

traba gran afición a la poesía, ya que su forma cortés y elegante era sinónimo de una manera de ser del bogotano. Esto, es indudable, los influyó a todos, pudiendo observarse este fenómeno desde dos puntos de vista: la importancia concedida a la poesía y escribir poesía para ganar importancia. En Julio Flórez se observa que no fue ajeno a estas circunstancias. Un deliberado afán de escribir para la galería surca inmisericordemente toda su obra. Esto nos lo confirma Max Henríquez Ureña: "Julio Flórez se inferiorizaba cuando quería ahuecar la voz; y si se comparan sus dos odas a Víctor Hugo, se puede advertir que la más larga, la que recitaba ante públicos heterogéneos, no es más que un encadenamiento de sonoros efectismos, entretejidos en torno a una idea diluida y hueca"¹.

De allí que los sentimientos se extremen, el dolor se aumente, el patetismo sea realmente patético.

Pero lo fundamental no es quedarse con lo bueno y desechar lo malo, sino comprenderlo en su totalidad; un poeta que arrastra un romanticismo desleído como una vieja capa, un poeta que fundó la Gruta Simbólica, un poeta que no sucumbió a las tentaciones de la política, un poeta que tenía una muy alta concepción de su propia poesía, son aspectos que es necesario valorar, ya que intentar convertir sus versos mediocres en buenos versos en un error.

Para su valoración tenemos este libro, donde se incluye desde el ripio más categórico, pasando por su actitud ante la política del gobierno —*A la neutralidad*, pág. 118— y los versos heroicos —"aunque su estro carecía de vigor para la empresa",

como apunta Henríquez Ureña— a lo que propiamente se ha considerado como su obra.

"Las novedades extranjeras estimularon la comparación de distintas escuelas literarias, enriquecieron las charlas insustanciales de las veladas y contribuyeron a afianzar un gusto europeizado que giró en torno a dos poetas: Núñez de Arce y Víctor Hugo, también conocido como el poeta del siglo". A estos autores, que nos recuerda Santiago Londoño² como pilares, habría que añadir otros dos: Campoamor y Bécquer. Estos eran sus planetas literarios, aunque también la influencia de Silva se hace notar en composiciones como *En el cementerio* (pág. 39) y en todos los poemas del Año Harmónico.

Si se comparan las obras de Flórez con las de Silva, encontraremos que los dos parten de un mismo punto pero que llegan a resultados muy diversos; la calidad del segundo es infinitamente superior a la del primero, por limpieza, por claridad, por transmisión de sentimientos, por el manejo de un amplio lenguaje. "Flórez es un paso hacia atrás, Silva lo es hacia adelante" concluye Armando Romero³. Pero la admiración que sentía Flórez por Silva era enorme, tal como se puede observar en los tres hermosos sonetos que incluye este libro; el segundo de ellos es de una enorme sencillez y quizá sea el más valioso, por poseer cierta inquietante tosquedad:

*allí van los poetas de armas
ruidosas
y de frentes heladas y pensativas.*

El lector se pregunta: pero, ¿cuáles pueden ser esas "armas ruidosas"? ¿Será el sonido que provoca una armadura, será el escudo y el morrión? Hermoso tema para Alfonso Reyes. Julio Flórez, tal como lo podemos rescatar en este libro, era un hombre mortificado, bohemio, anárquico, monotemático, incurable; sus colores provienen de un prisma que solamente manejaba una gama de grises y donde prima el negro; sus temas obligatorios y recurrentes serán la muerte, la noche, el amor a la madre como refugio seguro ante el desplante de las mujeres. Darío Jaramillo Agudelo lo llamó "celador del cementerio universal de la poesía"; esto, sin duda, le hubiera agradado.

RAMÓN COTE BARAIBAR

¹ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pág. 325.

² Boletín Cultural y Bibliográfico, núm. 9, 1986.

³ Armando Romero, *las palabras están en situación*. Bogotá, Procultura, 1985.

