mundo en tanto que la de una novela la obliga a ir a él. Su protagonista lleva a cabo este propósito el día en que hace a un lado su rutina diaria para acompañar a Gabriela a una discoteca o, mejor aún, el domingo en que comprende que no le basta con la belleza simple de la mancha roja sobre el lienzo en blanco ni aun si esa mancha es un símbolo de sus deseos. Menos que símbolos, Ana quiere que la pintura le entregue el cuerpo mismo de Gabriela. Su búsqueda, en el momento en que deja el estudio insatisfecha, es semejante a la búsqueda de Bonnett en su paso de la poesía a la novela: es el deseo de dejar atrás un espacio de símbolos para ingresar al mundo de los cuerpos y los hechos concretos.

Es, en una palabra, el deseo de nacer de nuevo, de vivir la vida de un modo distinto de como se la ha vivido hasta entonces. Siempre metódica, llena de tareas, de planes minuciosos, de pequeñas y grandes metas, Ana no puede entender cómo alguien pueda vivir la vida sin tener una dirección precisa. Con la llegada de Gabriela, comprende que esa manera de ver la vida le ha impedido disfrutarla y, en cierta forma, le ha enajenado el cuerpo. Siempre, le parece, ha vivido en los espacios del orden: en la adolescencia, cuando no comprendía por qué debía esperar a que un muchacho la sacara a bailar y le pidiera el número de teléfono sin que ella nunca pudiera tomar la iniciativa (pág. 113); en la juventud, cuando su padre se oponía a que ingresara a la facultad de bellas artes en vez de estudiar medicina, derecho u odontología (pág. 27); a lo largo de su vida matrimonial, cuando el carácter práctico de su marido impedía toda sensualidad y le hacía creer que ella nada había aportado a la concepción de su hija, "salvo el vientre" (págs. 13, 24); en su relación con Martín, a quien "inhibida, apenas si mostraba su desnudez y aturdida de enamoramiento se olvidaba de su propio placer" (pág. 264). Los hombres, esos dioses "implacables y omnipotentes" como los llama (pág. 101), la han encerrado en los espacios del orden, de lo trascendente, de lo simbólico, en un útero del cuál debe nacer si quiere darse un cuerpo a sí misma y vivir en el mundo.

Sólo en algunos pocos momentos de sensualidad percibe Ana los hechos triviales en su inmanencia e intensidad: "las nervaduras de la madera en la que apoyaba su mano, la cajita de embolar color cereza, el reverso de una hoja que recogía del suelo" (pág. 230). Esos momentos no duran mucho: casi de inmediato Ana vuelve a la cárcel del orden, a sus preguntas y ansiedades, a la costumbre de atribuir a los hechos triviales una finalidad, un simbolismo o una trascendencia que los desdibuja. ¿Será posible nacer de nuevo e ingresar a un mundo donde el cuerpo y los hechos triviales no tienen más finalidad que su propia duración? En la última escena Ana deja su estudio después de haber rechazado la dimensión simbólica de la mancha roja sobre el lienzo y toma una ducha "como un animal que necesita la lluvia"; pero un rato después escucha un ruido, baja a la sala y descubre, más allá de la ventana, en el jardín agreste, el cuerpo que buscaba. Así, pues, por un instante Ana se vuelve hacia su propio cuerpo bajo la ducha pero luego, frente a la ventana, se ve deslumbrada por ese otro cuerpo que se ha convertido para ella en finalidad única: el cuerpo de Gabriela que Ana entroniza en los espacios que antes ocupaban los dioses del orden. Aquí opera, me atrevo a pensar, menos una libertad que un espejismo de libertad. Ana no consigue ingresar a un mundo en el que el cuerpo se vive en su duración; por el contrario, lo convierte en finalidad, en objeto trascendente. En cierta forma el título de la novela, *Después de todo*, considera una vida en su transcurrir, pero acaba por atribuirle a esa vida una finalidad, un punto en que se abre a algo que la trasciende. En ella Bonnett ha conseguido representar toda la complejidad de un dilema estético. No lo ha resuelto; no tiene que resolverlo. En algún lugar, sin embargo, alguien la invita a internarse aún más en el mundo agreste de los hechos sin sentido: es la marquesa, la libertad que despliega cuando sale a las cinco o a cualquier otra hora que se le antoje.

