PERIODICO DE Poesía

Tomás Segovia
Estorninos

Rubén Bonifaz Nuño
Versiones de líricos griegos

Roberto Juarroz
Poesía vertical

José Kozer Procesión

Blaise Cendrars
Noches estrelladas

La división
de la personalidad
en Fernando Pessoa
Andrés Ordóñez

Septiembre } *Octubre*
UNAM-UAM } 1987

La poesía de
Ramón López Velarde
Evodio Escalante

C O N T E N I D O

Poesía

Tomás Segovia / Estorninos ☐ 3
Jaime Moreno Villarreal / La observación de las aves ☐ 4
Tomás Segovia / Verano hembra ☐ 5
La poesía en Italia / Guillermo Fernández ☐ 6
Rubén Bonifaz Nuño / Versiones de líricos griegos ☐ 7
Roberto Juarroz / Poesía vertical ☐ 10
Daniel González Dueñas / Hacia la casa más secreta del poema ☐ 10
José Kozer / Procesión ☐ 13
Evodio Escalante / La poesía de Ramón López Velarde ☐ 14
Marco Antonio Campos / Ramón López Velarde visto por Julio Torri ☐ 17
Manuel Núñez Nava / La cifra ☐ 18
Raúl Renán / Las voces del oráculo ☐ 18
José de Jesús Sampedro / Servicio Público ☐ 19
Gabriel Trujillo / 28 años ☐ 19
Julián Palley / *Escucha la resaca* ☐ 19
Andrés Ordóñez / La división de la personalidad en Fernando Pessoa ☐ 20
Blaise Cendrars / Noches estrelladas ☐ 23
Federico Patán / Poesía en lengua inglesa ☐ 24
Víctor Cruz / La lluvia ☐ 25
Fernando Fernández / A tu paso ☐ 25
Antonio Hernández / Evocación ☐ 25
Manuel Cruz / Silencio I ☐ 25
Dionicio Murguía / *A veces terminas la noche* ☐ 25
Martha Favila / *Sumergida en la tibieza* ☐ 25
Paul Celan / Ilegibilidad ☐ 26
Hilda Bautista / Como si fuera un pájaro ☐ 25
Eduardo Vázquez / La plaza ☐ 20

MINUTERO

Aura María Vidales / Entrevista con Elva Macías ☐ 27
Vicente Quirarte / Albur de amor ☐ 28
Sandro Cohen / Una nueva antología de Elizabeth Bishop ☐ 29
Julieta Arteaga / Espejo humeante ☐ 31
Arturo Trejo Villafuerte / Los ritos del obseso ☐ 31

Ilustraciones / Héctor Xavier

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, Ernestina Loyo
Alejandro Toledo y Jorge von Ziegler

Diseño:
Efraín Herrera

Teléfonos:
655 16 97 UNAM 511 08 09 UAM

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 Massieu

Abogado General
Lic. Manuel Barquín Álvarez

Coordinador de Difusión Cultural
Mtro. Fernando Curiel

TOMÁS SEGOVIA

Estorninos

Contra el cielo muy pálido del grande otoño entontecido con el frío naciente y su impiedad angélica, vuelan desaforados en enormes nubes por estratos, los de cerca más negros y abultados y no obstante más raudos, los últimos ya cerca de un sucio pulular de gris manchado. Llenan por arriba el horizonte hasta desvanecerse en el cenit, a ras de frondas en torrencial jauría y en la lejana altura como empañado enjambre.

Acuden por ríos a nuestras ciudades a ignorarlas con insolencia, hacen allá arriba una obsesiva sociedad vehemente, cada pequeño ser exaltado y violento fuera de sí por la furia de la pertenencia. Se pegan al mundo sin intervalo y sin creer jamás en su verdad, gritan de dicha y de ignorancia, se comerían la vida hasta los huesos sin que pudiéramos decir nosotros que no fue por pasión.

Y suben sus ensordecedoras espirales como si no fueran a detenerse ya, como si fueran a soltarse en el abismo encandilado. Pero no: en su veloz agilidad no están nunca muy lejos del hollado origen, colonizan con desenfreno lo real sin horadar nunca mucho su espesor sumiso, el mundo es suyo con exclusión de todo pero hecho modesta presa, y sigue conmoviendo esa convicción conquistadora que nos estremece.

También entre nosotros resonó la limpia campanada del otoño. Bajo la luz de los faroles se agita la sombra desazonada de las aprensivas hojas. Conocemos la dulzura de la tibia grey cuando el viento frío nos hace con nuestros cabellos involuntarias señas y la luz se va de nuestras frentes como una tenue voz se va haciendo inaudible. Podríamos ser esa unánime devoración, nos ha sido desde siempre dada en la enseñanza del aturdimiento esa loca verdad que resuelve todo y no retorna, pero acabo de ver desde sus ropas recién aumentadas, a la deriva por el bravo cierzo nocturno, sonreírse a unas mujeres que vienen de comprar el pan fuera de casa.

LA OBSERVACIÓN DE LAS AVES

Jaime Moreno Villarreal

La observación del cielo incumbe a dos ciencias: la ciencia del destino y la ciencia del retorno. La ciencia del destino nos da el nacimiento, la buena ventura, el cosmos y los viajes. La ciencia del retorno nos da las estaciones y los climas, la agricultura, la melancolía y la brújula. La observación de las aves confirma, por su parte, que la ciencia del destino y la ciencia del retorno son una sola. Por ello las aves se ofrecen como un enigma a nuestros ojos cuando cruzan en formaciones no caprichosas. Campesinos, navegantes y adivinos leen en ellas. ¿Van o vienen? Vuelven y vuelan a un tiempo.

El camino de ida es el regreso
Y el mundo escaso se redujo a eso

La contemplación de las aves en vuelo es un rito primordial de la ignorancia. Mirar al cielo sin pregunta, contemplar de veras es no saber. Aunque toda ciencia atiende hoy al conocimiento, no podemos olvidar que la ignorancia y el vacío han tenido sus disciplinas igualmente rigurosas. Se ha dicho tanto que la poesía es una forma de conocimiento diversa de la ciencia y la filosofía, que ha terminado por sonar a falso. Sólo es posible afirmar algo así si el conocimiento atiende a la ignorancia. Sólo así, si se reconoce en la ciencia la necesidad de no saber para existir, puede la poesía ser una inquisición alterna. Todo conocimiento requiere más del no saber que de la certeza. Ése es el secreto de la observación de las aves, que conjuga el destino con el retorno, lo insondable con lo conocido.

El camino de ida es el regreso

"Estorninos" de Tomás Segovia forma parte de una colección de poemas titulada *El tiempo huésped*, que el poeta imprimió y encuadernó en su casa de Rià, en noviembre de 1986.* La anfibología del epíteto "huésped" le sirve a Tomás Segovia para expresar una condición doble: la de un tiempo que le da albergue y al que él, por contraparte, le sirve de habitación. "Estorninos" es, por extensión, un poema huésped que parte de la mutua incumbencia entre la temporada otoñal y el poeta; ésta es la situación imaginaria en la que el poema se gesta: cómo el otoño habita a quien lo habita. Los pájaros que concurren al poema y lo precipitan querrían ser una señal en la que estaría cifrado ese hospedaje. Segovia lee en el revuelo de los estorninos, como un observador ávido de signos de la vida; describe e interpreta para, finalmente, traducir del cielo a la tierra: "Podríamos ser esa unánime devoración..." Y no, el pronóstico no se ajusta, falla la vislumbre pero el poema no se equivoca. Así, hay entre huésped y huésped un desconcierto. Se abre una fisura, una falla, y es por ahí por donde el poeta mira, por donde conoce sin saber.

El camino de ida es el regreso
Y el mundo escaso se redujo a eso

Al repetir el gesto de la ornitomancia, Tomás Segovia lo hace como un huésped en un sentido tercero: como un forastero. Alguien que cruza acaso más radicalmente que las locas parvadas de estorninos. La condición del viaje, la no pertenencia, convierte a los extraños y advenedizos en lectores exhaustivos del entorno. La videncia es para ellos un modo de supervivencia. Que nadie es profeta en su tierra querrá decir que sólo en el destierro puede roerse la multiplicidad que en casa forma un medio demasiado usual. El desprendimiento, el tránsito, la perspectiva son modos de insertarse en la búsqueda de lo otro inextinguible: hacia allá conduce el destino, allá titila la vela del retorno. Partir es la primera moción del regreso. Si *El tiempo huésped* es la imposición de las estaciones del año como entorno y entraña del cuerpo, el viaje es la imposición de las terminales, los paraderos, las estaciones de una caravana alta e interna que no cesa. Por eso el poema acierta: "en su veloz agilidad no están nunca muy lejos del hollado origen, colonizan con desenfreno lo real sin horadar nunca mucho su espesor sumiso, el mundo es suyo con exclusión de todo pero hecho modesta presa, y sigue conmoviendo esa convicción conquistadora que nos estremece". ¿Son los estorninos? ¿Es el huésped forastero?

También entre nosotros resonó la limpia campanada del otoño.

Allá y acá badajo de campana
El camino de ida es el regreso
Carga el que viaja con su propio peso
Quisiera restaurar su caravana
El camino de ida es el regreso
Y el mundo escaso se redujo a eso

Otoño de 1987

*En una edición de 20 ejemplares que lleva el título de *Poemas, cosecha 1986* y que Tomás Segovia regaló a sus amigos en la Navidad.

TOMÁS SEGOVIA

Verano hembra

Las mujeres, mira: arrastran el verano como un palanquín despótico de vastas ascuas desvencijadas. El verano con su caricia incauta les atenaza el rostro, les levanta rudamente los inflamados pómulos, los ojos empujados no pueden liberarse del agua ardiente que se mueve en ellos. El verano les busca por el vientre el tenebroso cuajo de su sangre, su sueño es estancarse anegando ese nido. El hombre tiene que saber entonces no apartar la sorda mano de aquella fiebre tiranizada, como si pudiera la pobre flexibilidad de sus muñecas por una vez hilar los temblores lunáticos. Entre los dos tienen que deshacer el abrazo aferrado del verano, arrancarlo de la sangre encharcada del fondo hembra del mundo, donde quiere pesar anclando para siempre el tiempo allí; entre los dos echarlo a andar por esos mundos con torpes pasos de hombre.

DIRECCION DE LITERATURA
COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL
U. N. A. M.
04510
MEXICO, D. F.

Sección a cargo de Guillermo Fernández

GIORGIO CAPRONI

La primera luz

Lacticinosa de alba
despunta en las colinas
—aún balbucientes palabras
infantiles— la primera luz:

La tierra, con su cara
bañada de sudor,
abre soñolientos ojos de agua
a la noche que aclara.