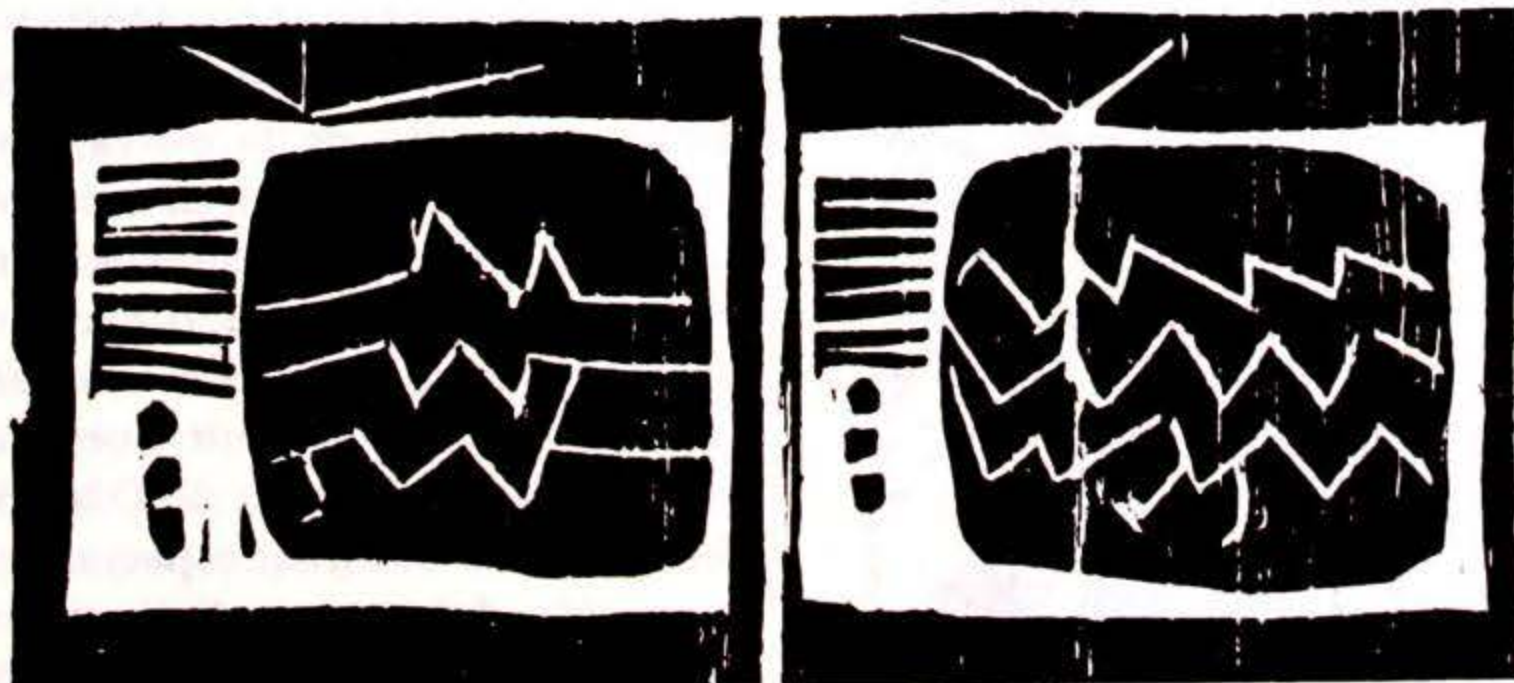
La estereotipia del calzón

Espacios y usos del cuerpo

Rafael Díaz Borbón

Ediciones Puesto de Combate, Bogotá, 1988

Un jurado compuesto por Bruno Mazoldi, Orietta Lozano y Milcíades Arévalo les concedió, en noviembre de 1987, a Rafael Díaz Borbón y a Beatriz Zúñiga el premio nacional de poesía San Juan de Pasto 450 años. Un mes más tarde, Rafael Díaz Borbón publicó en el *Magazín Dominical de El Espectador* la consabida carta de protesta pidiéndole al rector de la Universidad de Nariño que



hiciera "conocer a los 143 participantes, y al país en general, los resultados" (pues éstos, según Díaz Borbón, ya eran *vox populi*) y anunciara, al mismo tiempo, "las fechas de premiación, pago a los jurados [y] edición de las obras" (en *Magazín Dominical de El Espectador*, 3 de enero de 1988, pág. 2). Un mes y medio después, Carlos Maya, director de Extensión Cultural, respondió la carta, ofreciendo las no menos previsibles disculpas y dando el nombre de los ganadores en lírica, teatro y fotografía.

