

2001
VERANO

UNAM CONACULTA INBA

PRECIO
\$40.00 MN

ISSN
0187-5965

Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA número 1



ISSN 0187-5965

Certificado de licitud de título número 5850

Certificado de licitud de contenido número
4523

El *Periódico de Poesía* es nombre registrado en la Dirección General de Derechos de Autor con el número de reserva 2005-91

Periódico de Poesía es una publicación trimestral de la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural (UNAM), del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura (INBA), y de la Dirección General de Publicaciones (CONACULTA).

CORRESPONDENCIA: *Periódico de Poesía*, Centro Cultural Universitario, oficinas administrativas, circuito exterior, edificio C, 3er piso, Insurgentes Sur 3000, Delegación Coyoacán, 04510, México, D.F.

Tels: 5622 6244 / 41

Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA número 1



5 PRESENTACIÓN

7 PALABRAS DEL DIRECTOR

G O R O S T I Z A , C A N T Ú

9 ARTURO CANTÚ: Notas sobre un poema de Villaurrutia

17 ROBERTO GARCÍA BONILLA: Las hojas que el fuego abandonó
(sobre *Muerte sin fin*)

26 JULIO TRUJILLO: Motivos de festejo

30 PABLO LOMBÓ: En la red de cristal

P O E M A S

32 VERÓNICA VOLKOW: Xochicalco

34 VÍCTOR ORTIZ PARTIDA: Insectos

36 CARMEN ALARDÍN: Dos poemas

37 JACQUELINE G. ANDRADE: Dos poemas

38 ALICIA GARCÍA BERGUA: Rumbo a Oaxaca

E N S A Y O

40 FERNANDO FERNÁNDEZ: La sombra que ahonda
(lecciones de un poeta criollo en la Facultad)

P O E M A S

48 GUIOMAR CANTÚ: Habla la Tierra

51 MOISÉS LADRÓN DE GUEVARA: Se-Kong Tou de los Tang
(nota y versiones)

58 INDRAN AMIRTHANAYAGAM: Partida

N O T A S , C O M E N T A R I O S , R E S E Ñ A S

60 FRANCISCO MARTÍNEZ NEGRETE:
Mínimo homenaje a José Ángel Valente (1929-2000)

62 PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS: La experiencia Mallarmé

PRESENTACIÓN

El *Periódico de Poesía* nació en 1987 a iniciativa de la Dirección de Literatura de la UNAM, con la enorme responsabilidad de difundir el quehacer de nuestros poetas y de crear un espacio para la poesía.

Ese año la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma Metropolitana se aventuraron juntas para consolidar el proyecto y hacerlo realidad. El *Periódico de Poesía* echó a andar con Marco Antonio Campos y Luis Hernández Palacios al frente, nutrido con las letras siempre vivas de Rubén Bonifaz Nuño, Gonzalo Rojas y otros muchos que generosamente se convirtieron en cómplices de la publicación.

Seis años después, en 1993, surgió una nueva época del *Periódico* con formato y diseño diferentes y con la misma aspiración pero atendiendo a una necesidad innovadora. La Universidad Nacional Autónoma de México, esta vez en mancuerna con el Instituto Nacional de Bellas Artes, respaldó y llevó a buen fin el intento de rescatar una publicación con un lugar ganado por méritos propios en el ámbito poético de nuestro país.

Así, el *Periódico* circuló durante más de veinte números entre los lectores del género hasta el verano de 2000. Hoy, a poco más de un año de interrumpirse su publicación, con el apoyo de la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, que se suma a sus editores anteriores, el *Periódico de Poesía* vuelve con una fisonomía renovada. Por su diseño, ahora se acerca más a un libro y, en ese sentido, se hace más perdurable. Bajo la dirección de David Huerta, la presente entrega inaugura otra

época y reafirma su intención de mostrar el quehacer poético actual, en un abanico de voces tan propias de la poesía mexicana contemporánea como las de Verónica Volkow, Carmen Alardín, Fernando Fernández y Alicia García Bergua.

Si como decía Luis Cardoza y Aragón: “la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre”, publicarla se convierte en una obligación para aquellos que la amamos. El hecho mismo de revivir un proyecto con una trayectoria memorable para nuestras letras como es el *Periódico de Poesía* trasciende el acto mismo de su edición y permite que, como las estaciones que marcan su calendario, la poesía permanezca.

MALENA MIJARES

ANAMARI GOMÍS

FELIPE GARRIDO

PALABRAS DEL DIRECTOR
LA POESÍA ENTRE NOSOTROS

Los trabajos del *Periódico de Poesía* que la Universidad Nacional Autónoma de México comenzó a publicar en 1987, y que ha coeditado con el INBA desde 1993, se renuevan a partir de este número. A los coeditores anteriores se suma ahora la Dirección General de Publicaciones del CONACULTA. Reconocemos el esfuerzo y la dedicación de los autores y los editores que nos precedieron.

Quienes ahora nos encargaremos de esta publicación queremos exponer número a número, en sus páginas, una convicción a la vez sencilla y poderosa: la poesía vale la pena. Leer, entender, analizar y examinar críticamente poemas son actividades de orden intelectual que sintetizan y despliegan valores sensibles del espíritu: la conciencia de una tradición múltiple, profundidades y relieves de la lengua, sentidos y formas del arte verbal por antonomasia. Dar a conocer los textos poéticos que nos apasionan y publicar ensayos, artículos y reseñas acerca del fenómeno poético, significa para nosotros la oportunidad de emprender una aventura llena de interés y de satisfacciones.

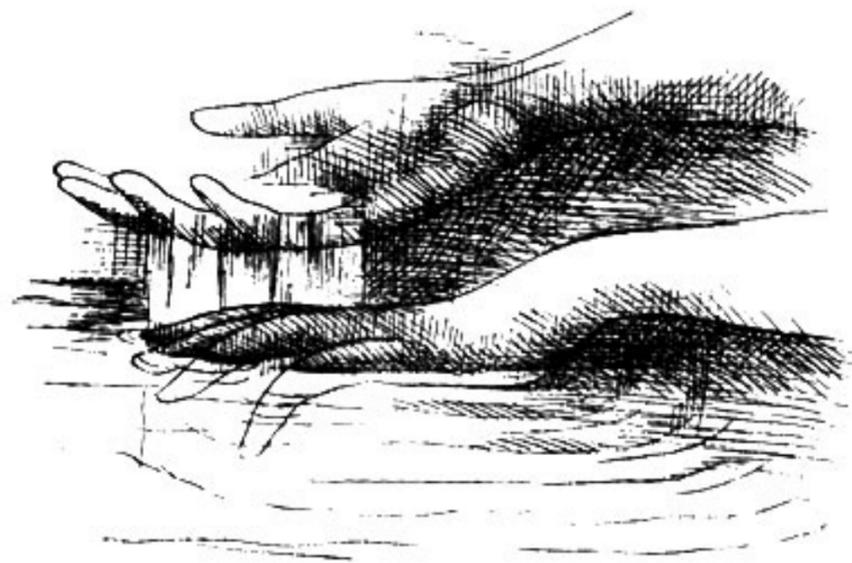
Comprendemos la situación en que las circunstancias actuales —que todos conocemos y padecemos— han confinado a la poesía y a los poetas. A pesar de todo ello, de las dificultades y del irritante y desalentador desinterés que rodea a la actividad poética, y por eso mismo, creemos que el *Periódico de Poesía* puede y debe convertirse, aún más de lo que ha sido hasta ahora, en un valioso instrumento para la difusión y la mejor comprensión de este género literario.

La vida literaria necesita las revistas. Son éstas el campo de prueba en el que se exponen tendencias, visiones, movimientos nacientes; en las revistas se ventilan ideas y discusiones vivas y se somete a examen continuo a las tradiciones antiguas y recientes. Una revista de poesía de origen universitario como este *Periódico* no es diferente de las demás publicaciones literarias más que en la medida —pero sabemos de la esencial importancia de ello— en que le dé a su comunidad inmediata, en este caso los jóvenes mexicanos, un material rico en reflexiones y creaciones que puedan traducirse en una ampliación de sus intereses académicos y curriculares. Por lo demás, estamos convencidos de que la lectura de buenos textos poéticos —y de reflexiones en prosa acerca de la poesía— no es una actividad que debe limitarse a un solo grupo con definidos intereses literarios: debe ser, en cambio, parte de la formación de los universitarios de la UNAM y de todo el país.

DAVID HUERTA

NOTAS
SOBRE UN POEMA
DE VILLAURRUTIA

ARTURO CANTÚ



Dibujo a pluma: Ricardo Martínez.
Publicado en *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, México, Imprenta Universitaria, 1952.



Xavier Villaurrutia

NOSTALGIA DE LA NIEVE

¡Cae la noche sobre la nieve!

5 *Todos hemos pensado alguna vez
o alguien —yo mismo— lo piensa ahora
por quienes no saben que un día lo pensaron ya,
que las sombras que forman la noche de todos los días
caen silenciosas, furtivas, escondiéndose
detrás de sí mismas, del cielo:
copos de sombra.
Porque la sombra es la nieve oscura,
10 la impensable callada nieve negra.*

¡Cae la nieve sobre la noche!

15 *¡Qué luz de atardecer increíble,
hecha del polvo más fino,
llena de misteriosa tibieza,
anuncia la aparición de la nieve!
Luego, por hilos invisibles
y sueltos en el aire como una cabellera,
descienden
copos de pluma, copos de espuma.*

20 *Y algo de dulce sueño,
de sueño sin angustia,
infantil, tierno, leve
goce no recordado
tiene la milagrosa*



25 *forma en que por la noche*
 caen las silenciosas
 sombras blancas de nieve.

Los versos primero y undécimo abren las dos partes (1 a 10 y 11 a 27) en que puede dividirse el poema:

¡Cae la noche sobre la nieve!
y
 ¡Cae la nieve sobre la noche!

Los dos versos contienen los elementos antagónicos de lo más conceptual del poema: la noche, que puede identificarse con lo negro, y la nieve, de suyo blanca. Ambos, además, se oponen entre sí, parecen decir cada uno lo contrario del otro. A partir de este planteamiento el poema consistiría en mostrar que no hay oposición alguna, ni entre los versos ni entre los copos blancos y las sombras negras.

Nieve y noche pueden estar, según sea el caso, arriba o abajo. Primero, la nieve se encuentra en tierra, cubriendo la tierra, y sobre ella parece caer desde el cielo la noche. Después, la noche ya ha caído sobre la tierra y la nieve desciende sobre ella desde el cielo. Alternativamente nieve y noche son como la alfombra que cubre la tierra, y son también lo que cae del cielo. Cuando la noche cae, en la primera mitad del poema, cae en forma de sombras, cae como *copos de sombra*; las sombras son como los copos, caen silenciosas, como si cayera *nieve oscura, nieve negra*. Cuando la nieve cae, en la segunda mitad del poema, cae también sin producir ruido, al final ya no en forma de copos, sino como *silenciosas sombras blancas de nieve*. En la primera parte las sombras se vuelven copos de nieve negra, en la segunda los copos se vuelven sombras de nieve blanca. En la noche nevada —o en la nevada nocturna— en realidad no se sabe si caen copos o sombras o, mejor, es lo mismo el caer de



la nieve que el caer de las sombras: la nieve y la noche, lo blanco y lo negro, son lo mismo.

