que sube desde el patio,
(...) el Gato Félix colgado de una nota / flotando en el espacio.*

*(...) una melodía tocada en piano
que no se repetirá nunca más. (p. 15).*

En estas dos cuerdas el poema continúa en un vaivén constante. Recuerdos reales que se teme no funcionen como realidad vital, y dimensiones cósmico-fantásticas imaginadas profusamente más que sentidas. Sentimiento y sensación temerosa del pasado, por una parte; imaginación acicateada por el misterio, por la otra. Ambos, términos de una dualidad no establecida claramente. Más bien dos frentes de una pugna por encontrar un sentido, una perspectiva que ordene y encauce el mundo del poeta, esa "flor por donde se contempla el mundo" (p. 17).

Literariamente, debemos objetar a Schopf en este poema un engorroso abigarramiento de elementos, una dispersión del decir poético. A la falta de sensualidad general del poema, se suma un rebuscamiento conceptual. Las frecuentes incursiones en lo simbólico, en situaciones crípticas en exceso, las enumeraciones de figuras literarias mediante las cuales se prolonga y se diluye sucesivamente un enunciado primero, hacen perder fuerza expresiva y valor lírico a las intenciones del poeta.

Hay aciertos parciales de poesía de buen calibre, pero se pierden irremisiblemente en prosaísmos inaceptables, tales como "la muerte ha dejado de preocuparme / desde que descubrí la amplitud del mundo / alimentado por el telescopio y el microscopio..." (p. 17).

O si no eufemismos retóricos como "Bebí el fuego del sol en la copa de una de ellas (flores con pétalos de cobre) / y ardí en una sola llamara azul turquesa" (p. 16). O bien la utilización vehemente de términos técnico-científicos, forzosamente integrados al texto poético, como electrones, esferolitos, monóxidos, corpúsculos, geometría, pétalos de cobre, que entre otros pululan a través del poema. Hay elementos anti-poéticos no incorporados plenamente a su contexto: "un hombre que mira sonriendo y frotándose las manos / cuidadosamente peinado hacia atrás" (p. 13), los que al conformar elementos caricaturescos rompen un clima que no tiene nada de humorístico o sarcástico.

En general, se ve un descuido en la elaboración de un lenguaje poético, muy claro en cacofonías como ésta: "distribuidor de opio en un mundo impropio" (p. 17).

Sólo al final, el poema adquiere un tono y una sobriedad que se plasma satisfactoriamente en los últimos cuatro versos:

*Y el alma es la luz que entregan las cosas
acaso demasiado fuerte para muchos
un sonido de laúd que se alarga en el silencio
el silencio que rodea el universo (p 17).*

La segunda parte, "Observaciones", contiene poemas escritos entre 1960 y 1965. A nuestro juicio, se halla aquí la mejor veta de Schopf. A la irregularidad y complejidad, a veces gratuita, del poema "Desplazamientos", se opone aquí —siempre dentro de un ámbito eminentemente intelectual— una intención evidente de claridad, de pureza de lenguaje y precisión de recursos, dentro de una notoria sinceridad de sentimiento.

Aunque como anotáramos anteriormente, se trata de poemas contruidos a base de referencias culturales, el trato poético que se les ha prodigado resulta efectivo, cerrado en sí mismo.

En una jerarquía de virtudes, los poemas "Orfeo", "Viaje de Orfeo" y "El cadáver", en el mismo orden, ocuparían los primeros lugares. En el poema "Orfeo", el mejor conseguido del libro, nos hallamos frente a nueve versos breves que aglutinan simultáneamente variadas experiencias. El mito de Orfeo, sondeador de las profundidades, músico y amante, de la mitología, y símbolo del poeta, otorga atmósfera y sentido a dos experiencias sugerentemente expuestas mediante superposiciones y transparencias, que a su vez retrotraen a la figura de Orfeo.

*Hilos de mar abandonan
los rasgos de este músico
apenas detenido en la red que lo aprisiona
y que algunas manos izan. Esta estatua
que contempla desde el zócalo
estos brazos que algún día alcanzará la muerte (p. 24).*

En este poema de rara perfección, Orfeo es "este músico" detenido en la red que como un pez lo iza de las profundidades. Por un fenómeno de simultaneidad es también una estatua "que contempla desde el zócalo" —en otra circunstancia espacial y temporal— esos "brazos que algún día alcanzará la muerte", y son a la vez los brazos, y luego, el cuerpo del poeta, los brazos que efectúan la faena del izamiento y los brazos de Orfeo. El disparador de este rápido y simultáneo estallido de imágenes y circunstancias, ha sido la experiencia de la visión de una escena de pesca, que en el poema no se simboliza sino que se superpone a sus propias sugerencias. Por otra parte, Orfeo es también una estatua, una imagen real y concreta, que contempla desde un zócalo la escena de su propio izamiento del mar, es decir, el izamiento de una estatua desde mar cogida por la red del pescador. No hay un solo símbolo en el poema, todo es producto de rupturas de la lógica habitual, del tiempo y del espacio, e integración transparente. Los tres últimos versos del poema otorgan súbita vida a la imagen estática y pétreo de un Orfeo-pezo-estatua:

*Mellado de luz asciende Orfeo:
argentado de espuma
estremece los hombros (p. 24).*

La técnica de este poema se resume en una economía de elementos (mar, red, estatua, brazos, muerte, Orfeo) distribuidos en el poema con suma precisión, perfectamente ensamblados dentro de una estructura circular.

