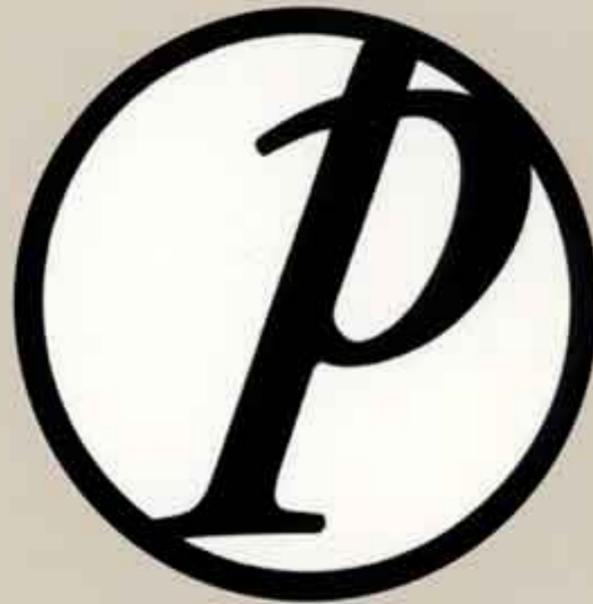
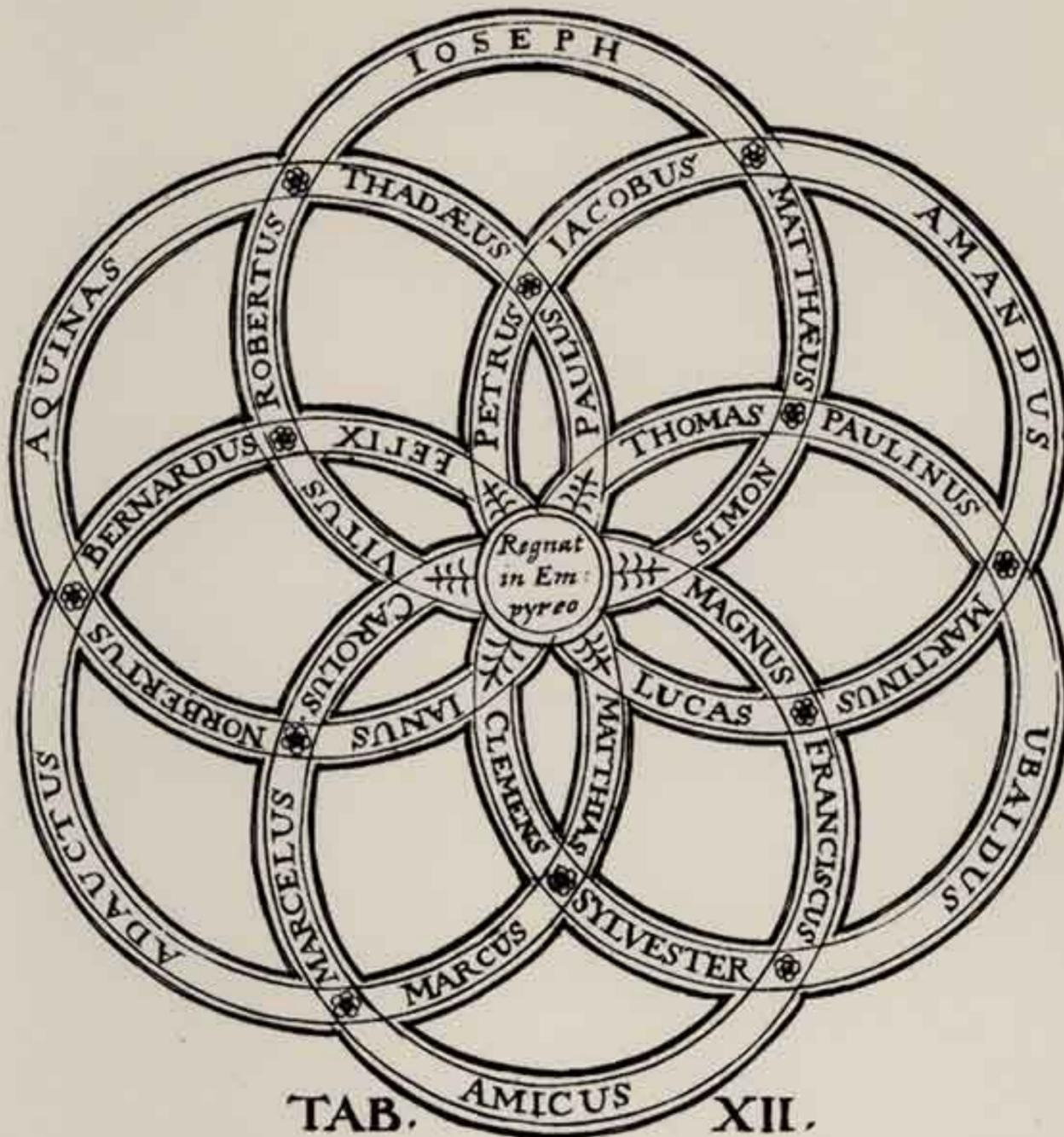


*Periódico de Poesía*



NUEVA ÉPOCA número 10



TAB. AMICUS XII.

*Periódico de Poesía*

NUEVA ÉPOCA número 10



<b>5</b>	<b>PALABRAS DEL DIRECTOR</b>
<hr/>	
<b>ENSAYO</b>	
<hr/>	
<b>7</b>	<b>Eduardo URIBE: Entonces las palabras no bastan</b>
<hr/>	
<b>POEMAS</b>	
<hr/>	
<b>15</b>	<b>DAVID HUERTA: Exhortación al rencoroso</b>
<hr/>	
<b>20</b>	<b>CARLOS PINEDA: Dos poemas</b>
<hr/>	
<b>21</b>	<b>VALERY LARBAUD: Imágenes (versión y nota de Iván SALINAS)</b>
<hr/>	
<b>ENSAYO</b>	
<hr/>	
<b>26</b>	<b>FRANCISCO MARTÍNEZ NEGRETE: De la verdad y otras mentiras</b>
<hr/>	
<b>33</b>	<b>PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS: Acerca de Jorge Guillén y Jaime Gil de Biedma</b>
<hr/>	
<b>39</b>	<b>HERNÁN BRAVO VARELA: Un peritaje sobre nada</b>
<hr/>	
<b>TRADUCCIÓN</b>	
<hr/>	
<b>45</b>	<b>FRANCESCO PETRARCA Y ENRIQUE DE VILLENA: "Al son melodioso de la sonorante agua"</b>
<hr/>	
<b>ENSAYO</b>	
<hr/>	
<b>48</b>	<b>ENZIA VERDUCHI: Petrarca en Campeche (una historia personalísima)</b>
<hr/>	
<b>REVISIONES</b>	
<hr/>	
<b>52</b>	<b>JUAN CARAMUEL: Laberintos</b>
<hr/>	
<b>NOTAS Y RESEÑAS</b>	
<hr/>	
<b>58</b>	<b>CARLOS Ulises MATA: El mundo finito e infinito de Eduardo Hurtado</b>
<hr/>	

## EL ORDEN IMAGINATIVO EN POESÍA

En la poesía —es decir, en los poemas donde es posible discernirla—, hay un “orden imaginativo”. La expresión —una fórmula compacta y útil—, se debe a Michael Roberts, quien en 1936 la utilizó con intenciones críticas en el prólogo a *The Faber Book of Modern Verse*. El lenguaje, patrimonio común, es objeto de torsión (distorsión, modificación, reencauzamiento, rehechura...) y de mil maneras es reordenado de acuerdo con las imaginaciones visuales, fonéticas, prosódicas, estilísticas y semánticas para configurarse como la causa configuradora de efectos inéditos: entrelazada la causa con el efecto, de su juego surgirá, en ocasiones felices, la poesía.

Ocurre a veces que un poeta de nuestros días es interrogado por alguna persona con escaso bagaje (*background*) cultural. Es interrogado en los términos que siguen: “¿De qué estilo es la poesía que escribes? ¿Es romántica o modernista?”. Tómese en cuenta que en la primera de esas preguntas la palabra “estilo” ninguna relación tiene con las arduas faenas del seminario alemán de filología romance que echó a andar esa rama de los estudios literarios que conocemos como Estilística; “estilo”, en el contexto de esas ingenuas inquisiciones, significa meramente “tipo” o “clase” (se pregunta qué clase de poesía escribe uno, cómo son esos poemas). En cuanto a la segunda parte, la explicación de la dicotomía es también sencilla: lo “romántico” tiene que ver con el tema amoroso, simplemente; lo “modernista”, más allá o más acá de Darío —nunca en relación con él, con su obra y su estela—, apunta a la ininteligibilidad. La

poesía “romántica” es la de tema amoroso; la “modernista” es la que no se entiende. En el seno de ciertos espíritus sencillos, las posibilidades de la poesía se reducen a estas dos vías. El orden imaginativo de la poesía brilla, como ciertas deidades reticentes, por su ausencia.

El contraste entre el planteamiento de Michael Roberts y las preguntas de esas almas sencillas al poeta de nuestros días muestra el abismo o golfo que separa a los poetas modernos del gran público.

El orden imaginativo, sin embargo, está presente en mil y una formulaciones verbales que, sin tener que ver todavía con la obra poética, le abren las puertas. La gente común y corriente suele decir que no sabe de poesía; pero interrogada de cerca, resulta que conocen —si son, por ejemplo, mexicanos— decenas o cientos de octosílabos, puñados de redondillas, muchos albures, juegos de ronda infantiles, y todos (si son mexicanos) por lo menos unas seguidillas: las del “Cielito lindo”. Saben, pues, de poesía; pero no saben que saben. El buen maestro de poesía tiene que proceder mayéuticamente y mostrarles a quienes dicen ignorarlo todo de la poesía *que sí saben*; que de muchas maneras y por diferentes vías, tienen acceso al orden imaginativo de la poesía.

La décima entrega del *Periódico de Poesía* se ocupa de la poesía sonora, de Francesco Petrarca y Enrique de Villena, de Valery Larbaud, de Jaime Gil de Biedma, del libro más reciente de Eduardo Hurtado, de los fascinantes laberintos de Juan Caramuel. Nos acompañan ahora Carlos Ulises Mata, Carlos Pineda, Iván Salinas, Hernán Bravo Varela, Enzia Verduchi y Pablo Muñoz Covarrubias. A ellos y a nuestros lectores, muchas gracias.

DAVID HUERTA







afirma que todos los idiomas son insuficientes. Las señoritas, desconcertadas, preguntan si el inglés no tiene suficientes palabras. El hombre responde que sí, pero que no son las adecuadas. De esta manera James Joyce justifica la creación de neologismos. En el mismo año, expresa que quisiera, para sí, un lenguaje que estuviera por encima de todos los demás. Este deseo dio lugar a *Ulysses* y a *Finnegans Wake*. Tal actitud, sin embargo, ha sido compartida por cientos de creadores a partir de esos años. Crear lenguajes propios, alejados de lo que las palabras en sí pueden expresar ha sido una de las inquietudes que más ha atraído a los creadores desde las vanguardias.

Uno de los resultados más interesantes de esa búsqueda ha sido la poesía sonora. Es curioso que, como actitud, haya prevalecido hasta nuestros días. Y digo *curioso* porque, luego de un siglo, ya no produce el extrañamiento buscado en aquellos años. Pero, ¿qué es la poesía sonora?

#### UN SOMBRERO EN EL CAFÉ VOLTAIRE

De nuevo estamos en Zurich, pero esta vez el 23 de junio de 1916 en el Café Voltaire y James Joyce ya no tiene nada que ver en esta parte de la historia. Esta vez nos concentramos en Hugo Ball y en su atuendo: un traje rígido que hace laboriosos los movimientos y un sombrero cilíndrico que, según el propio Ball, lo hace lucir como un “obispo mágico” (es decir, el portador de un mensaje nuevo para los hombres). Lo que presenciaremos es un recital que cambió la historia de la poesía moderna: Hugo Ball —no olvidemos el traje vanguardista— entra en el escenario cargado por unos colegas, con las luces apagadas, y comienza a recitar su poema fonético *Gadji beri bimba*. He aquí unos versos de la primera estrofa:

*gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori  
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini  
gadji beri bin balsa glassala laula lonni cadorsu sassala bim  
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai bin beri ban...*



Estos versos, puestos en el papel, no parecen decir mucho, pues carecen de las dos cosas que les dan vida: el sonido y el *performance*, ya que no hay verdaderas palabras. Hugo Ball desconfió de éstas porque le parecieron ya demasiado gastadas y sobreexplotadas por el periodismo. Quería que la poesía revelara la verdadera alquimia de las palabras, incluso si había que destruirlas para lograrlo, hasta quedarse con las evocaciones del sonido puro. Llegados a este punto ya podemos decir qué entendemos por poema sonoro: un arte que evita las palabras subordinadas al orden lógico y crea una *textura sonora* que expresa intenciones subjetivas.

#### TOPOLOGÍA DE LA POESÍA SONORA

No podría afirmarse que la partida de nacimiento de la poesía sonora haya sido ese evento en el Café Voltaire (de hecho, el poeta Christian Scholz afirma que, en 1897, Paul Scheerbart hizo un poema balbuciente intitulado “Kikakokú!”). La fascinación por el sonido es anterior a ella y convive con nosotros cada día. El sonido en sí es atractivo y vertiginoso: ¿quién no se ha demorado en la ensoñación de una mujer a la que jamás ha visto pero cuya belleza imagina por el taconeo de sus pasos en la calle solitaria y obscura? Esto, en sí, no es arte. Pero si yo lo registro en un grabación y lo presento de tal manera que pueda crear una experiencia estética y emotiva entonces estamos frente a un poema sonoro.