Pero estas relaciones conceptuales apenas dan cuenta de una parte del poema. De sus 27 versos, sólo 11 se ocupan de disolver la oposición entre la nieve y las sombras (1, 5-10 y 11, 25-27). ¿Qué función tienen los otros versos? Los primeros tres después de la exclamación del verso inicial parecen invitarnos a un leve ejercicio intelectual:

*Todos hemos pensado alguna vez
o alguien —yo mismo— lo piensa ahora
por quienes no saben que un día lo pensaron ya*
(2-4)

nos hacen creer que todos hemos pensado que las sombras, al anochecer, descienden del cielo *escondiéndose detrás de sí mismas*, lo negro detrás de lo negro, como *copos de sombra*. O al menos, si no se nos había ocurrido, la afirmación despreocupada *todos hemos pensado alguna vez*, nos invita a considerar que hubiera sido muy fácil pensarlo por nosotros mismos. Aunque el asunto tiene sus dificultades. ¿Cómo es eso de que las sombras se esconden detrás de sí mismas? Quizá sería más fácil entender que las sombras se escondieran unas detrás de otras, pero aun en este segundo caso ¿serían las sombras algo material, opaco, detrás de lo cual fuera posible que se escondiese otra cosa? ¿O son en realidad inmateriales, transparentes, sólo que de alguna manera, en la noche, no permiten ver aquello que cubren con su transparencia oscura? La sombra es un espacio oscuro en el que no hay nada, es lo oscuro transparente aunque a través de lo oscuro no sea posible ver lo oscuro que está más allá. Pero si son transparentes y a la vez oscuras en realidad, sí podrían esconderse detrás de sí mismas, en tanto no permiten ver ni ser vistas: son lo no visible que no es posible ver. La transparencia se esconde detrás de sí misma. Después de este largo rodeo se entiende que lo que vienen a decir estos primeros versos, embozados a su vez en su propia y gentil suavidad, es



algo como: “es muy fácil pensar paradojas”. Con su tranquila elocuencia están animándonos a distender las defensas del sano sentido común para hacernos ver las contradicciones de nuestros conceptos más simples y seguros. Para que sea posible, a lo largo del poema, pensar *la impensable callada nieve negra* (10). Y si todos lo hemos pensado, o lo podemos pensar alguna vez, o lo pensamos con el poeta al leer su poema, está bien entonces que las sombras se escondan detrás de sí mismas y que caigan, silenciosas, del cielo, en forma de copos de nieve negra.

Al llegar a este punto, ya sumergidos en la negrura de la noche, para hacer el recorrido inverso era necesario rescatar otra vez lo blanco y risueño de la nieve, en riesgo de desaparecer para siempre detrás de las sombras. Por ello, al anunciar la nevada con el verso gemelo del que abre el poema, *¡Cae la nieve sobre la noche!* (11), Villaurrutia introduce un poco de luz y calor:

*¡Qué luz de atardecer increíble,
hecha del polvo más fino,
llena de misteriosa tibieza,
anuncia la aparición de la nieve!*

(12-15)

La extraña luz del atardecer, como un polvo luminoso que flotara en el aire, anuncia la nieve que caerá en la noche. La nieve sería como una concreción de ese polvo. Y la inexplicable tibieza de la última luz del día anunciaría el frío de la nieve que está por caer en la noche. Lo frío brotará de lo tibio.

La nieve va a presentarse como *copos de pluma, copos de espuma*. Y el caer rara vez vertical y con frecuencia errático y flotante de los copos se explica porque descienden por los hilos invisibles de una cabellera agitada por el viento:



*Luego, por hilos invisibles
y sueltos en el aire como una cabellera,
descienden
copos de pluma, copos de espuma.*

(16-19)

Cada copo un cabello, todo cabello sujeto al movimiento azaroso del viento. La palabra *descienden*, sola en el verso, parece haberse desprendido del renglón anterior, como si descendiera por el hilo de un cabello, igual que la nieve; y la similitud de voces dentro del último verso, *copos* y *copos*, *pluma* y *espuma*, subraya la naturaleza repetitiva, distinta y semejante, de los copos que caen del cielo.

Blancos como la pluma o la espuma, los copos todavía son vistos, en su descenso imprevisible, a la luz final del atardecer. Pero la última estrofa pone ya un pie en la noche al comparar la dulzura de la nieve que cae con la milagrosa tranquilidad del sueño infantil:

*Y algo de dulce sueño,
de sueño sin angustia,
infantil, tierno, leve
goce no recordado
tiene la milagrosa
forma en que por la noche
caen las silenciosas
sombras blancas de nieve.*

(20-27)

Entre el primero y el segundo verso se repite el sonido de la palabra *sueño*; *leve*, en el tercer verso y a cinco del final, permitirá la consonancia suave, apenas sentida, del remate en *nieve*; el principio del verso cuarto, *goce*, está en asonancia con *noche*, al final del sexto; todo ello junto con las asonancias en *o-a*, alternadas al final y al principio de los cuatro últimos versos,



----- *milagrosa*
forma -----
 ----- *silenciosas*
sombras -----

sugieren también el caer suave y disperso, aquí y allá, de los copos.

Al terminar el poema la *callada nieve negra* de la segunda estrofa se corresponde exactamente con *las silenciosas / sombras blancas de nieve* del final, en una especie de juego de máscaras trocadas. Y en esta oposición central se engarza el juego de variaciones simétricas entre las dos partes del poema:

I, 1	<i>¡Cae la noche sobre la nieve!</i>
II, 11	<i>¡Cae la nieve sobre la noche!</i>
I, 8	<i>copos de sombra</i>
II, 19	<i>copos de pluma, copos de espuma</i>
I, 10	<i>la impensable callada nieve negra</i>
II, 26	<i>...las silenciosas</i> <i>sombras blancas de nieve</i>

Un juego que se refiere primero a la oposición e identidad entre lo blanco y lo negro, entre la nieve que cae en la noche y la noche que cae sobre la nieve. Juego y oposiciones que al avanzar el poema acaban por dar una connotación diferente a la noche y a la nieve:

I, 6	[las sombras que caen] <i>...silenciosas, furtivas, escondiéndose</i> <i>detrás de sí mismas...</i>
II, 16	[los copos que descienden] <i>...por hilos invisibles</i> <i>y sueltos en el aire como una cabellera</i>



Al caer, las sombras de la noche se ocultan detrás de ellas mismas, los copos de nieve descienden por la alegría de una cabellera despeinada: la noche es oscura, quizá sombría, la nieve es alegre. La oposición-igualdad blanco-negro, aparentemente simétrica entre el principio y el final del poema, se entreteje en realidad con dos significaciones y tonalidades antitéticas: de un lado la noche como expresión de lo ominoso y la nieve como signo de la ingenuidad y la confianza; de otro la noche identificada con el pensamiento y la nieve como representación de la simplicidad infantil. Sueño y pensamiento, más que fundirse, se oponen en los versos del inicio y del fin del poema:

I, 2 *Todos hemos pensado alguna vez
o alguien —yo mismo— lo piensa ahora
por quienes no saben que un día lo pensaron ya...*

II, 20 *Y algo de dulce sueño,
de sueño sin angustia,
infantil, tierno, leve
goce no recordado...*

El juego intelectual de los versos que abren el poema se opone a la inocencia de la nieve que cae suavemente en los últimos versos. El poema se abre como una invitación lúdica a considerar la transparencia oscura de las sombras de la noche, tan parecida a lo que podría ser la nieve negra, y se cierra con una invocación melancólica a la pureza del sueño infantil, más a propósito para enmarcar el *leve goce* de los copos de nieve cayendo en la noche. La *noche de todos los días* que en el verso quinto parecía querer comprender en una sola expresión lo oscuro y lo luminoso, se retrotrae para dar paso a la luz última y finísima del crepúsculo y al sueño tranquilo de la infancia. No hay peligro en identificar la nieve con las sombras.

LAS HOJAS
QUE EL FUEGO
ABANDONÓ

Roberto García Bonilla

*Nada envejece tan pronto,
salvo una flor,
como puede envejecer una poesía.
El poeta la hará durar
un día más o un día menos,
según su habilidad para sustraerla
a la acción del tiempo.*

JOSÉ GOROSTIZA



José Gorostiza en 1902.



*Muerte sin fin es la forma
y la conciencia de la forma.*

OCTAVIO PAZ

Muerte sin fin (MSF, 1939) posee entre sus referencias inmediatas más conocidas la complejidad, la hondura, la riqueza conceptual. El poema de José Gorostiza (1901-1973) se ha considerado poema-tesis; poema-objeto; poema-río que se desarrolla y crece al paso del tiempo; posee infinitas interpretaciones, renovables cada vez. Lo anterior no deja de ser una suma de tentativas. Tal vez sería más sencillo repetir con Salvador Elizondo que “un poema como *Muerte sin fin* no se puede comentar; presentarlo equivale a crear un equívoco en la esperanza de los que no lo conocen y a una necedad en el recuerdo de quienes ya lo han leído o escuchado alguna vez” (“Espacio-tiempo del poema”). De ahí que casi todas las explicaciones sobre este poema —al adentrarse— más que transparentar su contenido, su expresión, sus laberintos retóricos, su imbricación conceptual (filosófica), crean interrogantes que se encadenan. El poema se despliega simultáneamente en distintos planos. Una solución sería la visión de MSF como poesía pura (noción de Mallarmé que denomina a la poesía que está incontaminada de significado lógico). Dividido en dos partes, el poema se compone en verso endecasílabo blanco, mezclado con versos de diferentes cantidades, principalmente heptasílabos.

A partir de la metáfora del vaso y el agua, la segunda es forma que siempre se moldea por el recipiente que la contiene. Pero la forma nunca se alcanza; parece ser ésta una metáfora más de la palabra como el instru-



mento máspreciado con el cual se expresa *la inteligencia páramo de espejos, soledad en llamas* (la lucidez es más concentrada y abstracta que aquélla, que al menos alcanza a conformar ideas, no sólo ráfagas de verdad en resplandor: sabiduría).

El agua se adhiere al vaso y adquiere una provisional forma que al instante se pierde; queda presa en ese objeto que metafóricamente es el espacio delimitador, infinitamente cerrado en un tiempo eternizado. La palabra, así, es un eterno retorno. *Es el tiempo de Dios que aflora un día / que cae, nada más, madura, ocurre, / para tornar mañana por sorpresa / en un estéril repetirse inédito* (100-103).

