

2001
OTOÑO

UNAM CONACULTA INBA

PRECIO
\$40.00 MN

ISSN
0187-5965

Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA número 2



Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA número 2



5 PALABRAS DEL DIRECTOR

SOR JUANA SEGÚN ALATORRE
ALATORRE SEGÚN AGUILAR MORA

8 ANTONIO ALATORRE: María Luisa y sor Juana

38 JORGE AGUILAR MORA: Antonio Alatorre y la poesía

POEMAS

45 EDUARDO URIBE: Cinco centavos

46 SOFÍA GONZÁLEZ DE LEÓN: Tres poemas

48 ELSA TORRES GARZA: La durmiente bella

50 MARÍA RIVERA: Dos poemas

52 ELSA CROSS: Divisadero

ENSAYO

54 THOMAS MERTON: Mensaje a los poetas
(traducción de Moisés Ladrón de Guevara)

58 FRANCISCO MARTÍNEZ NEGRETE:
James Laughlin a ojo de pájaro

POEMAS

62 JAMES LAUGHLIN: El Atman del sueño y otros textos
(versiones de Francisco Martínez Negrete)

COMENTARIOS

67 DAVID HUERTA: Luis de Góngora y Robert Jammes



PREMIO A ARTURO CANTÚ

El *Periódico de Poesía* felicita cordialmente a su colaborador y amigo Arturo Cantú por el premio que la Universidad Autónoma de Nuevo León le entregara el pasado mes de septiembre, en la ciudad de Monterrey, “por su destacada trayectoria” en la literatura. En el número 1 de la nueva época de nuestra revista, leímos un ensayo sobre Xavier Villaurrutia debido a la pluma de Cantú. Su libro *En la red de cristal*, publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana en 1999, es una de las obras más valiosas del ensayo mexicano en los años recientes.

PALABRAS DEL DIRECTOR
EL MAGISTERIO DE ALATORRE

El magisterio de Antonio Alatorre (Autlán, Jalisco, 1922) ha sido inmenso entre nosotros durante la segunda mitad del siglo XX pero no ha tenido, en cambio, el reconocimiento que sin duda merece. Sus trabajos como ensayista, traductor, profesor universitario, editor de revistas y estudioso de la poesía forman uno de los conjuntos textuales más impresionantes y llenos de riqueza intelectual, pletóricos de sabiduría y lucidez. Alatorre es, para muchos lectores mexicanos y aficionados a la poesía, el maestro imprescindible y el dilucidador puntual de obras innumerables. El conocimiento que posee de la cultura clásica griega y latina; su poderosa información acerca de los siglos de oro de la literatura española; el amoroso empeño que ha desplegado para estudiar y valorar la obra y la vida de sor Juana Inés de la Cruz, entre muchas otras tareas y rasgos de su personalidad y de sus afanes, constituyen uno de los más altos tesoros de la cultura moderna de México.

A mediados de los años cuarenta, en la ciudad de Guadalajara, Antonio Alatorre editó, al lado de Juan José Arreola, la revista *Pan*; ahora es el director de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, editada con el sello de El Colegio de México. En ese arco de casi seis décadas, ha llevado a cabo una labor múltiple sobre diferentes expresiones literarias, recogida en sus artículos, ensayos, reseñas y libros. Su ensayo *Los 1001 años de la lengua española* (1979), su primer libro “formal”, ha quedado magníficamente acompañado en los últimos tiempos por otras obras: la reunión de sus *Ensayos sobre crítica literaria* (1993) y la antología de poesía *Fiori di sonetti / Flores de sonetos* (2001).

Los estudios de Alatorre sobre sor Juana Inés de la Cruz nos darían un libro de varios cientos de páginas. A él se debe el rescate moderno del valioso librito de Amado Nervo, *Juana de Asbaje* (1910); de asunto sorjuanino es su polémico ensayo *Serafina y sor Juana*, de 1998 (escrito con Martha Lilia Tenorio); él editó, en fin, los *Enigmas* de la monja jerónima en 1994. Por ello, es motivo de orgullo para el *Periódico de Poesía* que Antonio Alatorre nos haya entregado un precioso ensayo sobre las relaciones de sor Juana con la condesa de Paredes.

El número 2 de la nueva época de esta publicación constituye, entonces, un homenaje a nuestro mayor filólogo: Antonio Alatorre. Como maestro en las aulas, escritor de libros y artículos de enorme valor, extraordinario lector y crítico de poesía; en suma, como uno de los más grandes prosistas de nuestro país, Alatorre se merece de sobra este homenaje de sus devotos lectores, quienes así queremos contribuir a que las páginas que ha escrito tengan cada día más lectores entre los jóvenes universitarios y entre todos aquellos interesados o apasionados por la poesía y por la buena literatura.

DAVID HUERTA



In Alameda fentida
Nana es l'hebo l'entento
l'hebo Nana p'les q'le
l'hebo p' d'ala. IVe
l'hebo p' d'ala q'anto g'ho. II
D'uno la M. Juana. II



Manuel
Jo. Vanc. hat. l'ento. Ver. 0715
P'hebo l'ento. l'alle. 0887
ro. l'Ve. Vn. S. l' r. l'VCI. 022
l'Ve. l'ale. l'ento. l'exo. 016

V'ffere autem
l'Vanc. a l'Ve. Cado. l'
Vn. l'ale. l'ale. l'Ve
l'Ve. l'ale. l'ale. l'Ve
l'Ve. l'ale. l'ale. l'Ve

MARÍA LUISA Y SOR JUANA

Antonio Alatorre



Durante dos siglos —desde mediados del XVIII hasta mediados del XX—, tras haber sido durante cincuenta años el astro más refulgente en el cielo poético de lengua española, sor Juana *dejó de ser leída*. Ya lo había anunciado en 1726 el agudo fray Benito Jerónimo Feijoo, que, aplaudiendo sin reservas a la monja de México por su “universalidad de noticias de todas facultades”, siente que “lo menos que tuvo fue talento para la poesía, aunque es lo que más se celebra”.¹ Cuando en 1841 don Juan Nicasio Gallego declaró definitivamente muerta a sor Juana,² hacía casi un siglo que lo anunciado por el padre Feijoo era un hecho consumado: *nadie* la leía ya, tal como nadie leía a Góngora. Ocho años después, en su importantísima *History of Spanish Literature* (1849), George Ticknor

¹ *Theatro crítico universal*, tomo 1 (1726), discurso 16. Los ocho tomos del revolucionario *Theatro* de Feijoo contienen “discursos varios en todo género de materias, para desengaño de *errores comunes*”. El discurso 16 se intitula “Defensa de las mujeres” y presenta a sor Juana como rotundo mentís al “error común” de que las mujeres son intelectualmente inferiores a los hombres. Pero también es “error común” pensar que la monja de México tuvo gran talento para la poesía. (En 1726 un crítico sagaz como Feijoo podía ver que los días del “culteranismo” estaban contados.) – El discurso 6 del tomo 4 (1728), intitulado “Españoles americanos”, combate otro “error común”: que la raza española degenera en climas americanos; y naturalmente sale a relucir sor Juana, que “tan altas muestras dio” de vigor e inteligencia.

² Lo dice en el prólogo a las *Poesías* de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, que para él son incom-



apenas menciona a sor Juana, y ni siquiera su “universalidad de noticias” le arranca algún elogio; se limita a decir que sor Juana (nacida, según él, ¡en Guipúzcoa!) fue “más notable como mujer que como poeta”. Cuatro años después el mexicano Emilio Pardo, en un amplio artículo que escribió para el *Diccionario universal de historia y geografía* (1853), hace un heroico esfuerzo por decir cosas bonitas de la ilustre monja, pero no puede menos de aceptar el juicio de Ticknor: “Curiosa es por cierto y muy notable la vida de esta mujer por mil títulos célebre, y acaso, más que por sus obras (que mientras vivió le valieron expresivos y numerosísimos elogios), por su vida íntima, por sus sentimientos personales”; tras lo cual, de manera algo incongruente, añade que esa vida íntima y esos sentimientos nos son “desconocidos”. Citaré por último lo que en su *Historia crítica de la literatura en México* (1885) dice Francisco Pimentel: “la verdadera pasión de sor Juana, acaso la *única* mundana que agitó su ánimo, fue el amor a la ciencia”, lo cual estaría bien si no fuera por el *única*, pues da a entender que sólo la poesía religiosa le salió del alma a la monja, y que los temas humanos no causaron en su ánimo la menor agitación. Basta —dice Pimentel— echarle una ojeada al *Sueño*, “la composición que más agradaba a sor Juana”: sencillamente infumable. “Toda imitación servil en las artes es mala, pero mucho peor si el original [las *Soledades* de Góngora] es defectuoso”.

Yo, por mi parte, encuentro que el *Sueño* es un poema diáfano como cristal, sin oscuridades, sin hermetismos, sin más misterio que el de su genialidad, y encuentro también que sobre la “vida íntima” y los “sentimientos personales” de la monja tenemos una abundancia de datos

parablemente más dignas de ser *leídas* que las de sor Juana Inés, pues ésta, pobrecilla, “tuvo la mala suerte de vivir en el último tercio del siglo xvii, tiempos los más infelices para la literatura española”, de manera que “sus versos, atestados de las extravagancias gongorinas y de los conceptos pueriles y alambicados que estaban entonces en el más alto aprecio, yacen entre el polvo de las bibliotecas desde la restauración del buen gusto”. No hay duda, en cambio, que la joven poetisa cubana va a tener muchos lectores. (Las *Poesías* de la Avellaneda tuvieron varias reediciones, una de ellas en México, 1852, cuando a nadie se le hubiera ocurrido reeditar a sor Juana.) — En 1871 le decía Ignacio Manuel Altamirano “a una poetisa” que a sor Juana “es necesario dejarla quietecita en el fondo de su sepulcro y entre el pergamino de sus libros, sin estudiarla más que para admirar de *paso* la rareza de sus talentos”.



y pistas que ya quisiéramos para muchísimos escritores del pasado (y aun del presente). Lo único que hay que hacer es *leer* a sor Juana. Es la condición *sine qua non*.³

* * *

Desde que comencé a interesarme de veras en sor Juana me llamó la atención la manera tan inteligente como los dos prologuistas o “presentadores” de la *Inundación castálida* cumplieron su tarea, que era invitar a la *lectura* de esas obras poéticas que iban a revelársele a España y a todo el mundo de habla española (y portuguesa). Hasta 1689, sor Juana no fue conocida sino en su tierra, donde la rodeaba un “aura popular” y donde le habían impreso —sin solicitarlo ella— varias series de villancicos, como también el *Neptuno alegórico*. Pero en México no se conocían los versos de amores de la monja, entre los cuales están muchos de los dirigidos a la virreina María Luisa, condesa de Paredes. Así, pues, los prologuistas debían responder a dos preguntas: ¿tienen los versos de sor Juana los quilates suficientes para atraer *lectores* de todo el mundo hispánico?; y: ¿no es escandaloso que una monja escriba poesías como las dedicadas a la condesa?

El primero de los prologuistas, fray Luis Tineo, eclesiástico eminente, replica por anticipado a quienes puedan *censurar* a la autora por razones estúpidas: el que una religiosa dedique algo de tiempo a hacer buenos versos profanos no tiene nada de escandaloso. El otro, Francisco de las Heras, que había sido en México secretario de la virreina,⁴ les tapa la boca a quienes puedan *elogiar* a sor Juana por razones también estúpidas: admirarse de que ¡una mujer! —y además ¡nacida en las Indias!—

³ Claro que, así como para entender a Garcilaso hay que tener idea —*por ejemplo*— de Petrarca y Sannazaro, y de lo que fue la España de Carlos v, así para entender a sor Juana hay que saber lo que fueron Góngora y Calderón y lo que era el imperio español en tiempos de Carlos II.

⁴ Tineo y Las Heras formaban parte de una especie de “estado mayor” en que se hallaban varios personajes poderosos: el marqués de Mancera, el padre Diego Calleja, rector del Colegio Imperial, el marqués de la Laguna, y sobre todo la condesa de Paredes. Añádanse José Pérez de Montoro, uno de los mejores poetas de la época y autor de la excelente “presentación” en verso, y Juan Camacho Gayna, ex caballerizo de la condesa de Paredes y “socio capitalista” (pues él corrió con los gastos de la edición).



escriba buenos versos es cosa de rústicos y de plebeyos: sor Juana es admirable y digna de ser *leída* porque los versos que hace son gran poesía, y punto.⁵ Generalizada como estaba (y en buena medida sigue estando) la idea de que las mujeres son seres inferiores, lo que dice Las Heras es (y sigue siendo) auténticamente revolucionario. Bien sabía él lo que sobre este punto pensaba sor Juana, pues la trató de cerca durante más de cinco años; bien sabía cómo reaccionaba ante los elogios ambiguos (el “¡Mírenla, mírenla! ¡Qué bien lo hace, siendo mujer!”).⁶

La segunda parte del prólogo de Las Heras, y la más larga, es también fruto directo de su trato personal con la monja escritora. Quiero, le dice al lector, “salvarte un *óbice*”. De momento no se ve qué cosa sea el “*óbice*”, pues Las Heras procede despacio y con rodeos, pero poco a poco vamos entendiendo. Lo que dice, en resumen, es algo como esto: “Bien sé que algunos lectores arquearán las cejas y se revolverán nerviosamente en sus asientos al encontrar en una monja semejante maestría en la expresión de amores profanos”. Tal es el *óbice* que urge salvar. Tranquilícense esos timoratos. Sepan que, en *esa* monja, “el componer versos no es profesión a que se dedica; sólo es habilidad que tiene”, como lo expresa ella misma en el soneto que dice: “[Tengo por mejor] consumir vanidades de la vida / que consumir la vida en vanidades”. Sor Juana es, primero que nada, una mujer entregada al estudio; ha leído mucho,⁷ y disfrutaban de su conversación las personas más serias e inteligentes de México; fue muy

⁵ Dice Las Heras que no va a “ponderar, con bisoñería plebeya, que sea una mujer tan ingeniosa y sabia”; quédese ese espanto “para la estolidez rústica de quien pensare que por el sexo se han las *almas* de distinguir”. — El lector encontrará quizá cosas útiles en mi artículo “Sor Juana y los hombres”, *Estudios* (revista del ITAM), invierno de 1986.