Aclaremos algo de la tipología de este tipo de poemas:

Sería difícil explicar al lector qué es un poema sonoro. Es posible, en cambio, describir algunos tipos. El de Ball sería un gran ejemplo de poema hecho en un *lenguaje inventado*. Es decir, se trata de un texto que constituye un sistema en sí y que puede llegar a ser un microcosmos que establece sus propias reglas. Después tenemos los *poemas absurdos*, contruidos con el firme propósito de no decir nada salvo el sinsentido y el encanto fonético. Improvisemos un dístico endecasilábico: *riñón triste pasado a maravilla / es muérdago su flor de pesadilla...* Tenemos también los *poemas fácticos*: se trata de obras que dependen de su representación; su significado está subordinado a la expresión de la entonación, dando así una signi-



ficación más allá de las palabras que componen el texto. Luego están los *poemas incompletos* o cuyo sentido nos está velado porque ignoramos el significado de sus palabras. Si tomara un poema finés —lengua que ignoro por completo— y comenzara a “recitarlo” ante un auditorio, dejando evidente que lo que cuenta es el *performance* y la entonación, entonces es posible que logre crear una experiencia estética. Finalmente están los *poemas con notación musical*, escritos en una partitura y que cualquiera que cuente con la debida preparación puede llegar a leer.

Como puede verse, todo lo que se entiende por poesía sonora tiene algunos principios bastante claros: ya hemos dicho que se trata de un arte que evita el sentido de la palabra para expresar una intención subjetiva, pero a esto debemos añadir que es imprescindible una *realización acústica* —como quiera que ésta sea. No debe confundirse, por lo tanto, la poesía sonora con la visual, la concreta u otras manifestaciones poéticas.

#### ENTRADA EN MATERIA

Más allá de la historia, las anécdotas y las búsquedas estéticas, ¿qué sitio ocupa la poesía sonora en el siglo XX? De entrada, habría que situarla junto a otras expresiones nacidas de las vanguardias como la poesía visual, el ruidismo, la instalación, la poesía concreta, el *performance*... Es decir, en todo caso se trata de obras que eluden el significado y se concentran en la experiencia que puedan provocar. Alguna vez escuché a Gabriel Orozco afirmar que lo importante de su obra era que estaba hecha de objetos que tal vez no decían nada, pero que, al crearlos y ser vistos, incrementaban las experiencias humanas. Me parece que este artista plástico nos da una clave para entender fenómenos como las poesías concreta y sonora: lo importante no es lo que dicen sino lo que provocan. Tal actitud es característica del siglo XX.

La desconfianza de Joyce en las palabras fue compartida por muchos, y tuvo su climax en Eliot:



*...And what there is to conquer  
By strength and submission, has already been discovered  
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope  
To emulate —but there is no competition—  
There is only the fight to recover what has been lost  
And found and lost again and again...*

Es decir, el siglo XX vivió con la sensación de que ya todo estaba dicho y que la poesía no podía hacer más que recuperar cosas perdidas. Entonces, si las palabras no bastan, ¿qué queda por hacer?

#### ARTE PARA INDIVIDUOS DEL SIGLO

La secularización trajo consigo uno de los más grandes obstáculos para la creación artística: la angustia. A diferencia de otras épocas, el creador de nuestros días sabe que está solo frente a la obra: ya no hay revelación divina, ni musas, ni furor gnóstico... El artista depende de su ingenio, pero duda, desconfía de lo que puede transmitir y hace a un lado las palabras (insuficientes, inadecuadas, gastadas...). A mi parecer, lo que está de fondo es la incertidumbre generada no por las palabras mismas, sino por los significados, las ideas, los conceptos y las abstracciones que ellas pueden llegar a abarcar. Si reparamos un poco, lo que caracteriza a gran parte de las creaciones modernas es que esa desconfianza ha dado lugar a una fascinación por la materia. Transmitir ideas y conceptos se ha vuelto menos importante que provocar *sensaciones*. Con esto no quiero decir que las creaciones modernas eludan los significados, sino que se llega a ellos de manera distinta, rizando el rizo.

Las artes plásticas modernas pueden ejemplificar lo anterior. El movimiento de Alexander Calder, las texturas de Jean Dubuffet, las rasgaduras de Lucio Fontana, los materiales de Antoni Tàpies, las envolturas de Christo & Jeanne-Claude, los colores y el fuego de Yves Klein, ¿no son un llamado a los sentidos? ¿No comparten estas obras la misma actitud de gran parte de la poesía moderna? Los caligramas y la poesía con-



creta resaltan lo visual; el *performance* y la poesía gestual atribuyen más importancia al espacio y a la acción que a lo que se dice; la poesía sonora, así como la creada con dispositivos electrónicos, se restringe a lo que el sonido o la música puedan evocar. Todas estas manifestaciones privilegian la parte *material* que las constituye, como si hubieran un afán por hacer evidente su existencia, por demostrar que suceden. Su presencia es su estética.

### O C L U S I O N E S

Han pasado casi cien años desde que la poesía sonora y otras manifestaciones de vanguardia siguen resonando en nuestras vidas, y México ha permanecido más o menos al margen.<sup>1</sup> Me parece necesario que este tipo de arte se conozca, sobre todo entre quienes estamos cerca de la poesía, para buscar el lugar en que nos situamos. Se necesita tener una postura ante lo que los hombres fabrican, si queremos saber qué somos.

Por otra parte, no descarto ni alabo la poesía sonora. Me parece que es sólo una expresión más del espíritu humano. Confieso que, cuando he tenido la oportunidad de oír o asistir a una representación, siento sensaciones complejas difíciles de explicar. Cuestiono, sin embargo, sus alcances: no creo que el de la poesía sonora sea un lenguaje autosuficiente; de hecho, para apreciar gran parte de los poemas sonoros, hay que recurrir a las interpretaciones hechas en el lenguaje que éstos pretenden negar o destruir. Un poema sonoro es ininteligible sin una explicación. Se trata de manifestaciones que, al realizarse, no son capaces de establecer sus propios límites ni referentes.

Toda obra de arte que pretenda ser moderna debe inventarse en su transcurrir, debe tener la capacidad de seducir y transmitir un *pathos* más allá de la inteligencia. Hay, además, en la poesía sonora, una con-

<sup>1</sup> Un intento por divulgar estas expresiones en nuestro país es la reciente publicación de Dmitry Bulatov, acompañada de cuatro discos compactos: *Homo sonorus*. Una antología internacional de poesía sonora. México: Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, 2004, 440 pp. La divulgación y la reflexión en torno a los materiales de este volumen constituyen el propósito secreto de este ensayo.



tradición: se pretende que su expresión rebase lo racional y alcance niveles instintivos anteriores al lenguaje viciado por las palabras, pero para alcanzar a disfrutarla hay que bañarse en los más profundos ríos de la teoría. De hecho, la mayoría de los poetas sonoros tienen doctorados y trabajan en laboratorios de alta tecnología, donde todo está codificado a partir de las palabras de que tanto huyen. Ya Aaron Copland había advertido que el conocimiento incrementa la experiencia estética. Pero eso, que en otras artes es algo complementario, en la poesía sonora es un principio. Me atrevo a aventurar que, en el fondo, la experiencia estética en este tipo de obras está subordinada al conocimiento.

## APARICIÓN

Hubo escamas de pronto en el pozo de la desidia. Luego,  
un verdinegro destello en la oscuridad enervante del cuarto.  
Entonces apareció  
el rencor: se deslizó como un gato mimado y abrió su boca de aceite  
mortal  
y espinas y vasos invertidos  
en medio de tu sueño —y tú te dejaste meter en su víscera negra  
y te arrellanaste con el ceño fruncido  
y quisiste dormir de nuevo, pero el sueño no vino.  
Vinieron, en cambio, imágenes  
surgidas *impromptu* del botellón maldito  
del mal de ojo; perfiles de amigos y conocidos  
corroídos por un ácido inerte; cuerpos negados y rechazos  
en forma de tenues basiliscos; oportunidades en una bandeja de oro  
mordida en los bordes por el disgusto; horas en que pudiste  
resplandecer y te eclipsaste cual un planeta desdeñado;  
anillos de compromisos que nunca se pactaron  
y te dejaron un sabor ferruginoso y entintado en la página en blanco  
de tu lengua ininteligible.

Sentir rencor, tartamudear y maldormir:  
todo fue uno a las once de la noche y a las nueve de la mañana.  
Comenzó entonces la plenitud de tu vigilia neurótica.

## EN EL POZO DE LA DESIDIA

Avanzó el rencor en el pozo de la desidia, como si escarbara con odio el agua revuelta y vertical, engastada de lama, esmaltada por alimañas crudas, por baratijas de un determinado desasosiego.

Cómo se movía haciendo espirales, cómo apaleaba la nocturna vertiente del hidrógeno y la vespertina ladera del oxígeno, cómo se desdoblaba entreverado en ropas y cucharas para amargar el torso y agriar los paladares de toda hora, cómo se proyectaba entre la maleza submarina y dejaba sombras mordientes a su paso, cómo resbalaba en los dientes y salía por la oreja manchando sin remedio el pelo frágil, cómo en el ápice de una pesadilla se volvió dos y tres veces peor que cualquier pesadilla, cómo, en fin, se convertía en obsesión, en insistencia que emborronaba el pensamiento y se encajaba con furia en la delicada encordadura de los minutos, echándolos a perder con una textura de susto y de dormido abandono.

Del pozo de la desidia surgió una virtud contraria y una forma del desaliño o el descuido. Nada sublime, todo mitades y tasajeo, el rencor depositó sus larvas inmóviles de necesidad en el fondo, para tu desayuno.

## CAMINATA DESÉRTICA

Había un desierto y tú vagabas por su extensión calcinante, sin sombrero ni parasol. A los lados, las dunas; más allá, un constante espejismo formado por tu cara y tus manos extenuadas.

Ese desierto era, es el rencor que te atosiga. Tósigo, sí; calor del envenenamiento. Destilación de un calor espinoso y arduo. Desértico rencor, deshabitado y orlado de sordas percusiones bajo la andanada solar. Caminabas, caminabas

entre los tejidos del crepúsculo, bajo la bordadura de tu corazón desesperado. Inclemencia era la marca de tu paso; obcecación vacante de sentir de ese modo pedregoso; polvo de una lenta calcinación; arena una y otra vez en tus labios y en la comisura sombría de tu mirada, bajo la canícula y los desgastes de la envidia.

## LA CIUDAD QUE HOY HABITAS

Rengkor, la ciudad que hoy habitas, se levanta sombría en medio del horizonte.

La rodean ciénagas y marismas bordeadas de helechos frondosos; vuelan cernícalos y buitres sobre las aguas pútridas de esos depósitos deletéreos.

En el perímetro de las edificaciones exteriores de la urbe, al noreste, un templo coronado de espiras y volutas de piedra labrada

fue edificado hace siglos para el culto de la diosa Abulia:  
pórticos dorados se abren ahí a media tarde  
para los oficios de la ceremonia, en los veranos calcinantes.

El pueblo bajo se acerca con temor y esperanzas: lo primero,  
porque la justicia del dios es fulminante  
y descende como una espada de llamas  
sobre los incautos; la esperanza es la de toda multitud ávida de sangre:  
un espectáculo violento para su espíritu degradado.

El sacerdote, tú mismo, viste una túnica gris que le llega hasta los  
tobillos  
y lleva en la mano una copa del tamaño de dos puños  
dentro de la cual brilla un líquido turbio.

La víctima —una vez más, tú, sudoroso  
bajo las luces de las antorchas— gime  
bajo las luces pobres. Penachos de agrio desconsuelo  
se agitan como harapos ilustres sobre el cuerpo sacrificial.

Una pesadilla cae como un hacha. Una amargura de sangre y cieno  
entra en la boca en la culminación de la ceremonia.

Rengkor se duerme debajo de una sábana cósmica, sucia, sudario gris  
de crispación y angustia.

## LA CASA Y EL TEMPLO

Has poblado esos territorios con una forma de lejanía  
y ahora has olvidado la entraña de cada hora, la sospecha  
de una dulce laceración de cercanía. Te recordamos a pesar de  
todo:

la renuncia, la amistad enturbiada, el punto de violencia  
con el que marcabas cada encuentro.

Demasiado próximos,  
los espíritus de tu dominio sombrío te amenazaban  
—y preferiste, con un gesto reconcentrado de rechazo

y milímetro intoxicado,  
crear una distancia de nubes y de párpados, tejer leguas de agua  
honda,  
fantasmas de intocable serenidad y altivez  
para que nada se te acercara. Vuelve aquí, a este *aquí*  
donde te reconocerás. Olvida el orgullo torcido y el tibio  
consuelo de ese rencor a solas que te muerde el costado cada  
noche;  
desecha la distancia áspera; recoge del suelo de la tristeza los  
materiales  
con los que, al fin, desasido y confuso, pero de nuevo entre los  
vivos,  
podrás, si quieres, edificar tu casa, tu templo y tu trabajo.

# DOS POEMAS

Carlos Pineda

## POLVO QUE ANTES SALAMANDRA

Polvo que antes salamandra  
y ahora agua fugitiva del cuenco momentáneo.

Pareciera querer que quien en calma le mira  
buscara en su lisura ocasión para la fábula.

Mas es preciso el beber antes que puro hilo sea  
y sólo quede luz, y después, nada.

[ H ]

...se quedó asombrada...

[...muda...]

cuando supo que iría al frente del Hambre...

del Hombre...

de sí misma.

## PALABRAS PARA UN PRESENTE

Valery Larbaud (1881-1957) debe a la riqueza de su familia, como a su condición enfermiza, la visión internacional que caracteriza su literatura. Viajero desde los cinco años, Larbaud supo tener la lucidez suficiente para quintaesenciar sus experiencias y hacer de su obra una de las voces predominantes en las letras francesas en la primera mitad del siglo XX.