J. EDUARDO
JARAMILLO-ZULUAGA
Universidad de Denison

1. Piedad Bonnett, "Novela vs. poesía. (Reflexiones de la autora)", en El Tiempo, Bogotá, 22 de noviembre de 2001. http://eltiempo.terra.com.co/proyectos/libros/libropiedadbonet/palabras_autora.htm. Acceso jueves 31 de enero de 2002.
2. "Una mirada interior", en Semana, Sección Cultura, 29 de noviembre de 2001. http://216.35.197.105/articulos_view.asp?id=19643. Fecha de acceso: 31 de enero de 2002.

El sur está siempre cerca

El rumor de la otra orilla. Variaciones en torno a la poesía de Aurelio Arturo
Julio César Goyes Narváez
SMD Editorial, Bogotá, 1997, 102 págs.

La "situación" de Aurelio Arturo en la poesía colombiana se la encomiendo a Fernando Arbeláez, teniendo en

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

consideración que toda cita del siglo ahora se refiere, a lo Jorge Manrique, al siglo precedente:

> *...su nombre apareció unido al grupo de Piedra y Cielo que entre 1940 y 1950 llevo a cabo en Colombia un resonante movimiento de renovación literaria y poética, el cual estuvo enmarcado bajo las influencias de la mejor poesía hispánica de principios de este siglo*[1].

De hecho, *Morada al Sur* marcó una diferencia frente a cierto dispendio modernista (es el caso de José Santos Chocano, por ejemplo, y su afán de hacer geografía poética), pero también ante la poesía de corte "intelectual", digamos, del eje de Piedra y Cielo. Arturo es un poco la bisagra que permite ver que antes del grupo con el que se le asocia está Valencia y que después empiezan a distinguirse los jóvenes que girarán alrededor de Mito. Gaitán Durán muere el 62, pero el interlocutor de su obra es Aurelio Arturo, y lo mismo hemos de decir de Álvaro Mutis. Dos rasgos caracterizan la palabra poética de Arturo: discreción y sensualidad. Bastaron (de sobra) para alborotar el ambiente colombiano. En el contexto peruano, sus interlocutores de época (vale decir, lo intemporal, ya que la poesía verdadera respira el presente) serían José María Eguren y en definitiva Luis Valle Goicochea. Un poema como *El bote viejo* pudo haberlo firmado Arturo; pero tengamos presente que Eguren publica su primer libro, *Simbólicas*, en 1911, cuando el poeta de Nariño contaba cinco años de vida[2]. La comparación con el otro poeta peruano, nacido justo en 1911 en un pueblo pequeño llamado La Soledad —como para desafiar a la fantasía—, cerca del río Marañón, me parece más que coincidencia. Oigamos lo que dice Emilio Adolfo Westphalen:

> *Se ha considerado usualmente a Luis Valle como un poeta de los aspectos idílicos de la vida aldeana y de los recuerdos infantiles. [...] con ello no se define su obra. Ya los poemas primeros revelaban su maestría en la expresión concisa, escueta, clara. Predominan en ellos la ternura y la nostalgia pero no dejan de aflorar negros presentimientos que luego han, al parecer, de entenebrecer por entero la visión del poeta...*[3]

Hasta aquí la exploración de tales ramas. Entonces, ¿cómo hablar de la obra de Arturo cuando uno parte de la premisa de que esa palabra poética se resistiría a ser involucrada en el lenguaje piedracielista? ¿Qué pasa con los "otros poemas" de Arturo, aquellos primeros ejercicios de perfección pero sin ángel de la realidad? Santiago Mutis Durán señala que después "su poesía diáfana se depurará con tal intensidad que llegará a ser el umbral mismo del misterio" [4]. Bien dicho. Y estos textos quedan entonces en la otra orilla, un tanto lejos del sur.

