Mario Quintana: trayectoria de una voz

Perfil de Mario Quintana

Mario Quintana nació el 30 de julio de 1906 en la ciudad de Alegrete, Rio Grande do Sul. Siendo aún muy pequeño aprendió a leer, conforme él mismo cuenta, en las páginas de *Correio do Povo* y fueron sus padres quienes a los seis años le enseñaron las primeras letras en francés. En 1915 ingresó en la escuela primaria y cuatro años después se trasladó a Porto Alegre, capital del Estado, donde se matriculó en el Colegio Militar en condición de internado. Por entonces empezó a escribir. En 1924 dejó el Colegio Militar y retornó a Alegrete. En 1926 volvemos a encontrarlo en Porto Alegre donde se desempeña como empleado de la *Livraria do Globo,* que es, a la vez, una de las más importantes casas editoriales del Brasil. Cinco años después ingresó a la redacción de *O Estado de Rio Grande do Sul* y en 1930 publicó algunos de sus primeros poemas en la *Revista do Globo.*

Su actividad como traductor es intensa y paralela a su propia producción literaria. En 1934 apareció su versión de *Palabras y sangre,* de Papini. En 1936 empezó a traducir para la *Editorial do Globo:* Maupassant, Proust, Charles Morgan, Voltaire, Virginia Woolf. La calidad de sus versiones lo ubicó muy pronto entre los principales difusores de la cultura europea en el Brasil. En 1953 ingresó en el diario *Correio do Povo.*

El orden de aparición de sus libros es el siguiente: *A Rua dos Cataventos* (Calle de las veletas), 1940; *Canções* (Canciones), 1946; *Sapato Florido* (Zapato florido), 1947; *Espelho Mágico* (Espejo mágico), 1948; *O Aprendiz de Feiticeiro* (El aprendiz de brujo), 1950; en 1962 aparece un primer volumen que reúne su producción poética. En 1966 publicó un segundo tomo antológico, con selección de Rubén Braga y Paulo Mendes Campos. En los años siguientes, Mario Quintana obtuvo varias distinciones públicas estatales, entre las que sobresale la que en 1947 le confirió el gobierno de Rio Grande do Sul: la medalla Simões Lopes Netto. Un año antes dio a publicidad su *Caderno H* (Cuaderno H) y en 1975 un poema infantil *Pé de Pilão. Apontamentos de História Sobrenatural* (Apuntes de historia sobrenatural) es de 1976 y *A vaca e o Hipogrifo* (La vaca y el hipogrifo) de 1977.

El yo y su doble

El primer libro de Mario Quintana, integrado por treinta y cinco sonetos, apareció en 1940. Demasiado tarde, en principio, para una concepción formal de la poesía que parece desconocer las inquietudes modernistas de la literatura brasileña, ya bastante afianzadas en ese momento. Sin embargo, lo interesante de esta *Calle de las veletas* son los vientos contradictorios que por ella corren y que impiden identificarla, lisa y llanamente, con las muchas obras anacrónicas que por entonces circulaban en busca de lectores.

De hecho, son esos vientos, por un lado, los de un objetivismo a ultranza, los de una fascinación tal por el paisaje que en su extasiada contemplación se desvanece el deseo de comunicar las propias emociones:

> Escribo frente a la ventana abierta.
> Tiene mi lápiz color de venecianas:
> ¡Verde!... ¡Y qué leves, lindas filigranas
> Dibuja el sol en la página desierta!
> [...]
> ¡Juegos de luz bailando en el follaje!
> De lo que iba a escribir hasta me olvido...
> ¿A qué pensar? También yo soy del paisaje...
>
> (Soneto I)*

Por otro lado, esta conciencia que se deja disolver complacida en su mística fusión con la naturaleza, se niega a homologarse a la multitud que colma las calles de la ciudad, así como a identificarse con los conflictos políticos: «nada entiendo de la cuestión social. / Formo parte de ella, simplemente... / Sólo entiendo mi propio mal, / Que no es el de toda la gente».

La advertencia, pues, es clara. En la medida en que su dolor no se parece al de nadie, reivindicándolo se distingue de todos; reivindicación en la que se empeña para no ser confundido con otros hombres y a la que no vacila en renunciar para consubstanciarse con el paisaje.

Pero la comprensión del «propio mal» no llegará nunca a plasmarse abiertamente. El poeta no confesará la causa de su pena aun cuando deje presumir que está hecha de amores truncos en los versos que dedica a Antonio Nobre, e imprecisas nostalgias y traumas infantiles, como sugiere en el soneto XXVI.

Eludiendo la comunicación de su pesar, Quintana también nos priva, en este primer libro, del presunto papel preferencial que, en cuanto lectores, podría cabernos como destinatarios del mismo. El interlocutor directo de sus versos es un cierto *daimon* interior al que llama «Mi ángel de la Guarda». A él están dirigidos sus ensueños, elucubraciones y anhelos que tienen parangón, únicamente con los de los muertos, los niños y los dementes. De estos seres que comparten, por vía de la inocencia, el misterio o el delirio, la comunicación sin fisuras con el mundo, el escritor se hace eco dando forma a una propuesta temática cuyas raíces más distantes se hunden en el suelo del ro-

* *Las versiones incluidas en este estudio fueron realizadas por el autor del mismo.*

manticismo. Los sentimientos que entonces nos propone exaltan un orden vivencial donde quedan abolidas las fronteras entre la imaginación y el sentido común; orden de asombros constantes, mágicos perfiles y radiantes presencias incontaminadas por el hábito, la indiferencia o el olvido.

¡Entre los Locos, los Muertos y los Niños,
Bailo y canto en una eterna danza
Nuestros comunes deseos y esperanzas!

(Soneto V)

El propósito de esta actitud es rehuir el análisis de una interioridad devastada por el dolor. Recuerda Fausto Cunha [1] que ya Sergio Milliet había señalado la tendencia a la evasión onírica en los sonetos de *La calle de las veletas;* evasión que se cumple —según puede verse en el poema XXVI— como repudio del recuerdo del mal padecido y como reconstrucción del yo a partir de «las ruinas» a que ha quedado reducido. El escritor, en consecuencia, se recrea. «Soy mi propio Frankenstein» nos dirá Quintana, y añadirá: «el bello monstruo ingenuo y sin memoria». Sin embargo, la perfección de esta «creación» no es tal que impida la irrupción circunstancial de viejas quejas y antiguos temblores. Vale decir que si la Naturaleza es el eje de una fuerte pasión contemplativa, su contracara constante será el sufrimiento silenciado, de modo tal que si nunca nos confiesa cuál es el mal que lo daña, nos dice en cambio siempre que es víctima de un mal. Se trata, en este segundo caso, de un señalamiento rápido, evasivo; vagos indicios, en suma, que actúan como detonantes inesperados, como cuando nos dice, de súbito, en una poema, que su «corazón dolorido / siempre está pensando en otra cosa». Así gana cuerpo, en *La calle de las veletas,* el establecimiento de una tensión de fondo, constante, áspera, entre la realidad deseada y la padecida, que distingue inequívocamente las mejores composiciones del libro, confiriéndoles una actualidad argumental que contrasta con la relativa inactualidad de las estructuras formales. Y digo relativa inactualidad porque aun cuando sea éste un libro integrado por sonetos rimados, la metrificación y las acentuaciones escapan frecuentemente a los moldes tradicionales con los que a veces se los ha querido identificar sin salvedades. En un reportaje realizado por Evelyn Berg, Quintana afirma: «Siempre traté de hacer sonetos que aunque rimados clásicamente no parecieran sonetos sino que fueran poemas»,[2] por lo tanto obras de arte, esencialmente verosímiles para la sensibilidad contemporánea. Por la penetración psicológica, el perpetuo desdoblamiento del yo, la ausencia intelectual y la vitalidad cotidiana de casi todas sus imágenes, estos sonetos pueden inscribirse sin esfuerzo en la línea lírica del modernismo; ciertamente, no como una de sus expresiones de vanguardia pero sí como un diáfano ejemplo de la radicalidad con que el ideario de la «Semana del 22» conquistó las cabezas más despejadas del Brasil.

Publicado seis años más tarde, en 1946, *Canciones* retoma, sustancialmente considerado, el dualismo irresuelto de *La calle de las veletas.* El conflicto entre un yo que rehu-

[1] *«Estado crítico» por Fausto Cunha, incluido en* Suplemento Literário do Minas Gerais; *Belo Horizonte, Minas Gerais, 19 de abril de 1975.*

[2] *«Um encontro con Mário Quintana», por Evelyn Berg; incluido en el* Suplemento Literário do Minas Gerais; *Belo Horizonte, Minas Gerais, 19 de abril de 1975.*

ye la indagación de su interioridad y una conciencia lírica que despliega su vocación celebratoria del mundo objetivo, vuelve, pues, a plantearse aquí, si bien en una proporción tan desequilibrada que se tiene la impresión de que «el bello monstruo ingenuo y sin memoria» ha triunfado irremediablemente sobre el hombre que «está siempre pensando en otra cosa».

De hecho, y en primera instancia, estas *Canciones* conforman un cuadro de variadas experiencias de las que el poeta sabe extraer su sentido afectivo pleno. Para lograr lo que se propone, Quintana abandona en ellas las modalidades rítmicas del libro inicial y la rima clásica cede a una más flexible, adecuada a su predilección presente por el verso blanco.

