

## Luis ricardo furlán

Poesia Hispánica Viva

PROF. DR. GUILLERMO DE LA CRUZ CORONADO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

### A) A Pessoa e a Obra

Nascido em Buenos Aires, em 1928, sua vida vai-se marcando com múltiplas tarefas, das quais as que melhor o configuram são, naturalmente, as literárias: de crítico, de divulgador, de poeta.

Assim, dedica-se à crítica oral e escrita, servindo-se da radiodifusão e do jornalismo; a primeira na Rádio Municipal de Buenos Aires, e o segundo, em diários e revistas como *Clarín*, *Histonium*, *La Nación* e outros, dentro e fora de sua pátria.

De sua atividade crítica citamos *Crónica de la poesía argentina joven* (Caracas, 1963) que ocupa todo o n.º 242 da revista venezuelana de poesia *Lírica Hispana* e em que Luis Ricardo seleciona e apresenta, sucinta e fraternalmente, seus companheiros de geração poética; o artigo *Aproximación interpretativa a la poesía hispanoamericana* (Santa Fé, 1964; na revista *Universidad*, da Universidade Nacional do Litoral) que é, melhor dizendo, uma recensão; e o caderninho *Circunstancias de la Poesía* (1966), tentativa de situar-se a si mesmo diante de sua poesia, diante da poesia, e a ambas em sua *circunstancia*, concebida um pouco orteguianamente. Acrescente-se sua atividade de diretor de publicações literárias, como a revista *Cardinal* e a coleção *Cuadernos de la Brújula*.

Mas Furlán é, antes de mais nada, poeta, e de poesia são todos os seus livros propriamente ditos; livros breves e quase todos densos, que oferecemos aqui em seqüência cronológica:

*Alba del Canto* (Buenos Aires, ed. Los Trabajos y los Días, 1951).  
*Distrito tuyo* (Buenos Aires, ed. Cuadernos de la Brújula, 1957).  
*Los Días Fraternales* (Buenos Aires, ed. Cuadernos de la Brújula, 1958).  
*Odas mínimas* (Bilbao, ed. Alrededor de la Mesa, 1961).  
*Domingo del Poeta* (Buenos Aires, ed. Cardinal, 1961).  
*Deslinde del Tiempo y el Ángel* (Buenos Aires, ed. F. A. Colombo, 1963).  
*Noticia de Amerindia* (Lisboa, ed. Panorámica Poética Luso-Hispánica, 1964).  
*Teoría del País Tropical* (Buenos Aires, ed. Cardinal, 1964).  
*El Laurel y el Átomo* (Buenos Aires, ed. Cebma, 1969).

Flores do caminho, Luis Ricardo recolheu, para sua poesia, numerosos prêmios, alguns nacionais, outros internacionais. Desiguais em seu valor, o mais importante e significativo é a constância com que os foi ganhando como testemunho geral de reconhecimento. Até 1969 já havia recebido o poeta nove prêmios; se os enumero é tão-somente por serem eles os momentos mais evidentes da repercussão de uma obra ao longo de quase duas décadas de criação e empenho:

1950: Medalha de Ouro da *Comisión Nacional de Cultura*, Buenos Aires.  
1960: Prêmio Publicação do *Fondo Nacional de las Artes*, Buenos Aires.  
1963: Primeiro Prêmio Provincial de Poesia, *Centenario de Saladillo*, Buenos Aires.  
1964: *Faja de Honor* da *Sociedad Argentina de Escritores*, Buenos Aires.  
1964: Prêmio de Poesia do *Consejo del Escritor*, Buenos Aires.  
1964 e 1965: *Fajas de Honor* da *Sociedad de Escritores Bonarenses*, Buenos Aires.  
1967: Prêmio Internacional de Poesia Rubén Darío da OEA, Washington.  
1968: *Gran Premio de Honor ALMAFUERTE* da *Soc. de Esc. Bonaer*, Buenos Aires.  
1969: Prêmio de Poesia JOSÉ MARÍA PEMÁN DO "INSTITUTO DE CULTURA HISPÁNICA", de Madrid.

Já no primeiro contacto nos produz a obra de Luis Ricardo Furlán essa sensação de dignidade e força da verdadeira poesia. Sensação que provém de todos os seus integrantes, desde a forma, bela, elástica, magistralmente elaborada, até os conteúdos, ricos de fina sensibilidade, pensamento elevado e profundo sentir. Justificar criticamente essa intuição inicial de beleza é nosso propósito nesta apresentação; e para consegui-lo, creio suficiente a análise, por



toques rápidos e substanciais, de alguns aspectos de sua forma e de sua matéria. Limitamo-nos a *Domingo del Poeta*, *Teoría del País Tropical*, *Deslinde del Tiempo y el Ángel* e *El Laurel y el Átomo*, os únicos que possuímos integralmente e que de agora para frente citaremos abreviadamente *Domingo*, *Teoría*, *Deslinde* e *El Laurel*.

E começando pela forma, demos uma olhada no endecassílabo (v. nota final) como metro básico e no soneto e outras composições como estruturas poemáticas.

O endecassílabo predomina amplamente na poesia de Furlán; o emprego de outros versos está reduzido à mínima expressão em número e espécies. O endecassílabo de Furlán possui o vigor e a soltura, o rigor, a maleabilidade e a tessitura de quem aprendeu sua técnica na mestria dos grandes poetas de língua espanhola, desde os iniciadores renascentistas e a plenitude barroca, até às renovações e revoluções modernistas, de 98 e posteriores. Em Luis Ricardo há endecassílabos que, ou por seu movimento melódico ou por sua substância poemática ou por ambas, soam a Garcilaso, a Góngora, a Quevedo, a Unamuno, a Antonio Machado, a Rubén Darío, a Juan Ramón, a Gerardo Diego e sua geração, a Luis Rosales e a sua, etc.:

*Estas plazas, antiguas-bulliciosas  
cuando al atardecer las engalana  
el oro del otoño de los árboles  
y un aire de muchachas —...*

("Elogio de las plazas", *Domingo*, 11)

*Cómo volaba el viento la llanura  
más vegetal que el árbol; más hermoso  
que un potro adolescente o el reposo  
de una virgen calandria en la lisura.  
Qué habitante de agua y armadura  
era el molino, girasol gozoso...*

("El viento", *Teoría*, 25)

*Creo en la espina azul si me desgarrá...*

("Testimonio del creo", *Deslinde*, 19)

*Ya no dará el rosal la rosa rosa,  
ya no tendrá el rocío su rocío...*

("Adiós a Juan Ramón", *Deslinde*, 47)

*Caracola del aire, caracola...*

("Caracola del aire", *Deslinde*, 91)

*Alba marina en marinero día...*

("Oda marinera", *Deslinde*, 83)

*y vertical la barca desmemora*

*último sueño en tiempo de la muerte...*

("Actitud de la barca", *Deslinde*, 89)

*Memoria soy del polvo donde vivo...*

*Navegante es la sangre, delta activo...*

*Sólo la muerte le pondrá candado...*

("El candado", *El Laurel*, 19-20)

Precisamente pela comparação do endecassílabo de Furlán com o de seus predecessores poderemos perceber algumas de suas características. Assim, apesar da freqüência do tema campestre, que logo examinaremos, são relativamente poucos os versos de Luis Ricardo que recordam a suave sensorialidade e a delicadeza dos endecassílabos de Garcilaso. Em conjunto, seu verso aproxima-se mais do metro barroco e seus renovos modernos: ágil e solto, ou tenso e retorcido, ou mágico e alado, ou adrede áspero e duro, ou lógico e cerebral como um silogismo escolástico, segundo as exigências de sua vontade criadora. Claro que não se trata tão-somente de uma semelhança técnica, mas também, e com a mesma importância, de uma vivência pessoal da realidade feita poesia.

Dos endecassílabos furlanianos dois tipos chamam-me especialmente a atenção e detenho-me neles não tanto para mostrar simples variedades técnicas quanto para destacar sua complexa motivação poética.

Seja primeiro o endecassílabo com acento na sílaba inicial. Sua freqüência em nosso poeta ultrapassa, e em muito, a corrente em outros poetas endecassílabistas. Particularmente notável é o estruturado segundo a distribuição acentual

1.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 10.<sup>a</sup>

ou segundo esta outra

1.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 10.<sup>a</sup>

Considerando o acento em 6.<sup>a</sup> como cima rítmica destes endecassílabos, aos quais parte em duas vertentes ou segmentos, o primeiro segmento — ascendente —, com seus dois acentos (1.<sup>a</sup>-3.<sup>a</sup> ou 1.<sup>a</sup>-4.<sup>a</sup>), resulta áspero e encabritado e



ao mesmo tempo retardado e fatigoso, em contraste com o deslizar-se contínuo do segundo segmento — descendente —, com seu acento único em 10.<sup>a</sup>. É admirável a eficácia em Furlán deste endecassílabo para plasmar determinados estados líricos.