Influido por los paisajes que vio, supo también absorber una vasta cultura europea que se desarrollaba en cada país. De tal forma, añadió a su conocimiento de la francesa lo vasto de las literaturas internacionales. Se convirtió en un *correo* que introdujo y vertió al francés obras y nombres tales (sólo menciono dos) como Joyce o Gómez de la Serna. De entre las voces extranjeras donde abrevó, la más fructífera fue la de Walt Whitman, quien le reveló, con un verso más ágil y libre, un mundo nuevo donde sus emociones podían por fin expresarse con menos bridas, con menos impedimentos.

Su poesía, la más breve de sus obras, se sitúa, junto a la de Pessoa (activo también por esas mismas fechas), en los primeros tanteos (y logros) de la heteronimia. Publicados anónimamente hace casi un siglo (1908) en la revista *Plume*, y bajo el heterónimo de A.-O. Barnabooth en 1923, los *Poemas* rompen con el ímpetu de vanguardia que inundaba el ambiente y abren un camino propio e inesperado, pues los temas, aunque sean cosmopolitas, son tratados con un lenguaje desenvuelto y sencillo. Por eso, después de leer los “cuadros” de *Imágenes*, acusar a Bar-



*nabooth* de simple es un exceso de llaneza. Tildarlo de costumbrista aún más. Sin embargo, los tres poemas son de una maestría y una fineza inigualables, emparentados con la escritura del Dante cuya fuerza de sugestión tanto subrayó Borges.

Usando un solo nexo, la Mujer, consigue darnos un ambiente inconfundible de tres sitios distantes (Rusia, Holanda y España). Con tres estadios distintos, al describirlas, al poetizarlas, Barnabooth siente que esas mujeres de carne y hueso (sucias, virginales, tiernamente sáficas), sintetizan su ideal, con el cual al fin podría “¡conquistar un mundo!”. La palabra asume su poder *ficticio*: inventa una “poligamia” onírica, respuesta a la necesidad del viajero, a través de la cual conjuga lo que la realidad escamotea o rechaza.

No obstante esta *victoria*, con la lucidez que constituye a los grandes escritores, Barnabooth asume sus propios límites —y los de su poesía. Esas mujeres, distantes ya en el momento de la escritura, muertas cuando esto se escribe, nunca imaginaron que pudieran habitar una persona, menos ser el motivo esencial de un poema. La maravillosa ignorancia de la poesía. Y sin embargo, nos acompañan al leerlas una vez, ahora, *siempre* ahora, cuando su imagen permanece en nosotros, como esas esculturas antiguas que pueblan los museos, admiradas por su belleza, y nos ignoran con las cuencas vacías.

## IMÁGENES

I

Un día, en Kharlov, en un barrio popular  
(¡Oh Rusia Meridional, donde cada mujer  
Con un blanco chal en la cabeza cobra aires de Madona!),  
Vi a una joven mujer volver de la fuente,  
Llevando a la usanza de la región, como en tiempos  
de Ovidio,  
Dos cubas suspendidas en los extremos de una madera  
Equilibrada entre el cuello y los hombros.  
Y vi a un niño en harapos acercársele y hablarle.  
Ella, entonces, inclinando amablemente su cuerpo a la derecha,  
Obró para que la cuba llena de agua pura tocara la tierra,  
Al nivel de los labios del niño que de rodillas se había puesto  
para beber.

## II

Una mañana, en Rotterdam, en el muelle de los Boompjes,  
 (Era el 18 de septiembre de 1900, hacia las ocho),  
 Observé dos jovencitas que se dirigían a sus talleres;  
 Frente a uno de los grandes puentes de hierro dijeronse adiós,  
 Pues su camino no era el mismo.  
 Besáronse tiernamente, sus manos temblorosas  
 Querían y no separarse; sus bocas  
 Se alejaban dolorosamente sólo para acercarse  
 Un instante después,  
 Mientras inmóviles se contemplaban sus ojos...  
 Así permanecieron un largo instante cerca una de la otra,  
 De pie, petrificadas en medio de los pasantes atareados,  
 Mientras los remolcadores rugían en el río  
 Y los trenes maniobraban silbando sobre los puentes de hierro.

## III

Entre Córdoba y Sevilla

Hay una pequeña estación, donde, sin razones evidentes,  
 Siempre se para el Expreso-Sur.  
 En vano el viajero busca con los ojos un poblado  
 Más allá de la minúscula estación dormida bajo los eucaliptos.  
 Sólo se percibe el campo andaluz: verde y dorado.  
 Sin embargo, del otro lado de la vía, enfrente,  
 Hay una choza armada con ramajes ennegrecidos y tierra,  
 De donde sale, con el sonido del tren, un montón de niños  
 harapientos.

La hermana mayor los precede, quien se pone a un paso  
sobre el andén,  
Y, sin mediar palabra pero sonriendo,  
Danza para ganar unos centavos.  
Sus pies entre el polvo parecen negros;  
Su rostro cetrino y sucio carece de belleza;  
Danza, y a través de los vastos agujeros de su falda color ceniza,  
Se ven, desnudos, sus flacos muslos agitarse,  
Y moverse su pequeño vientre amarillo;  
Y cada vez, por eso, algunos señores ríen,  
En medio del olor a puro, en el vagón restorán...

#### P O S T - S C R I P T U M

¡Oh, Dios mío! ¿No me será dado nunca  
Que conozca a aquella dulce mujer, allá, en la  
Pequeña Rusia,  
Y a las dos amigas de Rotterdam,  
Y a la joven mendiga de Andalucía  
Y que me una a ellas  
En una indisoluble amistad?  
(¡Ay! Ellas no leerán nunca estos poemas,  
No conocerán ni mi nombre, ni la ternura de mi corazón;  
Y sin embargo ellas existen, ellas viven *ahora*.)  
¿No existirá nunca la posibilidad de que esta gloria me sea dada,  
La de conocerlas?  
Pues no sé por qué, Dios mío, me parece que con ellas cuatro  
¡Podría conquistar un mundo!

# DE LA VERDAD Y OTRAS MENTIRAS

Francisco Martínez Negrete

La verdad es que no hay tal, no hay verdad alguna, o sea, como decía Octavio Paz, *las redes para pescar palabras están hechas de palabras* y las palabras no son verdad sino puras pinches *basureras* palabras,<sup>1</sup> nada más. Entonces, ¿qué de la verdad? Sólo afuera de las palabras se puede hallar pero, ¿cómo comunicarla? y, más acá, ¿quién quiere comunicarla? Y no se trata de crear un lenguaje *nuevo* porque aún sería lenguaje y no verdad. La verdad no necesita de lenguaje alguno, y mientras sigamos como momias arropándonos con las vendas de nuevas o viejas palabras que nos otorgan la ilusión de ver, cuando en realidad no vemos nada más que lo que tales palabras nos permiten, habremos de concluir que jodidos estamos, hasta el fondo.

La filosofía busca racionalizar esa locura llamada *existencia*; la poesía, más humilde, acaso aspira —con genuina pasión dylanésca— a celebrarla.

De topo a tropo a trompo, topito sale volando sin saber qué le pasó.

<sup>1</sup> El adjetivo en itálicas es de David Huerta, en algún lugar de *Incurable*, de cuya página no puedo acordarme.

Calibremos la locura, la extensión del desmadre, la realidad virtual de la película. *El mundo es una mancha en el espejo*, apuntó David Huerta. Sólo el espejo es real. ¿Qué coños *es* un espejo?

La neta es que no hay nada que decir, o más bien hay *nada* que decir, fuera de las palabras, donde *nada* puede ser dicho, pero, ¿cómo, por quién, para qué?

Por eso el poema es decepción, tras haber *dicho* todo no fue nada —¿tras haberte trepanado de vislumbres, ves cómo se disuelve? Lo vuelves a leer: Heráclito tenía razón, un poema no puede ser sentido *igual* dos veces. Pero el problema no está en el poema, otro espejismo más del esencial quebranto. El problema está en la naturaleza eminentemente ficticia —los budistas dirían *impermanente*— de lo que tomamos *por* y damos *en* llamar *real*.

La escritura es la peor de las mentiras. Uno escribe porque está solo y no tiene con quién hablar, uno escribe para hablar consigo, para divertirse así: —...*en su fondo se esconde y se divierte*, decía el gordo Lezama; un juego bastante iluso, si lo vemos bien.

En el silencio como estallido, explosión continua del Todo indiferenciado, el perro y yo valemos lo mismo, la estrella es una lágrima en donde cabe el universo entero.

La poesía —perturbador reflejo de un reflejo— desbarata la convencional imposición de lo así llamado *real* para acercarnos peligrosamente a la salvaje experiencia de vivirlo; por eso quema, por eso incomoda: muchos la veneran, pocos la leen y menos aún se arriesgan a ser *leídos* por ella.

La “realidad” *parece* ser: anhelo y apetito expanden su fantasmagoría: *Ví a una sombra tocar / la mano de una sombra / en Bleeker Street*, cantó el poeta Paul Simon... ¡Qué más!

La “realidad” a-parece, sólo la *a* es real.

¿La realidad y el deseo? La realidad *es* deseo, y el deseo anhelo y el anhelo vapor, el que dejan los fantasmas al arder, al consumirse(r) en el tiempo.

De la beldad a la verdad, de Garcilaso a Roberto Calasso. La verdad de la belleza es que se acaba, pero es precisamente en ese *acabamiento* —como bien avisaron Edgar Allan Poe y José Lezama Lima— donde alcanza su mejor definición.

Algo que no haya sido dicho o que pueda decirse aún de manera mejor presuponen —amén del ojo para avisarlo y de la factualidad del hacerlo— una tarea titánica: la revaloración subjetiva y canónica de todo lo dicho hasta ahora. Pocos siguen a conciencia el precepto poundiano.

Los poetas se leen, los pintores se miran, los amantes se besan, las estrellas, aun muertas, parecen reflexivas: al afán inefable, la vanidad del espejo.

Los buenos poetas, como los buenos amantes, se esperan hasta el final, hasta que la poesía se *corra* enterita: provocan, aguantan, mantienen la tensión más acentuada hasta que el poema saca lumbre, entonces se sueltan, montan y *surfean* la más descabellada de sus olas.

En el fondo somos Uno: en el fondo, ahí donde no llegan las palabras. Lo demás *es* lenguaje, Pessoa lo decía: *...todos los sueños del mundo*; calderoneémosla aún: todos los sueños: el mundo.

El *mundo* y sus lenguajes, qué pesadilla: si aun en un mismo idioma —como afirmó Eduardo Lizalde— *cada cosa es babel*, lo más sano es optar, con talante budista, por el silencio.

*...No solo en plata o viola truncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en polvo, en humo, en sombra, en nada.* Quién más o mejor que Góngora para advertir —con acerados rayos de carbunco-nictálope— a través de la engañosa textura de lo *real* su esencial constitución onírica.

Una metáfora sobrepone tres lecturas. De nuevo don Luis: *...a batallas de amor, campo de pluma*. La primera imagen: dos aves se engarzan, suspensas en lo alto, en salvaje aleteante pasión difícilmente discernible de una batalla a muerte; en su fiereza amorosa se despluman, quedando éstas —único rastro de la ardiente lid— regadas por el campo. La segunda, doméstica y mullida, nos habla de un colchón hecho de plumas, del intento de Cultura por civilizar a Amor, esa bestia irracional, ingobernable. La tercera no es reductible ni deducible, no necesita interpretación, y sólo se nos entrega en la cifrada luz de su insólita belleza.

*Nadie sale vivo de aquí*, mascullaba el Rey Lagarto; en efecto: de la pesadilla de Dios *nadie* despierta... ni Dios.

La poesía —elocuente— es siempre muda, los versos —ya lo veía con claridad Sor Juana— fantasiosos intentos por apresarla-expresarla. Lo mejor de la poesía: el intacto poema-por-venir.

Girar hasta desaparecer / en el centro del torbellino / el ojo vuelto hacia su punto fijo / ahí donde ya nada, nunca, nadie.

Ante el horror del porvenir los topoetas nostálgicos huyen al pasado que creó el presente que promete tal horror: al topoético complejo de avestruz, la patada voladora de lo ignoto.

Cuando todo falló, el hombre *nuevo*: cero nacionalidad, cero religión, cero ideología y la sola dignidad de tener por señas de identidad el ser del Universo, de la Existencia entera.

A la muerte de la familia, la resurrección de la tribu.

Si todos somos Uno, tú, Dios y una hormiga *son* lo mismo.

Cristo no fue cristiano, el otrora salvador de cáfila beduina —hoy *dead guru* de millones de bovinos—, indigo y revoltoso, fue *brody* de la banda más *parrapa*, poco se preocupó de parecer respetable y gustaba coto-rearla con putas y rateros. En el colmo de su más prendida lucidez se proclamó hijo de *Dios*, ese huérfano, pagano, exhilarante —y ciertamente anónimo— sinónimo de Amor. Por eso, y no otra cosa, lo *mataron*. ¿Quiénes? Los mismos que hoy en yeso veneran sus despojos.

Para el poeta *futuro* el principio no será dual: la Existencia será Dios; la mujer el templo, el hombre el oficiante, el amor la única —y gozoza— liturgia; la suma de las imágenes posibles siempre igual a la ceguera del espejo; todas las religiones tan sólo caminos para llegar a la *única*; como bien apuntaba Lautréamont —y vislumbraba Lamantia— ...*la poesía será hecha por todos*; el futuro dorado, o no será.

La lectura de dos poetas indispensables de la Generación del 27 —Guillén y Cernuda— marcó el rumbo de la obra de Gil de Biedma. El poeta mantuvo con ellos, por medio de la crítica y de su poesía, un diálogo apasionante; afirmó, por ejemplo, que sus primeras composiciones fueron resultado del seguimiento cercano de la propuesta literaria de Guillén.<sup>1</sup> Por fortuna, emprendió a tiempo y con éxito la búsqueda de un tono personal.