Hay en las *Canciones* un cierto *sencillismo,* como el que puede leerse en el argentino Baldomero Fernández Moreno. Elogia la primavera, el «silencio puro»; subraya la tristeza de la muerte, la ternura ofertada al «pobre» poeta; coteja el bien y el mal; describe la melancolía del otoño, los sueños celestes de la adolescencia. Hasta que, repentinamente, esta atmósfera *naïve* estalla en la *Canción del desencuentro en la terraza* donde un encrespado cuadro surrealista desintegra la transparencia semántica, vigente hasta ese momento, para dar paso al retrato de una realidad compleja, alucinante, cargada de conflictos que el poeta no intenta resolver sino retratar.

Estabas entre algas ahogada...
La boca dolorosa, ojos perdidos...

¡Reías como loca en la terraza!
¡Perdón! Era yo quien entre algas reía...

Era yo quien reía entre las algas verdes
Esa risa que hay en los desamados.

¡Mentira! Yo leía los extras del menú
¡Mientras te deslizabas entre las nubes altas!

Puse en cada nube un coreto de música.
Mandé soltar papel picado por el cielo azul.

Y acostado sobre lajas desiertas,
Cubrí mi rostro con tu pañuelo de seda oscura.

El entrecruzamiento de la realidad externa con la interna se cumple a lo largo de todo el poema. El objetivo de Quintana, en esta composición, pareciera haber sido el de impedir el deslinde, más o menos simple, que entre una y otra pudo efectuarse hasta este momento en la lectura de sus textos. Fundidas las fronteras de ambas realidades, rápidamente se desdibuja en esta *Canción* el abanico de claros perfiles preponderantes en las piezas anteriores. Un horizonte híbrido desplaza al escenario de formas inequívocas tradicionalmente brindado por Quintana. La ironía implacable, un realismo por momentos descarnado, desvanecen en enigmáticas propuestas el trayecto lírico del poeta, quien ahora deja entrever, por detrás de la inocencia a la que nos tenía acostumbrados, una sorprendente densidad especulativa y dramática. Es innegable que este poema no es obra del «bello monstruo ingenuo y sin memoria». Lo ha escrito un ser traspasado por sus contradicciones, una sensibilidad incapaz de encontrar reposo, una voz que no desdeña la crueldad para expresarse y que no se empecina en trascender la ambigüedad del paisaje que nos muestra. Creo, por eso, que esta *Canción,* cuya importancia radica

en el valor anticipatorio que tiene con respecto al tono que habrá de preponderar en los libros siguientes de Quintana, especialmente en *El aprendiz de brujo* —no debe minimizarse por el hecho de que aparezca aislada en la obra en que está inscripta. Su singularidad, me parece, indicaría que la tónica preponderante en las *Canciones* ha sido el lirismo festivo al que ya hice referencia. Pero es también esa singularidad la que traduciría el fortalecimiento expresivo alcanzado por el hombre que «está siempre pensando en otra cosa», vale decir por el hombre de las «ruinas» interiores. La *Canción del desencuentro en la terraza* implica, en suma, la irrupción de un sustancioso cambio tonal y temático en la producción de Quintana, síntoma de sus indagaciones literarias ulteriores y plataforma inicial de una lírica de la ambigüedad que redefinirá de raíz el centro emisor del mensaje poético.

La prosecución de la lectura de *Canciones* confirma lo que dije: vuelven a ganar primacía las notas casi bucólicas, la emoción cristalina, las acentuaciones románticas. Hay dentro de esta línea principal del libro, una innegable apertura al medio social, buen poder de observación, un reconocimiento intenso y cordial del mundo y sus gentes. Este fervor, sin embargo, no sólo crece de espaldas a los silencios y tensiones del hombre que «está siempre pensando en otra cosa»; crece también de espaldas a una sensibilidad histórica más amplia: ni un solo vestigio en las *Canciones* de la guerra que en Europa acaba de terminar y en la que Brasil tomara parte. En los libros siguientes, en cambio, esa sensibilidad histórica sabrá irrumpir gradualmente bajo la forma de un marcado escepticismo con respecto al valor absoluto del progreso tecnológico, para convertirse en la denuncia del alto grado de alienación que impone su idolatría.

Cuando en la poesía de Mario Quintana comienza a preponderar esta línea a la que podría llamarse testimonial y polémica, ya está plenamente afianzado el lenguaje que sorprendiéramos y que nos sorprendiera en la *Canción del desencuentro en la terraza* y la concepción de lo real que en ella se despliega. Por el momento, en cambio, y tras el estallido que implica esta *Canción,* la antítesis del lirismo festivo seguirá el módico curso del libro anterior: leves insinuaciones de un dolor cuya irrupción franca se evita. «Parece que voy a sufrir» nos dice en un momento, y luego, como siempre, calla. El afecto al bar, cálido rincón en un mundo inhóspito, deja entrever, por contraste, un horizonte de pesares que las *Canciones* no despejan nunca. La tónica escapista con respecto a la angustia vuelve a recortarse en la *Segunda canción de muy lejos:* «Había un corredor que formaba un codo: / Un misterio fundiéndose con otro en la oscuridad... / Pero cerremos los ojos / Y pensemos en otra cosa...» Esta tendencia a restaurar el clima encantatorio y plácido, rehuyendo la exploración de zonas que desembocan en el dolor, puede encontrarse poco después, en la *Pequeña crónica policial,* donde el hallazgo del cadáver de una vieja asesinada cede ante la reaparición mágica de una niña purísima y aún distante del espantoso desenlace que la aguarda. La gran ternura de Quintana —«toda esta inútil ternura mía»— envuelve al mundo y lo sustrae a las asechanzas dramáticas que sobre él se ciernen sin pausa. Se trata de una lucha en la que la esperanza combate tenazmente al desaliento y que sería un poco ingenua y trivial si como trasfondo de la victoria del evasionismo propugnado en relación a la tristeza y a la conciencia trágica, no vislumbráramos siempre la presencia replegada pero inequívoca de las sombras contra las que intentan alzarse los muros de las *Canciones.*

Zapato florido, obra de 1948, consuma el proceso superador de las estructuras clásicas iniciado dos años antes con el libro que acabo de comentar. Sin embargo, con respecto a la disyuntiva subrayada por este estudio, el nuevo libro no da un solo paso más allá del anterior. La tónica preponderantemente celebratoria de *Canciones* se acentúa aquí aún más, en la medida que el lirismo de Quintana ensancha sus dominios a través del humor y la ironía. Y si en lo estilístico las modificaciones son notorias, ello resulta de la adopción de una prosa coloquial, rápida e incisiva, mediante la cual todo el libro se organiza en fragmentos, sentencias y reflexiones de intención poética que nos permiten acceder eficazmente al horizonte temático de Quintana. Vale decir que en el plazo de ocho años la producción de este escritor supo desplazarse desde su inicial apego a los recursos más bien tradicionales hacia la adopción de algunos de los más modernos en el campo de la lírica, en un movimiento que redundó en el fortalecimiento de la identidad de su poesía.

El primero de los textos que integran el volumen —*Metamorfosis*— propone, a la manera de tesis, que hay contigüidad entre la naturaleza y los hombres, un vínculo entrañable que a todos los enlaza en la misma unidad, en un mismo y esencial sentido. En los seres humanos es posible reconocer indicios de la presencia de la naturaleza; en ésta, rastros de aquéllos. De allí que el envejecimiento sea visto como una transfiguración: «El negro viejo se vuelve mono»... «Viejos jurisconsultos se vuelven fetos»... «Viejitas que bordan se convierten en hilitos», etc. En los poemas inmediatamente posteriores —*El milagro, De la compaginación, Epígrafe, Los tumba-lunas, Momento, Bar*— se nota un intenso sentimiento de consubstanciación con la vida: aceptación del devenir y el dolor *(Epígrafe* y *Bar);* capacidad para sobreponerse al desconsuelo a través de la esperanza *(Momento);* reconocimiento pleno de la belleza de la vida *(El milagro, De la compaginación).* Esta ternura primordial también se traduce en esa graciosa apología de la contemplación pura y de los beneficios de la distracción que se llama *El extraño caso de Mister Wrong.* Mister Wrong encarna todo lo que tenemos de gratuito, especie de arquetipo del anticonformismo y de las acciones sin sentido aparente. En él ve Quintana a ese otro-yo de cada uno de nosotros que sabe deleitarse viviendo de espaldas a los grandes dilemas y a los interrogantes últimos.

Esta postura general cuyo eje articulador es la contemplación amorosa y el sentimiento de comunión con el mundo, alcanza gran calidad en *Objetos perdidos:*

> Los paraguas perdidos... ¿Adónde van a parar los paraguas perdidos? ¿Y los botones que se desprenden? ¿Y las carpetas de papeles, los estuches de anteojos, las maletas olvidadas en las estaciones, las dentaduras postizas, los paquetes de compras, los pañuelos que envuelven pequeñas economías, adónde van a parar todos esos objetos heteróclitos y tristes? ¿No lo sabes? Van a parar a los anillos de Saturno, ellos son los que forman, girando eternamente, los extraños anillos de ese planeta misterioso y amigo.

Zapato florido demuestra desde el título que el descubrimiento de lo real se asienta en el despliegue de una actitud relacional más que en el encanto objetivo del paisaje observado, y que la llave maestra de la poesía está en el modo de mirar más que en la calidad intrínseca de lo observado. Sumamente expresivo, al respecto, es *Sobre lo inédito,* un poema que descalifica la presunción de que lo mágico y atractivo debe estar allí donde nosotros no estamos y añoramos estar. *Zapato florido* remata así la indiferen-

cia de Quintana hacia todo idealismo. Si el mundo lo fascina no es porque su belleza esté despojada de contradicción sino porque en esa contradicción asienta un significado, un sentido profundamente iluminador para el poeta. La belleza no tiene un centro sino que ese centro está allí donde el vínculo con lo real prepondera sobre el contacto desgastado por el miedo o la rutina.