"Viaje de Orfeo" es también uno de los poemas mejor conseguidos, realizado con una técnica más simple, puramente expositiva, junto a "El cadáver", poema que manifiesta una curiosa cercanía, no literaria, por supuesto, con "El dormido en el valle", de Rimbaud.

Los otros poemas de esta segunda parte, nada agregan en cuanto a calidad poética y se hallan muy lejos de los recién mencionados. El poema "La rosa", por ejemplo, incursión desafortunada en el verso rimado, no pasa de ser eso: rimas gratuitas. "Diván de occidente" refleja claros parentescos literarios, no asimilados: Neruda de "Galope muerto", por ejemplo: "Como a un continente / como a un occidente que espera tendido..." (p. 35).

Los poemas que componen la tercera parte del libro, reunidos bajo el título general de "Antecedentes", han sido trabajados durante los años 1957 y 1960. Son los más débiles del libro y constituyen una poesía escrita a la sombra, nada protectora, de otras poesías: Neruda de *Residencia en la tierra* (en el poema "Versión segunda"), Nicanor Parra (en "Uno" e "Historia"), y César Vallejo (en "Recuperación" y "Balance"). En todos estos poemas la intención poética del autor se halla supeditada casi completamente a los influjos señalados, de tal manera que estos influjos configuran en ellos el clima, la estructura, la cadencia y el tono del poema, dejando como opacas subyacencias el patrimonio poético del autor.

La sensación total del libro es de irregularidad, debida tal vez al hecho de tratarse de poemas escritos en un largo período. Difícil y arriesgado resulta establecer entre ellos una línea de continuidad, como también precisar supuestos genéricos de construcción literaria.

Hay en Federico Schopf una subordinación del aspecto formal a los diversos tópicos en que su poesía irrumpe, sin que se logre plasmar una unidad formal. Más que una poesía de objetivos precisos, se trata de una poesía de entreveradas afirmaciones, divagaciones y negaciones concluyentes. Hay construcciones poéticas de dudosa efectividad lírica, por ejemplo, en el poema "Isla" en el que a un enunciado primero (*Para qué imaginar algo más que una isla tranquilamente contemplada...*, p. 47) van siendo sumadas sucesivas posibilidades, engarzadas unas a otras, en una cadena que bien podría ser infinita ya que el término dado al poema no cierra ni justifica el primer enunciado.

Semejante error de construcción lógica de un poema hallamos en el poema "Balance", en el que una proposición múltiple (*Considerando /*

pequeños tramos de escalera, iluminaciones parciales del terreno, cómodas con un sector de abismo en sus cajones . . . , etc., p. 48), en suma, un silogismo hipotético, termina con una débil conclusión: tengo que reconocer que la otra vida existe. El efecto equívoco que el poeta quiere lograr en él, se frustra por el debilitamiento que produce la elongación de una imagen por otra, y por el tono explicativo innecesario.

Los tres poemas que señaláramos como lo mejor de Schopf, difieren absolutamente del resto del libro. La clave y la esperanza de su poesía habría que buscarlas justamente por aquel camino. Encontramos en ellos las carencias de los otros poemas: pulcritud de lenguaje, sobriedad del decir, afinamiento de un cierto ritmo interno y unidad formal, aparte de una medida sensualidad y críptica, determinaciones que, a nuestro juicio, no pueden faltar en una buena poesía.

WALDO ROJAS

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: EL VIAJERO INMOVIL. INTRODUCCION
A PABLO NERUDA. Editorial Losada. Buenos Aires, 1966. 348 pp.

"Es imposible comprender la poesía moderna, a menos que la entendamos históricamente, es decir, en movimiento". Así dice Christopher Caudwell en *Illusion and Reality*. No citamos, por supuesto, gratuitamente, sino porque es evidente que el escritor uruguayo al enfrentar vida y obra de Neruda lo ha hecho adscribiéndose a una interpretación dinámica de tal vida y obra y con un criterio evidentemente historicista. No ha rehuido biografía ni anécdota, ni siquiera confidencias como cuando revela que Neruda en la época en la cual escribía sus *Odas Elementales* le dice que pese a sus postulaciones de que se debe hacer una poesía clara, él mismo se siente fascinado por la poesía hermética. Rodríguez Monegal señala el valor de la obra de Amado Alonso sobre Neruda, pero cree que el crítico español al utilizar un método parcial como sería el estilístico no reparó en desgarradoras claves confesionales de *Residencia en la Tierra*, que permiten una mejor interpretación de una poesía aparentemente hermética y más cerca de la pasión de un Quevedo que el del culteranismo de Góngora como creyó verlo Amado Alonso.

La objetividad de Emir Rodríguez Monegal permite al lector común un mejor conocimiento de Neruda que una obra más erudita o circunscrita sólo a aspectos que pudiéramos llamar técnicos de la poesía. Relacionado con esto, recordamos que alguna vez conversando con el desaparecido Teófilo Cid, nos llegábamos a confesar que para un conocimiento de Baudelaire era preferible leer la biografía del autor de *Las Flores del Mal* escrita por un autor de segundo orden como Francois Porché, que el *Baudelaire* de Sartre en el cual se llega a saber más naturalmente del filósofo existencialista que del díscolo hijastro del general