Fundamentales interrogantes sobre el decurso de la vida y por lo tanto de la muerte están presentes en MSF.¹ Dios y la creación de la naturaleza. Y ese Dios se encuentra con el creador de la forma: el poema, espacio de la poesía, y el poeta será su propio Dios.

Uno de los rasgos de este poema es el drama inocultable de la existencia; la fatalidad como destino se enfrenta al libre albedrío; la lucha del creador por alcanzar la forma, aceptando la esterilidad de las palabras:

*esas eléctricas palabras
—nunca aprehendidas,
siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.*

(104-110)

Vaso-forma no son su apariencia, apenas se vislumbran tentativas perdidas: *Pero el vaso en sí mismo no se cumple* (397), *Mas la forma en sí misma no se cumple* (422). El poeta se pregunta por la naturaleza de la forma, barruntos de luz; presagios que no iluminan... *¿qué esconde en su rigor inhabitado / sino esta triste claridad a ciegas, / sino esta tentaleante lucidez?*

¹ Para Gorostiza, "[la poesía] es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias".



(399-401). Y de nuevo la palabra-forma, vulnerada, se exalta y se consume como cirio en tinieblas; sólo alienta la vida y flanquea la muerte, pero no permanece. Los sentidos tan sólo son espectadores del cuerpo e inermes caminantes de la conciencia: *¡Ilusión, nada más, gentil narcótico / que puebla de fantasmas los sentidos! / Pues desde ahí donde el dolor emite / ¡oh turbio sol de podre! / el esmerado brillo que lo embosca* (432-436).

A lo largo del poema las imágenes se suceden entre el vértigo de los sentidos y los asertos de la conciencia. Las dualidades se confrontan y a lo largo de los distintos cantos o partes en que se divide el poema, se funden en el poema: orden-caos; poesía-filosofía; revelación-misterio; ocaso-florecimiento; significante-significado; lucidez-ambigüedad; vacío-plenitud; aclamación-silencio; delirio-razón; construcción-destrucción;² salvación-fracaso; drama-consagración; vida-muerte. Muerte sin fin; eterna muerte donde renacimiento y agonía se encuentran y se funden: *Porque en el lento instante del quebranto, / cuando los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero / y en la pira arrogante de la forma / se abrasan, consumidos por su muerte* (525-529).

La fatalidad que encierra el poema no es más que una extensión de la realidad. La atemporalidad es uno de los rasgos de MSF que lo vuelve inmóvil a pesar de la intensidad desbordada del flujo expresivo y conceptual. La forma añorada [que] a otro nivel es la presencia del amor que no aparece como dulzona añoranza o fútil desesperanza. Porque la apariencia no es más que representación; la sensorialidad no es la realidad tangible, sí la certeza de la conciencia y la aprehensión de las emociones: *en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada, no, sólo, esta luz [...] esta alegría, / única, riente claridad del alma* (130-134); *Mas en la médula de esta alegría, / no ocurre nada, no; / sólo un cándido sueño que recorre / las estaciones todas de su ruta / tan amorosamente / que no elude seguirla a sus infiernos* (175-180). Este *sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha* (215-217) es un elemento que permite la coexistencia entre el delirio racional y la estrechez de la irrealidad (que el mismo vaso es, a pesar de contener la forma, sus formas). El palpitar de la existencia

² Gorostiza escribió que "la poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos"; el poeta llegó a señalar que MSF era una construcción.



ya no es un péndulo que acuña las horas o los latidos que representan la vida corporal; es un ritmo que sostiene la tensión del verso (o del drama), aun ante la ausencia de la voz, que aguarda entre el júbilo y el estremecimiento lo impredecible, aún en el postrer momento que la misma palabra esculpe: *Largas cintas de cintas de sorpresas / que en un constante perecer enérgico, / en un morir absorto* (231-233);

*muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo
que cambia sí de pie, mas no de sueño,
que cambia sí la imagen,
mas no la doncellez de su osadía
¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio...*

(241-247)

Al iniciar el canto IV hay una lamentación sobre la inteligencia que —al igual que la forma, la palabra y la muerte— se consume a sí misma no muy lejos de la presencia de *el iracundo amor que lo embellece / y lo encumbra más allá de las alas* (259-260). Y en el canto IX la lamentación se vuelve rumor de la fatalidad: *sí, todo él, lenguaje audaz del hombre, / se le ahoga —confuso— en la garganta / y de su gracia original no queda / sino el horror de un pozo desecado / que sostiene su mueca de agonía* (582-586).

El vaso y el agua semejan la lucha entre el contenido y la forma en la escritura (el poema) que aparece con un ritmo templado:

*Pero el vaso
—a su vez—
cede a la informe condición del agua
a fin de que —a su vez— la forma misma,
la forma en sí, que está en el duro vaso
sosteniendo el rencor de su dureza*



*y está en el agua de agujada espuma
como presagio cierto de reposo,
se pueda sustraer al vaso de agua...*

(503-511)

Al ceder el vaso, aloja el agua y se libera. Vaso y agua se extinguen en su pétreo encarcelamiento: *En la red de cristal que la estrangula, / el agua toma forma, / la bebe, sí, en el módulo del vaso, / para que éste también se transfigure / con el temblor del agua estrangulada* (496-500). El agua se asfixia y así perdura la forma (cuyo ideal es inalcanzable para el poeta-Dios), aunque sea petrificada, sin savia, como la naturaleza reseca antes del renacer de la estación fértil: *con un mohíno crepitar de gozo, / cuando la forma en sí, la forma pura, / se entrega a la delicia de su muerte* (694-696).

El tiempo aparece con la misma ambigüedad de la existencia y sus fronteras —entre la presencia y la ausencia, el pasado y el futuro, el principio y el fin— son casi imperceptibles: *un instante, no más, / no más que el mínimo / perpetuo instante del quebranto, / cuando la forma en sí, la pura forma, / se abandona al designio de su muerte* (512-516).

Una de las simientes conceptuales de MSF es el tiempo, más aún, lo temporal, que enfrenta al único elemento que lo puede situar: la palabra; mutuamente se destruyen y quedan petrificados en un movimiento perpetuo donde las fronteras de tiempo y espacio desaparecen, de ahí los infinitos horizontes y, también, la sensación de inmovilidad del poema:

*en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
—nunca aprehendidas,*



*siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.*
(103-110)

Tiempo y espacio se funden como el horizonte en la oscuridad y la conciencia es la única vigía: *la rosa marinera / que consume el periplo del jardín / con sus velas henchidas de fragancia; / y el malsano crepúsculo de herrumbre* (540-543). Mar o infinitud de crepúsculos se mezclan con floridos jardines —que en su exaltación se tornan selvas; la naturaleza en sus distintas representaciones se iguala al corazón del deseo humano: el deseo —esa precipitación derramada— ilumina en su voracidad los caminos del caos: la realidad visible e innombrable.

En MSF el amor aparece no como una añoranza irrealizable, sino como una presencia vehemente, quebrantada por el poderío de la conciencia, la asfixia que sin cesar acompaña la vida y sus tentaciones. Amor es una metáfora de la materia en sus anhelos, titubeos y precariedades: *amoroso temor de la materia, / angélico egoísmo que se escapa / como un grito de júbilo sobre la muerte / —¡oh inteligencia, páramo de espejos! / helada emanación de rosas pétreas / en la cumbre de un tiempo paralítico; / pulso sellado* (267-273). Esta omnipresencia se explica con la afirmación de Jorge Cuesta al señalar que el asunto de MSF son “los amores de la forma y la materia, o como los amores del cuerpo y del espíritu, o como los amores de la parte sensible y de la parte inteligible de la conciencia” (“*Muerte sin fin* de José Gorostiza”). El cuerpo del amor vive plenitudes en este poema; un regocijo instantáneo provoca más el deseo y por lo tanto la vida: —*ay, todo el esplendor de la belleza / y el bello amor que la concierta toda / en un orbe de imanes arrobados* (554-556).

Eclos de imponentes ritmos, se oyen la algarabía y las sonoridades reflejadas en arco iris; de pronto se mezclan los sentidos y el



hombre descubre, de nuevo, el sinsabor de su objeto: él mismo, autoerigido como un Dios. Se embelesa, persigue los sentidos de la existencia y se enfrenta a lo inasible, el fin último de su existencia, el amor y la muerte; esta última se eterniza; el primero sólo es exaltación del hombre mismo, que se encubre en otro objeto (deseado).

Gorostiza, al hablar sobre el proyecto de un libro,³ señaló que se le ocurrió porque "...la vida y la muerte son las dos caras de un mismo proceso, y desde joven tenía la idea de escribir un libro sobre el amor. Yo creo que el amor es una especie de narcisismo, es el amarse a sí mismo; el amor no es sino el espejo de agua donde uno quiere verse reflejado". MSF, habrá que repetir, es una lucha en la cual el amor sublime, exaltado del enamorado ante el espejo, no aparece; la racionalidad confiere al poema una templada gravedad que, con todo, no deja de lado la febrilidad naciente de la pasión.

El canto IX parece un himno al Dios creador, una danza ritual a la naturaleza y sus elementos preciados y preciosos: *Porque los bellos seres que transitan / por el sopor añoso de la tierra / —¡trasgos de sangre, libres, / en la pantalla de su sueño impuro!— / todos se dan a un frenesí de muerte* (625-629). Aunque el dolor y la frustración por la misma condición inerme del hombre permanecen y luego se anuncia que todo volverá a su origen. El canto IX opone el renacer con la agonía; el arco iris con la penumbra; la mirada lo abarca todo en la fugacidad de instantes de sueño en vigilia. Los infiernos ceden a la consumación de la ceniza. Entonces el delirio de la razón —o la pasión con un vacío avizorado— es el refugio de la cordura. El derrumbe aguarda a la creación para observar que nada ha cambiado:

*cuando las piedras finas
y los metales exquisitos, todos,
regresan a sus nidos subterráneos
por las rutas candentes de la llama,*

³ Se trata de "El semejante a sí mismo", del cual se conocen sólo unos esbozos del proyecto, gracias a la más reciente edición de *Poesía completa* de José Gorostiza con notas y recopilación de Guillermo Sheridan, México, FCE, 1996.



*ay, ciegos de su lustre,
ay, ciegos de su ojo,
que el ojo mismo,
como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca*
(678-686)

MSF, en su hondo recorrido cíclico, aprehende imágenes donde la naturaleza resplandece, respirando una juvenil vitalidad, enturbiada por el acecho de inquisidores que el hombre arrastra. En el poema estos elementos se liberan y se petrifican a la vez. La naturaleza y Dios se confunden; la primera es sobre todo imagen y el segundo es un juez modelador de los propios encantamientos del hombre, que habrá de trascender avernos, aguas insondables o cielos immaculados: *como este mar fantasma en que respiran / —peces del aire altísimo— / los hombres. / ¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul! / Un coagulado azul de lontananza* (64-68).