Naturalmente, tanto la respuesta como las excusas de Carlos Maya sólo fueron simbólicas. Ni el libro de Rafael Borbón ni el de Beatriz Zúñiga fueron publicados, después del incidente, por la Universidad de Nariño. (Puesto de Combate editó *Espacios y usos del cuerpo*, de Díaz Borbón, en febrero de 1988; *Angeles abatidos*, de Beatriz Zúñiga, tuvo menos suerte y aún permanece inédito).

Espacios y usos del cuerpo comienza con un "prefacio" o "prólogo" en el que, además de los datos biográficos y bibliográficos de Rafael Díaz Borbón, se nos ofrecen algunas consideraciones sobre su labor intelectual y poética: "[en Londres] conviví de cerca con la vida y la cultura anglosajona. Por convicción y vocación estudié el diario acontecer y la intensa vida de la poesía y de sus diversas manifestaciones en Inglaterra y de la circulación del mercado internacional de la poesía en Europa, tanto la proveniente del mundo socialista como el capitalista [...] Allí halló la atmósfera erótica largamente esperada por situaciones e imágenes, que desde tiempo atrás, venían rondando en sus versos e indagaciones sobre las contradicciones del amor, la sexualidad dentro de una nueva visión del erotismo contemporáneo, más allá de la tradicional vertiente escolástica que tanto pesa malamente en nuestra literatura. *Espacios y usos del cuerpo* es, entonces, la búsqueda dentro de la exploración minuciosa y aguda de una nueva forma de concebir el erotismo y de expresarlo mediante un lenguaje poético que permanentemente se experimenta a sí mismo como un problema técnico insoslayable [...]" (págs. 7-8).

Aunque nadie firma estas líneas, tres motivos nos permiten atribuirlos a Rafael Díaz Borbón: 1o.) en la cara posterior de la cubierta se consigna la opinión de los jurados; por tanto, ninguno de ellos fue el autor del prólogo; 2o.) citándose tantos datos sobre su desarrollo vital y estético no se menciona, curiosamente, su fecha de nacimiento y 3o.) el tono encomiástico ameritaría que alguien por lo menos se hiciera responsable del mismo.

Ahora bien: Borges y Augusto Monterroso legitimaron hace mucho la costumbre de autoprologarse, como para discutirla ingenuamente, y Coleridge y Wordsworth demostraron, en el prefacio de *Lirycal Ballads*, que su ejercicio no sólo puede iluminar la obra del poeta en particular y la poesía en general, sino que su práctica constituye uno de los fundamentos de la tradición poética moderna, esto es, la reflexión del poeta sobre sí mismo y sobre la naturaleza del acto creador. Por tanto, más interesante y más útil que preguntarnos quién es el autor del prólogo resulta precisar cuál es la relación que guarda este último con los versos que le siguen.

Comencemos con dos observaciones preliminares. La primera consiste en subrayar el uso de la primera persona del singular en *Espacios y usos del cuerpo*. "Calentándolo/perfumándolo/como si fuera la dura tela/de tu miembro/asiéndolo compulsivamente/entre mis manos me tumbaré/bajo la fronda del manzano/de nuestro jardín japonés/y abriéndome/a los rayos de la luna/lo introduciré/agitándolo/hasta las gargantas hambrientas de mi útero//", dice *En tu nombre*, el poema que da comienzo



