

Patricia Trujillo \*

# Poesía y violencia: a prueba de realidad, la realidad a prueba

## RESUMEN

Este artículo considera las ideas comunes que tenemos acerca de la función de la poesía y su relación con las experiencias vividas por el poeta, para explorar luego la relación entre poesía y violencia a través de las reflexiones de tres poetas contemporáneos: Cesare Pavese, Paul Celan y Seamus Heaney.



I.  
Poesía, violencia: estas dos palabras, puestas una detrás de otra, suelen sugerir varias cosas. La primera, que la poesía que trate de la violencia expresa las vivencias

personales del escritor. Es decir, que recurriendo a la biografía de los poetas (que en no pocos casos han sido víctimas de guerras, ejecuciones masivas y enfrentamientos entre facciones enemigas) se podrá tener una idea clara sobre su obra y que, a su vez, esta obra describirá la experiencia traumática de las víctimas de la guerra. Lo erróneo de este supuesto se pone de relieve cuando se plantea el caso contrario: si la poesía es un esclarecimiento de las experiencias del individuo que la escribe y en la guerra no sólo hay víctimas, sino también victimarios, ¿no se podría hablar del valor de una poesía escrita por verdugos, por ejecutores? Una poesía de esta especie esclarecería otra cara de la experiencia violenta: la del salvajismo desatado de ése que todavía llamamos nuestro siglo. El cinismo de esta aseveración pone de relieve algo importante con respecto a la relación entre poesía y violencia. Aunque ésta tiene que ver con los hechos vividos por el escritor, es algo más y mucho más complejo que la simple expresión de experiencias biográficas.

Otra de las ideas que sugiere esta yuxtaposición de palabras es la exigencia de que la poesía sea un paliativo, o quizás una experiencia didáctica que prevenga o ayude a evitar la vio-

\* Profesora del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional. M. A. en Lenguas, Literatura y Pensamiento Europeo, Queen Mary and Westfield College, Universidad de Londres. Candidata al Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Barcelona.

lencia. Esta es la razón de ser de muchos actos públicos, talleres o festivales, de "poesía de la no-violencia". Como si la práctica de la poesía fuera un ritual colectivo que ayudara a prevenir atrocidades.

La idea de la poesía como un ritual colectivo tiene mucha fuerza entre nosotros. En un país en el que las editoriales han tendido a clausurar sus colecciones permanentes de poesía porque no son lo suficientemente rentables, en el que la venta de libros de poesía es tan restringida como en otros países de Latinoamérica y en el que las revistas literarias dedicadas a la poesía tienen un tiraje bajísimo, la asistencia multitudinaria a los festivales de poesía se ha convertido, desde hace unos quince años, en un fenómeno notable. Pero esta asistencia masiva no implica, necesariamente, un aumento del público lector o un contacto más estrecho de éste con la poesía. La mayoría de los asistentes a lecturas de poesía no conoce de antemano la obra de los poetas que va a escuchar. Entre nosotros, el prestigio de la figura del poeta es mayor que el de su obra.

Las razones de este prestigio no se deben a que el poeta sea una figura pública, ligada a la política, a la manera de Victor Hugo o de muchos poetas latinoamericanos del siglo XIX y principios del siglo XX. La figura del poeta en Colombia hoy día tampoco tiene una carga de crítica al orden establecido, como parece que sucedía en Europa del Este a principios y mediados del siglo pasado, como parece atestigarlo la figura de Osip Mandelstam. La influencia social del poeta, desgraciadamente, no alcanza las dimensiones de una crítica convencional ni razonada de las condiciones inhumana-

nas de vida. Los oyentes de los festivales y los participantes en los torneos poéticos no están interesados en escuchar acerca de su propia miseria, o en criticar la injusticia de su vida cotidiana. La idea de la poesía como paliativo a las injusticias de la vida cotidiana no implica una crítica de las mismas.

Los asistentes a festivales de poesía buscan, más bien, un sucedáneo de la palabra sagrada, tal y como todavía se lee en las iglesias y que, seguramente, forma parte de los recuerdos infantiles de la mayor parte de los oyentes. El silencio que precede inmediatamente a la lectura de cada poema, la atención arrobad a la que se sigue cada palabra, son semejantes al reconocimiento y fervor con que se escuchaba, en la iglesia, el *Antiguo Testamento* y los *Evangelios*. Casi lo único que hace falta es que, a una señal del poeta, ese nuevo sacerdote, el auditorio se ponga de pie para escuchar la voz de los cielos.