(Los pájaros son siempre
los primeros pensamientos del mundo.)

De *Como una alegoría*

El mar quema las máscaras

El mar quema las máscaras,
las incendia el fuego salobre.
Hombres llenos de máscaras
se inflaman en el litoral.

Tú sola podrás resistir
en la hoguera del Carnaval.
Sólo tú que —sin máscara—
escondes el arte de existir.

De *Cronicón*

Alba

Amor mío, en los vapores de un bar
al alba, amor mío ¡qué largo invierno
y escalofrío resultan esperarte! Aquí,
donde el mármol es hielo en la sangre, el mismo
que siente la mirada, y que ahora, en el yerto
rumor más allá de la escarcha ¿qué tranvía
escucho, que abre y cierra sin cesar
sus puertas desiertas...? Amor, mi pulso
es firme, y si la copa, en medio del fragor
sutil, tiembla entre los dientes, es acaso
un eco de tales ruedas. Pero no me digas,
amor —ahora que para ti ya brota el sol—
no me digas que de esas puertas y tu paso
ya espero aquí la muerte.

De *El tránsito de Eneas*

Sin exclamaciones

Ach, wo ist Juli
und das Sommerland

Cómo es alto el dolor. El amor cómo es bestia.
Vacío de las palabras
que escarban en el vacío vacíos
monumentos de vacío. Vacío
del trigo que alcanzó
(bajo el sol) la altura del corazón.

De *El muro de la tierra*

"Después de varias *plaquettes* publicadas en su juventud, Caproni reúne en el *Itinerario de Eneas* lo mejor de su producción, partiendo de los primeros poemas de carácter impresionista —anteriores en estilo a la experiencia montaliana, de la cual luego podrán hallarse algunos ecos en poemas notables por la rica sensibilidad y fuerza expresiva hasta los más recientes (Estancias de la Funicular), donde la evocación alcanza un grado significativo de conciencia, de tormento y de examen, en una escritura más amplia y sólida. Un libro que presenta en su conjunto el retrato de un poeta de considerable aliento humano y literario, trabajado durante muchos años de difícil ejercicio técnico, tomando siempre en cuenta las exigencias propias y las que imponía su época [...], coincidiendo casi siempre con la íntima y resuelta pasión expresiva que lo caracteriza" (Giacinto Spagnoletti, *Poesía del '900*, Ed. Mondadori, Milán, 1973).

La ausencia de Giorgio Caproni en varias importantes antologías y la graneada constancia de su nombre citado por críticos e historiadores de la poesía italiana contemporánea, hacen de este poeta toscano un caso singular. Se le cita con frecuencia como pionero de poéticas desarrolladas por Montale, Pasolini, Luzi, Bigongiari, Bertolucci... ¿Por su riqueza de registros?, ¿por su renuencia a detenerse demasiado en sus propias veredas? Lo cierto es que la ya larga carrera poética de Caproni ha ganado con el tiempo en velocidad de escritura y en libertad de métricas eficaces.

Giorgio Caproni nació en Liorna el 7 de enero de 1912. A partir de 1922 se fue a vivir a Génova, la ciudad protagonista de numerosos poemas suyos. En 1936, después de haber estudiado violín, terminó la carrera de maestro de primaria. Tiempo después pasó algunos años en Roma y regresó a Liguria, donde participó como soldado en el frente occidental hasta la Liberación. Vive en Roma desde 1945, dedicado a la traducción de obras literarias francesas.

Obra poética:
Come un'allegoria (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938), *Finzioni* (1941), *Cronistoria* (1943), *Il passaggio d'Enea* (1956), *Il seme del piangere* (1959), *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965), *Versi nella nebbia e dal monte* (1967), *Il terzo libro e altre cose* (1968).

DIRECCION DE LITERATURA
COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL
U. N. A. M.
04510
MEXICO, D. F.

RUBÉN BONIFAZ **NUÑO**

Versiones de líricos griegos

Tirteo

Bello, pues, que perezca, habiendo en la vanguardia
caído, el hombre valeroso luchando por la patria.
Abandonados la propia ciudad y los fértiles campos,
mendigar es de todas la cosa más penosa,
errando con la madre querida y el padre provecto y
con los parvos hijos y la mujer legítima.
Pues será enemigo para aquellos a los cuales se
acerque cediendo a la carencia y a la pobreza
odiosa,
y deturpa a su raza y avergüenza la hermosa
presencia, y todo el deshonor y la maldad lo
siguen.
Y si así, del hombre que anda vagando, cuidado
ninguno se hace, ni respeto ni protección ni
lástima,
con alma combatamos por esta tierra, y muramos por
los hijos, las vidas no más escatimando,
oh jóvenes, mas combatid unos junto a otros
estándoos, y la infamante fuga no comencéis, ni
el miedo;
mas en el pecho haceos grande e intrépida el alma y
no améis vuestras vidas, luchando con los
hombres.
Y no huyáis habiendo abandonado a los de sobra
vetustos, los que rodillas ágiles no tienen ya, los
viejos.
Infamante esto, pues: que habiendo en la vanguardia
caído, delante de los jóvenes yazga, más viejo,
un hombre,
ya blanca la cabeza y el mentón canoso teniendo, el
ánima exhalando intrépida, en el polvo;
las ensangrentadas partes pudendas teniendo en sus
manos —torpe es esto a los ojos y, al verse,
desdeñable—
y la piel al desnudo. Al que es joven, todo conviene,
pues tiene del amable verdor la flor hermosa,
y admirable es de verse a los hombres, y, a las
mujeres, amable estando vivo, y bello caído en la
vanguardia.

Mimnermo

¿Qué vida nunca, qué gozo nunca sin la áurea
Afrodita? Muera, cuando no más me acuiten estas
cosas:
clandestino amor y amables ofrendas y lecho,
que de la juventud son codiciadas flores.
Mas cuando a hombres y mujeres ha, pesarosa,
llegado la vejez que, a una, en feo y en malo al
hombre torna,
siempre, en el ánimo, tristes lo
torturan afanes; no los rayos del sol se goza
contemplando,
mas odioso, pues, a niños; odioso es, pues, a
mujeres: la vejez, de este modo, ha vuelto el
dios penosa.

Solón

Al pueblo, pues, tanta fuerza concedí cuanta basta,
no habiéndole quitado de su honra, ni otorgado;
y ésos que tenían poder y eran, por sus riquezas,
insignes, también vigilé que ellos indigno nada
hubieran.
Y me afirmé, a unos y otros con fuerte escudo
cubriendo, e impedí que unos y otros vencieran
sin justicia.
Y el pueblo, así, podría seguir del modo mejor a los
jefes, ni en exceso a sí mismo dejado, ni
oprimido.
Pues la saciedad engendra soberbia, y sigue mucha
fortuna a los hombres, a cuantos no tengan
mente justa.

Focílides

De noche, medita; pues de noche más aguda es la
mente a los hombres, y a quien busca la virtud,
la calma es propicia.

Teognis

Oh señor, hijo de Latona, prole de Zeus: yo nunca
me olvidaré de ti, ya empiece, ya termine;
pero siempre al principio como al final y en el medio
te cantaré; tú escúchame y tus bondades dame.
Febo señor: cuando te dio a luz, excelsa diosa,
Latona, a una palmera asiéndose con delicadas
manos,
de los sin muerte el más bello, junto a una redonda
laguna, en verdad se colmó toda la magna Delos
de aroma de ambrosía, y rió, gigante, la tierra, y se
alegró el profundo ponto del mar canoso.

Arquíloco

Del escudo que junto al zarzal abandoné no
queriendo —arma intachable—, jáctase alguno de
los Sayos.
Mas huí yo mismo el fin de la muerte. Aquel escudo,
en mala hora se vaya; otro no peor he de ganar
de nuevo.

Hipónax

A ti, el por dios tundido, ¿qué cortaombligos
te fregó y te lavó mientras brincoteabas?

Semónides de Amorgos

Oh hijo: el altitonante Zeus el fin tiene
de cuanto existe, y como quiere, lo ordena.
No hay sapiencia en los hombres, mas por un día
como bestias vivimos, sabiendo en nada
cómo el dios pondrá término a cada cosa.
La esperanza y la fe alimentan a todos
los que lo vano intentan; unos, que venga
el día, esperan; otros, la serie de años.
Y nadie de los hombres hay, que el nuevo año
no piense en ser, por bienes y hacienda, amado.
Mas a uno ocurre odiosa vejez, asiéndolo
antes que toque el fin, y terribles morbos
postran a otros mortales, y a otros, domados
por Ares, bajo el negro suelo Hades manda;
y otros, por la tormenta en el mar batidos
y del purpúreo ponto por muchas olas,
mueren cuando luchaban por estar vivos,
y otros, con hado triste, de un lazo cuélganse
y la luz del sol dejan por su designio.
Nada, así, hay de los males lejos. Sin número
plagas e inenarrables desgracias tienen
los mortales, y penas; y si me escuchas,
no amaremos los males, ni en los dolores
malos teniendo el alma, nos dañaremos.

Safo

De vario trono inmortal Afrodita,
hija de Zeus que trenzas dolos, te oro:
ya no con penas ni pesar me domes,
oh santa, el alma.

Pero aquí ven, si alguna y otras veces,
con escuchar la voz, de lejos, mía,
me oíste, y del padre la mansión dejando
viniste, el áureo.

carro enyungado; y te llevaban bellos,
sobre la tierra negra, raudos pájaros,
las alas por el cielo, a medio el éter,
densas batiendo.

Sin dilación llegaron. Tú, o dichosa,
dulce sonriendo en tu inmortal semblante,
que me afligía otra vez, pediste, y qué, otra
vez, te impetraba,

y qué muy mucho que ocurriera ansiaba
a mi alma insana. "¿A quién, otra vez, quieres
que Peito lleve a tu pasión? Oh, Safo:
¿quién te maltrata?

Y pues, si huye, ha de seguirte en breve,
y ha de donarlos, si no acepta dones,
y si no ama, habrá de amar en breve,
aun no queriéndolo."

Ven a mí ahora, y suéltame de graves
cuitas, y cumple, para mí, todo eso
que el alma anhela que se cumpla, y séme,
tú misma, aliada.

Alceo

Fulge de bronce la gran casa
   y la estancia, por Ares toda ornada
de cascos lúcidos, en donde,
   en lo alto, crines de caballo blancas
se agitan —de cabezas de hombres
   lujo—, y, puestas en torno, disimulan
a los clavos las broncíneas grebas
   lucientes —guarda contra el fuerte dardo—,
y hay corazas de lino nuevo
   y cóncavos escudos apilados.
Cerca, calcídicas espadas; cerca,
   muchos cintos y túnicas.
No es de ignorarse; sobre todo,
   aquí para esta obra estamos puestos.