El poema de Gorostiza posee, entre muchas visiones y revisiones, una amorosa búsqueda de la forma (el deseo solo, sólo el deseo) siempre guiada por la inteligencia que fecunda la lucidez sin que ésta pueda contenerse en los recipientes como un flujo, como verdad en los versos. La lucidez es volátil como la plenitud de la flor. Con todo, la forma engrandece la voz, el canto del poeta. En MSF ese canto es perdurable como los cantos de alabanza de cada amanecer y es estéril ante el destino (¿simple fatalidad?). La búsqueda de Dios es la indagación del mismo género humano a lo largo de la existencia. Misterio cotidiano del mundo: el tiempo, laberinto sin salida; cautiverio de la conciencia.

No hay más cómplice que la muerte, sombra que acompaña al hombre, al Dios que el poeta ha creado. La muerte camina ignorando la caída de las horas; la acumulación, mejor, la desaparición de los meses, de los años, porque no ocurre nada, no, sólo esta luz.

30 de junio de 1998 – enero de 1999

MOTIVOS DE FESTEJO

Julio Trujillo



José Gorostiza

No son pocas ni vanas las razones por las que hay que festejar la aparición del libro *En la red de cristal*, de Arturo Cantú. Una de ellas, menos obvia de lo que parecería, es que ha puesto frente a nuestros ojos, nuevamente, *Muerte sin fin*, un poema cuya lectura no termina jamás (como sucede con cualquier clásico), pero que sí ha gozado de ajustes definitivos con la flamante intervención de Cantú en la ya larga conversación que gira en torno a él. Otra razón es que propone, con sólidos argumentos, la edición definitiva del poema. Una razón más es que el autor, inteligente y tenaz, machacón, se trazó la meta de hacer comprensible la totalidad del poema: pero sin arrogancia ni cerrazón, proponiendo —sin imponer— nuevas perspectivas de lectura y hermenéutica; así, muchos de los complejos versos que rumiábamos durante días y días adquieren nuevo sabor y saber, nuevo sentido. La última razón es que este trabajo de años y años, por fin llevado a su concreción, revela la personalidad del investigador y dibuja su rostro. Voy a intentar desglosar estas cuatro razones sin aburrir a nadie ni atentar contra el propio encanto del libro.

Volver constantemente a *Muerte sin fin* no es sólo una búsqueda de placer sino de entendimiento. Nos atrae mucho más lo que nunca es nuestro del todo, aquello que se reserva una dosis de misterio, subje-



tividad y ambigüedad para que, al no razonarlo cabalmente, no lo poseamos. Por eso volvemos a este poema: porque, de alguna forma, queremos hacerlo nuestro. Y por eso la oportunidad de relectura que representa *En la red de cristal* es tan ponderable: leer *Muerte sin fin* junto con Arturo Cantú es acercarse peligrosamente a la posesión. Por supuesto, el propio Gorostiza nos ha enseñado que ese afán de aprehensión es tan vano como el de la forma por permanecer: al fin y al cabo lo que ocurre es que nada ocurre. Pero no nos engañemos: el placer existe, y el placer que produce el entendimiento es un alto placer. Sabemos (Cantú lo sabe) que en el instante justo de la comprensión, en esa mínima y gran cumbre, el poema huye, pero lo bailado —o debería decir lo leído, lo columbrado— nadie nos lo quita.

Y qué bueno que esa lectura, la de Cantú, sea cuidadosa no sólo en el análisis sino en la presentación del poema. Él es un hombre de letras tanto en un sentido amplio como en uno literal: sabe que la diferencia entre unas versalitas y unas cursivas afecta directamente la intención dramática del poema; que un puntaje ligeramente mayor no es un capricho visual sino un elemento más en la división arquitectónica del poema; que las capitulares, en fin, marcan con absoluta claridad que el poema está dividido en diez partes. El autor ofrece, por tanto, una edición definitiva del poema, con la lupa de la curiosidad y del amor editorial puesta sobre cada coma y cada acento. Es una edición que reivindica y actualiza un texto que necesitaba ser reivindicado (estructuralmente) y actualizado (ortográficamente). Y ese cuidado no se detiene en la presentación del poema mismo sino del libro en su totalidad, libro que estoy seguro planteó serios problemas de diseño y presentación, donde —en su parte central— se manejan tres discursos casi simultáneos e infinidad de referencias numéricas; un libro difícil, digámoslo de una vez, que aprueba felizmente nuestro examen de lectores, que quisiera ser tan riguroso como el que Arturo impuso a *Muerte sin fin*.



Ahora llegamos a la parte de la hermenéutica. El análisis interpretativo hecho en *En la red de cristal* es tan formidable, maratónico y colosal que sólo nos queda comentarlo breve y humildemente para no perdernos en su sesuda vorágine y para no distraer a nadie, con nuestras palabras, de lo que realmente importa.

Arturo no se ha limitado al ya de por sí admirable esfuerzo de interpretar cada verso de *Muerte sin fin*, sino que propone diferentes formatos explicativos. Uno de ellos es la transcripción en prosa de cada uno de los fragmentos del poema, ejercicio que sin duda exige dotes prosísticas, pues una pobre sintaxis no sería lo suficientemente vigorosa como para sostener el desdoblamiento narrativo del poema sin desviarse de la letra de éste.

Terminada esa prosificación, Cantú no está satisfecho, quiere explicar con más economía (deseo que agradecemos) y sin la esclavitud del estricto orden que propone el poema. Él lo llama “Línea argumental”, yo entiendo que quiere contarnos lo que acaba de explicarnos. ¿Basta este segundo acoso para dejar tranquilo al autor de este libro excepcional? No. En la tercera parte del mismo hace un recorrido menos fragmentario por el discurso argumental del poema, lo vuelve a exponer, lo vuelve a someter a su escrutinio. No es suficiente, ahora quiere dejar claro que las palabras y conceptos del poema, ciertos sustantivos relevantes, varían según se avanza por él, adquieren nuevas cargas conceptuales conforme el poema crece. Esto quedará demostrado y ejemplificado puntualmente. Pero las variaciones no son todo, hay también un número importante de contradicciones o antilogías que Cantú quiere estudiar. Terminada esta fase, el autor vuelve a la estructura del poema pero ya no desde el enfoque editorial sino desde la armazón y diseño del poema llevados a cabo por Gorostiza —esta sección es importante porque demuestra que *Muerte sin fin* es un portento simétrico, una estructura rigurosa y geométrica que nada ha dejado al azar y sí todo al rigor, a la voluntad de perfección que se impuso el poeta. Por último, aún con energía dilucidadora, Cantú inaugura un nuevo apartado para



aproximarse al poema desde sus postulados filosóficos. El resultado de todo este recorrido es más que una glosa y una hermenéutica: es una nueva aproximación al mundo y al hombre, basada en un poema, sí, pero aderezada con la lucidez, la curiosidad y la disciplina del estudioso del poema. Examinando las partes, Cantú ha concebido un todo armónico y duradero, útil para nuestra navegación espiritual, imprescindible para nuestra bibliografía.

El último motivo de festejo es que el libro nos presenta al autor, al gran Funes del índice poético nacional, capaz de guardar en su memoria tanto la lírica completa de López Velarde como, no tengo dudas, la totalidad de *Muerte sin fin*; al amigo que, siéndolo, ha establecido un formidable magisterio casi sin querer, porque su conversación es tan espontánea como ilustrativa, tan llena de información dura y seria como de la mejor y más auténtica picardía nacional. Alguien capaz de rumiar largamente, en el contexto de un festejo estridente y etilizado, un solo verso difícil de *Muerte sin fin*, tiene que ser un aristócrata del alma, como dijera Vasconcelos. Un gran lector, antes que nada, pero también un formidable expositor de ese conocimiento, tanto verbalmente como desde la escritura. Felicito a Arturo Cantú por la aparición de su excepcional estudio y termino con las palabras que alguna vez Darío le dedicara al poeta Campoamor:

*Cuando se tiene en las manos
un libro de tal varón
abeja es cada expresión
que, volando del papel,
deja en los labios la miel
y pica en el corazón.*

LA EDICIÓN AFORTUNADA

Pablo Lombó

En la red de cristal, edición y estudio
de *Muerte sin fin* por Arturo Cantú.
México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.



En sus anotaciones de los años 1917 a 1947, Georges Braque escribió: “El vaso da una forma al vacío y la música al silencio.”¹ Tal vez esa música no sea más que la poesía (mágicamente atada al pentagrama *en músicos callados contrapuntos*); y aquel vaso, Dios; como el de Quevedo en sus andanzas más allá de la muerte, prisión del alma. Vaso de hierofanía que se revela estrangulando al alma. Pero ciertamente el alma no es ningún vacío, y mucho menos cuando es frecuentada por la poesía, con todo y su ineludible pasado musical; pues cuando se aparejan, *el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida.*²

En 1939 se publica la primera edición de *Muerte sin fin*;

es muy difícil suponer que Braque conociera el poema de Gorostiza, y viceversa. Lo que en Braque representa una rutina acrobática de palabras, y una frase por demás afortunada que hace estragos en nuestra memoria, en Gorostiza se convierte en la reflexión acerca del hombre y su contacto con la divinidad. Sesenta años después (clarísimo homenaje, ¿cómo dudarle?), Arturo Cantú hace su “edición y estudio” del poema. Su edición deja de lado toda arrogancia de crítica textual y se concentra sólo en transmitir el texto de la manera más limpia posible, y con todo el rigor necesario en tan arduos menesteres.

En la red de cristal es más que un libro ejemplar ya que agota hasta las últimas posibilidades la erudición del aparato críti-

¹ Georges Braque, “Los cuadernos de Georges Braque”, traducción de Delphine Simonin en *Poesía y poética*, 14, México, UIA, 1993.

² Fray Luis de León, “A Francisco Salinas”.

co, la interpretación reflexiva del poema y gran parte de los mecanismos ecdóticos tradicionales (*recensio, constitutio, emendatio...*), cosa rara en muchos editores actuales. Cuando Cantú explica el poema al pie de página en la transcripción, el poema despliega *sus distantes extremos, las plumas aladas de su vuelo*, como puede apreciarse en las notas referentes a los versos *que se pone a soñar en pleno sol* (p.102), *que reconcentra su silencio blanco* (p.130) (o en prácticamente cualquier otra nota). El penúltimo apartado, que se ocupa de la filosofía del poema, hace aparecer delante nuestro la relación entre estructura y significado, con tan gran talento que, como en el segundo poema del cuento "El espejo y la máscara" de Borges, ésta no es una descripción del poema, sino el poema mismo; aquí Cantú evita cualquier anacronismo galopante, situando los efectos independientes de las distintas maneras de representar, transmitir y recibir el texto. En cuanto a los recursos de crítica textual, están el aparato de variantes, donde se nota una

gran investigación de las ediciones anteriores y un conocimiento vasto de *Muerte sin fin*; y el desglose estructural del tejido de formas y conceptos hacia adentro del texto mismo. A lo largo de todo el libro hay grandes lecciones sobre ecdótica tradicional que son indispensables para el estudio de la obra de Gorostiza. Los diferentes apartados y elementos que componen *En la red de cristal* se nos revelan con tal de que tengamos la mayor intimidad con el poema, contacto que, entre otras cosas, propicia una lectura favorable y ahuyenta desafortunadas interpretaciones.