Julio César Goyes se propuso acercarse a la poesía de Arturo con otra intención: la del *sueño de la jerga propia*, como hemos de comprobar. El manuscrito de *El rumor de la otra orilla*, de 1995, recibió en Pasto el premio de ensayo *Morada al Sur*. La edición nos presenta, pues, un ensayo (cien páginas) que quiere por momentos apelar a la poesía para "explicar" la poesía, usando la argucia (o la coartada) de un concepto interesantísimo pero proclive al contrabando de impresionismo puro: *poelector o lector-creador* (pág. 12). La palabra se repite con variantes en diferentes ocasiones, sin que sepamos bien qué más nos puede ofrecer al margen de lo literal[5]. La intención, por un lado, es vincularla a la historia de un país:

> *La voz arturiana redime la otra orilla, la morada paradisíaca hundida por la visita fratricida de la historia y su ruptura. Este paraíso que redime la poesía de* Morada al Sur *no es ideal ni mesiánico, sino imaginario, poético.* [pág. 89]

Por otro lado, Goyes considera que la poesía de Arturo es como una entidad hegeliana, esto es, una finalidad en sí misma y en línea recta, con la mirada en el trascender:

> *Tenemos sin embargo que agregar que la poesía arturiana no es deseo de totalidad inmóvil, ansiedad de pasado, sino fragmentación totalizada, deseo productor de futuro, transformación y cambio.* [pág. 84]

Por esta vertiente se llega con facilidad a una tautología poética o metafórica, pasable en el caso de Heidegger, por cierto, porque suponemos que sabe de qué diablos está hablando, aunque nosotros no entendamos ni media papa. Algunas veces puede uno entablar un juego simpático, como el decir *Sur* y entender que se habla del *Ser* (págs. 12 y 78). Pero en la mayoría de los casos los paradigmas de esta crítica de Goyes Narváez, que le encantaría ser llamada creativa, sucumben por un simple proceso de autotergiversación. Es lo que sucede con ese "silencio que habla" (he destacado en redonda las frases pertinentes):

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

En el poema leemos al juglar, escuchamos al viejo cuentero, a la voz que habla sin hablar. [pág. 30]

El poeta no sólo observa y escucha; su voz se naturaliza y canta la gesta colectiva desde la juglaría recóndita, desde la voz del viento que es la palabra sin palabras... [pág. 33]

El silencio es la orilla del ser, el hablar sin hablar. [pág. 47]

Este silencio del silencio no está antes ni después, ante todo es trance poetizado, apalabramiento. La circulación de lo que se dice y se hace sin decir ni hacer. [pág. 52]

La voz no es sonido *ni sentido, sino umbral pulsional, simbolismo excedido*. [pág. 53]

Leer es escuchar la voz del silencio, *intentar una deriva para comprender qué dice...* [pág. 55]

...al no poder captar los sentidos esenciales de la voz que habla sin hablar, *puesto que comunica lo incomunicable...* [pág. 57]

Sin esta voz que habla sin hablar, *sin este silencio inaugural què es memoria espermática, la realidad no sería sino oscuridad dolorosa*. [pág. 62]

Este paradigma (el *silencio que habla*) de lectura crítica puede sonar de maravillas en un texto poético, pero de poca ayuda nos sirve para entrar en la obra de Aurelio Arturo. Aquí vemos uno de esos potajes o pasteles de la costa norte del Perú, llamados popularmente "Kinkón", a base de una masa de harina muy barata que, en distintas redondelas, van albergando capas de manjar blanco (dulce de leche o arequipe en otras latitudes), mermelada de fresa, mermelada de piña. Es una torre de golosina y, cuando el tiempo empieza a hacerse sentir, las capas de harina servirían para tumbar casas viejas. De ahí tal vez el apelativo en homenaje al famoso gorila de la pantalla grande. El lenguaje crítico de Goyes tiene algo de esto: mezcla de Blanchot, Lacan, Heidegger. Habría bastado con escribir un ensayo suelto de huesos, y hermosísimo, a la manera de la extraordinaria María Zambrano. Pero el *sueño de la jerga propia* es más fuerte, porque es el sueño (será pesadilla después) de la autoridad literaria, de la voz que dicta... Pero leemos este libro no tanto como un estudio sobre Aurelio Arturo, sino acerca de la experiencia de Goyes con el instrumento. Otro paradigma lo constituye el vocablo *apalabramiento*, que nos arrastra al capítulo (págs. 47-67) de sus remolinos (he destacado en redonda las palabras pertinentes):

Esta variación poética se desarrolla con mayor amplitud en El apalabramiento *del silencio*. [pág. 30]

La voz que apalabra *el silencio se enuncia como memoria...* [...] *La infancia del hombre auroral e histórico se re-crea en el deseo de* apalabrar *las imágenes de la Madre, la Nodriza, la Tierra y la Noche*. [págs. 49-50]

Apalabrado *el silencio se oculta en el puro acontecer del lenguaje, en su acto imaginario*. [pág. 52]