Anacreonte

Canosas nos son ahora
las sienes; la testa, blanca,
y no más el verdor grato
aquí. Y seniles los dientes,
y no de la dulce vida
queda mucho más tiempo.
Por eso me lamento
temiendo a menudo el Tártaro;
pues es terrible del Hades
el fondo, y a él, espantosa
la bajada. Y es forzado
a no regresar, quien baja.

Alcmán

De los montes las cumbres duermen, y las cañadas,
collados y torrentes,
y cuantas fieras tribus nutre, negra, la tierra;
y los brutos monteses y el linaje de abejas,
y en los fondos purpúreos del mar, los animales
duermen, y de las aves de anchas alas las tribus.

Estesícoro

Dado que una vez Tíndaro,
sacrificando a todos los dioses, olvidó a la sola Cipris
de dulces dones, ella, con las hijas de Tíndaro
irritada, las hizo ser bígamas y trígamas
y dejadoras de maridos.

Íbico

Eros de nuevo, viéndome con sus ojos
bajo los azulados párpados blando,
con todo son de encantos me echa en las redes
inextricables de Cipris.
Ay, en verdad, por él que se acerca tiemblo.
Como un caballo laureado, bajo el yugo, casi viejo,
va sin ganas al certamen de los carros impetuosos.

Simónides de Ceos

Inextinguible gloria habiendo éstos procurado a su
   patria, de la muerte la nube sombría se ciñeron.
No están muertos, aun muertos, porque la virtud,
   exaltándolos, los sube por encima de la morada
   de Hades.

Baquílides

Lo inteligible digo al sabio: el hondo
éter es límpido, y del ponto, el agua
no se pudre, y el oro es alegría;
y no es lícito al hombre, transcurrida la cana
vejez, tornar de nuevo al floreciente
verdor. No, con el cuerpo de los hombres,
el esplendor de la virtud decrece.
Mas la Musa lo nutre. Hierón, tú, de la dicha,
bellísimas mostraste a los mortales
las flores. Y a quien obra bien, no lleva
el silencio, decoro. Por eso, de tus glorias
con la verdad, alguno celebrará la gracia,
también, del lengüidulce ruiseñor de Ceos.

DIRECCION DE LITERATURA

DIRECCION DE DIFUSION
CULTURAL
U. N. A. M.
C.4510
MEXICO, D. F.

Píndaro

...Hoy entre libaciones
nobles de sangre, él yace
colocado en un paso del Alfeo,
una tumba teniendo frecuentada
cabe el altar de muchos huéspedes. Desde lejos,
ve de las Olimpiadas la gloria, en el estadio
de Pélope, donde la agilidad de pies contiende
y el vigor audazmente sudado de la fuerza.
Y el vencedor, en su restante vida,
una bonanza dulce tiene,
merced de aquellas luchas. Y su valor, volviendo
   siempre,
logra para todo hombre el bien más alto. Que corone
yo a aquél, con canto ecuestre
y en eólico ritmo,
es necesario. Y tengo la certeza
de que en ambas dos cosas a otro huésped, experto
de lo bello, y también el más potente en fuerza,
de los de hoy al menos, no ornaré con los pliegues
insignes de los himnos.
Siendo tu protector, un dios se ocupe,
Hierón, teniendo este cuidado,
en tus afanes. Y si no de súbito
te abandonara, espero que aún más dulce
he de exaltarte con el raudo carro,
encontrado el camino fautor de las palabras,
tras haber arribado a la colina
de Cronos. Pues la Musa para mí, por lo tanto,
cultiva un dardo asaz, en vigor, poderoso.
Otros, por otras cosas, grandes. Mas la suprema
   cumbre yérguese
para los reyes. Nunca, más allá, admires nada.
Mas cúmplase que a lo alto tú en este tiempo llegues,
y yo me asocie, el mismo tiempo, a los vencedores,
siendo insigne en destreza doquiera entre los griegos.

POESÍA VERTICAL

Roberto Juarroz

Dejar de fabricar estas cosas u otras
y fabricar en cambio más espacio
para agregar al que ya existe.

Más espacio para lo que está detrás de
las cosas,
para lo que se agazapa en el amor o la
mueca,
para lo que se cae sin nadie hacia el
pasado,
para lo que se hunde como se hunden
los muertos.

Crear más espacio para nuestros
misterios
y nuestros deslumbramientos,
para desituar lo situado,
para lo que extraviamos entre un día y
una noche,
para enmarcar los tiempos mudos,
para aquello que siempre arrastramos en
sordina,
para lo que no empieza aquí ni acaba
aquí
pero tiene su nombre aquí,
para los pensamientos deshojados,
para las palabras que sólo pueden esta
solas,
como huérfanas desprendidas
del asilo protector del lenguaje.

Y llegar a crear más espacio
para que todo sea nada más que
intervalo,
sin necesidad de ningún acto previo
y ningún desenlace,
intervalo ensanchado más allá de la
obra,
hasta hallar la textura cabalmente
homogénea
de un intervalo entre intervalos.

ROBERTO JUARROZ
HACIA LA CASA MÁS SECRETA DEL POEMA

Daniel González Dueñas

Desde 1958, fecha de aparición de la *Primera poesía vertical*, Roberto Juarroz (Dorrego, provincia de Buenos Aires, 1925) ha explorado una ladera doblemente imposible de la poesía, una desconocida isla del reino de las imposibilidades posibles. Espiral dentro de otra, espejo que rechaza el mero reflejar imágenes y busca crearlas, la obra no se contenta con haber hallado la casa más secreta del lenguaje —habitada por tantos poetas que no requieren ya mayor odisea que el bravío encontrarla y gozarla—: sabe que todo fruto es un nuevo árbol, que esa casa es en sí un orbe. Tras visitar las casas del poema, intuye que una de ellas es también un mundo que encierra una casa que encierra un mundo. La odisea vertical no obtiene contento sino en busca de la casa más secreta: isla, espiral, espejo y árbol: universos concéntricos ceñidos por el relámpago.

Reflejo de lo que pasa en lo que pasa.
Ningún espejo fijo.
Cuerpo de agua,
viento en las venas de las cosas.

*(VIII, 15)**

El umbral de la casa más secreta del poema se abre a *todas* las casas: el microcosmos es macrocosmos, según la óptica disponible a lo concéntrico. Quien traspasa ese umbral no devela el misterio, pero se convierte en la materia misma del misterio. El que con tanta desgarrada fascinación persiguió los

*La cifra en romanos indica el volumen correspondiente de *Poesía vertical* (la designación que Juarroz ha dado a toda su obra poética). El arábigo refiere al número de poema dentro de ese volumen. Las fechas de aparición son: I, 1958; II, 1963; III, 1965; IV, 1969; V, 1974; VI, 1975; VII, 1977; VIII, 1980; IX, 1984; X, 1987.

astros del relámpago, al final nota que las huellas le pertenecen:

Hay huellas que no coinciden con su pie.
Hay huellas que se anticipan a su pie.
Hay huellas que fabrican su pie.
Hay huellas que son más pie que el pie.

(III, 2)

La obra no se detiene después de convertirse en pararrayos: se exige vivir lo más cerca que pueda del sitio donde éste se fragua. Faena redobladamente imposible que Juarroz ha demostrado *posible*. (Y tal demostración redonda y concreta ha circulado entre la humanidad bajo diversos y siempre inclasificables nombres, desde los eleatas y los gnósticos hasta el Vedanta, la alquimia, el Zen.) La disponibilidad es fidelidad, la vida es obra: no *demuestra* sino un hombre que necesita la plena recuperación de lo que el hombre ha perdido.

El territorio que esta obra crea al ser por él creada, no tiene nombre sino dirección: la verticalidad. A partir de ese instante toda palabra es verbo *activo:* el poema asciende, desciende, ciñe los umbrales siempre desde y hasta sí mismo, no juego de abstracciones sino de coordenadas matemáticas que huyen de la horizontalidad (la trama que apresa la mirada y la vuelve palabra inmóvil) y al hacerlo se transforman en la conjunción donde lo real asoma por un instante. Porque en la aplanada, unidimensional prisión en que se mantiene al mundo, lo real es apenas una promesa; para requerirlo no basta una única inmersión: el mar se refugia en el río, éste en el estanque, éste en la gota. Sólo la gota puede hablar de los océanos.

La realidad es apofántica,
lo oculto necesita derramarse,
lo cerrado se abre
como un círculo mágico.
Y la palabra es su conjuro,
pero sólo la palabra más sola,
la palabra como un proyectil forrado en tiempo,
la palabra que al final se destruye
en su propio estallido.

(IX, 26)

Para Juarroz, la palabra no debe contar otra historia que su propia historia. El poema se niega a contar, no cuenta para contar. Cuenta, sí, del otro lado de las cuentas y los registros, es la puerta a los números imposibles, a la cuarta dimensión —que no es sino otra forma de decir "todas las dimensiones".

Las palabras son pequeñas palancas,
pero no hemos encontrado todavía su punto de
apoyo.

Las apoyamos unas en otras
y el edificio cede.
Las apoyamos en el rostro del pensamiento
y las devora su máscara.
Las apoyamos en el río del amor
y se van con el río.

(IV, 46)

Después de que el barullo cotidiano ha pronunciado tanto la palabra silencio, ella quedó como mero recurso para aludir a las ausencias (y sobre todo a la que menos define al silencio, la ausencia de sonido); entonces qué portentosa magnitud recobra esa palabra tras la inmersión de estos poemas verticales, en qué modo espléndido vuelve a hacerse oír más allá —*antes*— de las balanzas y las compensaciones. "Así como cada voz tiene un timbre y una altura, / cada silencio tiene un registro y una profundidad. / El silencio de un hombre es distinto del silencio de otro / y no es lo mismo callar un nombre que callar otro nombre. / Existe un alfabeto del silencio, / pero no nos han enseñado a deletrearlo. / Sin embargo, la lectura del silencio es la única durable, / tal vez más que el lector." (VI, 27)

Es, de frente y sin paliativos, el silencio Zen, el cuerpo que es uno de los reflejos posibles del alma; es ella misma, espejo que busca su redonda nitidez, su máxima transparencia. Es el lago sereno y brillante de Basho, que al reflejar el mundo tal cual es, lo crea.