En el orden formal debe subrayarse la capacidad demostrada en este libro por Quintana para sorprender con súbitos *flashes* en instantáneas de intenso efecto emotivo como *Mi fragmento predilecto:*

> Lo que más me conmueve en música son esas notas sueltas —pobres notas únicas— que del teclado arranca el afinador de pianos...

o de muy lograda plasmación expresionista, como en *Horror:*

> Con sus OO de espanto, sus RR guturales, su erecta H, HORROR es una palabra de cabellos erizados, asustada de su propia significación.

La transparencia del mundo —insiste Quintana—, resulta del contacto amoroso entablado con él. Toda cosa puede ser otra cosa si lo que alienta el trato con ella es la ternura. El afecto ilumina el mundo dotándolo de incomparable relevancia poética. Se consuma el mundo así, en Quintana, en un curioso panteísmo, cuya intensidad puede advertirse en la búsqueda de equivalencia entre seres y cosas: el tránsito de una hormiga sobre una hoja de papel equivale a un poema; un diario puede actuar, con alguna de sus noticias, como detonante de la inspiración lírica; en la contemplación de una adolescente puede irrumpir la visión de la naturaleza; en la de una orquídea, el sexo.

Pues bien: cuando el triunfo de la cordialidad se perfila como indiscutible, cuando todo hace creer que el artista ha logrado ya la reconciliación plena con su propio yo a través de la unión con el entorno y su celebración poética, irrumpe, imprevistamente, lo siniestro, vale decir aquella dimensión del yo que desmiente la presunta unidad sin fisuras del poeta consigo mismo: «Lo conozco bien. En el espejo de un bar, en una vidriera, al acaso del footing, en cualquier ventana de por ahí, intercambiamos a veces una súbita e inquietante mirada. No, esto no puede proseguir así. ¿Por qué tiene que espiarme? ¿Qué me censuras, fantasma? ¿Qué tienes que ver con mis bares, con mis cigarrillos, con mis delirios ambulatorios, con todo lo que no hago en la vida?»

La pieza recién transcripta, titulada *El espía,* echa luz sobre la vida del escritor desde una vertiente inusual en este libro, delineando un perfil de bordes casi patológicos en el que es imposible reconocer los aspectos más cálidos de la vida bohemia de Quintana. En la actitud atribuida a *El espía* puede verse la forma censuradora que toma la autoconciencia crítica. Reverso de la entusiasta relación lírica con el mundo, la imagen del poeta que nos ofrece este poema denuncia la intensidad sin tregua de una lucha interior cuyos antagonismos extremos son la necesidad de refugiarse en el olvido y la conciencia culposa de conflictos personales no resueltos que se convierten en una carga amenazadora.

La importancia de esta concepción radica, en consecuencia, en el hecho de que extrema el retrato literario de una disociación tajante entre dos conceptos de la subjetividad. Uno remite a la subjetividad entendida como correspondencia del yo con el entorno,

tanto natural como social. El otro, a la subjetividad comprendida como antítesis de esa armonía, ruptura de la unidad del yo consigo mismo, extravío en la propia interioridad. Complementarios de *El espía* son, en esta obra, los poemas dedicados a la Luna que enfatizan sus aspectos siniestros: *Aparición* y *La compañera* son particularmente reveladores en este sentido, así como *La mesa está servida,* que vuelve a reiterar el goce de triunfar sobre lo inefable y la intemperie mediante la calidez de la vida cotidiana.

Tal vez resulte apropiado, a la luz de estas observaciones, reconocer que los primeros tres libros de Quintana, más allá de sus particularidades rítmicas y tonales, presentan una continuidad problemática sustancial. Esa continuidad se caracterizaría por el sustrato polémico que enlaza en un todo las áreas en conflicto del escritor: al yo festivo y lírico con el yo dolorido y callador, insinuador de heridas y temores que no confiesa. La explícita referencia a la necesidad de rehuir el contacto franco con este último en favor del primero une a ambos en una nítida relación de tensión dramática que se transparenta en las referencias a la necesidad de olvidar y en la represión ejercida sobre la conciencia cuando intenta dar a conocer sus males.

La opacidad del mundo

Podría decirse que la aparente intrascendencia de lo real, a raíz del hábito y del tedio, se disuelve en la poesía de Quintana de dos modos: afirmativamente, a través del contacto amoroso con seres y cosas; negativamente, a través del reconocimiento evasivo de las zonas tormentosas del yo. Dentro de la línea vincular, la palabra juega un papel decisivo: es el espacio de la transparencia ontológica y de la plenitud semántica. «Las cosas que no tienen nombre, asustan» —escribe en *La bella y el dragón*—, desarrollando la convicción de que el poeta debe, con su palabra, intentar la desarticulación de lo inefable, puesto que su función es la de un conjurador de terrores. Lo terrorífico es lo innominado mientras que lo misterioso es lo que, por obra del lenguaje, irrumpe ante la conciencia en la plenitud de su fuerza enigmática. Lo terrorífico es el ámbito donde fracasa el poeta. A esta instancia corresponde la superación negativa o disolvente de lo obvio. Un buen ejemplo es el de la noche, tal como de ella se nos habla en el poema *La mesa está servida,* o la inconsistencia de la propia identidad afectiva, como ya se ha visto tantas veces en el curso del análisis de estos tres primeros libros.

Mientras este esquema corresponde a dos mundos opuestos —el que puede ser nombrado y el que debe ser acallado—, realidad poética y antipoética juegan un papel contrapuntístico diáfano donde, de modo general, a las relaciones del poeta con el exterior caben los beneficios de la creación y, a sus relaciones con la interioridad biográfica, las restricciones del silencio. Tal criterio interpretativo es el que se resquebraja en la cuarta obra de Mario Quintana, titulada *El aprendiz de brujo* y publicada en 1950.

Hay, en principio, ciertas cuestiones formales que deben señalarse. *El aprendiz de brujo* es el primer volumen de poemas estilísticamente personal que produjo Mario Quintana. Lejos de los criterios organizativos del soneto, lejos también de ciertas facilidades inherentes a la prosa lírica, esta cuarta obra del autor riograndense nos lo muestra en el dominio inconfundible de un lenguaje inusual y espléndido. El tono desde el cual aborda sus propuestas temáticas lo convierte, a mi juicio, en su mejor libro. Lo que

El aprendiz de brujo tiene de interesante proviene de la certera conjunción de un lenguaje poético denso y tajante (vertebrado mediante imágenes desnudas que ya nada tiene que ver, en su intención atmosférica, con el coloquialismo quizás excesivo de los tres primeros libros) y el retrato exploratorio de un escenario externo que ya desde un comienzo se revela enigmático y distante.

De hecho, el descubrimiento de lo que la realidad circundante tiene de imponderable pareciera determinar el tono central de este libro renovador. De modo que, como antes dije, al mirar a su alrededor el poeta ya no se encuentra con ese conjunto de figuras diáfanas en el que se nutre toda su producción anterior. Ahora la imagen del mundo es la de un enigma cuya irreductibilidad a la comprensión y el contacto es absoluta. Este hermetismo hace del mundo un paisaje que sólo se ofrece a la contemplación en su condición de misterioso y lejano, razón por la cual ante él fracasan los intentos relacionales desplegados por el hombre. A éste debe vérselo, en consecuencia, como a un ser extrañado, contemplador sin margen de participación. Las sombras interiores se han ensanchado, desbordando la piel del poeta, ganando el medio ambiente externo, cubriéndolo todo bajo una misma penumbra. Por eso el escritor, convertido ahora en aprendiz de hechicero, genera formas y más formas inevitablemente enigmáticas. El mundo ha perdido familiaridad y alrededor del poeta las cosas se recortan como objetos fascinantes e impenetrables. Como un código de símbolos siniestros, *Pino,* primer poema del libro, traza el contorno de un escenario cretense donde, por un lado, se recorta la pura animalidad *(fuerza bruta),* y por otro, el tedio de los dioses que poseen —y no revelan— la clave significativa de la naturaleza ciega: «En las torres que se alzan sobre las nubes / Exhausto de azul / Bosteza el Rey de Oros». El texto titulado *El día* reitera el carácter fatal, irreductible de la *fysis,* energía vital que todo lo sustenta de conformidad con un plan inalterable y desconocido: «El día sentado y desnudo / Ni siente los pesados escarabajos / Ni advierte qué especie de ser... o dios... o animal / Es ése que pasa en el temblor del instante / Acechando el brote de los senos». Vagas formas, imprecisas insinuaciones, presencias evanescentes alimentan estos poemas que eluden la retórica simbolista en la plasmación de su temática gracias a la modernidad de su sintaxis y a la hábil instrumentación de la disonancia rítmica, de la cual es buen ejemplo el poema *De repente:*

Te miro asombrado:
Tú eres una estrella de Mar.
Un mineral extraño,
No sé...

Sin embargo,
el libro que yo leía,
el libro en mi mano,
¡era siempre tu seno!

Tú estabas en la tibieza del pasto,
en la pulpa del pan...

Pero ahora se llenaron de sombras los cántaros

y sólo mi caballo pasta en la soledad.

