



Poetas peruanos insulares

Helena Usandizaga

Universitat Autònoma de Barcelona

En 1973, la edición española de una antología de poetas peruanos preparada por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, *Vuelta a la otra margen*⁽¹⁰⁵⁸⁾, recibía este título: *Surrealistas y otros peruanos insulares*⁽¹⁰⁵⁹⁾. La insularidad de estos poetas, la dificultad de acceso a su obra, según los antologadores, corre paralela con la calidad de la misma y la secreta difusión que alcanzan por medios precarios. Lejos de querer prolongar el secreto, tanto la antología mencionada como -más modestamente- el presente trabajo aspiran a comentar en un espacio más amplio el valor de esta poesía, a establecer puentes entre la isla y el continente, unos puentes construidos ya para algunos de estos poetas. Dos de ellos, en cambio, Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) y Raúl Deustua (Lima, 1921), están siendo reconocidos sólo en fechas muy recientes, y aún de modo incompleto; por eso el trabajo se centrará en la obra de Eielson y en una breve referencia a la de Deustua.

Cabría preguntarse por qué los poetas peruanos raramente buscan su publicación; la respuesta nos la da uno de ellos: «Me mezquinas» -dice Arturo Corcuera-, «fax, celular, beeper, computadora, VHS, cocina de microondas. No tengo ni timbre»⁽¹⁰⁶⁰⁾. Pues bien, hay que rendirse a la evidencia: muchos poetas peruanos no tienen timbre, ni sueñan con ponérselo. Más allá de la anécdota, esto no quiere decir que no les guste ser leídos y difundidos; pero su actitud ante la poesía tiene algo de relación con la fatalidad. Hasta que aparece alguien que se empeña en editarlos o en hacerlos aparecer en una antología, a estos poetas no les parece adecuado «cortejar al destino ni molestar a los editores», en [624] palabras de Ferrari⁽¹⁰⁶¹⁾. Esta actitud tiene una larga tradición en la poesía peruana; si nos remontamos a la generación anterior, a

aquella de la que hablamos, podemos recordar la aparente displicencia de César Moro y el famoso silencio y ocultamiento de Emilio Adolfo Westphalen, que se aviene con su manera de considerar la poesía como algo no adquirido: «la poesía es algo que le sucede a uno», recuerda Ferrari⁽¹⁰⁶²⁾ que le dijo una vez. Blanca Varela, otra poeta peruana, ha dicho a este propósito unas palabras significativas:

A través de Paz y del poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas, comprendí y aprendí que la poesía es un trabajo de todos los días, y que no la elegimos sino que nos elige, que no nos pertenece sino que le pertenecemos, que no es otra cosa que la realidad y a la vez su única y legítima puerta de escape.⁽¹⁰⁶³⁾

Con estas premisas, examinaremos, con la brevedad que nos exige el espacio de estas líneas, dos islas peruanas para así colaborar a las vías de comunicación.

Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) entra en esta categoría de poetas por su falta total de autocomplacencia y por la actitud crítica ante su propia facilidad poética. El caso de Eielson es peculiar: conocido en tanto que artista plástico, no se ha convertido en cambio en una referencia poética acorde con la calidad de su producción, excepto en algunos círculos de Perú. Su relativa fama en los circuitos plásticos, por otro lado, se ha producido en Europa, donde reside desde hace tiempo, y de una manera natural: refiere en una entrevista⁽¹⁰⁶⁴⁾ que en Europa vive como pintor entre pintores e irónicamente reporta que le han aconsejado que no diga que es poeta: «como en los hoteles», dice; «si uno pone que es escritor le piden que pague por adelantado». Pero su desconocimiento en Latinoamérica se debe probablemente a la dificultad de conocer a un poeta que hasta cierto momento sólo se puede leer en revistas, en publicaciones digamos «locales» o en la mencionada antología de Lauer y Oquendo, que a pesar de todo provocó algunos comentarios muy elogiosos⁽¹⁰⁶⁵⁾. En 1976 Ricardo Silva Santisteban edita en Lima la poesía producida hasta entonces⁽¹⁰⁶⁶⁾, aunque con algunas ausencias significativas: es decir, quedan textos inéditos, algo que se repite en las subsiguientes ediciones. En este caso se [625] trata de la ausencia de *Noche oscura del cuerpo*, un poemario de 1955 que no se publicó hasta 1983, en París, en versión bilingüe francés/castellano⁽¹⁰⁶⁷⁾.