La nitidez secreta de las cosas
levanta un mundo nuevo en mi mirada,
que también es secreta y lleva un mundo.
Se abre entonces la ceguera del día
y la luz no cabalga sólo sombras.
Tu mano está en la idea de tu mano.
Mi palabra se instala
como una lluvia interna en todas partes.
Los pájaros sostienen a los árboles,
los muertos a la tierra,
y el amor, que es ausencia,
perfecciona su forma de ojo abierto.
La nitidez del caos
me salva hoy como un vientre junto al mío,
me puebla la ciudad apasionada
que cuelga entre mi ausencia y mi presencia.

(II, 38)

El silencio —dice Juarroz— "a veces suena como una campana". La conciencia, ciudad apasionada, se abre desde su casa más secreta. Cada palabra nace con la perfecta disponibilidad para detenerse y escuchar. El poema calla lo suficiente como para ser oído, es el oído que se escucha, el ojo que se asoma a su acorde más profundo. Porque si el silencio interno sostiene a las palabras tanto como el externo, también la carga de luz distingue a cada objeto. El constante estallido de la luz solar nos invisibiliza el sol interno; el poema equivale al gong que desaletarga la conciencia, y lo hace de tal forma que la luz externa retrocede "como un árbol que cae del fruto". Con Paul Klee, Juarroz no olvida que *lo visible es sólo un ejemplo de lo real*.

Cada cosa es un mensaje,
un pulso que se muestra,
una escotilla en el vacío.

Pero entre los mensajes de las cosas
se van dibujando otros mensajes,
ahí en el intervalo,
entre una cosa y otra,
conformados por ellas y sin ellas,
como si lo que está
decidiera sin querer el estar
de aquello que no está.

DIRECCIÓN DE LITERATURA
U. N. A. M.
MÉXICO, D. F.

Buscar esos mensajes intermedios,
la forma que se forma entre las formas,
es completar el código
o tal vez descubrirlo.

Buscar la rosa
que queda entre las rosas.

(IX, 11)

El estado que Juarroz llama de disponibilidad es el arte de vivir esperando lo inesperado, darse a esos "mensajes sin mensaje": "No hay mayor libertad, / no hay nada más opuesto a

la muerte, / no hay encuentro más abierto" (IX, 8). *Sólo la palabra más sola* es capaz de asistir al punto en que las dualidades estallan. Reflejando ese estallido, la más sola palabra estalla. Y qué infinitamente arduo es llegar a esa soledad, si la vocación de las palabras no parece sino la de agruparse como rebaños en el invierno.

¿Cómo limpiar lo oscuro?
¿Cómo abrir las compuertas
de los antiguos mares olvidados?
¿Cómo romper el féretro de estrellas
y erguir en las desiertas avenidas
una sombra más clara que la luz?

(IX, 29)

Qué infinitamente ardua la vocación vertical de esta poesía: voluntariamente deja atrás los bálsamos usuales, la acumulación de pequeños nombres cálidos con que se sustituye la gran añoranza que crece a fuerza de negarse el Nombre. Pero ¿qué nombre es éste? Y sobre todo, ¿busca pronunciarse en nosotros o lo que persigue es callar, apenas por un instante, retroceder lo suficiente para que podamos apreciar el umbral que la añoranza encubre? "Callar el nombre / decirlo / sin la palabra agreste de un lenguaje. / Toda la realidad al fin es esto: / decir un nombre de otro modo" (IX,30).

El Nombre es decir *un nombre de otro modo*. Acaso cualquier nombre. En una de sus *Voces*, Antonio Porchia escribe: "Quien me tiene de un hilo no es fuerte; lo fuerte es el hilo". No es el nombre a quien en verdad extrañan los poetas, sino el *otro modo* de decirlo, de decir cualquier nombre.

"He conocido pocos seres", recuerda Juarroz, "que merezcan la designación de *maestro*, en un sentido socrático, integral. Porchia es uno de ellos." El autor de *Voces* exclama: "Quien ha visto vaciarse todo, casi sabe de qué se llena todo". Y: "Lo hondo, visto con hondura, es superficie". A lo largo de la minuciosa creación de su poesía vertical, Roberto Juarroz ha ido vaciando uno a uno los vasos comunicantes, las falsas reciprocidades, las balanzas y aun los mecanismos métricos que enturbian la mirada. En su lectura de Porchia —inmediata, entrañable— comprobó que "El hombre lo juzga todo desde el minuto presente, sin comprender que sólo juzga un minuto: el minuto presente". Por ello Juarroz va incluso más allá: no el minuto sino el instante (lo eterno), no la línea sino el punto (las esferas). Porque instante y punto se transfiguran si son dichos (vistos) de *otro modo*. Al vaciarse de falsos nombres, los vasos comunicantes se van llenando, por fin, de elocuencia.

La soledad es la usanza más difícil
pero es la única y legítima madre,
porque en ella se encuentra
no sólo el amor a lo que existe
sino también el amor a lo que no existe.

Y es ese amor drásticamente dispuesto
lo único que nos cura del otro,
de los inverosímiles espejos
donde se autodevoran los dones.

La soledad denuncia en cambio el límite
y si no puede abolirlo
va recogiendo rosas y guijarros
y los arroja por encima del muro.

(IX, 25)

Al vaciarse de falsas concepciones del *otro*, los vasos comunicantes se van llenando del *sí mismo*. ¿Podrá reflejarse ese drástico amor si no es un espejo? Llegar al otro es verse en el otro, pero también hacerlo espejo. No hay otro que se mire sin *uno* que tajantemente se cure de sí mismo, nazca por segunda vez, asuma la usanza más difícil y se niegue al otro para buscarlo. Y en tanto ese negarse es amor, no puede sino ser una búsqueda de *otro modo*. Se trata de la fidelidad a lo imposible, al relámpago que anida en el relámpago.

Y es entonces cuando surge a veces
la verdadera contraseña,
la palabra-silencio,
el signo de la fidelidad en las ausencias,
la reapertura hacia el poema,
que ya no depende de su eventual retorno
ni de su definitivo alejamiento.

La fidelidad en las ausencias:
la casa más secreta del poema.

(IX, 28)

Sólo la mirada más sola encuentra al otro, en el más oculto recinto de su transparencia. Sólo el violento amor que deja atrás el barullo da con la palabra encarnada. Sólo quien da la espalda a lo oscuro consigue respaldarse en la luz. "Celebrar lo que no existe. / ¿Hay otro camino para celebrar lo que existe? //Celebrar lo imposible. / ¿Hay otro modo de celebrar lo posible? // Celebrar el silencio. / ¿Hay otro manera de celebrar la palabra? // Celebrar la soledad. / ¿Hay otra vía para celebrar el amor?" (IX, 3).

Roberto Juarroz sabe que cuando retrocede la palabra, comienza el decir de lo que está drásticamente dispuesto; sabe, también, que cuando cae la imagen en sí misma comienza un ver el mundo de otro modo, oculto en la casa más secreta del mirar.

Una red de mirada
mantiene unido al mundo,
no lo deja caerse.

(I, 1)

Mi mirada me espera en las cosas
para mirarme desde ellas
y despojarme de mi mirada.

(VI, 2)

Y al caer hacia atrás
arrastrar la visión
que nos ata adelante
y enceguecerla en el misterio.

(IX, 17)

Llegar con los ojos abiertos a la mirada final,
como un estandarte que no se avergüenza.
Aunque los ojos abiertos
tengan que cerrar muchas cosas.

(V, fragmentos verticales, 5)

La verticalidad implica redefinir los puntos cardinales del hombre. Para Roberto Juarroz, una poética de la vida comienza en poseer el amoroso coraje de verla como necesidad (ante todo de enfrentar su lectura a fondo) y como intensidad (abrir los ojos y seguir abriéndolos incesantemente en un nacimiento sin fin).

El mundo es el segundo término
de una metáfora incompleta,
una comparación
cuyo primer elemento se ha perdido.

¿Dónde está lo que era como el mundo?
¿Se fugó de la frase
o lo borramos?

¿O acaso la metáfora
estuvo siempre trunca?

JOSEPH BRODSKY

Versión de Angelika Scherp y Arturo Trejo Villafuerte

Pájaro del alma

Cansado ahora es más frecuente la visita,
pese a todo hablo menos del ahora.
Los actos de mi oficio son nulos,
en el taller de mi alma atormentada,

¿qué pájaros inventas para tí mismo?
¿con ellos deseas condescender —o cambiar—?
¿y cuánto de tu vida pasaste en los lugares de moda
entonando una canción moderna?

Regresas, alma, y me arrancas una pluma,
la radio transmite una canción sentimental.
Pero dime, alma, ¿qué viste en mi vida,
cuánto hice por ti desde mi orgulloso mirador?

Ahora, el nevado remolino del tiempo —que nos hace suponer
la nada— me arrincona contra las paredes con sencillez,
o en la calle, me arrastra hacia la silueta de la muerte,
y tú, pájaro, cantas afuera la forma de la vida.

Camino lejos de tus cantos,
en alguna parte vuelas;
para luego vivir, ya después llorarás,
cuando tu aletear sea tembloroso y transparentes tus alas.

1960

EL TEZONTLE IMPÁVIDO Y LOS PODERES DE LA NEGACIÓN
(La poesía de Ramón López Velarde)

Evodio Escalante

¿Qué es lo que singulariza al trabajo poético? ¿Se le puede entender como el frotamiento de unos signos contra otros, a efecto de propiciar la redistribución de los mismos? ¿Se le puede pensar como la creación de una cadena significante autónoma, autosuficiente, de la que es posible eliminar la noción de sujeto? ¿Es acaso una máquina solipsista que segrega significaciones sin otro control que las limitaciones impuestas por la sintaxis o la casualidad?

Una conocida afirmación de Heidegger —*no hablamos el lenguaje, el lenguaje nos habla*— podría apoyar esta forma de entender el asunto. Y, sin embargo, contra esta *poda* a la que el estructuralismo nos ha acostumbrado, habría que decir que el sujeto continúa incrustado, como siempre, por otra parte, en el orden de los signos, y que explorar la relación de la cadena sígnica con el sujeto sigue siendo una de las vías privilegiadas para adentrarse en la comprensión de los textos.

No se trata, por supuesto, de *revivir* al sujeto ni de retornar a épocas ya superadas de la crítica literaria. Primero, porque lo que no ha muerto no puede revivirse. Segundo, porque en el ejercicio de la crítica no hay épocas pasadas. La crítica será actual o de otra forma no será. Esto sí: habría que eliminar de entrada cualquier prejuicio naturalista. Menos que entender al sujeto como una entidad fisiológica, provista de carne, nervios y huesos, lo tomamos aquí como una construcción sígnica que es posible ubicar en el armazón de los textos. Menos entonces que un *factotum* incondicionado, que una materia hermética al funcionamiento de los signos, que le serían por lo tanto enteramente exteriores en la medida en que sólo se serviría de ellos para expresarse, el sujeto que nos interesa está constituido por palabras. La carne de que hablamos, si se nos permite la expresión, es una *carne gramatical*. Imposible disociarla del entramado de los signos, que no sólo cuadriculan la realidad como parece evidente desde la hipótesis de Sapir-Whorf; también crean el ámbito para que exista lo subjetivo, la interioridad de los entes.