Ya sea para José Gorostiza o para *Muerte sin fin*, tan alta *investigación de ciertas esencias*, el homenaje de Arturo Cantú es de lo mejor que se ha realizado desde 1939. Puede decirse que el respeto y el cariño al poeta, y al poema, son los mayores criterios de edición del texto, además de que éstos dibujan claramente las recónditas simas y cimas de la interpretación, pasillos de complicado retorno que unas veces orillan a la locura y otras tantas a la genialidad.

a E. F., in memoriam

Vienen los ángeles del aire
como la voz y las palabras.
Quedan sólo un instante, luego parten.
¿En sitios más tenues persisten
inexistentes quizás,
aunque también eternos?

En la tierra hay semillas, caracoles
que despliegan su entraña lentamente,
y como por explosiones desde sí mismos crecen,
y se van dando a luz parte con parte.
Como un Atlas la tierra
se carga a sí sobre su espalda
y sus torres avanzadas tienen
desde los pies que recordarse.
Piedra y ladrillo son insomnes,
no es el olvido de la tierra, no,
memoria esforzada es levantarse.

Tuvo el árbol en sí que hallar sustento,
el tigre entre la sangre,
el hombre en su cuidado.
Mas se muere de pronto
cuando el aire ya deja
por dentro de habitarnos.
La torre se derrumba entre las piedras,
si la ambición de un cielo ya no la alza.

¿En qué otra parte se halla lo súbito del aire,
lo que existe sin causas,
primer motor, como por sola gracia?
A los ángeles uno los absorbe,
vienen cual viento y nos habitan
la carne o el pensamiento,
se quedan un instante, luego parten,
pero quedamos como encendidos de algo
infinitamente en el centro luminosos.

Los que vinieron y ya no están,
no son como los ángeles,
pasan por nuestra vida
y labran,
nos dejan una historia
que trabaja su luz difícilmente.

¿QUÉ PIENSAS DE LOS INSECTOS?

Trata de no pensar mucho en insectos, pero en su ámbito se adivina una fruición de alas, un apetito de hormigas destructoras.

La inmovilidad es el punto más débil de su afán de inconsciencia. Exuda miel y su frente, de un momento a otro, podría ser un hervidero de abejas asesinas.

Trata de no sentirlo, pero sus ojos se convierten en corazas ligerísimas que crían alas y se abandonan a un corto vuelo: de la habitación de la desesperanza a la sala de peligros inminentes.

Renace el pensamiento en ese vuelo. Su cerebro ya siente la frescura de la mantis, el aleteo incesante que proclama la fe en la cópula, el gusto por una fanática asimilación.

HORMIGAS ROJAS

Su aureola caliente desangra la sombra de la yerba santa.
Muerden el centro del dolor.

AVISPAS

Un collar de avispas será el regalo cruel del mediodía.
Duele ya la luz del alba.

BUTTERFLIES

En el norte, las mariposas condimentan el volátil recuerdo,
el pan de las primeras horas.

SANTATERESA

Su santidad conmueve al macho.

Santo él mismo, pierde la cabeza en los instantes del corazón.

ORUGA

La oruga piensa en la vida circular del bosque.

Un pájaro se lanza a devorarla.

LIBÉLULA

El cielo ligero y limpio es una libélula azul.

TIJERILLA

Una tijerilla entra en el oído del hombre que duerme.

Corta la raíz profunda de su sueño.

CHICHARRAS

Piden agua y la puerta de la frescura se abre con su chirrido.

Se ahogan navegando en bicicletas sigilosas.

ESCARABAJO

El escarabajo puede soportar el peso del mundo.

Aquí sólo soporta la blancura de la página.

GRILLOS

Los grillos vuelan, pero no son aves veloces.

Pasa una parvada hambrienta, silenciosa.

EL NIÑO FRENTE A LA BOTELLA

Su transparencia cesó por un instante
ante las manos que lo transportaban
hacia nuevos perfiles.

Deformó la botella.
De aquel destello
nueva forma brotó.
Volvió a lo informe
ante los ojos ávidos del niño.

Y el borracho que adentro dormitaba
entra o vuelve a salir
según quiera matar
o hacer milagros.

LOS DOS ESPEJOS

Dos espejos vacíos
frente a frente
ya no son dos espejos vacíos.
Son muchos años luz
ahondando entre la niebla,
multiplicando el juego de robar
el alma y las imágenes,
mezclando la bondad con el delito
de verse y reflejarse
y acusar mutuamente
la inapelable desnudez.

SOLEDAD

Un balcón triste y viejo
aclama los cantos de nuevas vidas,
sólo desea un poco de compañía.

MONEDAS

Pasajeras de manos virtuosas,
compradoras de sonrisas con un brillo resplandeciente
del alma en mil colores.

Para abrir el camino
han cortado los montes de la sierra,
al mirar sus laderas
parecería que el tiempo
es el fruto maduro
del centro de la Tierra.
Yendo en el autobús
nuestras cabezas cruzan de golpe
toda la inmensidad de este paisaje;
es imposible sumar nuestros recuerdos
al sólido transcurso de las piedras,
tenemos que bordearlas,
ser como el aire
que huye entre montañas.

La luz particular que nos alumbra
la hemos irradiado
desde el primer momento
en el que con temor
empezamos a amarnos.
Nos cocinamos bajo su calor,
somos ahora un guiso
que aun perdiendo la salsa original,
la semilla, el ombligo o el principio
que le dieron sazón a la atadura,
tiene cierto resabio, una cuerda sensible
que arde y centellea en los extremos.

Vistas sólo sus copas
los árboles parecen
un corazón de pájaros e insectos
latiendo al ritmo del aire y de la luz.
Su sangre es agua oscura
que ellos van aclarando
para hacerla emerger en el follaje.

LECCIONES DE UN POETA CRIOLLO EN LA FACULTAD*

*A Fernando Rodríguez Guerra, quien lee siempre
en mí mismo mucho mejor que yo.*

No sé si por curiosidad propiamente hispánica, o si por una tendencia natural que tiene que ver con mis orígenes —mi madre nació en Oviedo, hija de andaluz; mi padre es mexicano descendiente de asturianos—, o por una formación en escuelas maristas de la que, por razones que no puedo establecer, recuerdo con mayor claridad la evocación de la atmósfera del Café del Pombo que la de, no sé, la Academia de Letrán o el Café de París, mi educación literaria pasó primero por la poesía española que por la mexicana —y muy antes por la Generación del 27 que por la de sus rigurosos coetáneos mexicanos reunidos en la revista *Contemporáneos*.

A la Facultad de Filosofía y Letras, que es donde transcurre esta historia, llegué habiendo leído con especial cuidado la obra de esos poetas modernos que aun procediendo de un delta histórico semejante, un encuentro cronológico en las faldas del inmenso Góngora y una intención más o menos parecida de escalarlo, proponían cada uno con sus peculiaridades una manera equilibrada, inspirada, pero no por ello irracional, en algunos casos serena, de cantar y decir con las palabras como no se decía ni cantaba en español por lo menos desde hacía dos siglos.

Debo admitir todavía que me siento incluso más deudor de Ramón López Velarde que de cualquiera de los *Contemporáneos*, aunque es verdad que mi acercamiento al poeta de Jerez está relacionado con una lectura de quienes lo siguieron en el tiempo. Es decir, que si me atraen, más que los de otros, los recursos poéticos de López Velarde —sus rimas increíbles, su mezcla de lirismo y prosaísmo, su glosario y su sonoridad—, la lectura que he hecho de ellos ha pasado forzosamente por una enseñanza, digamos, más moderna, desentendida de pagos de peajes a momentos históricos específicos (como, sin duda, en sus ejemplos menos interesantes sucede con el modernismo), replanteadas las posibilidades sonoras y semánticas del lenguaje —replanteada, ponga-

*Este texto fue leído el 18 de mayo de 2000 en La Casa de Francia, dentro del ciclo de conferencias *Contemporáneos hoy*.



mos por caso, la esdrújula como un recurso entre otros y no como un rasgo definitorio de inconformidad tonal frente a la preponderancia de las voces llanas propias de la lengua española.

Y, también hay que decirlo, recuperada cierta serenidad luego de los sobresaltos del modernismo, esa serenidad estilística moderna que se parece tanto a la clásica, la del equilibrio perfecto entre sonido y sentido que en José Gorostiza encontró entre nosotros su más acabada expresión, y de la que luego fue por cierto Octavio Paz un seguidor extraordinario, donde las peculiaridades lingüísticas están perfectamente justificadas, nunca responden a un capricho o a una fiebre de época, y tienen una razón ligada a la razón misma de los textos.

No creo, en fin, que mi afición a López Velarde y su influencia en mi manera de escribir hubieran sido las mismas sin Gorostiza, sin Novo, quizá sin Villaurrutia o Pellicer, sin la manera moderna de trabajar el lenguaje, sin duda, pero tampoco sin el desengaño del mundo de algunos de ellos que coincide con el hambre y la apertura cultural de todos, sin su ironía y su humor, sin su curiosidad intelectual y su sentido crítico.

Mi conocimiento, pues, de los poetas de *Contemporáneos* no se produjo cabalmente sino hasta la Facultad, y su enseñanza vino a poner, digámoslo así, ciertas líneas de sombra, algún bajorrelieve, determinadas complicaciones a una manera de entender la luz que —para hablar de tres poetas de la Generación del 27 que me interesan especialmente— si en Lorca era gracia absoluta, en Alberti resultaba una mezcla perfecta de tradicionalismo y vanguardia, y en Pedro Salinas dicción casi cerebral y equilibrio en estado puro. Complicaciones, bajorrelieves, líneas de sombra se diría, de un grupo de poetas mexicanos que, como quiere el lugar común (o, para decirlo mejor, como señalan los lineamientos de un célebre ensayo de Villaurrutia), provenían de la tradición del tono íntimo y la hora crepuscular, del color gris perla y la media voz tan propios de nuestros poetas, y entre quienes acaso sólo Pellicer, como afirmaba aquel texto, había adoptado una poética “solar” y hasta pedía, en un poema hermoso tanto como sintomático, la posibilidad de abandonar aunque fuera por un instante su oficio de Ayudante de Campo del Sol.

Un mundo distinto al que yo había frecuentado, aquí más bien lacónico, allá oblicuo o casi incomprensible, con una pasión formal más fervorosa que la de toda la poesía castellana, muy diferente a la manera



abierta —si no siempre gozosa, sumamente armónica en el sentido tradicional— de la poesía de la Península, a juzgar por la renovación que en varios sentidos protagonizaron en España los guillenes, los cernudas y los aleixandres.