La poesía de Eielson pasa por diferentes etapas, pero muy a grandes rasgos podemos establecer unas líneas desde que comienza a poetizar con una sorprendente facilidad de la que se deriva un lenguaje lujoso y brillante; a pesar de la facilidad y el lujo, desde el primer momento es perceptible la búsqueda de una respuesta poética y hasta metafísica. Posiblemente la clave del ocultamiento de su poesía está en que esta respuesta la encuentra por tres vías que son en sí mismas insulares: por un lado, en una poesía crítica de sí

misma, iniciada claramente en *Tema y variaciones* (1950)⁽¹⁰⁶⁸⁾; por otro lado, en una poesía muy humilde, poesía del cuerpo y de los objetos, ya anunciada en *Doble diamante* (1947), e iniciada en *Habitación en Roma* (1952), una línea que continúa en *Noche oscura del cuerpo* (1955) y *Ceremonia solitaria* (1964); o, finalmente, en las artes plásticas, que habría que extender a su obra teatral y a los happenings o *instalaciones*. En los nudos que son elemento central de su obra plástica, de acuerdo a la apreciación de Canfield en su edición de *Poesía escrita*⁽¹⁰⁶⁹⁾, parece encontrar Eielson la serenidad y la unidad que de modo tanteante anuncian las búsquedas anteriores. Pero ninguna de las tres líneas implica una fuerte voluntad de publicar: la primera porque desemboca en experimentos antipoéticos; la segunda acaso por su propia humildad -recordemos que mantiene *Noche oscura del cuerpo* fuera de la circulación durante veintiocho años (1955-1983), y aun la versión definitiva la considera la de seis años después, la de 1989⁽¹⁰⁷⁰⁾-; y la tercera porque ésta simplemente la expone. El caso es que un poeta que por su facilidad podía haber sido un Neruda, como apunta Ferrari⁽¹⁰⁷¹⁾, se trata a sí mismo como un poeta clandestino.

La precisión sobre esta facilidad poética la proporciona Eielson cuando habla en una entrevista de la «matriz musical» a partir de la que escribe sus poemas: «muchos de mis poemas, casi todos, sobre todo los más viejos, han nacido de esa manera y casi sin ser tocados ni corregidos»⁽¹⁰⁷²⁾; y añade: «En ese sentido es *la matriz musical* la que me ha ayudado muchísimo, que salía sin el menor esfuerzo»⁽¹⁰⁷³⁾. Ese escribir como si tuviera una partitura en la cabeza es evidente leyendo, por ejemplo, «Esposa sepultada», de *Reinos* (1945)⁽¹⁰⁷⁴⁾.

Encerrado en tu sombra, en tu santa sombra,
Con el agua en las rodillas, te pregunto
¿Es el peso del manzano, claveteado de
estrellas, [626]
Sobre mi corazón oscuro, o eres tú, cabeza
Fugitiva de las horas, novia mía enterrada,
La que arrastras tu cabellera incesante
Como una botella rota, por entre mi sangre?
Yo no sé, señora mía, luto de mi amor,
Si eres tú la que reinas sobre tanta ceniza,
O si es sólo tu sombra, tu velo de novia en el
aire,
-Poblado de perlas, naves y calaveras-
El que inunda mi alcoba, igual que un océano.

En esta primera época la muerte reina tras la majestuosa belleza del mundo: el *yo* se presenta como separado del universo; entre los astros y la