Rotas las correspondencias tradicionales entre palabra e intelección, el lenguaje plasma ahora el núcleo indescriptible de las cosas como si en este retrato de lo imposible

consistiera la labor esencial del poeta. *Mundo* es un texto que ilustra con claridad suficiente la convicción de que si las cosas tienen un sentido autónomo de la mirada que las recoge, ese sentido resulta inaccesible a la conciencia. El silencio impertérrito de *lo en sí* se contrarresta y soporta con los mitos. Dicho de otro modo: el significado de lo real es siempre —para el hombre— construcción del significado de lo real. Tejemos con nuestras manos el sentido de la vida; amasamos ese sentido como el artesano que construye su objeto y, al sabernos productores del significado que atribuimos a las cosas, nos llenamos de pánico. Tal es *El terror de construir nuevas mitologías.*

¿Qué nos dicen estas ideas en relación a Quintana? El binomio objetividad-subjetividad, que gobernara el timón de los tres primeros libros, se ha partido. El enigma del yo profundo envuelve ahora en su niebla el orbe extremo que, a su vez, ha dejado de ser lo contrapuesto al sujeto para convertirse en su proyección. Todo es ahora un mismo imponderable. «El Ángel de piedra —nos dice en *Jazz*— está siempre inmóvil por detrás de todas las cosas. / En el centro de las salas de baile, en el fragor de las batallas, / en los comicios de las plazas públicas. / Y en sus ojos sin pupilas, blancos y estáticos, / Nada del mundo se refleja».

No hay, pues, una instancia trascendente a la que recurrir en busca de luz y fundamento. Si el *Ángel* es el trasfondo estático de todo lo dinámico (placer, conflictos, vida política) es, simultáneamente, el suelo pantanoso donde se disuelve toda esperanza de comprensión de lo real. No hay ya imagen del mundo: «Nada del mundo se refleja». En este contexto de esenciales incertidumbres, el poema («moneda de plata») es —epistemológicamente— un valor más aparente que real, incapaz de reducir tanta incertidumbre. La belleza ya no se concibe como el reflejo metafórico de lo real, sino como un modo distinto —por lo que tiene de catártico («trago de agua bebido en lo oscuro»)— de sentir la misma incertidumbre. El poema es la forma más armónica que toma en el hombre ese misterio definitivo que se llama realidad. Pero tal armonía no aporta comprensión del misterio a la manera de una eventual resolución del mismo sino, apenas, posibilidad de contacto con él. El poema plasma y transparenta la cercanía de lo más distante. No otra cosa debe pedírsele: «Un poema sin otra angustia que su misteriosa condición de poema. / Triste. / Solitario. / Único. / Herido de mortal belleza».

Cuando el *Ángel* irrumpe ante el hombre en el descanso a oscuras de la escalera, éste lo rechaza. Fondo inmarcesible de todo lo real, nada cabe esperar de él.

> En el recodo de la escalera,
> en el recodo oscuro de la escalera,
> el Ángel dijo mi nombre.
> Y mi nombre atravesó de lado a lado mi pecho.
> Y llegaba un rumor distante de voces clamando, clamando...
> ¡Déjame!
> ¿Qué tengo que ver yo con tus naves perdidas?
> Déjame solo con mis pájaros...
> con mis caminos...
> con mis nubes...

Es la penumbra y no la oscuridad el territorio del poeta. La penumbra que desdibuja los perfiles rotundos en favor de un horizonte de verdades más hipotéticas que ciertas. Y si la razón niveladora y pragmática se equivoca al presumir que el mundo está hecho

a su medida, no menos se engaña quien infunde a todo la irreductible opacidad de lo inefable. Por eso Quintana, que ahora ha roto con el dualismo severo de sus primeros tres libros, optará por situar su producción escrita en una zona donde los extremos se tocan y se enlazan, y donde ya no es posible contraponer a la olímpica transparencia del mundo externo, la cerrada noche del yo interior. En esta zona de la que hablo se levanta la *Casa* que celebra Quintana en el poema homónimo dedicado a Cecilia Meireles. En él nos dice que «la casa de Cecilia queda siempre en otra parte». Lo interesante de esta composición es que hace referencia a los escritores como a habilísimos simuladores que, mediante ese «engaño» que es su obra, logran expresar, paradójicamente, la verdad. La idea, naturalmente, dista mucho de ser nueva y en el ámbito de la literatura en lengua portuguesa recuerda aquellos versos de Fernando Pessoa que son toda una estética:

> El poeta es un fingidor.
> Finge tan completamente
> que hasta finge que es dolor
> el dolor que de veras siente.

Poetas son, pues, quienes conducen, a través de sus textos, hacia la otra vertiente de lo real —la imprevisible— y, a la vez, quienes con su palabra pueden dar forma a lo inefable; forma que sin volverlo inteligible logra, al menos, hacerlo evidente. Tal es la función de los «engañosos corredores» que habita Rimbaud; no menores son las ambivalencias que nos aguardan en la morada de William Blake, de donde se corre el riesgo «de no salir nunca más», ni las incitaciones que nos llegan desde la casa de Cecilia Meireles que, como ya vimos, «queda siempre en otra parte». Por último, nos dice Quintana, está la casa de João José, ubicada «en el fondo de un pozo, y que no es propiamente una casa, sino una sala de espera en el fondo de un pozo».

Tal es la clave de la potencia del lenguaje poético: en la medida en que dramatiza el juego elusivo de lo real, capta lo real del único modo que nos es dado: como imponderable. De esta manera, el poema se convierte en la configuración máxima que, en términos de coherencia dinámica, puede brindarse de la verdad. Él es la modalidad expresiva donde convergen, con especial relevancia, las posibilidades e imposibilidades fundamentales de la percepción. Con ello, el poeta se transforma en ese aprendiz de brujo empeñado en evitar que olvidemos lo que esencialmente somos —esa hibridez constitutiva que si por un lado nos permite transmutar lo ordinario en extraordinario, por otro nos impide identificar a lo extraordinario con lo previsible en el sentido en que puede entenderlo esa razón niveladora y pragmática de la que hablaba yo hace poco.

Cripta expresa bellamente la irreductibilidad de lo real a un sentido diáfano, y *El poema del amigo* muestra que la solidaridad recíproca se consolida en torno a enigmas compartidos, a la luz de los cuales los seres habituales vistos a través de las ventanas del bar resultan incomprensibles y distantes. El amigo siempre es y sólo es un cómplice y, al igual que el espectáculo que ambos observan desde su mesa de café, también la amada es *la que está más allá;* lo distante, la distancia que sólo se anula dejando la vida: «Y ni sé, ni sé cómo te llamas... / Pero nos encontraremos sobre el Mar Océano, / Cuando yo tampoco tenga ya más nombre».

Todo el libro, en suma, pareciera construirse como una instancia metafísica vertebrada por el sentido trágico que resulta de la imposibilidad de seguir aprehendiendo lo esencial como luz. Las sombras del yo silenciado en los textos anteriores a *El aprendiz de brujo* se extienden ahora por toda la realidad, contaminando los que hasta entonces fueran reparadores paisajes de vivos colores. Pero no se trata, sin embargo, de una mera *ampliación* de un mismo conflicto. Mientras en el caso de las tres obras iniciales el conflicto estalla entre una conciencia que quiere olvidar lo que sabe y una memoria que combate para no ser sepultada, en *El aprendiz de brujo* la oscuridad que abraza al mundo no es la de un drama subjetivo que se elude o se quiere eludir, sino la de una imponderabilidad ontológica que una vez descubierta no se puede evitar. En los libros posteriores de Quintana, como pronto se podrá ver, el humor juega una intensa función reparadora con respecto al desconsuelo que se apodera del escritor en la casi totalidad de las piezas de *El aprendiz de brujo*. Vale decir que si ya el lirismo ingenuo que predomina entre 1940 y 1948 no puede volver a imperar, el poeta logrará, por vía del humor, sobreponerse a la atmósfera tensa del libro que estamos comentando. En este clima de conflicto extremo en el que se alzan las composiciones de *El aprendiz,* el poeta se empecina en derrotar el silencio. Bien puede advertírselo en *Siempre* donde, por lo demás, la ironía empieza a perfilarse como un recurso de ricas posibilidades:

> Jamás se sabrá con qué meticuloso cuidado
> Vino el Todo y borró los vestigios de todo
> Y
> Cuando ya ni suspiros había
> ¡Él surgió de un salto
> Vendiendo súbitos repasadores de todos colores!

Puede inferirse, en consecuencia, que para Quintana también es misión de la poesía el impedir la disolución de lo real a través de la construcción de la forma. En el texto titulado *La niña,* la tierra no preserva la huella de la muchacha que va camino de la muerte... pero sí lo hace el poema que lo dice. Notable y sintéticamente planteada aparece la cuestión en la composición que afirma con total rotundidad:

> El poema es una piedra en el abismo,
> El eco del poema disloca los perfiles:
> Para bien de las aguas y de las almas
> Asesinemos al poeta.

La tarea del artista es alterar el orden *natural* de lo inefable con el objeto de hacerlo visible. La ironía del autor vuelve a palparse en los dos últimos versos de la estrofa citada. En ellos puede verse hasta qué punto la función social del poeta es repudiada e incomprendida. El exterminio del poeta aseguraría no la resolución del misterio por él planteado pero sí su recomendable reclusión en el olvido, ya que la tarea principal de la poesía es rememorativa por vía de la creación («disloca los perfiles») e indagadora de lo insondable («piedra en el abismo»).