El mexicano resultaba, de buenas a primeras, un mundo poético menos fácil y por ello, de entrada, menos impresionante que aquel otro interrumpido por la Guerra Civil Española; así me lo parecía, sin duda, después de la nitidez expresiva de Salinas, la renovada sabiduría popular de Rafael Alberti, el poder definitivo de Lorca. Pero había algo más, algo que conforme crecí fui percibiendo, por más andaluza de Asturias que fuera mi madre, por más que en mi casa se ceccara desde siempre: acaso que ese tono, ese papel dado al silencio, esa capacidad para el circunloquio, esa concentración expresiva, eran más cercanos a mis sensaciones y me decían más y mejor de mis propias experiencias —y acaso se parecieran más a lo que mis ojos veían: la impenetrable y misteriosa luna encima de Copilco, el macizo lacónico del Ajusco mirado desde uno de los balcones de la Facultad.

Donde primero vi cierta limitación, no había sino una poderosa particularidad; donde vi provincianismo, había un sabor íntimo, incomparable, que luego, por paradójico que parezca, alguien mucho más “provinciano”, y por supuesto anterior en el tiempo, el mismo López Velarde, me haría captar a plenitud. La primera escasez se traduciría, con las lecturas más atentas, en una riqueza de sintetizada expresividad, y luego empecé a conocer algunos ejemplos de lírica mexicana que, aun dialogando con la española, aun siendo hijas directas de su vena poética, nada tenían que envidiarle:

*Como se pierden las barcas,
¡ay de mí!
como se pierden las nubes
y las barcas, me perdí*

*Y pues nadie me lo pide,
ya no tengo corazón.
¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?*



Exceptuando quizá un poema que conocí en una película, que luego he recordado siempre, la memoria de muchos de los poemas de los Contemporáneos que más me gustan está ligada a la Facultad. Pero todavía antes de traspasar la jardinera del Dante, viene a mi recuerdo la escena de esa película que si no me equivoco se llama *Paraiso robado*, en la cual un arrebatado Arturo de Córdoba, delante de una mesita atestada de licoreras y una cortina de una claridad caliginosa, decía unos versos que, luego lo supe, eran de Xavier Villaurrutia:

*Dichoso amor el nuestro que nada y nadie nombra:
prisionero olvidado, sin luz y sin testigo.
Amor secreto que convierte en miel la sombra,
como la florescencia en la cárcel del higo.*

Muchos de los poemas que me siguen gustando, y que, si se me permite, han influido de una u otra forma en mi manera de escribir, están ligados a los maestros de la Facultad en cuyas clases los estudié y hasta en algún caso los leí por vez primera.

La inteligencia y la expresividad de Salvador Elizondo hacían que su curso fuera especialmente bueno. Elizondo proponía un curso de poesía como si fuera el de una ciencia; es decir, entendiéndola como un gran continuo a través del cual los hallazgos no necesariamente se contraponían sino se complementaban. En otras palabras, proponía hacer el seguimiento de determinados recursos a lo largo del tiempo, y de cómo se iban modificando y enriqueciendo de una época a otra y entre poéticas. Para ello, usaba una antología suya llamada *Museo poético* que, al menos para mí, de entonces a ahora —mi ejemplar está fechado en Ciudad Universitaria a principios de 1984—, sigue siendo poco menos que indispensable.

No soy el único que no olvida la exposición que hizo Elizondo de “Epifania”, de Salvador Novo, ese poema que es una maravilla de insinuación lograda a través de la economía verbal, en el cual un niño cuenta la historia de una muchacha que, después de ser robada por un hombre, había sido llevada a un cuarto —así, siempre sin adjetivos, como corresponde a la visión infantil, que encuentra que los sustantivos, que apenas descubre, son tan fuertes que no necesitan de la calificación coloreadora de los adjetivos. El niño relata que un día Epifania volvió a



la casa y que él la persiguió por el jardín, escribe Novo, *rogándole que me dijera qué le había hecho el hombre / porque mi cuarto estaba vacío / como una caja sin sorpresas*. El poema termina así:

*Epifania reía y corría
y al fin abrió la puerta
y dejó que la calle entrara en el jardín.*

Elizondo gozaba de ese laconismo entre ingenuo y terrible, y que al final resultaba tan cargado de sugerencias; le parecía “misteriosísimo”, decía, “genial”, ese remate abiertamente sexual, y apretaba los rasgos de la cara y se reía, disfrutándolo como nadie, tal como disfrutaba de todas y cada una de las crueldades de Novo —pienso en aquellas otras de los *Poemas proletarios*, que también estudiamos, y con los que cierto poema mío guarda alguna relación, aquellos que tienen títulos como “Roberto, el subteniente” o “Cruz, el gañán”, y que relatan historias de cuarteles, sordideces de sardos, atrocidades como una mujer golpeada como si fuera un caballo, etcétera.

En el mismo libro, *Espejo*, esa piedra preciosa, esa joya de la poesía mexicana, aparece también el monólogo del niño blanquito, criollo, que se quejaba de ser discriminado por el maestro —en cambio, “él es indio”, escribía Novo y repetía Elizondo, gozando la expresión, mientras cerraba los ojillos por el agudo efecto que en él hacía la gracia— cuando la clase de historia llegaba al infaltable “mueran los gachupines”. *Mi padre es gachupín*, escribe Novo, *y el profesor me mira con odio / y nos cuenta la Guerra de Independencia / y cómo los españoles eran malos y crueles / con los indios —él es indio—* (aquí la risilla de Elizondo), */ y todos los muchachos gritan que mueran los gachupines*.

Pero lo que más risa le daba, y la verdad es que es muy chistoso y para nada puedo desligarlo de su lectura, era el final del poema:

*Pero yo me rebelo
y pienso que son muy estúpidos:
Eso dice la historia
pero ¿cómo lo vamos a saber nosotros?*



Yo tuve la fortuna de ser beneficiario de la beca “Salvador Novo”, que tiene la función de apoyar el trabajo de jóvenes escritores, pero mi deuda con ese poeta rebasa ese hecho fortuito del que pronto se cumplirán tres lustros. Su modernidad absoluta, hecha de la combinación de elementos prosaicos y líricos, su capacidad para incorporar hablas de la vida cotidiana, su libertad formal —más allá de experimentos vanguardistas—, además de una suerte de limpieza estilística y un sentido del humor incomparable hacían de la primera parte de su obra, que es la que conozco mejor, un atractivísimo polo de interés.

Por el otro lado estaba Gonzalo Celorio, con su elegancia expresiva y su perfecta entonación para decir aquello villaurrutiano de *Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera...* Si Elizondo daba un curso optativo, y siempre estaba lleno su saloncito diurno bajo el sol del mediodía, había que apurarse a conseguir un hueco en las multitudinarias clases vespertinas del maestro Celorio.

Gonzalo era muy capaz, y ésa era su principal virtud, de transmitir la atmósfera del mundo expresivo de los Contemporáneos con observaciones literarias —subrayando los hallazgos poéticos, las eufonías, las consonancias—, y con anécdotas, datos curiosos y mucho sentido del humor. En medio de la dicha de mi vida, decía por ejemplo, medio tocado por la carcajada, todavía contenido, citando de memoria aquel dechado de ingenuidad que son los primeros versos de la poesía reunida de Pellicer, *En medio de la dicha de mi vida / deténgome a decir que el mundo es bueno*. O contaba aquella deliciosa anécdota, ocurrida en Cuba, cuando a la pregunta de si irían o no a cenar aquella noche con Nicolás Guillén, que los había invitado, Pellicer le contestó a Celorio que “no, Gonzalo, es que luego a Nicolás le da por leer sus poemas y, francamente, hoy no tengo ganas de bailar...”

De Villaurrutia escogía algunos poemas que trabajaba sin prisa, y que iba desmenuzando imagen por imagen. Recuerdo el “Nocturno mar”, dedicado precisamente a Novo. Villaurrutia habla de la distancia, de una distancia cada vez más fría, y Celorio decía que el verso siguiente, *sábana nieve de hospital invierno*, muy en la estética moderna —que apela a las sensaciones sirviéndose de desarreglos sintácticos, lo que hace posible que, por ejemplo, los sustantivos puedan cumplir funciones adjetivales—, era, cómo olvidarlo, el verso más frío de toda la poesía mexicana:



*sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como la duda*

Del "Nocturno mar" siempre me ha gustado ese *Mar sin viento ni cielo, / sin olas, desolado*, digno de Lope de Vega, el viejo autor de *La Dorotea*, aquel de versos inolvidables:

*Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota,
sin velas, desvelada
y entre las olas sola.*

Mar sin viento ni cielo, escribe un Villaurrutia abiertamente lopesco, *sin olas, desolado*.

La lectura de este poeta me enseñó algo que yo había sospechado desde la adolescencia, y que no era sino la posibilidad de entender la escritura como un flujo ininterrumpido de sensaciones, lo que hace que la poesía sea capaz de situarse más allá de las ideas y trascender así la experiencia intelectual. La posibilidad, quiero decir, de entenderla como un fluido sin ideas, sin informaciones, conectado al centro mismo de la conciencia. En una palabra, de vivir, en estado puro, esa experiencia extraña, escurridiza a las definiciones, que se llama *inspiración*.

Por esas razones, el poema me parece especialmente bueno: reproduce la sensación de ese mar íntimo, sirviéndose, sí, de referentes intelectuales, y alguna vez hasta cultos, pero devolviéndolos a su significado básico, desnudándolos hasta la sensación en estado primigenio, como si fueran el barro del que está hecho un objeto ancestral:

*nada, nada podrá ser más amargo
que el mar que llevo dentro, solo y ciego,
el mar antiguo edipo que me recorre a tientas
desde todos los siglos*

Celorio celebraba que al final Villaurrutia se diera el lujo de hacer una suerte de comentario entre humorístico e irónico, más bien inesperado: la decisión de guardarle, a ese mar interno, su secreto, después de asediar su



significado con la persistencia del oleaje contra las rocas, y optara, en contra del sentido mismo de la escritura, por no decir, por callar, por ocultar:

*Lo llevo en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso,
y lo arrullo y lo duermo
y lo escondo y lo cuido y le guardo el secreto.*

Si me preguntan, tendría que responder que a mi poesía se trasladan ciertas confluencias de mí mismo, confluencias de criollo, de hijo de españoles nacido y criado en México, identificado con la mexicanidad hasta los párpados y los surcos digitales. Me parece que en mi poesía se dan, por un lado, una manera mexicana de entender el mundo y, de ahí, comprender la literatura —con su vocación barroca y su pasión a punto de delirio por la forma—; y por el otro un impulso claramente español, en el cual gana unas veces lo luminoso andaluz, casi ebrio, de mi abuelo de Huelva, y otras la opacidad adusta de mi abuelo asturiano. ¿O son otra cosa mis poemas, que buscan la abierta sonoridad, pero que aman llegar por el costado? ¿Es otra la poética de quien pretende iluminar con vocales expresivas los objetos, que prefiere opacos? ¿Se podría entender de otra forma a quien desea unir en las mismas bodas gracia y dolor, coloquialismo y retórica, humor y desencanto, narrativa y lirismo?