Que la devoción a la palabra —sagrada o no sea fingida o, por el contrario, sea una experiencia verdadera, carece de importancia. El entusiasmo es una emoción contagiosa, autosuggerida, que emerge al impulso de la ola de la multitud que nos rodea. Probablemente el entusiasmo de las multitudes en las lecturas de poesía, la insistencia de la gente en ver y tocar al poeta, sea una versión generalizada de la idea romántica de que el poeta es aquel que ha entrado en contacto con lo sublime como experiencia previa a la composición del poema, y lo que se deseé al escuchar la voz del poeta, al verlo y tocarlo, al lograr de él ese sucedáneo de la reliquia, el autógrafo, sea participar, de alguna manera, en esa experiencia de lo sagrado.



Esta idea sobre la función de la poesía y sobre su relación con la violencia supone, pues, que la poesía pertenece a un ámbito superior, espiritual, que no puede ser tocado por la violencia a la que estamos sometidos por nuestras condiciones de vida y que, por el contrario, puede servir no sólo de consuelo para las víctimas, sino de bálsamo suavizante que hará desaparecer, por medio de la expresión de la sensibilidad individual, las aristas, los instintos agresivos, el deseo de herir al otro, y traerá algún tipo de reconciliación mágica entre los contrincantes. Por supuesto, todos sabemos que la poesía no es bálsamo, no es suavizante y no tiene ningún poder efectivo para traer ningún tipo de reconciliación. Una reconciliación sólo podrá lograrse en la realidad con la transformación de las condiciones de vida, no con gestos de falsa concordia.



de un estilo, que es también un ajuste de cuentas con el oyente o el posible lector".

Para Pavese, pues, la escritura de poesía es, en cierta medida, desahogo, y en cierta medida excavación, pero debe ir más allá de ambos para constituirse en un trabajo estético con la forma. Sólo a través de este trabajo es posible evitar el "grito patológico" y

tender la mano a un posible lector. A su vez, la conciencia de que su poesía está destinada a un público impulsa al escritor a ir más allá de la mera expresión subjetiva. El público es "abono en la raíz de cualquier vigorosa vegetación artística" y, como abono, impulsa al escritor a encontrar una forma justa para su poesía. En el caso de *Trabajar cansa*, la exploración de un habla dialectal y la concentración en el relato le permitieron, argüía Pavese, encontrar una actitud expresiva que era, también, "un dominio de la experiencia".

No obstante, Pavese señalaba que la exploración estética también tiene sus inconvenientes. Mientras más avanzaba en el domino de los recursos formales, decía, "era cada vez más capaz de sobreentendidos, de medias tintas, de composición rica, y estaba cada vez menos convencido de la honradez, de la *necesidad* de mi trabajo". La contradicción entre expresión y oficio artístico, entre sinceridad y trabajo con el medio, está en la raíz de la relación entre poesía y violencia. Esta relación no es armónica ni unívoca y, como insistía Pavese en sus dos ensayos, no existe una única respuesta a la pregunta sobre la posibilidad de balancear la exigencia de honradez con la exigencia estética a lo largo de la carrera de un poeta. Por esta razón "El oficio de poeta" y "A propósito de ciertas poesías no escritas" eran, para Pavese, no sólo esclarecimientos sobre cómo había logrado este precario balance en uno de sus libros. Constituían, además, una manera de poner término a un modo de escritura, un cerrar la puerta de una habitación en la que ya no podía habitar si deseaba seguir escribiendo poesía.

Casi veinte años después de que Pavese publicara sus dos ensayos, Paul Celan pronunció un discurso al serle concedido el premio de literatura de la ciudad de Bremen. El discurso de Celan, a pesar de haber sido hecho para su lectura pública, tiene un tono mucho menos coloquial que los dos ensayos de Pavese. Mientras que el poeta italiano relató de manera concisa las diferentes etapas y exploraciones en la escritura de su poesía, los efectos que buscaba y los resultados a los que llegó, Celan organizó su conferencia con frases y párrafos cortos, sentenciosos, cuyas conexiones no son evidentes a primera vista. La diferencia de tono entre ambos escritos en prosa es similar a la distancia que separa la poesía de Pavese de la

## ||.

Desde hace ya más de dos siglos, los escritores han insistido en que la poesía no es una mera exteriorización de sentimientos ocasionados por experiencias biográficas, pero esta idea aún persiste en nuestra percepción de la poesía e incluso es la semilla de muchas carreras literarias.