al libro, y de inmediato advertimos que el sujeto que habla es femenino. Este recurso (el hombre que habla por la voz de una mujer) es antiquísimo; fue extraordinariamente desarrollado en los cancioneros gallegoportugueses de los siglos XIII y XIV y en gran parte de la poesía maithili, sobre todo en las canciones de Vidyapati, pero, curiosamente, apenas se ha utilizado en la lírica posterior al siglo XVI y mucho menos en la poesía colombiana. En aparente desacuerdo con ello, Díaz Borbón no sólo adoptó un punto de vista femenino para expresar el sentimiento erótico y amoroso, lo cual, en cierto sentido, es meritorio, sino que acudió a un vasto repertorio cultural para desplegarlo. Así, en sus versos podemos hallar referencias directas a Catulo, la novela inglesa del siglo XIX, la poesía de guerra o pindárica, Guillermo Tell, la historia bíblica y los relatos de bucaneros. Ambos recursos me llamaron la atención al leer los poemas iniciales, porque "en apariencia" connotaban el deseo de eludir los dos equívocos más frecuentes al leer poesía y, sobre todo, poesía erótica y amorosa: confundir al autor del poema con el sujeto de los versos y a su experiencia con la experiencia de los signos. Al utilizar la voz de una mujer y figuras o ambientes históricos o novelescos, Díaz Borbón daba la impresión de querer alejarse del sentimentalismo, la crónica personal o la endecha, para acercarse a una poesía erótica libre de las innecesarias, a veces entorpecedoras y, en todo caso, monótonas restricciones del yo romántico.

La segunda observación tiene que ver con el carácter narrativo de los poemas de Díaz Borbón. A diferencia de gran parte de la poesía erótica, el propósito en ellos no es representar el placer y la libertad del cuerpo en el punto más alto de la curva, en su plenitud de instante, en su acmé, sino inscribirlos en coordenadas de tiempo y espacio. (En este sentido, el título es una reminiscencia de *The use of pleasure*, de Michel Foucault, puesto que en él, como en la obra de Díaz Borbón, se trata de situar espacialmente la acción del sexo y distinguir sus diferentes usos, es decir, las diferen-



tes maneras en que ha sido abordado históricamente).

Pero aunque el dominio espacial sea dilatado y pretende abarcar varios siglos, su autor refiere los poemas una y otra vez a los polos opuestos y amor y muerte, de Eros y Tánatos. Es decir, los configura de tal manera que la acción narrada sea siempre un episodio sexual con un fondo de guerra, de batallas o de opresión moral o física, o de ambas a la vez. De este modo, hallamos la mujer joven cuyo marido está en el frente y piensa en el adulterio (*Serenata para el ausente*, pág. 15); el capitán inflexible que una mugrosita arrodilla con levantar su falda (*Rendición*, pág. 39); la favorita del general ultrajada por los mercenarios (*Contratiempos de una reina* pág. 47); el fugitivo traicionado por su amante (*Pesadilla*, pág. 63); el Cristo lascivo y crucificado por los romanos (*Monólogo desde la cruz*, pág. 77) o el general Voyeur, sádico y masoquista que llora después de vejar a la muchacha (*Impotencia de las armas* pág. 65).

Es posible que la anterior descripción sugiera que Rafael Díaz Borbón es un poeta culto y complejo, pero se trata de una sugerencia falsa. Porque si algo distingue a *Espacios y usos del cuerpo* es la forma estereotipada y radicalmente pornográfica en que desenvuelve todos sus recursos. Advierto que en este caso el adjetivo *pornográfica* tiene un sentido *estrictamente formal*, y cuando lo uso es pensando en la similitud retórica entre el poemario de Rafael Díaz Borbón y el cine y el relato de ese género, no en principios éticos o extraliterarios.