Assim, na estrofe inicial do poema "La égloga"

*Ya me despierta el alba humedecida  
con el trinar alegre de los pájaros  
y me señala el río, la pradera  
y un litoral de grillos y guijarros,  
(Teoría, 13)*

o ritmo do primeiro verso (1.<sup>a</sup>-4.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>), com seu impulso abrupto, motiva melodicamente, e logo de chofre, a sensação agreste de uma campestre paisagem matinal que, embora povoada de seres eglógicos e musicais (*alba humedecida, pájaros cantores, río con guijarros, pradera con grillos*), não é para o poeta, estimulado por outras urgências, âmbito de uma artificial efusão sentimental, mas sim um campo de ação:

*jinete en mi alazán encabritado (Id., id.)*

Ritmo que se repete na segunda estrofe

*debo cruzar el cauce iluminado,*

na terceira

*y esta madura urgencia de naranjo*

e na quarta

*y una agreste muchacha me saluda,*

como uma seqüência que acompanha sugestivamente todo o sentido de poema. Poema eglógico, como diz seu título, mas não feito de lamentos e deiscente efusão na natureza à maneira bucólica tradicional, mas sim de terrível paixão telúrica que busca integrar-se, pela ação, o trabalho e a absorção de sua beleza e sua dor, com a mãe terra (*antigua madre campesina*), com *el horizonte ardido del verano*, a sede dorida dos cardos, e a mulher, não ninfa mas *agreste muchacha*. Nem é preciso dizer que a sugestão desse mundo lírico, do ponto de vista do significante, não se deve exclusivamente aos oportunitíssimos endecassílabos encabritados (todos os demais do poema têm um só acento no primeiro segmento

e outro no segundo, com a cima rítmica sempre em 6.<sup>a</sup>; versos quase uniformes, predominando o do ritmo 4.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>, propício para a expressão do bucólico); contribuem para esse efeito, entre outros fatores, as séries fônicas, tantas e tão ricas na estrofe e em todo o poema, as imagens conceituais, etc.; mas o ritmo desses endecassílabos em 1.<sup>a</sup>-4.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>, irrompendo agressivamente no equilíbrio dos demais, é fundamental na sugestão criadora do poema como "bucólica agreste".

O endecassílabo de série acentual 1.<sup>a</sup>-3.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup> nos oferece no soneto "La Siesta", de mesmo livro, um exemplo luminoso de imagem rítmica. O movimento rítmico do soneto resulta da combinação de endecassílabos de andamento compassado (produzido pela distribuição equilibrada de seus três acentos, 3.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>, com a única variante 2.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup> do penúltimo verso) e endecassílabos de andamento ríspido, ao menos em seu primeiro segmento (originado de distribuição desequilibrada de seus quatro acentos e a rude entrada de acento em 1.<sup>a</sup>; variante 1.<sup>a</sup>-3.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-8.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup> é o terceiro verso, com cinco acentos) em evidente balanço. Se chamamos *A* a estes, e *B* àqueles, temos a seguinte estrutura rítmica do soneto:

*A Esta paz de la tarde campesina,  
B recostada a la vera del camino,  
(A) huele a trébol en flor y sabe a trino  
B ondulando en la acequia cantarina.*

*A Cruza el cielo la rauda golondrina,  
B renovando su viaje peregrino;  
B y, girando, la rueda del molino  
A cuelga un hilo de agua bailarina.*

*A Fresco vaho rezuman los azabares,  
B Agitando las copas, inclemente,  
A juega el viento, travieso, en los pinares.*

*B Y nostálgico, trémulo y cautivo  
(B) el grillo soñador y penitente  
B estridula su canto primitivo.*

(Teoría, 21-22)

Se formos sensíveis ao jogo rítmico do soneto entre dois andamentos diferentes e alternados (embora sem ordenação rigorosa), perceberemos a atuação desse jogo como imagem rítmica geral da dualidade opositiva dessa *siesta na tarde*



*campesina*; esse momento de emoção sensorial da paisagem em que o poeta capta, de um lado, elementos estáticos, ou movimentos moderados e repousantes, ou sensações morosas e adormecedoras (*paz, tarde, recostada, vera del camino, buele, trébol en flor, sabe, trino, ondulando, acequia cantarina, fresco vaho, rezuman, azabares, grillo soñador...*); e, de outro lado, elementos dinâmicos, ou movimentos vivos, ou sensações perturbadoras (*cruza, raula golondrina, agitando, las copas, inclemente, juega, viento travieso, grillo trémulo, cautivo y penitente, estridula, canto primitivo...*).

No livro *Deslinde del Tiempo y el Ángel* quase não existe poema (todos são sonetos, menos três) em que não se destaquem esses endecassílabos como um de seus mais válidos significantes. Como exemplos isolados, citemos, do soneto "Elogio de la mano", os dois endecassílabos centrais do primeiro quarteto:

*cinco ángeles giran en el viento,  
cinco espadas laceran el aliento  
(Deslinde, 29)*

em que a reiteração do ritmo endecassilábico (1.<sup>a</sup>-3.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>) acompanha a dupla imagem conceitual paralela (*cinco ángeles, cinco espadas*) ressaltando a plasticidade agressiva dos cinco dedos ao se abrirem em *palma* — nova imagem conceitual e nova reiteração do acento em sílaba inicial, só que agora com a série 1.<sup>a</sup>-4.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>:

*tregua y laurel, la palma victoriosa.*

Em "Versiones del regreso" o terceiro verso, também da série 1.<sup>a</sup>-4.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>

*Iban las cestas, prietas y livianas,  
(Deslinde, 65)*

surge, pela singularidade alusiva e contrastante de seu ritmo, como um pólo de expressividade que age sobre todo o quarteto. Algo semelhante sucede em "Fábula de Helva", com um endecassílabo igual ao anterior

*Iba a la zaga el ciervo, enamorado,  
(Deslinde, 71)*

verso encaixado num soneto do qual, por sua singularidade tectônica, voltaremos a ocupar-nos mais adiante. Basta que se note, por enquanto, que esse soneto é um bom modelo do tipo de estrutura que tem por base a reiteração dos significantes conceituais ou rítmicos; mas os há em *Deslinde* mais densos ou

complexos, como "Revelación del ángel" (27), "Encubrimiento del cerrojo" (35), "Crónica del olivo" e outros.

Pela singeleza com que realiza essa estruturação e pela facilidade de sua análise, não quero deixar de referir-me aqui a "Testimonio del credo", ao qual também voltaremos mais adiante. Notamos, sem esforço, três versos que, por seu caráter repetitivo (*Creo, Creo, Creo*), por sua posição estratégica (iniciais dos dois quartetos e do primeiro terceto), e por carregar os significados mais vibrantes e as imagens de mais cálida sensorialidade (*espina azul, copla viva, rosa angélica y fragante*) são os pontos de apoio da estrutura do soneto. Então, observemos que esses três endecassílabos têm a mesma linha melódica, e que essa linha, exclusivamente sua em todo o soneto, está formada pela série acentual 1.<sup>a</sup>-4.<sup>a</sup>-6.<sup>a</sup>-10.<sup>a</sup>; assim, esse ritmo endecassilábico, ao contribuir para a caracterização opositiva daqueles versos diante dos demais do soneto, se converte também em elemento básico de referência na estrutura do mesmo:

*Creo en la espina azul si me desgarra  
Creo en la copla viva cuando narra  
Creo en la rosa angélica y fragante.  
(Deslinde, 19-20)*

Outro aspecto do endecassílabo furlaniano que merece cuidadoso estudo é sua bimembração; para nosso propósito valham uma verificação sucinta e algumas sugestões de interpretação.

A frequência de endecassílabo bimembre em Furlán aproxima, uma vez mais, sua técnica à do endecassílabo barroco. Porque se em todos os poetas hispânicos cultivadores do endecassílabo, desde seus introdutores, com Garcilaso à frente, existem endecassílabos bimembres, estes tomaram na poesia culta barroca um caráter representativo pela singularidade e frequência de seu emprego e pela consciência generalizada de estar servindo a uma intenção poética: significar — metro bipartido, conteúdo bipartido — a dualidade do barroco. Dualidade que entranhou a substância do barroco, desde sua visão do mundo e do ser e destino do homem, até a esquematização de seu pensamento, sentimento e sensações. Seria interessante (para assinalar as linhas históricas do uso e valor estético do endecassílabo bimembre espanhol) fazer um paralelo entre nosso poeta e alguns dos poetas barrocos hispânicos, que mais se destacaram no caso, Góngora o primeiro; o argentino ficaria, certamente, em lugar de honra, tanto pela quantidade proporcional como pela habilidade ou arte em transformá-lo em recurso de expressão.



Para comprovar esta afirmação, me limito, também pela via de atalho, ao livro "*Deslinda del Tiempo y el Ángel*", talvez o mais denso, elaborado e perfeito de todos os de Luis Ricardo. Dos 464 versos do livro, 456 são endecassílabos. Ora, destes, descontando as dualidades puramente rítmicas, amiúde casuais, e contando apenas os que chamaria de bimembração densa ou total-conjunção dual de ritmo, formas lingüísticas, conteúdo, etc. — aberrantemente intencional, há no livro quase uma centena de bimembres, ou seja, mais de 20%. Nessa quantidade de endecassílabos bimembres é fácil distinguir diferentes modelos ou paradigmas, redutíveis a dois fundamentais.