⁶ En 1763, al oír de boca de Boswell que en las colonias americanas de Inglaterra había cuáqueras que predicaban, comentó el Dr. Johnson: “Sir, a woman’s preaching is like a dog’s walking on his hind legs: it is not done well, but you are surprised to find it done at all”. Lo mismo, aunque sin brutalidad, había dicho un tal Johannes von Ketten, en 1699, sobre los “símbolos” y alegorías que hay en el *Neptuno* de sor Juana: “Porro, aliquot ex iis symbolis plus acumen habent quam a virgine exspectare possis”, o sea: “Algunas alegorías son tan ingeniosas, que dudo que las haya discurrido una monja”.

⁷ Ya antes de Feijoo había muchos lectores para quienes lo más admirable de sor Juana era el montón de cosas que sabía. Sigüenza y Góngora, que nunca dijo nada sobre los versos de la monja de San Jerónimo, se deshace en ponderaciones de “su capacidad en la enciclopedia y universalidad en las letras” (elogio impreso en 1680).



estimada por la señora condesa de Paredes, como que fue ella quien decidió publicar en España sus pasatiempos poéticos.⁸

El prólogo de *Las Heras* termina en la última de las páginas preliminares (no numeradas), de manera que le sigue inmediatamente, en la página 1, el soneto-dedicatoria de sor Juana “A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su excelencia le pidió, y que sor Juana pudo recoger de muchas manos en que estaban no menos divididos que escondidos, como tesoro,⁹ con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos”. Este epígrafe, escrito por Las Heras —como todos los demás del libro—, remacha brevemente lo dicho en el prólogo, pues el hermoso soneto de sor Juana, “El hijo que la esclava ha concebido...”, dice, en esencia: “Si no fuera por ti, adorada María Luisa, no existirían estos *conceptos*, estos partos de mi pecho, estos hijos de un alma que es completamente tuya. El libro que has decidido imprimir te pertenece a ti de derecho”.

Una *buena* cantidad de los versos “escondidos” no se hallaban “divididos”, sino reunidos y bien guardados a lo largo de los años por el secretario a medida que los recibía de la virreina. Las Heras, sensatamente, no imprimió estas composiciones (loas, romances, sonetos, décimas, redondillas, etc.) en un solo bloque, sino que fue distribuyéndolas a lo

⁸ Las Heras tenía que ser cauteloso, pues el asunto era delicado. Señal muy clara de sus cautelas es que se haya abstenido de meter en la *Inundación* dos cosas especialmente capaces de escandalizar a los mojigatos. Una es la serie de sonetos compuestos para un “doméstico solaz”, de humor tan desgarrado, *quevedesco casi, que mortificaban no poco al bueno de Méndez Plancarte* (sobre todo el de una Teresilla muy muchacha y muy experta en ponerle los cuernos al marido). Y la otra es el romance “Salud y gracia, sepades...”, cuya historia vale la pena recordar. Se preparaba en el palacio virreinal un “sarao” de año nuevo, y se decidió encomendar a la suerte la formación de las parejas de damas y galanes. Cada una de las damas debía dirigirle unos versos al galán que le tocara. Gracias seguramente a una petición de la virreina, sor Juana se encargó de escribirle sus versos a “una de las señoras de tocas del palacio”, dirigidos “al secretario de su excelencia, don Francisco de las Heras, que le había cabido en suerte suya”. Metiéndose, pues, en el pellejo de la dama —ejercicio de *Einfühlung* que, en vista de la fluidez del romance, no debió de costarle mucho trabajo—, dice sor Juana, en esencia: “¡Ay, qué pena! La suerte le tiene ojoriza a usted: siendo el más guapo, vine a tocarle yo, la más fea”. Si los sonetos tenían una sal demasiado gruesa, el romance era el colmo de la *frivolidad*. (La *Inundación castálida* tuvo tan buena acogida, que unos meses después se hizo necesaria una segunda edición, con el simple título de *Obras*. Y, en vista del éxito obtenido, ya no tuvo empacho Las Heras en publicar las dos cosas que por cautela había escamoteado.)

⁹ Hay que entender esto bien: muchos poemas estaban “divididos”, o sea desperdigados en manos de diferentes personas, y “escondidos”, o sea ignorados, salvo por quienes los guardaban como tesoro.



largo del volumen.¹⁰ Muy al principio incluye un par de romances. El primero es una felicitación de cumpleaños cortesana y ceremoniosa, que comienza: “Grande marqués, mi señor...” (13).¹¹ Pero el segundo (14), escrito “en frase más doméstica” (como innecesariamente advierte Las Heras en el epígrafe), nos brinda un dato preciso y precioso sobre el tono y los temas de las conversaciones que tenían lugar en el locutorio de San Jerónimo. Es también felicitación al virrey en su cumpleaños. Le dice la monja que las oraciones y la comunión de ese día se las ha ofrecido a Dios por él (lo cual se llama técnicamente “ramillete espiritual”), y en seguida añade: “No os cause *risa* el mirar / cuán espiritual estoy”. (Ya se imagina al marqués diciendo: “¡Vaya, vaya! ¿De cuándo acá tan monjita piadosa?”)

Un tercer romance (16) es felicitación de año nuevo para el virrey, pero no está dirigido a él, sino a María Luisa, pues, como dice el epígrafe, “Desea [la poetisa] que el cortejo¹² de dar los buenos años al señor marqués de la Laguna llegue a su excelencia *por medio* de la excellentísima señora doña María Luisa, su digna esposa”. Pero esta vez, además del epígrafe, imprime el secretario la siguiente

ADVERTENCIA:

O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la señora virreina dio el cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o los astros, que llaman *simpatía*, o todo junto, causó en la poetisa un amar a su excelencia [o sea a María Luisa] con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector.

¹⁰ Y fueron demasiadas: algunas de ellas se publicaron por primera vez en el *Segundo volumen* (1692).

¹¹ Los números entre paréntesis son los que asigna Méndez Plancarte a las poesías en su edición de *Obras completas*.

¹² *Cortejo*, aquí, significa ‘agasajo’, ‘gesto de cortesía’.



Estas tres posibles “causas” del *amar*¹³ merecen comentario. Las dos primeras están muy trabadas entre sí y explican la relación, digamos, “intelectual”. Claro que María Luisa tenía relevantes prendas, en primer lugar la inteligencia (como que supo descubrir, en cuanto llegó a México, el extraordinario e inesperado talento que revelaba el *Neptuno alegórico*). Y claro que sor Juana estaba agradecida con la virreina. Lo más que había escrito, antes de conocerla, eran villancicos que apenas se distinguen de los muchos que se componían en esos tiempos,¹⁴ y que además fueron “corregidos” por el padre Antonio Núñez, confesor de la monja, según recuerda ella en la *Carta* de ruptura con él. María Luisa la sacó de tan angosto corralito. Mujer de mundo, con gran experiencia de la corte madrileña, conocedora de eclesiásticos más ilustrados y más humanos que Núñez (el padre Calleja y fray Luis Tineo, sin ir más lejos), fue sin duda quien primero vio lo absurdo del “martirio” impuesto a la monja por el padre Núñez y quien primero sugirió la ruptura liberadora. Sor Juana, ya sin estas pesadas cadenas, pudo volar a su gusto por el ancho cielo de la poesía “humana”, la grande, la que permanece. Las obras escritas por ella a partir de su “descubrimiento” por la virreina revelan gran familiaridad con los temas y las formas de “actualidad”, así en la poesía como en la comedia. María Luisa, gran aficionada, fue quien le dio a conocer todo esto, y asimismo la primera con quien sor Juana *platicó* de poesía y de teatro.¹⁵ Si la monja hubiera seguido atada al padre Núñez, nada de esto habría ocurrido. Sor Juana sería recordada hoy (y eso por los especialistas en literatura colonial) como autora de muy lindos villancicos, varias loas hechas según las reglas y algunos graciosos “juguetes” conventuales. En una pa-

¹³ Méndez Plancarte pensó, por lo visto, que *amar* era errata y (sin dar aviso) corrigió: “un *amor*”. Hizo mal. Aparte de que “un *amar*” es gramaticalmente correcto, es expresión más fina, más discreta que “un *amor*”. (Es, creo yo, una muestra más de la exquisita “cautela” del secretario.)

¹⁴ Sor Juana compuso doce series de villancicos; Méndez Plancarte añade otras diez que cree “atribuibles”, por la única razón de que ¡se parecen tanto a las auténticas!

¹⁵ Si María Luisa hubiera poseído dotes poéticas, la relación entre las dos mujeres tendría colores más ricos. Los versos que nos han llegado de ella —un romance en alabanza de los *Enigmas*, y la décima acróstica publicada con bombo y platillos por Castorena en la *Fama y Obras póstumas*— apenas se levantan del suelo. Expresan, eso sí, enorme admiración por sor Juana.



labra: sin María Luisa no sería sor Juana *la que es*.¹⁶ ¡Cómo no iba a estar agradecida! Es lo que maravillosamente dice el soneto-dedicatoria.

La tercera “causa” posible del amar es otro asunto; aquí se trata de algo misterioso: quizá sea cosa de los “humores” (la constitución física y psíquica), o bien de los “astros” (el destino); eso nadie ha podido averiguarlo. (En 1634, el médico Marin de la Chambre había publicado unas *Nouvelles pensées* sobre las recónditas causas “de la lumière, du débordement du Nil et de l’amour d’inclination”.) En resumen, o el conocimiento de las prendas de María Luisa, o el agradecimiento de sor Juana, o el arcano fenómeno de la *sym-pathia*, o “todo junto” (como seguramente creía Las Heras, y como creo yo) causó el *amar*, con aquel “ardor tan puro” que irá viendo el lector al recorrer las páginas de la *Inundación castálida*: un amar ardiente, y sin embargo *puro*; un amor puro, pero *ardiente*.

El romance (16) precedido por la “Advertencia” que acabo de comentar no se prestaba mucho para las efusiones ardientes, puesto que en él la virreina no es sino el “medio” para hacer llegar una felicitación al virrey.¹⁷ Pero el *amar* ya está allí, como en esta cuarteta:

*Dadle los años por mí:
que vos, deidad soberana,
dar vidas podréis; mas juzgo
que mejor podéis quitarlas,*

y sobre todo en la seguidilla que sirve de remate:

¹⁶ He aquí uno de los pasajes más elocuentes de la *Carta* de ruptura. Habla sor Juana de las cosas que para Núñez son “malas” (ciertamente no la lectura de san Agustín o de poesías piadosas), y le dice: “¿Por qué ha de ser malo [que yo haga lo que hago], y más cuando Dios me inclinó a eso, y no me pareció que era contra la ley santísima ni contra la obligación de mi estado? Yo tengo *este genio*. Si es malo, yo me hice. Nací con él y con él he de morir”. Al principio de la *Carta* había dicho que la causa de la censura del confesor “no ha sido otra que la de estos negros versos de que el Cielo *tan contra la voluntad* de usted me dotó”. — Por lo demás, no se olvide que sor Juana siguió escribiendo poesía religiosa en gran cantidad, y de muy buena calidad.

¹⁷ La circunstancia se parece a la del “laberinto endecasílabo” (63), donde sor Juana le habla al virrey, pero con palabras que deberá recitarle la virreina como propias suyas: “Amante, caro, dulce esposo mío...”.



*Nadie de mí se duela
por verme atada,
pues trocaré ser reina
por ser esclava.*¹⁸

En otros versos dirigidos al virrey (123), sor Juana, al desearle felicidades, “piensa, con alegoría poética, que en su esposa ha conseguido la felicidad mayor”. ¡Dichoso marqués de la Laguna!, pues

*si quien en el cielo mora
goza infinito consuelo,
no echará menos el cielo
quien vive con mi señora.*¹⁹

En el romance “Por no faltar, Lisi bella...” (17), la felicitada por su cumpleaños es María Luisa. Obligación cortesana —dice la monja— es festejar a los grandes señores en un día así; pero a ella no la mueve esa obligación, sino el amor. Y es el momento de declararlo:

*¡Rompa, pues, mi amante afecto
las prisiones del retiro!
¡No siempre tenga el silencio
el estanco de lo fino!*²⁰

¹⁸ Son conceptos “convencionales” que vienen, en última instancia, de los provenzales y de Petrarca: la dama es capaz de matar de amor; el amante queda cautivo y esclavizado por ella, etc.

¹⁹ El cielo, como afirman *nemine discrepante* los teólogos, consiste esencialmente en estar con Dios *in æternum*. Sí, dice sor Juana, pero mayor cielo es vivir con María Luisa. Esta “alegoría poética” le supo a rejalgar a Méndez Plancarte: es, dice, “piropo muy sin freno”; legítimamente hubieran podido los teólogos denunciar tamaña atrocidad ante la Inquisición. (Para poner de relieve el atrevimiento de sor Juana, hay que pensar que *ningún* poeta del siglo xvii llegaba tan lejos en el manejo de la “hipérbole sacro-profana”. No eran ya los tiempos en que un poeta podía tranquilamente decirle a Isabel la Católica que, de haber vivido en tiempo oportuno, hubiera desbancado a la Virgen María y hubiera sido la elegida para Madre de Dios.)

²⁰ Hasta ahora, el “amante afecto” ha estado reprimido a causa del “retiro” (no tanto porque ella esté encerrada en el convento, sino porque se ha sentido cohibida, encerrada en sí misma). Ha llegado el momento de quitarle al silencio el “estanco” (o sea el monopolio) de lo *fino*. ¿Por qué callar lo que urge decir? — Este romance debe de ser posterior a las décimas “Vuestros años, que la esfera...” (124), todavía muy cortesanías y llenas de “literatura”.