Toda lectura crítica de *Las personas del verbo* tiene que realizarse recordando que no se trata de su “obra completa”; la edición de este libro —la selección de los poemas que lo conforman— la realizó el poeta de la siguiente forma: privilegió aquellas composiciones que concordaban con su poética. El *fantasma* de Jorge Guillén fue expulsado; sin embargo, algunos de los temas más queridos del autor de *Cántico* se encuentran en *Las personas del verbo*. Quien lea ambas obras notará que lo que diferencia a Gil de Biedma de Guillén se halla más allá de la manera en que utilizan y aprovechan el lenguaje; los rasgos que los apartan se perciben también en el modo en que enfrentan un tema en común. Si se lleva a cabo una comparación de la forma en que encaran un asunto, es posible señalar las correspondencias y descubrir los matices. A continuación, ofrezco un par de ejemplos de las relaciones que he podido verificar.

<sup>1</sup> Gil de Biedma da noticia de su especial relación con la poesía de *Cántico* en “Historia de una experiencia literaria”. El poeta describe lo que significó la lectura del primer poemario de Guillén: “Resultó que *Cántico* —por lo menos una gran parte de él— parecía estar escrito pensando en mí. De entrada me hizo un gran servicio, que fue instalarme en medio del mundo habitual, hacerme abrir los ojos y mirar bien alrededor” (*El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 14). Para Gil de Biedma, el poeta joven que “escribe en Guillén” lo hace porque ignora que ha asimilado un estilo. Por tanto, cuando el artista percibe esta situación, que ha adoptado un modo que no le pertenece, le será posible encontrar su voz verdadera.



El siguiente comentario pertenece al libro que Gil de Biedma dedicó a *Cántico*:

“Más allá” es la primera de una serie de piezas sobre el despertar humano, que se turna con otra dedicada a cantar la aurora para abrir los distintos libros de *Cántico* [...] Ambos temas se enlazan con los del nacimiento y la infancia del hombre, con la idea de la creación y la infancia del mundo, y por contraste, con el tema de la noche y del sueño. Despertar y aurora desembocan por último, implícita o explícitamente, en el tema de la plenitud de la realidad, es decir: de la plenitud amorosa.<sup>2</sup>

El amanecer es uno de los asuntos que con mayor maestría procura Guillén; una hipótesis que se probaría falsa lo clasificaría como poeta diurno y a Gil de Biedma, para hacer un contraste forzado, como nocturno. A pesar de que en *Las personas del verbo* no hay la misma frecuencia de “amaneceres” que en *Cántico* —tampoco son un elemento estructurante del libro— es erróneo suponer que Gil de Biedma evitó este tema tan tradicional. El amanecer es para Guillén, así lo señala Gil de Biedma, el reencuentro con el mundo. Y así lo saben los lectores de *Cántico* y de Leibnitz, “el mundo está bien hecho”.

Como muchas veces sucede —imposible no recordar en este instante una de sus mejores composiciones, “Contra Jaime Gil de Biedma”—, en “Albada” el poeta se dirige a sí mismo (uno de sus recursos más queridos consiste en olvidar la diferencia entre “tú” y “yo”); en este texto adopta una actitud pesimista (en esto se diferencia de su predecesor). Su discurso, como lo comprueban los versos finales, tiene que ver en cambio con lo molesta que es la llegada del día, hallando el reencuen-

<sup>2</sup> J. Gil de Biedma, *El mundo...*, p. 42



tro con la realidad como un acontecimiento triste: “Porque conozco el día que me espera, / y no por el placer”.<sup>3</sup>

Al igual que Guillén, Gil de Biedma hace un repaso de las cosas que se recuperan después del sueño, de los objetos que están en el mundo de la vigilia; pero hay que notar su exposición de los hechos: las sábanas han caído al suelo; la cama está, por tanto, helada; insulta, después, a los pájaros (les dice *cabrones*); de la calle le llega el sonido “de los tranvías que llevan al trabajo”.<sup>4</sup> Sin lugar a dudas, el elemento más importante del que da cuenta en el poema —el único que ofrece cierta esperanza de gozo— es el cuerpo del amante. El poeta se halla “Junto al cuerpo que tanto nos gustaba / la noche de ayer”.<sup>5</sup> El contacto de los muslos sirve para comprobar que allí está todavía su compañero y sugiere la posibilidad de repetir el encuentro erótico.

Lo que Gil de Biedma reconoce como una de las constantes de los “amaneceres” de la poesía de Guillén —la contemplación extática del cuerpo amado—, también es elemento central de su “Albada”, pero en su poema jamás se concibe la presencia del cuerpo ajeno únicamente como “paisaje”, actitud normal en *Cántico*. Puede hacerse una lectura conjunta de “Albada”, de Gil de Biedma, y de “Alborada”, de Jorge Guillén, para precisar con exactitud la relación que guardan los “amaneceres” de estos dos poetas. Por ahora, sólo haré notar la forma en que Guillén recibe el canto de los pájaros (ya he señalado que Gil de Biedma los insulta):

*Ese piar renaciente  
De las ramas  
Da a mi sueño envoltura  
Buena, blanda ...*<sup>6</sup>

<sup>3</sup> “Albada”, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, vv. 41-42.

<sup>4</sup> *Ibid.*, v. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, vv. 23-24.

<sup>6</sup> “Alborada”, *Cántico*, ed. de Francisco J. Díaz de Castro, 2ª ed., Madrid, Anaya-Mario Muchnik, 1994, vv. 13-16. Cernuda también escribe un poema que recurre al mismo tema, al momento del amanecer y del despertar, pero en su caso lo que se extraña, como si fuera un amante, es la juventud: “Al despertar de un sueño, buscas / Tu juventud, como si fuera el cuerpo / Del camarada que durmiese / A tu lado y que al alba no encuentras” (“La sombra”, *La realidad y el deseo*, 5ª ed., México, FCE, 1995, vv. 1-4).



“Albada” tiene connotaciones distintas.<sup>7</sup> El discurso poético de Gil de Biedma es eminentemente erótico. No resulta extraño leer un comentario como el siguiente: “Al lector no le costará mucho caer en la cuenta de que el tema erótico predomina sobre todos los demás temas (o mejor sería decir la combinación del tema del amor romántico con el tema del amor promiscuo)”.<sup>8</sup> ¿Pero qué decir, en cambio, de los versos de Guillén? Gil de Biedma se separa de la poesía de *Cántico* en tanto que la suya sí expresa los registros del amor físico. La posesión del cuerpo se prefiere a su sencilla contemplación.

Otra diferencia sustancial de ambas poéticas tiene que ver con el instante que se le asigna al amor. Gil de Biedma señala que la poesía de Guillén anula la diferencia de los tres tiempos —pasado, presente y futuro— con la finalidad de perpetuar la visión romántica: “La eternidad para Guillén —y ello podría parecer extraño, en poeta a menudo reputado de excesivamente intelectual— no es la mayor parte de las veces otra cosa que la indefinida extensión del presente”.<sup>9</sup> Me parece arriesgado, si faltan las precisiones necesarias, hacer una división tajante y decir que Guillén es un poeta del tiempo presente y Gil de Biedma un poeta del pasado, o de la nostalgia erótica. El estudio de los poemas amorosos de *Las personas del verbo* es útil para tantear el camino. Si bien la mayor parte de los poemas amorosos de Gil de Biedma son manifestaciones del recuerdo, “Canción del aniversario” es un poema que ubica los hechos como producto de un pasado compartido que tiene efectos en un presente gozoso —he allí una excepción a la regla.

<sup>7</sup> Gil de Biedma escribió un ensayo donde manifiesta la clave primordial para comprender la fuente literaria del poema en cuestión: “Albada” [...] intenta la puesta al día de otro estereotipo de la lírica europea medieval, la separación de los amantes, tal como se da en los trovadores. Un alba muy famosa de Giraut de Bornelh sirvió de modelo (“La imitación como mediación, o de mi Edad Media”, en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, 2ª ed., Barcelona, Crítica, 1994, p. 278). Otro dato importante que ofrece este ensayo es la explicación de que las dos voces que participan en el texto pertenecen al poeta; comenta que en su poema subvierte las concepciones tradicionales del tema y que hace las adecuaciones justas para expresar aquello que es estrictamente de su interés.

<sup>8</sup> Juan Ferraté, “A favor de Jaime Gil de Biedma”, en *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1974, p. 220.

<sup>9</sup> J. Gil de Biedma, *El mundo...*, p. 66.



Creo que una de las composiciones más representativas y hermosas de *Las personas del verbo* es “*Peeping Tom*”. Este poema es un clásico ejemplo del tipo de poesía que el barcelonés jamás pudo hallar en *Cántico*. Gil de Biedma hace aquí de sus versos un espacio fundamental para la memoria; recrea hechos que, con el paso de los años, alcanzan un significado simbólico. Después de repasar las circunstancias de la reunión, medita las implicaciones profundas del acontecimiento erótico y del espía, el cual, por medio de su mirada, contribuyó a la experiencia total del instante:

*Tu recuerdo, es curioso  
con qué reconcentrada intensidad de símbolo,  
va unido a aquella historia,  
mi primera experiencia de amor correspondido.*<sup>10</sup>

Por medio de un diálogo con las cosas pretéritas, el poeta se pregunta cuál fue el destino del muchacho que lo observó, y también si éste lo recuerda todavía. En otras palabras: ¿ha sido elevado, de forma simultánea, a la calidad de símbolo del deseo? El pasado, “grito inconexo”, trae consigo preguntas incontestables, las cuales siempre han sido materia óptima para la escritura poética.<sup>11</sup>

Pienso que el tratamiento que hace Gil de Biedma de algunos temas es producto de una lectura atenta y subversiva de *Cántico* (la influencia de un poeta en otro puede tener como efecto una actitud contrastante). El reconocimiento de la influencia de la poética guilleniana

<sup>10</sup> “*Peeping Tom*”, en *Las personas...*, vv. 9-12.

<sup>11</sup> Acerca de este poema, Pedro Aullón anota lo siguiente: “Gil de Biedma ha construido en ‘*Peeping Tom*’ un excelente y original poema centrado en los ojos, como rememoración de un instante que forma parte esencial de una historia que pervive en el recuerdo” (*La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum, 1991, p. 52). También Dolores Cuenca ha notado la importancia de la memoria en “*Peeping Tom*”: “El pasado y el recuerdo se fabrica y se interpreta por medio de la poesía e incluso lo irreal e inexistente tomará cuerpo mediante la escritura” (“El poeta es un fingidor o el sujeto poético en la poesía de Jaime Gil de Biedma”, en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su Generación poética*, t. 2: *En el nombre de Jaime Gil de Biedma*, ed. Túa Blesa, Alfredo Saldaña y María Pilar Celma, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996, p. 283).



permitted Gil de Biedma to consolidate his literary style. It is possible, however, to recognize links that relate the works of the two creators even after the consolidation of the Barcelona writer's work; the poems alien to the first stage of Gil de Biedma still serve to distinguish the coincident points from the divergence.



*In memoriam Leonardo, Jabziel y Alejandro*  
(“Ya que triunfó muerte en la belleza...”)

En un párrafo perdido entre las páginas de su monumental *El renacimiento en Italia*, J. A. Symonds comenta una cita de Percy Bysshe Shelley sobre las diferencias que separan la obra de Dante Alighieri de la de Francesco Petrarca: “Los versos de Petrarca, para decirlo con Shelley, ‘son como hechizos que abren las fuentes más encantadas del deleite: las penas del amor’. Y aunque reconozcamos que ‘el Dante supo comprender los secretos del amor más profundamente que Petrarca’, no cabe duda de que el *Canzoniere* toca una cuerda que vibra con resonancia más universal que la *Vita nuova*. Y la mayoría de los hombres prefieren, indudablemente, la expresión comprensiva a la expresión intensiva de la emoción personal.”<sup>1</sup>

Aun cuando se disienta de la hiperbólica ponderación del estudioso inglés (es decir, que Petrarca posee una privilegiada resonancia universal con respecto al florentino), no es posible desecharla de manera tan impetuosa, cuando menos en el horizonte de la poesía escrita durante los

<sup>1</sup> John Addington Symonds, *El renacimiento en Italia* (t. I; trad. Wenceslao Roces). México, FCE, 1995, p. 1001 (Col. Sección de obras en historia).



Siglos de Oro españoles. En realidad, y sólo para entrar sin malos entendidos en la materia volátil de este texto, quiero insistir en que la tutoría de Dante está lejos de cualquier sospecha. El propio Petrarca, ante una velada acusación de envidia por parte de Bocaccio, “[le] replicó [...] estampando amplios elogios del poeta florentino. Y agregaba que si en su juventud rehuyó tener a mano un ejemplar de la *Comedia* para evitar caer en una imitación servil, ahora se sentía feliz de tener entre sus libros un ejemplar del poema de Dante”.<sup>2</sup> ¿Por qué habrían de matizarse, entonces, las líneas de Shelley y su posterior comentario en la obra de Symonds? Sencillamente por dejar en claro que si bien *La vida nueva* o *La divina comedia* no armó ejércitos de seguidores como lo hiciera el *Cancionero* —a excepción de la ambiciosa y demencial empresa del poeta chileno Raúl Zurita, que parte explícitamente de la lectura de Allighieri—, existen innumerables testimonios de su penetración en el imaginario de la literatura y el arte universales. Menciono, en un veloz sobrevuelo de memoria, la *Sinfonía Dante*, de Franz Liszt; *Francesca da Rimini*, de Piotr Illitch Tchaikovski; “La selva oscura”, de Gaspar Núñez de Arce, o el extraordinario poema del cubano Gastón Baquero, “Palabras para Paolo el hechicero”.