Encajada en el vértice inestable de un modernismo que había agotado ya sus posibilidades creativas y de una vanguardia que todavía no iniciaba su trabajo revalorador, la poesía de Ramón López Velarde suscita como ninguna otra en nuestro medio este retorno al sujeto de la enunciación. Entre otras causas, porque en sus textos el arco de la subjetividad alcanza tensiones inauditas, abismos insuperados. Habrá que esperar la aparición de Xavier Villaurrutia y de Gilberto Owen para acceder a formas aproximadas de esta interiorización poética. Escritores como López Velarde, podría decirse, no sólo exploran el ámbito de la conciencia opaca; de hecho, inventan este ámbito en el momento mismo en que fijan sus límites. De cualquier forma, no es la introspección por sí misma lo que interesaría. Ella es sólo el resultado, según creemos, de un proceso centrado en el sujeto y que se sustenta en una decisión de naturaleza eminentemente negativa. Pareciera que López Velarde advierte que la condición de poeta sólo se alcanza a través de una serie de renuncias o de restricciones que lo separan de los hombres comunes y corrientes. A tal grado, que la peculiar economía de su yo poético, entre otras cosas, su exacerbado sentido del tiempo, su búsqueda de una intensidad minuciosa que compense al ser de su paso fugaz sobre la tierra, sólo será entendible a partir de estas renuncias fundamentales. Veremos de qué forma la crispada negatividad del poeta no sólo modela su personaje lírico, sino que incluso lo convierte de algún modo en émulo de la divinidad.

Su propia obra maestra

Afirma Cyril Connolly, al principio de *La tumba sin sosiego:* "Cuantos más libros leemos, mejor advertimos que la función genuina de un escritor es producir una obra maestra y que ninguna otra finalidad tiene la menor importancia."[1] Podría decirse que López Velarde se atiene a esta simbología, pero que al respetarla introduce un desplazamiento digno de atención. Menos que en los textos, menos que en los signos escritos, el poeta cifrará la consecución de este fin en la instancia del sujeto lírico. Debatiéndose entre *la tesis reseca* y *las cabelleras vertiginosas*, entre *el criterio pesimista* y *la gracia de Eva*, vemos emerger en los textos del poeta un personaje lírico que se constituye a partir de una negociación esencial: la de tener hijos. "Vale más la vida estéril a prolongar la corrupción más allá de nosotros", sostiene en uno de los textos de *El minutero*.

Hay algo consustancial y que no puede evitarse en la procreación (monótona) de la especie: "Las mujeres grávidas hacen pensar a nuestro pesimismo en la diaria procreación de seres que se destinan a la vida, a la muerte, a la asfixia con que la tierra, por desconocidos modos, atormenta a la carne, los huesos y el polvo de los muertos". En un texto mucho más temprano, firmado todavía por Tristán, el poeta se pregunta si nuestros sueños podrán salvarnos de la brutalidad y de la corrupción de la carne. El horror a la tumba, que él atribuye a una herencia paterna, engendra en su ser la aversión genésica. Este horror lo define y lo constituye. No tendrá hijos. Mejor dicho: se esforzará en engendrar un *hijo negativo*. Como lo dice en la prosa más conocida de *El minutero*: "Hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y de abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra".

Dicho en un lenguaje que no tiene por qué serle extraño: es la fascinación del cero. Pero hay también en esta decisión negativa una extraña soberbia que parece emparejar por un momento al poeta y al Dios. Con la animosidad de un ateo, el poeta arremeda a la creación, pero en lugar de agregar un símbolo a la prolijidad de los seres, en lugar de prolongar o de enriquecer lo ya existente, su creación tiene un sentido negativo, es la creación de una nada. En esta inyección de nada, sin embargo, el sujeto sale fortalecido. Su declaración roza con la soberbia: "La ley de la vida diaria parece ley de mendicidad y de asfixia; pero el albedrío de negar la vida es casi divino". ¿Casi divino? Digamos que al adverbio no hace sino subrayar con su modestia la monstruosidad de su tentativa.

¿De dónde arranca esta decisión que pareciera emparejar al hombre con la divinidad? ¿Qué hermenéutica de las pulsiones habría que convocar para explicarla? Creo que esto importa menos, en dado caso, que los resultados literarios. A partir de una obstinada negación que se prolonga concienzudamente, a partir de un ascetismo disciplinario cuyo objetivo es mantener la abstención o la ausencia, López Velarde logra construir lo que podría llamarse un *sujeto célibe*. La obra maestra,

si se nos permite, es doble. La encontramos, por un lado, en el hijo negativo, en ese *ángel absoluto, prójimo de la especie humana*; pero está también en el padre, en este asceta de la negación que sabe de algún modo que este hijo del anonadamiento también lo transforma a él, y lo convierte, por decir algo, de sujeto contingente, de sujeto plegado a su circunstancia, en un *sujeto célibe*, hijo de su propia y obstinada determinación.

En hermosas páginas metafóricas, Elías Canetti ha hablado del poeta como el *custodio de las metamorfosis*.[2] Habría que decir que lo notable de López Velarde es que la metamorfosis la encontramos, antes que nada, en su propio personaje. Y que, como se afirmó, esta metamorfosis estriba en las potencias de lo negativo. Si algo define al sujeto célibe es precisamente su capacidad para producir la nada y para sostenerse en ella como si se tratara de su logro más alto y más perfecto.

Y, de hecho, lo es. No creo que exista otro poeta mexicano que haya fincado su trabajo poético en una forma tan crispada de la negatividad. En *La revolución del lenguaje poético*, Julia Kristeva dedica un amplio capítulo a este asunto. Al distinguirla de la negación, que es interior al juicio, o digamos, al enunciado, y siguiendo en esto a Hegel, Julia Kristeva entiende que la negatividad es una fuerza que comunica al sujeto con la realidad objetiva y que por su propio impulso tiende a disolver las contradicciones sustituyéndolas por otras en un proceso interminable. "Expresión lógica del proceso objetivo, la negatividad no puede producir sino un sujeto en proceso. En otros términos, el sujeto que se constituye según la ley de esta negatividad, por lo tanto según la ley de una realidad objetiva, sólo puede ser un sujeto atravesado por esta negatividad, abierto sobre y por la objetividad misma, móvil, no sujeto, libre."[3]

En estricto sentido, López Velarde no podría atenerse a esta formulación radical. El sujeto célibe, tal y como aquí lo entendemos, no tiene este estado de apertura que es propio del sujeto en proceso; al contrario, su negatividad, lejos de quedar libre, parecería una *negatividad acorazada*, cerrada sobre sí misma, que impediría un desplazamiento de las contradicciones. De una vez y para siempre, sin desarrollos pero sin involuciones, un sujeto ha tomado una decisión en la que funda su singularidad y su sentido de autovaloración: no engendrar. Crear, pero negativamente. Es suya la libertad negativa, la libertad del no.

Si es cierto que "la paternidad asusta porque sus responsabilidades son eternas", como se lee en *El minutero*, asumir esta abstención puede ser una forma de revertir en la actualidad del tiempo presente una infinitud que se despeña en el abismo de los tiempos que están por venir. Así funciona, al menos, en López Velarde. Adquiere así su propia vida una intensidad sobrecargada. Sobrecargada de infinito. Es esta intensidad la que lo hace decir, como orgulloso de su astucia: "Uno es mi fruto: / vivir en el cogollo / de cada minuto". Todavía más: el sujeto célibe *vale* precisamente por esta responsabilidad retrógrada, por esta cadena infinita de hijos no nacidos que será volcada sobre una conciencia que se complace en los jeroglíficos del vacío, y que encuentra en esta negación infinita la potencia para energizar hasta el límite cada momento, cada minuto de su vida. Es el cogollo de la intensidad lo único que cuenta. "¿Para qué abastecer el cementerio?", se pregunta López Velarde. Él mismo contesta como para terminar de convencerse: "Viviré esta hora de mediodía, de calma y de luz, por mí y por mi descendencia. Así la viviré con *una intensidad incisiva, la intensidad del que quiere vivir él solo la vida de su raza*".[4]

Imposible, en esta lógica, que le nazca un hijo "que valga más que yo". ¿Cómo puede valer ese hijo concreto, particular, más que lo que vale ese sujeto fabuloso que se alimenta con el pesado plomo de una masa de fantasmas que él y sólo él es capaz de suscitar como si se tratase de una sesión multitudinaria de espiritismo, como si se tratase de una sesión de espiritismo a la que acudiese de golpe toda la vida de la raza? Valer o no valer. Lo más terrible es que nadie puede hacerle la competencia, pues se alimenta de signos virtuales, de articulaciones en el vacío. Vampiriza los hijos no nacidos. Fortalece su alma con una turba de fetos inexistentes, dispersos o extraviados en el torbellino de las generaciones sólo en esta imaginación tormentosa adquiere la certeza de su libertad. Sólo así logra elevarse sobre la monotonía y el fastidio de la vida gregaria. Sólo a través de este laberinto quimérico alcanza esa aristocracia del espíritu que distinguirá su palabra poética de "la crasa dicción de la ralea".

Del sujeto célibe a la comunión universal

¿Pero no utiliza, en el fondo, un método demasiado bárbaro? ¿No hay en esta negación de la sangre un dispendio todavía más sangriento, o cuando menos, más cruel? Dominado por un signo mórbido, por un impulso tétrico, por una especie de disciplina despótica, el sujeto célibe no aceptará ningún tipo de compromiso. Maestro en el arte de la evasión (y en esto se parece definitivamente a Kafka) que no acepta las responsabilidades eternas de la paternidad, también se las arregla para dejar plantadas a *todas* sus mujeres. Nada alterará su soledad radical. Hay, en lo referente a sus relaciones, una especie de pacto que explica su conducta de soltero empedernido. Lo era por sus textos, en sus textos, de esto no cabe duda, aunque haya muerto a los treinta y tres años. El *pacto* de López Velarde diría más o menos así: será capaz de amar y de disfrutar a todas las mujeres, pero sólo habrá de casarse con la muerte. La mujer que le toca es una mujer fabulosa, no una de carne y hueso.