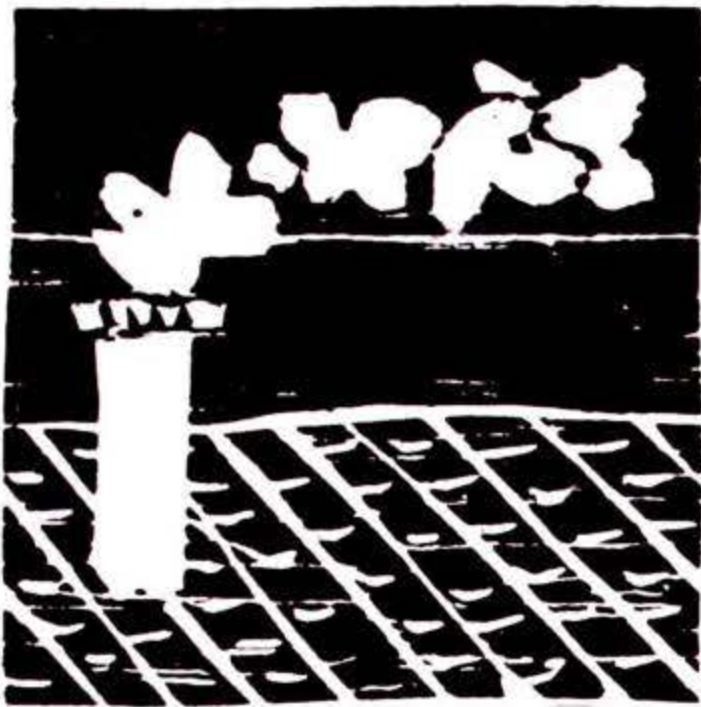
Estructuralmente hablando, la pornografía es una sucesión de actos sexuales sin que medie una historia. Un hombre ve televisión, una mujer toca la puerta y cuando él abre ella comienza una felación. En la oficina la secretaria contesta el teléfono, entra al despacho del jefe y procede a desvestirse. Suponiendo que fuera indispensable un paralelo con el teatro, diríamos que la pornografía es una obra en la que se han aislado los cuadros, es decir, la mínima unidad de significado, de las escenas y los actos, esto es, de la estructura en que se inscriben y que les da sentido. Como agudamente señalaron Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut en un libro memorable al respecto, *El nuevo desorden amoroso*, la pornografía es un mundo sin sentido y fabuloso, "en el que ya no es necesario seducir para conseguir, en el que la concupiscencia jamás corre el riesgo de ser reprimida ni rechazada, en el que el momento del deseo se confunde con el de la satisfacción, ignorando con soberbia la figura del Opositor... La relación sexual no es el resultado de una maduración, de una espera o de un trabajo. Es un regalo, no un salario... Los héroes pornográficos están milagrosamente dispensados de tener que conquistar, de perderse en preludios amorosos; basta con una mirada y las mujeres se desnudan y están disponibles, no hay necesidad alguna de hacer presentaciones, de intercambiar saludos, ningún preámbulo".

Al ser un mundo fabuloso, la pornografía se nos presenta como una rotura del signo lingüístico. De hecho, su rasgo más acusado es la separación del significante y el significado,

la desmembración del estilo y el contenido. En ella el contexto no guarda relaciones de ningún orden con la anécdota; constituye un pretexto para desarrollarla. Así, es indiferente que la acción transcurra en Suiza o en el cabo de Hornos, en este siglo o en el anterior, porque lo importante no es el cronotopo histórico, ni la adecuada caracterización del individuo y la época, ni la verosimilitud del personaje y de los hechos narrados, sino la reducción del cronotopo a escenografía, de los personajes a estereotipos y de la verosimilitud a truculencia.

La eficacia narrativa de esta simplificación consiste, para el caso del cuadro, en que al suprimirse los actos y las escenas la acción pasa directamente al dormitorio, evitándose así los incómodos y en este punto innecesarios preámbulos y, para el caso del personaje, en que al rebajarlo a estereotipo, es decir, a repetición mecánica e involuntaria de unos gestos, se le transforma en un Golem cuya única respuesta motriz ante la realidad es erguir el miembro.