Aquel enorme poder de convocatoria que ha tenido *La divina comedia* en el público lector continúa obedeciendo, aún más en nuestros días, a su hechizada y fascinante arquitectura del infierno. (De ahí que el gran poema de Dante siga siendo leído, pese a todo, con muletas tales como su prosificación y las ilustraciones de Gustave Doré.) ¿Qué decir de Petrarca? Curiosamente, y a pie juntillas de Symonds, “la expresión intensa de la emoción personal”<sup>3</sup> en Dante le ha ganado pasiva pero decididamente a “la expresión comprensiva” de Petrarca en su batalla de lectores. Sólo basta con revisar en los estantes de cualquier librería el nú-

<sup>2</sup> Ernst Hatch Wilkins, “Prólogo” a *Cancionero. Triunfos*, de Francesco Petrarca (trad. Enrique Garcés y H. de Hoces). México, Porrúa, 1986, p. xxxvi (Col. Sépan cuántos...).

<sup>3</sup> Ver nota 1.



mero existente de ediciones de *La vida nueva* o *La divina comedia* y del *Cancionero*; si no ha bastado tan ocioso examen, podría procederse a comparar las ventas de uno y otro títulos.

En lo tocante a la tradición poética occidental, la historia inclina su balanza a favor de Petrarca. “El cisne de Valclusa” tuvo el privilegio de impartir la educación sentimental y formal de los poetas italianos y españoles durante el Renacimiento y los Siglos de Oro. Pero dicha instrucción, al menos en la poesía escrita en nuestra lengua, permanecería intacta hasta la primera mitad del siglo XIX. Tras unas pocas y ya muy difuminadas sombras de su obra en poemas neoclásicos tardíos como las *Silvas americanas*, de Andrés Bello, Petrarca fue —y continúa siendo— condenado al singular destierro de las autoridades. No sería hasta la llegada de Carlos Germán Belli (Lima, Perú, 1927) que la lírica petrarquista tendría nuevamente una brillante descendencia.

En un ensayo sobre Ramón López Velarde y Jorge Cuesta, el poeta Eduardo Hurtado sugería, no falto de razón, que la genuina personalidad de un clásico ha constituido, al menos en México, el más acabado ejemplo —y, me permitiré agregar, la más evidente deriva— de las vanguardias literarias. Lo mismo puede adjudicarse a Belli. Contemporáneo exacto de Blanca Varela, el poeta peruano se desentiende por completo de César Vallejo, César Moro, Martín Adán o Emilio Adolfo Westphalen y de las aguas pródigas aunque turbulentas de la poesía de su país y tiempo. Es por demás notable que en los años en que Belli publica las tres ediciones corregidas y ampliadas de su ópera magna, *¡Oh hada cibernética!* (1961-1971), Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza hacen lo mismo con *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968) y *Contra-natura* (1971), respectivamente: sutil anacronía, si bien no exenta de sarcasmo y de innegables visos posmodernos, frente a dos retratos al carbón de una época fechada y convulsa.

Semejante a esas lúdicas provocaciones de Borges a los críticos en varios de sus cuentos y ensayos, Belli “reconoce” en una nota introductoria a *En las hospitalarias estrofas* (2002), su más reciente libro de poe-



mas, que “en cuanto al estilo de escribir, a sabiendas de lo inalcanzable, elegí como modelo la curiosa obra de Francisco de Medrano, hombre del siglo XVI, quien en su corta vida cultiva la estética manierista y deja una cincuentena de composiciones en gran parte paráfrasis de las odas de Horacio”.<sup>4</sup> Unos párrafos más adelante, sin embargo, aclara que “he pasado entre endecasílabos y heptasílabos, entre sextinas y canciones petrarquescas”.<sup>5</sup> Es en esta última fe donde se localiza, creo, la matriz de la poesía entera de Belli, y no en el espejismo de Francisco de Medrano. Paul W. Borgeson Jr., su más certero crítico (y una de tantas víctimas propiciatorias del texto antes citado), concuerda en que “la mayor parte de los poemas de Belli [...] incluyen imágenes halladas o inspiradas en obras poéticas de otras épocas, especialmente del Renacimiento español e italiano”.<sup>6</sup> Aunque sería imposible hacerlo con la demora que el asunto pide, falta mencionar que buena parte del estilo y de las formas empleadas por Belli, mucho antes que su complejo sistema simbólico, tienen nombre y apellido en su herencia: baladas, sextinas y canciones firmadas por Francesco Petrarca.

En “Canción del perito en nada”, uno de sus más significativos poemas, Belli escribe:

*Gracias, oh Canción, que sois compasiva  
de aquel ser de tan lastimeros hechos,  
vos hija linajuda  
de la antigua retórica de Itálica,  
que pese a todo habéis así albergado  
en vuestro verbal seno,*

<sup>4</sup> Carlos Germán Belli, “Uno propone pero no dispone”, en *En las hospitalarias estrofas*, Santiago de Chile, Lom, 2002, p. 7 (Col. Entre mares).

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>6</sup> Paul W. Borgeson Jr., “El sistema simbólico de Carlos Germán Bello: expresión pública de un discurso privado”, en Carlos Germán Belli, *Los talleres del tiempo: poemas escogidos*, Madrid, Visor, 1992, p. 15.



*a quien perito es en la pura nada,  
aunque maravillado de vivir  
en la brevedad de un espacio acá.*<sup>7</sup>

Aunque la invocación del autor a su propia canción o balada no es potestad de Petrarca —recuérdese la lírica trovadoresca provenzal o la famosa balada *Perch'ì no spero di tornar giammai*, de Guido Cavalcanti—,<sup>8</sup> Belli se apropia de un modelo que tuvo su cenit en los poetas dolcestilnovistas y culminó con el poeta nacido en Arezzo, revelando que su canción (pero también el total de su obra) es “hija linajuda / de la antigua retórica de Itálica”.<sup>9</sup> Rodrigo Caro de nuestro tiempo, Belli se encarga no sólo de evocar y lamentar, sino de reconstruir las ruinas de la retórica italiana desde sus poemas, en un lugar o punto donde, parafraseando a Dante, todos los tiempos están presentes.

Dicho linaje ha atraído misteriosamente, como polos opuestos de una misma magnética verbal, los destinos de ambas poéticas. La música de un insondable azar ha querido que, como Petrarca, desolado en los primeros *Triunfos* por la muerte de Laura y la naturaleza del amor, y animado después por los laureles de la fama y la creencia en la divinidad, Belli escriba los siguientes tercetos, también en el ocaso de su vida y en la plenitud de sus poderes líricos. Mejor y más puro homenaje no podría rendírsele a una obra emparentada con la suya desde sus cimientos:

<sup>7</sup> Carlos Germán Belli, “Canción del perito en nada”, en *ibid.*, p. 244. Las cursivas son mías.

<sup>8</sup> Cfr. con Guido Cavalcanti, “Pues ya no cuento con volver jamás”, en *Cancionero*, ed. Juan Ramón Masoliver, Madrid, Siruela, 1990, pp. 96-99 (Col. Selección de lecturas medievales).

<sup>9</sup> Ver nota 7.



*Que por doquier no hay una isla feliz,  
aunque la he codiciado tanto ayer,  
pues cerca de ella ni siquiera un tris.*

*Y quizás es por andar de deslíz  
en deslíz, y qué doloroso ver  
que por doquier no hay una isla feliz.*

*Están las cosas sin ningún matiz  
de la fortuna del azul nacer,  
pues cerca de ella ni siquiera un tris.*

*He aquí que se abre más la cicatriz  
de arriba abajo del terrenal ser,  
que por doquier no hay una isla feliz.*

*No asir del alma y cuerpo la raíz  
de benigna Eva por mi mal querer,  
pues cerca de ella ni siquiera un tris.*

*Entre la tumba y la auroral matriz  
gozar del vivir siempre es menester,  
aunque jamás hay una isla feliz,  
pues cerca de ella ni siquiera un tris.<sup>10</sup>*

<sup>10</sup> Carlos Germán Belli, "No hay una isla feliz", en *En las hospitalarias estrofas*, p. 29.

SONETO QUE FIZO MIÇCER FRANÇISCO

*por el grand desseo que avia de obtener la poesia,  
afirmado que otro deleite o bien temporal, no  
lo podrian tanto contentar la sitibunda  
voluntad suya. E fabla de amor  
metaphóricamente, entendiéndolo de lo  
susodicho*

*Non Po, Thesin, Varo, Arno, Adige o Tebro,  
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo e Gange,  
Tanai, Histro, Alpheo, Garona e'l mar che frange,  
Rodano, Hiberno, Rassena, Albia, Era, Hebro,*

*non odra, habere, piu faggio o girebro  
porria el focho alentare che'l cor tristo ange,  
quanto un bel rio c'ad ogni hor meco piange,  
cun l'arbustello che'n rime orva e çerebro;*

*questo un soccorso trovo fra li assalti  
d'Amore ove convien che armato viva  
la vita que traspassa a sì grand salti.*

*Chosì cresca el bel laur in fresca riva,  
e chi el piantò pensier leggiadri e altri  
nela dolce ombra al suon del acqua scriva.*



[Entra don Enrique de Villena (1382?-1434:)] *E tornado en vulgar, quiere dezir:*

*Non ha así en Po çiertos, Arno, Adige e Tebero,  
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo e Gange,  
Tanay, Istro, Alpheo, Garona, el mar que quebranta,  
Ródano, Hiberno, Rassena, Albia, Era, Hebro;*

*non odra, habete, más Fagio e Girebro,  
podría el fuego amansar que el corazón triste aquexa,  
quanto un fermoso río, que a todas cosas agora conmigo se quexa,  
con los árboles que rimos guarnesçe e çerebro;*

*éste un sucurso fallo entre los otros asaltos  
d'Amor, donde conviene que armado biva  
la vida que traspasa así grandes saltos.*

*Así crezca el fermoso laurel en fresca ribera  
e allí el llanto pensamientos alegres e altos  
en la dulce sombra al son del agua escriva.*

Cuenta la leyenda que el hechicero y adivino, falso marqués y atolondrado humanista Enrique de Villena sobrevivió al turbulento siglo XV de su andadura terrenal. Lo hizo del modo más extraño imaginable: cortado en rebanadas y confinado para los tiempos venideros en el interior de una redoma mágica.

En el siglo XVII, Francisco de Quevedo “conversó” con él, como consta en los *Sueños*. Le sobrevivieron, además, cientos de páginas que



ahora producen desconcierto en los lectores modernos: tres sólidos tomos, sin anotaciones, puestos en circulación por la Biblioteca Castro (1994-2000), editados y prologados por Pedro M. Cátedra.

Los tratadillos de Villena abordan temas extravagantes; por ejemplo, la idea de que la lepra habita en las paredes y puede contagiarse si uno toca las paredes infectadas. Villena reescribió también, a su manera, los trabajos del héroe semidivino Hércules. Fue un traductor extraordinario: Virgilio, Dante y Petrarca llegaron al español medieval gracias a los empeños y vigiliadas de su atareada pluma.

De Francesco Petrarca, Villena tradujo un soneto, el CXLVIII del *Canzoniere*: ese soneto “fluvial” y amoroso que ha quedado transcrito líneas arriba. Las obras de Villena (¿1382?-1434) son impresionantes. Una lista corta, aunque significativa, tendría que mencionar sus traducciones de Virgilio y de Dante; obras en prosa didáctica o científica que disgustaban a Marcelino Menéndez Pelayo, como su *Arte cisoria* —sobre las maneras de mesa y los métodos para cortar la carne— y su tratado sobre el “aojamiento” (lo que en México y en otros sitios llamamos “mal de ojo”); una transformación en alegoría caballeresca de los Trabajos de Hércules. Las pasiones de Villena eran múltiples: el conocimiento de la naturaleza, la vida de los cortesanos, la política. Fue uno de los primeros admiradores y “explicadores” de Francesco Petrarca en España.

Villena pertenece, por fatalidad y por temperamento, a una época anterior, prerrenacentista, jaspeada de medievalismo y sin los instrumentos intelectuales para aquilatar con precisión y tino el influjo de Petrarca y el surgimiento del petrarquismo. El comentario de Villena a un soneto de Petrarca, empero, tiene un interés literario cierto, verdadero, porque nos muestra en acción una mentalidad medieval ante una de las obras poéticas más influyentes de todos los tiempos en el mundo occidental. (D. H.)

# PETRARCA EN CAMPECHE: UNA HISTORIA PERSONALÍSIMA

Enzia Verduchi

Cuenta mi abuela que durante los bombardeos sobre Roma, se resguardaba junto con sus hijos en la pequeña cava de su casa de Magliana, con el miedo de quedar sepultados. Ahí, les leía a mi padre y a mi tío Giancarlo el Canto CXXVIII de Petrarca: “*Italia mía, aunque el hablar sea en vano / a las llagas mortales / de que tan lleno está tu cuerpo hermoso, / quiero que mis suspiros sean cuales / los espera el toscano / Arno, y Tíber y el Po, do estoy lloroso. [...] Tú hallarás tu ventura / en los pocos que al bien siguen amando. / Diles: ¿Quién me asegura? / ¡La paz, la paz, la paz! yo voy gritando*”. Esta mujer pronta a cumplir un siglo asegura que llegó a recitar el Canto como una letanía, quizás con la esperanza de que la Santísima Trinidad se llevara “*el viento contrario a la vida serena*”.

Llegar a Campeche fue un cambio tan asombroso como radical, que aún guía mi idea acerca de las maneras del mundo. Un ejército ignoto de tíos y primos me hablaban en español y/o en maya; veía el mar —que más bien parece un lago— y me preguntaba por la terraza donde una semana antes jugaba con la nieve; me daban a probar el mango y pronunciaba “mangio”; el calor, ese sol que en su cenit no permite sombra y orilla a guardarse en casas de techos altos y enormes ventanas.