Este apalabramiento *del silencio estalla el "Yo" romántico e impersonaliza la voz en la abscisa silencio/palabra, presencia/ausencia...* [pág. 53]

La esencia del hombre consiste en apalabrarse *con la realidad...* [...]*... y lo que dice o sugiere es* apalabramiento *imaginario*. [pág. 55]

...los acontece apalabrándolos, *haciéndolos suyos*. [...]*...enfatiza extrañeza y admiración por un mundo que se abre con el* apalabramiento. [pág. 57]

...el apalabramiento *que és el poema mismo*. [...] *Al final del poema se presenta una especie de síntesis del proceso de las lluvias y del* apalabramiento *mismo*. [pág. 59]

...ante todo es apalabramiento *del silencio, presencia en la ausencia, combate de la voz...* [...] *En el* apalabramiento *del silencio todo recomienza, por eso la voz que poetiza advierte y recomienda olvidar el pasado...* [pág. 60]

...el sonido de los tambores o del apalabramiento *poético en la disposición espacial*. [...] *en la música que es continuidad del sonido en ritmo y armonía, pero también en el* apalabramiento *que es sucesión del sonido, de sílabas y palabras*. [pág. 61]

El apalabramiento *del silencio es eco de un grito que calla en la inconmensurabilidad del mundo*. [pág. 65]

...está asombrado por la maravilla de la naturaleza que se apalabra *en la imaginación*. [pág. 70]

La poesía no es filosofía y por lo tanto sana la fisura diciendo el mundo, apalabrando *lo inefable*. [pág. 80]

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

> *El principio de contradicción se vacía por el secreto del misterio, se desarticula por el silencio* apalabrado. [pág. 91]

No tardamos, entonces, en toparnos con otro elemento que no es sino la emanación de tanto apalabramiento: la ambigüedad, pero escrita sin la diéresis de rigor[6]. Incluso el ensayista se permite la creación del verbo *ambiguar* ("ambiguando", dice en la pág. 23), que mi edición del Diccionario de la Real Academia (t. I, ed. de 1992, pág. 125) ignora o no ha incorporado todavía.

El "poelector" se encontraría, pues, en una situación privilegiada, como la de quien, sin previo paladeo, mete la cuchara en un ajiaco. Ese "quien" investido con el ropaje crítico no puede, de ningún modo, caer seducido por esta maravilla culinaria. Su "deber", amén de disfrutar la sopa, sería *discernir* qué tipos de papa entraron en la faena, qué porcentaje de ajo convendría añadirle (en una ampliación de la receta original), qué número de alcaparras resulta suficiente y —por aquí se debió empezar— evaluar si es o no decisivo el empleo de las guascas. El poelector creado por Goyes Narváez se arroja de cabecita ("vivo en su fascinación", pág. 13) en la olla de barro y sólo parece decirnos que el ajiaco está buenísimo. Nosotros necesitamos saber por qué.

En la crítica literaria, supongo, es difícil servir a dos musas: la del aparato crítico de terminología estricta, digamos, y la de una lectura compartida y creadora. O se hace una cosa o la otra. Goyes ha querido combinar y por eso incluye una bibliografía que respalde su acercamiento. Pero al final ninguna musa queda contenta. En el rubro de las fuentes hay complicaciones: autores que son citados y que no figuran en la bibliografía, cuyo orden alfabético por lo demás es caprichoso[7]. En la zona peliaguda de los términos que cierta (seudo) crítica suele inventar, campea la germanía[8]. La poesía de Aurelio Arturo se merece todo el aprecio que Goyes Narváez le brinda, aunque no el lenguaje que el ensayista esgrime. A veces la admiración ofusca. El decir, por ejemplo, que esta obra "inaugura solitaria y discreta los caminos de la poesía colombiana y latinoamericana" (pág. 39), es como decir que Luis Vidales inaugura la vanguardia en lengua española. El reclamo no es respecto de ningún nacionalismo (que en arte no debería existir), sino de simple suficiencia en historia literaria. Mejor parado queda Goyes cuando visita esta obra y nos la presenta de manera directa:

> *El paraíso que redime* Morada al Sur *con su "palabra encadenada" es la poesía que mora en el poema: la tradición-transición-trance del niño que fabula asombrado por lo que escucha y mira; pero también por lo que no ve y presiente*. [pág. 38]

Ésta ha de ser la verdadera morada del lenguaje. Su calidad de comunión.

