

P E R | O D I C O | D E

# Poesía

Rubén  
Bonifaz  
Nuño

*Arrieros somos*

Gonzalo  
Rojas

*Las adivinas*

Guillermo  
Fernández  
**Quasimodo**

José María  
Espinasa

**Cernuda**

mayo | junio  
1987



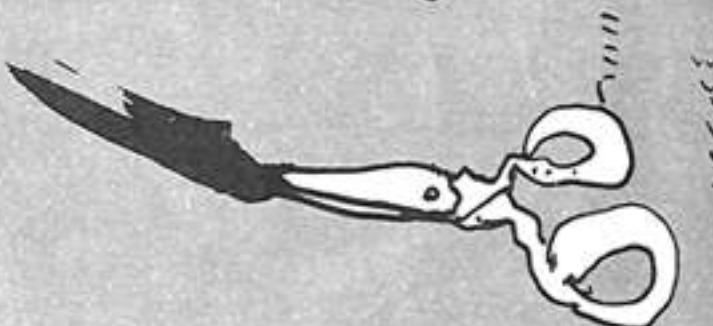
# Poesía

- Arrieros somos/Rubén Bonifaz Nuño □ 3  
 Rubén Bonifaz Nuño en la milicia de Venus/Raúl Renán □ 4  
 Salvatore Quasimodo/Guillermo Fernández □ 6  
 Las adivinas/Gonzalo Rojas □ 7  
 El silencio quebrantado/Eduardo Vázquez □ 8  
 Canto por un equinoccio/Saint-John Perse □ 10  
 La soledad en Luis Cernuda/José María Espinasa □ 11  
 Canción de febrero/Víctor Sandoval □ 12  
 Dos poemas/Francisco Hernández □ 12  
 Un presente amistoso/Fernando Tola de Habich □ 13  
 Encuentro con Ezra Pound y Novalis/Antonio Colinas □ 14  
 Futurismo Italiano/Librado Basilio □ 15  
 Armando Rojas/Marco Antonio Campos □ 18  
 Dos poemas/Mariano Flores Castro □ 19  
 Nocturna/Neftalí Coria □ 19  
 Dos poemas/Joaquín Vázquez Aguilar □ 19

## MINUTERO

- LAS ANDANZAS POÉTICAS DE ERACLIO ZEPEDA/Perla Schwartz □ 20  
 SOMBRA ABIERTA/Guillermo Samperio □ 20  
 LA SOLEDAD ACOMPAÑADA/Sandro Cohen □ 21  
 COMPARTIR EXPERIENCIAS, POEMAS DISFRUTABLES/Arturo Trejo Villafuerte □ 21  
 NÍNFAS EN EL AGUA/Sergio Monsalvo C. □ 22  
 UNA LECTURA DE NAVEGAR ES PRECISO/Julieta Arteaga □ 22  
 RIMBAUD/Josué Ramírez □ 23

## Ilustraciones/Magali Lara



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general  
Dr. Oscar González Cuevas

Secretario general  
Ing. Alfredo Rosas Arceo

Director de Difusión Cultural  
Mtro. Luis Hernández Palacios

### DIRECTORIO

Dirección:  
Marco Antonio Campos y  
Luis Hernández Palacios

Redacción:  
Javier Sicilia y  
Eduardo Vázquez

Consejo Editorial:  
Julieta Arteaga, Jaime Turrent,  
Alejandro Toledo y Jorge von Ziegler

Diseño:  
Efraín Herrera

Tipografía e impresión:  
Grupo Edición, S.A. de C.V.  
Moras 543-bis, Col. del valle

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector  
Dr. Jorge Carpizo

Secretario General  
Dr. José Narro Robles

Secretario General Académico  
Dr. Abelardo Villegas

Secretario General Administrativo  
C.P. José Romo Díaz

Secretario General Auxiliar  
Lic. Mario Ruiz Messie

Abogado General  
Lic. Manuel Barquín Álvarez

Coordinador de Difusión Cultural  
Lic. Fernando Curiel

# Rubén Bonifaz Nuño

## Arrieros somos

**S**i me preguntan quién estuvo  
aquí, les diré que tú te fuiste.  
Que ya presume de espolones  
aquel pichón: allá se esponja,  
bien relumbroso y perfumado,  
entre muchas rosas abrazándote.

Por padecer, para encelarme,  
siempre escogí de las mejores;  
pero se me va cerrando el mundo,  
me voy quedando sin repuestos.

Como si me viera con ladrones  
en tu casa, cuando me he metido  
a robar también, me hago el honrado.

Y digno tal vez de mejor flama,  
el hígado vuelvo, resentido,  
a tus amores terminados;  
soplo en esta costra de ceniza.

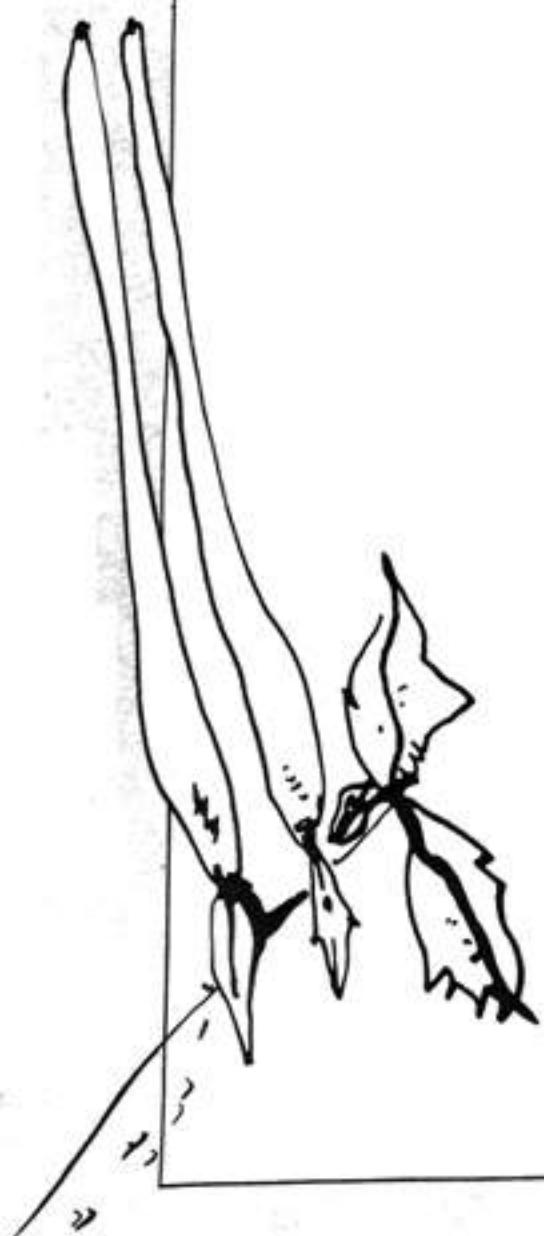
No me quejo de que te hayas ido,  
lo que me duele es que te dejo;  
que, porque los otros no me gasten  
lo que trabajé, lo estoy tirando.

Ten presente  
que yo te serví, mientras pensabas  
que ya de nada serviría.

Apretada entre rosas, piensas  
que yo quisiera recordarte;  
que al jalarte me descobijaron.

Pero no me dejes otra carta,  
ni una paloma, ni un espejo;  
para abrazarte de memoria,  
que me den tus zapatos viejos,  
tu vestido blanco y ulcerado,  
los listones con que te peinaste.

Ayer me pudiste. Pero andamos,  
y en el camino nos veremos:  
pues podrá ser que se te olvide  
mi amor; pero esos tiempos, cuándo.





# Rubén Bonifaz Nuño en la milicia de Venus

Raúl Renán

C

*Bajo blandas armas sufrirás la milicia de Venus.*  
Propacio

inthia, como un clarín de alerta, es la primera palabra llena de augurios con que Propacio inicia la primera de sus elegías. Cuánto anuncia este sonido arcángelico y lo que esperamos no podemos dudar que será cuantioso tesoro de amor y de poesía.

Esto es lo que decimos, que la gran poesía está indudablemente signada por una mujer. No queremos ocupar líneas para nombrar tantas de sobra conocidas. O sí. Beatriz, Laura, Lesbia por ejemplos.

Pero antes que todas y para que estas tengan existencia, está la gran señora madre, la poesía, cuyo retrato Rubén Bonifaz Nuño traza con estos profundos rasgos: "Flor inmóvil perfecta, me alucina/ en el aire tu imagen liberada./ Sigue el ritmo el poema. Insospechada/ es tu presencia rosa repentina./ En el umbral del corazón se afina/ el sentimiento; todo está, y es nada/ la música que dije limitada/ y tu estancia en mis horas determina./ Como tú eres de nadie, te detuve,/ y fue tu voz de cielo a cielo nube/ donde cuerpo y amor son destruidos./ Retengo solamente luz vacía; te amo y estoy sin ti. Ven, poesía./ La soledad te busca en mis sentidos".

La poesía es pues la primera presencia femenina que aparece en la obra reunida con el título, *De otro modo lo mismo* de Rubén Bonifaz Nuño. Fulgurante aparición en el primer libro: *La muerte del ángel* (1945). Es el principio de un largo camino poético donde lo femenino es la fuerza conductora. "Lo mejor de mí mismo lo construye/mi deseo de ti. Ven, poesía,/ y déjame contigo la alegría/ y el color que tu mano distribuye".

Poner en la entrada de un libro como divisa, a la poesía, es una profesión de fe.

Buena señal se dice cuando el augurio ennoblecía la circunstancia. Dicha imagen se transforma después en las mujeres que siempre veremos en los libros sucesivos de Bonifaz Nuño como el tinte de todo acto y sentimiento.

Investido de Salomón añade a los cantares otro cantar a una Sulamita que el poeta vio y palpó a la medida de sus versos. Ella que con la voz desnuda dijo el nombre del poeta y a quien el poeta respondió: "rosa de místicas resurrecciones". "Rosa del sol, paloma de la luna./ Perfecta, pues te amo, en todas eres,/ y todas son en ti, porque eres una." Así como el poeta halla en la Sulamita todos los dones de todas las mujeres, él es el amante rey, esclavo, ciudadano, simple profesor y hombre corriente de todas las mujeres.

En cinco sonetos hace de la Sulamita heroína de su corazón.

En 1953, en "Imágenes", Bonifaz Nuño incluye 9 "Poemas de amor". Otra vez en sonetos —el difícil y bello género propio de los poetas amorosos, recordamos la *Vida nueva*. ¿Y qué pide el poeta? "Que en mi dolor descienda tu mirada/ como el verano sobre las espigas." Ella, la amada, es la que fue; el poeta la invoca y evoca todo lo en ella y por ella vivido.

"En ti vive este amor que no quisiste." ¿Y qué clave le da para ser reconocido el amor del poeta? "Lo has de escuchar, tal vez, cuando una triste/ niebla mires flotando en tu ventana,/ que abrirás al impulso, una mañana, del recordado sueño que perdiste." Como una historia continuada —somos el mismo hombre con el mismo amor amando a la musa de mil nombres —Bonifaz Nuño, como caballero ante sus armas, vela el sueño de la amada: "...yo velo porque te amo/ y tú, amada, estás dormida".

Pondriamos este canto en la primera página del *Nuevo cancionero mexicano* que alguien podría reunir con los pocos dignos ejemplos que se reconocen. Décimas de registro emocionado donde la canción es el personaje que con sus dulces tonos, sigilos y cuidados guarda la paz interior del sueño de la amada. La perfección toma todas las formas del poema: octosílabos, décimas, palabras suaves en susurro y un trazo elíptico del canto que transcurre como un hilo secreto. Es probable que al despertar la amada habrá encontrado en su oído esa canción enamorada.

Una plegaria pone la primera estrofa del otro canto, "Canto del afán amoroso", al uso antiguo de encomendar a Dios la em-

presa de una obra o el sujeto amoroso": "Dios te salve./ Preserva Dios tu santa soledad/ y el río de tus horas./ Lejana siempre,/ ajena siempre a mi dolor te guarde:/ sólo tu amor señale tu camino./ Huerto cerrado, templo./ Que permite que vivas como eres,/ y que seas siempre esperado/el fruto de tu vientre."

Ella guía a los versos porque es la conjurada, y es sin embargo la que ilustra el fenómeno de ser y no ser al mismo tiempo amada. "Amada, niña clara, extraña mía,/ ajena a mí." El poeta resuelve este canto con alternancia eficaz de estrofas en verso libre y sonetos. No hay oficio especial de cada forma en el flujo del poema, es sólo movimiento del ritmo para hacer del poema un corpus amoroso con un latido constante y ardiente.

De pronto la mujer es el alma del poeta: "Por qué te dueles, alma mía", y se hacen uno solo el amante y la amada.

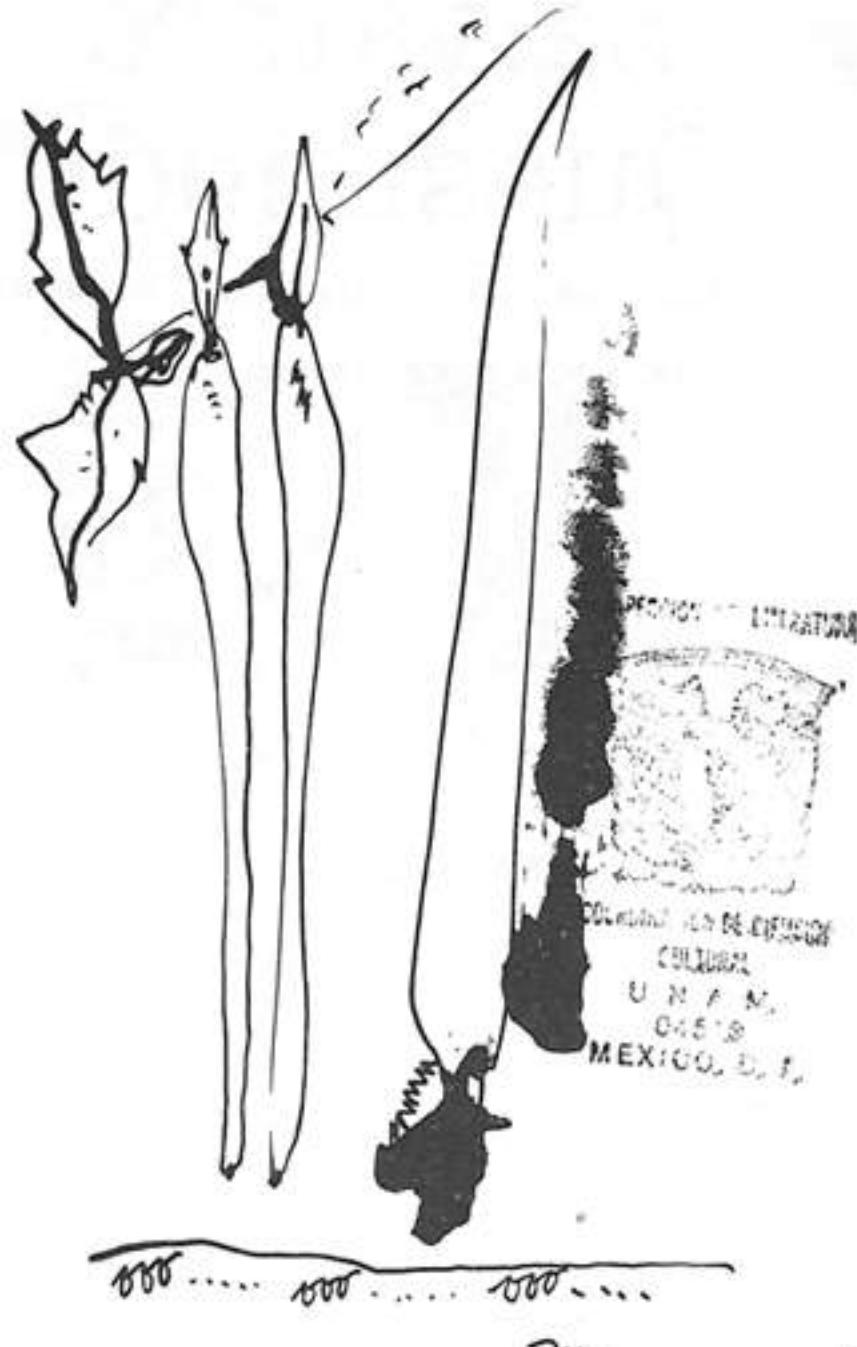
No puede escapar la mirada del poeta a las luces de la Virgen María, que tanta elevación dejó en nosotros nuestro señor de Berceo. Divina figura femenina en la poesía de Bonifaz Nuño santificando la estancia que el poeta denominó "La rosa".