La recurrencia de Quintana a símbolos nocturnos reitera incansablemente el sentimiento básico de incomprensión ante lo real que tanto caracteriza a *El aprendiz de brujo:* «Yo quisiera, no sé por qué, salir corriendo descalzo por la noche inmensa; Qué buscas en la noche muerta, Alma extraviada; La noche es una enorme esfinge de grani-

to negro; La noche negra demoradamente / aprieta el mundo entre sus rodillas». En el poema al que pertenece el último verso transcripto, titulado *Las bellas, las perfectas máscaras* puede palparse con especial dramatismo el desamparo del hombre contemporáneo, habitante solitario de un mundo sin dioses, sumido, como poco después se afirma, en un «engrudo espeso, oscuro». El poema *La noche,* al que pertenece este último verso y que es, a mi juicio, otra de las piezas memorables de Quintana, nos muestra al hombre brutalmente privado de toda claridad: «Ganas de gritar claros nombres serenos / PALLAS NAUSICAA ATHENA; ay, mas los dioses se fueron...» Tras la partida de los dioses diáfanos no queda sino la agonía de Jesús en la cruz, el dolor eterno y la eterna oscuridad: «¡Sólo tú permaneces...! sólo tú desde el fondo de la noche inmensa, agonizando eternamente en tu cruz!» Así queda plasmada la antítesis entre el mundo helénico del período heroico, panteísta y prístino, y el mundo cristiano, opaco, doloriido, enigmático y opresor. Esta imagen del mundo cristiano es —para Quintana— el único símbolo posible del hombre moderno, pero lo es en tanto manifestación de su frustración ontológica y vivencial. Para colmo, en este escenario agónico y difuso en el que nos debatimos, no nos puede consolar la palabra de Jesús: «¿De qué sirve ahora el Cristo del Corcovado?» Estamos ante el «silencio terrible del cosmos». Dentro y fuera del hombre reina una misma devastación. El repertorio de tragedias histórico-sociales acalladas en los primeros tres libros, pareciera dejar sentir su efecto catastrófico en esta cuarta obra de Quintana, teñida de esa desazón existencial generalizada, por lo demás, en la época en que escribió las páginas de *El aprendiz.* Situado ahora en el reverso del lirismo festivo dominante durante toda una década (1938-1948), el tono patético con que ingresa la poesía de Quintana a los años 50 parece haber agotado en un solo libro ejemplar todas sus posibilidades de desarrollo.

Si bien fue escrito antes que *El aprendiz de brujo,* el volumen titulado *Espejo mágico* aparece un año después, vale decir en 1951.

Desde un ángulo de ponderación estrictamente literario, los resultados obtenidos en esta nueva incursión lírica de Quintana constituyen un notorio retroceso con respecto a *El aprendiz.* Vuelve a adoptarse la construcción estrófica rimada, el ingenio prepondera una vez más sobre la auténtica profundidad, y un cierto moralismo impera a lo largo de los ciento once textos breves que integran la obra. Algo de razón tiene, por lo demás, Fausto Cunha cuando lo llama «libro puramente circunstancial» y debe haber sido la conciencia de ese «ocasionalismo» el que indujo a Quintana a excluirlo de la antología que preparó en el año 66. Tiempo después, sin embargo, en 1977, *Espejo mágico* reaparece, incorporado a las *Poesías,* un tomo que nos brinda los primeros cinco títulos de Mario Quintana.

La sentencia del Eclesiastés que figura como acápite del libro señala la vía regia temática por la que intentan orientarse las composiciones de *Espejo mágico:* «No seas muy injusto; ni más sabio de lo que es necesario, para que no termines siendo un estúpido». Es, pues, un adecuado término medio lo que se busca, esa *dorada mediocridad* horaciana que dista tanto del exaltado optimismo ontológico de los tres primeros libros, como del pesimismo gnoseológico que ahoga al poeta en *El aprendiz de brujo.* Esta función que está llamada a cumplir *Espejo mágico* explicaría la ubicación cronológica que le concedió Mario Quintana en el orden de difusión de sus publicaciones. Al ser,

de alguna manera, obra de síntesis entre alternativas abiertas por los cuatro libros recién referidos, cierra un ciclo de propuestas y búsquedas.

No sólo están ausentes en el *Espejo mágico* el lirismo ingenuo de *La calle* y las *Canciones;* falta también allí esa capitulación atormentada con respecto a los conflictos íntimos del yo de los dos primeros libros, y el sombrío tono elegíaco de *El aprendiz* con respecto a la aprehensión del mundo como sentido. En cambio, prepondera en la visión de lo real una ironía a veces cordial y a veces sarcástica que sirve de base a un humor constante, expresión —me parece— de una mutación «copernicana» en el modo de concebir el puesto y la función del hombre y el artista ante los problemas de la vida.

Si la impenetrabilidad de lo real para la conciencia propuesta en *El aprendiz* desbarata cualquier posibilidad de celebrar el mundo fraternalmente, permite a la vez liberar al yo de la carga agobiante de culpas que venía soportando hasta entonces: hacia adentro y hacia afuera el hombre está igualmente extraviado. ¿A qué llamar entonces interioridad? ¿A qué, mundo objetivo? En una misma masa amorfa de incertidumbres se pierde el ser humano cuando intenta ser «más sabio de lo necesario». Es evidente que un desarrollo puramente lógico de estas comprobaciones hubiera desembocado en el suicidio. Pero de la autodestrucción se salvará el poeta a través del humor, vale decir de un relativismo gnoseológico que permite al yo compartir su carga de fracasos y vergüenzas con el mundo social circundante (actitud que redunda en un mayor realismo interpretativo del medio), sin que por ello la posición de denuncia que asume el escritor revista un tono acusatorio. Todo este proceso, empero, no constituye una auténtica síntesis de valor poético ya que, como queda dicho, *Espejo mágico* no resuelve en un orden estético específico —vale decir, con real calidad expresiva— la plasmación de los nuevos valores que alimentan la palabra del artista. Se trata, en consecuencia, de una obra cuyo interés se halla supeditado a la contemplación de la trayectoria total del poeta y es únicamente por eso que aquí se la toma en cuenta. Asimismo, debe entenderse que, si considerada con referencia a los criterios e ideas que pone en juego conforma una síntesis de disyuntivas previas, no menos relevante es el hecho de que la podamos considerar como punto de partida potencial de un nuevo ciclo lírico de Mario Quintana: aquél en que el humor, la denuncia social y una comunión menos arrebatada pero no por ello menos intensa con la vida, serán los rasgos preponderantes de sus creaciones. Veamos ahora, en una rápida reseña, de qué modo *Espejo mágico* conduce en esta dirección.

Un amargo desencanto respecto al prójimo puede notarse, desde un comienzo, en *Sobre la observación* y *Sobre el amigo.* Cierta ironía en lo que atañe al sentido del ejercicio de la literatura desplaza la visión solidaria y sentimental que con respecto al poeta y su oficio podía leerse en los tres primeros libros. Esa misma ironía pesa en la consideración del dolor y de las cuestiones teológicas, conformando una atmósfera tragicómica cuya actualidad no logra perfilarse con eficacia a raíz de los moldes formales anacrónicos en que el poeta inscribe su pensamiento. Un curioso panteísmo ético lo lleva a aceptar los frutos del mal tanto como los del bien, y la irreductibilidad de lo inalcanzable tanto como el goce posible de la plenitud. En todo, la moral del justo medio —refrendada por el acápite ya citado— parece ser la línea aconsejada en la medida que esa zona re-

sulta ser la más fecunda para el ejercicio del tono burlesco y el enjuiciamiento de las posturas extremas.

El escepticismo religioso de Quintana puede palparse en varios poemas pero su incredulidad con respecto a Dios no lo inclina a la práctica de un ateísmo burdo sino a la asunción de la vida como conflicto. De allí su desdén por la mediocridad de espíritu, manifestada en la visión del prójimo que articula el poema XX. Asimismo, el escritor reconoce que odia el sufrimiento pero que no ha sabido ser feliz. Poco después vuelve sobre el tema de la pobreza de miras y sobre lo sumidos que estamos en nuestra mezquina inmediatez.

De modo que el término medio enaltecido nada tiene que ver con la renuncia al debate de las grandes cuestiones del espíritu sino con el abandono de las posturas extremas y tajantes en la concepción de las mismas. Quintana rehuye así, permanentemente, las visiones contrastadas entre el bien y el mal, optando por una postura equidistante que, para él, es ahora sinónimo de lo verdadero y aconsejable. Ello no impide que con ácido humor celebre los beneficios de la crueldad y cante la venganza como condición de la paz interior. Frente a las oscilaciones irremediables del alma y a su invicta oscuridad última, la transparencia del cuerpo define el vitalismo sensual del poema XXVII, mientras las ironías sobre lo religioso llegan al punto en que puede verse a Dios recurriendo al *Homo sapiens* para que explique sus propias obras. Esta intemperie teológica no desespera al hombre: aceptando su finitud aprende a extraer, de su propia impotencia, los buenos frutos del humor:

> La mosca debatiéndose: «¡No! ¡Dios no existe!
> ¡Sólo el Acaso rige la terrenal existencia!»
> La araña: «¡Gloria a Ti, Divina Providencia,
> Que a mi humilde tela esta mosca atrajiste!»

Escéptico con respecto al amor, Quintana nos muestra que todos sus pesares encubren egoísmo y que la idealización de la amada vale generalmente más que ella. Del amor ajeno dice que resulta ridículo y del propio que es desconfiable. El prójimo, a su vez, no es nunca merecedor de nuestra más íntima confianza porque la capacidad de mantener secretos no es atributo del hombre. Lógicamente, tanto desengaño no podía sino culminar en el reconocimiento de la irremediable inutilidad de la vida, pero del absurdo final se salva el poeta gracias a un apego intenso y paradojal a la sobrevivencia basado en la certeza de que la muerte no encierra encanto alguno, como puede verse en el poema titulado *Sobre la viudez:*

> Él está muerto. Ella, sin paz.
> Pero en este lúgubre asunto,
> Quien enviuda es el difunto...
> Porque no se casa más.