López Velarde hará objeto a las mujeres reales de extrañas manipulaciones eróticas y fantásticas. Su poesía las coagulará para siempre en los pasajes interminables de un rito funerario, las contemplará a distancia, sin alterar sus gestos; se complacerá en imaginarlas sumergidas en una soledad o en una vida hogareña en las que él, por supuesto, es el gran ausente. No sólo inyecta la nada en los espacios de su yo individual, también hace lo mismo con ese tropel de compañeras a las que de algún modo siempre les fallará. Esas mujeres a las que él elevará incluso a la categoría de hermanas, involuntarios miembros de una secreta fraternidad sólo inteligible para el poeta, acaso porque estima que su verdadera dignidad consiste en el hecho de compartir el mismo infortunio y la misma destinación. Aquí no caben engaños: esa destinación es la muerte. Es, en estos términos, una destinación mórbida. Ella será su prometida auténtica. El único ser con el que realmente contraerá matrimonio.

Puede detectarse esta idea en uno de los poemas tempranos de *La sangre devota*. Se trata de "El campanero", un poema que seduce por el tono conversado y que sin embargo no suele ser incluido en las antologías. ¿Qué sucede en este texto? Nada, que en la plática con el campanero, surge la pregunta de que cuándo habrá de casarse. El poeta contesta: "Cállate, anciano". Pero el anciano insiste: "¿Será para el invierno?" La mención del invierno, que en López Velarde es la estación mortuoria por excelencia, solicita de inmediato la confesión:

—Para entonces,
y si vives aún cuando su mano
me dé la Muerte, compañero hermano,
haz doblar por mi ánima tus bronces.

Será la Muerte, con mayúscula, la real esposa del poeta. Esa es la mano que él estará esperando. Las otras no son más que un entretenimiento o una postergación. La mano de la Parca es única y a la vez insustituible. Creo que el final de este poema explica el de otro que parecía enigmático. El poema "En el piélago veleidoso", del mismo libro, narra la experiencia del poeta al enfrentarse al mar. Nuevamente, una experiencia de la muerte.

Me sentí, en alta mar,
más de viaje que nunca y más fincado
en la palma de aquella mano impar.

Debe ser este pacto del sujeto célibe que reserva su bagazo carnal para una Parca al mismo tiempo misteriosa y omnipotente, el que lo obliga a visualizar a muchas de las mujeres que pueblan su poesía con los recursos de la *imaginación escabrosa*. Fuera de algunos escasos poemas celebratorios de las glorias de la carne, como lo son sus textos "A Sara" y "Que sea para bien", López Velarde se empeñará en coagular el rostro de esta gleba femenina en los instantes tétricos. Hay, sin duda, una violencia peculiar que desfigura a veces también el rostro del sujeto poético. En "Hoy como nunca", el poema con el que se inicia *Zozobra*, el poeta imagina los funerales de su amada, pero para ello se convierte él mismo en la parroquia en que dicha ceremonia tiene lugar. Por si esto fuera poco, los funerales son eternos:

No soy más que una nave de parroquia en penuria,
nave en que se celebran eternos funerales,
porque una lluvia terca no permite
sacar el ataúd a las calles rurales.

El poeta imagina también constantemente su muerte futura, o si no, imagina encontrarse en su antesala, ya decrépito, sin fuerza, y sin la energía sexual para completar la unión con la mujer. "Gavota" y "La última odalisca" son excelentes ejemplos de ello. Se invoca con tanta insistencia la muerte propia y la de las mujeres amadas, que uno no puede menos que preguntarse si esta obsesión no tiene qué ver con "la agresividad del esclavo que responde a la frustración de su trabajo por un deseo de muerte", tal y como explica Lacan en algún pasaje de sus *Escritos*.[5] Sin duda hay mucho de ello. Sólo un esclavo torturado por la dureza de sus rejas podría proponerse estos retos imaginarios, estos laberintos de la especulación en los que la letra cuidadosa, para utilizar sus propias palabras, se vuelve garabato. Habría que incluir aquí, como momentos de la imaginación escabrosa del esclavo, lo mismo su suicidio frustrado, tal y como consta en "El minuto cobarde", que el impresionante desfile femenino que el sujeto lírico envía al cadalso, como arrojando por delante una masa de mujeres quizás para que cuando a él le toque el momento del tránsito pueda sentirse un poco menos solo. Acaso al esclavo le consuele saber que casi todos los miembros de su fraternidad secreta cruzaron ese umbral primero que él.

Pero no todo es tétrico en López Velarde ni todo en él está deformado por los cristales de la muerte. Acaso como una consecuencia de la meticulosa construcción de ese sujeto célibe del que hemos hablado, el poeta logra agenciarse no sólo el ámbito de una poderosa interiorización, de una subjetividad como hasta entonces no conocía la poesía de este país; también logra conectarse de otro modo con este universo al que él entenderá en gran parte guiado por sus lecturas de teosofía. El karma, la transmigración de las almas, la ronda infinita de los astros según las medidas exorbitantes

hindú, insinúan su presencia en algunos de sus mejores textos. La soledad radical de ese *zenzontle impávido* (véase el poema "Para un zenzontle impávido") que canta desde su jaula en los corredores nocturnos, la imagen de ese *músico célibe* —más que entrañable, es el *otro yo* del poeta— "que no se amilana/ en el caos de las lóbregas vigilias, y no teme/ despertar a los monstruos de la noche", no le impide columbrar sutiles formas de comunión con el universo. No le impide participar, para emplear nuevamente sus palabras, "de la magia pasional en que susurra el diálogo del cometa con la luciérnaga".[6]

Hay una comunión del todo con el todo, un panteísmo gozoso que me parece no ha sido suficientemente destacado, y en el que se involucran lo majestuoso y lo nimio, lo absolutamente grande y lo absolutamente pequeño. El poeta, tal y como lo concibe López Velarde, es "un pontífice/ que todo lo bendice". La vida le parece no merecer sino un calificativo: el de formidable. Se siente orgulloso de que su fruto sea "vivir en el cogollo de cada minuto". Su experiencia "sigue de señorita" porque su avidez es tal que el mundo es siempre nuevo para él. Su instinto papal se conmueve "con la ignorancia de la nieve/ y la sabiduría del jacinto". Su bastión es el yo. Lo sabe perfectamente, por eso asegura: "Mas nunca vaciló/ mi fe si dije 'yo'". Pero este yo, si hacemos caso a la textualidad del poema, apunta a un yo universal, se confunde con él, al grado de llegar a asumirse un poco como el cronista de la existencia colectiva. Los versos que ahora cito me parecen estremecedores. Uno de los momentos más altos de su comunión con la especie, con esos hombres a los que devasta el utilitarismo y la gregariedad. Nadie entre nosotros, ni antes ni después de él, podría sostenerse, ha alcanzado a decir cosas de este calibre:

Aunque toca al poeta
roerse los codos,
vivo la formidable
vida de todas y de todos.

Quizás la construcción del sujeto célibe no era sino una *astucia de la razón* para advenir hasta este sujeto colectivo que no puede hacer otra cosa que bendecir la vida, porque es, porque existe. Como ese ángel sonriente al que mutiló la metralla, como ese ángel de piedra al que decapitó "una cultura que se escribe con k", Ramón López Velarde no quiso tal vez otra cosa que ejercer un "ejercicio sutil sobre el planeta", una "tarea de embellecimiento sobre la humanidad".[7] Es justo que reconozcamos que ya pocos en estos días podrían suscribir este propósito.

Notas:

[1] Cyril Connolly, *La tumba sin sosiego*. Trad. de Ricardo Baeza. Premiá Editora, México, 1981, p. 13.
[2] Elías Canetti, *La conciencia de las palabras*. Trad. de Juan José del Solar. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 357.
[3] Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Editions Du Seuil, París, 1974, p. 103.
[4] Ramón López Velarde, *Obras*. Edición de José Luis Martínez. Fondo de Cultura Económica, México, 1971, pp. 252-53. Todas las referencias provienen de esta edición. Los subrayados son míos.
[5] Jaques Lacan, *Escritos, I*. Trad. de Tomás Segovia. Siglo XXI Editores, México, 2a. ed. corregida 1972, p. 72.
[6] Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 260.
[7] *Ibid.*, p. 258.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE VISTO POR JULIO TORRI

Marco Antonio Campos

Con finísima sensibilidad para apreciar la prosa, Torri no tuvo demasiada para la poesía. De todas las obras poéticas que analizó ninguna comprendió menos que la de Ramón López Velarde.

Atemos cabos. Torri escribió una mínima reseña sobre *La sangre devota* en el único número que se editó de la revista *La nave* (1916). En ella, luego de hablar del "excelente amigo" y de anotar características generales de los poemas, dijo y predijo: "López Velarde es nuestro poeta de mañana, como lo es González Martínez de hoy, y como lo fue de ayer, Manuel José Othón".

No volvería a elogiarlo, y lo peor, cuando el tiempo confirmó la grandeza de López Velarde, Torri, sin reprobarlo ostensiblemente, adoptó dos actitudes que ilustran su rechazo desdeñoso: el silencio y la ironía lateral.

El arrepentimiento por lo escrito en *La nave* fue inmediato, si sabemos leer entre líneas una carta que le envió a Pedro Henríquez Ureña. No se conserva, o no ha aparecido aún, la carta previa del crítico dominicano, pero se entrevé el latigazo quemante. Torri, en prosa indigna de él, escribió al principio de la misiva (23 de agosto de 1916): "Tus apreciaciones sobre el único número de *La nave*, justísimas, hasta en pormenores (como los versos —tributo al momento histórico, la inexactitud crítica sobre el pseudo-poeta de mañana, etc.)". El despreciativo latigazo de pseudo-poeta es de Henríquez Ureña, pero Torri acepta la sentencia condenatoria a su intuición, la que, paradójicamente, hubiera sido la más asombrosa y plausible en el terreno de la poesía.

Cuando su leal Alfonso Reyes publica cuatro años más tarde *El plano oblicuo*, López Velarde, en una reseña publicada el primero de diciembre en el Núm. 5 de la revista *México Moderno*, reconoce, con adjetivos desconcertantes (por decir un adjetivo benévolo), que Reyes, dentro de la joven generación de entonces, es "modelo de perspicacia, de ondulación, de seso y de lectura", pero lo prefiere (y el tiempo le dio la razón) en la prosa y no en la lírica, y se atreve a recomendarle entre líneas que salga un poco de la biblioteca y se airee. En una carta del 26 de diciembre de 1920, Torri, otra vez en prosa indigna de él, le escribió a Reyes: "¿Leíste una nota de López Velarde?, acertijos, notas chirriantes, como buen lugareño autodidacto". Reyes repone a su vez el 30 de enero de 1921: "Sí, leí la notita de López Velarde. Tanto él, como un amable endémico de *El Universal*, como Teja Zabre en *El Demócrata* (yo creía que era más amigo 'tuyo') quieren dar a entender que han vivido más que yo: no los envidio. Y les quedo agradecido, naturalmente". Lo de "excelente amigo" ya sonaba entonces, si sonaba, como insulto.