Pero hay un alma única acostumbrada desde las páginas iniciales de *Los demonios y los días*. Bajo su mirada, el poeta construye uno de los arcos triunfales de más bellas guirnaldas debidas a inspiración alguna. Vigilante faro por el cual las cosas son más claras al poeta y traen a su reconocimiento todo aquello que oculto no le es dado saber *motu proprio* a los mortales. Gracias a Dios, al poeta le es permitido incurrir en aciertos esenciales: nueva sabiduría del alma diríamos. No es lo mismo decir lo que estos ojos físicos ven de la mortal materia. "Eso pueden verlo todos." Dice el poeta y añade: "Pero pocos son los que han visto/ lo que se traslucen en el paso/ normal de las gentes; lo que habita/ más allá de faldas y pantalones,/ y que esculpe en todos la ineffectiva completa/ de un mono demente, de un suicida,/ de un ratón con piojos que se rasca". Pero ¡ah! gran misterio todo esto que es hallazgo interior del poeta; si es cierto que significa a quien lo inspira, llega por gracia de ella como una proclama a los necesitados. Así es el amor, nos hace de gran corazón. Oigamos cómo dice el poeta: "Bienaventurados los que padecen/ la nostalgia, el miedo a estar a solas,/ la necesidad del amor; los hombres,/ las mujeres tiernas de ojos amargosos;/ los que en su comida han recibido/ lo gordo del caldo del sufrimiento./ Porque de ellos es la desesperanza,/ el insomnio, el llanto seco, las rejas/ de todas las cárceles, el hambre,/ y la fuerza lírica y el impulso/ para desquiciar la desventura".

En *El manto y la corona* se abre una casilla donde el poeta llama a la musa en un lenguaje que la alude como si en él leyera su nombre: "Aquí debería estar tu nombre." Bajo esta consigna el poeta despliega un canto que es una confesión de amor de enamorado. Aquí no sólo es guía la evocada femenina sino aquella que en el diálogo, su sola presencia, es la elocuencia tácita. Una historia del corazón hasta las lágrimas. Si los enamorados necesitaran tomar lecciones de soledad y de ternura, tendrían que llevar en el bolsillo para toda consulta este manual, escrito bajo el dictado de la belleza.

Otras tantas presencias femeninas hacen su aparición momentánea en la poesía de Bonifaz Nuño. Por ejemplo, la alegría en *Fuego de pobres*, que como un retrato llena una página; la lluvia, la ciudad, la noche pero ante todo y por delante, su majestad suprema, la palabra.

Sin embargo, no todo lo femenino que dirige la poesía de Bonifaz Nuño toca la vida; hay otra en el otro extremo, ella es la muerte. "Algo que se alumbría si la voz es buena", pronuncia el poeta en el primer poema-estrofa de "La muerte y la doncella"; algo se manifiesta en el curso de la vena amorosa, y es esa otra forma femenina representada por la muerte: "Yo seguiré cantando. Tú habras muerto./ Habré yo muerto y seguiré cantando./ Ha de



sonar mi voz de vida, cuando/ la muerte en celo me haya descubierto".

Esta dama en su papel de reina mexicana, ocupa el libro *Siete de espadas*. Abre su procesión en el poema en el centro de la ceremonia y la oración coral.

Un sitio especial destina Bonifaz Nuño a las mujeres de la literatura que admira como "amantes inauditas", definición que tomamos del epígrafe de Rilke. Una bella galería con una conmovedora carga de fatalidad. Heroínas de la preferencia del poeta, las encierra en medallones poéticos cuyo marco se reconoce por sus filos de amor sangrante. Modelos del martirologio amoroso cada una de estas mujeres, reina en sí misma ya por su sufrimiento, ora por su desamparo, su pasión divina: su fatalidad, o su desventura. Mariana, la Mariana Alcoforado que la literatura conoce como La Monja Portuguesa: "Desventurada y sola; abandonada/ como las conchas de una playa triste".

Julia de Lespinasse, "casa de muchos huéspedes" por sus muchos amores; Georgette Leblanc, tan cerca de Maeterlinck como la miel de sus abejas; Bettina de Arnim, la del "corazón en vela sobre todas las cosas"; Eloisa, la que "se aflige lejos del placer"; Euridice, Teresa, Santa Teresa, "doliente lámpara de oro".

La forma como Bonifaz Nuño trata a las mujeres de su galería, lo confirma como un "amador por destino", como él mismo llama a Propercio. Su simpatía por ellas lo hace su solidario, nombrémos así a quien demuestra comprensión. A modo de consejo les habla, no de viejo, de amante que viene de sus propias tormentas. Bellas palabras, sabias palabras, amorosas palabras.

El poeta expresa la versión poética del drama de cada una de estas "amantes inauditas".

Así vemos cómo en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, la mujer es el cuerpo poético y es el alma poética también. De modo que cuando no es luz que alumbría la senda del dolor que el poeta ciego recorrerá, es sujeto del drama poético o la materia de homenaje. Todo, al fin, dones de la personalidad de un destinado por la milicia de Venus.

# Salvatore Quasimodo

Traducción y nota de Guillermo Fernández



**C**onservo una fotografía en que aparezco con Salvatore Quasimodo; en otra al lado de Carlos Pellicer, Quasimodo, Fedro Guillén y otras dos personas cuyos nombres no recuerdo. Dichas fotografías fueron tomadas en la planta baja de la Casa del Lago en ocasión de un brindis ofrecido al poeta siciliano, tiempo después de que éste obtuviera el premio Nobel. Recuerdo que, aprovechando la ocasión, me le acerqué a Quasimodo con un ejemplar de su *Obra completa* en la mano, para solicitarle no sólo una dedicatoria sino el favor de que me escribiera, de su puño y letra, un poema suyo en una de las guardas del libro. Al oír mi petición dicha en mi muy lamentable italiano aprendido en la Dante Alighieri, el quisquilloso poeta me preguntó entre molesto y aterrado: "¿Cuál?" Y dije de inmediato, en un tono conciliador: "Ed è subito sera". "Ah, menos mal", dijo, y tomó el ejemplar para escribir el célebre poema con su caligrafía reñiente y tortuosa; mientras tanto me advertía: "Tenga cuidado con la traducción, es mala. ¿Cómo le pareció a usted?" Le dije que mi conocimiento de la lengua italiana no podía ser peor, que no me sentía capaz de pronunciarla. "Pero si la edición es bilingüe; basta cotejar la traducción con el original. Por ejemplo: ¿cómo traduciría usted este poema ('Ed è subito sera'), que es tan sencillo?" Después de reflexionar un poco —pero a mí me pareció que había pasado un siglo—, le contesté más o menos con estas palabras: "El nombre *sera* siempre me desconcierta; si el contexto no me ayuda, nunca sé si se refiere al atardecer o a la noche... Sin embargo, me parece que *atardecer* o *anochecer* le resta fuerza a la intensidad del último verso... En mi lugar yo habría escrito *notte*, para evitar una confusión... Aunque, es claro, se perdería la asonancia con *terra*..." En ese momento me di cuenta de que estaba pisando un terreno prohibido, que estaba objetando no un caso de traducción sino el sentido del último verso cuyo final, de acuerdo con mi manera de ver, caía como un telón rápido, y se lo dije rojo de vergüenza. Quasimodo se me quedó viendo con severidad pero reflexionando en lo que le había dicho. Jaló aire, resoplando, me tomó del brazo con fuerza y me dijo: "Bravo ragazzo! Ante te sei poeta", y se alejó un poco para reunirse a la hermosa joven que lo acompañaba en ese viaje, dejándome un leve ardor en el brazo y jilgueros dentro de mi cabeza. Momentos después se acercó a mí con aquella joven, para conversar conmigo dejando a un lado la glacial cortesía con que trataba a todo mundo. Desde ese momento supe que Quasimodo me autorizaba tácitamente a traducir ese poema como yo lo sentía, permitiéndome además la ilusión arrogante de considerarme co-autor de ese gran poema. Pecados de juventud.

## Y de pronto la noche

Cada uno está solo en el corazón de la tierra  
traspasado por un rayo de sol:  
y de pronto la noche.

De *Aguas y tierras*

## Anélido hermafrodito

Benigno letargo de aguas:  
la nieve dona claros azules.

Soy la memoria  
de todas mis horas terrenales,  
ángel espino albar.

A ti me ofrezco trillado,  
sin semilla; y adentro duele  
piedad de magras hojas  
con que me ayuda la muerte.

Del lodazal aflora  
rosado anélido  
hermafrodito.

De *Oboe sumergido*

## Garza muerta

En la caliente ciénaga, hundida en el limo  
y manjar de insectos, me acongoja  
una garza muerta.

Yo me devoro en luz y sonido;  
golpeado en escuálidos ecos  
de cuando en cuando gime un soplo  
olvidado.

Piedad; que yo no esté  
sin voces ni figura  
en la memoria un día.

De *Erato y Apolo*

## Quizás el corazón

Se hundirá el agrio aroma de los tilos  
en la noche de lluvia. Será vano  
el tiempo de la dicha, su furia,  
su mordisco de rayo que destroza.  
Apenas permanece la indolencia,  
el recuerdo de un gesto, de una sílaba  
más semejantes a un lento vuelo de pájaros  
entre vapores de niebla. Y aún esperas  
quién sabe qué, mi desvalida; acaso  
una hora decisiva que reclame  
el principio o el fin: da lo mismo  
ahora. Aquí el humo negro de los incendios  
seca todavía la garganta. Si te es posible,  
olvida aquel sabor de azufre  
y el espanto. Las palabras nos cansan,  
brotan de un agua apedreada.  
Quizás nos queda el corazón, quizás el corazón...

De *Día tras día*

# Gonzalo Rojas

## *Las adivinas*

Cada piel se baña en su desnudez, la Juana  
se baña en su desnudez  
salada, la prima de la Juana  
sin más música que la de su pelo, la madre  
de la Juana aceitosa  
y deseosa como habrá sido, las cerradas  
y las adiestradas de la casa de enfrente, las perdidas  
y las forasteras sin mancha, las vistosas  
de seda y organdi de 6  
a 7 se bañan.

En hombre es como adelgazan su figura, en olor de  
hombre  
se paran en las esquinas, anclan  
en los bares de los suburbios, fuman un tabaco  
religioso para airar la Especie, son  
blancas por dentro y guardan  
una flor que preservan por penitencia, la Urbe  
es la perdición, ellas no son la perdición, nadan  
en la marea de los taxis de Este a  
Oeste, conocieron  
los laberintos de Etruria mucho antes que Roma,  
mucho antes.

Además son locas, dejan  
corriendo el agua y ríen, sangran  
y ríen, se amapolan  
y ríen, cuentan las sílabas  
de los meses y ríen, bailan  
y ríen, se perfuman, se  
desperfuman y ríen, sollozan  
y ríen, adoran la vitrina.

Lo que pasa es que no  
duermen y andan todas ojeras  
por muy fascinadas e imantadas de un cuerpo a  
otro cuerpo en un servicio  
casi litúrgico de ablución  
en ablución y eso cansa  
de Nínive a New York siglos y  
siglos, desvertirse y  
vestirse de precipicio en precipicio cansa, predecir  
la misma carta del naípe en la misma convulsión  
de hilaridad en hilaridad en el mismo  
abismo del orgasmo cansa.

Preferible salir rápido de la fiesta, comprar  
diez metros de oro de alambre de ébano  
y marfil en el mercado  
polvoriento: con ese alambre  
y ese polvo hacer un reloj  
de polvo, quemar  
encima incienso propicio al vaticinio, dejar  
que eso se seque, no importa el humo, las  
pestañas. Toda puta  
resplandece. La  
Juana y su parentela no son  
las únicas, Baudelaire  
vio por dentro a Juana.



## El silencio quebrantado

Eduardo Vázquez

**E**

n su visita a México, el poeta Roger Munier decía que cada poema era una forma de respirar; que entre lo que se piensa y lo que se expresa media la respiración. Es el aliento el que le da forma a lo que en la cabeza, el corazón o el estómago, late de forma contradictoria. Siguiendo esta idea, el traductor de Paz al francés, acotaba que en su caso él respira de manera distinta cuando ama que cuando se duele, cuando ríe o cuando ironiza. Que el poeta respira de manera distinta cuando habla en español que en francés o en alemán, y que la manera de respirar ordena y dicta de formas distintas las ideas. Respirar es pensar.

Cuando uno lee a Gonzalo Rojas y se ve obligado, por el impulso interno de sus textos, a hacerlo en voz alta, siente que el poeta es múltiple, que su aliento, la métrica de los sentidos, cambia constantemente. Ahora es corta, ahora se extiende. A veces es la paz, el sosiego de alguna certeza. En otro poema el aliento se corta a media palabra, siente con Celan o Pound que su canto es el de una palabra ahogada que reclama o estalla. Es el silencio roto; es el silencio anhelado.

Si Rojas respira de maneras tan distintas es porque las temáticas de sus versos son también múltiples: no existe para el poeta tema vedado. La vida y sus manifestaciones infinitas, siempre nuevas y conocidas, siempre vistas a través del cristal de lo leído y al mismo tiempo inéditas, es el tema del poeta.

Sin embargo, de la multiplicidad de formas, de ideas, de voces, de aientos, nace un estilo inconfundible. Y este es el primer enigma del poeta chileno nacido en 1917, del surrealista del grupo "Mandrágora", del socialista, del hombre que vive cerca de Dios, del lascivo. En dónde reside la originalidad que hace posible distinguir a Rojas de todos los poetas con los que su poesía establece un diálogo permanente. Por qué este Rojas transfigurado en Celan, Neruda, Pound, San Juan de la Cruz, Hölderlin y Quevedo, no deja de ser Gonzalo Rojas. Cómo es posible que se funda en almas tan disímiles y permanezca visible.

Las matemáticas nos dicen que  $1 + 1$  es igual a 2. La poesía, cuando se asoma a la alquimia de las fusiones, cuando hace de

la oreja el ojo más atento y lee en la bitácora de las ánimas los innumerables préstamos, parece llegar a la conclusión de que la unidad sumada a la(s) unidad(es) siempre es igual a la unidad. Y es que en la poesía de Rojas lo múltiple encuentra en la palabra un espacio de comunión.

Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante,  
uva a uva de su racimo, lo besamos  
soplando el número del origen,  
no hay azar  
sino navegación y número, carácter  
y número, red en el abismo de las cosas  
y número.

El poeta se da a la tarea de restituirle a las cosas el orden perdido. Ve en el caos un principio ordenador. Re-liga lo que en apariencia pertenece a naturalezas distintas. El alquimista junta, en el laboratorio de la imaginación, el agua con el aceite.

En distintos aientos, en voces y temas contrastantes, siempre que nos acerquemos a un poema de Gonzalo Rojas sentiremos que al mundo le es devuelto su principio. No se trata de un orden esclerótico, inmutable, inquisitorial. El poeta no pretende eliminar el misterio con verdades doctorales: se asoma a lo invisible, nos entrega sus intuiciones, detiene esos instantes en que el poeta es alumbrado y puede nombrar el movimiento de las cosas. Rompe el silencio para quedarse callado y navegar de nuevo en este mundo que la palabra no puede abarcar.

Guillermo Sucre da cuenta de este vaivén entre la necesidad de expresar el andar del mundo y la obligación que el poeta tiene de guardarse en el silencio. En *La máscara, la transparencia* el crítico escribe:

"Casi eres mi Dios / y casi eres mi padre cuando estoy oscuro", dice Gonzalo Rojas en un poema dedicado al silencio (es su título). Para quien conozca la obra de este poeta chile-



no, (...) tal frase podría parecer extraña, si no contradictoria. En los dos libros que ha publicado hasta ahora, tiende a dominar, en verdad, cierta elocuencia: una retórica envolvente, de ritmo largo, que a veces recuerda el dinamismo y la soltura de un Dylan Thomas. Se trata también de una poesía cuya intensidad erótica no sólo busca sino que exige la exuberancia, los largos fraseados, la carnalidad verbal —lo cual lo aproxima, esta vez, a Neruda. Esto sin embargo no lo define del todo. Rojas es también un poeta que conoce y practica la parquedad en su propia obra. (...) A grandes masas sonoras se oponen textos muy breves y descarnados: de estas repentinamente transiciones surge (...) una impresión de vértigo estático, una suerte de acuidad o soledad sonora: surge el silencio.

Las anteriores líneas de Guillermo Sucre apuntan dos consideraciones importantes: la primera subraya la tensa relación que con el silencio guarda el poeta y la segunda tiene que ver con el motivo central de la poética de Gonzalo Rojas: el erotismo.

Efectivamente, la manera de abordar lo erótico le dicta a Rojas su aliento largo, de frases ricas en colores y formas; se trata de entender el hecho amoroso como una constante marea de interminables variaciones rítmicas, de (parafraseando a Connolly) revelar a los deseos como una tumba sin sosiego a la que el hombre se encuentra irremediablemente encadenado:

tan livianas, tan hondas, tan certeras las suaves.  
Cacería de ojos azules y otras llamaradas urgentes  
en el baile de las calles veloces. Hembras, hembras  
en el oleaje ramo donde echamos las redes de los  
cinco sentidos  
para sacar apenas el beso de la espuma.

Marcelo Coddou, el crítico más sistemático de Rojas, ha dicho que para nuestro poeta el erotismo es la forma en que el lenguaje de Dios se expresa ante nosotros, la belleza será entonces, la manifestación más clara de la existencia del creador y el erotismo el espacio común que nos acerca a Él.

No deja de ser inquietante que en hebreo *decir* se escriba 'amar'. El que dice realiza una suerte de acto amoroso; en este sentido el hecho de escribir sobre el amor parece ser una reiteración, un doble hecho vital. Si el amor es el gesto humano que permite unir las partes del cuerpo de Dios, el hecho de *dicho* hace permanente algo que en el mundo es un accidente, un constante encontrarse para perderse. Solo en la palabra escrita la unión es indisoluble.

Sobra decir que las manifestaciones numinosas sobre las que Rojas escribe son profundamente mundanas, no se trata de buscar a Dios evadiendo la vida sino de verificar su existencia en medio de la rutina diaria como en la sorpresa.

Entre lo divino y lo profano el ojo de Gonzalo Rojas atisba el movimiento perpetuo de los cuerpos y se somete a la deliciosa dictadura de los sentidos.

Quedesim quedesim, personaje, teóloga  
loca, bronce, aullido  
de bronce, ni Agustín  
de Hipona que también fue liviano y  
pecador en África hubiera  
hurtado por una noche el cuerpo a la  
diáfana fenicia. Yo  
pecador me confieso a Dios.

No cabe duda que la obra de Gonzalo Rojas sintetiza y supera la polémica que entre el surrealismo y Neruda se dio en la década de los 30 y 40. Cuando el poeta ingresó en 1938 al "Movimiento Mandrágora" hacia suyo "ese proyecto de ruptura como una auténtica insurrección estética y moral que intentó —con mayor o menor fortuna— una toma de conciencia de oficio y conducta como un todo único; conducta tan anárquica, eso sí, como el surrealismo, que nos ataba y desataba" (G.R.).

Si Gonzalo Rojas supo huir de las trampas del "arte comprometido" que Neruda representaba en Chile, no fue para aceptar el silencio cómplice: porque entiende el oficio de poeta como una entrega a todo lo que la vida representa, su poesía no ha estado exenta del testimonio (siempre íntimo) de lo que en la plaza pública acontece. En *Del relámpago* el poeta dice:

Ahora, que si me harté hasta el hartazgo de cualquier modo de consignismo, sin haber cedido nunca a su tentación, no iba a adherirme al otro fariseísmo de callar. De callar sucio, porque si no lo dices se te seca la lengua, y adiós vidente mío.

Porque el poeta ha renunciado a la consigna, al lugar común que es la cárcel del lenguaje, y desde esta renuncia aborda lo público de frente y en primera persona, su poesía testimonial o civil no aparecerá nunca atada a un programa político o a los dictados partidarios. No son los grandes trazos de la historia lo que vemos en los versos de Rojas, es su condición humana, del tamaño de un nombre propio:

...que un hombre como Miguel, y ya sabes a cuál Miguel  
me refiero,  
a qué Miguel único, la mañana del sábado  
cinco de octubre, a qué Miguel tan terrestre  
a los treinta de ser y combatir, a qué valiente  
tan increíble con la juventud de los héroes.

Leer una antología personal parece ser leer lo que el poeta considera que le es más propio. Como ocurre siempre en estos casos los lectores de Gonzalo Rojas podrán reprocharle la ausencia de este o aquel texto. Sin embargo la actual selección de poemas registra ese mosaico de aientos, temas e intensidades que configuran la bitácora de este silencio afortunadamente quebrantado.

## *Canto por un equinoccio*

*Traducción de Jorge Esquinca*

**L**a otra noche: el trueno, y sobre la tierra, entre las tumbas, yo escuchaba retener esta respuesta al hombre, que fue breve, y fue sólo fragor.

Amiga, el diluvio del cielo estuvo con nosotros, la noche de Dios fue nuestra intemperie, y el amor, en todas partes, volvía hacia sus fuentes.

Yo sé, he visto: la vida remonta hacia sus fuentes, el rayo junta sus aperos en las canteras desiertas, el polen amarillo de los pinos se acumula en los ángulos de las terrazas,

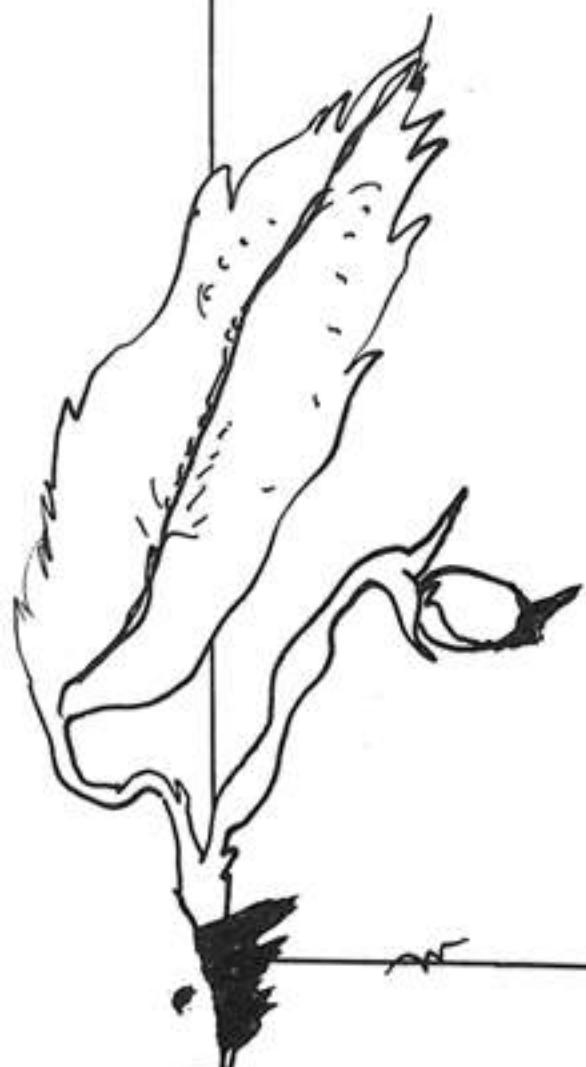
y la simiente de Dios va a reunir en el mar las capas malvas del plancton.  
Dios esparce y nos reúne en la diversidad.

\*

Señor, Amo del légamo, mirad que nieva y el cielo está sin contraste, la tierra franca de toda alabarda:  
tierra de Set y de Saúl, de Che Houang-ti y de Keops.

La voz del hombre está en el hombre, la voz del bronce en el bronce, y en cierta parte del mundo donde el cielo estuvo sin voz y el siglo sin amparo, nace un niño del que nadie sabe la raza ni el rango, pero, sin duda, el genio se graba en los lóbulos de una frente pura.

Oh Tierra, nuestra Madre; no os preocupéis por esta raza: el siglo está presto, el siglo es legión, y la vida sigue su curso.  
Un canto que se alza en nosotros sin conocer su origen y que no tendrá estuario en la muerte:  
equinoccio de una hora entre la Tierra y el hombre.





# LA SOLEDAD EN LUIS CERNUDA

## José María Espinasa

*Con este artículo de José María Espinasa comienza lo que será una lectura crítica de la poesía de la generación del 27 a sesenta años de que un grupo de poetas se reunieran a homenajear a Luis de Góngora. Con Cernuda, quien no participaría activamente en el homenaje sino como público, parte este trabajo sobre algunos de los poetas en lengua española más importantes del siglo.*

**g**

uillermo Cabrera Infante señala en un artículo a propósito de la Guerra Civil Española, que para algunas personas Luis Cernuda es el mayor poeta del siglo en lengua española. No hay que creer en las jerarquías académicas, siempre tan gratuitas como las del puro gusto y el capricho. Sin embargo estos últimos tienen más encanto. Cuando alguien dice X es el mejor escritor del siglo, afirmación categórica y que, por su misma expresión sintáctica, no se discute, lo que es su defecto es también su atractivo: su carácter dogmático es una declaración de principios, más aún si la afirmación es un tanto estrambótica. Si se dice que Borges es el mejor escritor del siglo no causa ninguna sorpresa aunque la afirmación sea tan absurda como decir lo mismo de un desconocido. Lo segundo se lee inevitablemente como un programa estético y lo primero como un lugar común.

Hay nombres (y obras) que no son ni lo uno ni lo otro. Es el caso de Cernuda. ¿Qué quiere decir esto? Hagamos un poco de historia literaria: del gran árbol fundador que fue el Modernismo con Rubén Darío, surgió una espesa fronda pero también algunas ramas con poco follaje, secas, enjutas, y no por impotencia sino por elección. Muy pronto —Unamuno—, hubo quien mostró cierto rechazo al lujo oriental del nicaragüense, tal vez porque les pareció pedrería de baratillo. El caso de Unamuno fue el juicio equivocado de un gran escritor sobre otro. No se trata de juzgar el error “académico”, sino de testificar y seguir la propuesta del “gusto”, que por definición, no se equivoca, no se discute. Después de Darío, vienen poetas tan lujosos como él, Pellicer en México, Juan Ramón Jiménez y Lorca en España, Neruda en Chile, etc. Hay 3 casos que se muestran como excepción (en el sentido en que se apartan de la corriente dominante, aunque continuándola por vías inesperadas) y que permanecen como tales, circunscritas a la experiencia individual de cada poeta, y sin continuidad, por lo menos hasta ahora. Se trata de López Velarde, Vallejo y Cernuda. La que interesa aquí es la experiencia del autor de *La realidad y el deseo*.

Alguna vez al hablar de Darío y Unamuno, Cernuda hizo la distinción entre el genio (Unamuno) y el artista (Darío), y aunque trataba de disimularlo sus simpatías iban hacia el búho de Salamanca. En ese ensayo Cernuda expresa una voluntad estética.

Muestra la pizca de sal que lo hace pertenecer más al siglo XIX que al XX. Confía en, y busca, una retórica “profunda” a priori, que esconde el lujo y también la libertad rítmica del idioma. No creo que decir esto sea una barbaridad. Quien se tome la molestia de leer a Cernuda con cuidado se dará cuenta de que es un poeta “retórico” y en grado extremo, tan extremo que no puede ser inconsciente. Sabía lo que hacia, y para él la sinceridad (porque es muy sincero) es un asunto de retórica. No le interesaba la forma de un Dario, un Martí, o un Juan Ramón. La libertad rítmica, la riqueza léxica, el color y el tono natural, casi telúrico, no le decían nada. Cernuda buscó el alma sólida y enjuta de la tradición.

Sus primeros poemas apuntan a lo que hicieron Lorca y Alberti, romances, seguidillas, décimas, canciones, etc. Sin embargo no tenía el duende de los otros dos. Simplemente no tenía duende, y la inspiración cuando lo visitaba no le hacía compañía. Cernuda estaba más solo que un perro y vestía su soledad de palabras, de palabras terriblemente solas. Por eso ha escrito uno de los grandes poemas de amor (“Donde habita el olvido”), pero de amor devastado.

Hay hombres para los que estar solos no es un gran problema. Para Cernuda era un infierno. Su retórica señala una búsqueda del diálogo, de extender la mano para tomar la del vecino. Por eso son tan importantes para él los ojos, la mirada. Establecen un contacto por encima del tiempo y las cosas:

El amor nace en los ojos,  
Adonde tú, perdidamente,  
Tiemblas de hallarle aún desconocido,  
Sonriente, exigiendo;  
La mirada es quien crea,  
Por el amor, el mundo,  
Y el amor quien percibe,  
Dentro del hombre oscuro, el ser divino,  
Criatura de luz entonces viva  
En los ojos que ven y que comprenden.