El lírico del absurdo

A la aparición de *Espejo mágico* siguió la de dos obras que no hay necesidad de contemplar en este estudio: la titulada *Poesías,* y a la que ya hice referencia, publicada en 1963 y reeditada en 1977, y una *Antología poética* del año 1966. La primera, con-

feccionada por el propio Quintana, agrupa todos sus títulos hasta *Espejo mágico* incluido; la segunda, organizada por Rubén Braga y Paulo Mendes Campos, presenta una cuidadosa selección de sus textos.

Siete años después, en 1973, Quintana da a conocer el libro titulado *Cuaderno H.* Lo integran sentencias breves que, por la calidad de su prosa, constituyen un significativo avance con respecto a *Espejo mágico* donde la ambición de las ideas supera la imaginación formal. El conjunto de propuestas temáticas se despliega a la manera de una sucesión vertiginosa de imágenes que plantean situaciones paradójicas. En ellas, el humor juega su clásico papel: sublimar la melancolía profunda que genera la incomprensión de la realidad. En lo que atañe a la problemática planteada, *Cuaderno H* hunde sus raíces en el suelo de ese pesimismo metafísico que nutre las páginas de *El aprendiz de brujo.* Pero la distancia artística que media entre ambas propuestas hace que en *Cuaderno H* el lirismo excepcional de *El aprendiz* se limite a la amenidad de una prosa coloquial y ligera, donde la desesperación ante lo que la vida tiene de incomprensible no desbarata nunca la actitud jovial, fraterna, que une a Quintana con sus lectores. *La gran catástrofe* ilustra adecuadamente lo que decimos. Se trata de una pieza de intención cosmogónica en que la creación del mundo está concebida como descomposición de la unidad primigenia; unidad que ya nunca más se recuperará. En primera instancia, lo que hay de irreversible en esta fatalidad cósmica genera en el poeta cierta desazón. De hecho, ya se verificó y también puede comprobarse en este libro, que cuando Quintana no logra sobreponerse a la desolación a través del humor se precipita —con excepción de *El aprendiz*— en un sentimentalismo de corte romántico. Aplicada a lo social, esta intensa carga afectiva termina cayendo sobre las espaldas del progreso urbano, al que se responsabiliza por la pérdida de contacto con lo natural. «Ciudad grande: días sin pájaros, noches sin estrellas», dice en *Vaciamiento.* Se trata de una concepción proverbial desde el siglo XVIII, y ciertamente discutible, en la medida que homologa tecnología y tecnocracia e imputa, al desarrollo del conocimiento fáctico, la responsabilidad por la difusión o propalación de la enajenación imperante, olvidando que una cosa es la indagación científica y otra su instrumentación política. «El progreso —escribe Quintana al iniciar el libro— es la insidiosa substitución de la armonía por la cacofonía». Cuando, en cambio, puede más en el poeta el vínculo amistoso con el medio circundante, esta visión ontológico-social signada por el descorazonamiento cede a una perspectiva más afianzada en la solidaridad. Lo demuestra, por ejemplo, *Versículo inédito del Génesis,* donde el poeta aparece como aquel que en el séptimo día prosiguió la labor iniciada por Dios. La creación pierde aquí el carácter de un pavoroso movimiento dispersivo y el poeta, productor de belleza, se perfila como el descendiente dilecto de Dios en la medida en que su función consiste en multiplicar, a través del canto, las formas existentes y la exaltación de su hermosura.

Queda así recortada la dualidad cosmovisional de Quintana en este *Cuaderno H.* Por un lado, la atomización de lo Uno en múltiple, que iniciada en el orden cósmico y proseguida en el plano social, redunda en un aumento incesante de la enajenación y el fracaso; por otro, la disolución de la unidad primigenia da paso a la irrupción de la creación en lo que ésta tiene de fecundo y vitalista. Como se ve, el término medio propuesto en *Espejo mágico* vuelve a ceder aquí a una pugna que se prolonga página

a página a lo largo de todo el volumen. Es que lejos del voluntarismo inherente al *Espejo,* Quintana se perfila ahora como un lírico atormentado, a quien la pérdida de comunión ingenua con el entorno lo ha arrojado a un escenario de inquietud incesante en el cual el mundo externo, al igual que la propia subjetividad, son fuentes promotoras de inestabilidad constante.

Dentro de la concepción ontológica de Quintana y en disidencia con la vertiente que adhiere a la idea de que la creación es decadencia, debe inscribirse la propuesta formulada en el poema *Durante y después,* donde el escritor se burla de la tendencia a idealizar el pasado, o sea a concebir el devenir como sinónimo de creciente decrepitud. Coincidente con esa propuesta es la del texto *La nariz colectiva,* donde el ideal del todo como unidad aparece homologado al totalitarismo y a la indiscriminación, de los cuales el sujeto debiera tratar de liberarse para alcanzar su autonomía. Vale decir que una vez producida la atomización del ser en seres, cabe al hombre luchar en favor de una fisonomía propia y en contra de su rostro masificado y amorfo.

Textos como *Páginas de historia* reiteran, siempre a través del humor, la visión sombría del mundo humano. En *Frustración,* en cambio, la melancolía puede más que el tono socarrón. «Otoño: esas hojas que caen al agua inmóvil de los estanques y no pueden irse de viaje por las corrientes del mundo...» Pero en *Camuflaje* la ironía vuelve a arremeter para decirnos que «La esperanza es un buitre pintado de verde».

El hecho es que, en este libro, el hombre aparece como un solitario: «Las distancias astronómicas no son después de todo tan grandes: basta extender el brazo y tocar el hombro de tu vecino». La certeza no existe, todo es inquietantemente relativo y no hay, al fin de cuentas, solidaridad que nos consuele. La convivencia corroe, con el cáncer del hábito, los más altos símbolos —como se ve en *Nabucodonosor—;* o la ignorancia impide captar su sentido y valorizar su relevancia, según se infiere de la lectura de *No puede ser.* Composiciones como *Cosas increíbles del cielo y de la tierra* cumplen varias funciones. Reiteran la idea de que el poeta está solo; afirman que el poema nace de la necesidad de comunicar belleza y que esta necesidad se frustra en el contacto con el prójimo. Asimismo y una vez más, recuerdan que sólo el humor permite «superar» el dolor del fracaso que sobreviene al intentar la comunicación.

Creo, por todo ello, que no se puede hablar de auténtico pesimismo en Mario Quintana. Le sobra ternura para ser un Schopenhauer y le falta desesperación para convertirse en un Raskolnikoff. Veo en él, más bien, a un lírico del absurdo, sobre todo a partir de los años 50. *Lírico* por la infinita cordialidad que implican el humor solidario y la calidez expresiva. Del *absurdo,* por el hondo reconocimiento del conflicto sin solución que protagoniza el hombre en la Tierra.

La definición del psicoanálisis propuesta por Quintana —«una de las modalidades más fascinantes del género policial, en que el detective intenta aclarar un crimen que el propio criminal ignora»— evidencia el padecimiento inconsciente de su destino por parte del hombre. Es autor de una transgresión que desconoce y, como el José K. de *El proceso,* vive intentando eludir una persecución que no se explica. En medio de esta atmósfera poco propicia para el cultivo de las certezas duraderas y la celebración de la razón humana, irrumpen las siete caracterizaciones que nos brinda Quintana de las palabras. Se trata de siete textos no necesariamente complementarios y hasta cierto punto

excluyentes pero que en conjunto contribuyen, con las contradicciones que esbozan, a plasmar aún más la inasibilidad que tiene para el poeta el sentido de la vida. Si por un lado nos dice que la palabra conforma la esencia de la cosa nombrada, nos dirá, por otro, más cauto, que solamente condiciona su aprehensión. Ejemplo de la primera postura en esta serie es el poema número I; de la segunda, los poemas II y IV. En la composición que lleva el número III prefiere asegurar que la palabra nos revela plenamente la significación de la cosa, mientras que en el V y en el VI afirma que lo distorsiona por completo. Por fin, en el último, soslaya la relación palabra-cosa para concentrarse exclusivamente en el lenguaje, al que caracteriza como *una de las artes plásticas* y como algo esencialmente *misterioso*.

En oposición al del lenguaje, universo de sutileza y maravilla, ubica Quintana al de la civilización padronizada por el desarrollo tecnológico que exterminó los rasgos diferenciales de cada pueblo. Es este mundo inespecífico y medularmente tautológico el que ha sido puesto al alcance del turista: «En el mundo de hoy, para desconsuelo de los descendientes de Simbad y de Marco Polo, el único color local de las ciudades famosas son los turistas». Vástago de los monopolios internacionales, el planeta —como una flor enferma— se marchita bajo la égida del dios de las gaseosas que le dan a la vida más sabor:

> En todos los aeródromos, en todos los estadios, en el punto principal de todas las metrópolis, existe —¿quién no lo vio?— ese cartel...
>
> De modo que, si esta civilización desapareciera y sus dispersos y bárbaros sobrevivientes tuvieran que recomenzar todo desde el principio —hasta que un día tengan también sus propios arqueólogos— éstos habrán de encontrar siempre, en los puntos más diversos del mundo entero, aquella misma palabra.
>
> ¡Y ellos pensarán que el nombre de nuestro Dios era Coca-Cola!