A principios de su carrera, Cesare Pavese escribió dos ensayos para aclarar, tanto para sí mismo como para sus lectores, el proceso de composición de la obra que había escrito hasta ese momento. "El oficio de poeta" y "A propósito de ciertas poesías no escritas", redactados el uno en 1934 y el otro en 1940, debían ser la explicación y culminación de las búsquedas que habían dado como resultado su primer libro de poemas: *Trabajar cansa*. Eran, al mismo tiempo, una reflexión sobre una manera de escribir poesía y la estimación de los límites de tal forma de escribir que, esperaba Pavese, serviría de fundamento a nuevas exploraciones.

Pavese comenzó "El oficio de poeta" con la admisión de que sus primeros intentos literarios, aún en la adolescencia, habían surgido, precisamente, del intento de desahogo de emociones particulares. No obstante, sostenía, esos primeros esbozos no son realmente poemas. Aunque tratan de evadir la "habitual abstracción introspectiva" expresada en un lenguaje convencional, no dejan de ser trivialidades despojadas de todo "gozo de realización". "Los mares del sur", su primer poema acabado, superó, precisamente, ese simple deseo de sincerarse en la página. Lo hizo mediante la práctica del oficio del arte que, en palabras de Pavese, es "el gozo de las dificultades vencidas, los límites de un tema, el juego de la imaginación, del estilo y el misterio de la felicidad

de Celan. El momentáneo equilibrio que el primero de ellos halló en la exploración del lenguaje hablado y en la concentración en el objeto en sus poemas, lo encontró el segundo de una forma muy diferente: en el alejamiento del poema del habla cotidiana. La poesía de Celan es a menudo percibida como una poesía hermética y difícil. Él mismo era consciente de ello y se refirió a esta característica en los siguientes términos en 1960, en otro discurso, con motivo del premio Georg Büchner: "Ésta es, me parece, si no la oscuridad congénita, sí la oscuridad adherida a la poesía en función de que se produzca un encuentro, una oscuridad desde una lejanía o extrañeza, tal vez proyectada por ella misma".

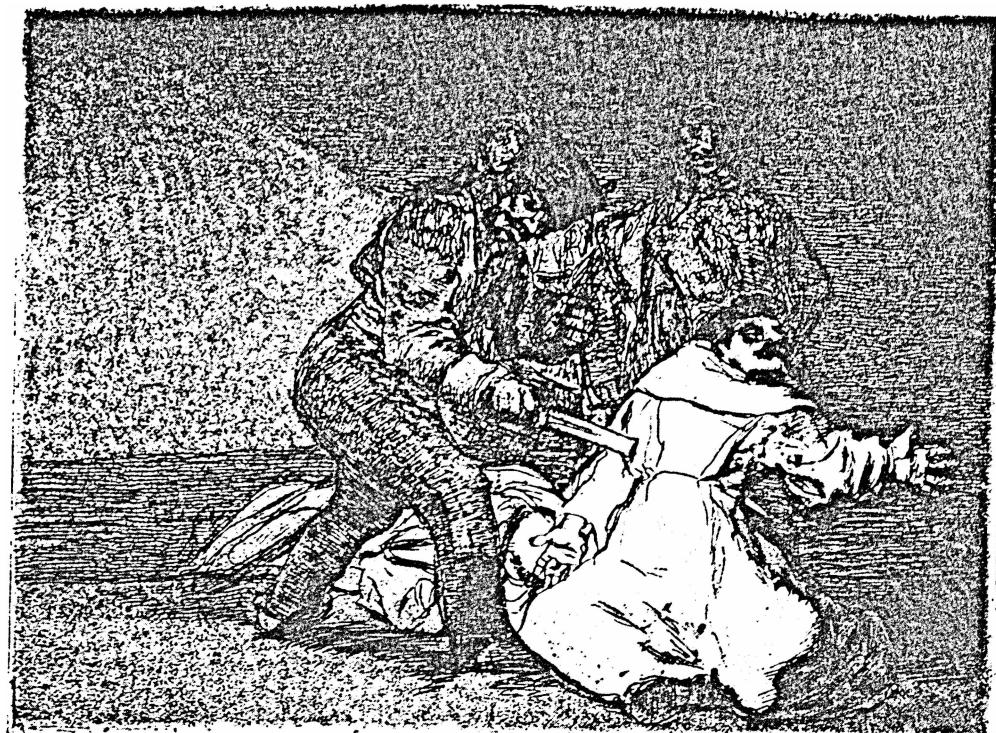
Para Celan, el hecho de que su poesía esté escrita en un lenguaje que se aleja de la simple comunicación, implica una liberación del habla colectiva, de los dejos y automatismos del lenguaje. Así, el poema es "lenguaje actualizado, liberado bajo el signo de una individuación sin duda radical". Tal individuación está, en cierta medida, marcada por el "ángulo de incidencia" de su propia existencia, por las experiencias históricas y personales por las que él había pasado. Por eso, Celan sostenía que "el poema no es intemporal", sino que surge en un momento histórico determinado y está marcado por dicho momento histórico.