No es ya cuestión de etiqueta o buenos modales:

*Cogióme sin prevención
Amor, astuto y tirano:
con capa de cortesano
se me entró en el corazón...
Aquí yace un alma Troya:
¡victoria por el Amor! (100).*

Tampoco es cuestión de agradecimiento. Las redondillas “Señora, si la belleza...” (90) tienen este epígrafe: “Favorecida y agasajada, teme [sor Juana] su afecto parecer agradecimiento”. No, no es agradecimiento. Es *otra cosa*,

*pues desde el dichoso día
que vuestra belleza vi,
tan del todo me rendí,
que no me quedó acción mía...
Y en fin, perdonad, por Dios,
señora, que os hable así:
que si yo estuviera en mí
no estuvierais en mí vos.*

El romance “Daros las pascuas, señora...” (33) es una felicitación de Navidad, pero sor Juana le pone un prologuillo que dice, en esencia: “Te escribo a escondidas, desobedeciendo consciente y descaradamente a ya sabes quién”;²¹ tras unas cuartetas de sutiles comentarios, dice “Pero dejemos aquesto”, y pasa a lo que importa:

²¹ Es ésta, entre las composiciones dedicadas a María Luisa, la única que alude al antipático confesor. Se escribió, obviamente, antes de la *Carta* de ruptura. Las Heras explica delicadamente, en su epígrafe, el porqué del prologuillo: “Debió la Austeridad de acusarle tal vez el metro”, o sea censurarla en determinadas ocasiones por la clase de versos que hacía. Sí, comenta Méndez Plancarte, algún reproche hizo la Austeridad “o, mejor, la estrechez de criterio de algunos”, pero éstos, afortunadamente, “no fueron ni los más ni los mayores”. Los reprochadores, en efecto, no parecen haber sido muchos, pero el director espiritual de sor Juana era uno de los *mayores* personajes de México. (Suelo divertirme pensando en la cara que habría puesto Méndez Plancarte de haber conocido la *Carta al padre Núñez*.)



*Adorado dueño mío,
de mi amor divina esfera,
objeto de mis discursos,
suspensión de mis potencias...*

En otro romance (17) dice sor Juana que no es ya dueña de sí; ha perdido el albedrío:

*Tan sin él, tus bellos rayos
—voluntaria Clicie— sigo,
que lo que es mérito tuyo
parece destino mío.²²*

Sigamos un poco más:

*Tú eres reina, y yo tu hechura;
tú deidad, yo quien te adora;
tú eres dueño, yo tu esclava;
tú eres mi luz, yo tu sombra,*

romance (31) que termina pidiendo “que te acuerdes, gran señora, / que nací para ser tuya, / aunque tú no lo conozcas”, lo cual se parece a:

*En vano resistiréis
de mi esclavitud la muestra,
pues yo tengo de ser vuestra
aunque vos no me aceptéis (125).*

²² Clicie, ninfa enamorada de Apolo, se convirtió en heliotropo, flor que ahora sigue el curso de los bellos rayos del sol de manera ya involuntaria (mecánica, de hecho); pero sor Juana declara ser una Clicie *voluntaria*.



MARÍA LUISA Y SOR JUANA

*En fin, yo de adorarte
el delito confieso;
si quieres castigarme,
este mismo castigo será premio (82).*

La “fineza mayor”, como enfáticamente lo dijo el soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte...”, es amar por amar, no por evitar un castigo ni tampoco por buscar una recompensa. Así es el amor de sor Juana:

*Yo adoro a Lisi, pero no pretendo
que Lisi corresponda a mi fineza...(179).*

Hay, sin embargo, no pocas muestras de “correspondencia” por parte de María Luisa. Ella era quien tenía que trasladarse —en coche, claro— para ver a su amiga. Sor Juana *le hacía falta*. Era una delicia tratarla, intercambiar con ella comentarios sobre esto y lo otro. A veces le mandaba recados escritos.²³ Y había intercambio de regalitos. Sor Juana, en diversas ocasiones, le mandó a María Luisa un nacimiento de marfil (17), unos peces bobos y unas gallinas (31), una rosa (128, 129), unas castañas (130), un andador de madera para el bebé (26). Es curioso lo que una vez sucedió: estaba la monja terminando el romance que acompañaba el regalo de un dulce de nueces hecho con sus propias manos (23), “cuando hétele que llega” uno de los pajes de palacio trayéndole de parte de la virreina una diadema de plumas:²⁴

*Yo la ceñiré, señora,
por que más decente sea*

²³ En la décima “El paje os dirá, discreto...” (113) le asegura sor Juana a María Luisa que ha obedecido al pie de la letra sus instrucciones y ha dejado completamente aniquilado el papel en que ella le decía algo muy secreto. (A sor Juana le daba lo mismo contestar en prosa que contestar en verso; pero si la respuesta hubiera estado en prosa no se habría conservado, y estaríamos privados de esta pequeña pero elocuente anécdota de “conspiración”.)

²⁴ También le manda sor Juana a María Luisa una comedia (131), obviamente *Los empeños de una casa*. Lo que *no* le manda es el libro de música que ella le había pedido (21). Suele deplorarse la pérdida de este libro (intitulado *El caracol*), pero si sor Juana lo juzgó muy elemental, no hay duda de que lo era.



*alfombra para tus plantas
coronada mi cabeza.*

Lo más significativo es el intercambio de retratos. No en una, sino en tres composiciones expresó sor Juana lo que fue para ella el obsequio de un retrato de María Luisa. Una de ellas, “Acción, Lisi, fue acertada...” (89), es conceptuosa, pero no muy efusiva. Otra (103) cala más hondo. Habla sor Juana con el retrato:

*Copia divina, en quien veo
desvanecido al pincel,
de ver que ha llegado él
donde no pudo el deseo...;
...y, a no haber original
de cuya perfección rara
la que hay en ti se copiara,
perdida por tu afición,
segundo Pígalión
la animación te impetrara.²⁵*

La tercera de estas composiciones (19) es la más cálida. Repite al comienzo la imagen del pincel que logró la dicha de retratar tanta hermosura, pero a esto sigue una larga declaración de amor. Dice sor Juana: “te quiero como esto”, “te quiero como esto otro” (por ejemplo: “te quiero como la enamorada Clicie quiso al rubio Apolo”), y luego se interrumpe:

²⁵ ¡Feliz pincel, que ha llegado adonde no pudo llegar *el deseo!* (subrayo la palabra para que no se le escape al lector). Los últimos versos significan: “Si no hubiera una belleza de carne y hueso como tú, el pintor que te retrató tendría que hacer lo que Pígalión”. Éste, en efecto, como todo el mundo sabe, esculpió en marfil una estatua de belleza no comparable con la de las mujeres reales; y, enamorado de ella, logró que Venus se la volviera de carne y hueso. Hay que subrayar también el “*perdida por tu afición*”: no “perdido”, concordando con Pígalión, sino *perdida*. O sea: “Yo, enamorada de ti, haría lo que Pígalión si tú no existieras”. – Ojalá algún día se localice, en México o en España, un retrato de María Luisa. El que se conoce es el del marido, de muy fea catadura por cierto.



MARÍA LUISA Y SOR JUANA

*Pero ¿para qué es cansarse?
Como a ti, Filis, te quiero,
que en lo que mereces, éste
es solo encarecimiento.²⁶*

*Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento,
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo...*

*¿Puedo yo dejar de amarte
si tan divina te advierto?*

¿Hay causa sin producir?

¿Hay potencia sin objeto?

*Pues siendo tú el más hermoso,
grande, soberano exceso
que ha visto en círculos tantos
el verde trono del Tiempo,*

*¿para qué mi amor te vio?,
¿por qué mi fe te encarezco,
cuando es cada prenda tuya
firma de mi cautiverio?*

Vuelve a ti misma los ojos...²⁷

Finalmente, en dos décimas (126, 127) dice la monja que de ese retrato se ha mandado hacer una copia miniatura —supongo que sólo el rostro— y la ha engastado en un anillo que lleva en el dedo índice, “para que con verdad sea / índice del corazón”. (Si el padre Núñez hubiera seguido siendo el confesor de sor Juana y le hubiera visto ese anillo en el índice, llamado también “dedo cordial” o “del corazón”, ¿qué habría dicho?)

²⁶ O sea: cualquier encarecimiento (cualquier como) se queda corto frente a la realidad.

²⁷ Al lector podrá divertirle el escandalizado comentario de Méndez Plancarte sobre este romance.



También sor Juana le mandó un retrato suyo a la virreina (retrato encargado y pagado, es de suponer, por María Luisa). En estas décimas (102) habla el retrato:

*A tus manos me traslada
la que mi original es...;
y no te asombre la calma
y silencio que hay en mí,
pues mi original por ti
pienso que está más sin alma...
...De un pincel nacida,²⁸
tuve ser con menos vida,
pero con mejor fortuna...*

(puesto que el inanimado retrato podrá estar todo el tiempo ante los ojos de María Luisa). Y el romance termina con un tierno *no me olvides*,

*porque el de ser desamada
será lance tan violento,
que la fuerza del tormento
llegue, aun pintada, a sentir...;
...que, como el alma te di
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra
en tan insensible calma,
de este cuerpo eres el alma
y eres cuerpo de esta sombra.*

El retrato enviado a María Luisa²⁹ iba acompañado no sólo de las décimas, sino también del soneto “Este que ves, engaño colorido...”

²⁸ Observe el lector cómo la primera persona en que habla *el* retrato es de género femenino.

²⁹ Que es, desde luego, el que vio en Madrid el padre Calleja (amigo excepcional de sor Juana), como él lo



(145), la composición que escogió el secretario de María Luisa para iniciar el libro: va impreso inmediatamente después del soneto-dedicatoria. Baste la simple mención de ese maravilloso soneto. ¿Quién no lo conoce?

Sor Juana *pintó* también, aunque no con pinceles, sino con palabras, dos retratos de María Luisa que contrastan muy singularmente entre sí. Uno es una miniatura (132) tan pequeña, que cupo en una décima y hasta sobró espacio. El otro (61) es un poema amplio, lujoso, espectacular: “Lámina sirva el cielo al retrato, / Lísida, de tu angélica forma...”, en el cual sor Juana se esmeró y pulió, diría yo, tanto como en el *Sueño* (aunque de otra manera). En el siglo XVII, y sobre todo en tiempos de sor Juana, se escribieron infinidad de “retratos” de mujeres hermosas. No he hallado ninguno tan declaradamente *erótico* como “Lámina sirva el cielo...” El epígrafe que le puso Las Heras es no sólo muy bonito, sino muy revelador: “Pinta la proporción hermosa de la condesa de Paredes con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que *aún* le remite desde México” (hasta Madrid). O sea: pinta la autora una proporción hermosa (los encantos físicos de María Luisa) con *otra* proporción hermosa (la preciosista hechura del romance decasílabo con esdrújulo al comienzo de cada verso): *cárceles* y *tíbares* son los cabellos de oro que nos cautivan; *Hécate*, la diosa blanca, es la frente; *lámparas* son los ojos; *cátedras* de abril las mejillas; *búcaro* de fragancias la boca... Al llegar a la garganta se acuerda sor Juana de una imagen de Góngora y dice:

Tránsito a los jardines de Venus,³⁰
órgano es de marfil, en canora
música, tu garganta, que en dulces
éxtasis aun al viento aprisiona.

cuenta en la “Elegía” que le dedicó a su muerte. El lector podrá ver —si quiere— lo que sobre este particular digo en dos lugares: la introducción a la edición facsimilar de la *Fama* (UNAM, 1995), pág. XLIX y sig., y “El Zurriago de Salazar y Castro contra el padre Calleja”, *Literatura Mexicana*, UNAM, VI:2 (1995), págs. 355-358.

³⁰ En su retrato de Tisbe dice Góngora: “Las pechugas, si hubo Fénix, / suyas son; si no lo hubo, / de los jardines de Venus / pomos eran no maduros”.



MARÍA LUISA Y SOR JUANA

A la garganta musical (y anunciadora de los pechos voluptuosos) siguen los brazos:

*Pámpanos de cristal y de nieve,
cándidos tus dos brazos, provocan
Tántalos, los deseos ayunos:
miseros, sienten frutas y ondas...³¹*

Vienen luego las manos, palmas de donde brotan “dátiles de alabastro”.
Y en seguida:

*Bósforo de estrechez, tu cintura
cíngulo ciñe breve por zona:
rígida —si de seda— clausura
músculos nos oculta ambiciosa...*

Esta quarteta es el colmo. El “breve cíngulo” de María Luisa es como esas “zonas” o círculos de la esfera celeste de que nos hablan los cosmógrafos: la grácil cintura es un cielo abreviado. Y la seda, tan dúctil y blanda de suyo, se vuelve “rígida”, inexorable, al hacerse “clausura” de las caderas, y además “ambiciosa”, decidida a ser la única en contacto con esas sensuales redondeces...³²

* * *

³¹ En las décimas “Copia divina...” (103), ya comentadas, envidia sor Juana al pincel por haber podido llegar “donde no pudo el deseo”. — La aplicación erótica del suplicio de Tántalo —que “siente” frutas y agua sin poder comerlas ni beberla— le vino a sor Juana, probablemente, de uno de los sonetos más alabados de Góngora, “La dulce boca que a gustar convida...”.

³² En la porción correspondiente del retrato de Tisbe, Góngora parece inhibirse: tras la descripción de los brazos dice simplemente que “el etcétera es de mármol”. — Tentaciones me dan de copiar todo lo que sobre este poema hay en mis “Avatares barrocos del romance”, *NRFH*, 26 (1977), págs. 410-413. Digo allí que, “por una especie de pudor”, los muchos y no vulgares elogiadores de esta composición, desde los tiempos de sor Juana hasta los nuestros, han trasladado su admiración del contenido a la forma, del “mensaje” a la “estructura”. Alatorre, dice Octavio Paz (*Las trampas de la fe*, pág. 296), “es el único, que yo sepa, que ha reparado [en el carácter fuertemente erótico de estos versos]. O el único que ha tenido la franqueza de decirlo”. (¡No está mal el elogio!) Por cierto, el capítulo en que Paz se ocupa de la relación de sor Juana con la condesa de Paredes, intitulado de manera un poco rara “Religiosos incendios” (págs. 283-303), me parece muchísimo mejor que el dedicado al *Sueño*.