EDGAR O'HARA
Universidad de Washington
(Seattle)

1. Fernando Arbeláez, "Aurelio Arturo, *Morada al Sur*", en *Morada al Sur y otros poemas*, Bogotá, Procultura, 1986, pág. 79.
2. En Aurelio Arturo, *Primeros poemas* (presentación de Santiago Mutis Durán), Bogotá, Gradiva/Arango Editores, 1994, hallamos en primer término *La vela* (pág. 13). Leámoslo en la compañía de *El bote* egureniano: "En el barco de vela / se alejan los marinos, / se van a la aventura / por el mar sin caminos. // El mar! La mar inmensa! / Ya va lejos el barco, / ya aletean muy lejos / tantos pañuelos blancos. // De pronto, los que quedan / en la playa, fundirse / ven, las alas pequeñas, / en una sola, inmensa. // Es el pañuelo grande / formado de pequeños, / en que aún se despiden / todos los marineros".
   El poema *El bote* pertenece a *Sombra*. Cito por la edición de *Poesías*, Lima, Biblioteca Amauta, 1929: "Bajo brillante niebla, / de saladas actinias cubierto, / amaneció en la playa, / un bote viejo. // Con arena, se mira / la banda de sus bateleros, / y en la quilla verdosos / calafateos. // Bote triste, yacente, / por los moluscos horadado; / ha venido de ignotos, / muelles amargos. / Apareció en la bruma / y en la harmonía de la aurora; / trajo de los rompientes / doradas conchas. / A sus bancos remeros, / a sus amarillentas sogas / vienen los cormoranes / y las gaviotas. // Los pintorescos niños, / cuando dormita la marea, / lo llenan de cordajes / y de banderas. / Los novios, en la tarde, / en su alta quilla se recuestan; / y a los vientos marinos, / de amor se besan. / Mas, el bote ruinoso / de las arenas del estuario, / ansía los distantes / muelles dorados. / Y en la profunda noche, / en fino tumbo abrillantado, / partió el bote muriente / a los puertos lejanos" (págs. 182-184).
3. E. A. W., "Pequeño homenaje a Luis Valle Goicochea", en Oráculo [Lima] núm. 2, junio de 1981, pág. 1.
4. *Primeros poemas*, pág. 8.
5. En bastardilla he destacado las palabras pertinentes.
   Cf. Por mi parte, vivo en su fascinación desde hace largos años: cada vez que *leo-escucho* esta poesía, tengo la certeza de ser Otro siendo el Mismo (pág. 13).
   La voz que fabula instala al *poelector* en mutua atracción y repulsión con las palabras, desvaneciendo y recomenzando el diálogo (poesía-lector), en la apropiación del espacio verbal y no verbal que configura y revela el silencio (pág. 51).
   ...colocando al *Poelector* delante del desfiladero de su desciframiento, en la caída misma del intentar redescubrir su mundo... (pág. 53).
   El *Poelector* habita en el poetizar, presiente, devela, sugiere en y a través del

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

lenguaje poético: la dinámica pulsional y simbólica... (pág. 54).
...el *poelector* dispone la imaginación y crea su propia simbolización que lo acontece... (pág. 57).
El proceso de creación de un poema es homólogo al proceso natural de las lluvias, por lo menos esto es lo que el *poelector* considera que la voz poética le propone, dando la sensación de estar hablando de Otra cosa y a la vez de lo Mismo (pág. 59).
El *poelector* afronta variaciones interpretativas, no para desnudar la obra poética agotándola en su fascinación, sino para intentar un deslinde creativo, porque la voz que perturba además de querer decir está diciendo (pág. 91).