No obstante, añadía Celan, el poema tiende hacia la intemporaldad, hacia el encuentro con un lector posible. El poema es como una botella con un mensaje "lanzada con la confianza –ciertamente no siempre muy esperanzadora– de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento [...] tal vez hacia un tú asequible". Esta búsqueda

de un oyente implica que el poema no puede limitarse a ser una declaración subjetiva. Debe ir más allá de la notación del sentimiento interior y constituirse en un "intento de encontrar una dirección". El poema es, pues, el esclarecimiento de una experiencia y un intento de comunicación. Celan sostenía que había escrito sus poemas "para hablar, para orientarme, para averiguar dónde me encontraba y a dónde ir, para proyectarme una realidad". Pero los poemas logran estos propósitos precisamente porque se apartan del lenguaje comunicativo, porque, mediante un trabajo con la forma, no se plantean como aseveraciones que forman parte del discurso de todos los días, sino como un lenguaje aparte, sagrado, rodeado por un cerco.

Ahora bien, ese deseo de encontrar una dirección para la poesía a través de la extrañeza del lenguaje también tiene un límite: el de la lengua de la cual se separa. El poema sólo puede separarse de la lengua hasta las fronteras que ésta le marca. Más allá de ellas, cesa de poder dirigirse a un "tú asequible", y deja de ser un esclarecimiento y una exploración. Pero las fronteras de la lengua no son sólo barreras. También marcan el territorio en el que se mueve la poesía, suscitan sus posibilidades.

Las reflexiones de Celan sobre la lengua y su relación con el oficio de poeta también están ligadas a la experiencia histórica de otra manera. Además de considerar que la experiencia histórica del individuo debe modificar la lengua en la composición de la poesía, Celan percibió la lengua como la única pertenencia que era suya luego de los desastres de la Segunda Guerra Mundial: "Accesible, próxima y no perdida permaneció, en medio de todas las



pérdidas, sólo una cosa: la lengua". Sin embargo, esa lengua no permaneció incólume, sino que también sufrió, como los hombres, la violencia: "Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, 'enriquecida' por todo ello".

La lengua que sobrevive al enmudecimiento de la historia, modificada radicalmente en el ejercicio poético, es, para Celan, la victoria de la lengua frente a la historia. Pero Celan no creía que la poesía o el arte sean garantías suficientes de la capacidad expresiva y esclarecedora de la lengua. La poesía, de acuerdo con él, es un oficio que no tiene "un suelo de oro". Es más, el problema de la poesía es que ni siquiera es seguro de que tenga suelo, sino que más bien tiene "abismos y profundidades". El poema debe tenderse, como un puente colgante, sobre la duda de la función y la razón de ser de la poesía. Para Celan, la poesía no es una especie de fluido espiritual dado de antemano y necesariamente evidente. Es, por el contrario, un problema abierto, una pregunta que se debe plantear una y otra vez, so pena de caer en un esteticismo vacuo.