Mi padre, mientras despachaba diesel a los barcos camaroneros en el muelle grande, aprendía a mal pronunciar el español con la ayuda de pescadores y libaneses. Mi madre me puso a cantar en su idioma zarzuelas, cuplés y boleros todo el día para que no perdiera el grado escolar; el esfuerzo llevó a que mi léxico fuera jocoso y melodramático. En ese entonces la tristeza significaba estar “huérfano de cariño”. Apenas en la primaria me enseñaron a pronunciar y trazar las vocales y el abecedario, mi padre, alarmado, decidió que debía recuperar la lengua materna, lengua



que no había extraviado pero que fusionaba notablemente con giros lingüísticos locales. De esta manera, papá inició por las noches un extenuante programa educativo sobre *linguaggio e lingua* con el apoyo de viejas ediciones de gramática italiana que contenían unos ejemplos extraños: “*Bacco, tabacco, Venere – Riducono l’uomo in cenere*”.

Al igual que un Virgilio trasterrado, mi padre me guió por los recovecos del idioma: del género al sustantivo, del plural al singular, a los signos ortográficos y la puntuación, del artículo al sujeto y el predicado; aún recuerdo la lección versada en la antonomasia que repetí hasta el cansancio:

*Il gran Genovese = Colombo Il Segretario fiorentino = Machiavelli Il Cigno di Busseto = Verdi Il Giovenalle toscano = Giusti Il moderno Cincinnato = Garibaldi Una Lucrezia = una moglie onesta e fedele Un Nerone = un tiranno crudelissimo Un Giobbe = un uomo paziente Il Cantor di Laura = Petrarca L’itala Atene = Firenze Una Siberia = un paese freddissimo Una torre di Babele = una gran confusione.*

Comprendí que las ideas se forman con el lenguaje propio que es fruto del intelecto y el lenguaje metafórico fruto de la fantasía; comprobé este hallazgo con la lectura de la hermosa colección la Scala d’oro. Con el librito *Poesie Varie*, muestra del *cavaliere* Angelo Maria Ricci, editado por Rieti en la década de los treinta, mi padre concluyó su curso con la exposición sobre la métrica y el ritmo, la figuras métricas, el acento rítmico y los principales versos italianos que varían de tres a once sílabas así como *il metro nuovissimo* o verso libre. La señal de televisión entró al puerto a mediados de la década de los setenta, la radio y el cine ocuparon nuestros espacios de ocio. Los sábados por la noche —antes que se transmitieran las peleas de box con *Mantequilla* Nápoles— mi padre instituyó elegantemente “la hora de la lectura”, repasaba fragmentos con voz pausada, usando toda la gama de la inflexión, para revelar a sus hijas la prosa de Manzoni y los versos de Dante y Leopardi; de Petrarca



hablaba poco, tal vez por el recuerdo lejano de una guerra que le arrebató al cómplice y hermano. Posiblemente en 1312, Francesco Petrarca, a la edad de ocho años, vio por primera y única vez a Dante Alighieri en Pisa, cuando su padre *ser* Petracco asistió a la negociación de la paz con los partidos florentinos. Una suerte de coincidencia quiso que poco antes de mi octavo aniversario, *ser* Verduchi recibiera un paquete de *nonna* María; el que llegara una carta de Europa a Campeche era motivo de fiesta, mayor si junto con esa misiva venía el ejemplar del *Canzoniere* de *Il Cantor di Laura*. Borges señala que Beatriz existió infinitamente para Dante, pero “Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz”. Tras recorrer las 366 amorosas variaciones del *Canzoniere*, me era claro que esa tal Laura, que me intrigaba porque en vida y muerte tuvo un bardo que la celebrara, había hecho sufrir a Petrarca y coincidía con el poeta laureado: “*Que a nada más Amor me está empujando / ni otro camino sé, ni cómo un hombre / puede, en papeles, a otra estar loando*” [XCVII]. En ocasiones, leer el *Cancionero* en Campeche significaba transitar a tientas por Babilonia, la tierra de los infieles en el sentido petrarquiano y ajena a la definición antonomásica. Más allá del Estrecho de Gibraltar y de las tierras de Oriente, en ese Nuevo Mundo que siquiera imaginó y ausente por lo tanto en los versos de Petrarca, el poeta me acompañó durante la adolescencia en mis más altas empresas. Así, por las mañanas, mientras acomodaba —sin la menor idea del *marketing*— conservas y bolsas de detergente en los anaqueles de un supermercado, repasaba las declinaciones en latín, materia que impartía el profesor “Moshua”, quien siempre lanzaba un verso de Virgilio, o una expresión de Horacio y por supuesto, citaba a Platón, entre otros. En ciertas tardes, cuando faltaba algún maestro, me perdía entre las mulas y los puntos del dominó en la cafetería de la escuela. Es común en la preparatoria sufrir de *aegritudo amoris*, enfermedad ora pasajera, ora insufrible que, gracias a mis compañeros, me convirtió en escribana de cartas de redacción desesperada y usualmente cursi. Este nuevo ejercicio literario y bien remunerado con cajetillas de cigarrillos, me permitía dictar al imberbe enamorado los ver-



esos de un selecto grupo de poetas que derretían a más de una, a la vez que cuidaba que no me estrangularan la mula de seises. Los 30 años que nuestro Petrarca se dedicó a Laura fueron de gran utilidad, consciente, como afirmó el bardo, que “no es lo mismo saber que amar, ni entender equivale a querer”, así con singular entusiasmo dicté en varias ocasiones el Canto XLVIII:

*Si el fuego con el fuego no perece  
ni hay río al que la lluvia haya secado,  
pues lo igual por lo igual es ayudado,  
y a menudo un contrario al otro acrece,  
Amor —que un alma en dos cuerpos guarece—,  
si has siempre nuestras mentes gobernado,  
¿qué haces tú que, de modo desusado,  
con más querer, así el de ella decrece?...*

En situaciones difícilísimas, confieso que eché mano del Canto LXI: “*Porque la vida es breve / y al ingenio la empresa alta intimidada, / ni él ni ella estoy muy confiado; / más fío que sea oída/ donde anhele, y allá donde estar debe, / esta pena que grito, aunque callado. [...]*” Recientemente regresé a Campeche después de muchos años, visité a *ser* Verduchi y *sóra* Mari, les mostré una nota de la agencia EFE referente a que el cráneo que reposa en la tumba del poeta italiano Francesco Petrarca en Arqua es en realidad de una mujer que murió en el siglo XIII y se comprobó tras aplicar la técnica del carbono-14 a unos pocos gramos del hueso. Claro, los investigadores están sorprendidos y vaya a saber en dónde se encuentra la cabeza del laureado. Mi padre sonrió y me dijo: “Me gusta Campeche, Roma está muy lejos; pero en su momento procura que esqueleto y cráneo estén bajo la tierra del Lazio”. En el patio, no se movía una sola hoja del árbol de zapote, después de un día soleado de 36° a la sombra.

# LABERINTOS

Juan Caramuel

Como deporte y experimento, el laberinto, o perdedero en verso, fue uno de los más ejercitados durante el Barroco especialmente; se innovaban las posibilidades, se rediseñaban las reglas, se organizaban torneos... La intención del laberinto era crear un tejido poético con los pasos de quien se internara por sus corredores; el trayecto del hilo de Ariadna representaba un poema que podía irse desenredando en diferentes direcciones. Tal vez el más famoso en México sea el laberinto endecasílabo que escribió sor Juana (para felicitar por su cumpleaños al Virrey, el conde de Galve), que se puede leer de tres maneras:

*ofrendas finas a tu obsequio sean      finas ofrendas a tu obsequio sean*  
*amantes señas de fino holocausto      señas amantes de fino holocausto*

*a tu obsequio sean ofrendas finas*  
*de fino holocausto señas amantes*

Además del ingenio que mostraban los versos de los laberintos, también existía una obsesión por la materia, casi críptica en muchos casos, y por la disposición tipográfica de los mismos, que puso en serios aprietos a más de un impresor.

Uno de los Dédalos más famosos era, indudablemente, Juan Caramuel, erudito eclesiástico que mostró un interés desmesurado por los conocimientos de su época (escribió tratados sobre teología, arquitectura, matemáticas, astronomía, música, poesía...). En la segunda par-





# EN ALABANZA DEL ILL.<sup>MO</sup> Y REVEND.<sup>MO</sup> SEÑOR DON ANGEL MANRIQUE DE LARA

Catedratico de Prima de la Universidad de Salamanca.&c.  
General de la Orden de Cister &c. Obispo de Badajoz.&c. mi Maestro.

## L A B Y R I N T H O.

A. Manri- que	Sacrifi- que	los dulces instru- bien	Corona dos de flores y laureles	Estiendan por los bien sados	Los rey- nes con Cybe- les	Multipli- ca aco- con canciu- dos nes	Venera- nangro suebla stras ones
Sacrifi- que	En nomb- re de Mo- que	Lozaren- tor	Desterra- dos	los lauros avarien coronas	Con rayos argente- qual nados Facton- te	Mas con tentos pre- gone postros	ya los hados estan mat en- calcador
Con libros emaltados	Coronados las Siens de claus- los	Dregonas que man- le	Con coro- nas de palmas y laureles	Por todo el horizon de ramado	Confiesan de coro- nas lyeles	Qual Fax- lante sus lauros y bisones	Peslinna con todas sus orones
En todas oc- casiones	Con tantas preseci- ones	los lauro- les las palmas las coronas	lerramos emaltados de este monte	la flor de sus lauros a relos personas	Mas lleno de Cuy- te dades remonte	Quarnace le h Cy- sus beles sembrados	sus tora- dos de alfo farador nados
De alfo fary adorna- das	sus sembra- dos necora Cybeles	Seremonte mas lleno de cuyados	Da aper- sonas flor de sus claus- los	De este monte los ramos emaltados	las palmas las coro- nar les	qual Cre- onte tantas presecio- nes	las coro- nas en to- das oca- siones
Con todas sus acci- ones	sus lauros y blaso- nes	un hie- les con fiesan g coronas	Verramos dos per todo el horizonte	De palmas y laure con las coronas	Que los hados pre- gone a queste mo- te	las siones de claus- coro- nados	sus estados con lirias emaltados
Estan mas encalca- dos	Pregone prostra- dos conten- tos	g Facton- te con rayos gentanos	g Coronas los lauros avarien	estan del horizon de terra- dos	De Martes y Beles los nados acentos	Acuesto Monte entre Manrique	Mil lauros y coro- nas sacri- figue
Las uer- nes prostrados	con unas muy dignas de acento	De Cybeles los labios emaltados	Delicados de vamen por los uien- tos	De flores y laureles coro- nados	Pien tom- plados los dulces instrumen- tos	Mil palmas y laure sacri- figue	la gloria de estos alfo prad- rigue

*Ille scripsi Iovenis sub annum MDCXXIV dum nostrum ipse Philadelphum Collegium usitaret et quia etiamnum gratissima mihi est tanti Vici memoria ut nocter aduersus illum inuocet affectus, eam in lucem curauimus, anno MDCI.XII  
[Selecim modis lehi potest.]*

# IESUS SOL

## LAUDATUS HOC LABYRINTHO

### CONTINENTE

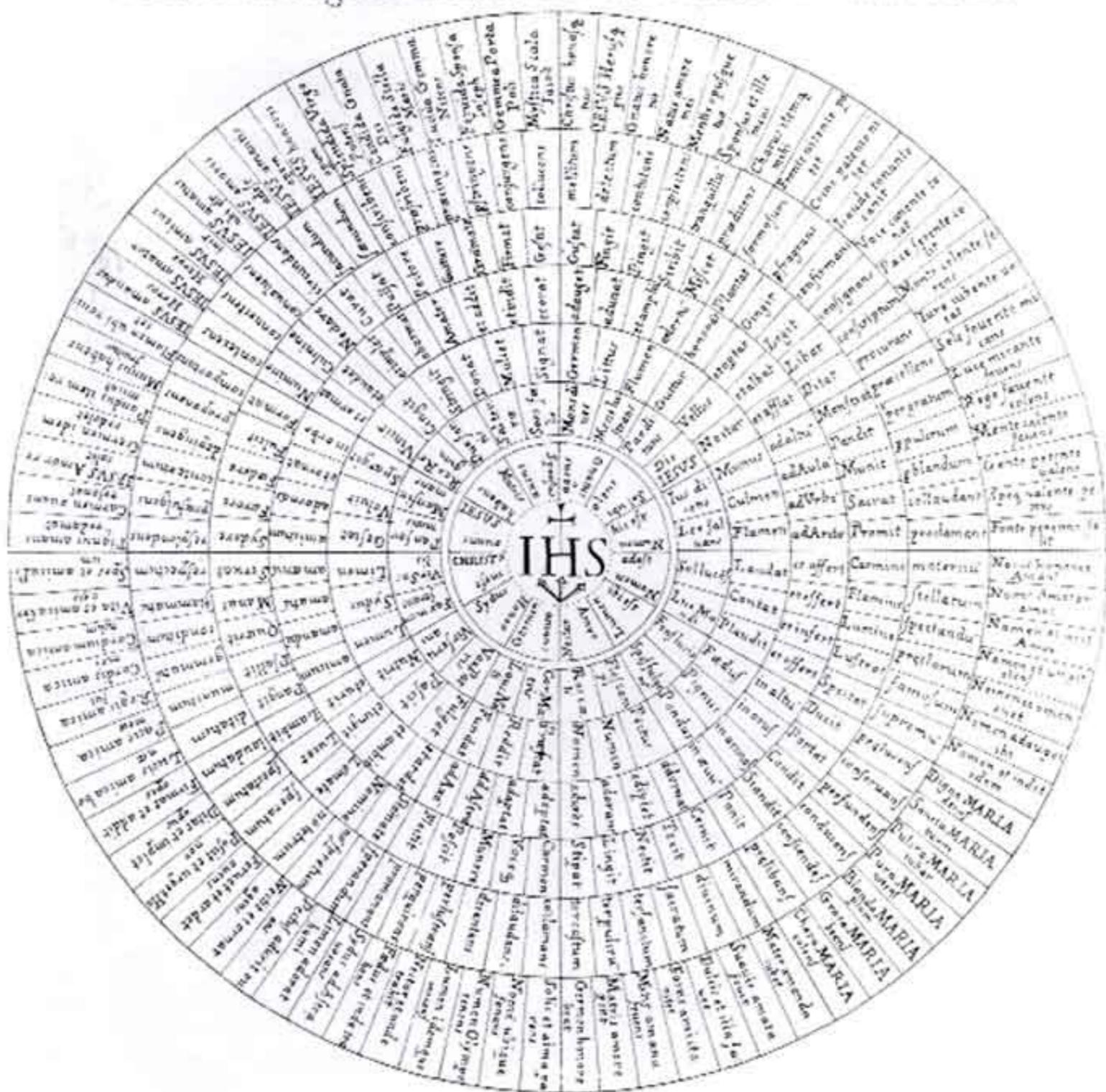
*Disticha retrograda. 69.902: 227.517, 727.040 hoc est, uersus simplices, 279.603.910, 057.208.160*