Los ojos no pueden mirar retóricamente, las palabras sí. Esta lucha entre la transparencia y el rebuscamiento estuvo siempre

Víctor Sandoval

### Canción de febrero

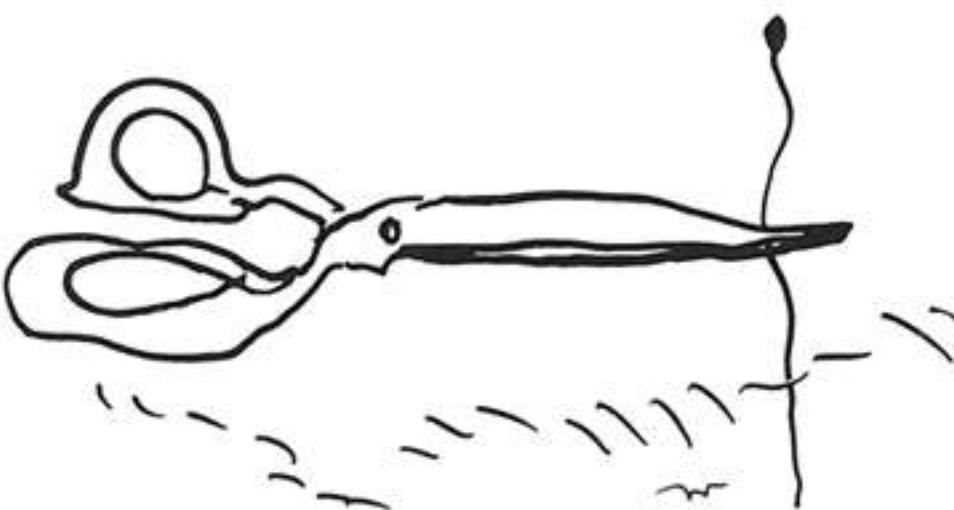
Hay usura y amor  
en la olla podrida de mis huesos.  
Viene una canción  
que a todos nos concierne.  
Lóbrega alegría  
de la promiscuidad;  
el sueño en los párpados,  
la flor de plástico en el pelo,  
el brillo del collar  
que corta la garganta;  
la nube y su cabeza turbia;  
por la atarjea del patio  
también el agua desollada  
de la menstruación.  
En la azotea  
el áspero febrero exasperado  
gravita como un halcón furioso.

presente en él. Susurra, confiesa, nos habla en voz baja y de pronto sube la voz para gritar soledad, muerte, amor, palabras con mayúscula, sentimientos "grandes". Como Vallejo, inhibe la voz tonante, pero en su poesía "interior" se oye el eco. (Véase el poema "Qué ruido tan triste" para mostrar lo cerca que está Cernuda del poeta peruano.)

Las curiosas y excepcionales coordenadas sociales y culturales en las que se desarrolló México en los años 40 le dieron un rostro muy distinto al de otros países de habla española. La Guerra Civil cortó de cuajo la aventura de la generación del 27 en España. Los escritores españoles posteriores leerían a Vallejo mal y con mala conciencia, y tardarían mucho en volver a oír hablar de Cernuda (por no mencionar al prácticamente secreto López Velarde). El terreno abonado por los modernistas mexicanos, si bien no excepcionales, si brillantes, el Ateneo, los Contemporáneos, recibiría con el exilio un fruto difícil de cultivar. Cernuda es un poeta al margen del siglo, como bien ha señalado Octavio Paz, pero esa marginalidad se ha vuelto en nuestro país (y poco a poco en España) medular.

En parte este protagonismo se debe a Octavio Paz. No creo que se halla señalado suficiente el diálogo de Paz con Cernuda. No hay una influencia en el sentido magisterial. Lo que hay es un talento capaz de comprender los riesgos de la aventura de Cernuda, intuir una cierta impotencia y continuar su camino por otro derrotero. Paz es un poeta luminoso y Cernuda no, y entre ellos se teje una intrincada urdimbre. En el brillante ensayo que Paz le dedica apunta algunos de los problemas fundamentales para comprender al poeta español. Sin embargo ese ensayo nos dice

10



más sobre Paz que sobre Cernuda. Señala que este último es un poeta sin religiosidad. No es del todo cierto, lo que hay es un rechazo de la religiosidad como dogma. Ni siquiera aspira a una mística sin Dios, su ateísmo no es sino una máscara. La soledad es la compañía de Dios vivida como imposible. Por eso el europeísmo de Cernuda señalado por Paz pasa por la España oscura ("Por los viejos placeres prohibidos, / Como los permitidos naufragados"). Cernuda sin embargo no tenía patria, ni España, ni Europa, menos México. Quiso hacer de la palabra su patria y no pudo. (Y tal vez sea el poeta, si me perdonan Vallejo, que más ha necesitado una patria.)

A partir de Paz el diálogo con Cernuda será múltiple. *La Revista mexicana de literatura* le dedicó en 1964 un número; algunos poemas de Bonifaz Nuño hacen pensar en un Cernuda bronco. Segovia prosigue y transforma el sentido de la soledad y el amor como opuestos complementarios. Más joven, Guillermo Fernández aprende en la difícil retórica cernudiana a clarificar sus propios poemas. Le enseña una exigencia suicida: la de la moral. Si la tradición no quiere dejar solo a Cernuda es por algo. Pero el poeta pide, reclama, la presencia del amante, para de inmediato constatar su ausencia. De pronto aflora el rencor, la rabia, y uno siente la violencia contenida. La amargura del poeta no hace culpable a nadie y así reclama al mundo. Se está solo y es el infierno; y también los otros son el infierno. El poeta antes que ceder prefiere la soledad, la que cifra en ese extraordinario poema que es "El brindis del farero". Cada vez que el poeta se recoge sobre sí mismo y alcanza los momentos más altos de su poesía, es para decirnos: estoy solo.

Francisco Hernández

### La muerte de la rosa

Han pasado las horas por el tallo  
y la rosa en octubre se convierte.  
Nutre su corazón agua de mayo:  
espejo intacto de su mala suerte.  
En el recuerdo, ya color perfecto,  
se clarifica el eco que la nombra.  
El "no" de su perfume resurrección  
espina lo brillante de la sombra  
y la certeza de la mano dura  
que la cortó con luminosa esgrima.  
El cristal que la llena de blancura,  
de angustia o nubes de tristeza,  
sucumbe ante lo fácil de la rima:  
muere la rosa de inmortal belleza.

### Canción tonta

La niña camina por la playa  
en el límite justo de las olas.  
El color de su piel toca la espuma.  
El caracol aprende sus palabras.

La niña camina por el bosque  
con agujas de pino entre los labios.  
Pasa un rumor de plumas en silencio.  
Una pared de niebla se levanta.

La niña camina por la selva  
con los ojos cerrados y las manos abiertas.  
En sus dedos hay flores de Inglaterra.  
En sus ojos hay tigres de Bengala.

# Un presente amistoso



Fernando

Tola de Habich

Hace 150 años apreció en México una pequeña publicación de 15 x 9 centímetros y 190 páginas, que tenía por título *El año nuevo de 1837. Presente amistoso*. Es probable que muy pocos lectores sospecharan la importancia que tendría esta edición preparada por la Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo y que llevaba como pie editorial el de la Librería Galván, una de las prestigiosas de México. De hecho, con este volumen se iniciaba de manera formal la literatura nacional del México independiente. No sólo todos los que colaboraban en ella eran mexicanos, sino que la publicación era de hecho el órgano de expresión de la célebre Academia de Letrán, academia que logró reunir en sus tertulias a los más importantes literatos de la época avecindados en la capital de la República. Además, y como uno de sus rasgos más característicos, todos los colaboradores de *El año nuevo de 1837* muestran en sus escritos una clara conciencia de estar trabajando en la formación de una literatura de expresión esencialmente mexicana. Tal vez como una muestra de modestia, los escritores firmaron sólo con sus iniciales. Vale la pena reproducir el índice de esta pionera e importante publicación para la historia de la literatura mexicana:

1. Prólogo. Sin firma.
2. "Los recuerdos". Firmado por M(anuel) T(ossiat) F(errer).
3. "Al matrimonio". Firmado por J(osé) M(aría) L(acunza).
4. "A un sabino de Chapultepec". Firmado G(uillermo) P(rieto).
5. "Moctezuma". Firmado W(enceslao) A(lpuche).
6. "Netzula". Firmado J(osé) M(aría) L(acunza). Este texto ha sido tradicionalmente atribuido a José María Lafragua. Desde hace varios años vengo expresando mi convencimiento de que el autor de este texto no es Lafragua sino Lacunza, y pongo como testigos a don Porfirio Martínez Peñaloza y a Carlos Montemayor, a quienes en una agradable comida les expuse las razones por las que creía esto. Después, en un artículo publicado en *Excelsior*, el 3 de marzo de 1985, sobre José María Lacunza, insinué esta idea. Ahora me alegra mucho decir que Celia Miranda Cárabes en su magnífico trabajo sobre *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* (UNAM, 1985) expone razones más que convincentes sobre el verdadero autor de "Netzula". Creo que ya no cabe alguna duda al respecto.
7. "Una mirada". Firmado Antonio L(arrañaga).
8. "El pájaro". Firmado I(gnacio) R(odríguez) G(alván).
9. "El insurgente de Ulúa". Firmado I(gnacio) R(odríguez) G(alván).
10. "Pensamientos". Firmado J(osé) M(aría) L(acunza).
11. "A Clemencia". Firmado W(enceslao) A(lpuche).
12. "El lago de Texcoco". Firmado J(uan) N(epomuceno) L(acunza).
13. "La idea del dolor". Firmado M(anuel) T(ossiat) F(errer).
14. "Los celos". Firmado M(anuel) C(arpio).
15. "La hija del oidor". Firmado I(gnacio) R(odríguez) G(alván).
16. "Mi amada en la misa del alba". Firmado J(osé) J(oaquín) P(esado).
17. "El israelita prisionero en Babilonia". Firmado J(osé) J(oaquín) P(esado).

18. "A mis padres". Firmado G(uillermo) P(rieto).
19. "Carácter de Cristóbal Colón. Sacado de la vida del mismo, escrita en inglés por Washington Irving". Firmado por M.A. y J.M.U. No he podido identificar estas iniciales.
20. "A ella". Firmado I(gnacio) R(odríguez) G(alván).
21. "Mora". Firmado I(gnacio) R(odríguez) G(alván).
22. "El sueño". Firmado J(uan) N(epomuceno) L(acunza).
23. "El agravio y la venganza. Historia verdadera, sacada de las *Impresiones del viaje de Alejandro Dumas*". Firmado J.M.A. No he podido identificar estas iniciales.
24. "Las pasiones". Firmado G(uillermo) P(rieto).
25. "La ausencia". Firmado W(enceslao) A(lpuche).
26. "Adiós a la patria". Firmado J(osé) M(aría) L(acunza).
27. "La batalla de Otumba". Firmado E(ulalio) M(aría) O(rtega).

Si se eliminan las tres iniciales que no he podido identificar, y que corresponden a traductores (posiblemente una de ellas sea la de M. Andrade, colaborador con otra traducción en *El año nuevo de 1840*), los diez colaboradores que figuran en *El año nuevo de 1837* serán los más asiduos de las ediciones de 1838, 1839 y 1840. La simple relación de estos nombres —Manuel Tosiat Ferrer, José María Lacunza, Guillermo Prieto, Wenceslao Alpuche, Antonio Larrañaga, Ignacio Rodríguez Galván, Juan Nepomuceno Lacunza, Manuel Carpio, José Joaquín Pesado y Eulalio María Ortega— ya esboza un panorama de primeras figuras del segundo periodo de la historia de la literatura mexicana del siglo XIX. Otros nombres se agregarán durante los tres años siguientes, con diverso tipo de colaboración, a *los años nuevo*, pero el plantel principal ya está delineado desde esta primera publicación que es fundamental para cualquier estudio que se desee hacer del nacimiento de la literatura patria en el México independiente.

Para concluir este recuerdo de *El año nuevo de 1837*, no está de más reproducir el prólogo de esta edición:

Presentamos esta Colección al público; no creemos que sus piezas sean las mejores que Méjico ha producido; esto sería una presunción respecto de nosotros y un agravio a una patria cuyas desgracias son uno de los sufrimientos de nuestra vida.

Estas piezas no se formaron para publicarse; contienen la relación de los pensamientos, de las pasiones de sus autores. Si alguno al leerlas encuentra pintados en ellas sus placeres o sus pesares, sus entusiasmos, sus ilusiones o sus delirios, sepa que ha habido un corazón que se ha regocijado o ha padecido como el suyo, que hay un alma que se ha exaltado, que ha meditado, que ha delirado en armonía con la suya.

Este libro creemos ser el primero de su género y de piezas originales que se presenta en Méjico: éste es su sólo mérito. No invocamos el voto de los sabios: tememos a la ciencia; mas la soledad, las memorias y las esperanzas, el amor y todos los sentimientos fuertes han sido nuestra inspiración: sean ellos también, donde quiera que se encuentren, el objeto a que consagramos nuestras obras.

# Antonio Colinas

ANTONIO COLINAS es posiblemente uno de los poetas españoles contemporáneos más originales; traductor del italiano, su obra abarca tanto en Quasimodo como en la poesía española del 27 o en poéticas más cercanas en el tiempo: Valente y Briñez, por ejemplo.

Poco conocido en México, Colinas publicará próximamente un Material de Lectura en la serie "Poesía Moderna" de la UNAM. Las siguientes líneas forman parte de la nota introductoria preparada por el autor para dicho material. Sumamos a las mismas una pequeña muestra de su poesía.

**R**esumiré cuanto ya he dicho de forma más extensa en otras ocasiones, al tratar temas de Poética, y cuanto de forma más precisa he dicho en un reciente ensayo ("El sentido primero de la palabra poética", *Revista de Occidente*, núm. 64). La poesía es para mí, ante todo, una vía de conocimiento, es decir, un medio para interpretar y develar la realidad. No sólo la realidad más aparente —la que vemos y nos rodea— sino también la que yo he dado en llamar segunda realidad. Bajo esta óptica cabe decir que el poeta, al crear, vive en el más alto grado de conciencia, se siente transmisor de un modo de ser que viene de muy atrás; el poeta es el último eslabón de la "cadena iniciática", de un conocimiento esencial en el tiempo.

La mirada del poeta debe ser globalizadora. Por ello, sus preocupaciones responden a las de la totalidad del ser. El poeta se plantea las grandes preguntas de siempre, para las que —con su nueva voz— hallará o no hallará respuestas. Este fin globalizador destruye el engañoso enfrentamiento —tan propio de nuestros días— entre clasicismo y vanguardismo. Lo clásico no niega la vanguardia ni la vanguardia niega lo clásico. (Un poeta de vanguardia como Ezra Pound se nutre constantemente de fuentes clásicas y sin esta asimilación no comprenderíamos ni admitiríamos su validez.)

Lo clásico no debe tener ese tufillo academicista y didáctico con que hoy solemos entenderlo. Lo clásico no es algo superado por distante, un "cadáver", en suma, lo suficientemente muerto para ser descuartizado. Para mí, lo clásico es un canon de verdad, belleza, intensidad y armonía que se prolonga en el tiempo; un canon fértil, actualísimo, una melodía —el antiguo son órfico— que el poeta debe recibir, enriquecer y transmitir.

La poesía, vista como un fenómeno globalizador, exige un planteamiento interdisciplinario. Por ello, la ciencia, la filosofía, la religión, participan de sus dones. De ahí su importancia y su trascendencia. La poesía es también un medio ideal para acordar las fuerzas extremas, para fundir los contrarios, para lograr, en definitiva, la felicidad. Poesía es sinónimo de armonía plena. "Las almas respiran en la armonía, respiran en el ritmo." ¿Y qué armonía puede ser ésta sino la armonía del ser en el poeta, en el verso, en la palabra?