En esa configuración juega un papel esencial la lectura de los poetas de esa suerte de medio siglo de oro español que conforman los del 27; pero aun allí no acabaría de reconocermé si no fuera por los poetas de *Contemporáneos*, por ese leve matiz pardeante y esa sombra que ahonda, por ese amor al perímetro de los objetos, a su forma, que acaba contaminando su esencia y la manera misma de sentir el mundo. Ahí, en mis poemas, tal cual ocurre de Llanes a Veracruz, del café de La Parroquia del puerto mexicano a La Bitácora del pueblo pescador del Mar Cantábrico, igual que del Alberti marinero al Xavier Villaurrutia cosmopolita, tal como sucede en mi propia vida, va y viene esa pendularidad que me define. Me sentiría dichoso si fueran ellos, mis poemas, uno de los lugares donde ocurre el encuentro de esos dos grupos de portentosos contemporáneos de los dos Atlánticos.

HABLA LA TIERRA

Guiomar Cantú*

Fecúndame

que en mis montañas te está esperando el cielo
y quédate a encontrar poemas debajo de mis piedras
despósame.

dame tu nombre

llena mis árboles con el beso febril de los amantes
mis ríos de peces encantados
mis cuevas con la humedad de tus labios

y sálvame del Hombre
de esa raza mortal que me asesina

que quiero amar todo lo que tus manos construyan en el aire
que mi nieve recorra tu piel
y se derritan mis cuatro continentes

deja que en mi garganta crezcan las aguas que llegan a tus mares
y quédate conmigo

porque quiero pedirte que me mires
que no olvides que existe el paraíso
que mis flores son tuyas y mis playas

quiero que me obedezcas y que de madrugada te vuelvas asesino
que una cuadra de ángeles guíe tu espada y me salve
que crucen los desiertos
que encuentren mis cenotes y marchen

* Premio Nacional de Poesía Ecológica 2000.

a castigar a todo el que ha violado mis sentidos
al que arranca el reflejo de mis aguas
y se devora mis bosques
al que no tiene rostro
al que aniquila a mis hijos
al que oscurece mis selvas
al que envenena mi aire
al que se vuelve demonio
al que le dicen El Hombre

sálvame
que en mis arterias mil semillas están ya palpitando

ven
prende un millón de velas en mi nombre
desata una guerra santa
y recupera los pergaminos antiguos de las leyes sagradas
para hacer culto a mi origen
para invocar al cometa mi resurrección en cada primavera

que en mis campos la sangre de la guerra
fertilice el deseo que hay en mis venas
y que en mi vientre se engendren mariposas

no me dejes morir
soy una hembra

soy un milagro con forma de planeta

en mis volcanes late tu corazón de ave

somos la danza en la voz del universo

créeme

estamos hechos de la misma sustancia de los sueños

vivimos unidos por el misterio de un aliento divino

cierra tus ojos ven que te bendigo

y que la Atlántida entera se despierte

que los dragones se duerman

que los pegasos se eleven

que las sirenas se entreguen

que los espejos liberen sus quimeras

que el unicornio regrese

que la mandrágora acalle sus gemidos

que la clepsidra detenga mi condena

y que mi delirio se desvanezca en la arena.

SE-KONG TOU DE LOS TANG

Nota y versiones de Moisés Ladrón de Guevara

La época de los Tang en China (618-907 d.C.) fue una era de esplendor e intensa actividad literaria. Sus escritores crearon una florida poética y gran parte de la filosofía del pensamiento chino, así como el hábito de usar adagios, la aportación de la poesía a la enseñanza y el empleo del verso y de la prosa rimada en las relaciones entre intelectuales. Todo estaba dispuesto para el desarrollo, tanto del pensamiento como del trabajo filosófico y, sobre todo, para la creación poética.

La gran antología de la poesía de la dinastía Tang comprende 900 volúmenes que reúnen más de 48 900 poemas compuestos por casi 3 000 poetas.

Las versiones que presentamos se basan en el libro de Bruno Belpaire *Tang Kien Wen Tse*, editado por el Institut Belge des Hautes Etudes Chinoises en 1957.

HIONG HOEN
Esplendidez varonil

El exterior esconde la importancia suprema; pero interiormente se empapa de la sustancia de lo verdadero.

Volviendo a la simplicidad, penetra en lo abstracto y acumula fuerza, él es la fortaleza misma.

Su comprensión abraza diez mil seres (diferentes) y su fuerza (viva) puede cortar en seco el inmenso espacio. Se expande en todas direcciones (de tal manera) que se condensan (las pequeñas) nubes (o también ejerce una) acción continua (como el viento) que se prolonga en un sentido.

Traspasa la periferia del universo, quedándose siempre en el centro de la esfera.

Al tocarlo su apariencia no es robusta, y cuando llega aparece lo infinito.

TCH'ON TAN
Sin sabor propio

Acostumbra permanecer en silencio (sintiéndose el minúsculo) órgano (vital) de una excelsa maquinaria.

Bebe la misma inmensa armonía, sólo la grulla escolta su vuelo.

Es semejante a una brisa benéfica (que en verano, hace ondular ligeros ropajes).

Analiza las notas (musicales) y afina las cuerdas (de su laúd).

Es el sol hermoso iluminando el retorno (a la casa).

Encontrarlo no es un apego profundo, ya que entre más se le acerca, más se le siente lejano; un arrojado despojo es su corporal apariencia; se le toma de la mano y de pronto se encuentra en la lejanía.

III

SIEN JON
Ternura refinada

Tiene las entrelazadas corrientes de una ola dispuesta, tiene la exhuberancia frondosa de la primavera por llegar.

En la soledad perfecta de un profundo valle donde aparece una musa de tarde en tarde; los verdes duraznos cubren los árboles, la brisa y el sol (animan) la orilla del río. Sombreadan los sauces su sendero tortuoso y el ruiseñor que pasa es el único vecino cercano.

Mientras prevalece todo esto, más avanza y más está en lo verdadero. Es como si chupara sin cesar (las diferentes edades); está tan cerca de lo antiguo que lo hace contemporáneo.

IV

TCH'EN TCHON
El impasible

Debajo de las coníferas (sempiternamente) verdes está su rústica choza, se pone el sol, el aire está transparente. Se quita su cofia y camina con breves pasos; a veces le presta el oído al canto de un ave.

Nunca le trae el ganso salvaje (una carta) de sus niños en lejano viaje. Su pensamiento no se traslada a la

lejanía, se calca sobre la vida diaria: la brisa marina, las nubes grises, los islotes y la noche (bajo) el resplandor de la luna.

Si algunos pensamientos lo distraen, les opone la barrera de un Río Amarillo.

v

KAO KOU

El arcaizante sublime

Espíritu curioso cabalga en la verdad y su mano busca el *hibiscus*; sobrevive a los grandes cataclismos y se percibe vagamente su huella en los espacios.

Cuando surge la luna (de la constelación) “Celemín del Este”, una agradable brisa le persigue (y el monte) T’ai-Hoa se llena de tinieblas de tonalidades verde jade. Él, hombre, escucha la cristalina campana.

Él es la seda sin aderezos indemne de ficciones, pero espiritualizada; él suprime (las sórdidas) barreras de los campos. Fuera de cualquier categoría, es un solitario, libre de toda atadura, es un ancestro.

TIEN YA
El esteta original

(Con el juego) de la vasija de jade propicia la primavera (luego) contempla la lluvia de la casita del llantén. Sobre su silla, ocupa el centro de delicados hombres de letras (más lejos), a la derecha y a la izquierda adelgazan los bambúes.

Las nubes grises se van aclarando y bajo su sombra los pájaros se persiguen. Cierra los ojos (pisando la) guitarra bajo el follaje verde; encima de él, una cascada despliega su vuelo.

La flor caída no profiere palabra (así es), el hombre es tan natural como un crisantemo.

Que no escriba acerca de la estación florida. Más bien hay que leerla.

SI LIEN
Metal templado

Como el mineral del que se obtiene el oro, como en el plomo del que se extrae la plata, él llega al corazón (del metal) por licuefacción, rompiendo la afinidad química y ennegreciendo las fosforescencias.

Un abismo de agua purísima (del todo) hace de placa sensible para la primavera (él), espejo antiguo, refleja

la espiritualidad; cuerpo immaculado, fija lo que es puro semejante a la luna (sin mácula), y calca lo real.

A veces contempla el resplandor de las estrellas, a veces canta a los hombres retirados.

La onda que fluye en el río (es su estado) del aquí y el ahora, una luna clara (inmutable) será su estado futuro.

VIII

KING KIEN
Fuerza robusta

Se desplaza como el espíritu (en un universo) vacío (de obstáculos). Se propaga como un soplo (desplegando) el arco iris. A la altura del monte Wu-hia, a siete mil pies, pisa las nubes y se aleja con el viento.

Bebe la verdad, come la fuerza, concentra la pureza y guarda (el justo) término medio. Dice al buen caminante: "Eso se llama salvaguardar la virilidad".

De pie, entre cielo y tierra su transformación es concomitante. De él se espera: "Ir hacia lo real". De él se hace uso: "Dirigirse hacia la causa final".

PARTIDA

Indran Amirthanayagam

Este verbo partir, bestia
De carga casi diaria
De mi vocabulario.

El nacimiento, el primer
Exilio; atada a la rueda
Estarás temprano y para siempre—
Sabidurías recogidas
De una vida agitada.

¿Hay otras verdades
Que pueden esclarecer
Los misterios de la partida?

Un sol que se levanta
A la medianoche al otro lado
Del río; transportar a gran
Velocidad un cuerpo
De Londres a París.

Una máscara ensangrentada
Que se cuelga en el muro
De un club nocturno,
No importa, hablo de signos.

Esta separación, despedida,
Partida definitiva, no se puede
Salvar un cuerpo vivo en un joyero.

Está un muerto, un enterrado,
Un reconocimiento

De una ausencia ya establecida.
Se convierte en sombra,
La tormenta que estraga
La costa quita la chabola
Que has construido
Para encerrar tu llama;
Todas las llamas están apagadas,
Los humos amargos soplan.

No hay ramos de jazmines
Pescados frescos, mangos,
No hay fiesta, hablamos
De una partida, despedida
Subterránea, bajo el manto
De la noche, al amanecer

Hacia el sol en un avión
Furtivo, hablamos de sollozos
Y de fuegos grandes de desechos.