El poeta irlandés Seamus Heaney se planteó también la pregunta por la función y la razón de ser de la poesía en 1986. En "El gobierno de la lengua", Heaney se refirió a la poesía en términos de lengua que canta –no de lenguaje común– y planteó que la poesía enfrenta una situación doble, como si fuera una moneda de dos caras. Por una parte, decía Heaney, puede decirse que la lengua goberna, que, en tanto es una poesía de la imagen, de texturas y sugerencias, es una actividad autónoma que se rige por sus propias reglas. Por otra, puede decirse que "El gobierno de la lengua" implica que la poesía debe ser gobernada, que la poesía recuerda "que su autogratificación" es "percibida como una especie de afrenta por un mundo preocupado por sus imperfecciones, sufrimientos y catástrofes".

Parte del poder que le permite a la lengua gobernar estriba en el prestigio de la misma en las artes literarias. De acuerdo con Heaney, más que al novelista o al ensayista, el público, es decir, nosotros, estamos dispuestos a concederle al poeta una eficacia particular. Creemos que el poeta tiene un tipo de percepción particularmente sensible que capta "las voces del mundo" y que puede abrir "vías de comunicación inesperadas e inexploradas entre nuestra naturaleza y la naturaleza de la realidad en que vivimos". Esta percepción nuestra de la poesía, que de una manera exage-

rada lleva a la exaltación desmedida de la figura del poeta como una especie de sacerdote, también le da a la poesía "su propia fuerza vindicativa. Bajo este designio, la lengua (que representa tanto el don personal de exteriorización de un poeta como los recursos comunes del lenguaje) se gana el derecho a gobernar. Se le otorga, al arte poético, una autoridad propia". Para Heaney, nuestra idea sobre la inspiración poética y los recursos formales con los que el poeta trabaja conforman las dos caras de una misma moneda. La unión de ambas garantiza la autonomía poética, la fidelidad última que un poeta debe a "las exigencias y promesas del hecho artístico".

Sin embargo, la autonomía de la poesía no era algo dado para Heaney, como no lo era para Paul Celan. Aparte de concedérsele una cierta libertad, la poesía también ha sido sometida a toda una serie de "presiones correctoras de la realidad social, moral, política e histórica", aclaraba Heaney. Estas presiones correctoras no vienen sólo de los poderes religiosos, sociales o políticos, sino también de los poetas mismos, quienes sienten, en más de una ocasión, la necesidad de plegarse a ellos para justificar su actividad como poetas. Dicha necesidad se debe a que la libertad de la imaginación aparece, a los ojos de estos escritores, como una actividad gratuita, insuficiente, en un mundo que necesita respuestas a problemas inmediatos. Como ejemplos de este sentimiento de culpa frente a la realidad y del menester de plegarse a otros poderes, Heaney citaba, entre otros, a George Herbert y T. S. Eliot. No obstante, aclaraba, la poesía de estos dos escritores permaneció incólume porque, aún cuando éstos habían cedido poco o mucho a otras exigencias, su fidelidad última había estado de parte del arte. Esto garantiza que sus obras no sean meros tratados religiosos o panfletos políticos, sino verdaderos poemas. Heaney lo puso en los siguientes términos: "El arte no sigue el mapa dado de una realidad mejor, sino que improvisa un esbozo inspirado de lo que debe ser".

La improvisación de "un esbozo inspirado de lo que debe ser" es la posibilidad utópica de la poesía, que no ofrece soluciones inmediatas, pero que tampoco permite olvidar que no vivimos en el mejor de los mundos posibles. La poesía "no dice a la multitud acusadora o al desvalido acusado, 'ahora tendréis la solución', no se propone ser decisiva ni efectiva. En lugar de eso, en la disputa entre lo que va a suceder y lo que desearíamos que sucediera, la poesía mantiene la atención en vilo durante un momento, no funciona como distracción sino como concentración pura, como un núcleo en el que nuestro poder de concentración vuelve, concentrado, a nosotros mismos". El poder de concentración de la poesía radica, para Heaney, en los medios formales que, dis-

puestos de manera original y, apelando a nuestra imaginación y a nuestras emociones, permiten esa "concentración pura". La poesía se aparta así de un discurso que pretende influir directamente en la vida habitual, pero no rompe con la vida misma. Esta referencia oblicua a la verdad constituye la gran fortaleza de la poesía.