ceniza ve desmoronarse el cosmos, porque esa belleza es, más que florecimiento, incendio. Y ese incendio grandioso y melancólico parece alimentado por lo oculto y enterrado: la esposa sepultada, la reina enterrada son en este libro figura recurrente que suscita el canto elegíaco por un mundo en destrucción cuya materia se convierte solemnemente en ceniza. «Nocturno terrenal» (pág. 59), por ejemplo, refiere esta visión que el yo separado contempla muy rilkeanamente con los ojos interiores: «Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan / Las casas de los muertos, amo la llama / Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo...». Pero tal vez esa muerte de la naturaleza constituye otro tiempo, otro ciclo que el hombre no puede integrar, al menos no desde ese ángulo estético y separado que predomina en *Reinos*: es «el Gran Sol de los Tiempos», del mismo poema, que «reposa, inmemorial» (pág. 60) en el bosque. Por eso, aunque en «Genitales bajo el vino» (pág. 62) clame «Óyeme, tierra, así, escribiendo así», «Mírame, tierra, así escribiendo, así», ni lo mortal y lo genésico del proceso material, ni la escritura, responden a este sujeto que ya sugiere los dos instrumentos de búsqueda de sus libros siguientes: el cuerpo, la percepción inmediata por un lado, y la crítica a la escritura por otro. Ya desde *Reinos*, como se ve, la poesía no es celebración, sino ausencia y separación, elegía, canto elevado por lo que no está y por la muerte presente en todo. Así lo enuncia en «Poesía» (pág. 64):

En mi mesa muerta, candelabros
De oro, platos vacíos, poesía
De mis dientes en ruina, poesía
De la fruta rosada y el vaso
De nadie en la alfombra. Poesía
De mi hermana difunta, amarilla,
Pintada y vacía en su silla;
Poesía del gato sin vida, el reloj
Y el ladrón en el polvo. Poesía
Del viento y la luna que pasa,
Del árbol frondoso o desnudo
Que un fósforo cruza. Poesía
Del polvo en mi mesa de gala,
Orlada de coles, antigua y triste
Cristalería, dedos y tenedores. [627]

La dimensión estética prevalece en este libro de bellas muertes, pero eso cambiará a partir de *Habitación en Roma* (1952), donde la crisis del sujeto se inscribe ya de otra manera en la dinámica del deseo y su frustración (algo que se anuncia ya en *Doble diamante*, de 1947: «Rotación de mi cuerpo / Hazme volver a mi cuerpo... Conviérteme en silencio / Deja rodar mis lágrimas en cambio», (pág. 117), y donde se pasa del lujo verbal y la altura sostenida del

tono al contacto con lo prosaico y a la humildad verbal; es la búsqueda a través de lo mínimo, del cuerpo, de lo humilde. Fernández Cozman⁽¹⁰⁷⁵⁾ observa cómo el sujeto poético de este libro habla a través de un cuerpo doliente y fragmentado. En «Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone» (pág. 161), la escritura se presenta como un acto natural, ligado al deseo, la carencia y la emoción, pero también como un acto de tristeza y desencanto ante la realidad de pobreza material y miseria social, y sobre todo ante el vacío del sujeto, que sin embargo ahora no se separa del mundo; incluso insinúa que su carencia y despojamiento podría llevar a la comunión, como en Vallejo⁽¹⁰⁷⁶⁾: «he convertido en agua / mi paciencia / en pan mi soledad / doy de comer / a los muros / de beber / a las sillas / me quema todo / y todo me congela». Al final del poema, junto con la inutilidad de la escritura, se presenta el único valor, la única riqueza que ha permanecido entre toda esa nada que invade al sujeto, la emoción:

yo no tengo nada
nada repito
nada que ofreceros
nada bueno sin duda
ni nada malo tampoco
nada en la mirada
nada en la garganta
nada entre los brazos
nada en los bolsillos
ni en el pensamiento
sino mi corazón sonando alto alto
entre las nubes
como un cañonazo.

Estos poemas desolados son por eso también poemas de amor y de vida, aunque al llamar al amor, muy vallejianamente, «nadie me responde»⁽¹⁰⁷⁷⁾ («Foro romano», pág. 179), aunque «sólo existes / porque te amo» («Escultura de palabras para una plaza de Roma», pág. 198). En ellos, todo se hace reversible como manera de mostrar la vanidad de las cosas: la escritura, la palabra crean el mundo, pero al final del poema y del libro dice: «¿sabes tal vez que entre mis manos / las letras de tu nombre que contienen / el secreto de los astros [628] / son la misma / miserable pelota de papel que ahora arrojo en el canasto?» (pág. 201). En otro poema, «Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos» (pág. 192), el sujeto se ve a sí mismo «...juntando / palabras otra vez / palabras aún...». Pero más que escribir el acta de defunción del amor y la vergüenza ante la vida miserable de los demás, al sujeto le maravilla más la posibilidad de «llorarlo»; si llega el día en que eso suceda, renacerá el amor y ya no escribirá sino que vivirá (pág. 194):

...aquel día
yo os lo juro
arrojaré al canasto
el universo entero
renacerá el amor
entre mis labios resecos
y en estos versos dormidos
que ya no serán versos
sino balazos.