El abuso de esta retórica meneguante es el que permite calificar a Rafael Díaz Borbón como "pornográfico" y "estereotipado". En cierto sentido, uno podría decir que el argumento de sus poemas es siempre el de una película porno, o, más aún, que el poema es la abreviación verbal de su anécdota. Las historias que Díaz Borbón refiere, no sólo repiten sin variar el esquema descrito por Bruckner y Finkielkraut (por ejemplo, en *la puerta de al lado*: "Disfrazado con las ropas / de él / en medio de las tinieblas / he atravesado el corredor // y golpeado tres veces a su puerta // entre despierta y dormida / ha descornado los pasadores // abriéndome a los primeros susurros / generosamente sus pétalos // en los sacudimientos / en la música de nuestros ijares // me ha jurado amor eterno // como irrefutable prueba / me ha entregado las llaves de su reino: // antes del alba / he saltado sigiloso por su ventana"), sino que adoptan como suyos un repertorio y unos personajes prototipo que son "clásicos" en la historia de la pornografía. Hallamos, entonces, un sacerdote pecador en *Motivos de la piedad*, un Cristo las-



civo en *Monólogo desde la cruz*, una monja masturbada en *Arrebato místico*, un general lúbrico en *La impotencia de las armas*, una aristócrata violada en *Carta*, un cornudo en *Serenata para el ausente*, una camarera fisgona en *Turno de hotel*, unos marineros bestiales en *Relato de bucaneros*, una Roma orgiástica en *Evocando a Catulo* o un rico fetichista en *Un señor de extrañas maneras*.

El sacerdote, el cornudo, la camarera son estereotipos, no sólo porque repiten mecánica e involuntariamente el sexo, sino porque su carácter posee características definidas de antemano y que responden casi siempre a su oficio o a su estado civil. Según este esquema, todas las viudas son ninfómanas; todas las divorciadas, lujuriosas; todo sacerdote, víctima de la abstinencia, cae en tentación con la mujer más devota del templo. (Curiosamente los únicos poemas en los que Díaz Borbón desarrolla una historia y se abstiene de utilizar recursos como éstos, son aquellos en los que se invierte la óptica de focalización y el sujeto es masculino. Por ejemplo, en *Asunto de machos*, *Cambio de planes*, *Luna de miel de las cebollas*, *Metafísica en medias de nylon* e *Inventario de las armas secretas*. En ellos la inadecuación artística ya no estriba del todo en que sean estereotipados, sino en que la extensión del poema, su involuntario sentido del humor y su ironía fallida los hacen bordear el esperpento y la cursilería. Para evitar digresiones innecesarias, sólo voy a resumir el argumento de *Metafísica en medias de nylon* e *Inventarios de las armas secretas* y a

citar fragmentos de cada uno de ellos. El lector juzgará.

Metafísica... e Inventario... son los poemas de mayor extensión en el libro. El primero describe a un caballero que no puede dejar de preguntarse cada vez que ve a una mujer en la calle: "¿Llevará calzones puesto hoy?", "¿En qué clase de género humano enfundará sus nalgas?", "¿Dónde acostumbrará ponérselos?", "¿En dónde prefiere quitárselos?", "¿Cada cuánto se los cambia?", "¿Quién cómo los lava?" y "¿Quién quién se los vende" (todas las citas son textuales). Y entre ellas, va respondiendo lo que su sentido de la especulación y las probabilidades le dictan. *Inventario de las armas secretas* también es una poema sobre la calzoncística, pero su objetivo, en este caso, no es la metafísica, sino la recolección de cuántos epítetos pueden aplicarse a esa prenda femenina. Así, el autor comienza enumerando "grandes medianos diminutos/de caderas anchas de nalgas caídas subidas abultadas"... y prosigue durante siete páginas con el mismo espíritu.

Descubrimos, entonces, perlas como estas: "por debajo del mantel el anfitrión mientras le cuelga una sonrisa/de esmeraldas en el lóbulo/ordena a sus segundos sacárselos y ponerlos en bandeja de plata/en el refrigerador para el goulash presidencial del día/siguiente" (*Metafísica...*, pág. 93) o "bajo el kepis entre el saco al salir de la oficina entre/el bolso y como una llanta de repuesto cargados a la fiesta/ como sobremesa después del restaurante/ como servilleta de colores extendidos en el prado a la hora/pic-nic a la hora del almuerzo/a la hora del descanso" (*Inventario...*, pág. 101).