Dicho todo esto sólo me queda subrayar la clara diferencia que, en el fondo, existe entre creación poética y "mundo" literario. Del no tener conocimiento de esta diferencia nace el hecho de que, a veces, el creador sufra y dude con su trabajo y que el lector se sienta confundido y engañado.

## Encuentro con Ezra Pound

debes ir una tarde de domingo,  
cuando Venecia muere un poco menos,  
a pesar de los niños solitarios,  
del rosado enfermizo de los muros,  
de los jardines ácidos de sombras,  
debes ir a buscarle aunque no te hable  
(olvidarás que el mar hunde a tu espalda  
las islas, las iglesias, los palacios,  
las cúpulas más bellas de la tierra,  
que no te encante el mar ni sus sirenas)  
recuerda: Fondamente Cabalá,  
hay por allí un vidriero de Murano  
y un bar con una música muy dulce,  
pregunta en la pensión llamada Cici  
donde habita aquel hombre que ha llegado  
sólo para ver gentes a Venecia,  
aquel americano un poco loco,  
erguido y con la barba muy nevada,  
pasa el puente de piedra, verás charcos  
llenos de gatos negros y gaviotas,  
allí, junto al canal de aguas muy verdes  
lleno de azahar y frutos corrompidos,  
oirás los violines de Vivaldi,  
detente y calla mucho mientras miras:  
Ramo Corte Querina, ése es el nombre,  
en esa callejuela con macetas,  
sin más salida que la de la muerte,  
vive Ezra Pound.

## Novalis

Oh Noche, cuánto tiempo sin verte tan copiosa  
en astros y en luciérnagas, tan ebria de perfumes.  
Después de muchos años te conozco en tus fuegos  
azules, en tus bosques de castaños y pinos.  
Te conozco en la furia de los perros que ladran  
y en las húmedas fresas que brotan de lo oscuro.  
Te sospecho repleta de cascadas y parras.

Cuánto tiempo he callado, cuánto tiempo he  
perdido,  
cuánto tiempo he soñado mirando con los ojos  
arrasados de lágrimas, como ahora, tu hermosura.  
Noche mía, no cruces en vano este planeta.

Deteneos, esferas, y que arrecie la música.  
Noche, Noche dulcísima, pues que aún he de  
volver  
al mundo de los hombres, deja caer un astro,  
clava un arpón ardiente entre mis ojos tristes  
o déjame reinar en ti como una luna.

# FUTURISMO

# ITALIANO\*

Librado Basilio

**E**l Futurismo debe considerarse como el primer movimiento de vanguardia que se presentó como un programa global que abarcó no sólo las letras sino también las artes figurativas, la música, las costumbres, la moral, la política.

Nació en Italia, país que había recibido en muy poca proporción el influjo simbolista. Su clima literario estaba constituido, sobre todo, por la obra de Gabriele D'Annunzio, el medio tono de los poetas crepusculares y la poesía de Giovanni Pascoli.

Contra este ambiente artístico surgió el Futurismo, proclamando innovaciones que resultaban totalmente atrevidas.

El nuevo siglo se presentaba pleno de novedades increíbles, con un dominio del hombre nunca experimentado sobre la naturaleza. Se iniciaban los vuelos en aeroplano que ya constituían hazañas; se hacían pruebas de radiotelefonía; asomaba el cinematógrafo; se perfeccionaban los automóviles y se multiplicaban los ferrocarriles; el uso de la electricidad se intensificaba; aparecían obras arquitectónicas desconcertantes (Gaudí, Wright, Garnier...).

En el mundo del pensamiento tres autores hacían sentir su presencia: Henri Bergson con *L'evolution créatrice*, Georges Sorel con *Reflexions sur la violence* y William James con *The pragmatism*. A éstos habrá que añadir la lectura corriente en esa época de las obras de Hegel y de Nietzsche.

En el terreno meramente literario Walt Whitman se había anticipado cantando las máquinas, la electricidad, la fuerza de la naturaleza, aun cuando con una intención muy distinta de como lo va a hacer el Futurismo. El poeta Emilio Verhaeren había publicado en 1895 *Les villes tentaculaires* y en 1902 *Les forces tumultueuses*. Gabriele D'Annunzio manifiesta una concepción sen-

sualista, violenta y heroica de la vida; proclamaba el nacionalismo, el imperialismo, la lucha, el superhombre; trataba de destruir el positivismo, la moral burguesa, la democracia, el pacifismo. Rudyard Kipling propagaba la filosofía de la acción.

En Italia los aires renovadores se manifestaron principalmente mediante las revistas *Leonardo*, *La Voce* y más tarde *Lacerba*.

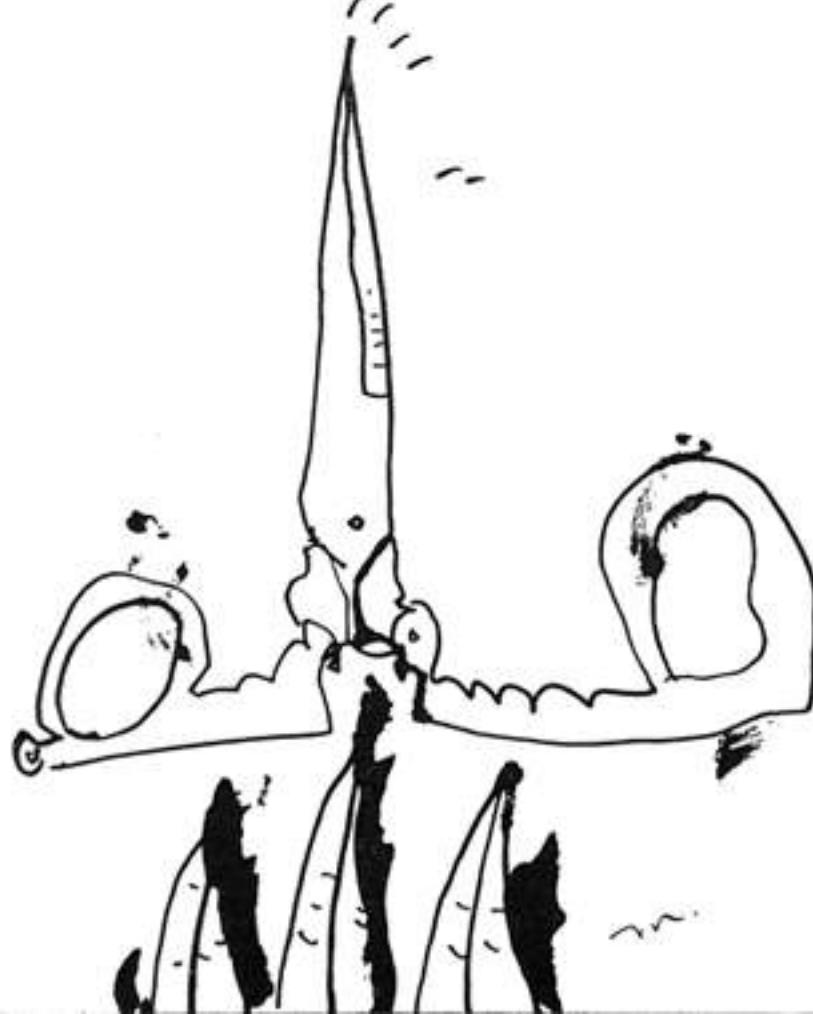
La revista *Leonardo* fue fundada en 1903 por Giovanni Papini y terminó su publicación en 1907. Combatió el positivismo y exhortó a formar un mundo elegido por cada uno, un mundo en que el cuerpo no se reduzca a sus miembros, sino que sea un cuerpo más vasto, animado de un espíritu más poderoso. Propagó el pragmatismo de James y de Peirce: la ciencia vale en relación a la utilidad que produce. Se hizo eco de contrapuestas tendencias críticas, artísticas, religiosas. En ella colaboraron, entre otros muchos, Giuseppe Antonio Borgese, Emilio Cecchi, Emilio Brodero, Giuseppe Prezzolini, William James, Ferdinand Schiller, Charles Peirce.

*La Voce*, fundada en 1909 y dirigida por Giuseppe Prezzolini, apareció semanalmente durante cinco años. Papini la dirigió ocho meses en 1913. En 1914 se transformó en quincenal y se convirtió en el órgano del idealismo italiano. Al finalizar ese año se convirtió en revista de arte moderno y fue dirigida por Giuseppe de Robertis hasta fines de 1916, cuando desapareció. También esta revista combatió el positivismo y acogió las nuevas tendencias artísticas. Aparte de trabajos de los directores citados, la revista publicó los de Riccardo Nacchelli, Antonio Baldini, Vincenzo Cardarelli, Carlo Carrá, Emilio Cecchi, Luigi Einaudi, Giovanni Gentile, Corrado Govoni, Piero Jahier, Arturo Onofri, Aldo Palazzeschi, Pietro Pancrazi, Renato Serra, Ardengo Soffici, Giuseppe Ungaretti, etcétera.

*Lacerba*, fundada por Giovanni Papini, Aldo Palazzeschi y Ardengo Soffici en 1913, fue acérrima defensora del Futurismo, al principio, después tanto Papini como Palazzeschi, Prezzolini y Soffici lo abandonaron abrazando nuevas corrientes. El 20 de febrero de 1909 apareció en las páginas de *Figaro* de París el primer manifiesto del futurismo, publicado por Filippo Tomaso Marinetti. Este sería el primero de sesenta manifiestos en los que se señalarán los nuevos horizontes que buscaban los artistas e ideólogos futuristas.

Recogiendo las inquietudes que pululaban en el ambiente, el Futurismo enarbó como estandarte la lucha, la audacia, la fuerza; renegó de todo lo pasado; exhortó a la creación a partir de la nada; había que destruir todo lo que hasta entonces se había considerado como lo más valioso: acabar con los museos, las bibliotecas, las costumbres, la moral, las instituciones democráticas. Su método era el escándalo, el enfrentamiento con el público, la propaganda ruidosa. A este respecto hay que recordar las "veladas futuristas" efectuadas en Milán, Roma, Venecia, Florencia, Sofía, Leningrado y otros lugares.

En su primera etapa, etapa heroica, los futuristas ampliaron hasta un vasto círculo, de una manera violenta, los gérmenes contenidos en la tradición romántica y simbolista, haciendo estallar la relación arte-vida; practicaron la expresión agresiva en las palabras en libertad y en la utilización de técnicas nuevas energicamente impactantes.



\*Del libro *Los Futuristas Italianos*, de próxima aparición en la Colección Cultura Universitaria de la Dirección de Difusión Cultural de la UAM.

El verso libre fue usado unánimemente en el movimiento. Gustave Kahn lo había utilizado en su libro *Les palais nomades*, publicado en 1887, además, en el prólogo a una nueva edición de la obra se convirtió en teórico del verso libre. Sumariamente, su técnica puede resumirse en los siguientes puntos: la extensión del verso lo mismo que su ritmo interno deben estar en proporción con su contenido; deben evitarse, en consecuencia, los encabalgamientos; la rima perfecta debe ceder ante la asonancia y aun ésta deberá ser discreta; la consistencia del verso dependerá del entrelace de aliteraciones de consonantes y vocales; la estrofa no se diseñará de antemano, sino que resultará del pensamiento o sentimiento que se quiera expresar.

En 1908 Gian Pietro Lucini había publicado su obra titulada *Il verso libero*, obra que conjuntamente con el uso hecho por el propio Lucini en sus composiciones poéticas, contribuyó a divulgar y enraizar, entre los futuristas, el verso libre.

Las palabras en libertad significan la destrucción de la sintaxis, el uso del verbo en infinitivo, eliminación de adjetivos y adversarios, agrupamiento de dos sustantivos, aniquilación del yo literario, incorporación de analogías, onomatopeyas, signos matemáticos, revolución tipográfica.

En 1931, en uno de tantos manifiestos, Marinetti proponía la aeropoesía, pero como lo hace notar Luciano de María, la aeropoesía no es otra cosa sino una "versión más elástica y amplia de las palabras en libertad".

El 11 de enero de 1922 publicaba Marinetti en *Il Futurismo* su teoría del tactilismo, tratando de incorporar el sentido del tacto al arte, exponiendo tablas y métodos para lograr ese cometido.

Los artistas que se incorporaron a esta corriente contribuyeron con sus obras y teorías a universalizar esa tendencia. Los pintores propusieron la destrucción del dibujo sustituyéndolo con el dinamismo del color que consiste en el uso "simultáneo, por contraste o gradación, de colores de tono puro, sin contorno de líneas y sin claroscuro". En el *Manifiesto de los pintores futuristas*, firmado por Boccioni, Russolo, Balla y Severini (11 de febrero de 1910), se leía: "Solamente es vital el arte que encuentra sus propios elementos en el ambiente que lo circunda. De la manera como nuestros antepasados hicieron materia de arte la atmósfera religiosa que envolvía sus almas, también nosotros debemos inspirarnos en los milagros tangibles de la vida contemporánea, en la férrea red de velocidad que envuelve a la Tierra, en los transatlánticos, en las Dreadnought, en los vuelos maravillosos que surcan los cielos, en las audacias tenebrosas de los buzos..."

Sus conclusiones eran:

"1. Destruir el culto del pasado, la obsesión de lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico.



"2. Despreciar profundamente toda clase de imitación.

"3. Exaltar toda forma de originalidad, aun temeraria y totalmente violenta.

"4. Sacar valor y orgullo de la fácil tacha de locura con que se zahieren y se amordazan los innovadores.

"5. Considerar a los críticos de arte como inútiles y nocivos.

"6. Rebelarnos contra la tiranía de las palabras: *armonía* y *buen gusto*, expresiones demasiado elásticas, con las cuales se podría fácilmente demoler la obra de Rembrandt y la de Goya.

"7. Alejar del campo ideal del arte todos los motivos, todas las materias ya explotadas.

"8. Rendir y magnificar la vida moderna, transformada incesante y tumultuosamente por la ciencia victoriosa."

Y terminaban: "¡Queden sepultados los muertos en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Desalójese de momias el umbral del futuro! ¡Paso a los jóvenes, a los violentos, los temerarios!"

Antonio Sant'Elia en el *Manifiesto de la arquitectura futurista* (11 de julio de 1914), después de rechazar las, a su juicio, arquitecturas falsas, proclamaba que la arquitectura futurista no es "una árida combinación de practicidad y utilidad, sino que sigue siendo arte, es decir, síntesis, expresión".

En el *Manifiesto de los músicos futuristas*, Balilla Pratella afirmaba que era necesario combatir a los críticos, cantar con ánimo que mira al porvenir, destruir el prejuicio de la música "bien hecha" (11 de enero de 1911), y en *La música futurista, manifiesto técnico* (29 de marzo de 1911) proseguía: "Los futuristas proclamamos como progreso y victoria del porvenir sobre el modo acrómatico atonal, la búsqueda y la realización del modo enarmónico".

La escultura futurista era concebida por Boccioni: "Debemos partir del núcleo central del objeto que se quiere crear, para descubrir las nuevas leyes, es decir, las nuevas formas que lo ligan invisible pero matemáticamente al *infinito plástico interior*". "Hay que destruir la nobleza totalmente literaria y tradicional del mármol y el bronce. Negar la exclusividad de una materia para la construcción entera de un conjunto escultórico." "La línea recta es el único medio que puede conducir a la virginidad primitiva de una nueva construcción arquitectónica de masas o zonas escultóricas."