¿Por qué se hizo monja sor Juana? Que conteste ella misma: “Porque, aunque conocía que [la vida claustral] tenía muchas cosas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir”. Su “genio” la inclinaba al “estudio” (a la lectura, al conocer, al saber). Aunque la respuesta es tan clara, tan categórica en su laconismo, muchos críticos la han ignorado, o no la han tomado en serio, o no la han oído bien, o no la han querido oír. El romántico siglo XIX explicó el encierro claustral inventando trágicas historias de amores. Como culminación grotesca de la novela, en 1952 Alberto G. Salceda interpretó el tríptico sonetil de las “encontradas correspondencias” (166-168) de la siguiente manera: sor Juana —cuando aún no era sor, sino todavía Juana Ramírez— vivió un tremendo drama amoroso; cierto joven anduvo cortejándola, pero ella lo aborrecía; ella amaba a otro joven, pero éste nunca hizo de ella el menor caso; pues bien, fue tal la intensidad del choque de tamaños amores y tamaños desamores, que sor Juana no pudo aguantarlo y se refugió en el convento. (Parece argumento de telenovela.)

Yo no creo que sea descabellado ni dogmático decir que sor Juana ignoró el amor humano mientras vivía en “el siglo”; lo conoció cuando vivía en el claustro. Lo que dice Francisco de las Heras no tiene vuelta de hoja: será por esto, será por lo otro, pero sor Juana estaba *enamorada* de María Luisa. Fue su relación con ella lo que le dio, y muy agudamente, la *experiencia del amor*. Cuando dijo:

*Amor empieza por desasosiego,
solicitud, ardores y desvelos,
crece con riesgos, lances y recelos,
susténtase de llantos y de ruego... (184),*

sabía de qué hablaba. En el amor *real* (no en el “literario” e idealizado) hay siempre, dice Octavio Paz (*Las trampas*, pág. 292), “esos incidentes



y sucesos que se asocian generalmente a las relaciones amorosas: celos, quejas, ausencias, júbilos, regalos, encuentros”.

Nadie se sorprende de ver cómo dos señores *eclesiásticos*, Lope de Vega y Góngora, lucen en sus poesías y en sus comedias un conocimiento tan profundo y detallado del amor humano. Claro, los dos tuvieron mucho que ver con mujeres (aunque Góngora es bastante reticente). Al pasar de los temas religiosos a los profanos, sor Juana tenía forzosamente que ponerse “al día”; por eso leyó muchas poesías y muchas comedias. Pero siendo *monja*, sin la experiencia viva del amor —porque Lope y Góngora fueron expertos—, corría el peligro de producir, en el mejor de los casos, imitaciones correctas, heroseamientos, pastiches ingeniosos. De este peligro la salvó el *amar* a María Luisa con el “ardor puro” atestiguado por Las Heras, y el conocer así las peripecias del amor *real*.

Tomo como primer ejemplo el romance “Hete yo, divina Lisi...” (18), motivado por un recado de María Luisa que diría: “¿Qué pasa contigo, Juana? Hace semanas que no sé de ti”. La respuesta de Juana es, francamente, tramposa. La resumo así: “Como estamos en cuaresma, te supuse entregada a profundas meditaciones cristianas y no quise distraerte; en cuanto a mí, hice en este tiempo de penitencia la mayor mortificación, que fue ayunar de tus noticias”.³³ Y termina:

*Doy la causa, porque sé
cuán aprisa fiscalizas,
y que luego juzgas que
quien se suspende se olvida.*³⁴

³³ Sor Juana solía hacer “trampas”. Véase, por ejemplo, el romance “Cómo estarás, Filis mía...” (30): el virrey se ha ido por unos días a Chalma para echar una cana al aire (“a un recreo”, dice el epígrafe), y la virreina está inquieta (era, por lo visto, muy “posesiva”). Sor Juana comienza así: “Todos dicen que fue a holgarse; / yo, señora, no lo creo: / porque ¿cómo puede holgarse / quien se apartó de *tu cielo?*”; en seguida cambia de registro: en realidad, dice, el virrey fue a entregarse a la meditación en ese “santo retiro” de Chalma (no hay razón para alarmarse); y finalmente: “para merecer mirarte, / quiere no verte algún tiempo”. (En la *Respuesta a sor Filotea* las trampas son muchas, y muy sutiles.)

³⁴ *Suspenderse* es dejar de hacer algo. El *¡no me olvides!* de María Luisa es como el *¡no me olvides!* de sor Juana al final de las décimas “A tus manos me traslada...” (102) que ya vimos. Pero lo mejor, aquí, es el *fiscalizas*, que Méndez Plancarte traduce: Observas cualquier distracción y luego la juzgas señal de olvido,



La queja de María Luisa es análoga a la de sor Juana en el romance “Darte, señora, las pascuas...” (27):

*...Pobre de mí,
que ha tanto que no te veo
que tengo, de tu carencia,
cuaresmados los deseos,
la voluntad traspasada,
ayuno el entendimiento,
mano sobre mano el gusto
y los ojos sin objeto.
De veras, mi dulce amor;
cierto que no lo encarezco...*

El más notable de estos “incidentes” es el que obligó a sor Juana a escribir las endechas “¡Qué bien, divina Lisi...!” (83). Fue la virreina a visitar a la monja y ésta, por alguna razón, no pudo “esperarla”.³⁵ Debe haberle dicho la virreina: “¡Tú ya no me quieres!”, pues sor Juana contesta:

como suelen los corazones demasiado sensibles, celosos en su amor y en sus amistades. El epígrafe de estas décimas dice: “Solía la señora virreina, como tan *amartelada* de la poetisa, favorecerla con la queja de alguna intermisión en sus memorias. De *una*, da satisfacción”. Descontemos la galantería del secretario (su ama, siendo quien es, le hace un “favor” a sor Juana al mandarle su queja: lo importante es que hubo varios casos de “intermisión”. — A propósito de *fiscalizas*, va de anécdota. Yo leí por primera vez la *Carta al padre Núñez* en un ejemplar que me prestó Antonio Gómez Robledo de la primera y desangelada edición que hizo don Aureliano Tapia. Un día, en El Colegio Nacional, en presencia de Octavio Paz (que poco antes había publicado *Las trampas*), comentábamos Gómez Robledo y yo el pasmoso documento cuando intervino Octavio y dijo más o menos: “Sí, ya leí eso. Es apócrifo. Hay allí, por ejemplo, el verbo *fiscalizar*, que es de tiempos modernos”. (En efecto, la *Carta* comienza así: “Aunque ha muchos tiempos que varias personas me han informado que soy la única reprehensible en las conversaciones de usted, *fiscalizando* mis acciones...”) Pero le cité el “cuán aprisa *fiscalizas*”, que por alguna razón tenía fresco en la memoria. Y Gómez Robledo y yo expusimos nuestras razones a favor de la autenticidad. (El único reparo de Gómez Robledo era el tono *un peu trop fort* en que la monja le habla al jesuita.) Conseguimos tal vez que Octavio leyera bien el documento, pues inmediatamente le dedicó, en *Vuelta*, un artículo que luego sirvió de introducción al texto de la *Carta* incluido al final de *Las trampas*, creo que a partir de la 3ª edición.

³⁵ Algo parecido sucedió la tarde en que el virrey asistió a Vísperas en San Jerónimo y sor Juana no se presentó para saludarlo. Urgía una disculpa: “Si daros los buenos años / [...] / en las Vísperas no pude, / recibidlos en Maitines. // Nocturna, mas no funesta, / de noche.mi pluma escribe...” (15).



*Acusas mi cariño,
como si fuera fácil
pensar yo que tú piensas
que dejar de adorarte puede nadie...
Mas tú, divino dueño,
¿cómo puedes negarme
que sabes que te adoro,
porque quién eres, de por fuerza, sabes?
Baste ya de rigores,
hermoso dueño, baste;
que tan indigno blanco
a tus sagrados tiros es desaire.*

Esto, como dice Paz (pág. 293), “inmediatamente trae a la memoria, para cualquier lector atento”, el *Baste ya de rigores, mi bien, baste* de “uno de los sonetos más conocidos y apreciados” de sor Juana, y encuentra “turbadora” la coincidencia. A mí no me parece turbadora, sino perfectamente natural. Lo que hace sor Juana en el soneto “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...” (164) es quintaesenciar el incidente, despojándolo de lo anecdótico y cargándolo de más honda emoción.³⁶

En el epígrafe de las redondillas “Pedirte, señora, quiero...” (91) no se dice que estén dirigidas a María Luisa, pero es como si lo estuvieran. La persona que habla le pide a una “señora” que perdone cierto “silencio”, y lo explica diciéndole

*que en mi amorosa pasión
no fue descuido ni mengua*

³⁶ “Esta tarde, mi bien...” es un *soneto de amor* “general”, por así decir: una mujer enamorada, para aplacar los celos de un amante, acude a la “retórica del llanto”; el amante ve las lágrimas, pero ni así se le disipan los celos, y entonces, ¡oh milagro!, el Amor se las arregla para que *las toque*. Estoy seguro de que aquí hay que sobreentender, paradójicamente, algo “anecdótico”. Las recriminaciones de María Luisa han hecho llorar a sor Juana; por el enrejado del locutorio María Luisa le pasa su pañuelo para que se seque las lágrimas; y al recibirlo de vuelta, *toca* verdaderamente el llanto en que se ha “deshecho” el corazón de su amiga. Pero, al “despersonalizarse”, el soneto ha ganado en misterio y profundidad.



*quitar el uso a la lengua
por dárselo al corazón.*

Es el lenguaje que ya conocemos. Pero ocurre que aquí el *yo* que habla es un personaje masculino ardientemente enamorado de esa señora y dudoso de que su amor sea correspondido:

*¡Oh, cuán loco llegué a verme
en tus dichosos amores,
que, aun fingidos, tus favores
pudieron enloquecerme!*

Recordando seguramente “explicaciones” análogas de sor Juana a María Luisa, Méndez Plancarte imprimió *loca* (loca yo, sor Juana) en vez de *loco*. Hizo mal. La masculinización no es errata, sino “despersonalización” (*metamorfosis* será mejor decir).³⁷

Hay que tener *muy* en cuenta que estas redondillas, y también el soneto “Esta tarde, mi bien...”, y *todas* las poesías “metamorfoseadas” de que en seguida hablaré, se publicaron en 1692 en el *Segundo volumen* (no en 1689 en la *Inundación castálida*). Obviamente las escribió sor Juana cuando María Luisa estaba ya de regreso en Madrid. Sería una grave falla crítica *no imaginar* cómo quedaría sor Juana cuando, a fines de abril de 1688, salió de México la condesa de Paredes (“con muchas lágrimas”, según un testigo). Yo *puedo* decir que durante meses y meses estuvo recordando los siete maravillosos años de su relación con María Luisa, y viviendo en su pecho todas las concomitancias y secuelas del amor: ausencia, separación, celos, nostalgia, memoria y olvido, muerte. Y, al *vivir* (o revivir) todo eso, lo estuvo “metamorfoseando” y trasladando al nivel intemporal. Las dobles quintillas (141) en que glosa sor Juana los versos

³⁷ He aquí el epígrafe de estos versos: “Excusándose de un silencio, en ocasión de un precepto para que lo rompa”. Una de las redondillas dice: “Mas ya tu precepto grave / rompe mi silencio mudo”. No me explico por qué el “loco” pide perdón por su silencio, si estaba obedeciendo el precepto de la “señora”. Ojalá algún lector halle la explicación (y me la comunique).



*Luego que te vi, te amé:
porque amarte y ver tu cielo
bien pudieron ser dos cosas,
pero ninguna primero,*

son enteramente aplicables a María Luisa, salvo que quien habla es, de nuevo, un hombre:

*...pues para tenerme atado
en mi amorosa locura,
era superfluo tu agrado,
sobrándome tu hermosura.*

El tema dominante de estas poesías del *Segundo volumen* es, naturalmente, el de la ausencia, o sea la separación de los amantes. En dos de ellas, la persona que habla es la que se ausenta, y esta persona es un hombre. Las endechas “Divino dueño mío...” (81) son muy blandas y fluidas:

*Divino dueño mío:
si, al tiempo de apartarme,
tiene mi amante pecho
alientos de quejarse,
oye mis penas, mira mis males...*

El otro poema es, en cambio, bastante complejo, y con razón el epígrafe lo califica de “ingenioso”. Un hombre, terriblemente desdeñado por “Filis” (variante de “Lisi” en varias composiciones de sor Juana), se queja así:

*Del desprecio de Filis,
infelice, me ausento.
¡Ay de aquel en quien es
aun pérdida el desprecio!... (77)*



Es el tema del famoso madrigal de Cetina (a quien sor Juana no leyó): los ojos claros y serenos de la dama se llenan de enojo al ver a su adorador, el cual les dice apasionadamente: “Ya que así me miráis, ¡miradme al menos!” Las endechas de sor Juana son “variaciones barrocas” sobre el tema. “En la cara de Filis —dice el desdeñado— veo su desprecio, sí, pero siquiera tengo la dicha de verla a ella; ahora sus miradas de desprecio van a dejar de existir, puesto que me voy; y, en consecuencia, la tortura del amor me durará hasta que yo muera.” (Las dos ideas, el “no ser uno digno ni siquiera de desprecio” y la tenacidad del recuerdo, son muy de sor Juana.)