Primeiramente, aqueles em que os membros da dualidade lingüístico-conceitual formam conjuntamente um dos elementos de um sintagma, ou seja, são a abertura em dois de um dos integrantes de um sintagma, geralmente o que faz o papel de complemento. Cito exemplos dos sintagmas mais variados:

- ni la pezuña leve y fatigada* (74)
- por marítimas y húmedas raíces* (86)
- Desnudo de canción y de aventuras* (61)
- conjugado de trébol y jilguero* (66)
- algo del aire y de la despedida* (34)
- ser agua de canción y de trasiego* (18)
- tu corazón de peces y de espumas* (83)
- de convivir la orilla y el camino* (16)
- regresaba a la hierba y al rocío* (60)
- me señalo en el árbol y en la azada* (53).

Em segundo lugar, aqueles cujos membros pertencem a unidades lingüísticas, sintagmas ou não, diferentes, embora ligados entre si lingüística e conceitualmente por aposição, oposição, coordenação, subordinação, etc., assinalo especialmente, desde o ponto de vista conceitual, aqueles em que um membro é a imagem conceitual do outro; e desde o ponto de vista da construção, aqueles em que os dois membros são simétricos, seja com simetria "sucessiva", seja com a correntemente chamada "bilateral". Eis aqui exemplos variados:

- descabalga su paso, acampa el día* (28)
- desdobra el tul y funda la niebla* (37)

- mi corazón, enaltecido escudo* (42)
- Tu corazón, agreste ligadura* (60)

- Dulce clamor del aire madrugado* (62)
- tenso el arco, la flecha disparada* (82)

- Grillos del campo, viejos tañedores* (66)
- alba marina en marinero día* (83).

Soltos e isolados do seu contexto, não dão sempre estes bimembres idéia da intensidade de sua presença nos poemas de Furlán; é preciso vê-los se acumularem, apertando-se, em sua diversidade, dentro de uma estrofe e até dentro de todo um poema. Vejam-se os dois quartetos do "Adiós a Juan Ramón", em que às apertadas bimembrações versais se juntam relações duais de verso a verso:

- Ya no dará el rosal la rosa rosa,*
- ya no tendrá el rocío su rocío*
- ni cantará el estío en el estío,*
- rota guitarra antaño jubilosa.*

- Pálida tierra, cavidad fangosa,*
- escudará su geste y su atavío,*
- la mano tiesa, el corazón umbrío,*
- helado el canto bajo helada losa* (47)

ou as acumulações em "Faena de la Niebla" (37), "Elegía para un pez en la tierra" (87) e "Naufragio de Alfonsina" (95).

Uso tão assíduo do decassílabo bimembre não se pode atribuir, em Furlán, a um mero capricho técnico nem a uma vontade de vistoso artifício, como sucedeu a tantos poetas. Furlán é um poeta sério, profundamente compenetrado da gravidade de seu ofício; incapaz, portanto, de entregar-se habitualmente à composição de jogos poéticos, conceituais ou rítmicos, por vão ludismo ou passatempo. Deve-se buscar para essa freqüência de endecassílabos bimembres outra motivação mais condizente com a sinceridade e gravidade de sua personalidade de poeta e de homem.

Será fácil ao leitor, se tem sensibilidade e entende da arte, analisar e valorizar por si mesmo a participação concreta da bimembração do endecassílabo no sistema de significantes de um determinado verso, estrofe ou poema; e deixamos-lhe essa tarefa. Mas, fora dessa motivação particular, cabe indagar ainda sobre uma motivação mais geral que pareceria reclamada pela própria constância e generalização desse recurso em Furlán. Qual seria essa motivação geral?



Como sempre, limitados aos propósitos de uma apresentação, contentar-nos-emos com breves sugestões; e, por enquanto, ocorrem-me duas como mais válidas: uma, no plano da forma, e outra, no da matéria poemática; ou mais concretamente, uma no terreno da estrutura poemática e outra no da visão-sentimento do universo furlaniano. A primeira justificaria os endecassílabos bimembres como procedimento formal de bipartição rítmica; e a segunda explicaria a dualidade de seus significados. Cada uma vai servir-nos para penetrar em dois novos aspectos da poesia de Luis Ricardo: sua estrutura e sua temática.

O axioma de que todo poema é, deve ser, uma construção, um "poiema", não impede que possamos destacar entre os poetas alguns mais assinaladamente construtores. Seriam "poetas construtores" aqueles que tendem a dar à construção do poema um caráter relevante e particularmente significativo.

A consciência do poema como "poiema", como "obra" ou produto de uma elaboração tectônica, aparece luminosa em alguns versos de Furlán, como na "Carta a Rubén Darío", em que *dialogando... com el mundo real de la poesia* e com chamadas expressas a Verlaine (*ob clara transparencia del vocablo/pentagramado, casi musical*) e a Mallarmé (*amontonando voces derruidas*), conclui:

*Y otra vez, constructores,  
trazar otras ciudades de la música,  
poner otras raíces, otros pájaros.  
(El Laurel, 44)*

Com a evocação dos três poetas construtores e "mágicos" (Verlaine-Mallarmé-Rubén *trilogía de luz inacabada*) sublinha Luis Ricardo tanto a construção em si como a leveza da mesma, sua feitura de materiais de ar profundo, de signos mágicos; idéia que, com claro paralelismo em certos elementos (*trazar otras ciudades — levantar... una casa de tierra; constructores — arquitectura; pájaros — pájaros; raíces — pozo, etc.*) repete em "Un verde cono de sombra":

sumergirse

*en el pozo del aire, lentamente  
desentrañar la magia y levantar  
con esa arquitectura de los pájaros,  
con esa arquitectura de los pájaros,  
una casa de tierra junto al cielo...  
(Deslindo, 68)*

Originado, ou não, de tal consciência, há em Furlán esse peculiar propósito de "construir" o poema que distingue os poetas assinaladamente construtores; e sua obra documenta-o bem vivamente.

Documenta-o com a estrutura de tantos poemas. Sei a confusão e imprecisão que, por causas bem conhecidas, envolvem hoje as palavras "construção", "forma", "estrutura" e outras de seu campo semântico. O crítico e o teórico da literatura vêm-se hoje forçados a identificar por si mesmos essas palavras dotando-as de um significado próprio dentro de seu sistema de pensamento. Por meu lado, entendo por estrutura o conjunto de elementos tectônicos que individualizam a forma. Porque julgo que a forma, em sua multiplicidade de planos (forma substancial, forma lingüística, formétrica, etc.) é geral e comum, enquanto que a estrutura é sempre particular e única. Não há poema sem estrutura, como não há poesia sem construção, por mínima que seja; mas há poemas em que alguns elementos da estrutura são tectonicamente irrelevantes e, por conseguinte, sem peso como significantes do poema; e há poemas em que se destacam determinados elementos estruturais, dando-lhes uma configuração caracterizadora.

Tomando este princípio como base, podemos retornar a um pensamento anterior reafirmando que são "poetas assinaladamente construtores" aqueles que procuram dar à estrutura, ou a alguns de seus planos, um destaque especial dentro da forma do poema. É o que ocorre com Furlán. Poucos são seus poemas em que não se perceba claramente a vontade de dotá-los de uma estrutura diferenciadora; e isto se adverte melhor naqueles poemas que têm como sustentáculo uma forma poemática preestabelecida, como são os sonetos.

Quero aproveitar dois sonetos antes citados porque são modelares para o caso e porque assim vão aparecendo novas facetas dos mesmos. No soneto "Fábula de Helva" (v. antologia final), a estrutura básica do poema está constituída pela alternância dual dos versos iniciais dos quartetos e tercetos, segundo o jogo

A Helva

B Ciervo

A Helva

B Ciervo



desenvolvido pelas séries (evidentemente paralelísticas) de substantivos

- A *Sueño*
- B *Zaga*
- A *Nombre*
- B *País de invierno*

adjetivos verbais

- A *Despoblado*
- B *Enamorado*
- A *Redimido*
- B *(Huido)*

e imperfeitos de indicativo

- A *Tenia*
- B *Iba*
- A *Traía*
- B *Huía,*

que ordenados horizontalmente dariam este esquema estrutural:

- |   |               |                         |                   |              |
|---|---------------|-------------------------|-------------------|--------------|
| A | <i>Helva</i>  | <i>Sueño</i>            | <i>Despoblado</i> | <i>Tenia</i> |
| B | <i>Ciervo</i> | <i>Zaga</i>             | <i>Enamorado</i>  | <i>Iba</i>   |
| A | <i>Helva</i>  | <i>Nombre</i>           | <i>Redimido</i>   | <i>Traía</i> |
| B | <i>Ciervo</i> | <i>País de invierno</i> | <i>(Huido)</i>    | <i>Huía</i>  |

Sobre a pauta formal do soneto ressalta sensivelmente esta base estrutural; e mais ainda se se adverte o valor consecutivo do "Y" inicial do segundo terceto, que, ao abrir o último lance rítmico e lógico do soneto, completa seu movimento dialético e fecha sua estrutura cíclica de dualidades alternantes:

*Helva tenía el sueño despoblado*

.....