Es este mundo afectado por un concepto del progreso disonante con la preservación de los rasgos individuales y nacionales el que lleva al poeta a recordarnos que la democracia no puede consistir en tamaña uniformidad. Quintana pareciera compartir la tesis de la sofística tardía y en gran medida de Rousseau, según la cual el hombre, al alejarse de la naturaleza, se vio obligado a refugiarse en un medio artificial, que lo es en la misma medida en que sólo a él pertenece y con nadie lo comparte *(Decadencia y esplendor de la especie)*. Complementariamente, en este mundo estructurado con implacable rigidez para la trivialidad y el consumo, el poeta no puede gozar de consenso porque interrumpe el sueño de sus conciudadanos; sueño que se asienta en la vigencia indiscutida del lugar común, mediante el cual se refuerza la ilusión de que se comprende la realidad. Cuando el lector «semi-despierta» —ya que nunca despierta totalmente— comprende que el lugar común, tal como decía Alfonso Reyes, es «el más común de los lugares» y que nada aporta más allá de su atroz vulgaridad *(No despertemos al lector)*. Esta idea es, a su vez, complementada por la expuesta en el texto titulado *La cosa*, donde se desarrolla el tema de la ininteligibilidad de lo real y del lenguaje hasta sus consecuencias extremas:

> Uno piensa una cosa, termina escribiendo otra y el lector entiende una tercera... y mientras ocurre todo eso, la cosa propiamente dicha empieza a sospechar que no fue propiamente dicha.

Frente a tamaña impotencia, empero, vemos asomar cierta afición al erotismo —inusual en la poesía de Quintana; cierta exaltación de la sensualidad y el viejo apego lírico a la existencia del que dan buena prueba poemas como *Clase de Filosofía* y *Las madres y las guerras.* Al igual que siempre, es el humor la puerta que franquea el camino, si no hacia la esperanza, por lo menos hacia la manifestación de un empecinado apego a la vida: «La bomba abrió un hermoso agujero en el techo por donde el cielo azul sonrió a los sobrevivientes».

Mario Quintana está muy lejos de presumir, como nuestro buen Gustavo Adolfo Bécquer, que habrá poesía «mientras la ciencia a descubrir no alcance el misterio de la vida». Cree el escritor riograndense que la explicación no agota el misterio ni mucho menos. La poesía no se alimenta de lo que aún subsiste oculto, a la manera de un último bastión que resiste la embestida del progreso. El misterio, para él, es lo real en su misma evidencia; vale decir que su esencia no consiste en lo que no puede verse sino en lo que está al alcance de cualquiera: «Hay espíritus simplistas que creen que tiene que haber una explicación para todo, y que, explicada la cosa, desapareció el misterio. Principalmente esos que insisten en desarticular el poema como si quisieran desenmascarar al poeta. Ellos me recuerdan aquellas personas «vivas» de cierto pueblito del interior que yendo a presenciar un espectáculo de magia, se pusieron a vociferar en medio de la función: «¡Eso es un truco! ¡No vale! ¡Es un truco, un truco!» Pero para alivio de las almas compasivas, aclaro que el pobre mago siempre logró escapar con vida por detrás de los bastidores...»

Allí está el arte, pues, para que no olvidemos lo que con tanta facilidad negamos. Como el tábano socrático, la función de la poesía es aguijonear nuestro burdo pragmatismo y hacernos ver lo evidente. Por eso Quintana, como ya dije, llama a la poesía «una de las artes plásticas». Nada más a mano que la palabra y, por eso mismo, nada más «misterioso». En la inmediatez de su presencia se disuelve, para la mayoría de nosotros, la rica complejidad de su sentido.

Hay además en *Cuaderno H* dos textos muy interesantes para comprender la concepción de Quintana sobre la poesía. Se titulan *Respuesta* y *Luz de vela.* La insistencia en la búsqueda de un estilo natural en el segundo de ellos, y la apología del rigor y del trabajo en el primero, son profundamente complementarias. En el orden estructural el poema debe ser una construcción; en el plano verbal, eludir el artificialismo tratando de valorar e instrumentar los recursos provistos por el portugués coloquial. La lucha por la identidad, en el caso del poeta, toma la forma del trabajo: «Es preciso escribir un poema varias veces para que dé la impresión de que fue escrito por primera vez». La verosimilitud es, pues, resultado de un esfuerzo, y la frescura que deleita a quien lee, fruto del sudor de quien escribe. Al conferir dignidad laboral al escritor, Mario Quintana nos dice, implícitamente, que la correspondencia eventual entre palabra y mundo se alcanza por la vía de la tenaz redefinición de lo dicho y no por la gracia de una comunión espontánea.

Nuevamente nos encontramos aquí ante una postura que no lamenta el proceso de disociación entre el todo y las partes, ya que reconoce que mediante él, éstas pueden entrar en correspondencia con el primero. Asimismo, en las reflexiones de Quintana sobre el oficio poético puede advertirse que se alienta la tendencia a la diferenciación cualitativa del sujeto a través de la búsqueda del estilo. Por otro lado y complementariamente, el desprecio por la uniformidad agobiante de la sociedad de consumo refor-

zaría la impresión de que, para Quintana, sólo la conciencia personal puede conducir a la existencia auténtica por lo que ésta tiene de crítica y problematizadora. Queda claro, sin embargo, que esta conciencia no resuelve el problema del sentido de lo real pero, en cambio, lo plantea adecuadamente, vale decir en su estructura paradójica.

La más reciente obra de Quintana —*La vaca y el hipogrifo*— data de 1977. En ella retoma el camino de la expresión en prosa, abandonado un año antes en *Apuntes de historia sobrenatural*. Poco agregan estas composiciones del 77 al caudal lírico y conceptual abierto en el curso de cuarenta años por este poeta del sur del Brasil. Hay, eso sí, un sabor más amargo, un tono por momentos más sombrío que en sus libros anteriores de sentencias y notas. La composición titulada *Imperceptiblemente* plantea, a la manera de un esmerado discípulo de Aristóteles, la idea del tiempo como un continuo en cuya comprensión deben descartarse las nociones de fin o comienzo. En *5.005.618.912* retoma la cuestión de una continuidad a través de una metáfora que enlaza a los hombres de hoy con los de los primeros días. Vuelve a insistir en la crítica al mercantilismo sin freno de las metrópolis contemporáneas: «La Coca-Cola no es verdaderamente una bebida, es un estado de espíritu». Se ironiza sobre el alcance de las corrientes intelectuales de moda y el intento de reducir a leyes puramente lógicas los parámetros de la creación; se retrata nuevamente la enajenación urbana y se denuncian, con agudeza y ternura, la contaminación ambiental y el supuesto refinamiento de los ricos. Entre las páginas de mayor eficacia tragicómica está la que nos muestra condenados a tener que soportar nuestra propia presencia y la que caracteriza a la muerte como aquel estado de *liberación total* en el que, por fin, puede uno *acostarse con zapatos*. *Sorpresas* reitera la idea del tiempo circular y *La calle del poeta* una vez más nos dice que el reino del arte es el de la ambivalencia significativa. En suma, un libro donde la emoción y la trivialidad reflexiva se disputan cada página y al final de cuya lectura se sospecha que su publicación tal vez no haya sido ineludible. Nos parece, por eso, aconsejable finalizar este estudio con la lectura de *Apuntes de historia sobrenatural,* obra que, como queda dicho, apareció en 1976 y que es singularmente importante para la ubicación definitiva de Mario Quintana en el panorama de la poesía brasileña contemporánea. Es que con ella, el escritor reconquista la jerarquía literaria de *El aprendiz de brujo,* cosa que ocurre gracias a la supremacía ganada por las necesidades comunicacionales estrictamente líricas sobre la función humorístico-paradójica y muchas veces moralizante que hace jugar el poeta a su pensamiento.

En una de las solapas de la edición brasileña de estos *Apuntes* puede leerse el siguiente fragmento de una carta de Paulo Mendes Campos: «Una vez, iluminado, un amigo me contó que esta vida, nuestra vidita terrestre, también es sobrenatural: Guimarães Rosa vive el misterio de ultratumba; Bandeira piensa que todo es un milagro, menos la muerte. Tus quintanares, poeta, son de esa misma estirpe: no descifran, denuncian el misterio».

De hecho, esta *Historia sobrenatural* es la de lo cotidiano, la de lo previsible convertido en imprevisible; la de lo ordinario que ha pasado a ser extraordinario por la gracia del asombro o la pureza de la mirada que descubre lo nuevo y cautivante en las formas aparentemente familiares y aproblemáticas. Esta posición de Quintana, empeñada en denunciar la falsedad de una vida rígidamente programada, mediante la reivindicación

de lo real como esencialmente originario, apunta a la vez a exaltar la humanidad del hombre, relacionada de manera entrañable con su capacidad de descubrimiento cordial del mundo. En él se resume el sentido de la belleza, concebida por Mario Quintana como «la forma angelical de la verdad». La función de la poesía, en consecuencia, es contraofensiva. Alza sus palabras para arremeter contra el lenguaje espurio («¡El impuro lenguaje de los hombres!»), aquel que traiciona lo que de mejor hay en nosotros: el afán de comunión. Proclives a caer en la trivialidad, en la inmediatez sin grandeza, en la negación que constituye el olvido y en la idiotez del hábito, reconquistamos la realidad y nos reconquistamos en el lenguaje de la poesía, en el poema. Porque el poema es liberación de la rutina, desvanecimiento del tedio, puede afirmar el poeta que «¡Todas las horas son horas extremas!» Es decir, horas de tensión significativa, de riqueza problemática. La poesía, por eso, sustrae a la sensibilidad de la celda de respuestas en que está encarcelada. El poema es una «ventana: Quien hace un poema abre una ventana». El aire que por ella penetra tiene por misión devolvernos al espacio de nuestra complejidad viva, al centro del misterio que encarnamos y nos empeñamos en soslayar. «Quien hace un poema salva a un ahogado», vale decir: a aquel que se hundía en la trivialidad y la amnesia con respecto a cuanto hay de decisivo. Con este retorno a la *superficie,* con estos pulmones que se colman otra vez de vida gracias al aliento que les infunde la creación, la historia —que hasta allí fuera natural— se vuelve *sobrenatural.* Fuera de la *poesía* —nos dirá el escritor— *no hay salvación.* Y no se debe limitar el sentido del vocablo *poesía* a su acepción literaria. Recuperado en su originaria raíz etimológica —poesía como *puesta-al-descubierto*— de él se vale Quintana para caracterizar un comportamiento global, una conducta existencial que sin ser la única que define al hombre es, por cierto, la que define lo que tiene de mejor, la que permite comprenderlo como ser dialógico, abierto al encuentro con cuanto lo rodea. «Poeta, escribe Saint-John Perse— es aquel que rompe, para nosotros, la costumbre».