Todas las direcciones, números
De teléfono, los recuerdos
De una vida, estás obligado
A revisarlos, escoges lo que
Quieres guardar, tiras el resto.

No se puede llevar
Toda la vida por todas partes,
Necesariamente, se convierte
En sabio, con menos grasa,
Se reconoce que la vida soltera
De un sacerdote, cualquier vida
Aparte no está más para ti,

Lo que te queda es la partida
Y su vocabulario, salir, irse, partir.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE (1929-2000)

MÍNIMO HOMENAJE

Francisco Martínez Negrete

Toda su vida fue un ejercicio de desaparición. Comenzó con su historia personal y se quitó la máscara: no era lo importante. Siguió con las figuras que el viento acariciaba y las halló falaces: signos apenas que apuntaban a la Noche interior, esencia del canto y madre del lenguaje. Se abocó a cortejarla: atrevió un clavado hacia el fondo de sí volviéndose invisible en su descenso. Así el maestro cantor mutóse en el alma del canto.

Se llamaba Valente, José Ángel Valente. Nunca lo conocí y sin embargo fue un hermano. Ni *descanso* ni *paz* fue su palabra sino *arder*, arder hasta la médula, hasta el arrasamiento. Nos deja la elegancia de una lágrima y algunos de los mejores poemas escritos en lengua castellana desde los años de posguerra del penúltimo siglo. Quién como él para cantar así:

Bajemos a cantar lo no cantable.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

HIMNO

La única forma perfecta del
amor
es la soledad
(cuando ante la pútrida rosa de
la infancia arrasada
no reconoce límites el odio).

LÍMITE

Qué oscuro el borde de la luz
donde ya nada
reaparece.

BAJEMOS A CANTAR LO NO CANTABLE

Bajemos a cantar lo no cantable,
propongamos al fin un Edipo al enigma,
un trompo al justiciero general de a caballo,
una falsa nariz al inocente,
pan al avaro,
risa al cejijunto,
al astado burócrata una enjuta ventana
con vistas al crepúsculo,
al rígido bisagras,
llanto al frívolo,
gladiolos al menguado,
tenues velos al firme,
un ángel mutilado al siempre obsceno,
falos de purpurina a las dulces señoras,
y soltemos al gato con latas en el rabo
del coro al caño, del caño al coro,
del coro al caño.

Al cerrarse, sus ojos se han
abierto a la elusiva luz de su verdad
(la que en vida cercó hasta expresar-
la). Ahora, redivivo, se reirá: una
risa taoísta, golosa y omnisciente.
Qué mejor homenaje que leerlo.

LA EXPERIENCIA MALLARMÉ

Pablo Muñoz Covarrubias

Stéphane Mallarmé, *Un tiro de dados*,
traducción de Jaime Moreno Villarreal,
introducción de Julián Zugazagoitia;
México, Ditoria, 1998.



Pocos son los poemas que no entroncan, a su modo, con el gozo y el desencanto. Es raro el ejemplo de obra poética que no termine por entregar su espíritu a uno de estos dos rumbos. Hay, sin embargo, ejemplos de poesía que han podido trascender esta dualidad vacua y simplista; y éstos son —los que no se pueden clasificar con facilidad— los que más intrigantes resultan a quien los conoce, y los disfruta. La poesía de Mallarmé resulta ser el mejor ejemplo de lo antes dicho: es la suya una literatura que culmina más allá de lo anecdótico y lo sentimental; que reinventa lo que significa *poesia*. Sin embargo, al mismo tiempo, hay que decir que *Un tiro de dados* es el mejor ejemplo de un viaje

anímico —de una suma de sentimientos— del que se tenga memoria en la tradición poética moderna. Es *Un tiro de dados*, a su vez, la gran obra en la que Mallarmé logra inventar de nuevo la poesía (aunque hay quien piense que la suya es la trayectoria de un fracaso): el verso ya no contenido sino liberado en la blancura total de la página; los signos de puntuación en fuga han sido removidos para que las posibilidades combinatorias puedan existir: es un llamado, el de Mallarmé, a la libertad poética más extrema y emocionante; a la experimentación que busca que intimen musicalidad y ritmo con imagen (en ambos sentidos del término) y contenido. En *Un tiro de dados* la tipografía (así como todos los

recursos espaciales y visuales) se ponen al servicio del poema. Lo que provoca Mallarmé a través de la escritura y exposición de *Un tiro de dados* en el lector, es que miren cómo se ordenan las palabras cual si se tratara de estrellas de una constelación: miramos cómo se crea el poema —ilusión de lo simultáneo— y cómo halla, en la página, un lugar preciso y propio. El poema —don del espíritu— encuentra en la página —don de la materia— un refugio en donde posarse: poesía de la conciencia y poesía visual. Momento inaugural de la poesía moderna: UN TIRO DE DADOS... JAMÁS... ABOLIRÁ... EL AZAR... El poema se conforma a través de una concatenación de ejes —o versos— que van dispuestos de manera “dispersa” en el poema. Son, al mismo tiempo, éstos los que le dan una secuencia o unidad al resto de la obra en cuestión. Tal como si estuviéramos presenciando lo que pasa entre verso y verso, *Un tiro de dados* es el más logrado ejemplo de la poesía donde la sombra del poeta no es tal: el creador se halla

detrás de cada una de las palabras; y exige, al lector, acompañarlo en el viaje propuesto en la página seminal: participa, en este caso, como quien va reconociendo en un cielo límpido los cuerpos de las estrellas y, por ende, a las constelaciones: sus figuras y también sus significados más herméticos. A lo que llama *Un tiro de dados* es a la renovación de la poesía: ésta puede, pareciera decirnos Mallarmé, combatir en más frentes de los que se piensa según la tradición.

La influencia que ha tenido *Un tiro de dados* en la poesía del siglo XX es en verdad considerable. Es raro conocer la obra de un poeta de hoy en la que no se sienta un influjo —aunque sea por omisión— de la obra cumbre de Mallarmé: la poesía mexicana se ha nutrido desde hace tiempo de *Un tiro de dados*. Una de las razones por la que este poema llama tanto la atención es porque trasciende lo verbal e inaugura, como también lo hizo Apollinaire, una corriente visual en poesía; y es por esto que traducir a Mallarmé, como lo hace

Jaime Moreno Villarreal, es una de las más grandes aventuras literarias: hay que considerar cuán complejo es *Un tiro de dados* —cuáles son sus implicaciones estéticas y verbales— para poder llevar del francés al español el poema; y éstas son muchas... La más difícil de sortear es, tal vez, que lo que Mallarmé propone aquí es una poesía y una poética que se basan en el silencio: no importa tanto lo que se dice sino lo que se calla. Si se pudieran haber omitido las palabras en la composición de *Un tiro de dados*, lo hubiera hecho así el poeta... Es la poesía de lo inefable; y ya en esto hay un problema que no se puede solucionar, y al que pareciera querer remitirnos el autor: ¿cómo, entonces, hacer poesía, cómo “escribir” los versos de los poemas si en todo reina el silencio? Existe una frontera que no podremos superar. Los grandes poemas del siglo XX son herederos de tal expresión y de tal pensamiento: no es posible ir *más allá*. Los versos de autores tales como Eliot o Gorostiza así nos lo han demostrado: son monumen-

tos que se sostienen cual si fueran creaciones del aire o artificios mudos pero sonantes; y esta nueva tradición, que se reconoce ya en poemas y poetas anteriores, es iniciada para nosotros por el rito de *Un tiro de dados*.

En 1998 apareció, bajo el sello de Ditoria, la versión —que bien es creación— de *Un tiro de dados*. Entonces había que celebrar los cien años de la muerte del poeta; y qué mejor manera de hacerlo que llevando sus versos al español y haciéndolo de la mejor manera posible: la edición de Ditoria respeta el deseo formal de Mallarmé ya que “las páginas”, en realidad, son una sola que se despliega y comparte sus secretos en tanto va creciendo a la vista del “espectador”. Si nos habíamos acostumbrado a leer a Mallarmé volteando las páginas, lo que se nos permite ahora es ya no hacerlo sino como fuera pensado por el poeta. Y esto deja que quienes nos regocijamos por motivo de la poesía podamos hacerlo mejor que nunca. Mallarmé en español es un descubrimiento más: un poeta requiere de otro poeta para

ser traducido; y es en Jaime Moreno Villarreal en quien el autor de *Un tiro de dados* tiene una voz que lo sigue y lo recrea. La traducción no puede ser “exacta” puesto que hay diferencias entre el castellano y el francés que son insalvables; lo que tenemos aquí es una versión en la cual el ritmo y los elementos visuales son respetados en lo posible —hay, por ejemplo, preferencias de vocabulario y de sintaxis que no siguen al poema pero que ayudan, tal y como están en la traducción, a construir fielmente los significados poéticos: gustos del traductor que crea su propia versión. Quizá *Un tiro de dados* tenga los componentes para ser considerado como uno de los poemas que más retos propone a sus traductores: la materia prima del poema de Mallarmé casi resulta intocable;

da miedo resquebrajar los versos con tan sólo pretender tocarlos... En la versión de Moreno Villarreal se nota el conocimiento que tiene el traductor de la lengua francesa en tanto que puede andar de la mano de Mallarmé y soltarse a caminar más libremente, a ratos, sin por eso traicionar nunca el original. Cabe resaltar también el preliminar de Zugazagoitia: un buen estudio, útil y profundo, de la órbita creativa del Mallarmé de *Un tiro de dados*.

Sólo con acontecimientos como éste —la bella edición de Ditoria— es que un poeta puede seguir vivo entre nosotros: perdurabilidad de la poesía por medio de nuevas y distintas lecturas y aproximaciones. El de Mallarmé es un tránsito poético que no se detiene.

John Langdon, *Ambigrams and Reflections on the Art of Ambigrams*

NO END. NO END. NO END. NO END.
no end no end no end no end
NO END. NO END. NO END. NO END.



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

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 1, se terminó de imprimir el mes de julio 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.

EN NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO

HOMENAJE A ANTONIO ALATORRE

POEMAS DE JAMES LAUGHLIN

THOMAS MERTON: A LOS POETAS

RESEÑAS, NOTAS, COMENTARIOS



ARTURO CANTÚ EXAMINA UN POEMA DE XAVIER VILLAURRUTIA

GARCÍA BONILLA, TRUJILLO, LOMBÓ: GOROSTIZA | CANTÚ

POEMAS: CARMEN ALARDÍN | INDRAN AMIRTHANAYAGAM

JACQUELINE G. ANDRADE | GUIOMAR CANTÚ

ALICIA GARCÍA BERGUA | VÍCTOR ORTIZ PARTIDA | VERÓNICA VOLKOW

SE-KONG TOU DE LOS TANG

FERNANDO FERNÁNDEZ: LA SOMBRA QUE AHONDA

MÍNIMO HOMENAJE A JOSÉ ÁNGEL VALENTE

0187-5965



9 770187 596504



 **CONACULTA/INBA**