.....

.....

*Iba a la zaga el ciervo enamorado*

.....

.....

.....

*Helva traía el nombre redimido*

.....

.....

.....

*Y el ciervo huía a su país de invierno*

.....

.....

.....

É, pois, uma estrutura paralelística (com paralelismo bimembre e duplo, cujas minúcias não interessam aqui, pois é a dualidade a que estamos colocando em relevo), levantada sobre um sistema contínuo, que vai até o final. Em "Testimonio del Credo", ao contrário, cria-se um sistema que avança pelos quartetos e o primeiro terceto e se altera de propósito no segundo terceto, colocando em seu final, e especialmente realçado, e não em seu começo, o último núcleo do soneto, que é para onde todo ele se encaminha realmente:

*Creo en la espina azul si me desgarrá*

.....

.....

.....

*Creo en la copla viva cuando narra*

.....

.....

.....

*Creo en la rosa angélica y fragante*

.....

.....

.....

.....: *creo en el hombre.*

(Deslinde, 19-20. V. antologia final)

Isolando o verbo que expressa o conteúdo fundamental do soneto (*Creo*) e seu elemento de relação ou regime (*en*) ressalta de outra forma a estrutura do poema:



Creo en .....

.....

.....

.....

Creo en .....

.....

.....

.....

Creo en .....

en .....

y en .....

En .....

en .....

y ..... creo en .....

A "Elegía déltica a Lugones" (*El Laurel*, 33-34. V. antologia final) é um dos mais belos exemplos de construção caracterizadora. Sem ser soneto, tem-se a impressão de estar-se lendo um soneto que foi desconjuntado em sua aparência e ficou um pouco curto. Desconjuntado com o propósito de fazer mais patente a dualidade estrutural do poema: porque os quatro primeiros binários tendem a juntar-se de dois em dois na cadeia do pensamento poemático, formando os tradicionais quartetos do soneto até na distribuição da rima ABBA ABBA; e os dois binários ou estrofes finais funcionam como os tercetos correspondentes que tivessem sido cortados num verso cada um para manter a dualidade até suas últimas conseqüências métricas.

O poema flui, assim, com um movimento dialético (no sentido de enlace evolutivo ou evolução lógica e entrelaçadora) tipicamente de soneto; movimento desenvolvido também dualmente, de estrofe para estrofe, na matéria poemática, e que se reflete até nas formas lingüísticas, pois o "Y" inicial do segundo binário o liga ao primeiro, como o *Hacia* inicial do quarto binário, dependente de *navegaban*, prende-o ao terceiro. Do mesmo modo, as duas únicas rimas *eras, ío* atravessam todo o poema com um encadeamento estrófico só alterado no último lance:

*eras-íó ío-eras eras-íó ío-eras eras-íó | eras-íó*

Na realidade, esse elemento estrutural da rima está integrado num material tectônico superior que são as quatro palavras finais do verso: *isleras, estío, río, maderas*, repetidas três vezes cada uma, conforme uma estrutura, evidentemente intencional, que reforça mais, se possível, o caráter dialético da elegia.

Se aceitamos, mesmo que seja só para expediente, a idéia da natureza soneto da "Elegía déltica a Lugones", verificamos que o segundo "quarteto" (binários 3 e 4) repete em ordem inversa as palavras do primeiro "quarteto" (binários 1 e 2); e que, dos binários finais, o primeiro (binário 5, penúltimo do poema) repete o primeiro binário do primeiro "quarteto" (binário 1 do poema), e o último binário (o 6) reitera o primeiro binário (3 do poema) do segundo "quarteto". Num esquema aparecerá mais nítida essa estrutura da "Elegía" com base em uma simetria bilateral, de eixo transversal, combinada com outras dualidades:



Claro que toda essa armação dos significantes tem correspondência e apoio na própria estrutura do significado, o qual se balança, também em alternância dual, entre momentos de predomínio estático e momentos de predomínio dinâmico; e é nessa correspondência que a estrutura adquire a plenitude de seu sentido estético e se valoriza como integrante do poema criador:

- 1.º "Quarteto" | A *dormía* | ↔ | *quedarse* A | 1.º "Terceto"
- 2.º "Quarteto" | B *navegaban* | ↔ | *iba creciendo* B | 2.º "Terceto"

Pois bem; nesta tendência de Furlán para compor seus poemas com estruturas diferenciadoras deve situar-se seu endecassílabo bimembre, considerado como tipo estruturalmente bem diferenciado. É ele, efetivamente, em Furlán um dos elementos mais operantes na construção de muitos poemas. Basta determo-nos



em algumas estrofes para que este caráter construtivo da bímembração versal se faça mais patente. Aos quartetos, já citados, do soneto "Adiós a Juan Ramón", podemos acrescentar outros recolhidos de diversos livros; mas valham, por enquanto, os quartetos de "El Candado":

*Memoria soy del polvo donde vivo:  
llave solar el pan del mediodía;  
la infancia, tabularia hechicería;  
la adolescencia, cruento donativo.*

*Navegante es la sangre, delta activo;  
la soledad, urdimbre de alegría;  
otra voz cantará su letanía;  
viene de atrás la suma y el motivo.*

(El Laurel, 19)

Neles, como em tantos outros, a reiteração do endecassílabo bímembre se configura como uma peça básica a serviço dessa vontade construtora que vê o poema, em primeiro lugar, como "obra" de arte; e nessa configuração se justifica o bímembre como elemento formal.

Mas se do terreno da forma passamos para o da visão-sentimento do mundo furlaniano, ao conteúdo de sua poesia, talvez possamos atribuir à bímembração do endecassílabo uma função mais valiosa: a de ser um signo desse mundo, uma espécie de imagem geral e constante da *dualidad del párpado* (El Laurel, 54). De fato, em seus momentos conceitualmente culminantes, a poesia de Furlán apresenta-se como a expressão de uma dualidade formada de componentes tensivos.

Começando por *Deslinde del Tiempo y el Ángel*, a dualidade do título geral desdobra-se interiormente na dualidade dos títulos de cada parte: "El Pórtico y el Canto", "El Nudo y el Aire", "El Grillo y la Gleba", "El Testigo y el Límite". E essa bímembração nominal é a fachada de outra mais funda, construtiva do homem; este ser estranho e único, cujos componentes, nunca dissolvidos e apagados no todo, só se completam enquanto se dinamizam mutuamente em oposição: são o *Tiempo* e o *Ángel* de Furlán.

O *Tiempo* de Furlán não é a *durée* bergsoniana, nem o *Zeit* heideggeriano, nem sequer o *tiempo* machadiano (embora este apareça às claras em alguns poemas, como o "Elogio de las Plazas", de *Domingo del Poeta*, 11-13, tão machadiano); mas sim o tempo situacional ou envolvente. O *tiempo* de Furlán é

o limite, e talvez a matéria, diante do *ángel*. E este é a energia espiritual, talvez espírito propriamente dito, libertador do sonho temporal e que *agrieta* nossa massa para fora do *tiempo*. Imagens como *peso*, *medida*, *zona inhóspita*, *sueño*, *cárcel*, *jornada*, *polvo*, etc., aproximam o binômio *tiempo-ángel* de conhecida corrente de pensamento moral, de profundas repercussões hispânicas; enquanto que outros signos como *caída*, *perdido*, *altura*, *olvido*, *alado caballo*, *raíz del cielo*, etc., remetem-no ao mito platônico:

*Y el tiempo, esa medida y ese peso  
de la edad, nos envuelve; y el olvido  
viene a buscar aquello, lo perdido,  
alguna vez caído, mas ileso.*

("Deslinde del Tiempo y el Ángel", *Deslinde*, 15)

*¿Quién atraviesa en canto? ¿Quién avanza  
por esta zona inhóspita y rendida  
en alado caballo-espuela y brida-  
fugoso grito y ademán de lanza?*

("Revelación del ángel", *Deslinde*, 27)

*¿Quién aviva la rosa y libra el sueño?  
¿Quién agrieta la robustez del leño?*

(id., id., 28)

*oh trepadora  
carcelera del tiempo desolado.*

("Pronunciamento del Otoño", id., 43)

*quiero ganar el ángel de la altura* (id., id., 44)

*a tu raíz de cielo iba ceñida  
esta dura jornada que cumpliste*

("Oración al Patrono Labriego", id., 59)

*deja el tiempo, la edad, la singladura,  
polvo final y cal y siempreviva*

("Elogio de la Mano", id., 30)

*Tengo en las manos este sueño mío*

("Crónica del Olivo", id., 61)



*Traemos en las manos una sombra,  
una canción del agua deshilada,  
un paisaje de asombro,  
un tiempo alado y verde,  
un tiempo alado y verde  
como el verde del verde de los árboles*

("Un Verde Cono de Sombra", id., 67)

"Un tiempo alado y verde, tempo cêlere que se nos escapa (*alado*, incompreensível pássaro; *este sueño*, *esta sombra en las manos*) e nos torna fluentes, "deshilados" como a água; mas também tempo impregnado, corado (*verde*) das coisas (*árboles*) com que nos vamos fazendo e desfazendo:

*Un tiempo alado y verde,  
un tiempo alado y verde  
como el verde del verde de los árboles.*

Esta concepção do tempo não é nova, como também não o são alguns dos materiais imaginísticos empregados para sua expressão. Mas Furlán trabalha-os e combina-os com outros de sua própria indústria; e, sobretudo, dá ao conjunto essa vibração inédita, essa plasmação pessoal que é o verdadeiramente novo e original em poesia.