Con la firma de Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Chiti apareció en el número 9 del periódico *L'Italia futurista*, el 11 de septiembre de 1916, "La Cinematografía Futurista". En este manifiesto se exalta el cinematógrafo como el medio de expresión más acomodado al futurismo. Se afirma que, a pesar de ser un descubrimiento reciente, prácticamente sin historia, sin embargo sus creadores le habían comunicado todas las características pasadistas. "El cinematógrafo futurista que preparamos, alegre deformación del universo, síntesis alógica y huidiza de la vida mundial, será la mejor escuela de los niños: escuela de gozo, de velocidad, de fuerza, de temeridad y de heroísmo. El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, hará veloz la imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia." Y más adelante agregaban: "En el film futurista entrarán como medios de expresión los elementos más variados: desde el trozo de vida real a la mancha de color, de la línea a las palabras en libertad, de la música cromática a la música de objetos".

Los futuristas sintieron especial atracción por el teatro y en élфинcaron muchas esperanzas. En el manifiesto que llevaba como encabezado *El teatro futurista sintético*, firmado por Marinetti, Settimelli y Corra, se indicaban como rasgos característicos de ese teatro:

a) Sintético: "resumir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos, innumerables situaciones, sensibilidad, ideas, sensaciones, hechos y símbolos".

b) Atécnico: "El teatro pasadista es la forma literaria que obliga más a la genialidad del autor a deformarse y disminuirse".



Luciano Folgore

### Hielo rojo

Crepúsculo: hielo rojo,  
arriba,  
en la ventana occidental.  
Noche con columnas heladas  
de viento: máquina de carruseles  
humanos  
que dibujan la o de los quehaceres.  
Trotos de bestias humosas;  
los automóviles horadan  
pórticos continuos de frío.  
Cabezas y panzas de burgueses  
dorados por reflejos de ron.  
Ni árboles, ni flores.  
Manojos de lámparas eléctricas  
ofrecidas  
por los cafés, los restaurantes,  
a los buscadores de calor.

Aldo Palazzeschi

U N I V E R S I T A D  
C A S I O  
M E X I C O, D. F.

### Juego prohibido

Invisibles espejos rozan poco a poco  
envueltos en niebla,  
no dejan vestigio en la sombra,  
los espejos no tienen reflejos,  
no cae sobre ellos de sombra una mancha,  
ni al menos la mancha del oro.  
Un rayo se escapa de en medio de luces pajizas,  
en el rayo se quedan tan sólo leves, impalpables,  
huellas esfumadas de luces, de nieblas: reflejos.  
Lentos se presentan, lentos desaparecen,  
ora se hacen vivos, ora se hacen pálidos,  
lentos se presentan, lentos desaparecen.  
A veces presentan rostros  
blanquísimos rostros  
apenas la luz su palor nos descubre.  
A veces se cruzan ligeros mantos florecidos,  
se cruzan cambiantes, lentos, esplendentes,  
Los rostros detiñense a veces,  
detiñense, vuelven más claros  
esplende de pronto un mirar:  
dos ojos que corren buscando punzantes,  
o al fondo aparecen lánguidos, confusos,  
muriéntes.  
Poco a poco pasa la niebla y recubre,  
las miradas con luces de gemas confunde.  
Abajo se sigue  
continua la danza  
de pequeños puntos  
de dados danzantes.

Dos dados enormes al fondo se quedan inmóviles  
esplenden los puntos muy negros atentos.  
Pasan por delante ligeras  
huellas esfumadas de luces, de nieblas: reflejos.  
Lentos se presentan, lentos desaparecen  
ora se hacen vivos, ora se hacen pálidos  
lentos se presentan, lentos desaparecen.

c) Dinámico, alógico, irreal: "La síntesis teatral futurista no estará sometida a la lógica, no tendrá contenido fotográfico, será *autónoma*, sólo se parecerá a sí misma, aunque obtenga de la realidad elementos que se combinarán al capricho."

Entre las principales figuras del Futurismo se encuentran: aparte de Marinetti, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Luciano Folgore, Auro D'Alba, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Raffaele Carrieri, Armando Mazza, Dinamo Correnti, Francesco Cargiullo, Guglielmo Giannelli, Giovanni Papini y Ardengo Soffici, poetas; Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini y Ardengo Soffici, pintores. Entre los músicos: Balilla Pratella y Luigi Russolo; entre los escultores, Umberto Boccioni.

Se discuten los límites temporales del Futurismo, y Enrico Falquino hace llegar su época heroica más allá de 1915-1916 y Mario Verdone considera una sola fase que comprende desde 1909 hasta la muerte de Marinetti (1944); Luciano de María sostiene que la época heroica se extiende hasta 1920.

Los escritores que se adhirieron al Futurismo eran todos jóvenes como lo afirma Marinetti en su primer manifiesto, por consiguiente, en el transcurso de su producción literaria tuvieron oportunidad de intentar nuevos caminos. La primera separación ruidosa fue la de Giovanni Papini, quien en el artículo "El círculo se cierra" alertaba contra el Futurismo que trataba de "sustituir a la transformación lírica o racional de las cosas, las cosas mismas". Más tarde, en otro artículo distinguía claramente entre Futurismo y Marinettismo.

Otras bajas importantes en el movimiento fueron Soffici, Palazzeschi, Carrá y Prezzolini.

El influjo del Futurismo se extendió con diversas fortunas, y con los naturales matices, por toda Europa, haciendo notar especialmente en Rusia. En Francia se publicó en 1912 una colección de los principales manifiestos futuristas con el título *Le Futurisme*, además es clara la relación de la obra de Apollinaire y del Dadaísmo con el movimiento italiano. En Alemania la revista *Der Sturm* publicó también los principales manifiestos futuristas y en Berlín se realizó una exposición de pintores futuristas. Actualmente se están profundizando las investigaciones acerca de los movimientos de vanguardia y de esta manera se van haciendo más visibles las huellas del Futurismo en ellos.

D

aniel Leyva lo había invitado al Encuentro de Poetas del Mundo Latino que se verificaría en Ciudad de México en octubre de 1986. Cuando supe la noticia de su muerte me estremecí. Recordé el mundo de la Biblia y el de los poetas prehispánicos donde se repite tantas veces que sólo venimos a vivir un instante en esta tierra; recordé poemas de Horacio y sonetos de Quevedo; recordé aquel pasaje de Dante donde reprende la soberbia y se oye de pronto:

Non è il mondano romore altro che un fato  
di vento, che or vien quinci or vien quindi,  
e muta nome perchè muta lato.

Armando Rojas cumpliría 42 años. En poesía, a esa edad, el ave empieza a saber lo que es el vuelo. Me lo presentó el poeta peruano Carlos Henderson en París en el verano del 1978, y lo vi algunas veces. Por varios años nos carteamos. Intercambiamos libros y me enviaba *Altaforte*, la revista bilingüe que editaba con los escritores Álvaro Uribe y Antonio Santisteban en París. Como casi todos los poetas peruanos que residían o residen en la capital francesa, sufrió incontables penurias económicas. Desde su llegada picaba aquí y allá para vivir, y a veces para sobrevivir. Por un tiempo dio clases y un taller de poesía en la casa de América Latina. A últimas fechas la situación empezaba a iluminársele como un cielo claro. Había conseguido unas clases en Estrasburgo y con el ascenso de Alan García a la presidencia del Perú (se

su método poético (si es que en poesía puede haber algún método) diría: irracionalidad dirigida. Rojas no pierde la distancia con lo que escribe en el poema desde la primera palabra a la última. Su lenguaje es casi siempre indirecto y velado. Y si bien *El sol en el espejo*, su segundo libro, es más complejo en el lenguaje, no significa eso que sea menos o más bueno que el primero.

La de Rojas es una poesía difícil pero no oscura. Sus versos son flechas que zigzaguean en el aire pero que terminan dando en el blanco. La poesía de Rojas no se da pronto; gradualmente las oscuridades van dejando de serlo y se advierte bajo las sucesivas cortezas un fondo escéptico y pesimista de la vida.

Lo que más impresiona de su poesía es lo que entre los versos se dice: hay vacíos angustiosos donde se esconden significados misteriosos y terribles. Reproduzco, como modelo, estas líneas de *S&Q* ("Desastre de los cuerpos"):

Vivo este cuerpo con la certeza de que el silencio ha de ser total  
Todos los años sacudidos por una furiosa angustia viene  
a decirmelo  
Ved pues lo vivido  
Una cabeza dos manos cinco sentidos en pos del universo  
Astros rotos perdiéndose aquí y allá  
Todo lo que una existencia fue quemando al precio de su  
designio

Igual que la religión —ha dicho definitivamente Marguerite

## ARMANDO ROJAS: LA NOCHE ESTRELLADA

Marco Antonio

Campos



hicieron amigos cuando éste vivió en París) se le designó agregado cultural. Y de súbito fue atacado por un mal fulminante.

Como dije, nos carteamos por un buen tiempo. Sin embargo, como suele suceder, cuando las gentes dejan de verse las cartas se espacian y un día desaparecen. En 1983 cuando me envió su segundo libro ya no le contesté. Leo ahora sus dedicatorias, leo sus poemas, y vuelve a nacer esa extrañeza e incomprendición al decirme que quien eso escribió, a quien traté alguna vez y estimé, no lo veré más.

Rojas publicó escasamente. Tengo los dos libros de poemas que publicó en vida en ediciones esmeradas: *S&Q* (1979) y *El sol en el espejo* (1983). Hay unos poemas más que recogió su mujer y que Álvaro Uribe tiene para publicar.

Rojas tuvo dos preocupaciones que en él eran verdaderos gustos: la poesía y la promoción de la literatura. Nunca le inquietaron los tirajes tumultuosos. Sus libros no rebasan los 500 ejemplares. Regalos para los amigos y unos cuantos más. Publiqué una nota cuando salió el primer libro; ahora, al volver a adentrarme en él, comprendo que no lo valoré ni en la cuarta parte de lo que vale.

Rojas era un asiduo lector de los surrealistas franceses y admiraba especialmente a André Breton. Es muy probable que descubriera allí su vena y su sensibilidad verdaderas. Rojas es tal vez una de las últimas ramas del árbol que hicieron crecer en el Perú César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. Como la de ellos, la suya es una poesía intelectual. Y si me preguntara sobre cuál era

Yourcenar— la poesía debe guardar su misterio.

Y veo y reviso en *S&Q* versos que señalé aquí y allá en una primera aproximación y que me convienen aún y que son también continentes en sí mismos: "Cisne lejano del rostro desolado" ... "Todo un mundo y a punto de partirse" ... "Estoy llorando con las manos abiertas" ... "Vivir no ha sido sino un embuste de la muerte". O estos versos de *El sol en el espejo*:

en el grano de luz suelto la mañana  
¿moveré el astro de mi muerta?

O cuando habla del río Mataro:

¿No pasó el parsimonioso  
en los róbalos blancos zurciendo parda espuma?

Estamos hechos infinitamente más de la materia del olvido que del recuerdo. Cuando buscamos vertebrar el pasado, en los ojos de la memoria se arma extrañamente un juego grotesco de sombras de imágenes y de imágenes de sombras. De Armando Rojas nos queda un puñado de conversaciones, una media docena de cartas, dos libros y unos cuantos poemas póstumos en los que sigue vivo para quienes queramos escucharlo.

La poesía de Armando Rojas (1944-1986) me crea una imagen vívida: un cielo nocturno constelado de pequeñas e innumerables estrellas.

## Mariano Flores Castro

### Amor al alba

No necesitamos conocernos  
ni leer a San Juan de la Cruz.  
No es preciso siquiera beber vino y oír música.  
Sólo requerimos un poco de aire  
para amanecer jadeando con las piernas  
entretejidas.  
Tal vez el amor sea conocible  
pero el conocimiento nada tiene en común con esta  
luz.  
Te levantas de la cama y te asomas a la ventana;  
he ahí que tu cuerpo desnudo resplandece,  
hermoso,  
abriendo mi día hacia la simplicidad del deseo.  
Con cuánta devoción miro tus nalgas  
y me digo que no importa tu nombre: olvido  
es la materia de la noche. Tú, esta luz incesante.

### Secuencia de amor divino

- 1º Te conozco en la oficina.
- 2º Una semana más tarde hacemos el amor en un hotel.
- 3º Tres meses después hablamos y nos vamos a vivir juntos.
- 4º Al cabo de un tiempo nos queremos de veras.
- 5º Andando los años no tengo que rezar para sentirme bueno.

## Neftalí Coria

### Nocturna

Tengo una mujer ardiendo en la memoria  
la beso cada noche  
la pongo sobre las sábanas como un navío que  
zarpa  
no importa su nombre  
arde siempre.



## Joaquín Vázquez Aguilar

### Quizá hubo un signo único...

quizá hubo un signo único  
una versión que fuera incorregible.

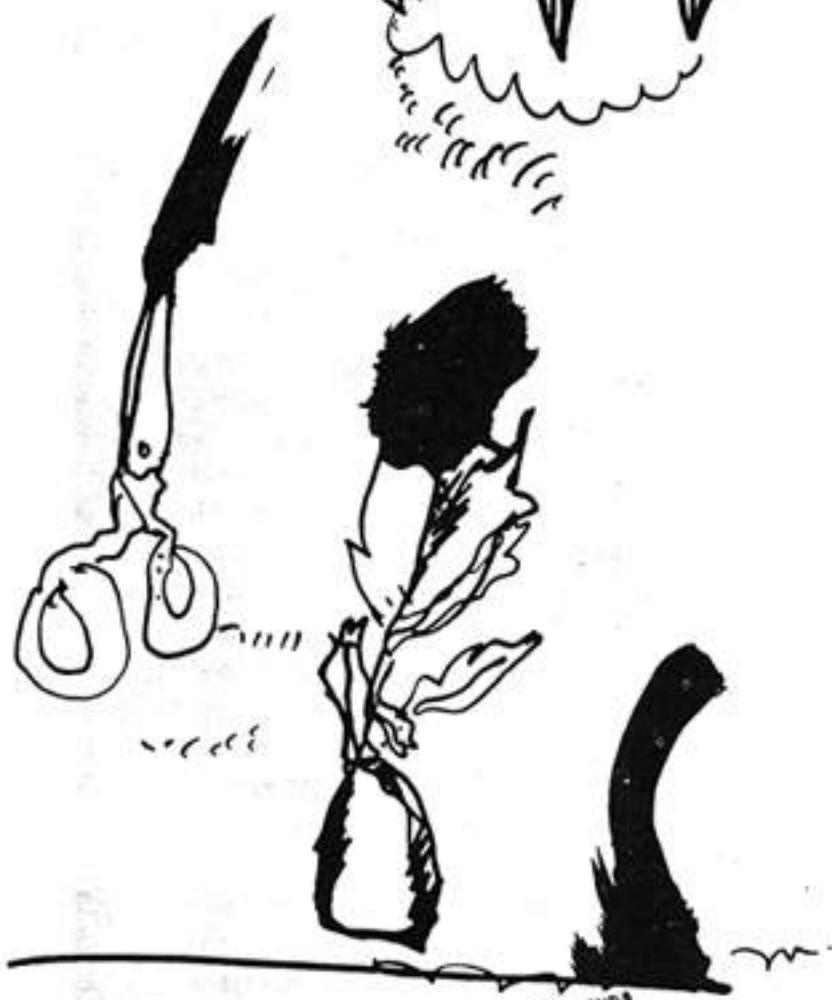
No me estaba muriendo

Sólo digo  
que en la Ciudad de México  
una vez  
se acabaron tristezas y alegrías  
y un hombre sin llorar  
a las 7  
exacta hora  
en que la dimensión del pájaro tembló.