La misma preferencia por lo exterior de un contexto se halla en las metáforas de Díaz Borbón. Invariablemente, éstas se rigen por un principio de asociación directa. Por ejemplo, si en el poema se habla de piratas, entonces la mujer será izada (el verbo no es mío) en "en las rojas crestas de sus mástiles" (pág. 15); si, por el contrario, se habla de camioneros, entonces la mujer siente que el macho derrama "toneladas de lava/ de

café/de azúcar/de contrabando/en las bajas y estrechas bodegas/de [su] vientre" (pág. 35). Es decir, lo que Díaz Borbón equipara de modo automático es el sexo del hombre con la profesión o el oficio que éste ejerce. Como el vínculo entre ambos es directo, reproduce el patrón asociativo de la metáfora elemental que relaciona los dientes con las perlas por su blancura. Esa metáfora es elemental porque agrupa lo más externo, lo más inmediato desde el punto de vista óptico y, en consecuencia, apenas pone en juego la facultad asociativa de la mente. Una metáfora, por el contrario, debe trazar un *Gestalt* que desconocemos. Debe hacernos descubrir una relación que no presentíamos. En este sentido, el *modus operandi* en los símiles de Díaz Borbón es tan clisé como su preferencia por las historias y los personajes tipos. De la misma forma que en éstos lo que prima es la escenografía y el vestuario, en aquéllos lo que campea es la relación de lo puramente externo).

A menos que se trate de una licencia poética, no hay, entonces, manera de comprender a qué se refiere Díaz Borbón cuando afirma que su libro es "una nueva visión del erotismo contemporáneo", que va más allá de "la tradicional vertiente escolasticista que tanto pesa malamente en nuestra literatura", o que el suyo es "un lenguaje poético que permanentemente se experimenta a sí mismo como un problema técnico insoslayable". Y mucho menos de precisar cuál es el nexos que une el "prólogo" o "auto-prefacio" con las 108 páginas del libro. Si en Coleridge o Wordsworth éste constituye un fruto de la experiencia personal, una consecuencia del uso de la poesía, en Díaz Borbón resulta una estrategia de ventas. Si en Borges y Monterroso es una parodia de los hábitos, mitos en instituciones literarias, en Díaz Borbón es una reafirmación de los mismos. (Un ejemplo: mientras Borges y Monterroso se autoprolongan al mismo tiempo que se autodenigran, Díaz Borbón, más modesto, se prologa pero lo oculta y encima se autoensalza).

Lo peor de todo es que ese extravío hermenéutico lo comparten el autor, los jurados que lo premiaron y el diseñador de la cubierta. ¿Qué quiere decir Milciades Arévalo con este aserto macarrónico: "Cada poema es una batalla donde el goce, por terrible y brutal que éste sea, es también una súplica enamorada. Aquí los adoradores del cuerpo se enfrentan —en el amor o en el odio— a la plenitud erótica de los habitantes de este mundo, de este Siglo, aunque su atmósfera nos lleve a la lucidez de los místicos del medioevo, que estando tan cercanos al pecado —la flagelación, el dolor, la culpa—, se elevaron al cielo por gracia del amor". ¿O qué sentido tiene colocar en la cubierta un cuadro de Egon Schiele, titulado *Las amantes*, si en el libro no hay un solo poema lésbico y es abiertamente heterosexual?

La conclusión que se impone es forzosa. El erotismo es transgresor y, por tanto, constituye un tema inevitable para las vanguardias; en una sociedad como la colombiana, con rígidos controles eclesiásticos sobre la conducta, con tabúes tan rotundos sobre la sexualidad y el cuerpo, sería de esperar que los poetas eróticos ocuparan ese atrio y fueran por lo menos "interesantes". De ahí que resulte dos veces penoso comprobar la ortodoxia inventiva y la penuria de recursos que los distingue. Ingenuamente, parecen más interesados en los aspectos exteriores de la vanguardia —la vociferación y el escándalo— que en subvertir el lenguaje; en declararse perseguidos por un régimen puritano que en demostrarlo en el único lugar donde vale la pena hacerlo: el poema. Tal vez no sobre recordarles que la poesía, como dijo Mallarmé, se hace con palabras, no con ideas ni mucho menos —agregaría yo— con actitud de himenoclasta.