Essa noção e emoção do tempo, ao definir a vivência existencial do poeta, orienta a esta num sentido marcadamente ético; e é desta atitude ética que surgem as idéias do *doble juego* da vida, a combinação agônica dos existenciais e a aventura do ser:

*Todo nace del caos. Hace la vida  
su doble juego, birviente, resumido,  
algo del aire y de la despedida;  
algo del sueño apenas consumido  
que se renueva a cada sacudida  
como un agudo y cálido latido*

("Asombro del Caos", id., 34)

*testimonio del ser y la aventura*

("Perduración de la Poesía", id., 22)

Nessa linha de pensamento devem ordenar-se também, para dar-lhes a plenitude de seu significado, certos conceitos, sentimentos e signos de expressão, cuja importância na poesia de Furlán, palmar por sua reiteração, exigiria uma atenção mais prolongada da possível aqui; refiro-me, de um lado, à *soledad* (53, 64, 81, 83, 89, 91), ao *grito* ou *alarido* (27, 33, 46, 53), ao *miedo del ángel* (15, 35, 42, 82), ao *llanto* (17, 39, 44, 48, 71, 73); e de outro, ao *exilio* (38, 41, 43, 81), ao *sueño* (19, 28, 34, 61, 63-64, 71, 86, 90), ao *fuego* (19, 21, 28, 37, 62, 72, 73), à *niebla* (16, 37, 67, 76, 86) e à *orilla* (16, 28, 65, 68, 73, 85, 87, 89, 95).

*Tiempo* e *Ángel* desdobram a existência do homem, desgarrando-o entre a difícil ascensão angélica e a súbita queda (*otoño*) do tempo, e envolvendo-o na névoa; *figura* traz o espelho *empañado* por *un viejo aliento*, esse nevoeiro permanente da obscura contradição sem resposta:

*Cristal me veo, imagen desdoblada,  
un viejo aliento empaña la figura,  
se me pronuncia el corazón y nada;*

*quiero ganar el ángel de la altura  
y apenas aventuro la mirada  
el llanto del otoño me apresura*

("Pronunciamento del Otoño", id., 44)

Deste desgarrão alimenta-se a consciência da dualidade paradoxal (*tiempo-ángel*, *alegría-triste*, *camino-orilla*...)

*Tiempo y ángel deslindan la alegría  
de convivir la orilla y el camino,  
ramos de canto y suave alegoría,  
singularmente triste;*

e a convicção de que, por essa convergência "singularmente" discrepante, a aventura do ser tende a cristalizar-se (por um destino que se nos foge, como de *hechicería*) em agonia, e seu canto de *rosa* em *trino* endurecido:

*y el destino  
puede crecer en piel de hechicería  
ya deshecha la rosa y duro el trino*

("Deslinde del Tiempo y el Ángel", id., 16)



Em *El Laurel y el Átomo* esta dualidade projeta-se sobre o homem — indivíduo e coletividade — de nosso tempo; *laurel* e *átomo* convertem-se em signos de nossa contradição histórica. O *laurel* ou a vida nascente, *germen* aflorado do caos inicial; o *átomo* ou a destruição e retorno ao nada. O poeta apanha figuras e conceitos que povoam nossos sentidos e nossa cultura (o *bongo* da explosão atômica, o megaton, etc.), e, partindo do símbolo dual básico *laurel-átomo*, vai construindo seu sistema de opostos: *rosa-bongo*, *lumbre-sombra*, *alba-noche*, *germen-ceniza*, etc.:

*Violando calendarios,  
deshojando la rosa detonada del caos  
hallo el laurel inédito del germen,  
su latido perfecto,  
la descarnada lumbre de su acento ...*

*entre los leves aconteceres del alba,  
desgranada milagrosamente  
como alegre racimo  
en el clamor impar de la contienda.  
("La aventura", 17, 18)*

*Imperceptiblemente,  
nos envuelve la tromba de ceniza  
que un aprendiz de mago descerroja  
para crear la noche universal.  
Y el gran bongo de sombra,  
distendido ...*

("Magatonema con el Hombre", 25)

A imagem do *túnel*, ocupado por outro par de contrários, *sol-niebla*, não serve tão-só para o presente momento histórico, como diria Unamuno, senão também para significar a situação cardinal do homem, sua *entera esencia*:

*Desciendo, entonces, por túneles oscuros  
plenos de sol entre la niebla húmeda  
a reencontrar al hombre,  
mi súbdito,  
mi rey,  
mi entera esencia.*

("La aventura", 18)

Imagem que se desenvolve no simbolismo complexo da "Moderna Oda Eucarística":

*Digo de un largo túnel, ferrovía  
donde la humanidad-si los relojes  
agazapan la angustia — se acomoda... (53)*

Se o poeta ama, como sua, essa *densa epopeya* (*El Laurel*, 22), essa angústia de nosso tempo

*Amo su mundo incierto y es el mío.  
Toco su áspera cárcel y es la mía.  
Ando su desvalido campo y es el mío.*

(*El Laurel*, 18)

é com essa terrível vontade criadora, que anela destruir para construir, como na "Carta a Rubén Darío" (com novo binário *todo-nada*)

*resquebrando planos  
amontonando voces derruidas ...*

*Y otra vez, constructores,  
trazar otras ciudades de la música,  
poner otras raíces y otros pájaros,  
poner otro habitante,  
un ser inaugurado de la nada  
y, no obstante, de todo circuido. (44)*

e no belíssimo soneto "Mundo Cero Kilómetro" (v. antologia); ou abrigando-se no tema eucarístico, "Moderna Oda Eucarística", tão propício a fundos talhos metafísicos, para erigir sua mensagem de graça, com as séries *caos-alba-laurel* (em versos que lembram García Lorca) e *túnel-andén-sol*:

*(y cuando ya los gallos espoleaban  
con su discurso el tímpano del aire  
redescubrió el secreto, vió la gracia,  
calmó la sed el vino de la sangre) ...*



*Hincha el caos, resopla, desgañita  
la propia voz, dibuja su contorno  
la última estación: ya percibimos  
el nuevo andén, soleado territorio.  
(Idioma nuevo tiene este lenguaje:  
compartiremos el laurel y el óleo). (56, 57)*

Em território menos transcendente que o eucarístico, procura Furlán um refúgio de *laurel* contra o *átomo* e todo esse mundo mecânico, automático e mortífero que simboliza; e o encontra no campo. A terra, a terra pura, atrai sempre o ânimo do poeta, e, mesmo nos momentos em que propositadamente se afasta mais dela, para extremar uma situação antitelúrica, pode-se esperar de Furlán uma chamada à terra-agro ou mar impregnadamente argentina:

*Tú,  
que abriste los grifos de la lava,  
ensordciendo el viento con su música  
y arrasaste las verdes ligaduras  
para cavar las fosas de los pájaros,  
mira este aire alegre que enaltece  
la campesina paz de la labranza,  
la resolada madurez del trigo  
y el tránsito rebelde de los potros.  
Mira esta dulce patria marinera,  
cuyas palomas ágiles y acuáticas  
tienen la geografía de las algas.*

(“Megatonema con el Hombre”, *El Laurel*, 25-26)

Poeta bucólico? Poeta campestre? Poeta telúrico? Há de tudo, disperso aqui e ali, na obra de Furlán. Mas em todo momento e em qualquer tipo de vivência poética da natureza, ressalta em Luis Ricardo, como caráter primordial, sua “teluridade”. Chamo “teluridade” ou “teluricidade” à situação de raizame ou arraigamento em que se sente o poeta em relação com a natureza; não um contacto de superfície, ou um refúgio improvisado, ou uma motivação ou pretexto ambiental, mas sim uma *ligadura agreste* (*Deslinde*, 60), originária e contínua, quase de vegetal humano. Com o soldado de *El Laurel* (28) pode dizer o poeta “paisano”:

*Raíz del árbol parece  
atarme íntegro al llano  
("El Soldado")*

como diz por si mesmo em *Deslinde* (54)

*Ya la raíz me anuda en el paisaje  
("Fundación del Canto")*

Através deste sentimento de presencialidade da terra, adquire ela a dimensão de um coexistencial em cuja profundidade e firmeza sabe o homem desvelar o horizonte de seu destino e o enigma e a dor da própria existência:

*Densa, profunda, cálida, crecida  
viene la pena en daga consumada  
hacia la tierra, norte de la vida  
("La Balada", *El Laurel*, 48)*

*Esta es la tierra, hermano; la indomable,  
la del nombre cavado hasta la hondura;...*