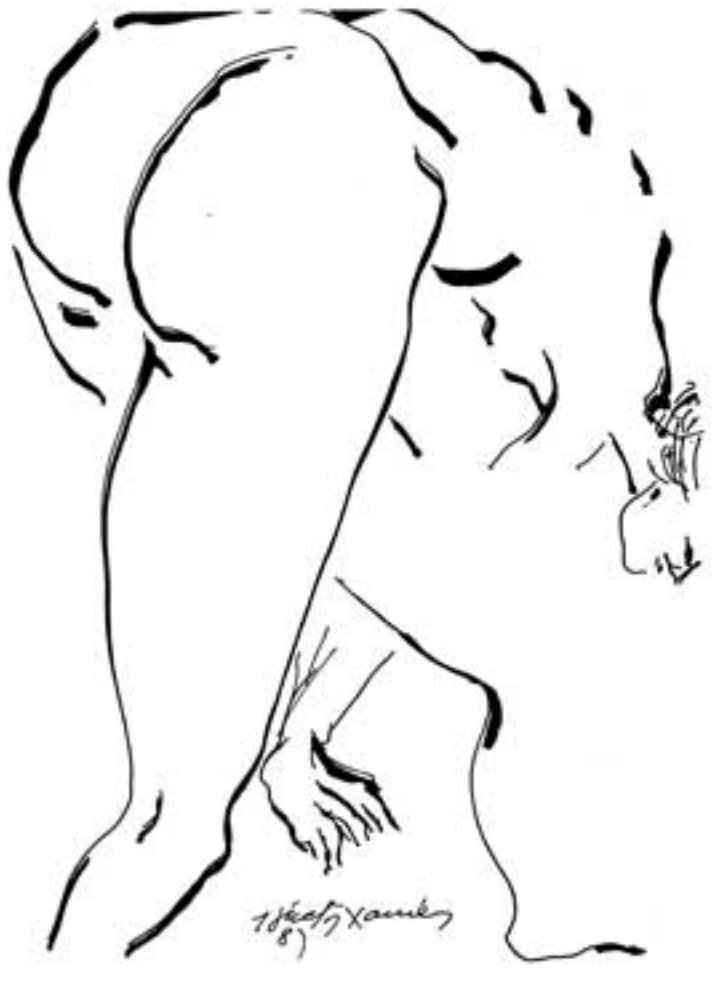
El rechazo desdeñoso de Torri nunca cesó. Todavía en el 1960, en la nota necrológica sobre su reciente ex amigo Alfonso Reyes, recuerda que éste fue "amigo de todos los miembros del Ateneo de la Juventud, incluyendo a los poetas Roberto Argüelles Bringas y Rafael López, hoy injustamente preteridos por la boga de López Velarde". Y en el primer párrafo de la nota sobre Rafael López: "El culto exclusivo a López Velarde ha arrojado cierta sombra de olvido para el bardo guanajuatense".

Lo que puede ayudarnos a esclarecer más estas irónicas alusiones es una contestación que Julio Torri le hizo a Emmanuel Carballo en una entrevista hecha en el 1958. A la pregunta de Carballo si conoció a López Velarde, Torri responde: "Lo conocí cuando era abogado de la Secretaría de Gobernación. Era muy concentrado y cordial, le divertía la buena conversación. Al hablar y al escribir poseía depurado sentido crítico. Tanto él como Rafael López admitieron influjo de Baudelaire. Admiro más su prosa que su poesía. En 1915, en una de las cien revistas de González Martínez (*La nave*, pagada por Martínez del Río), dije al referirme a uno de sus libros: 'El poeta de ayer es Gutiérrez Nájera, el de hoy González Martínez, el de mañana es López Velarde'". Por desgracia Carballo no insistió más.

Leamos esta respuesta entre líneas. La opinión clave, y que nos abre ampliamente el panorama, es: "Admiro más su prosa que su poesía". Es decir, para Torri, López Velarde es más prosista que poeta. Sin embago, en líneas siguientes, retoma sorpresivamente su dictamen antiguo en el que profetizaba que sería "el poeta de mañana". Es una absurda y flagrante contradicción inmediata. Fuera de que freudianamente la memoria lo traicione y no cite bien (el poeta de ayer en su nota es Manuel José Othón y no Gutiérrez Nájera y el único número de *La nave* es del 1916), ¿cómo dice admirar su prosa y volver a destacar lo de "poeta de mañana"? ¿No hubiera sido mejor haber dicho —haberse rectificado— que era el "prosista de mañana"? Pero, ¿qué prosa admiraba de López Velarde? ¿Se refería a las páginas de *El minutero* (que es poesía) o a las de sus crónicas y su crítica literaria? ¿Por qué, si gustó más su prosa, no hizo *una sola* referencia a ella en toda su obra? ¿Por qué, si ya en el 1960 era el poeta que vaticinó, se quejaba del "culto exclusivo" al zacatecano? "El poeta de mañana", no lo fue para Torri ni cuando lo dijo en 1916, ni en 1960 cuando volvió a desdeñarlo.

Lo que más se colige es esto: poco gusto, o muy poco, tuvo por la poesía de López Velarde. No sólo nunca la estimó (recuérdese la aprobación tácita en la carta a Henríquez Ureña en aquel año del 1916); no alcanzó a comprender por qué los demás lo hacían. Sus santos de la década de los diez muestran, por el contrario, un gusto sospechoso, o al menos, congelado en aquella época: Amado Nervo, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, aun Efrén Rebolledo... El recordatorio de la nota a Carballo es mera cordialidad, una cortesía extemporánea al "excelente amigo", que no lo fue tanto.

Con finisima sensibilidad para la prosa Torri no tuvo demasiada para la poesía.



Manuel Núñez Nava

La cifra

...En estas palabras hay un poco de polvo egipcio.
José Carlos Becerra

Nada es constante en el cambio, vida es fluctuación
y para bien o para mal se avanza
de la pasión a la pasividad, de la tumescencia a la
flacidez
de la acción a la reacción, del crecimiento al
deterioro
del ayuno al hartazgo, del ascenso a la caída
(con esfuerzo se escalan elevadas posiciones
en revisión feliz del ascenso a la cumbre se mira todo
desde arriba)
del amor al odio y viceversa.
Muchas personas distintas y un solo yo
verdadero—
un demonio cornudo asido a su tridente, un perro
joven con cabeza de mono
un cocodrilo con cabeza de hombre, un hombre con
cabeza de lobo anciano un querube con orejas de
burro
un yo firme y sincero pero relativo contrapuesto a
un no-yo
y un Yo real, eterno, absoluto.
La desintegración del Uno
en lo múltiple y diverso
y la reintegración de lo múltiple en el Uno.
Yo de pie. Yo de cabeza.
Una vívida serpiente esmeralda cambia de piel
vertiginosamente alrededor de un rojo corazón
y ambos —serpiente y corazón— refulgen más que su
propio brillo
lo que es casi imposible de explicar.
Yo el que te habla sé lo que te digo pero yo el que
lo ve no puedo comunicarlo ni siquiera a mí
mismo.
Sobre llanos desiertos un milagro aparece entre
centellas.
Es la luz incolora de esplendor deslumbrante, es la
gema escondida en la escoria
la mano que sale de una nube hinchada y ondulante
el puro cristal inmaculado sin sombra de sustancia o
cualidad.
Es la Rueda que llena todo el Aire
igual que un punto luminoso resplandece en una
noche sin luna
o una voz violenta como el estruendo de mil tonos
que resuena enmedio de la luz.
Es un joven que inmóvil hace música y danza una
danza que es delicia.
Es la bestia alegórica, el Rey sedente en espléndido
aislamiento
un puro cielo otoñal a mediodía,
una emoción semejante a una descarga eléctrica:
la confluencia del falo y la pasión hace que el mundo
gire
y el intelecto mata.
Fe y fecundidad y felicidad ilimitada.
Aquí y ahora
y más allá del horizonte de la eternidad
sobre la aguas del diluvio flota el Arca.
Ya no me moveré en cifras sencillas sino acoplado
con la Cifra
y avanzaré diez por vez.

Raúl Renán

Las voces del oráculo

El desierto se encorva por sus dunas.
Ningún cabo se anuda a lo que dices.
Desde el tierno león te mira Anquises.
De las hormigas son tu ser algunas.
César lleva en la lengua las tribunas:
tantas futuras huestes como anises.
Una cresta de horror para que alises
y una cuerda de reos que desunas.
En el iris fulguran tus dominios
si apoyas tu tonsura en los triclinios.
Basta volver a ti tus propios pasos
para asomar el foso de pavuras.
No tropiezan las piedras ya maduras,
más nos llenan la vida los acasos.

José de Jesús Sampedro

Servicio al público

las mujeres
vienen van como urracas medievales
(zumban brincan graznan)
como nubes mecanizadas heráldicas confinativas
como piedras cantigas radares
las mujeres promulgan
decretos de no fumar en esta sala gracias
y de sus ojos una llanura (imperdonable secreta
interminable)
reaparece acosando
a los coyotes barnabitas a los lagartos a los conejos a
los lirones almuédanos
a su contacto
enciclopedias palimpsestos legajos biblias mamotretos
se diluyen en un monosalmo provocador convocador
ultragalático
las mujeres
opacan los espejos la ventana el tragaluz
y entre gira su abandono su fiereza su intensidad
maligna y su romántico sniff
entonces los condominios liberan sus vírgenes
hacia ninguna parte
(fuera de tiempo fuera de voz fuera de espacio):
campanarios neón y góticos fantasmas new wave
esperando en carruajes en skodas
reservan preparan destinan consuman el grácil final
las mujeres
suben bajan como alados navíos
como zorras neoyorquinas (doña deborah doña grace
doña madonna)
como piedras y radares de niebla y suaves resonantes
cantigas video
las mujeres
promulgan decretos de dios salve al rey dios salve a
la reina
tienen una escoba un reluciente fregadero tienen una
estufa trepadora una cubeta
y amplias orgullosas ejemplares postizas opulentas
miserables cabelleras
(ahora se han ido las mujeres viven en paz)

Gabriel Trujillo

28 AÑOS

La vida se me vuelve una enconada paradoja.
¿Quién soy a esta edad en que todos festejan
Sus triunfos y victorias?
¿Quién soy ahora que todo movimiento es un
desgarro
Una herida que duele y que supura?
No tengo respuesta
Por primera vez la soledad me impone sus preguntas
Y no sé cómo responderlas
Junto a mí la vida pasa y me desborda
Su turbulencia agita mis palabras
Ahora más que nunca
Ningún vínculo me sujeta: estoy libre
Bailo sobre el abismo
La plomada del vértigo se alza frente a mis ojos
Soy como la lluvia que se vierte sobre el mundo
Como el relámpago que todo lo perturba
Cambiar
Es la única forma de permanencia que conozco.