La gran fortaleza, pero también la gran debilidad de la escritura. La paradoja que comparte la poesía con las artes imaginativas en general radica, de acuerdo con Heaney, en que el impacto imaginativo y emocional que ocasiona la lectura de poesía no tiene un efecto sobre la realidad. "Ante la brutalidad de la embestida histórica" la poesía es prácticamente inútil. "Ningún poema ha detenido jamás a un tanque". Esta manera desnuda de poner las cosas resulta muy poderosa. Expone claramente que la poesía no puede ser considerada un bálsamo consolador ni un preventivo contra la violencia, sino que lo que la mantiene viva es, paradójicamente, la mala conciencia de su inefficiencia. Una mala conciencia que también marca la distancia de la poesía frente al discurso de intenciones inmediatas, y que le permite una libertad de acción que garantiza su poder sobre la imaginación. O en palabras de William Butler Yeats, citadas por Heaney, en sus momentos culminantes la poesía intenta "concentrar realidad y justicia en un mismo pensamiento".

A lo largo de su carrera, Heaney ha intentado varias maneras de referirse, en su poesía, a hechos históricos. El intento más polémico, pero quizás también uno de los más efectivos, fue el principio de composición de los poemas de *Norte*, libro publicado en 1975. La semilla

que desencadenó la composición de los poemas fue una serie de hallazgos arqueológicos de cuerpos de víctimas de sacrificios de la Edad de Piedra en Dinamarca. Los cuerpos de estas víctimas habían sido conservados casi intactos gracias a la composición química de los suelos arcillosos donde habían sido depositados. Heaney tomó las imágenes de estas víctimas y las relacionó con las víctimas de las bombas y los asesinatos al azar que tuvieron lugar en Irlanda del Norte, especialmente después de 1969. En la perfección con que habían sido conservados los cuerpos de las víctimas prehistóricas, contaba Heaney, él vio una serie de testigos mudos de la historia, testigos que luego de miles de años habían logrado superar el silencio impuesto por la censura de los vencedores. Buena parte de los poemas de *Norte* se concentran en la descripción minuciosa de estos cuerpos, y en su posible analogía con las víctimas de la violencia de los años en los que se publicó el libro. A través de estas descripciones, Heaney buscaba una manera de objetivar el conflicto, evitar la acusación directa pero, al mismo tiempo, no ceder a las presiones de la historia.

La polémica que suscitó el libro fue bastante encendida. La crítica más severa a *Norte*, formulada por David Lloyd, argüía que la correspondencia que insinúa Heaney entre las víctimas prehistóricas y las presentes justifica la irracionalidad de la violencia a través del mito. Al vincular las víctimas de sacrificios rituales con las víctimas de la guerra civil en Irlanda, sostenía Lloyd, Heaney está ignorando las particularidades sociales y económicas del conflicto irlandés y, en lugar de denunciar la violencia, la está justificando estéticamente, porque la equivalencia entre las víctimas pasadas y



presentes implica una especie de circularidad ritual de la historia.

La crítica de David Lloyd no puede tomarse a la ligera. La observación de que la poesía, al apelar a la forma estética, está justificando las atrocidades que se cometen en la vida real es una de las contradicciones de la poesía moderna. El reverso de esta acusación es el argumento de que es, precisamente, la forma estética la que le da a la poesía su eficacia imaginativa. El libro de Heaney está atravesado por esta contradicción, que se expresa en algunos de los poemas que lo conforman. Lo interesante de estos poemas es que plantean que el poeta es culpable de estetizar la violencia en un escrito que causa una gran impresión en el lector, precisamente, debido a sus cualidades estéticas.

### Castigo

Siento el tirón  
del dogal en su  
nuca, el viento  
en su desnudo torso.  
El soplo vuelve sus pezones  
cuentas de ámbar,  
sacude el frágil aparejo  
de sus costillas.  
Veo su cuerpo  
ahogado en el pantano,  
la pesada piedra,  
las varas y las ramas flotando.