*Ideam [- u u - u - u] - - - [- u] u - - [- u] - - - [- u u - u u -] dedit I. Caramuel anno 1616*

*Vocer R.P. Nicolaus Lucensis Capucinus, Theologus, Concionator, Vir eruditissimus, anno 1619*

NOBILISSIMO ET REVERENDISSIMO DD PATRI RAYMUNDO CAPISUCCO. ORD  
 PRAEDIC SACRI APOSTOLICI PALATII MAGISTRO & D<sup>ni</sup> SVO COLENDISS<sup>mo</sup>

Obseruantiae ergo Satrianenses Alumni consecrabant anno MDCLXII

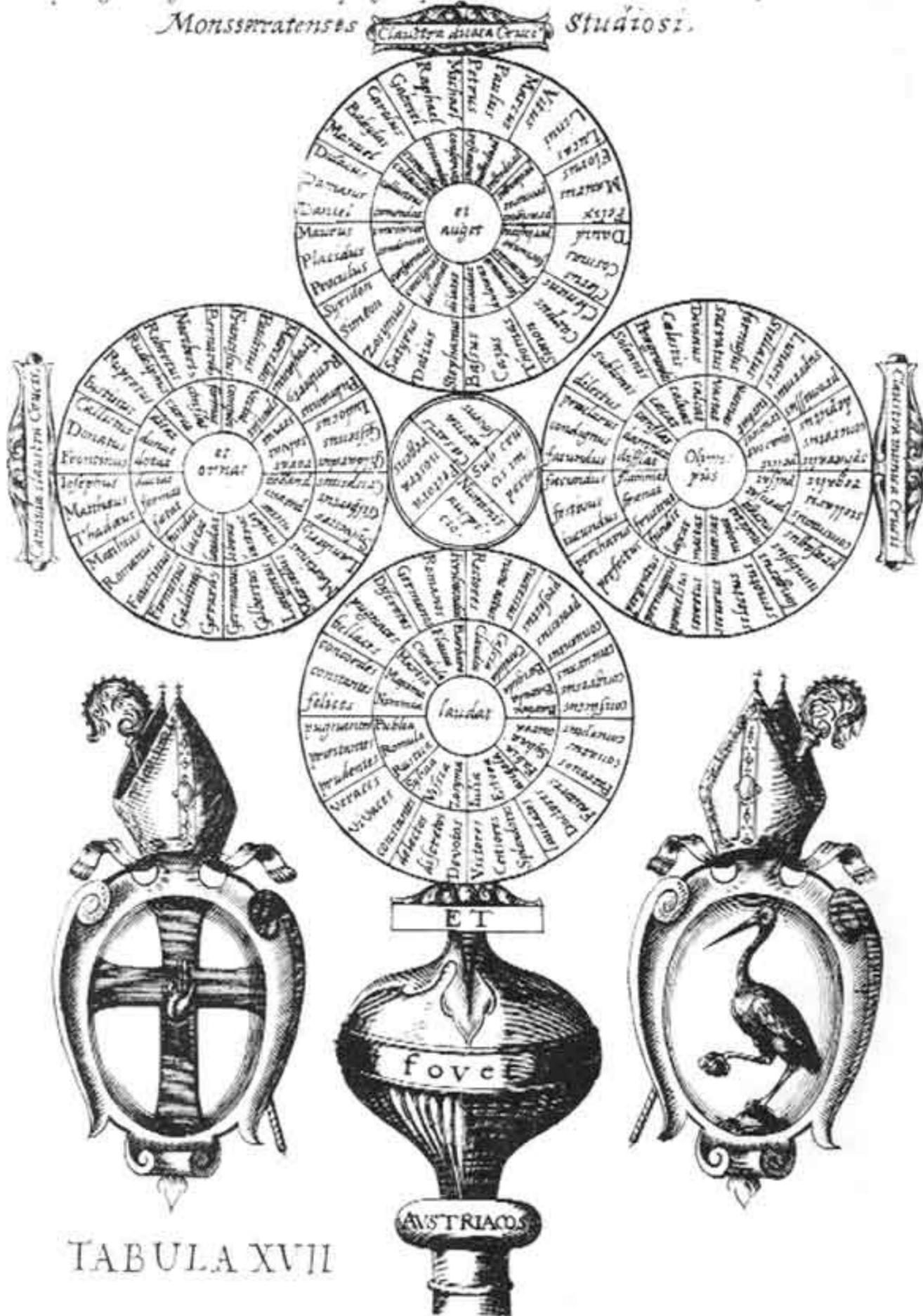


Reverendissimo & Eximio D. Mag. nr̄o.

# D. MICHAELI

Reverendissimo apud S. Crucem Abbati Cisterciensis Ordinis Visitatori et Vicario Generali S. Theol. Doctori in  
 sua Civ. Mai. Consiliario inchytorum infer. Austriae Statuum Deputato ordinario. in anno MDCLIII. ipsomet  
 Archidiaconi Patrom die utraque sollicitatem voveris hoc Paradigma complectens 9.644.117.422.710.608. (sunt  
 novies mille sexcenti et quatuoraginta quatuor billiones sex millionum miliones) centies decies septies mille  
 & quatuorcentis triginta duo miliones. sepsingenta quinquagem millia sexcenta et octo centesima) dedicabitur

Monasteriis & *Claustro S. Crucis* Studiosi.



TABULA XVII

# EL MUNDO FINITO E INFINITO DE EDUARDO HURTADO\*

Carlos Ulises Mata



## U N O

En un pasaje de uno de sus libros, Roberto Calasso nos propone el siguiente ejercicio imaginativo: “Observemos a un lector en una librería: toma un libro, lo hojea y, por un instante, se queda por completo separado del mundo [...] Retiene fragmentos aleatorios de ciertas frases. Cierra el libro, examina la cubierta. Luego,

con prolijidad, se detiene en la cuarta de forros, de cuyo texto espera recibir auxilio”.

Supongo que no resulta difícil sentirse identificado con el personaje y la escena que el escritor italiano nos propone imaginar.

Como quizá no podría haber sido de otra manera, uno a uno seguí los pasos arriba descritos al tener por primera vez entre ma-

\*Esta nota fue leída en la Casa del Poeta en la presentación de *Las diez mil cosas*.

nos *Las diez mil cosas*, el libro de Eduardo Hurtado que nos reúne.

Cosa curiosa: antes de entrar en materia, maquinalmente buscaba el auxilio de la cuarta de forros. Una vez leído el enjundioso texto —si bien no en el momento mismo de concluir su repaso, pero sí el mismo día—, me enfrenté a una sensación ya experimentada ante otros similares: sospecha, pero también estímulo de pensar y leer contra lo dicho en la solapa.

Así las cosas, inicio mi comentario por donde todo lector de poesía empieza: por la solapa. Tras proponer una serie de observaciones tan certeras y pertinentes que no repetiré, pues nada añade glosar observaciones que comparto, el anónimo redactor de la solapa asegura que *Las diez mil cosas* “señala el punto de inflexión de un ciclo que se inicia con los libros más recientes de Eduardo Hurtado”. Como lo entiendo, para ese oculto autor *Las diez mil cosas* representa la operación de un presunto *cambio de rumbo*.

La afirmación, tan deudora de la idea de que un poeta debe

siempre cambiar para confirmarnos que evoluciona, tan expresiva de la superstición de que el escritor ha de mostrar en cada libro nuevas piruetas, como si de un malabarista se tratara, no logró convencerme, sobre todo, una vez terminada mi primer lectura del libro.

Y para que no se crea que busco pelea con el solapista, mucho menos cuando sospecho que se trata de un poeta que admiro, va de prenda un matiz. Leídas *Las diez mil cosas* a la luz de los libros anteriores de Eduardo Hurtado, reunidos en *Sol de nadie*, es constatable, sí, la alternativa acentuación y disolución de asuntos y de atmósferas; la reiteración y la ausencia de modulaciones y de maneras dominantes y ocasionales. Pero creo que son más, y más definitorios, los rasgos que permanecen que los que se transforman a través de los libros de Hurtado hasta llegar a éste. *Las diez mil cosas*, más que apertura de derroteros antes inexplorados por su autor, significa para mí la afortunada continuación, y sobre todo el afortunado ahondamien-

to y maduración de una manera de ver y de decir el mundo que ya anunciaban los poemas veinteañeros recogidos en *Sol de nadie*.

Esto que digo de ningún modo significa que quien leyó los libros anteriores de Hurtado no habrá de sorprenderse con éste. Mas las razones de la sorpresa de los lectores nuevos y añejos no habrán de derivar de algún inexistente renacimiento del autor, como tampoco de la exhibición de ciertas novedades superficiales sino del hecho de constatar la deslumbrante novedad de las primeras intuiciones hurtadianas, preservada y actualizada en este libro, mediante dos estrategias reconocibles: la profundización y la multiplicación de sus recursos sonoros y constructivos, de penetración en la realidad y de comunicación de las visiones particulares del poeta.

En suma, el placer y la sorpresa recibidos tras la lectura de *Las diez mil cosas* han de venir, y vienen, precisa y justamente de que se trata de *otro* libro del poeta que conocemos y ya nos ha conmovido. ¿O acaso alguien de los pre-

sentes dejaría de leer un nuevo e imposible libro de Borges porque se trata *otra vez* del mismo Borges; acaso no seguimos a los autores que queremos porque sabemos, aún antes de leerlos, que nos dirán seguramente cosas que nos interesan? Cuando menos en mi caso, es ésa la razón por la que leo cada nuevo libro de David Huerta o de Hugo Hiriart, cada artículo desconocido de Vila Matas, cada columna de José Emilio Pacheco y cada nuevo poema de Hurtado.

## D O S

“Todo libro de poemas es en el fondo un diario”, escribió Octavio Paz en el apartado de notas de *Árbol adentro*. Como es obvio, la veracidad de tal observación no puede ser absoluta, y digamos que a plenitud sólo se cumple en pocos casos. La lectura de la obra de Eduardo Hurtado me ha llevado a pensar que él encarna uno de tales casos, siempre y cuando aceptemos conferir al término restringido de “diario” una amplitud que lo eleve de personal registro privado al estatuto múltiple de bitácora existencial, herramienta para el

autoanálisis, depósito de dudas y certezas, espejo individual y totalizante en el que cabe lo mínimo y lo máximo, y de registro circunstanciado del paso por el mundo de quien lo escribe.

*Las diez mil cosas* consigue ese estatuto múltiple que el diario puede alcanzar y se logra como un libro excelente a partir de una decisión básica: la apertura de su autor a todos los asuntos que caben en la experiencia, los humanos y los divinos, los del lenguaje y la ciudad, la mujer y las moscas.

Esa voluntad de apertura se delata con transparencia desde el título del libro, *Las diez mil cosas*, hermosa manera china de referirse al mundo, que le va bien a la obra de Hurtado en las dos lecturas que el enunciado admite: el de las 10 mil cosas como cifra precisa que le pone fronteras al caos de lo multiforme; y el de las 10 mil cosas como emblema suficiente de lo infinito, y digo *suficiente* porque ¿qué haríamos, por ejemplo, con un alfabeto de 10 mil letras, si las 29 y sus combinaciones que manejamos nos hundan en el abismo?

## T R E S

Poesía circunstancial en el mejor sentido del término, la de *Las diez mil cosas* es, por principio, una poesía *habitada*, lo mismo de pronombres que de objetos, de los cuales obtiene su vitalidad primera, y sobre los cuales funda su diferencia respecto de otras escrituras de este tiempo, que evitan el retrato preciso y la descripción de las cosas impuras.

Con la excepción del propio autor que enuncia y de cierto amigo suicida con nombre y apellidos, los cinco libros reunidos en *Sol de nadie* parecen empeñados en no exhibir la contundencia de rostros y perfiles que, por contraste, desfilan numerosamente en *Las diez mil cosas*. Hagamos una rápida incursión en nuestra memoria lectora, y nos daremos cuenta que en tales libros podíamos detectar presencias pero no caras, gentes mas no personas, deseos y decepción mas no individuos deseados o desamados, admitiendo únicamente el autor la aparición de mujeres huidizas, fantasmas de cantina, animales domésticos y vagos viajeros de un vagón del me-

tro, entre otros personajes siempre rodeados de una bruma que todo lo desleía, según observó el poeta Antonio Deltoro.

Sin sugerir que eso categorice a unos y otros libros, lo cierto es que la facultad de personalización de Hurtado se exhibe poderosa en *Las diez mil cosas*. Ello ocurre de manera acentuada en su primer apartado, “El huésped desconocido”, donde casi a la entrada nos recibe uno de los mejores poemas de todo el libro (y quizá de todos los que ha escrito Hurtado): “El comensal”, que debe de leerse indisociado del otro que dedica a revisar la figura paterna (“La muerte de mi padre”), que aparece a su lado.