En las otras poesías, quien habla es la mujer. Una de ellas (70) pone en palabras las “fantasías tristes” de quien piensa en su adorado ausente:

*Prolija memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas...
¿No basta acordarme
sus caricias tiernas,
sus dulces palabras,
sus nobles finezas?...*

No, a la memoria no le basta eso. El romancillo termina con una “fantasía” más triste aún: “Lejos de mí, tal vez encuentre mi amado en otra hermosa mujer ‘méritos más altos, / más dulces ternezas’ que en mí...; o tal vez sus nuevas responsabilidades lo obliguen a olvidarme”...³⁸

Otra poesía (101) es respuesta a un amante que ha pedido licencia para ausentarse. Es una cadena de agudezas que dicen, en esen-

³⁸ He prosificado y abreviado mucho el romancillo (a partir del verso 45), pero de ninguna manera lo he falseado. Téngase en cuenta que la condesa de Paredes siguió siendo figura prominente en la corte de Carlos II y estaba muy metida en negocios de Estado.



cia: 'Yo soy toda tuya y nunca te he negado nada, pero esta vez tengo que ser desatenta y esquiva; lo que me pides no puedo dártelo'. En la última décima, sin embargo, queda concedida la licencia:

*Partid, en fin, confiado
en mi voluntad constante,
de que aunque estéis muy distante
nunca estaréis apartado...*

Pero la más apasionada y conmovedora de estas poesías es el romance "Ya que para despedirme..." (6), "con que, en sentidos afectos, *prelude* [la poetisa] al dolor de una ausencia" (entona ya el "preludio" de una dolorosa canción). Quien no conozca este romance debería leerlo. He aquí unas cuartetas:

*Ya que para despedirme,
dulce idolatrado dueño,
ni me da licencia el llanto
ni me da lugar el tiempo,
háblente los tristes rasgos,
entre lastimosos ecos,
de mi triste pluma, nunca
con más justa causa negros...
En fin, te vas. ¡Ay de mí!
Dudosamente lo pienso:
pues si es verdad, no estoy viva,
y si viva, no lo creo...³⁹
¿Posible es que ha de haber día
tan infausto, tan funesto...?,*

³⁹ No estará de más una glosa: Si te vas, no entiendo cómo sigo viva; si estoy viva, no puedo creer que estés a punto de irte.



MARÍA LUISA Y SOR JUANA

*¿que no ha de darles tu vista
a mis pesares aliento?,
¿que no he de ver tu semblante,
que no he de escuchar tus ecos,
que no he de gozar tus brazos
ni me ha de animar tu aliento?...
Acuérdate, señor mío,
de tus nobles juramentos...*

¡Cómo se *siente* en estos versos, dirigidos a un “señor mío”, lo que fue para sor Juana la condesa de Paredes!

* * *

Tres cosas dignas de “lástima” veía Francisco Zarco en sor Juana: “que fuera monja; que se dejara llevar del mal gusto de su época [esto es, que se dejara seducir por Góngora]; y que tuviera que escribir *tantas alabanzas a la virreina* y a sus hijos [*sic*] y a tantas grandes señoras”. Para mí, en cambio, estas tres cosas son admirables. Es admirable que una monja nos haya dejado una obra tan maciza y tan bella.⁴⁰ Es admirable que, en el siglo en que imperó Góngora, haya sido ella la “competidora” número uno de las *Soledades*.⁴¹ Y es admirable el provecho límpidamente *poético* (“fondo” y “forma”) que supo sacar de su relación con la condesa de Paredes. (Para subrayar esto último he escrito el presente artículo.)

⁴⁰ En la *Respuesta a sor Filotea* cita sor Juana elogiosamente a un doctor Arce que afirma, en un libro, haber conocido en México a varias monjas de grandes dotes intelectuales, doliéndose “de que tales talentos no se hubieran empleado en mayores estudios con principios científicos” y se hayan desperdiciado en ejercicios estériles. Sor Juana se dio maña para escapar de esa suerte.

⁴¹ Se dijo, chistosamente, que sor Juana *superó* al famoso Góngora, puesto que llegó más lejos que él en cuanto a “mal gusto”. “La postergación de Góngora —dice Antonio Carreira (*Gongoremas*, Barcelona, 1998, pág. 20)— había sido tan escandalosa y había echado tan fuertes raíces, que no se conoce caso similar en que el mayor poeta de una lengua pasase por loco y se le tenga doscientos años en el purgatorio.” No hay que olvidar esto, pues la revaloración moderna del *Sueño* de sor Juana tuvo que ser precedida por la de las *Soledades*.



Lo más admirable de todo, pienso yo, es la *consciencia* que tuvo sor Juana de ese “amar” tan agudamente visto por Francisco de las Heras. ¡Qué experiencia tan compleja! Sor Juana declara exuberantemente su amor, y al mismo tiempo reflexiona, especula, transforma, generaliza eso que siente, ahonda en sus vicisitudes. Sabiendo que el trato con María Luisa estaba destinado a acabarse, desde muy pronto debió de interrogar al futuro, tan incierto, y de imaginar toda clase de posibilidades y de conexiones. Una cosa es el ideal del amor eterno, y otra las realidades de este mundo: la ausencia, los celos, el olvido, la muerte.

Producto de la reflexión sobre el amor y el desamor es la creación de los personajes “Silvio” y “Fabio”, que aparecen ya en la *Inundación castálida* y que en el *Segundo volumen* experimentan varios desarrollos. Como sor Juana se da alguna vez el nombre de “Celia”, llamaré así a la mujer relacionada con ese Silvio y ese Fabio. La idea inicial es: Celia adora a Fabio, pero Fabio no corresponde a su amor: al mismo tiempo Silvio adora a Celia, pero ella lo aborrece.⁴² La antítesis reaparece en el romance “Supuesto, discurso mío...” (4), que está en el *Segundo volumen*; pero luego prescinde sor Juana del personaje de Silvio y se concentra en el de Fabio, convirtiéndolo verdaderamente en representante o “máscara” de María Luisa. Las declaraciones de amor de Celia a Fabio, como el romance “Si el desamor o el enojo...” (5) o la glosa “Si de mis mayores gustos...” (140), son indistinguibles de las de sor Juana a la condesa. Dos romances heptasílabos, “Sabrás, querido Fabio...” (75) y “Si acaso, Fabio mío...” (76), impresos uno a continuación del otro en ese *Segundo volumen*, forman un brillante díptico. En el primero Fabio no es esquivo, sino todo lo contrario: es él quien se fija en Celia; lo que Celia hace es responder fulminantemente a los encantos irresistibles de ese hombre, tanto más cuanto que, antes de toparse con él, era ajena al

⁴² Al soneto “Que no me quiera Fabio al verse amado...” (166) y a los otros dos que desarrollan la idea de las “encontradas correspondencias” dediqué mi primer estudio sorjuaniano: “Nota (prescindible) a unos sonetos de sor Juana”, en *El Rehilete*, núm. 11 (mayo de 1964). Digo allí, sin mencionar a Salceda, que estos tres sonetos no son “autobiográficos”, sino variaciones de un tema que está en epigramas de Ausonio (poeta del siglo IV) y que ya había sido trabajado por poetas españoles, en particular por Lope de Vega.



amor. Así, como el rayo de sol, en cuanto da en un espejo, “hiere, repercusivo, / el objeto más cercano”, así las flechas de Amor hirieron a Celia al ver a Fabio. En el otro romancillo Fabio está a punto de ausentarse, y Celia se despide de él:

*Dame el postrer abrazo,
cuyas tiernas lazadas,
siendo unión de los cuerpos,
identifican almas...*

*Tus lágrimas y mías
digan, equivocadas,⁴³
que aunque en distintos pechos,
las engendró una causa...*

La culminación de todo esto es un tríptico (211-213) en que Celia habla de los tres graves accidentes de un amor: la *ausencia* de Fabio, los *celos* de Fabio y la *muerte* de Fabio. El metro es el mismo en los tres poemas: liras de seis versos (“canción alirada”).⁴⁴ Sólo para estos tres poemas lo emplea sor Juana. Los tres son excepcionalmente límpidos, sin alusiones ingeniosas ni conceptos alambicados. Son efusividad pura. Con razón fueron de los pocos que los “anticulteranos” del siglo XIX (y aun del XX) leyeron con aprobación. Por si algún lector no conoce estas liras, he aquí una muestra del poema dedicado a los *celos* de Fabio:

*Si a otros ojos he visto,
mátenme, Fabio, tus airados ojos;*

⁴³ *Equivocadas*: confundidas unas con otras, de suerte que no se sabe cuáles son las de Fabio y cuáles las de Celia.

⁴⁴ El dedicado a la *muerte* fue el que se escribió primero, puesto que alcanzó a ser incluido en la *Inundación castálida*, donde está también el romancillo “Agora que conmigo...” (78), sobre “el sentimiento que padece una mujer amante de su marido muerto”. De éste citaré una cuarteta: “En exhalados rayos / salgan confusamente / suspiros que me abrasen, / lágrimas que me aneguen” (*confusamente*: sin que pueda distinguirse entre lágrimas y suspiros).



*si a otro cariño asisto,
asístanme implacables tus enojos;
y si otro amor del tuyo me divierte,
tú, que has sido mi vida, me des muerte.
Si a otro, alegre, he mirado,
nunca alegre me mires ni te vea;
si le hablé con agrado,
eterno desagrado en ti posea;
y si otro amor inquieta mi sentido,
sáquesme el alma tú, que mi alma has sido.*

Hay en el *Segundo volumen*, por lo demás, poemas amorosos en que no se nombra a Fabio, como las endechas “Ya, desengaño mío...” (79), las redondillas “Este amoroso tormento...” (84), las décimas “Dime, vencedor Rapaz...” (99)⁴⁵ y, sobre todo, algunos sonetos. Me detengo un poco, para terminar, en tres de ellos. (Cabe observar que los tres pueden estar en labios masculinos lo mismo que en labios femeninos.)

“Con el dolor de la mortal herida...” (172). Recuerdos punzantes que ha dejado un amor: “en cada circunstancia ponderaba / que sobraban mil muertes a una vida”; casi a punto de morir, dice la amante o el amante:

*No sé con qué destino prodigioso
volví en mi acuerdo y dije: “¿Qué me admiro?
¿Quién en amor ha sido más dichoso?”⁴⁶*

⁴⁵ Estas décimas hacen juego con otras ya publicadas en la *Inundación castálida*: “Cogióme sin prevención / Amor, astuto y tirano...” (100). Igual que el “astuto Griego”, el Amor cogió a una desprevenida Troya y la incendió. La imagen reaparecerá en el ya mencionado “Sabrás, querido Fabio...” (“Segunda Troya el alma...”).

⁴⁶ Como ya le dijo Petrarca a Laura: Bendito sea el día en que te conocí, “e benedetto il primo dolce affanno..., / benedette le voci tante ch’io / chiamando il nome de mia donna o sparte, / e i sospiri e le lagrime e ’l desio”. Con todo eso, Petrarca fue “dichoso” en su amor. – El soneto “Benedetto sia ’l giorno e ’l mese e ’l anno...” termina así: “e benedette sian tutte le carte / o’vio fama l’acquisto...”, lo cual pudo haber dicho también sor Juana: ella inmortalizó a María Luisa con los “papeles” que le escribió; ella le dio *fama*.



“Detente, sombra de mi bien esquivo...” (165). Muchos “sonetos de sueño erótico” se escribieron en los siglos de oro. Éste es uno de los más hermosos. Merece estar al lado de “Varia imaginación, que en mil intentos...” (Góngora), de “No sé cómo ni cuándo, ni qué cosa...” (Medrano) y de “Ay, Floralba, soñé que te... ¿Dirélo?” (Quevedo). Cada cual tiene su manera de decir que un abrazo amoroso que se sueña *es un abrazo*.

“Yo no puedo tenerte ni dejarte...” (176). Es una versión realista, y aun humorística, del apasionado “¡Baste ya de rigores!”:

*Si ello es fuerza querernos, ¡haya modo!,
que es morir el estar siempre riñendo.
No se hable más en celo y en sospecha,
y quien da la mitad, no quiera el todo.*

Dice Méndez Plancarte que este último verso “inculca la perfecta igualdad del hombre y la mujer en cuanto a la fidelidad del amor”. Pero hay que ampliar: también una mujer tiene derecho a perfecta igualdad en su relación con otra. Este notable soneto nos da una última vislumbre de los “pleitos de enamorados” que hubo en la realidad entre la monja y la virreina.⁴⁷

Creo haber expuesto *bien* la enorme, trascendental importancia que tuvo para sor Juana su amor a la condesa de Paredes. Lo creo porque todo cuanto he dicho se funda en la lectura de lo que ella dice. He intercalado interpretaciones y comentarios, sí, pero he dejado que sea ella quien hable. Y si lo digo, es para remachar lo que dije al principio: *hay que leer a sor Juana*.

⁴⁷ “Para nosotros —dice Octavio Paz (*Las trampas*, pág. 287)— la condesa de Paredes no es siquiera una sombra, sino un nombre y su eco.” No para mí. Yo la veo, gracias a sor Juana, muy real y muy viva.



ANTONIO ALATORRE Y LA POESÍA

Jorge Aguilar Mora

Se dice que las últimas palabras de Federico Schlegel fueron: “La mejor interpretación... pero...” Coherentemente, uno de los más grandes pensadores románticos murió con un superlativo y con una adversativa en la boca. Concisa e intensamente, su pensamiento se volvió en el último momento un espectáculo magnífico y un espejo irónico.

Pero ¿cuál era la mejor interpretación? Justamente, esa pregunta era innecesaria y, en el momento de la muerte, indeseable. Porque *una* mejor interpretación era comparativa, relativa a otra que a su vez podía ser mejor en relación con otra y así hasta el infinito. *La* mejor interpretación no era una determinación, sino el espacio de lo determinable... además, sólo ese espacio era válidamente objetable. ¿Qué caso tenía expresar reservas u objeciones a *una* mejor interpretación? Para ésta, los encomios debían ser sinceros, entusiastas y hasta inacabables ¿por qué no? Sin embargo, *la* mejor interpretación no era identificable: no se sabía cuál es, sólo se sabía dónde está. Y en ese lugar era donde cabía la objeción pura, la última, la adversativa a secas.