6. Cf.... se presiente un nuevo tono tejido con ambiguedad [sic] y misterio... [...] la preocupación por el lenguaje a una ambiguedad [sic] esencial, a un redoblamiento del silencio por la expresión del grito (pág. 30).
   Como lenguaje es ambiguedad [sic] pura, sugerencia y sentidos... (pág. 47).
   Esta ambiguedad [sic] metafórica de ser fragmentación y totalidad... (pág. 52).
   ...la palabra Arturiana es contención, ambiguedad [sic] pura, polisemia vital, plurisignificación constelar... (pág. 56).
   Advirtamos, pues, que *constelar* es verbo intransitivo y no adjetivo, según informa la Real Academia (t. I, ed. de 1992, pág. 549).
   Con la ironía, en cambio, medita la interioridad y la escinde, impone la nostalgia del mundo exterior, ambigua [,] y sugiere la soledad del hombre moderno (pág. 85).
7. Cf. Wallace Stevens (pág. 11), Jaime Siles (pág. 18), Rubén Darío (pág. 21), Boudelaire [sic] (pág. 22), Mallarmé (pág. 22), Juan Valera (pág. 24), Hemerson [sic] (pág. 27), S.T. [sic] Eliot (págs. 27 y 28), Ángel Rama (pág. 44), Jung (págs. 51 y 82), F. J. Schelling (pág. 82).
8. Cf.... el diálogo *plurivócico* que relaciona pensamientos y sentimientos... (pág. 28).
   Entendemos que se trata de muchas voces. ¿Por qué no decir pluralidad de voces?

   La *dialogía* arturiana... (pág. 28).
   Existen dialogístico, dialogismo, dialogado. ¿De qué cantera viene ese sustantivo?

   ...porque es una verdad *asertórica* sin duda ni prueba... (pág. 32).
   El adjetivo no existe. El diccionario consigna *asertorio* como afirmativo, en el ejemplo de un juramento asertorio...

   La fuerza *perlocutoria* del silencio transforma la vida... (pág. 65).
   No existe el adjetivo, aunque suene a locución.

   ...la realidad crea dualismo: realidad-irrealidad, no así, [sic] imagen y creación, que forman parte del uno *indual* (pág. 75).
   Tampoco existe el adjetivo, aunque Lezama Lima lo haya soñado; salvo que se trate de una abreviatura o quizá errata por individual, acaso un recurso —pongámonos exquisitos— que no sea apócope ni aféresis...

Animales descuidados

Faunética. Antología poética zoológica panamericana y europea
Acopio, ordenamiento, introducción, traducciones y notas de Víctor Manuel Patiño
Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1999, 845 págs.

"Una cosa es con guitarra y otra con cajón...", dice el adagio de los viejos limeños (ancianos, quizá) de la más vieja bohemia de guitarra y, por cierto, cajón. Estos instrumentos del vals criollo, hermanados en una frase popular, permiten acercarse a las diferencias entre un libro como *Geórgica americana* (2000) y el volumen, editado un año antes, que motiva el actual comentario. Leí primero el de botánica y me enfrento ahora a la zoología de pelambre o sin pelambre, real o imaginaria. Descubrí, como en el Génesis, el terruño y sus plantas; luego me fueron llegando los bichos.

El prólogo de *Faunética* está fechado en 1994, en Cali, aunque las pruebas de imprenta (el prefacio se escribe al final, supongo) debieron de estar listas mucho después. Este dato importa por lo siguiente: a estas alturas —internet, correo electrónico— es imperdonable que los datos biográficos de tantos autores y autoras tengan más huecos que la avenida Abancay del centro de Lima. No hablo de poetas de illo témpore sino de Rosario Castellanos, Delmira Agustini, Coronel Urtecho. ¿Cómo es posible, por ejemplo, que en una lista tan grande como el número de versos del poema de Carlos Argentino Daneri no haya sido posible poner la fecha de nacimiento de Santiago Mutis Durán, hijo de don Álvaro? ¿Cómo explicar que Pierre-Jean Jouve tenga la sorprendente edad de 117 años? En algunos datos no aparece la nacionalidad, en otros se quedan en misterio las fechas de nacimiento y partida de este mundo. Pero lo que causa asombro absoluto es lo siguiente: ¿de qué nos sirve a los lectores el saber que W. S. Merwin tiene un poema titulado *Words from a totem animal* (*Palabras de un animal totémico*, pág. 68) cuando no contamos con versión castellana ni con el original en inglés? No se trata de una canita al aire, sino de innumerables, en la lengua de Mark Twain. Hay poemas del alemán y el francés (¿no bastaba con la lengua de Gracián?). El recopilador —este conjuro, ¿es una justificación?— nos lo repite: "Como se dijo en la introducción, muchos de los poemas en inglés apenas se registran sin publicar el texto ni las traducciones" (pág. 60). Y bien, ¿de qué nos sirve saberlo? Esto no tiene pies ni cabeza: será un animal de lógica invisible.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.