*Alta la voz madura de la espera,  
digo tierra en amor de primavera  
porque puedo nombrarla en tu milagro  
("La Ofrenda", *Teoría*, 29-30)*

Suposta esta teluridade geral, cabe assinalar grupos bem diferenciados de poemas com a temática homem-natureza. Assim, os onze poemas que em *Deslinde* se reúnem para formar sua terceira parte, “El Grillo y la Gleba”, constituem o conjunto mais eclógico da poesia de Furlán, e o próprio título parece sugerir-lo. Apesar da total ausência do motivo amoroso, neles se oferecem a delicada efusão pessoal, a ternura comovida diante da natureza, a empatia recíproca de sentimentos e sensações (com predomínio das auditivas e éticas), etc., que configuram tradicionalmente o eclógico. Como pormenores, em função de signos tipicamente eclógicos, cito, entre outros, a presença densa da cor *verde* em expressão direta e indireta (“Crónica del Olivo” e “Un verde cono de sombra” são verdadeiros temas em verde, 61 e 67), e a repetição da série *mañana-rocio-música-rio* em três desses poemas (“Nacimiento de la Égloga”, 57, “Oración al Patrono Labriego”, 59, e “Crónica del Olivo”, 61). Naturalmente é



também *eclógico el lenguaje* ("Fundación del Canto", *Deslinde*, 54), porque o próprio material lingüístico (palavras, sons, ritmos...) selecciona-se e ordena-se à procura de uma suavidade melódica pouco freqüente em Furlán. Em versos com a sábia, singela, fresca e emotiva sonoridade de

*Cercana, el agua musical del río  
regresaba a la hierba y al rocío;*  
("Oración al Patrono Labriego", *Deslinde*, 60)

*Tu sandalia dolía en el paisaje (id., id.)*

*Dulce clamor del aire madrugado*  
("Crónica del Olivo", *Deslinde*, 62)

*Traemos en las manos una sombra,  
una canción del agua desbilada*  
("Un Verde Cono de Sombra", *Deslinde*, 67)

*No quiero ver la sangre en el sendero  
ni la pezuña leve y fatigada*  
("Tiempo del Cazador", *Deslinde*, 74)

e até em poemas inteiros, como "Versiones del Regreso", 65, e "Fábula de Helva", 71, marcaram encontro as notas mais enternecidas da *flauta eclógica* ("Crecimiento del Agua", *Deslinde*, 81) de Luis Ricardo.

No grupo final, "El Testigo y el Límite", do mesmo livro, soa dominante a nota *elegíaca*. Elegia motivada e diluída na paisagem, embargada de silêncios, soledades, névoa, espaços vazios e distantes. Em quase todos estes poemas aflora um gesto de despedida, um ademã de distanciamento inesperado e dolorido — *destierro, muerte*... —:

*hacia la lluvia, exilio de la pena*  
("Crecimiento del Agua", *Deslinde*, 81)

*y en el vuelo, nacido de la pluma  
la soledad navega en lejanía*  
("Oda Marinera", *Deslinde*, 83)

*Espacio de la niebla y del rocío...*  
*naufragará los sueños y países*  
("Nivel del Ancla", *Deslinde*, 86)

*y vertical la barca desmemora  
último sueño en tiempo de la muerte*  
("Actitud de la Barca", *Deslinde*, 90)

*Cómo duele la niña, desterrada  
a un país en donde siempre llueve*  
("Naufragio de Alfonsina", *Deslinde*, 96)

Enfim, *Teoría del País Cereal* é o livro campestre de Furlán. Poesia da *tierra madre*, morada e quefazer do homem; terra da lavoura e do pastoreio; o agro "bíblico" de sua faina e sua convivência. Poesia feita de suas coisas mais quotidianas e representativas (*rio-pradera-viento, grillo-pájaro-canto, bobío-hacienda, establo-molino, arado-trilladora, humus-árbol-plantío, siembra-siega-molienda, grano-espiga-mieses, alazán-potro, buey-aguada, jinete-labrador*, e naturalmente, *el mate, la siesta e la espera*) atravessadas de um sentimento que tende mais a realçá-las que a apagá-las; sentimento mais campestre que bucólico, que gera uma poesia nem tão descritiva e concreta como a geórgica, nem tão efusiva e despojada como a bucólica; poesia que chamaria "camponesa", expressão de um "país cereal":

*Como una antigua madre campesina  
me recibe la tierra en su milagro*  
("La Égloga", *Teoría*, 14)

*una raíz inicia su destino,  
su pretensión de cielo, su alegría  
de renacer en medio del camino*  
("La Raíz", *Teoría*, 16)

*cebar el mate, renovar la aguada,  
domar el potro y señalar la hacienda*  
("La Jornada", *Teoría*, 19)

*Payador del oeste, cantarino  
guitarrero del tiempo de la fiesta,  
el corazón del grillo en el camino*

*adormilaba el sueño de la siesta,  
mientras el viento, ramazón y trino,  
iba alegre y perdido hacia la cuesta*  
("El Viento", *Teoría*, 26)



*Crecida tierra, hermano campesino,  
cielo cereal y oeste cristalino  
en la jornada bíblica del agro*  
(“La Ofrenda”, *Teoría*, 30)

E para terminar, umas pinceladas em torno da “poesia sobre poesia”. Seguindo uma tendência que se está tornando quase habitual na poesia contemporânea, Luis Ricardo compôs alguns poemas cujo tema é a própria poesia. Mesmo sabendo que neles o pensamento lógico está subordinado à criatividade, e, portanto, envolto numa atmosfera em que se perde sua rigidez de puro conhecimento teórico, desejo aqui reduzir a prosa algumas das “idéias” desses poemas.

A poesia é, primeiramente, para Furlán uma situação de fronteira, ou, se se preferir, uma situação limite, um “estar”, entre dois mundos; a poesia coloca o homem nas orlas do encantamento mágico (*confines del encanto*) que resulta do contacto vivo desses dois mundos (realidade / ultra-realidade?; realidade / sonho?) penetrando “desencantado” no segundo desde o primeiro por intuições súbitas e imprevistas, como por ensalmo (*por milagro*). Intuições *laberínticas* e mágicas que, por mais transcendentais que sejam e por mais que *traspasen la red* que nos limita e nos prende, mantêm-se dentro do estritamente humano natural. Ao acentuar o caráter mágico (*milagro*) da poesia, como salto ao limite e como assalto e aventura aos abismos do ser, insiste-se em sua redução ao puramente “humano”. Nada da deificação ao modo clássico, do demiurgo ou do *deus in nobis*:

*Estar en los confines del encanto  
desencantado por milagro humano*  
(“Acercamiento del Poeta”, *Deslinde*, 17)

*humana, sí, humana de lo humano,  
testimonio del ser y la aventura*  
(“Perduración de la Poesía”, *Deslinde*, 20)

*Cuando florece el laberinto...  
alguien regresa a mí. Es el contento  
de traspasar la red con la figura  
y descender peldaños y atadura  
para librar ficciones de cimientó.*  
(“La Cáscara”, *El Laurel*, 15)

A poesia é, em segundo lugar, uma plasmação e uma clarificação. Por sua índole plástica (*modelar*), a poesia submete a delineamento preciso, a contorno aproximador, o vago e longínquo mistério (*la estrella*); e por sua missão iluminadora, põe ordem no confuso e escuro reino de nossas emoções mais fundas (*el espanto*):

*y aún modelar, cual hábil artesano,  
en la tarde la estrella y el espanto*  
(“Acercamiento del Poeta”, *Deslinde*, 17)

Furlán insiste no artesanato da poesia, entendendo por tal sua natureza de “obra”, de “poema”: poema. À sua vontade construtora, de que nos ocupamos anteriormente, acrescente-se agora a presença constante da *mão* nestes poemas; presença que, apesar de ser outro o significado imediato, poderia, por sua referência contextual, (*canto, vibración, canción*) tomar-se como signo talvez inconsciente desse artesanato:

*Tener pájaro vivo para el canto  
en el silencio abierto de la mano*  
(“Acercamiento del Poeta”, *Deslinde*, 17)

*pero estarás al centro de la mano  
vibrando en el dolor y en la alegría*  
(“Perduración de la Poesía”, *Deslinde*, 22)

*Traemos en las manos una sombra,  
una canción del agua desbilada*  
(“Un Verde Cono de Sombra”, *Deslinde*, 67)

E com o artesanato, a consciência do ofício poético como vocação e destino (*este noble destino de copleiro*, “Fundación del Canto”, *Deslinde*, 54); e pelo artesanato e o destino, a sensação de vácuo interior, entre liberação e vazio, do poeta ante a obra que está aí, válida por si mesma, desligada de suas entranhas criadoras; e a outra sensação, a de estar retornando sempre ao começo:

*libre de simple canto liberado*  
(“Perduración de la Poesía”, *Deslinde*, 21)



*Y regresar al alba, desatado,  
con el tiempo de espera trajinado  
y alegre el corazón, pero desnudo*  
("Acercamiento del Poeta", *Deslinde*, 16)

*Creo inventarme, inesperado inicio,  
taumaturgo del ala: parto el vuelo,  
desdoble el mapa y giro en el indicio.*

*Y estoy aquí, clavado sobre el suelo:  
el canto es la pasión y es el oficio.  
No soy más que esa cáscara y me duelo*  
("La Máscara", *El Laurel*, 16)

*Nota final:* Para a medida e nomenclatura dos versos espanhóis sigo naturalmente a preceptiva espanhola que conta uma sílaba métrica depois da última sílaba fonética acentuada, e assim traduzo literalmente *endecasílabo* por "endecassílabo". O sistema métrico espanhol coincide neste ponto com o que foi tradicional em Português até o *Tratado de Metrificação Portuguesa* de Antonio Feliciano de Castilho (Lisboa, 1851), seguido por Olavo Bilac e Guimarães Passos em *Tratado de Versificação* (Rio de Janeiro, 1905); a tradição está sendo modernamente ressuscitada por alguns tratadistas, como Said Ali (*Versificação Portuguesa*, Rio de Janeiro, 1948) e outros.