Estos poemas de *Habitación en Roma* se acercan a la línea de crítica radical de la palabra, por la quiebra del lujo verbal y las referencias directas a la vieja contradicción entre vida y literatura. Esta línea ya ha comenzado, de hecho, con *tema y variaciones* (1950), donde los diferentes juegos verbales⁽¹⁰⁷⁸⁾ refieren la dialéctica inconciliable entre el todo y la nada, la reversibilidad de las cosas, el absurdo de lo que acontece: lo aleatorio que destruye el sentido. Ante esto, la palabra se convierte a menudo en una traidora al sentido o todo lo más en una resonancia del sutil y azaroso orden del universo y de la vida, como en «Misterio» (pág. 142). Hay otros libros que siguen esta línea, como *Mutatis mutandis* (1954), *De materia verbalis* (1957-58) y *Naturaleza muerta* (1958). Según Oviedo⁽¹⁰⁷⁹⁾ esto lleva a una nueva etapa de disolución, la de los experimentos gráficos. Pero más tarde se inscribirán en esta línea *Pequeña música de cámara* y *Arte poética* (escritos los dos en 1965).

Pero a mi entender los poemas de *Habitación en Roma* se ligan más bien a la línea de búsqueda en lo humilde, en lo cotidiano, en el cuerpo individual y social. Esto no implica abandonar la preocupación metafísica y aun mística que culminará para Eielson con las exploraciones en el budismo zen. *Noche oscura del cuerpo* (1955) inicia esta búsqueda en que el sujeto no busca con el alma sino con el cuerpo: porque la percepción del dolor y la alegría ocurren a través del cuerpo, y en definitiva el cuerpo guía la exploración emocional, estética y de conocimiento. En «Cuerpo mutilado» (pág. 219) el sujeto dice:

Divido uñas y quejidos agrego dientes
Sinsabores luminosos segmentos de alegría
Entre murallas de cabellos y corolas [629]
Que sonríen y que duelen. Todo dispuesto
En cúpulas sombrías en palpitantes atados
De costillas quebradas como si fuera un ciervo
Un animal acorralado y sin caricias

La posibilidad de conocimiento a través del cuerpo, de ir más allá del «círculo de huesos y latidos» en que acaba el poema anterior se insinúa en «Cuerpo secreto» (pág. 222), donde «...el hilo ciego que me lleva / Hacia mí mismo» propicia un viaje por los órganos y los humores semejante al trayecto místico, un viaje en el que «Caigo me levanto vuelvo a caer / Me levanto y caigo nuevamente / Ante un muro de latidos», para acceder por fin a la cruel y enigmática belleza:

Todo está lleno de luces el laberinto
Es una construcción de carne y hueso
Un animal amurallado bajo el cielo
En cuyo vientre duerme una muchacha
Con una flecha de oro
En el ombligo

Pero esta percepción del cuerpo como universo se contradice con la limitación, percibida cuando «un remolino de ceniza / bruscamente desbarata mi sonrisa / y mi pasado» («Cuerpo pasajero», pág. 224). Sin embargo, no se trata de oponer materia y espíritu, sino más bien de anotar la soledad, la transitoriedad y la separación que el propio cuerpo nos permite percibir. En «Cuerpo en exilio» (pág. 220), la vida pasa a través del cuerpo y de sus condicionamientos orgánicos y sociales; así el mundo es una prolongación dolorosa del cuerpo («me duele la bragueta y el mundo entero») pero esto no implica la ansiada unidad («Vivo de espaldas a los astros / Las personas y las cosas me dan miedo»):

Tan sólo escucho el sonido
De un saxofón hundido entre mis huesos
Los tambores silenciosos de mi sexo
Y mi cabeza. Siempre rodeado de espuma
Siempre luchando
Con mis intestinos mi tristeza
Mi pantalón y mi camisa