### Había mariposas...

había mariposas y nubes  
y una voz que cantaba la mañana  
quiero decir contigo la mañana.

...APRENDIENDO DE LITERATURA



## LAS ANDANZAS POÉTICAS DE ERACLIO ZEPEDA

Perla Schwartz

Eraclio Zepeda es multifacético: lo mismo ha sido autor, militante, diputado, narrador o poeta. Quizás esta última actividad sea la menos conocida, la que se ha quedado en un territorio marginal. Sin embargo, la poesía fue su primer acercamiento a la literatura, su posibilidad de ser sincero y de dirigirse a quienes le rodeaban. Originario de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, donde nació el 24 de marzo de 1937. Eraclio, "Laco", como lo conocen sus amigos, recuerda su primer enfrentamiento con la ciudad de México, casi paralelo con su encuentro poético: "Conocí México, a los diez años de edad. Había terminado la primaria y me habían quitado las anginas y vine a pasar la navidad y quedé deslumbrado ante las alfombras y las aspiradoras. Viví en aquel entonces cerca del Parque de la Loma, detrás del cual se localizaba una ciudad perdida contrastante con la ciudad rica que era México. Tres años después ingresé a la Escuela Militar. Allí aprendí a dominarme y conocí a Jaime Augusto Shelley y a Jaime Labastida y juntos comenzamos a enfrentarnos con la literatura. Tuvimos maestros excelentes como Raubuley o Gabriel López Chinnas".

En la escuela primaria, Eraclio Zepeda ya había publicado sus primeros escritos en el periódico *Alma infantil* (donde también aparecieron los primeros poemas de Oscar Oliva) y redactó un texto sobre su barrio: "Tanto Shelley, como Labastida y yo ganamos sólidos conocimientos literarios y clandestinamente comenzamos a estudiar estética marxista. Incluso un día estuvimos a punto de ser expulsados porque pedimos permiso para asistir a una conferencia pero nunca dijimos que se llevaría a cabo en el Instituto de Intercambio Cultural México-Ruso y que sería sobre Diego Rivera".

Después vino la época universitaria. Eraclio intentó múltiples estudios que dejó truncos: derecho, filosofía, literatura, y a finales de 1957 decidió emprender la aventura con Oscar Oliva y se fueron a radicar a San Cristóbal de las Casas, a lo que llamaron la Casa Miguel Hernández: "Fue el día en que se oyó el bip, bip del primer satélite artificial. Nosotros regresamos maravillados al mundo del siglo XIX, mientras que el mundo se acercaba al siglo XXI. Al poco tiempo nos alcanzó Shelley, y estuvo cerca de nosotros el poeta chiapaneco Daniel Robles, ya fallecido. Rosario Castellanos, que fue nuestra amiga y maestra, nos contagió su visión profunda de la literatura y nos acercó a lecturas mexicanas. 1957 fue el año en que trabajó más intensamente el grupo de La Espiga Amotinada, en base a nuestro gusto por Virgilio, los poetas españoles del siglo XVI, sobre todo Garcilaso, Góngora y Quevedo y, desde luego, la Generación del 27".

A partir de la Generación del 27 el poeta entendió que militancia y poesía van juntas. El hombre como poeta no puede tener contra-

dicciones consigo mismo, mientras que al ser militante o soldado debe de combatir y no dejarse morir: "De haber vivido en el siglo XVI creo que hubiera sido soldado y después me hubiera retirado a un monasterio a escribir. Lo más cercano al poeta revolucionario es el poeta místico. En este sentido San Juan de la Cruz fue un poeta místico y revolucionario. Y para mí uno de los poemas más revolucionarios de todos los tiempos es el *Eclesiastés* o incluso *El cantar de los cantares*, porque un poema para ser revolucionario no tiene que ser necesariamente social: el amor mismo es revolucionario".

La Espiga Amotinada publicó sus primeros textos en el suplemento "Méjico en la cultura", que dirigía Fernando Benítez, con el título de *Cinco poetas que no conocían el amor*. Posteriormente Shelley, Oliva y el propio Zepeda pasaron una temporada en Xalapa, Veracruz, y asumieron junto con Enrique Florescano la dirección colectiva de la revista *Situaciones* y participaron activamente en el suplemento *Estela cultura* de un periódico veracruzano. En 1959 apareció su primer libro *Benzulul*, el número tres de la colección Ficción de la Universidad Veracruzana. En 1961 Eraclio Zepeda parte a la Habana: "Trabajé como profesor universitario al presentarse la invasión, me convertí en militante, venciendo al miedo. De allí surgieron los poemas de *Compañía de combate*, inicialmente editado en Cuba. Fue época de lucha, la gran epopeya de América Latina en el siglo XX".

Dos años más tarde con su esposa y compañera, la también poeta Elva Macías, radicaron una temporada en China y la Unión Soviética.



viética. Fue una época vital e intensa para ambos: "Fue descubrir un mundo y habitarlo, un mundo que hacíamos juntos en el difícil oficio de ir consolidando una pareja, aislada de la familia. Nosotros solos, lejos de todos, en el júbilo de convivir en dos países tan diferentes. Cuando vivimos en Rusia fue volver al Occidente, tras haber estado en una China milenaria, donde era posible ver una yunta de un dromedario y un camello".

En 1985, en la Editorial Villicaña se recopiló la obra poética de Eraclio Zepeda, hasta entonces dispersa en diversos libros y publicaciones en el volumen *Relación de travesía* (números de *El caballo verde de la poesía*), donde además del mencionado poema se incluyen: "Los soles de la noche", "Compañía de Combate", "Elegía a Rubén Jaramillo" y "Asela":

"Este es el poema mío que más me gusta. Lo escribí en Cuba. Es un homenaje al amor oceánico, por aquel que vive enamorado de la vida, sea hombre o mujer, y en su entorno se da una revolución que impulsa a compartir más el mundo en que vive. "Asela" muy pronto se convirtió en un himno de enamorados, me emociona que jóvenes parejas se hayan identificado con él y lo hayan hecho propio: esos ojos jóvenes que inventan su propio amor".

Desde entonces Eraclio Zepeda no ha dejado sus andanzas poéticas. Sin embargo no ha publicado textos nuevos: "Mejor publicar poco que arrepentirse mucho. No tiene caso repetir lo que uno mismo ha escrito. Además ha influido el que tenga la poesía en casa con Elva y mi cercanía con la palabra viva, hablada, mediante la cual me acerco más a la gente contra cualquier petulancia".

Lo cierto que ahora, al cumplir cincuenta años, Eraclio Zepeda continúa incendiado como hasta ahora por su propia "llama del asombro".

## SOMBRA ABIERTA

Guillermo Samperio

El asunto principal que llama nuestra atención en el primer poemario de Adriana es la seriedad y la fuerza de su voz que, si a momentos baja en alguna honrada, en general se mantiene en la devoción de sus obsesiones.

Pareciera que una mujer adulta estuviese en el trasfondo de la experiencia y juzgara desde allí la transformación de adolescente en mujer o de embrión en ser humano para negar toda posibilidad de plenitud. Hay siempre una especie de pecado originario que oscurece la vida y pone sombras donde debían existir brillos: "justos y ante la luz estamos indefensos", declara la dueña de la tiniebla. Quiero decir que en esta poética se han invertido los polos. Se vive en la sombra; se muere en la luz. Por eso se llega al extremo de ver jugar a unos niños del siglo XIX en el Panteón de Belén; vale decir que en la muerte, en las sombras de la sombra, se halla la plena realización. Desde luego que esto nos relaciona con líneas baudelierianas y con las de Poe, pero en algo semejante a una vuelta de espiral distinta, aparte, se trata de la voz de una mujer. Regida por esta inversión de las antípodas fundamentales, los versos se extienden en la sensualidad de las maneras de la pesadumbre, del incesto, de la imposibilidad, del duermevela existencial. Supongo que esta indagación en lo imposible es un desenterrar, un exhumar significados que permanecieron ocultos durante largo tiempo. Por ello, por su sinceridad y valentía, por el vuelo poético y la justez de muchos poemas y versos, hay novedad en el decir de Adriana Díaz Enciso y nos conmueve al remover zonas olvidadas de nuestras costumbres y formas de sentir.

Adriana Díaz Enciso, *Sombra abierta*, Departamento de Bellas Artes, Gobierno de Jalisco, México, 1987, 84 pp.

## LA SOLEDAD ACOMPAÑADA

Sandro Cohen

**E**n la elaboración de su primer poemaario, José Francisco Conde Ortega decidió no dejarse llevar por las modas que imperan actualmente en México. Aquí, en donde cualquier gato es liebre con la ayuda de una buena dosis de ignorancia, lo primero que se cuestiona es la validez de una búsqueda formal. No hace mucho tiempo era de lo más natural y comprensible que un poeta dominara su oficio. Ahora, el progreso del que hemos sido víctimas ha propiciado que el poeta que se dedica concientudamente a aguzar sus armas métricas, estróficas, prosódicas y retóricas sea sospechoso de ser un "enemigo de la espontaneidad" o de "coartar su libertad de expresión".

En honor a la verdad, hay algo de cierto en todo esto: para el que intenta escribir dentro de algún parámetro formal, pertenezca éste a la tradición o sea invención del poeta, suele toparse con una expresión antinatural, forzada y lejos de lo que se había propuesto en un principio. Pero si este principiante tiene talento y tesón, seguirá adelante para descubrir que la única libertad real posible se encuentra dentro de las formas prácticamente infinitas que pueden inventarse para escribir poemas. No aceptar y dominar el desafío de las formas es condenarse a la eterna repetición de lo que uno ya escribió, simplemente porque la "no forma" es la única forma que tiene. Así el poeta se limita a una gama muy pobre de colorido sonoro (valga la sinestesia), recursos expresivos y conceptos poéticos en general: uno se condena a la cárcel paupérrima de "escribir lo que sale", en lugar de escribir lo que realmente quisiera escribir si tuviera las herramientas para hacerlo. Esta última cárcel, a diferencia de la clásica del soneto, no ofrece muchas posibilidades de fuga.

*Vocación de silencio*, además de incluir sonetos de factura impecable que contienen versos de una limpieza y una lucidez que envidiaría cualquiera (y que recuerdan esa luminosa sencillez de Lope, Garcilaso y algunos otros del Siglo de Oro para acá), es un libro que emprende una búsqueda dentro de nuestra tradición literaria más cercana: el romanticismo y el modernismo. Curiosamente, esto se ve más en la primera parte del libro, en los poemas que no obedecen a un imperativo "formal" más allá del oído, ahora sí, educado del poeta, que en los sonetos mismos. Quizá esto se deba a que para Conde, el soneto en sí —su planteamiento silogístico, sus poderosos ecos renacentistas— proyecta una gran expresividad y sentido de "presencia poética" sin que haya ninguna necesidad de sobrecargar el lenguaje que nosotros consideramos "actual".

En varios momentos del libro, en "Un poema de la tarde", por ejemplo, el poeta convierte a la amada en naturaleza:

Y tus ojos se volvieron un crepúsculo,

una luna llena,  
un ejemplo de alba en gris,  
un amanecer rabioso... (p. 17)

Esto, en nuestro romanticismo, es un recurso común. Pienso en *La cautiva* de Echeverría, en cuanto a verso, y en *María*, desde luego, en prosa. Pero Conde va un paso más allá e incorpora tonos, timbres y matices modernistas, como el uso de ciertas palabras de poca frecuencia en el habla común, como "sitibundo", y giros que nos recuerdan a Dario, Othón o a Rebolledo. Con el riesgo de contradecirme, uno de los mejores ejemplos de la influencia modernista en *Vocación de silencio* se encuentra en el soneto que se titula "Tus manos":

Dos palomas de vuelo taciturno,  
odaliscas con alas de azucena,  
flores quietas que llegan hasta el sueño,  
mariposas de pálida tristeza.

Copa extraña, blancuras contristadas.  
Breve tacto, lejano como el día  
que el silencio habitó nuestra memoria:  
libertad en el cerco de tu cuerpo.

La fiebre de dos lirios en la sombra,  
claridad hacia el tímido horizonte:  
dos palomas con alas de azucena.

Encuentros, en la tarde, de las nubes  
urgidas por la luz de tus pequeñas  
odaliscas de pálida tristeza.



Pero más que una búsqueda formal, más que un zambullido en la tradición, *Vocación de silencio* es un libro de poemas amorosos; poemas en que el amor se vive como la suma de dos soledades, como el mayor peligro que existe sobre la tierra. Además, es un libro en donde el amor es una expresión de esperanza y de ternura, a pesar de sus tragos amargos. En esto, también, Francisco Conde se distancia de la moda: en una época en que el amor se entiende como un cachondeo que se da en y por medio de la piel, el autor de *Vocación de silencio* se asoma al otro amor, el que no tiene lugar sino en el corazón del que nunca se da por vencido.

José Francisco Conde Ortega. *Vocación de silencio*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1985. 36 pp.

## COMPARTIR EXPERIENCIAS, POEMAS DISFRUTABLES

Arturo Trejo Villafuerte

**D**esde que lei por primera vez poemas de Francisco Hernández (San Andrés Tuxtla, Ver., 1946) en su libro *Portarretrato* (La Máquina Eléctrica Editorial, México, 1976), supe que estaba ante un poeta de ingenio, de picardía, un escritor que asume seriamente su trabajo pero que no se toma tan a pecho su papel de "poeta". Hernández nos presenta textos ocurrentes, graciosos, divertidos, pero no exentos de crítica, ni de sentido. El poeta nos propone que lo sigamos y nos enfrentemos en el campo de honor de la página, donde comienza la gozosa comunión de las palabras y su desciframiento.

Ese compartir experiencias hace que el poema se vuelva imprescindible para el lector, quien siente que "alguien" también supo de su dolor o de su placer, de sus angustias o de sus certezas. José Gorostiza decía que si algo puede darle sentido a la agitada vida moderna es el uso de la poesía como identificación, como parte sustancial de quien quiere compartir los demonios internos. En ese sentido Hernández quiere compartir su fuego y sus "chamucos" con nosotros que, a la vez, buscamos el modo de sacar nuestro infierno terrenal.

Sin duda en *Oscura coincidencia* se concentra toda la idea y la concepción poética de Hernández que en dos libros anteriores, *Cuerpo disperso* (UNAM, 1981) y *Mar de fondo* (Joaquín Mortiz, 1983), ya nos había hecho saber, leer y disfrutar. *Oscura coincidencia* parte de un poema del italiano Bruno Bianco, autor poco conocido en nuestro país pero frecuentemente traducido en revistas marginales por Guillermo Fernández: "El amor que destruye lo que inventa,/el viaje donde Itaca se pierde,/los rostros que se olvidan en el sueño/y la fuga del sueño hacia el olvido:/todo a la sombra del puntual designio,/todo a la luz de oscura coincidencia".

"El amor", "El viaje", "Los rostros" y "La fuga" son las cuatro partes que componen el libro, cada parte es intensa y plena pero no exenta de humor e ironía, aunque también cargada de sentido y contenido.