Las últimas palabras de Schlegel también describían, elípticamente, el gozne en el cual había girado, casi sin quererlo, la puerta que le cerró la continuidad al clasicismo. Como si el romanticismo hubiera empezado huérfano a su pesar, como si nunca hubiera habido la intención de romper ningún lazo, ninguna continuidad. ¡Queríamos ser griegos! ¡No románticos! Quizás el romanticismo sólo fue resultado de un mal cálculo, un exceso de interpretación. Y una vez introducida esa interpretación en el mundo, sólo quedaba el “pero”: la constante ironía



que le daría tiempo al absoluto interpretativo. De otra manera, la mejor interpretación no sería sino el lugar vacío y aterrador de una eternidad lúcida, inútil. Para decirlo con José Gorostiza, que reflexionó mucho sobre estos territorios, esa eternidad era una *soledad en llamas*, un *páramo de espejos*, */ helada emanación de rosas pétreas / en la cumbre de un tiempo paralítico*.

Con la ironía, el tiempo se levantaba y se ponía a caminar, sin importar que fuera en círculos viciosos, sólo que fuera movimiento: lo que Schelling llamaba no la experiencia del objeto, sino la experiencia del acto. Esta experiencia era, a su vez, el latido mismo de la interpretación: el mundo más allá de las sensaciones, de las inferencias. Era el mundo de las metáforas. Con el romanticismo, la interpretación se volvió un asunto delicado en el cual se equilibraban frágilmente los intereses del sujeto y la valoración del mundo, y en ese equilibrio dominaba el lenguaje como expresión de la experiencia poética. Y la lectura se volvía una experiencia a la segunda potencia: en ella estaban todos los azares paradójicos de encontrar un punto equidistante de las fuerzas extremas. El virtuosismo no era sólo un ejercicio, también era una empresa moral.

Las lecturas poéticas de Antonio Alatorre son una lección de ese virtuosismo romántico, a pesar de que parecen reclamarse de un ámbito decididamente clásico al menos por los objetos leídos: poemas de lengua española de los siglos XVI y XVII. En realidad, sus lecturas se presentan como una conjunción de modos de lectura clásicos, románticos y a veces hasta con una cierta ironía que reconoce la existencia del posmodernismo, pero que no lo acepta como algo deseable. Sus críticas a las interpretaciones posmodernistas de sor Juana tienen esa ironía ejemplar de situarse en un momento histórico inevitable y de afirmar esa experiencia del acto de la que hablaba Schelling. Alatorre rechaza la teoría por la teoría, los conceptos que no dejan de ser conceptos por más sensibles que sean, y prefiere seguir caminando con el texto en el trayecto interminable del sentido.



En la tensión entre las dos fuerzas de la interpretación se descubre el verdadero rostro de la filología: el amor a las palabras pasa siempre por el amor a las palabras de otro o de otros; es el encuentro, tal vez improbable, con otra filología.

Quizás por ello es difícil encontrar en Alatorre un método que no sea sino la consecuencia misma del conocimiento totalizador de las palabras de ese otro. Extraña y frágil empresa: es necesario primero conocer exhaustivamente el mundo filológico del otro para luego arriesgarse al azar del improbable encuentro. Y ambas operaciones deben estar mutuamente implicadas. En una nota que se inicia como un comentario de un libro de Santiago Fernández Mosquera sobre la poesía amorosa de Quevedo y que termina como una reflexión propia sobre esta “modalidad”, Alatorre llega inicialmente a la constatación de que no basta el conocimiento, por más exhaustivo que sea, si en él no está grabado, en forma virtual, el azar del encuentro:

La empresa de Mosquera tiene, pues, algo de heroico. Hay que pensar en el tiempo que le ha llevado leer los poemas de *Canta sola a Lisi* pasaje por pasaje, verso por verso, descubrir las apariciones y hasta las insinuaciones de cada tropo y cada figura [...] El resultado a que llega Mosquera en las “Conclusiones generales” es un tanto desconsolador. Tiene toda la razón al recalcar la “profunda *novedad*” de la poesía amorosa de Quevedo “con respecto a los poetas cercanos a él en el tiempo”; pero reconoce que sus laboriosos análisis no han servido para mostrar en qué consiste esa novedad, esa individualidad...

El conocedor riguroso ha ignorado al filólogo, parece decir Alatorre, y él a continuación emprende su recorrido personal en busca del encuentro, en busca de esa individualidad, el cual, quizás no por casualidad, se dará



en los sonetos que él llama “de hipótesis”: “Aunque la *hypothesis* pertenece de lleno al campo de la retórica, Mosquera no presta atención a esos sonetos”. Y ya siguiendo los innumerables caminos casi al azar (un azar dirigido por la gravitación misma del conocimiento), hasta se puede jugar con la ignorancia, con las sombras, con los vacíos: “... la peregrina y loca fantasía de unos párpados convertidos en labios (¿*catacresis* se llama esta figura?)”.¹ Esos caminos son tan numerosos que los artículos de Alatorre dan la impresión de ser, no corrientes, ni vertientes, sino deltas: ¿dónde se separa un artículo de sus notas al pie? En su “egohistoria”, contada a Jean Meyer, Alatorre declara en efecto su amor por las notas: “Me encantan las notas de pie de página. A veces me salen muy largas. Meto en ellas toda clase de cosas: ampliaciones de una idea, datos secundarios pero bonitos, y sobre todo precisiones de orden filológico...”²

Lo sorprendente no es la confesión, lo sorprendente es la consistencia de la práctica y la dimensión de algunas notas. Alatorre tiene artículos casi más breves que la suma de sus notas, y en algunos casos éstas ocupan más espacio en la página que el texto “principal”. Pero, justamente, la cantidad, la dimensión y la consistencia de las notas indican que el único texto principal es el del otro, ya se trate de un poema, de un tema o de una atribución de autoría; y el encuentro con el otro se puede dar en cualquier camino, en cualquier detalle, en cualquier dato. Porque no existe un conocimiento exhaustivo: nunca habrá datos suficientes para probar con certeza el sentido de las palabras, la atribución de un poema, la existencia misma de un autor como figura totalizadora de una “obra”. La mayor aproximación posible es la demostración documental, la trabazón lógica de los datos concretos y la fidelidad a la situación histórica de los poemas y de los poetas. En su “egohistoria” sobre el amor a Clío, Alatorre parece hablar poco de historia, pero es a través de *su historia* que

¹ Antonio Alatorre, “Quevedo: labios en vez de párpados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVII, núm. 2, 1999, México, pp. 369-383.

² Jean Meyer, coordinador, *Egohistorias. El amor a Clío*, Centre d'Études Mexicaines et Centroaméricaines, México, 1993, p. 44.



se percibe el compromiso fundamental de su empresa intelectual con la historia de los otros. Teniendo ese horizonte perfectamente delineado, es como Alatorre puede dirigirse a una crítica francesa “demostrándole filológicamente, como si dijéramos con los pelos en la mano, que sor Juana era más atrevida, más valiente, de como ella la presenta”, y asimismo puede encararse con las interpretaciones de Octavio Paz del *Primero Sueño* para poner en evidencia que “sus interpretaciones son fantásticas por completo, sin base documental...”³

En uno de sus más bellos artículos, Alatorre se propone demostrar sin pruebas que Francisco de la Torre, “uno de los buenos poetas de la época de Felipe II”, fue natural de Bogotá. La estrategia consiste en atar y volver a atar todos los cabos del caso —desde el mismo siglo XVI hasta las críticas del siglo XX— para que vayamos al encuentro de un autor del cual hasta lo poco que se sabía fue desvirtuado o falsificado y del cual, sin embargo, nos quedan “versos admirables”.⁴ Más que una demostración, el artículo es un recorrido riguroso por las implicaciones de lo que se conoce, no tanto del autor, sino de la publicación de sus obras hecha por Quevedo en 1631. La trabada confrontación de hechos, de textos, de juicios, de declaraciones de otros críticos termina por dejar al objetivo del artículo en un horizonte posible, verosímil, pero inalcanzable. Sin embargo, lo importante ha sido que la confrontación logró crear un espacio para el deseo. Esta era la experiencia del acto de Schelling: la finalidad del discurso no fue un objeto, sino un acto, el acto de desear una ausencia y la presencia de los textos. El artículo es una gran telaraña a la que le falta su protagonista y nosotros fuimos espectadores de primera fila en la construcción de esa red: “Creo que mi tesis deja resueltos *todos* los enigmas con que se han topado los críticos, y no creo haber dejado ningún cabo suelto de importancia”. En circunstancias como éstas, no queda más que hacer; o sí, queda esperar que caiga

³ *Loc. cit.*

⁴ Antonio Alatorre, “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVII, núm. 1, 1999, México, pp. 33-72.



en la red, no la víctima, sino el protagonista, la prueba: “El siguiente paso sería, naturalmente, encontrar las huellas que debe de haber dejado Francisco de la Torre Escobar en los archivos colombianos. Reconozco que mi argumento central en pro de la bogotanidad de Torre es el más difícil de probar *more philologico*”. El encuentro quizás no se dé nunca, pero nada le quitará la pertinencia a la experiencia del deseo, incluso en el caso de que algún documento fehaciente pruebe que Francisco de la Torre *no* era bogotano.

Y es que nunca nos hemos alejado de los textos: detrás de la construcción finísima de relaciones está siempre la consideración de la naturaleza singular de los poemas de Torre. Y de esa manera, el estudio que antecede a la edición de los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* de sor Juana constituye la otra cara de la moneda: en el libro de sor Juana no hay otros enigmas que los que ella propuso, pero el discurso de Alatorre se dirige precisamente hacia el encuentro con la situación y pertinencia de los enigmas propuestos por sor Juana, que “han tenido la extraordinaria mala suerte de no ser mencionados, que yo sepa, por ningún sorjuanista”.⁵ Más allá de la teoría, más allá de las modas terminológicas, más allá de los cortes epistemológicos, Antonio Alatorre rebasa las lecturas seudosubversivas con el ejercicio del rigor filológico, con la fidelidad a la situación de la palabra, con el deseo del encuentro siempre renovado con la poesía.

Si sus artículos son deltas, su *Los 1001 años de la lengua española* es un océano. Y no porque éste sea el origen o el destino de aquéllos, sino porque Alatorre recorre el territorio de la lengua como un espacio inacabable. Su visión no es la de una biblioteca de Babel donde están todos los libros posibles, su imagen es la de un territorio de lindes inaprehensibles en el cual están comprendidas todas las obras singulares que esa misma lengua ha hecho posibles. Más que libros ya hechos, Antonio Alatorre ve palabras haciéndose, haciéndose desde siglos en un

⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, El Colegio de México, México, 1994 (Edición y estudio de Antonio Alatorre), p. 10.



proceso constante de cambio y de renovación y de deslumbramiento. El lenguaje en *Los 1001 años de la lengua española* aparece como una segunda naturaleza constituida, como la primera, no sólo por objetos ya hechos, sino sobre todo por una fuerza que hace, que está haciendo desde conversaciones privadas hasta poemas públicos, desde confidencias efímeras hasta confesiones indestructibles.

Lo que Antonio Alatorre ve en el lenguaje y en la poesía: por un lado, objetos y, por otro, fuerzas creativas; se ve asimismo en su propia obra: por un lado, innumerables artículos llenos de sabiduría, inagotables en su información; y, por otro, el espectáculo de ese singularísimo deseo de ir al encuentro de los otros, sin más condiciones que el amor a la palabra. Por un lado, ensayos singulares; por el otro, el testimonio de que el conocimiento y el deseo de las palabras del otro puede ser nuestro, puede ser de todos.

HERMANDAD

Miro una estrella.
Lejos, alguien la ve:
la luz nos une.

DESTINO

Sí, la vida está escrita
mas mi voluntad
es analfabeta.

INVIERNO

Y aunque mayo no sea
corazón solo
ama y florece.

ALUD

No existe la muerte:
nos envuelve el pasado,
nos devora lo vivido.

UMBRAL

Puedo, desde aquí, del Hades mirar las puertas.
Nada es más luminoso que la luz que siega.

TRES POEMAS

Sofía González de León

BESO

No es
dos bocas que se juntan
ni siquiera
el fondo de tus ojos
es la orilla
a la que venimos
exacto
donde la ola rompe
y nos hacemos agua
y empujamos dentro
dentro
adentro
y mar y barco
no se distinguen
tampoco el timón de la nave
todo se vuelve espuma
y nosotros, puro olvido.

ÁGAPE

Harta de follar
buscaba el follaje del corazón
del abrazo
ágape
de la lengua rendida
a un fuego más detenido
sí, más lento
de más agua
de más río
de más entraña
donde pudiera cumplirse
la memoria vieja
de los árboles
la del mundo
la de todas las palabras:
te estaba buscando.

MARIPOSA

Amanecí como blanca primavera
al alba
y con los pájaros.
El enjambre de voces
siguió a mi sueño en perfecta sintonía
miraba fotografías de cuando niña
en un intento de volver
a ser mariposa
niña querida, oída, cuidada
una con las cosas.

Abrí los ojos para ver
ese nuevo mí de mí
a quien tú oyes, cuidas, quieres
y salir del laberinto
desdoblar puños y vetas
abrir alas
inflar venas
ser viento, sal, arena
y volver
a la crisálida
a tejer, a tejer, a vivir.

LA DURMIENTE BELLA

Elsa Torres Garza

¡Levántate, tenemos la eternidad para dormir!

OMAR JAYYÁM

I

Tarde o temprano
tenías que volver
de tu letargo barbitúrico
de tu mustio desmayo:
hipócrita renuncia a los trajines.

Al fin te libraste de esos sueños
de Ardentía
de las almohadillas mimosas y prensiles.

Ya era hora que volviendo en ti
atrás dejaras errabundez y eclipses
ciego aleteo de golondrina presa
en un cuarto oscuro.

II

A trasluz del pabellón roído
de un Alto Lecho Imperial
autártica yacías
con la piel notablemente maquillada
con *make up posmortem*.

III

Ya no eras la blonda de la fábula
nunca despertaste diciendo
anodina:
¿en dónde estoy?
Tus sueños eran los propios de una reina
y de su hija.

Lentamente, con dedos débiles
despejaste las lagañas seculares
que te cubrían los párpados.

IV

Pero fue la punta de oro de una flecha
—del carcaj de un príncipe—
en el blanco de un beso legendario.