MARIO JURSIK DURÁN

Estricta esencialidad

Tierra de Fuego

Juan Gustavo Cobo Borda

Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1988, 57 págs.

"Poesía, fatalidad del instinto/ reconociendo su cría/ entre los centenares de miles/ de este rebaño que bala y se atropella". Así aparece a los ojos de quienes la encuentran, a los oídos de quienes la oyen, la poesía de Juan Gustavo Cobo Borda. Poesía que va directamente al fenómeno, al hecho, al objeto; pero no para decir de éste lo que las apariencias muestran, sino para descubrir la esencia escondida, una parte de la inagotable evocación a través de la cual el hombre descubre el mundo y a sí mismo. Porque la poesía está hecha de esta engañosa intrascendencia con que el espíritu se oculta. Es la poesía que surge de los mismos hechos, la poesía que se halla en el trasfondo de los objetos, es decir, la poesía que versa sobre el mismo quehacer de la poesía, de la vida cotidiana que a cualquiera le toca vivir y al poeta decir, edificar, realizar, descubrir en palabras.



A partir de *Consejos para sobrevivir* (1974), su primer libro de poesía, los siguientes, *Salón de té* (1979), *Casa de citas* (1981), *Ofrenda en el altar del bolero* (1981), *Roncando al sol como una foca en las Galápagos* (1982), *Todos los poetas son santos y van al cielo* (1983), *Todos los poetas son santos* (1987), están constituidos por transformaciones, selecciones,

correcciones de su obra precedente, más nuevas aportaciones ampliando progresivamente el horizonte y la hondura de las situaciones humanas, conformando una nueva unidad en la continuidad de su obrar poético, una derivación progresivamente depurada y enriquecida. Pero *Tierra de Fuego* rompe este esquema al estar formado por un conjunto de poemas totalmente nuevos, los cuales, sin abandonar los núcleos que centran sus temas, que son la historia, el amor, la poesía y, englobándolos a todos ellos, el conocimiento, insisten en un especial acento épico que a J. G. Cobo Borda nunca le fue extraño. *Tierra de Fuego* se adentra paso a paso en el enigma de las cosas, de los hechos, de la relación del hombre con el mundo, con sus semejantes, en el complejo conocimiento de todo ello por medio de los sentimientos y la comprensión, si no es ello una y la misma cosa en coordinados estados de conciencia. Donde el deseo es el fundamento, pero no aquél que se queda en la mera superficie de las cosas, "la realidad es superflua", sino aquél que la descubre hasta hacer de ella el firme cimiento de toda actitud: "Quiéreme así/ como cuerpo apenas,/ que alma, corazón/ y demás bisuterías/ nadie sabe si existen" (*Elogio de la superficialidad*).

El asidero de los objetos es todavía más desesperado, porque la realidad se escurre camuflada por una imaginación que se adapta a los caprichos y deseos de los hombres. La imaginación, como una muchacha astuta, es un comodín que busca ser complaciente con el hombre: "Conozco los ruines juegos/ de los hombres./ Sin embargo/ lloro un poco/ al ver cómo mi lealtad/ se acomoda/ a otro cuerpo" (*Los viejos trucos*). He aquí, en este juego de reverberaciones, de espejismos, de efectos ópticos y metamorfosis incesantes, la voluntad de confirmarse en el objeto, de afirmarse en el punto referencial de la materia, como diría George Santayana.

Su capacidad para aliar lo irrelevante a la dimensión de realidades de la naturaleza, da a su acento lírico un carácter mítico. Lo mínimo logra alcanzar la dimensión de lo característico humano, porque su percep-