Porque la unidad se contradice sobre todo con la soledad y la alienación del cuerpo civilizado, del «Cuerpo vestido» (pág. 225): «hay una glándula amarilla / Que me llena de dulzura y maravilla / Hay tejidos que sonríen / Y tejidos que se mueren» [...] Pero sobre todo hay corbatas / Hay corbatas hay corbatas». La prueba de que no se trata de la operación clásica de negar y trascender el cuerpo, sino de conocer a través de él, es que al final del libro, como apunta Canfield⁽¹⁰⁸⁰⁾ se llega a unas imágenes de reconciliación y de [630] armonía, a través de las funciones más humildes del cuerpo; y la paz con el cuerpo nos liga a la felicidad de la infancia, figura recurrente en Eielson:

Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia
(«Último cuerpo», pág.
230)

Ceremonia solitaria (1964) es un libro posterior a los experimentos poéticos y visuales de disolución, pero en él se vuelve atrás y se suspende en ciertos momentos esa radical desconfianza de la palabra que había presidido sus experimentos anteriores. A pesar de que continúa la relativización de la poesía, sin embargo, este libro parece religarse más a la búsqueda de *Noche oscura del cuerpo*: «No es culpa mía si estoy hecho de cristales amargos / De irremediable ceniza y líquidos ardientes...», dice, con tono nerudiano, «Ceremonia solitaria alrededor de un tintero» (pág. 279). Pero de nuevo la búsqueda es aquí a través del cuerpo como contradictoria percepción del deseo y la carencia:

O porque estoy hecho de sustancias aciagas
De sonrientes materias que sollozan y sollozan
Y sollozantes materias que sonrían y sonrían.
Soy solamente un animal que escribe y se enamora,
Un laberinto de células y ácidos azules,
Una torre de palabras que nunca llega al cielo

Aunque el libro acaba, como *Habitación en Roma*, con la muerte de la palabra («Ceremonia solitaria entre papeles y palabras», pág. 294) y con «la misteriosa pelota de papel / Que ahora aprieto nuevamente / En una mano» (pág. 295), predomina la búsqueda a través de lo más material del yo. En «Ceremonia solitaria alrededor de tu cuerpo» (pág. 291) propone un hermoso poema de amor, de unión a través del cuerpo en que, a partir de la soledad, el encuentro físico es comunión con el otro y con el mundo:

No sé cuál es tu piel y cuál la mía
Cuál mi esqueleto y cuál el tuyo
Tu sangre brilla en mis arterias
Semejante a un lucero
Mis brazos y tus brazos son los brazos
De una estrella que se multiplica
Y que nos llena de ternura
Somos un animal que se enamora
Mitad ceniza mitad latido
Un puñado de tierra que respira

De incandescentes materias
Que jadean y que gozan
Y que jamás reposan [631]

Este libro habría que conectarlo con *Ptyx* (1980), el último publicado por Eielson; lo que se puede afirmar a partir de lo que hemos analizado es que esta poesía del cuerpo y de la crítica a la escritura no busca la publicidad, aunque ha sido objeto de publicaciones recientes. Seguramente a partir de la edición mexicana de *Poesía escrita* en 1989, la poesía de Eielson comienza a conocerse más. Recientemente, Martha Canfield ha hecho una antología para una editorial italiana en 1993 y una edición de la poesía escrita completa en 1997 que pretende paliar, con la colaboración del propio Eielson, los huecos que aún quedaban sumando la edición peruana y la mexicana. También, hace poco tiempo, se publicó una antología en Lima⁽¹⁰⁸¹⁾. Más recientemente aún, se ha hecho en la Universidad de Londres un coloquio sobre la obra plástica y poética de Eielson y se está preparando un CD-Rom anotado sobre este tema. Sin embargo, e inexplicablemente, Eielson sigue estando ausente de antologías recientes de la poesía hispanoamericana.