V

Hoy los miras de frente a todos, a los ojos
y cumples años.

Ya sabes de sabores efusivos
en la bóveda del paladar.

DOS POEMAS

María Rivera

UNA OSCURA POLVAREDA levanta aquel día incandescente,
lo miro resbalar sobre las piedras,
despeñarse en la constelación de mi memoria.

Un día de junio, su mañana impenetrable
y esta misma polvareda
en la sala, los sillones, esa manera
inflamada de caer, caer, arrodillarse.

Fueron más todas las derrotas. Esa mañana
tendida en el sillón blanco, temerosa,
no pude escribir estas palabras. No pude.

Cuántas derrotas, cuántas, rumorosas, se revelaron
en mi más profundo campanario, arrodillada
supe cuán filosa es la hoja de la espada
cuán honda la carne atravesada.

Mi corazón quedó perplejo; navegando en la certidumbre
de haberlo perdido todo: sólo una oscura polvareda
un hijo de polvo.

* * *

ACUÉRDATE DE NOSOTROS, Dios, los que sufrimos,
los que quedamos tendidos al paso del camino.

Recuérdanos, no olvides levantar nuestros corazones
torturados, por esta sed maldita, por esta sed de maldecirte.

Solos, en ti estamos solos, entregados
al lento manar de la sangre, malheridos.

Abre tu mano imposible, tu corazón imposible
para estos corazones horadados, ay, tan temibles,
por ti, por el Amor que fuimos.

* * *

Tintes morados se dibujan
en las capas de monte.

Borrón

al pie del terso tajo,
la cabaña precaria
sostiene en el filo de un imán
el trabajo del viento.

Arcilla entre sandalia y pie,
entre el lente y el ojo

entre alba y crepúsculo,
cuando resbala el sol
por la cornisa del equinoccio
y se columpia un minuto,
vibrando hasta volverse ruido.

Oleaje turbulento,
los montes inacabados.
Reflejos sobrepuestos y nítidos.
La noche nace
de cuarzos verdes
o ágatas de fuego.

Suspendida del vértigo
una nube transita cuesta adentro.
Se pierden las veredas.

La piel se sacia de oscuridad,
devora las vetas del lenguaje,
sus sueños metamórficos.

MENSAJE A LOS POETAS*

Thomas Merton
febrero 1964



Traducción de
Moisés Ladrón de Guevara

Hermanos, les hablo a través de la distancia como uno que debería estar allí. *Mi ausencia no es sólo una consecuencia de certidumbres, sino también de ambigüedades.*

Los que somos poetas sabemos que la razón de un poema no es descubierta hasta que ese poema existe. La razón de un acto viviente es constatable únicamente en el acto mismo. No hemos llegado a confluir en la solidaridad por razones pensadas con anticipación. La razón de nuestra solidaridad aparecerá cuando caminemos a través de las contradicciones y las posibilidades.

Los poetas no nos hemos forjado vínculos y certidumbres mentales. El espíritu vital que nos ha unido, sea en el espacio o sólo por coincidencia, hará de nuestro encuentro una epifanía de certidumbres imposibles de ser detectadas en la soledad.

La solidaridad de los poetas no está planteada y ligada a las convicciones políticas, puesto que éstas son fuente de perjuicio, ardides y

*El "Mensaje a los poetas" fue enviado por Thomas Merton a los organizadores del Encuentro Internacional de Poetas en febrero de 1964; un loable esfuerzo que fructificó años después. En breve será publicado en forma de libro por la editorial Verdehalago.



maquinaciones. Cualesquiera sean sus fracasos, los poetas no son intrigantes. Su arte depende de una profunda inocencia que se malogrará en el comercio, la política o en cualquier otra forma organizada de vida académica. Nos estamos uniendo para defender nuestra inocencia.

Toda inocencia es una cuestión de fe. No hablo ahora de un acuerdo organizado, sino de convicciones personales internas, "en el espíritu". Estas convicciones son tan fuertes e innegables como la vida misma. La solidaridad de los poetas es un hecho elemental como la luz solar, como las estaciones, como la lluvia. Es algo que no puede organizarse, sólo puede suceder. Sólo puede ser "recibida". Es un don al que debemos permanecer abiertos. Ningún hombre puede planear la salida del sol o la caída de la lluvia. A pesar de toda abstracción, el mar continúa mojado. Solidaridad no es colectividad. Los organizadores de la vida colectiva dudarán de la seriedad o la realidad de nuestra esperanza. Si nos infectan con su duda perderemos nuestra inocencia y con ella nuestra solidaridad. La vida colectiva es organizada a menudo sobre bases de intriga, duda y culpa. El arte político que crea antagonismos en los hombres y el arte comercial que los cotiza según un precio destruyen la verdadera solidaridad. Sobre estas medidas ilusorias se construye un mundo de valores arbitrarios sin vida y sin significado, lleno de *agitación estéril*. Poner un hombre contra otro, una vida contra otra, un trabajo contra otro, y medir todo en términos de costo o de privilegio económico y valor moral, es infectar a todos con una profunda duda metafísica. Divididos, antagonizados por una cuestión de medida, *los hombres adquieren inmediatamente una mentalidad de objetos en venta en un mercado de esclavos*.

En tales condiciones no hay alegría, sólo hay furia. Todo hombre se siente en la profundidad de su ser emponzoñado por la sospecha y el descreimiento. Todo hombre experimenta su propia existencia con sentimiento de culpa y de traición, y como una posibilidad de muerte, nada más.

Nos unimos para denunciar la vergüenza y la impostura de todas las mentiras colectivas.



Si vamos a permanecer unidos ante estas falsedades, ante todo poder que envenena al hombre y lo sujeta a las mistificaciones de la burocracia, al comercio y a la policía estatal; debemos rechazar el ser medidos. Debemos rehusar identificarnos. Debemos rechazar las seducciones de la publicidad. No debemos permitirnos ser enfrentados unos con otros. No debemos devorarnos, desmembrarnos, para el entretenimiento de su prensa. No debemos dejarnos devorar por ellos para apaciguar su duda insaciable. No debemos estar meramente “por” esto y “contra” aquello, aún cuando estemos a favor de “nosotros” y “contra ellos”. ¿Quiénes son ellos? No los apoyemos convirtiéndonos en una “oposición”.

Permanezcamos fuera de “sus” categorías. Es en este sentido que somos monjes, pues permanecemos inocentes e invisibles frente a sus publicistas y burócratas. Ellos no pueden imaginar lo que estamos haciendo. No podrán, a menos que nos traicionemos, y aunque esto sucediera, tampoco podrían.

Nada entienden excepto lo que ellos mismos han decretado. *Son taimados que tejen palabras sobre la vida, y luego ajustan la vida a lo que han dicho.* ¿Cómo pueden confiar entre sí, cuando hacen que la vida misma diga mentiras? Son los negociantes, los malos políticos, y no los poetas los que devotamente creen en la “magia de las palabras”. Para el poeta hay algo que no es precisamente mágico. Está sólo la vida con todas sus impredeciones y su libertad. Toda magia es una cruel aventura de predicciones, un círculo vicioso, una profecía auto-consumada. La poesía es inocente de predicción, porque es en sí misma la consumación de las predicciones ocultas en la vida cotidiana.

No seamos como aquellos que desean hacer que el árbol dé primero el fruto y luego la flor, como si fuera un aviso. Estamos contentos si la flor aparece primero y el fruto después, en el momento debido. Tal es el espíritu poético.

Obedezcamos a la vida y al espíritu vital que nos hace poetas, y cosecharemos los frutos que el mundo anhela. Con estos frutos apaciguaremos el resentimiento y la furia de los hombres.



Estemos orgullosos de no ser brujos, sino hombres comunes.

Estemos orgullosos de no ser expertos en algo.

Estemos orgullosos de las palabras que se nos dan por nada, no para adoctrinar, sino para apuntar más allá de los objetos, hacia el silencio donde nada puede decidirse.

No somos persuasores. Somos los niños de lo Innombrable. Somos los ministros del silencio necesario para curar a todas las víctimas del absurdo en que yacen *muriéndose de falsa alegría*. Reconozcamos lo que somos: derviches locos con secreto amor terapéutico, amor que no puede comprarse o venderse, y al que el político teme más que a la revolución violenta.

Somos más poderosos que la bomba.

Digamos “sí” entonces a nuestra propia nobleza abrazando la inseguridad y el abatimiento que una existencia de derviche impone.

En la República de Platón no había sitio para los poetas y los músicos, menos para los derviches y los monjes. Cuando los incompetentes platónicos creen suyo el mundo en que vivimos, piensan que pueden seducirnos con banalidades y abstracciones. Pero podemos eludirlos simplemente entrando en el río heracliteano que nunca se cruza dos veces.

Cuando el poeta hunde sus pies en ese río, siempre en movimiento, la poesía emerge de sus aguas turbulentas. En ese instante único la verdad se manifiesta a aquellos que son capaces de recibirla.

Ninguno puede llegar al río sobre otros pies que no sean los suyos. No puede llegar en vehículos.

Nadie puede sumergirse vistiendo la túnica de las ideas públicas y colectivas. Debe sentir el agua en sus pies desnudos. Debe saber que el contacto es para las mentes abiertas solamente, y para los inocentes.

Vamos, derviches: aquí está el agua de la vida. Dancemos en ella.

JAMES LAUGHLIN A OJO DE PÁJARO

Francisco Martínez Negrete

Increíble James Laughlin, y tan menospreciado. Tan vital e importante como fue para el desarrollo y difusión de la cultura del siglo XX en Norteamérica. Sin duda una figura paradójica, quizá más conocido como editor que como poeta. Lo imaginamos patricio, con impecable formación y excelentes modales, un poco fastidioso y ciertamente romántico; un joven tradicionalista, fruto de la mejor tradición *wasp* norteamericana, quien, en su momento, apuesta todo a un sueño insensato: echar a andar en los Estados Unidos la editorial más *avant garde* de su tiempo para publicar, con increíble olfato, a los mejores escritores del momento en Europa y las Américas. Ciertamente Ezra Pound —su maestro, mentor y entrañable amigo— tuvo que ver en ello, cuando en 1935, encontrándose ambos en Rapallo (don-



de Laughlin, atraído por Pound, acudía a la *Ezruversity*), el maestro, tras leer durante meses sus poemas le dijo: “Jaz, encarémoslo, jamás vas a ser un escritor. Por qué no te regresas a los Estados y haces algo útil”. *Útil*, sin duda, significaba volverse editor, y Laughlin se la creyó a medias. Escribo *a medias* porque si bien, como apunta Eliot Weinberger, a partir de 1936, con el nacimiento de *New Directions* Laughlin se convirtió “en el centro de una enorme y coherente red de escritores, en la que unos nos conducen a otros”, no dejó, por fortuna, de escribir poesía: un *corpus* de poemas que brilla con cualidades propias —sutileza, belleza, verdad, claridad, sencillez— y que si bien pasó desapercibido y como opacado por su enorme labor editorial, a partir de su muerte ha sido revalorado para

ocupar el difícil lugar que le corresponde entre las destellantes voces de sus contemporáneos.

Nacido en Pittsburgh en octubre de 1914, hijo de una familia de acereros para la cual los libros “no eran más que un adorno en la sala”, Laughlin adquiere en su temprana juventud el gusto por las letras. Estimulado por Dudley Fitts, su maestro de literatura inglesa en la Choates School de Connecticut, Laughlin lee a los clásicos pero también a poetas contemporáneos como Pound y William Carlos Williams, en una época en que otros académicos fruncían el ceño a la sola mención de sus nombres.

Sin duda una de las grandes virtudes de James Laughlin fue la de *escuchar* y no tirar en saco roto las sugerencias de sus mentores: Dudley Fitts lo anima a partir a Italia a estudiar con Pound y Laughlin lo hace; en Rapallo, Pound parece decidir su destino al decirle: “Si puedes aprender a imprimir un libro sin que alguna página esté de cabeza, te daré mi próximo libro y le escribiré a todos mis amigos”. Evidentemente, Ezra

Pound sabía con quién estaba tratando. Laughlin aprendió y, a los 21 años de edad, de regreso en los Estados Unidos como estudiante de Harvard, con la publicación de la primera de la larga y afamada serie de *Antologías* de New Directions, inicia su vida como editor.

Paradigma de la editorial pequeña, casera, independiente, que luego serviría como modelo e inspiración a nuevas editoriales como Grove Press o City Lights, a partir de 1936 New Directions conforma un impresionante catálogo: poetas como Pound, Williams, Thomas Merton, Kenneth Patchen, Kenneth Rexroth, Robert Duncan y Dylan Thomas publican en ella gran parte de su obra; lo mismo cuenta para escritores como Tennessee Williams y Henry Miller; a su vez, Miller introduce a Laughlin a la obra de Louis-Ferdinand Céline, a quien Laughlin también publica. De entre los escritores europeos Laughlin edita en lengua inglesa obras escogidas de James Joyce, Guillaume Apollinaire, Jean Paul Sartre, André Gide, Paul Valéry, Franz Kafka, Djuna Barnes, Blaise Cendrars,

Vladimir Nabokov, Eugenio Montale, Henri Michaux, Federico García Lorca y Herman Hesse, así como traducciones de los poetas malditos del siglo precedente: *Flores del mal*, de Baudelaire, *Iluminaciones*, *El barco ebrio* y *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, y *Maldoror* de Lautréamont, por ejemplo. Posteriormente, una mirada hacia Latinoamérica incluye a Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Nicanor Parra y Ernesto Cardenal. Y, en EUA, a la obra de poetas *beat* como Lawrence Ferlinghetti, Denise Levertov, Gregory Corso, Michael McClure y Gary Snyder. La lista sería interminable; baste como muestra de la capacidad, amplitud y alcance de su interés en la difusión editorial en los Estados Unidos.

Discípulo de Pound, secretario de Gertrude Stein, editor, poeta, ensayista, viajero, James Laughlin vivió bajo el signo de una curiosidad perenne. De su tiempo, amigos y sus obras, dejó amplio testimonio en libros como *Pound as Wuz* (Ezra Pound tal como fue), *Remembering William Carlos Williams* (Recordando a

William Carlos Williams), *Random Essays* (Ensayos fortuitos) y diversos tomos de *Selected letters* que reúnen su correspondencia con Henry Miller, Thomas Merton y Kenneth Rexroth.