Bajo las que al principio  
fue un arbolito sin corteza  
desenterrado,  
hueso de roble,  
cuenco de cerebro:

su cabeza al rape  
es una tusa chamuscada,  
la venda, un trapo sucio,  
la soga, un anillo

para guardar  
recuerdos de amor.  
Pequeña adúltera,  
antes de que te castigaran

tenías el pelo rubio,  
estabas hambrienta, y era hermoso  
tu rostro negro como la breva.  
Mi pobre chiva expiatoria,

casi te amo,  
pero hubiera arrojado, bien lo sé,  
las piedras del silencio.  
Soy el voyerista artístico

de las crestas oscuras  
y expuestas de tu cerebro,  
de la membrana de tus músculos  
y de todos tus huesos numerados:

yo, que me quedé callado,  
cuando traidoras, tus hermanas,

embadurnadas de alquitrán,  
lloraban junto a las rejas,

quien fuera cómplice  
de la indignación civilizada,  
comprendo la exacta,  
la íntima, tribal venganza.

(Traducción a partir de las versiones de  
Joe Broderick y de Margarita Ardanaz)

### III.

A principios del siglo veintiuno, dada la escasa recepción y la cada vez menor difusión de la poesía, es cada vez más difícil pensar en una relación efectiva entre la poesía y la realidad, quiero decir, una forma en la que la poesía pueda tener un efecto seguro sobre la realidad. La poesía cuenta cada vez con menos lectores fieles. Éstos serán un grupo cada vez más reducido por el encogimiento de la educación pública, el cierre de las colecciones de poesía en las grandes editoriales por causas económicas, la desaparición de los suplementos literarios y la liquidación, o cada vez mayor limitación, de las pequeñas empresas editoriales que logran eludir, mal que bien, los intereses netamente comerciales. Pero, en tiempos de pobreza, es necesario mantener las esperanzas. En estos años, en Colombia, se ha seguido intentando y logrando esa lengua trabajada que abre un paréntesis de imaginación y emoción, que mantiene en vilo la atención y nos enfrenta con nosotros mismos. Este es el caso de la obra de José Manuel Arango.

En uno de sus últimos libros, *Montañas*, Arango escribió una serie de poemas que concentran la crítica a la violencia a través de diferentes formas. En "Eurídice" apeló a la referencia al mito y su contraste con la construcción breve y el tono objetivo, casi sentencioso del cuerpo del poema. En "Regalo" logró esta concentración a través del uso del habla popular para referirse a la muerte y la yuxtaposición de una imagen enigmática que le quita el carácter familiar al habla popular. Finalmente, la composición en estrofas breves, quebradas, le permitieron crear una resonancia entre las formas quebradas de las montañas, la dureza de la ciudad y la noche que cae sobre ambas en "Ciudad".

### Eurídice

Bajó al helado  
depósito de la morgue,  
en el sótano oscuro  
del hospital.

Allí la halló,  
desnuda.  
Una etiqueta en el tobillo  
con un número.

---

## Regalo

1.

Aquel que esperaba y esperaba  
pero no sabía lo que esperaba  
y era la muerte.

2.

Porque en fin viene el tiempo con un palo  
y le muele los huesos.  
A saber: con el tiempo y un palito,  
con el tiempo y un palo llegará  
a saber,  
a saber.

3.

Un escorpión en lugar de un huevo:  
También, a su modo,  
un regalo apreciable.

Es como un derrumbamiento.  
Las montañas rodean,  
hoscas,  
erizadas de puntas.

Así llevamos en el corazón el peso de estos montes.

Que ahora caen sobre  
la ciudad,  
hechos de tiniebla, deshechos  
en tiniebla.

2.

Ésta es una ciudad amurallada  
entre montañas. Uno mira en torno,  
alzando la cabeza, y ve sólo  
la línea azul de los montes, lejos,  
sus picos.  
Es el borde de una copa  
quebrada.

Y en el fondo de la copa está la ciudad,  
ensimismada, dura.

3.

Hablo de la ciudad que amo,  
de la ciudad que aborrezo.

Mientras anocchece sobre los búcaros,  
en las laderas,  
en la boca del perro, en sus dientes.

Mientras anocchece en el hueso  
seco del corazón.

---

## Ciudad

*Y salí al balcón, melancólicamente,  
para cambiar de pensamientos, mirando al menos  
un poco de la ciudad que amo...*  
C. KAVAFIS

1.

Como si se desprendiera de las montañas,  
de sus flancos que a esta hora  
son de un violeta muy terso,

la sombra comienza a descender sobre la ciudad,  
rueda por los tejados, cae  
en las calles.