## B) O Poeta Fala de Poesia, de sua Poesia e Circunstantes

"A poesia, no que tem de autenticidade do homem, de história humana e vigente, manifesta-se com toda sua pureza intrínseca dentro dos mais diversos moldes. Não se pode desconhecer, porém, que o poeta — e não a poesia — tem buscado novos álveos técnicos para manifestar seu discurso estético e vital. Isso leva a alterar supostas proporções clássicas, embora prevaleça a tônica de não forçar um total desligamento dos cânones estabelecidos e praticados há séculos, conceito esclarecedor se se aceita que a poesia goza de uma série de atributos sem os quais alteraria seu espírito e essência. Razões de harmonia e equilíbrio exigem um decoro estrutural que a poesia desconhece em certas formas, liberadas até de utilidades gramaticais e filológicas. É necessário prevenir-se contra os que mistificam a jogralia e aproveitam o caos transitório para alienar o verso — se não a poesia — e falsificam sua pureza. Como ocorre similarmemente, só os incautos aceitam de boa-fé a vulgar patranha"...

"O homem pesa no ato da criação não só como elemento de fundação como também de ação, motivações que o novo tempo tem acentuado de maneira especial"...

"Na relação homem-deus os signos puros são evidentemente alternáveis... Uma vez que o homem seja o elemento mediador entre o Deus unidenominado e a Natureza, em cujos reinos animal e vegetal se recriam as criaturas irracionais da Criação, toda linguagem vinculatoria é um ato de divindade"...

"Se fosse possível estabelecer os caracteres primordiais ou não da poesia, segundo um tempo e um meio, deixaria de constituir-se na extrema criação que supõe. Normativamente, a poesia não é ajustável a claves ou tábuas, e só ela mesma é que as estabelece a seu tempo e na projeção do meio"...

"O poeta é uma condição de futuro. Adquire por ela certa delimitação esotérica que o desenquadra dos métodos atuais da psicologia ou outra ciência aproximativa. A individualidade de criador tem uma relação de clima que pode dar-se ou não nos que são destinatários do testemunho. E assinalo de maneira enfática a questão do testemunho porque implica constância, diário de vida, anteposto embora não delimitado, a uma mensagem que é já uma espécie de documento público, de convite a andar um fato ou sucesso comuns. O poeta que testemunha só busca dar seu tempo e sua essência humana. O que processa uma mensagem quer criar adictos causais, inventar confrarias, pôr em movimento massivamente os êmbolos da energia e mesmo do fragor. No primeiro caso, o do poeta que testemunha, sua radiografia pode não ser cientificamente acessível a todos... Os poetas que buscam uma mensagem, devem necessariamente ser acessíveis em seus cantos a uma massificação humana. Isso determina certa depuração da palavra que se liberta de toda relação mítica e assume sua própria denominação transmitindo um sentimento, um impulso determinado. A clareza expositiva é condição de diálogo que pode dar-se, também, no aparentemente ininteligível. Do manifestado, pode-se deduzir que a individualidade, e insisto nisto, cria em cada poeta as condições e os elementos necessários para uma relação testemunhal. O isolamento do poeta com seu meio é um fenômeno sociológico puramente admissível no decantamento da humanidade, cuja aceleração contemporânea cria estes desencontros aparentes. Mas, poeta de testemunho ou poeta de mensagem, ambos se dão plenamente em sua atitude de fervorosa poesia humanizada até a medula. Não devemos enganar-nos com os que postulam uma poesia de arbitrariedades, quem sabe inteligível mas não compreensível, por vocação do insólito e do absurdo. Eles ficam devidamente descartados nesta declaração e os aponto como enganadores da arte"...



"Escrever é uma razão de vida. Diria de mim mesmo que nessa biologia do intelecto busco os elementos que geram o testemunho, mais próximo dos homens que dos anjos."

"Ela [a obra] de certa maneira me representa, quer dizer, identifica-me e me marca. Os valores positivos desta ficha escapam de minha autocrítica":...

"A vocação de poesia deve fundar-se e fundamentar-se em contínua tarefa, em fervorosa atitude criadora onde os compromissos íntimos levem ao enaltecimento de uma crescente e intransferível relação humana"...

"Em literatura, otimismo significa continuar sangrando, isto é, girando no distrito do verbo e da expressão, fazendo que a alquimia empreste ao discurso voz e ouvinte. Espero que este ofício de escrito continue sendo, como já assinalai, ofício de vida"...

"A poesia de nosso tempo, sem alterar sua fundamentação antiga porque é essência e espírito em si, tem contemporaneamente horário e tarefa, quer dizer, compromisso com o tempo e o meio. Revela toda a gama do homem, desde suas cavilações metafísicas e filosóficas até seus desencontros sociais e econômicos"...

"Certo verso panfletário adquire, imediatamente, vigência e estridência, mas ao caos sucede sempre a pacificação dos estados e então a poesia coroa sua frente com louros verdes e brilhantes, sem que precise abandonar sua problemática e seu compromisso. Compromisso que tem ideologia no homem, em sua permanente e iniludível busca existencial e religiosamente cristã. Desta forma, no social que não deixa de ser poético e no poético que não deixa de ser social, a difusão dos valores que a ela competem são termos de projeção e alcance"...

"Creio que a poesia atual gira dentro de um espaço de buscas que se darão resolvidas em formulação de nítido corte neoclássico e que outros movimentos e 'ismos' só alcançarão uma transitoriedade medida na dimensão que o homem — alma e matéria — encontre seu caminho dentro do extravio a que pretendeu levá-lo a voragem e o fragor. Esse neoclassicismo, reitero, só existirá se não renegar de valores estáveis e permanentes que fazem com que a realidade justifique os meios, sem desprender-se de suas condições básicas e essenciais"...

"O poeta é homem e como tal não alheio aos problemas de seu tempo. Desta sorte, o ato de compromisso, em torno do qual se vem especulando ultimamente, é, antes que um efeito de relação, um fenômeno íntimo: quer dizer, o processo individualista onde o poeta adquire sua identidade total. Os valores do compromisso são equilibrados por uma sincera e funda catarse de criação."

## C) Antologia Essencial

### a) Poemas Publicados

#### COMPAÑERA

*Tú, la del nombre claro, la esperada,  
canto vital y brújula y camino,  
iluminado aliento de la llama,  
albo crecer en júbilo de lirios.*

*¿Em qué día naciste con el ángel  
por desatar tus manos y tu grito?  
¿En qué cielo de amor cundió el milagro  
de la estrella y el sueño prometido?*

*Milagro de mirarte la mirada  
y ver la altura de tu gesto limpio.  
Y renacer en árbol o en calandria  
junto a un muro de luna casi antiguo.*

*Sé que te dije sólo compañera  
como se dice pan, aire o amigo.  
(Y me anudó tu sangre en el costado  
para escuchar las voces de tu ciclo).*

*Tú, cigarra cantándome en el hueco  
de mi creyente corazón cautivo.  
(Distrito Tuyo, 1957)*

#### ENUNCIACIÓN DEL POTRO

*Nacido está, elemental de altura,  
la crin alerta, el corazón piafante,  
sobre la tierra el casco resonante  
en actitud primaria de aventura.*



*Junto a la hierba mide su estatura,  
la dimensión del pájaro y su cante,  
así que un río busca su habitante  
y un viento macho otea la llanura.*

*Va a enarbolar su grito y su alegría  
en el distrito inédito del día  
donde la edad persigue su rescate.*

*Y balla en un tiempo de sabiduría  
su mapa en soledad, su geografía,  
y un indomable gesto de combate.*

(Los Días Fraternal, 1958)

#### EL VIENTO

*Tosco, salvaje, bronco, migratorio,  
pájaro del ciprés, grillo del miedo,  
blande el alfanje, impone su denuedo  
en cierto desolado territorio.*

*Despeñará su aliento — su bandera —,  
entre las piedras de la primavera.*

(Odas, Mínimas, 1961)

#### TRILOGÍA PARA UN DOMINGO CONTIGO

*Calle la de tu casa,  
la silenciosa,  
donde crece el olivo  
y arde la rosa.  
Celeste vía  
que me acerca tu imagen  
y tu alegría.*