Cuando Quintana quiere ofrecernos una imagen del universo previsible contra el que se rebela, recurre, preferentemente, a los ejemplos que le brinda la sociedad masificada. Una muestra ilustrativa de lo que decimos puede encontrarse en *Arquitectura funcional,* donde Quintana arroja sus dardos contra las viviendas planificadas en serie, de manera que todo lo que en ellas hay de «operativo», crece en desmedro de la sugerencia y la ambigüedad. Carentes de todo misterio, no dejan espacio a «los fantasmas», entendidos como ese *no-sé-qué de más sutil.* Lo funcional ya no se conjuga con la belleza y esa disonancia alienta el empobrecimiento de nuestros días. La tesis de que la instrumentación enajenada de la tecnología en favor del consumismo ha generado una realidad social atroz en lugar de resolver los problemas básicos del hombre, encuentra en Quintana un portavoz insistente. Se trata de algo más que una postura romántica. Se trata, en realidad, de un replanteo lírico del significado del progreso; del cuestionamiento, en suma, de un concepto de desarrollo que desatiende el flanco sentimental de la experiencia, las necesidades afectivas del hombre y, en última instancia, la comprensión radical de la existencia íntimamente asociada a la del tiempo.

> Miro mis manos: ellas sólo no son extrañas
> Porque son mías. Pero es tan extraño distenderlas
> Así, lentamente, como esas anémonas del fondo del mar...

Cerrarlas de repente,
¡Los dedos como pétalos carnívoros!
Sólo aferro, sin embargo, con ellas, ese alimento impalpable del tiempo,
Que me sustenta y mata, y que va secreteando el pensamiento
Como tejen sus telas de arañas.

(Miro mis manos)

Es el tiempo, pues, quien engendra la reflexión capaz de traducir el extrañamiento ante todo lo que nos parece familiar y, en esa misma medida, intrascendente. La respuesta al desnudo del mundo, su liberación del barniz de obviedad con que el tedio lo recubre, recoloca al hombre ante la doble significación de la temporalidad: ella lo *sustenta* y también lo *mata.* Descubrir lo real equivale a descubrirse en un doble movimiento de naturaleza trágica que implica conciencia plena, por un lado, y por otro, experiencia de la propia finitud. Y es a este sentido ambivalente de la conciencia y de la temporalidad al que debe vincularse la protesta de Quintana contra una sociedad alienadamente planificada. La previsibilidad ahoga la lucidez porque impide su indispensable oscilación entre la certeza y la duda. En esa oscilación se nutren las raíces de la espiritualidad, la facultad que permite al hombre descubrirse como el único ser de la naturaleza obligado a decir *existo,* inducido a *preguntar.*

En *Poema* se nos advierte que la luz anhelada en medio de tanta noche bien pudiera ser un delirio: «¿Y si lo que tanto buscas sólo existe / en tu límpida locura —qué importa?» Poco después, en *Poema mirando un muro,* el escritor dilata este desasosiego con respecto a sí mismo para comunicarnos, francamente, su personal desconcierto: «Ni yo mismo sé lo que hace tanto busco...» La misión del poeta es, en esencia, un misterio aun para él. Pero su palabra es liberadora, precisamente porque se sitúa a medio camino entre la certidumbre cotidiana o esa *actitud natural* y acrítica de la que nos habla Edmund Husserl, y el sinsentido nihilista y escéptico. En ella el hombre encuentra un ámbito intermedio que resguarda a la existencia tanto de la mediocridad del dogma como del vacío del silencio. En ese escenario equidistante, cuyas antípodas son la costumbre y el absurdo, tiene lugar la revelación poética, vale decir el acceso a la oculta relevancia de lo aparentemente ínfimo: «Descubrir continentes es tan fácil como tropezar con un elefante: poeta es quien encuentra una monedita perdida...» El poema se sumerge en lo inefable, el poeta va buceando en la intemperie. Pero este paisaje cargado de enigmas no es otro que aquel que roza, con su indiferencia, el enajenado habitante de las ciudades. En él, el poeta se ve reflejado en lo que tiene de más humano. Quintana sabe lo que tan bien dijo Nietzsche: «Cuando tu mirada penetra largo tiempo en el fondo del abismo, el abismo también penetra en ti».

El tema de la creación propiamente dicha, ya planteado por el texto *La gran catástrofe* del libro *Cuaderno H,* reaparece en la pieza *El huevo sapiens* incluida en el volumen que estoy analizando. Ya nos dijo Mario Quintana que para él la creación es un proceso dispersivo. Supone la multiplicación de la unidad; exige la conversión de lo uniforme en multiforme. Dios, al abrir su mano, franqueó el camino hacia la reproducción fragmentaria de lo real, y es en esta diáspora fenoménica donde debe advertirse la presencia de la creación. Sólo donde hay singularidad ontológica hay realidad. En la mente del hombre, sin embargo —y tal es la tesis de *El huevo sapiens*— la totalidad vuelve

a quedar aprisionada; sepultado su polifacetismo bajo el anhelo humano de unidad. Esta sed de contención, este afán represivo de lo diverso, redunda en la imposibilidad de individualizar las formas, o por lo menos, en el desinterés creciente por esa individualización. La muerte del hombre libera finalmente a las cosas de esa celda cerebral en que agonizan durante toda la existencia humana. Ello, claro está, cuando la poesía no cumple su cometido, como ocurre en el caso de la mayoría de los hombres, lo cual —paralelamente— permite comprender la dimensión ética y epistemológica que le confiere Quintana al quehacer artístico. El reconocimiento de lo individual, de la creación, induce a celebrar la belleza de lo efímero. Nada vivo puede ser bello si no es efímero. Lo eterno, en el fondo, es horroroso; idea que recuerda, en un sentido primordial, la tesis homérica del héroe trágico, cuya grandeza está asociada a la consubstanciación del afán de trascendencia con el arraigo en la finitud, y que quizá nadie planteó con más emoción que Píndaro en su tercera *Pítica:* «Oh, alma mía, no aspires a la vida inmortal pero agota el campo de lo posible». Ese terror a la eternidad identificada con lo definitivamente inmóvil puede leerse en los versos de *Retrato sobre la cómoda,* donde Quintana exclama: «¡Ah, esos cuadros de antaño / casi tan horribles como la palabra antaño... / no de un horrible ridículo sino de un horrible triste. / Porque se puede ver entre el cristal y el retrato / Una hoja otrora verde, unos cabellos que ya estuvieron vivos / Y ahora para siempre inmóviles en el marco negro / Y, en la fotografía, alguien está sonriendo eternamente / Cuando una sonrisa para ser sonrisa debiera ser efímera...» Al igual que en la eternidad, en la universalidad todo queda aprisionado en un estatismo exangüe. La unidad de lo diverso equivale al cese del movimiento, a la pérdida de la autonomía expresiva. Colocándose en la vertiente opuesta a la de un Santo Tomás, Quintana pareciera identificarse con las tesis estéticas de Vico, quien adjudica al arte como tarea el ahondamiento expresivo de lo particular. Es que el Todo equivale a la indiscriminación, a lo amorfo: «¡En el Todo donde todo se consume / La misma llama consumía / Mi miseria y tu jerarquía!» En el devenir y sólo en él está lo bello: «¡La primavera vive en el país del Ahora!» Por eso Quintana, con notable humor, habrá de promover la idea de que hay que salvar a Dios de la eternidad para devolverlo al fluir del tiempo, donde rigen la solidaridad y el afecto. Pero la reivindicación del devenir en su obra es siempre la de esa zona donde confluyen sensibilidad poética y conciencia de la finitud. Una versión, en suma, del *Carpe diem* horaciano que no conviene asociar a la defensa ciega del aprovechamiento sin más del tiempo presente. De hecho, más allá de la beatitud creadora, fuera de las fronteras del delirio y la inocencia, el paso liso y llano del tiempo es francamente humillante:

> El despertador es un objeto abyecto.
> En él vive el tiempo. El tiempo no puede vivir sin nosotros, para no parar.
> Y todas las mañanas nos llama frenéticamente como un viejo paralítico que toca
> [un timbre atroz.
>
> Nosotros
> somos quienes empujan, día a día, su silla de ruedas.
> Nosotros, sus esclavos.
> Sólo los poetas
> los amantes
> los borrachos

pueden escapar por instantes
al Viejo... ¡Pero qué rabia impotente siente el Viejo
cuando encuentra niños jugando en una ronda
y tiene que resignarse a desviar de ellos su silla de ruedas!
Porque ellos, simplemente, lo ignoran...

Santiago Kovadloff

Mario Quintana