Si en 1935 Ezra Pound lo descalificó como poeta, 10 años más tarde otro gigante, William Carlos Williams, lo animaría a seguir escribiendo poesía. Una vez más, para fortuna nuestra, Laughlin hizo caso. El resultado es una decena de títulos agrupados en *Selected Poems 1935-1985*, y en *Collected Poems 1938-1992*.

Emparedado entre dos titanes, Laughlin prefirió definirse como *poeta menor*, artífice del verso ligero. De Pound toma la concreción, el ir directamente al asunto, sin adornos ni rodeos; de Williams, el sentido coloquial de la palabra hablada y cierta combinación de metros cortos en pareados sin rima, base de gran parte de sus poemas.

En el caso de la poesía de Laughlin sus aparentes limitaciones resultan ser altísimas cualidades. Su pretendida timidez y declarado tono menor lo vuelven

un poeta nítido, sutil, exacto y elegante cuyos versos revelan la celebración del amor mediante la interiorización de la experiencia amorosa. Más que poeta de la piel, James Laughlin es poeta de lo que ésta *siente*. Eso es lo que lo vuelve fascinante. Como Catulo —a quien ha sido numerosas veces comparado—, con verso agudo y frecuentemente agrídulce, Laughlin apunta al corazón y atina (sobra decir que el corazón es el suyo). No con el grito sino con el murmullo, Laughlin se adentra, *nos* adentra, desde la superficie de situaciones aparentemente inocuas y cotidianas hacia el corazón desnudo de la emoción más pura, sea ésta el éxtasis, la pérdida o la añoranza. Al abrirlo, sus poemas logran volver universal el venero de su experiencia, y, en esta medida, dar voz a nuestras mudas emociones. Hijos del tiempo, al circunscribirse a la experiencia del amor, sus poemas parecen trascenderlo para acceder a una suerte de intemporalidad. Es quizá por ello que hoy puede ser considerado como un clásico.

Las presentes versiones provienen de *The Love Poems of*

James Laughlin (Los poemas de amor de James Laughlin) reeditados por New Directions en 1996 y dedicados a Gertrude, su esposa. En ellas he intentado conservar el peculiar sentido de puntuación del autor quien, en muchos casos, sustituye puntos, comas y dos puntos por dobles espacios. Asimismo, he buscado mantener igual el número de versos y —aquí nuestra mayor dificultad— el tono coloquial que irradian sus poemas. Queden pues como mínimo y póstumo homenaje a quien en vida se hiciese acreedor a la Cruz de Honor de la Legión Francesa y a la Medalla Robert Frost, respectivamente, por su obra como editor y como poeta.

James Laughlin murió a los 83 años en Norfolk, Connecticut, el 14 de noviembre de 1997. Al tiempo de su muerte se encontraba escribiendo sus memorias en forma de extensos poemas. Afortunado testigo y actor de su tiempo, su obra constituye un generoso legado para la mejor comprensión del modernismo anglosajón, desde dentro.

LOS POEMAS DE AMOR DE JAMES LAUGHLIN

Versiones de Francisco Martínez Negrete



EL ATMAN DEL SUEÑO

Te habías quedado dormida
a mi lado y tus cerrados párpados

a la luz del ocaso parecían
tan bellos los dedos de una mano

curvados —como los de una niña— contra
tu mejilla En tanto yo escuchaba

la cadencia de tu respiración
emparejando la mía en su ir y venir con la
tuya un aliento para ambos.

Atman—sánscrito: aliento, alma.

LA PREGUNTA SIN RESPUESTA

Es fácil complacerte
cuando dices que todo

tu cuerpo anhela
tocar el mío de la frente

a los pies pero ¿qué
del alma cómo

podemos realizarla cuál
es su lugar dónde reside?

REMEMBRANZA

Demasiado bueno para cambiarlo
lo que tuvimos en Austria

aquel verano cuando éramos jóvenes
(más me gustaba cuando te ponías

tu *drindl** y llevabas tu cabello
en una trenza larga) ahora dos

personas muy diferentes se estarán
encontrando por vez primera

en muchos años personas
encontrándose tímida

y tentativamente estudiándose con mutua
curiosidad te acuerdas ambos diremos te

acuerdas cuando nadamos en
el lago cercano a Sankt Wolfgang

recuerdas nuestros paseos
por los jardines Belvedere los

recuerdos son seguros deja
que el presente no interfiera que no dé

lugar a la desilusión.

* Tradicional atuendo campirano de los Alpes (n. del t.)

EN MI IMAGINACIÓN

(aunque tenga sesenta años) amo
tocarte tanto como amaba

tocar a la pequeña que vivía
en la casa vecina cuando tenía diez

tocarla era un asunto de ferviente
curiosidad por descubrir

en dónde radicaba la diferencia y meditar
en su significado

pero tocarte ahora
(en mi imaginación) es otra cosa

un invisible acto
de afecto puro

y mi modo de tranquilizarme
deseo confortarme en la creencia

de que desearías que te amase
si estuviésemos juntos.

LA IMPORTANCIA DEL SILENCIO

Porque existen ciertas cosas
para las cuales no hay nombres

no es necesario que trates
de inventarlos tus palabras

de los viejos poetas son hermosas
leídas sobre la página pero

las que anhelo escuchar y sentir
proviene de tus labios y tus manos.

EL DESLUMBRAMIENTO DEL AMOR

Con frecuencia proviene
del brillo de la luz
cuando un asteroide
casi nos roza.

También está
el esplendor más suave
cuando separados
nos vamos a dormir
pensando uno en el otro.

EL ÚLTIMO POEMA
A ESCRIBIRSE

“Cuando, cuando y cuando sea
que la muerte nos cierre los ojos”

aun ahí la veré
sonriendo tal claridad

señora de la luz
y el corazón iluminado

suave andante en mi sangre
níveo sonido del mar

huella de armiño
delicada en la nieve

el delicado linde
de la ola en la arena

dama de toda luz
donna del mio cuor.

Las dos primeras líneas provienen de
Propercio traducido por Pound.

T O C A N D O

Quiero tocarte
en bellos lugares

lugares que nadie
más ha encontrado

que descubrimos juntos
cuando ambos estábamos

en otro lado esos
hermosos lugares.

EL PRÍNCIPE DE LOS GONGORISTAS MODERNOS

David Huerta



El hispanista francés Robert Jammes nació en 1927, año gongorino. Los lectores de

los libros de Castalia pueden enterarse de las generalidades más notables de su carrera académica (lo que sigue es parte del texto que aparece en la contraportada de uno de los volúmenes gongorinos y jammesianos de la colección Clásicos Castalia): “Fue alumno de la Escuela Normal Superior de

París. Profesor de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, después de haber enseñado en la de Montpellier y en la de Grenoble. Es director de la revista *Criticón*, publicada por la Universidad de Toulouse-Le Mirail”.

La vasta obra de Robert Jammes lo ha colocado en la primera línea del hispanismo mundial. Nuestro mayor filólogo, Antonio Alatorre, lo ha llamado “príncipe de los gongoristas modernos” (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XLIV,

número 1, 1996), en una extensa reseña sobre la edición que hizo el maestro francés de las *Soledades* (1994). Para quien se acerca con curiosidad a esa obra de erudición y de crítica y comienza a entender la magnitud y la calidad del trabajo de Jammes, el elogio de Alatorre es justo, como lo fue en la primera mitad del siglo XX, dedicado a Dámaso Alonso, de quien Jammes es heredero y legítimo continuador.

Además de un libro monumental sobre *La obra poética de Don Luis de Góngora* (Castalia, 1987), verdadero festín de información y de sabiduría literarias, Jammes ha hecho ediciones ejemplares de las letrillas gongorinas (en 1980) y de la comedia *Las firmezas de Isabela* (en 1984). Decenas de artículos, reseñas, ensayos y prólogos en libros y en publicaciones especializadas, han

refrendado continuamente el prestigio de este maestro. No hace mucho tiempo, apenas en junio de 2000, la editorial Crítica publicó en su Biblioteca de Bolsillo un libro precioso: *Poesía erótica del Siglo de Oro*, antología hecha por Jammes con la colaboración de Pierre Alzieu e Yvan Lissorgues.

Otro de los admirables gongoristas de nuestro tiempo, el filólogo español Antonio Carreira, ha dedicado sabios artículos a la labor de Jammes. Al final de uno de ellos, incluido en su libro de 1998 titulado *Gongoremas* (Ediciones Península, Barcelona), Carreira sugiere a los editores de Castalia que publiquen la edición jammesiana de las *Soledades* en la gran colección de Erudición y Crítica, “con formato grande, encuadernación en tela y, ahora sí, con todas las bendiciones profesionales de Artes Gráficas Soler,





incluyendo los ejemplares en papel especial que gustaban a Rodríguez-Moñino”. Y agrega Carreira, con una intención de elevada temperatura gongorina: “Quizás a Robert Jammes, ya liberado de asistir al coro de Toulouse-Le Mirail, y amenamente retirado en su huerta de Les Roches Fleuries —donde, entre otras, cultiva la flor de la maravilla—, no le parezca mala idea.”

El comentario de Carreira merece, a su vez, un breve “comento” esclarecedor. Jammes, jubilado de las fatigas de las obligaciones universitarias, ya no asiste “al coro de Toulouse-Le Mirail”: semejante fue durante largos años la aspiración de Góngora de ya no asistir al coro de la Catedral de Córdoba. La frase adverbial “amenamente retirado” nos remite, claro, al huerto de La Flecha, propiedad de la

orden de los agustinos (*locus amœnus*), cerca de Salamanca, a donde fray Luis de León se retiraba a descansar, y al que alude en la oda dedicada, precisamente, “a la vida retirada”. Pero la mención de la huerta francesa de Jammes “Les Roches Fleuries” apunta más bien al cordobés Huerto de Don Marcos, lugar de retiro para Góngora. La “flor de la maravilla” —flor mexicana, por cierto— está en el estribillo de una de las letrillas más famosas del *cisne andaluz*: “Aprended, Flores, en mí...”

Es como si Antonio Carreira nos hablara de una especie de borgesiana e inquietante “repetición de los destinos”. Como si Robert Jammes, el mayor estudioso de nuestro tiempo de la obra gongorina, fuera ¿quién? Desde luego, él mismo; pero también alguien más, *el otro, el mismo*.

Las imágenes de sor Juana que ilustran este número provienen de los retratos que de la *décima musa* hicieron Juan de Miranda y Miguel Cabrera, en 1688 y 1750, respectivamente, fotografiados por José Ignacio González Manterola.

La ilustración que acompaña los poemas de amor de James Laughlin es un grabado de Picasso: *Minotauro con una copa en la mano y una mujer joven*, 1933.

El retrato de don Luis de Góngora que aparece en la página 67 es un grabado de William Holl, jr. (1807-1871), sobre el original atribuido a Velázquez.

UNAM

Juan Ramón
de la Fuente
RECTOR

Ignacio Solares
COORDINADOR DE
DIFUSIÓN CULTURAL

Malena Mijares
DIRECTORA
DE LITERATURA

INBA

Ignacio Toscano
DIRECTOR GENERAL

Anamari Gomís
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

Felipe Garrido
DIRECTOR GENERAL
DE PUBLICACIONES



Periódico de Poesía

DIRECTOR
David Huerta

SUBDIRECTOR
Francisco Martínez Negrete

SECRETARIOS DE REDACCIÓN
Eduardo Uribe
Pablo Lombó

DISEÑO GRÁFICO
Lourdes Ladrón de Guevara
luzladrona@yahoo.com

ASISTENTE DE DISEÑO
Karina Cruz Espinosa

CONSEJO EDITORIAL

Federico Álvarez

Pablo Boullosa

Arturo Cantú

Elsa Cross

Antonio Deltoro (Casa del Poeta)

José María Espinasa (Ediciones Sin
Nombre)

Samuel Gordon (*Poesía y Poética*)

Marco Antonio Huerta

Eduardo Hurtado

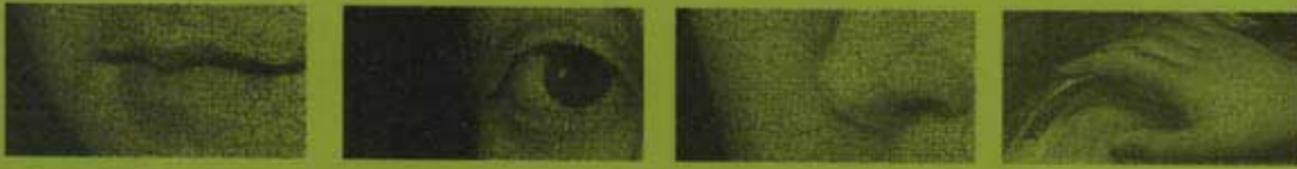
Jaime Moreno Villarreal

Pablo Muñoz Covarrubias

Iván Salinas

Pedro Serrano

El *Periódico de Poesía*, nueva época, número 2, se terminó de imprimir el mes de noviembre de 2001, en Ediciones de Buena Tinta, S.A. de C.V., Insurgentes Sur #1700, 6º piso, Col. Florida, C.P. 01030, México, D.F. Su tiraje fue de 1500 ejemplares. Para su impresión se utilizaron las fuentes Garamond y Helvética.



ANTONIO ALATORRE MARÍA LUISA Y SOR JUANA

JORGE AGUILAR MORA ALATORRE Y LA POESÍA

POEMAS: ELSA CROSS | SOFÍA GONZÁLEZ DE LEÓN

MARÍA RIVERA | ELSA TORRES GARZA | EDUARDO URIBE

JAMES LAUGHLIN "EL ATMAN DEL SUEÑO" Y OTROS TEXTOS DE AMOR

GÓNGORA Y JAMMES

THOMAS MERTON A LOS POETAS

0187-5965



CONACULTA • INBA