El caso de Raúl Deustua es aún más extremo: como a Eielson, su trayectoria le aleja muy pronto del Perú y le lleva a Nueva York donde trabaja como traductor permanente en organismos internacionales, pero la errancia le conduce hacia los años 60 a Ginebra donde sobrevive de modo más precario. Lauer y Oquendo⁽¹⁰⁸²⁾ determinan que «entre la poesía de difícil acceso material que este tomo reúne, ninguna es menos hallable que la de Raúl Deustua», quien ha publicado hasta entonces en revistas y una sola *plaque*⁽¹⁰⁸³⁾. Muchos de estos poemas estaban entre los diez cuadernillos que «por sugerencia de Abelardo Oquendo, Deustua mandó a Lima para que se publicaran en la editorial Mosca Azul»⁽¹⁰⁸⁴⁾. El proyecto no pudo llevarse a cabo pero recientemente esos diez cuadernillos, parte importante de su obra poética, han sido editados cuidadosamente por Américo Ferrari -quien hace la introducción del libro- y Ricardo Silva Santisteban, con la ayuda indispensable de Abelardo Oquendo; el libro lleva el título de *Un mar apenas*⁽¹⁰⁸⁵⁾.

Ferrari⁽¹⁰⁸⁶⁾ ha notado la ausencia del yo lírico en una parte de los poemas: en esta poesía habla alguien que se disfraza, que se esconde, que se distancia. Pero también, en otros poemas, especialmente los de *La voz interrumpida*, escuchamos a alguien desvelado por el ruido de sus sueños, alguien a quien las palabras llevan de la nada «a un diálogo de amor, a las orillas / de un mar que desconozco»⁽¹⁰⁸⁷⁾, un ciego que escucha al borde de la vigilia las voces de los muertos, de los ausentes, de los idos, y que sabe que «lo impronunciable existe desde siempre» (pág. 81). Y que, a pesar de que es «ciego y mudo» (pág. 71) descifra para el lector «un [632]límpido alfabeto de la noche» (pág. 30) y le permite tal vez acceder a aquella «...imponderable / materia de los

sueños que subsiste / cuando toda materia es ya la nada» (pág. 20). En la voz más impersonal percibe Ferrari⁽¹⁰⁸⁸⁾ «una meditación sostenida sobre la cara oculta de la realidad y su íntima relación con la palabra humana que la asedia». Destaca también Ferrari⁽¹⁰⁸⁹⁾ dos símbolos omnipresentes en este poemario, la esfera y el centro: «La esfera poética de los versos de Raúl, existente, transparente, acerada y en las fronteras de la quietud, morada del verbo calcinado, vía por donde pasa el hombre nocturno en busca del centro luminoso e inalcanzable, morada a su vez de la aventura y del sigilo». Unos versos de Deustua (de la sección *La voz interrumpida*, número 8, página 75) nos permiten acceder al clima de su poesía:

Esta pesada almendra que alimento,
este dolor de arena,
certidumbre
entera de nada. Interrumpido
El diálogo y el día que alumbraba
toda noche, la herida misma.
Ausencia
De pasos y de voces, brasas ásperas
que hieren mis entrañas, voces puras,
extinguidas, exangües en el eco.
Sólo mi sórdida impotencia, sólo
mi mano contra un muro, piedra ciega
que impide el paso al ciego y al vidente
-el mar a veces desde el fondo sube
Y sufre en la memoria,
se alabea
El tiempo. ¿Cesará también el tiempo?

De esta reflexión sobre dos poetas interesa en definitiva una manera de hacer poesía (no una manera de aislarla) que tiene una larga tradición en la poesía peruana y que implica un desinterés hacia todo lo que no sea la aventura poética; de esta manera de hacer poesía que no se identifica con el malditismo ni con el fracaso se deriva sin embargo cierto aislamiento. Un aislamiento que rompen con su interés críticos como Octavio Paz, Álvaro Mutis, Abelardo Oquendo, Mirko Lauer, Américo Ferrari, André Coyné, Ricardo Silva Santisteban, William Rowe, Martha Canfield: que sirvan sus nombres entre otros para señalar el elemento indispensable de comunicación, que es el gusto poético; se puede ser un buen crítico sin tenerlo pero en este caso sólo el gusto crea los puentes. Por otro lado, creo que el desinterés de estos poetas por cultivar los circuitos editoriales no es un acto de soberbia ni un acto de indiferencia, sino un acto de confianza, tal como dice Ferrari a propósito de Deustua⁽¹⁰⁹⁰⁾. Confianza en que la poesía llegará a quienes la

aman, y confianza en que esos circuitos paralelos se crearán por obra y gracia de la pasión poética y del deseo de comunicarla a todos aquellos a quienes atraiga esta isla, extraña sin duda, pero siempre revisitada por sus adictos. [633]

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