En "El amor" se congregan poemas breves, meticulosos, algunos casi crípticos pero gozosos como en "Vestida": "Como sales del agua/sales del sueño:/vestida sólo con tu nombre". La segunda parte "El viaje", recrea una salida a Nueva York desde la fundación mitica del puerto por el capitán Hudson, hasta el "Regreso" del poeta con una anécdota para pensar: "Cuando la puerta del avión se cierra,/abro un libro de Truman Capote y leo:/Si una civilización fracasa, ¿es dinero/lo que se encuentra entre las ruinas?/¿O es una estatua, un poema, una obra/de teatro?". La tercera parte, "Los rostros", está dedicada a los autores que seguramente son los predilectos del autor: Rulfo, Cortázar, Reyes, Góngora, Bonifaz Nuño, Berryman, Owen y el memorable

Vallejo; también se incluyen tres pintores: Francisco Toledo, Rodolfo Nieto y Ricardo Martínez. Este es el poema dedicado a John Berryman: "Al autor de *Dream songs*": "Ahi donde cayó/el suicidio de John Berryman,/el río forma continuamente/círculos de espuma/que al diluirse/producen el sonido del verso/sólo escuchado en sueños". Acaso esta sea la parte del libro más contundente e intensa. La cuarta y última parte, "Y la fuga", reúne poemas de ensueño, de vigilia, donde una gata, "Camila", deja de ser un animal doméstico para volverse una presencia inquietante: "La gata me observa desde el brocal del pozo./Cruza el patio, entra por la ventana y se acer-/ca con lentitud a mi cuerpo desnudo./Olfatea en la entrepierna, pasa su lengua por mis testículos./Bebe después su leche fresca y turbia".

Sin duda *Oscura coincidencia* es un libro para disfrutarse y para no dejar de pensar en lo gozoso y terrible de la vida. Un libro que nos deja esa sensación de que aun hay mucho que decir pero que se debe buscar la forma más adecuada de decirlo.

Francisco Hernández, *Oscura coincidencia*, UAM, México, 1986.

## LÍNEAS EN EL AGUA

Sergio Monsalvo C.

**C**on el libro *Líneas en el agua* de la editorial La Máquina Eléctrica, Victor Neumann llena las palabras de plasticidad, de fuerza y energía tales que permiten palpar su sentido poético en un mágico complejo de imágenes. La palabra en sacrificio a favor de la poesía, que así se nutre de movimiento y de despreocupada libertad original, en una plenitud de juramento y de incandescencia: "A partir de esta fecha/añado al desayuno/la leche de las primeras constelaciones./Me desentiendo de la muerte./Me declaro insolvente ante los años./Abandono en un parque/la bufanda de la memoria./Me tiño las manos de azul/y alzo a la providencia de tus ojos/lenguas de girasoles".

En sus textos se siente la conciencia de la responsabilidad ante la hoja en blanco, ante el acto de escribir, que eleva el lenguaje a un plano distinto en el que opera la personalidad poética. La palabra se instala más que como instrumento, como una realidad imponente; como el conjunto de todas las posibles formas para plasmar una imagen y con las cuales se tendrá que ver hasta dominarlas a su modo: "Palabras/en desbandada/como peces de sombra/o murciélagos/llegan/desde grutas antiguas/se aplastan/como fósiles/en este trozo de papel./Dispensas/Que no acampen/en este abigarrado/mundo en blanco".

La poesía y la palabra son diferentes, pero no se hallan alejadas una de la otra girando en órbitas diversas. Sería imposible, porque en esta incursión de Neumann, pertenecen a su espíritu y han de reunirse en la unidad que les asigna el poeta, quien a su vez de ellas se nutre, fortifica y absorbe la energía y su fuerza

instintiva: "De toda esa confusa/constelación/en que tus sueños/amanecen y se derrumban/del incesante flujo de olas muertas/rescatas cadáveres de palabras/y cangrejos rotos./Acaso unos cuantos guijarros blancos/hundidos en la arena".

De esta manera aparece la fantasía personal, abriendose camino entre los sueños con gestos que no piden ni ofrecen nada, echando hacia adelante como si se fuera a alcanzar algo. Sueños en que la palabra siempre aparece como equivalente de realidad y en este sentido puede decirse que lo que no es palabra es sueño aun en la vigilia: "Como un fruto de sombra/caigo del sueño/al día./En juego/cuyas reglas ignoro/alguien ha puesto en mi café/arena/de lunas y peces./¿Qué telegrafía hará la relación/de esta confusa vacuidad?/Signos/desplegados/como banderas en la vasta/arboladura del vacío./Hoy es la rosa ausente".

Efectivamente, de la misma sustancia somos que los sueños, y el poeta sabe que esa sustancia es fluyente: es como el tiempo que adopta una forma y por lo tanto una conciencia, una muerte. La forma y la sustancia sólo pueden existir cuando hay conciencia que las refleje, y en esa visión está la principal virtud de Neumann, quien además hace del lenguaje un generoso surtidor: "Mientras la tarde/se borra el rostro con los dedos/y los fantasmas de las flores/fosforecen en la penumbra/de las piedras/desde muy lejos llegan voces/extrñas/desdoblando ventanas que se trizan/con un clamor de hierba./La noche invade el centro de las cosas./En el fondo/de la catástrofe incumplida/ocultos ríos se despeñan. Alzan/el verde limo de los ahogados./Los cabellos violetas resplandecen./Son líneas en el agua".

Victor Newman, *Líneas en el agua*, Máquina Eléctrica, México, 1986.

## UNA LECTURA DE NAVEGAR ES PRECISO

Julieta Arteaga

**E**n *Navegar es preciso* Eduardo Langagne parte de lo grandioso, de lo incommensurable para llegar, conforme transcurre la lectura, hasta lo más recóndito. Así, la primera parte presenta el macrocosmos integrado por tres secciones: "El mar", "Los ríos" y "La lluvia", y a continuación un "Intermedio" sirve como puerta de acceso al microcosmos de la segunda parte: "Los pájaros", "Las palabras" y finalmente "La memoria".

"El mar" tiene una estructura perfecta de bitácora de viaje y también —si pudieramos llamarle así— de bitácora de permanencia en tierra. En los primeros poemas, el mar aparece como escenario de la navegación obligada, de la tempestad y del posible naufragio; posteriormente cobra vida humana, se agiganta y se convierte en obstáculo para que el navegante —una vez que ha atracado en el puerto y descendido del barco— continúe con su viaje (quién sabe hacia dónde pero necesario al

fin pues, como reza la frase de los antiguos navegantes portugueses que da título a esta obra, *Navegar es preciso*: "No queda un solo pescador sobre la costa/la red que se secaba al sol fue levantada/las gaviotas se fueron/el faro se me ha perdido/nada veo/llora mi corazón a causa de los barcos". Finalmente, en el poema que cierra esta sección, el poeta, ante la falta de embarcación y la nostalgia por el viaje, opta por la navegación al menos onírica pero recurrente: "Mi brazo rema cuando estoy dormido/a la orilla distante me traslada (...) Cada mañana vuelvo al punto de partida/a/legre y cansado".

"Los ríos" incluye únicamente dos poemas; en ellos Langagne opone a la movilidad del mar del que ya nos habló el estatismo de los ríos "que no van a parte alguna (...) No humedecen los líquenes, no ahogan" o bien los que aguardan indolentemente a ser creados por la imaginación de un poeta: "El río pequeño corriendo por la aldea/nació entre las palabras de Pessoa" y los que están predestinados, no de existir *per se* sino a servir como instrumento para la materialización del genio o de la intuición poética.

En "La lluvia", ésta aparece no sólo como protagonista sino como presencia omnívora capaz, al igual que toda la naturaleza, de crear y destruir al mismo tiempo. Así, la lluvia humedece, reblandece, es generadora de vida y se convierte en parte de la escenografía que rodea a dos seres mientras se aman: "El silencio hace pausas/y la lluvia se escucha/Nosotros respiramos más aprisa/Nos miramos de frente/humedecidos/La lluvia continúa"; pero también persigue, penetra en las paredes y en el recuerdo del hombre para enmohoerlo, para reducirlo inevitablemente al olvido, y se convierte en presagio, tal vez, del fin: "Las demasiadas lluvias pudren las manzanas/y no quedan pecados nuevos en el mundo/Un relámpago anuncia que la vida termina".

En la segunda parte del libro ya no están presentes la grandiosidad y la permanencia que animaban a los elementos de la primera parte. En este microcosmos de Langagne todo es frágil, vulnerable, destructible. Nada puede verse desde tan lejos como el mar o los ríos de la primera parte, nada puede percibirse con tanta facilidad como la lluvia. Aquí, hay que acercarse cautelosamente para poder advertir que: "Mueve las alas velozmente/sin embargo/el colibrí no va a ninguna parte/Sólo tiembla", o para poder ir descubriendo todo lo que Langagne va sacando de los cajones, de ese arcón —siempre en desorden— de la memoria humana: "el amuleto del abuelo más hermoso", el diminuto caracol rosado que dice a lápiz "te amo", la foto de la madre mirando cómo Chaplin muerde su zapato, etc. Los poemas de "Las palabras" y "La memoria" parecen remitirse unos a otros; en ellos, la palabra, la palabra poética, se perfila como algo más profundo, rebelde y difícil de recobrar que la memoria misma; la palabra trasciende a la memoria tal vez por lo mismo que dijera Borges: "Cuando se acerca el fin (...) ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras". La palabra parece tener vida propia y no obedece a la invocación del hombre pues, como dice el autor: "la maldita viene cuando le da la gana, sopla y se larga".

Eduardo Langagne, *Navegar es preciso*, Col. Letras Mexicanas, FCE, México, 1987, 94 pp.

## RIMBAUD

Josué Ramírez

**R**imbaud de Jacques Rivière es, a grandes rasgos, la luz del sol sobre la piedra. Como lo hace notar Christopher Dominguez en el prólogo, se trata de "una misión íntima y moral que está más allá de la crítica y que al cruzarla enriquece nuestra relación con los libros oscuros y los hombres luminosos". Esta relación se da como por un conducto secreto: la psique, el espíritu. Jacques Rivière hace la labor del espejo, reflejar no el rostro sino el alma de Rimbaud en la suya, develándonos no sus sentimientos sino el método literario y místico de que se valió el joven francés.

En la primera parte, Rivière expone la característica principal de la obra *Una temporada en el infierno*, la inocencia:

Ha sido construido para seguir siendo niño a través de la vida; un niño con su corazón intacto y maligno, con su inocencia y su tiranía.

J.R.

Apreciamos sin vértigo la extensión de mi inocencia.

A.R.

### Próximas publicaciones de la Coordinación de Difusión Cultural UNAM

#### MATERIAL DE LECTURA, SERIE POESÍA MODERNA

- 118 Jaime Gil de Biedma  
Selección y nota de Eduardo Vázquez.
- 119 Antonio Colinas  
Selección y nota del autor
- 120 Jaime A. Shelley  
Selección y nota del autor
- 121 Alfredo Veiravé  
Selección y nota de Mempo Giardinelli.

#### Ediciones de la revista *Punto de Partida*

- Andan por ahí  
Arturo Trejo Villafuerte  
Víctor M. Navarro  
Arnulfo Rubio  
Sergio Monsalvo C.

Tanto crítico como poeta son partícipes del espectáculo de la vida; de ella extraen su quintaesencia no sin sentirse aturdidos por la inmensidad del conocimiento obtenido. Rivière se inmiscuye donde el poeta creía estar solo para siempre: su visión del mundo. Para Rivière, Rimbaud es el místico por excelencia, su método de observación es puro, se acerca a las cosas no para nombrarlas sino para escuchar su lenguaje, para entrever su metamorfosis que, finalmente, es parte esencial de lo que se dice *inefable*. Rivière examina de tal modo cada frase que en su afán de comprenderla crea otras igualmente significativas.

Sin embargo, es la vispera. Recibimos todos los influjos de vigor y de ternura real. Y a la aurora, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades.

A.R.

El ser inocente conoce ahora su porvenir; la paciencia desciende sobre él y le endurece; contiene cuidadosamente sus gritos y sus desasosiegos; le basta saber. Su ocupación en adelante, es únicamente esperar su día, el día en que pueda recuperar íntegro el lugar que necesita; en que, para contener su alma intacta, le sea dado un cuerpo intacto y glorioso.

J.R.

La interpretación de Jacques Rivière no pertenece a las del género académico o histórico; dirigido por el texto se separa del autor en cuanto éste le ha dado su última pista. En la parte segunda, afirma que lo que diferencia a Rimbaud de Baudelaire es la voz. Mientras el primero es el poeta del exterior y buscar ahí las

#### Serie "Piedra de fundación"

(En coedición con el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado)

**Asuntos de la lluvia**  
Benjamín Valdivia  
Juan Manuel Ramírez Palomares  
Demetrio Vázquez Apolinar

**La Señal y los días**  
Fernando Montesdeoca  
Luis Alberto Navarro  
Salomón Villaseñor Otero

**Romper los muros**  
Alicia Meza  
Gerardo Beltrán  
Lizbeth Padilla  
(En coedición con el CREA)

**Mar en Sombras**  
Raúl Antonio Cota  
Ciprián Cabrera Jasso  
Edmundo Lizardi  
(En coedición con el Programa Cultural de las Fronteras)

respuestas a sus interrogantes en las plazas del mundo moderno, el segundo es el poeta de la introspección. *Iluminaciones* revela con mayor nitidez esta tesis; en el estudio que Rivière hace de esta obra descubre que al poeta le preocupa más la comprensión del exterior, pues en él, se encuentra la maravilla.

Advertimos ahora, de manera bien clara, y a un tiempo, que la obra de Rimbaud contiene algo diferente a su alma, un elemento exterior.

J.R.

Rimbaud el poeta del exterior, el sabio que constantemente observa. Eso nos quiere explicar Rivière; va aún más allá para develar al mundo un secreto no oculto pero difícil de percibir. Por último Rivière se explica cuál fue el motivo por el cual el joven Arthur dejó de escribir:

Estas facultades en efecto eran en Rimbaud muy definidas y muy limitadas. Las luces que recibiera, valían sólo para un instante del conocimiento de lo sobrenatural; para la fase de iniciación; sólo le permitían ver los rudimentos del más allá. (...)

La *Temporada en el infierno* es, al mismo tiempo que la búsqueda de un clima para la inocencia, un esfuerzo desmesurado, del cual las *Iluminaciones* sólo conocieron el reflejo y la influencia. Más ese esfuerzo no podía ir más lejos.

Cuando un poeta guarda silencio se entrega a la poesía como voluntad misteriosa y acepta el silencio como otro modo de expresión. Rivière se da cuenta y sigue al poema y no al poeta. Hay poemas que necesitan del autor, otros que se le alejan y lo dejan solo.

Jacques Rivière, *Rimbaud*, Ed. Cuadernos de la Orquesta No. 5, pp. 179, México, 1987

### Próximas publicaciones de la Dirección de Difusión Cultural de la UAM

#### COLECCIÓN CULTURA UNIVERSITARIA

- 36 José Emilio Pacheco ante la crítica Hugo J. Verani
- 37 Miguel de Cervantes Saavedra Reseña documentada de su vida James Fitzmaurice-Kelly
- 39 Los Futuristas Italianos Librado Basilio