En esencia el intento de un doble retrato amoroso, ese par de poemas deviene un autorretrato tan amargo como afirmativo de quien escribe; dice en uno:

*reconozco que siempre  
compartimos  
el mismo desconcierto:  
mi soledad era la tuya,  
era nuestro el afán impracticable  
de conjurar la muerte cotidiana*

y luego en el segundo:

*no me abrumba su ausencia,  
porque el no ser que hoy es  
en mí se rectifica:  
como con él,  
lo existo,  
revivo sus maneras*

Con todo, la proeza reconstitutiva de aquella humanidad concreta, la consume Hurtado mediante un controlado concierto de recursos, que no se atienen sólo a sus alcances verbales o constructivos, sino a su condición de elementos visuales y de puesta en escena:

*Los viernes de puchero,  
por ejemplo,  
la corte celestial te circundaba,  
padre opulento y campechano,  
para verte anegar  
en el plato colmado  
los trozos de tortilla requemada*

o esta otra astucia, consistente en una enumeración que inunda orgánica y vegetalmente la atmósfera paradisiaca del poema:

*desmenuzabas  
con proverbial codicia  
los cilindros de plátano,  
las calabazas indulgentes,  
los granos de maíz,  
las fervorosas papas,  
las coles, los chayotes,  
los retazos de res  
y los torneados muslos de gallina*

Luego, el efecto de cercanía irrecuperable, de alejamiento definitivo de un tiempo entrañable que fue, y se fue, lo construye Hurtado mediante una peculiar actualización del *ubi sunt* clásico, calcado de Manrique, tanto como de las *Coplas a la muerte de su padre* se aprovechan unas modulaciones demostradamente eficaces tras 500 años. Transcurrida la expresión de ese duelo postergado, declarada la alianza renovada con el padre, ambos poemas se cierran con equivalentes imágenes de acuerdo y reposo que Hurtado hace entroncar con una de las rutas mejor exploradas en este nuevo libro: el esclarecimiento de los motivos esenciales que lo llevan a la escritura.

Otros poemas de la misma sección se entregan a la investigación de ese otro universo que obsede la escritura de Hurtado desde sus inicios: el universo de los objetos, esos que ya en el *Rastro del desmemoriado* solicitaban su atención “con débil sordidez”, los mismos a los que en *Ciudad sin puertas* había escuchado pronunciar “su nombre simple y decisivo”, y que en *Las diez mil cosas*, en la forma posible de “sillones y bañeras, / arquillas, cajas fuertes, / balanzas y bargueños, / molinos, licuadoras, / camas, canastas, cántaros”, “prolifera a un ritmo apasionado”, el mismo ritmo creado en la cascada de heptasílabos leídos.

Pero sigamos. Añadida a su condición de escritura habitada, la poesía de Hurtado en *Las diez mil cosas* es, también, una poesía *localizada* y, en una línea concurrente de aproximación fenoménica, una poesía *fehada*, lo cual aquí no significa que la lastre y la limite la actualidad en que fue escrita, sino que rinde homenaje a días y horas y lugares de la memoria concretísimos: tal tarde de

septiembre cayendo sobre la *Piazza* de San Marcos; cierta tarde de juegos en un preciso parque de la Nápoles; una noche de lluvia; el irrepetible ángulo de un chorro de luz cayendo sobre el rostro de Marcela.

Momentos, sitios, situaciones cuyo milagro o desastre únicos se buscan preservar como presencia viva para el que escribe y para el que lee. Y con un propósito más: recordarse y recordarnos que, a pesar de las indagaciones y descubrimientos de Neruda, Francis Ponge y Fabio Morábito, el misterio de las cosas y los espacios cotidianos no ha acabado, ni acabará de descifrarse, por la simple razón de que, como el amor y el sabor del café, son asuntos que nos interpelan individualmente, en una esfera incomunicable.

Como por reafirmar su aludida condición de bitácora, en “Como el agua que corre”, segunda sección de *Las diez mil cosas*, el poeta sale del ámbito de la intimidad doméstica y familiar e incursiona de nuevo en calles y ciudades ajenas y propias. Las mismas sensaciones contradicto-

rias de extranjería y comunión, de constatación angustiada de la fealdad y de descubrimiento de rincones que salvan (una banca en un parque, el quiosco donde una pareja peligrosamente se besa), definen el recorrido del poeta en esta sección. Además, “Como el agua que corre”, y ésta sí que es una novedad, incluye los primeros tres poemas en toda su obra de intención, digamos, denunciatoria, o mejor dicho, de expresión de una rabia civil frente a la usura, el hambre, la injusticia y la mordida, los cuales pueden leerse (y ésta sí que es una broma) como anticipo de un voto útil para la izquierda.

En clara preparación al tercer apartado del libro, dos poemas de esta misma segunda parte incorporan expresiones de una original visión hurtadiana: la ciudad como escritura, como extendido relato o mal poema en el que con dificultad se distingue una línea feliz, una sintaxis clara, y en cuyos garabatos, más que leer, miramos “fragmentos de una plaza, / un morfema civil, / un asterisco”.

En esa línea, “Última fe”, el apartado tercero del libro, representa la ocasión de que el poeta ensaye el desvelamiento de los nudos que lo atan a la escritura. La sección recoge varios poemas memorables y exige una reflexión particular.

Siendo todas ellas válidas, no hay en “Última fe” una, sino varias “poéticas”: la que con ese nombre se anuncia y las que pueden desprenderse de los poemas titulados “La ley del porque sí”, “Instrucciones para pintar el cielo”, “Asuntos del poema”, “Razones que hacen imprescindible la poesía” y “Frescos”, que vienen a sumarse a la “Poética” incluida en *Sol de nadie* y a otros textos afines de esa misma compilación. Con ello, nos vemos empujados a concluir que aquello que podría denominarse la “poética” de Eduardo Hurtado se encuentra no solamente en los poemas que con ese nombre o esa intención definitoria incluye el libro, sino también (y eso es mejor) en muchos otros que secretamente aluden a la poesía, a la hechura de poemas y al poema mismo. Por

tanto, la poética de Hurtado no se descubre sólo como “manifiesto”, sino como realización de los principios, manías, creencias, convicciones, o como sea que llamemos al cuerpo de reiteraciones que la hace reconocible.

Para afianzar esto que digo, acaso sirva una observación: en ninguno de sus textos obvios de poética, en *Sol de nadie* como en *Las diez mil cosas*, encontramos alusiones explícitas a dos elementos que se hallan en el centro de la escritura hurtadiana y que por tanto pertenecen a su poética: 1) la búsqueda sonora o rítmica o musical, y 2) la prevalencia de lo oral sobre lo escrito, tan esenciales en su caso que no sólo condicionan el vocabulario y la sintaxis a que se allana en sus poemas, sino que representan el orden poderoso que les impone la contención metafórica, el que gobierna la escansión, el que ilumina el trazado general de sus textos, el que les aligera el paso, les adelgaza la figura, y el que les da las facultades de bailar y volar, y en fin: la ocasión de volverse memorables.

Al seguir ese oriente musical y lírico (en el sentido de Valéry de que la lírica “supone la voz en acción”), Hurtado se afirma como un autor que no esconde sus deudas con la tradición, si bien resalta que nunca lo veamos como un poeta que *sufra* las formas, que parezca forzado ni mucho menos cumpliendo obligaciones al usarlas. Más bien al contrario: al transcurrir por sus enlazamientos de versos cortos y medios, de formación y desagregación endecasilábica, el lector topa con un omnipresente anuncio de gozo, de intrínseca felicidad nacida del puro y solo hecho de reunir unas cuantas palabras cuyas sílabas se acomodan sin fricciones en el verso y cuyos acentos encuentran el sitio exacto de su caída. Felicidad por la escritura, sí, a veces enfrentada, pero nunca negada o contradicha por la infelicidad o el sufrimiento consignado en los versos. Felicidad de la escritura, en fin, felicidad de “escribir porque sí”, que sólo cuando se conquista hace viable la opción de que los poemas escritos “porque sí” sean algo más que

juguetes literarios o espejos egoístas, y se conviertan en evidencia existencial que hace mejores a quienes los leen, más allá de la literatura, incluso fuera de ella.

“Reescrituras”, el apartado de cierre del libro, se funda en una idea muy atractiva: sin ser estrictamente un ejercicio de heteronimia, pues no a todas las voces atribuye una identidad o un nombre definidos, Hurtado reúne en la sección poemas escritos con algunas de las modulaciones múltiples que logra concebir y que no son la suya dominante. Ni traducción ni plagio, ni meras paráfrasis, los textos de la serie reescriben a Li Po, a Takahashi, a un anciano poeta que no puede ser Eduardo, a oscuros escritores más o menos budistas, que aluden en conjunto al escapadizo tema de la originalidad la cual, como estableció Valéry, de plano no existe y se reduce a un simple “asunto de estómago”, donde el plagario es quien digiere mal la sustancia tomada de los otros y nos devuelve de ella los trozos aún reconocibles.

#### CUATRO

Y ya termino. Cuando una editorial conforma su catálogo como un todo articulado, como una obra única cuyos capítulos o pasajes son los distintos libros editados, o como dice Calasso, cuando se piensa una editorial como una *forma*, “criticar a esa editorial no debe ser nada radicalmente distinto de criticar a uno de sus autores”.

Si invertimos la dirección de esa frase afortunada, celebrar a un autor, celebrar en este caso a Eduardo Hurtado, “no debe ser nada radicalmente distinto” de celebrar a la casa Era, cuyo editor o editores responsables de la poesía han integrado, en los diez

años recientes, uno de los catálogos perdurables de la escritura poética contemporánea, en español, al grado de haber convertido a su serie mayor en una suerte de espacio al mismo tiempo definitorio y consagrador de lo mejor de una generación, que corre de Elsa Cross a Jorge Esquinca.

Termino como empecé, con una observación de Roberto Calasso: “Una civilización literaria se reconoce también en el modo con que sus libros son presentados”. Por ser de Eduardo Hurtado y por estar en Era, *Las diez mil cosas* es otro signo reconocible de algo de lo mejor de nuestra propia civilización sin adjetivos.

Las imágenes de los forros corresponden, respectivamente, a las tablas XII, XIX y X de *Laberintos* de Juan Caramuel (ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1981). La fotografía de Jorge Guillén que cierra el ensayo de Pablo Muñoz Covarrubias proviene de la portada del libro de Jaime Gil de Biedma: *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén* (Barcelona, Seix Barral, 1960).



*Periódico de Poesía*

---

DIRECTOR

David Huerta

SUBDIRECTOR

Francisco Martínez Negrete

SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Pablo Lombó

Carlos Pineda

Eduardo Uribe

DISEÑO GRÁFICO

Lourdes Ladrón de Guevara

luzladrona@yahoo.com

CONSEJO EDITORIAL

Federico Álvarez

Pablo Boullosa

Arturo Cantú

Elsa Cross

Antonio Deltoro (Casa del Poeta)

José María Espinasa (Ediciones Sin Nombre)

Alicia García Bergua

Samuel Gordon

Marco Antonio Huerta

Eduardo Hurtado

Jaime Moreno Villarreal

Juan Pablo Muñoz Covarrubias

Iván Salinas

Pedro Serrano

---

UNAM

Juan Ramón  
de la Fuente  
RECTOR

Gerardo Estrada  
COORDINADOR DE  
DIFUSIÓN CULTURAL

Gerardo Kleinburg  
DIRECTOR  
DE LITERATURA

---

INBA

Saúl Juárez  
DIRECTOR GENERAL

Silvia Molina  
DIRECTORA DEL CENTRO  
NACIONAL DE  
INFORMACIÓN Y  
PROMOCIÓN DE LA  
LITERATURA

Salvador Castañeda  
SUBDIRECTOR DE  
PUBLICACIONES DEL  
CENTRO NACIONAL DE  
INFORMACIÓN Y  
PROMOCIÓN DE LA  
LITERATURA

---

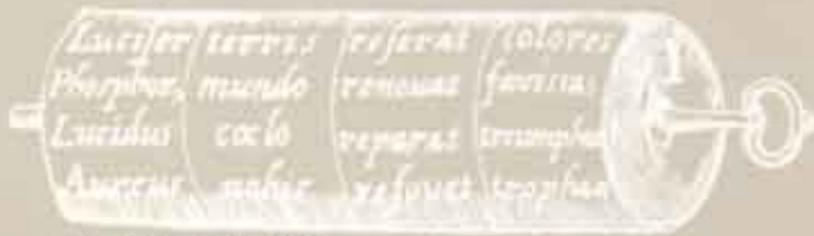
CONACULTA

Sari Bermúdez  
PRESIDENTA

Raúl Jaime Zorrilla  
DIRECTOR GENERAL  
DE PUBLICACIONES

*Periódico de Poesía*, nueva época, número 10,  
terminó de imprimirse en el mes de julio de  
2005, en los talleres de Impresores Profesionales  
S.A. de C.V. Calle 6 # 208-C Col. Agrícola  
Pantitlán Delegación Iztacalco C.P. 08100  
Su tiraje fue de 1500 ejemplares. Para su im-  
presión se utilizaron las fuentes Garamond y  
Helvética.

# TABULA



POESÍA SONORA



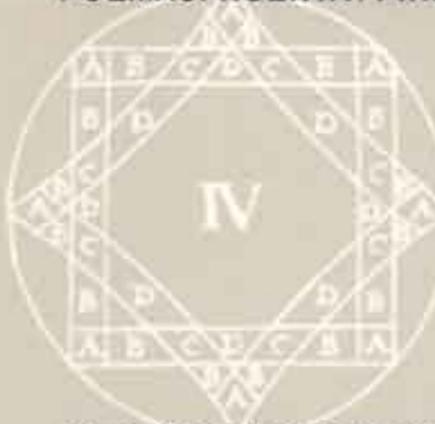
VIII



POEMAS: HUERTA | PINEDA | LARBAUD | PETRARCA Y VILLENA | CARAMUEL



IX



MARTÍNEZ NEGRETE DE LA VERDAD Y OTRAS MENTIRAS



X

ENZIA VERDUCHI PETRARCA EN CAMPECHE