*A las seis de la tarde  
pueblo tu esquina,  
isla de la nostalgia  
que vuela y trina.  
Trébol de espera:  
mi corazón, mi tiempo,  
mi voz entera.*

*Por el milagro viene  
tu sangre nueva  
y mi sed la adivina  
de piedra y gleba.  
Vivo y cercano,  
el color del domingo  
nace en tu mano.*

(Domingo del Poeta, 1961)

#### TESTIMONIO DEL CREDO

*Creo en la espina azul si me desgarran  
el corazón — trasmundo del vocablo —  
como un agudo y trágico venablo  
y ennoblece mi canto de cigarra.*

*Creo en la copla viva cuando narra  
leyendas de la sangre en mi retablo,  
en la vigilia donde sueño y hablo  
y en el leño si el fuego lo socarra.*

*Creo en la rosa angélica y fragante,  
en el amor, bubonero trashumante,  
y en la inicial minúscula del nombre.*

*En la humildad pacífica del buerto,  
en la revelación del tiempo cierto;  
y todavía más: creo en el hombre.*

(Deslinde, 1963)



## FAENA DE LA NIEBLA

*Un vaho sabumador, la adusta niebla  
sutil, de áspera manos, voladiza,  
derrama al aire su bolsón de tiza,  
zumo gris en la grama y la viniebla.*

*Viene del arrebol, descende y puebla  
el sitio de la llama y la ceniza;  
maga del caos, acento de nodriza,  
desdobra el tul y funda la tiniebla.*

*Ya deslinda el cristal, azogue y humo.  
Ya celebra en el árbol — su consumo —  
con extraviados pájaros concilio.*

*Ya desplaza su tienda el sopro aleve.  
Ya despide a la tarde. Ahora, llueve.  
Va en huida a la isla del exilio.  
(Id.)*

## MEMORIA DE ARDIENTE SOLEDAD

*Ardiente soledad, alta vigilia,  
lento y noble destierro de la rosa,  
otoño humedecido donde posa  
el ángel su destino y lo concilia.*

*Veo el árbol y el pájaro en familia,  
desnudos en la tarde cavilosa  
y una mano liviana y misteriosa  
los mueve a la caricia, los auxilia.*

*Mi ventana, rectángulo del miedo,  
acerca el rostro pálido y ceñudo  
del tiempo. En la memoria fiel hospedo*

*mi corazón, enaltecido escudo,  
ya refugiado en cántico y en credo  
donde la soledad se vuelve nudo.*

(Id.)

## UN VERDE CONO DE SOMBRA

*Los árboles, el verde de los árboles  
y el código del sol, ajusticiándolos.*

*Traemos en las manos una sombra,  
una canción del agua desbilada,  
un paisaje de asombro,  
un tiempo alado y verde,  
un tiempo alado y verde,  
como el verde del verde de los árboles.*

*Agenda de memoria:  
desterrarse en los días, sumergirse  
en el pozo del aire, lentamente  
desentrañar la magia y levantar  
con esa arquitectura de los pájaros,  
con esa arquitectura de los pájaros,  
una casa de tierra junto al cielo,  
donde una sola puerta  
sirva para mirar la luz del alba.*

*Y buscar una orilla  
entre los verdes árboles,  
un húmedo destino de alfarero  
ocultando cacharros misteriosos  
entre el mágico verde,  
el verde cono verde de los árboles...*

(Id.)



## FÁBULA DE HELVA

*Helva tenía el sueño despoblado  
y el corazón perdido en el camino:  
le dolía su canto peregrino  
y le nacía un llanto del costado.*

*Iba a la zaga el ciervo, enamorado,  
a beber en el lago cristalino;  
mas, detuvo su viaje repentino  
al oírse en el agua, imaginado.*

*Helva traía el nombre redimido,  
la nostalgia en el hueco de la mano  
y la luna prendida a su vestido.*

*Y el ciervo huía a su país de invierno  
con la lluvia y el viento comarcano  
y una rosa de fuego atado al cuerno.  
(Id.)*

## ACTITUD DE LA BARCA

*Hay dos orillas limitando un río,  
limo de sangre en desvelada pena,  
donde la barca solitaria, ajena,  
los remos quietos, encadene el brío.*

*Desde un condado surge el desafío  
y en otro un ángel su trompeta suena;  
y en el cercado de cristal, serena,  
vive la barca, intemporal, su estío.*

*Viene la tarde, núbil cavadora,  
y cava el pozo para abrirse inerte  
en desflorada rosa mediadora;*

*libra los remos con su mano fuerte  
y vertical la barca desmemora  
último sueño en tiempo de la muerte.  
(Id.)*

## EL SOLDADO

*Del pueblo me despedía  
una muchacha morena  
que cantaba una elegía,  
entre el molina y la avena:*

— Que no le duela la espada  
centinela a tu cintura  
ni el fusil y la baleada  
amistando la aventura.

*Decía: no tengo miedo,  
y ágil estaba y gozoso;  
era como aquel viñedo  
que daba un vino leñoso.*

*¿Qué cielos miré? ¿Qué soles  
quemaron mi piel? ¿Qué sendas  
anduve? Los mirasoles  
afortinaban las tiendas.*

*Cómo pesaba el asombro  
de la mochila y la alarma  
de sostener en el hombro,  
valiente y rígida, el arma.*

*Y era la tierra crujiente  
y enardecida redoma;  
una garra, un duro diente,  
el pozo de la paloma.*



*Por aquí pasé una tarde  
y era más limpio este río  
que el río que ahora arde  
con la sangre del estío.*

*Raíz de árbol parece  
atarme íntegro al llano;  
una canción llueve y crece  
desde un pájaro paisano.*

*¿Qué viento me deshilacha  
el corazón en desvelo?  
¿Dónde estará la muchacha  
y el adiós y su pañuelo?*

— Que no le duela la espada  
centinela a tu cintura  
ni el fusil con la baleada  
perdido en la desventura.

(*El Laurel*, 1969)

#### ELEGÍA DÉLTICA A LUGONES

*Cerca dormía el río sus isleras  
mieles deltadas bajo el sol de estío.*

*Y una canción caía sobre el río,  
sobre el río de peces y maderas.*

*Con el silbo en los sauces, las maderas  
navegaban calientes por el río.*

*Hacia el naufragio del fogoso estío,  
lejos del gajo azul de las isleras.*

*No valía quedarse en las isleras  
voces de la humedad y del estío.*

*Iba creciendo el vino en las maderas,  
más cotidiano y limpio, frente al río.  
(Id.)*

#### LA CRUCIFIXIÓN

*Con los primeros ramos del olivo  
vela el madero, amante consumado.  
Y un abejón umbrío, desplegado,  
zumba en la zarza, cauto y disuasivo.*

*Y ese lazo de espinas al cautivo  
— en círculo de esencia coronado —  
si descubre su huerto lacerado  
nos enseña la muerte donde es vivo.*

*Desflorada la imagen, certidumbre  
de caótica angustia y sacrificio,  
es solitario entre la muchedumbre,*

*el pie desnudo por la ciudadela:  
el casto salvador sabe su oficio  
y en su mano la lágrima nivela.  
(Id.)*

#### b) *Poemas Inéditos*

#### CUENTO MI PATRIA

*Cuento mi patria: Ibamos ardiendo  
en la espiga de fuego montonera;  
crujía el viento — desbocada fiera —  
y el laurel del soldado era creciendo.*



*Nos dolía el coraje y el estruendo  
de la sangre venida a guerrillera,  
¿nos valían el canto y la bandera  
cuando el tiempo del miedo sucediendo?*

*Dijimos ya no es justa la medida,  
y halle el día en vigilia la vibuela  
atenta al triunfo en sala si elegida*

*donde velar la nueva ciudadela,  
en mitad de la tierra prometida  
para la libertad, mi centinela.*

#### LA TREGUA

*Ya percibo, camino del obraje,  
el rumor de la sierra taladora,  
el colchón de aserrín del maderaje  
y el miedo del peón en el paisaje  
con su tenaz astucia violadora.*

*Más allá de los montes, la picada  
me parece una caja de misterio,  
un túnel de humedades, la celada  
donde apenas si media una pulgada  
para caer en hondo cautiverio.*

*Qué sosiego dilecto el de la siesta  
Ya descierra la llave de la lluvia  
el grillo de la tarde, y se recuesta.  
En el vaho del boliche está la fiesta.  
Afuera, el norte, lánguido, diluvia.*

#### ELOGIO DEL SONETO

*No misteriosa casa de alto muro:  
celada paz, la sangre envejecida;  
sí, la verde llanura de la vida  
donde a diario la fábula aventuro.*

*Ni caja de cristal ni hábil conjuro  
para nombrar aquello que se olvida;  
ya, la heroica palabra que se mida  
desde la piel al corazón maduro.*

*Digo la voz impar; la adolescencia  
alineada en la sed; la llama, acero  
penetrando en la carne; la clemencia*

*que no dará la muerte al guerrillero;  
y el último escalón sin más urgencia.  
Y todo en vos, soneto, cabe entero.*