Julián Palley

Traducción de Julieta Arteaga

Escucha la resaca:
es tu propio corazón que late
en la profundidad del océano.

•

Demasiado perfecto,
sereno,
inmóvil,
delfín bañado por la marea:
semeja un simulacro.

•

Contemplando el mar:
la mente observa a la mente
sin hallar respuestas.

(De *Bestiary*)

DIRECCIÓN
COORD
U. N. A. M.
MEXICO, D. F.

La división de la personalidad en

FERNANDO PESSOA

Andrés Ordóñez

Sin duda el aspecto más sugerente de la obra de Fernando Pessoa lo constituye la red de escritores apócrifos a los que él mismo llamó *heterónimos* y cuyo conjunto conforma su obra.

En tanto un seudónimo supone pensar y sentir *in propria persona*, pero firmar con otro nombre (por ejemplo, Neftalí Reyes quien firmaba Pablo Neruda), un heterónimo supone pensar y sentir como *otra* persona lo haría. La heteronimia, pues, implica un ejercicio extremo de abstracción, de despersonalización: crear una mentalidad, una personalidad y una sensibilidad idealmente distinta de la propia y, sobre esa base, una obra de arte.

¿Es acaso la división de la personalidad hallazgo primordialmente atribuible a Fernando Pessoa? Por supuesto que no. En la tradición literaria de occidente encontramos numerosos ejemplos de ella. En el origen mismo de la literatura portuguesa hacia el siglo XII, tenemos para muestra las cantigas de amigo, deliciosos poemas de amor femenino escritos por bardos varones; más cercana a nuestros días, la ya clásica sentencia de Arthur Rimbaud *Je est un autre* (Yo es otro); y ya en el siglo XX podemos citar el caso de Juan de Mairena, concebido por Antonio Machado.

Sabemos por boca del mismo Pessoa la razón personal que dio origen a su juego de espejos: una broma. Hacia 1914 Pessoa decide presentar a su amigo el escritor Mário de Sá-Carneiro un poeta apócrifo "de naturaleza —dice— bucólica y complicada", haciéndoselo pasar por verdadero, es decir, como un hombre concreto. Tras numerosos intentos fallidos, final y repentinamente, el 8 de marzo de 1914 nace ese poeta. Según dice Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, en su célebre "Carta sobre la génesis de los heterónimos",[1] el proceso final de creación de este poeta se sucedió de la siguiente manera:

> *...acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pè, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fia, numa espècie de êxtase (...). Foi o dia triunfal da minba vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri como um titulo* O Guardador de Rebanhos. *E o que se seguia foi o aparecimento de alguèm em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.*[2]

En no pocas ocasiones esta carta ha sido tomada al pie de la letra, atribuyéndosele mayor verdad de la que en realidad encierra. Es evidente que las palabras del poeta sobre el origen de Alberto Caeiro si bien no son totalmente falsas, distan mucho de ser ciertas al pie de la letra. La espontaneidad que Pessoa adjudica a la escritura de *O Guardador de Rebanhos* no es tal. Ante los originales del libro contenidos en el archivo del poeta conservado en la Biblioteca Nacional de Lisboa, uno puede constatar las numerosas correcciones al margen de las diversas versiones de cada poema, lo cual, además de echar por tierra las aseveraciones de Pessoa, plantean una seria duda sobre la legitimidad de la obra publicada ya que, salvo *Mensagem*, todos sus libros editados hasta la fecha han sido organizados póstumamente por algunos estudiosos del poeta.

Este juego irónico también lo encontramos en el caso de Ricardo Reis. En la misma carta a Casais Monteiro, Fernando Pessoa declara que inmediatamente después de la aparición de Alberto Caeiro, intentó descubrirle "instintiva y subconscientemente" sus discípulos. En consecuencia, dice, *arranquei do seu falsopaganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome e ajusteio-o a si mesmo...*[3]

Según confiesa algunas líneas más adelante, la idea de escribir poesía pagana se le había ocurrido hacia 1912. Había escrito ya varios borradores, los cuales había desechado por no encontrarlos satisfactorios; de cualquier forma, escribe, *tinha nascido sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.*[4]

Obviamente que Reis y Caeiro, y por lo tanto los demás heterónimos, encarnan la adaptación al juego literario de una idea preconcebida. En 1912 se encontraba recién desembarcado del África del Sur donde había pasado la mayor parte de su vida. A la sazón contaba 24 años y la huella de su educación británica, muy involucrada con los estudios clásicos, a los que además el poeta tanto se inclinó en su juventud, estaba aún muy fresca. De modo que la idea de escribir poesía pagana no resulta extraña, menos aun si se toma en cuenta la lucha que el joven poeta libraba entonces por adaptarse y ser aceptado en los círculos literarios lisboetas.

Fernando Pessoa también ofrece una explicación "psiquiátrica" de la heteronimia que sugiere el mismo toque de ironía. Dice:

> *A origen dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histeroneurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque ha em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização (...).*
>
> *Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo ficticio, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram (...). Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música como que me encanta, más não alterando nunca a sua maneira de encantar.*[5]

[1] F. PESSOA, *Textos de crítica ede intervenção*, pp. 199-208.

[2] "...me acerqué a una cómoda alta y tomando un papel empecé a escribir de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas al hilo en una especie de éxtasis (...). Fue el día triunfal de mi vida, nunca podré tener otro así. Abrí con un título *El cuidador de rebaños*. A esto siguió la aparición en mí de alguien a quien desde luego di el nombre de Alberto Caeiro." *Ibid*, pp. 204-205.

[3] "...arranqué de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, le descubrí el nombre y lo ajusté a sí mismo..." *Ibid*., p. 205.

[4] "...había nacido, sin que yo lo supiese, Ricardo Reis." *Ibid*., p. 204.

[5] "El origen de mis heterónimos está en el hondo rango de histeria que hay en mí. No sé si soy simplemente histérico o si soy más bien un histérico-neurasténico. Me inclino por esta segunda hipótesis, pues hay en mí un fe-

Dadas las circunstancias de su niñez (la muerte del padre cuando contaba apenas cinco años, el segundo matrimonio de la madre poco tiempo después con el coronel João Miguel de Rosa, cónsul de Portugal en Durbán y el consecuente traslado al África del Sur), no es difícil pensar que su carácter retraído se hubiera acentuado a la par con el desarrollo de su imaginación. Pero aun así, no es fácil conceder que esta imaginatividad haya provocado en el poeta una "capacidad 'orgánica' para la despersonalización". No es posible dejar de tomar en cuenta como determinante el entorno cultural en el que Pessoa se desarrolló.

Si, como se dijo, la personalidad dividida ha sido constante en la literatura occidental, lo es aun más a partir del romanticismo, y la idea de la broma a Sá-Carneiro está relacionada a ella.

En su célebre carta a Paul Demeny, Arthur Rimbaud escribe el 15 de mayo de 1871:

> *Je est un autre. (...) Cela, m'est évident: J'assiste à l'èclosion de ma pensée (...)*
> *Je dis qu'il faut être* voyant, *se faire* voyant.
> *Le Poète se fait* voyant *par un long, immense et raisonnè dèrèglement de* tous les sens. *Toutes les formes d'amour, de soufrance, de folie; il cherche lui-même, il èpuise en lui tous les poisons, pour nén garder que les quintessences. Ineffable torture (...), où il deviant entre tous le grand malade, le grande criminel, le grand maudit, —et le suprêeme Savant!— Car il arrive à* l'inconnue! *Puisquìl a cultivé son âme, dèjá riche, plus qu'aucun!*[6]

Acaso no sea descabellado considerar este fragmento como una de las más abiertas apologías de la personalidad dividida antes de Pessoa. Es un manifiesto programático que sintetiza la necesidad de llevar al extremo el sentimiento de alienación para redimir la realidad y redimirse a sí mismo con ella. Según Rimbaud, el poeta, como vidente, es aquel capaz de situarse en las diversas perspectivas que la realidad le ofrece y acceder al conocimiento implícitamente considerado exclusivo de unos cuantos. Sin embargo, la idea del poeta como vidente no es original de Rimbaud. En su edición del 1o. de enero de 1862, la revista *Le Mouvement* publica un artículo firmado por Henri de Clenziou donde la idea es enunciada.[7] Pero el mismo Clenziou aclara que su paternidad no le corresponde a él, sino a los románticos alemanes. En efecto, el fragmento 249 de Novalis ofrece un posible antecedente en 1798. Dice el autor alemán:

> Descubrir una idea: Dicho de otro modo, en el mundo exterior, entre muchos sentimientos sentir uno, precisarlo; de *entre muchas maneras de ver, obtener la visión*; de entre muchas experiencias y numerosos hechos, obtener la experiencia; entre muchos pensamientos, pensar el bueno, escoger, pensar el instrumento, pensar el instrumento de la idea: discernir...[8]

Para Rimbaud, tanto mayor o más exacto será el conocimiento cuanto más abundantes y diversas sean las alternativas entre las cuales el poeta, el "vidente", pueda discernir. Cuanto menor sea su identidad, tanto mejor. Este es el fundamento de la personalidad dividida. La urgente necesidad de aprehender una realidad, una verdad auténtica ("la buena"), dice Novalis), alternativa a la de un mundo rígido y paradójicamente cada día más incierto, en proceso de deshumanización. Aprehender la realidad mediante la autonegación como manera de afirmarse, mediante la negación de una moral y de un conocimiento como forma de moralidad y medio cognoscitivo, pues toda negación activa, auténtica, implica necesariamente la afirmación.

Pessoa, como los demás escritores posrománticos, hereda la concepción de Novalis de la verdad como un choque entre alternativas,[9] la cual, por otra parte, remonta su originalidad en Occidente a la filosofía presocrática, específicamente a Heráclito de Efeso, para quien la unidad (verdad, realidad) depende para su existencia de la tensión entre los opuestos.[10] Los escritores ficticios encarnan distintas soluciones al problema de la vida, la cual, dada la temática y el común punto de vista que ellos sustentan, parece ser irresoluble. Fernando Pessoa busca una verdad inaprehensible a través de un constante choque entre opciones que se llaman Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro, Bernardo Soares, Alexander Search, Antonio Mora, etc., etc., y la verdad parcial que cada una de estas opciones postula resulta de una conflictividad interna, cuya única certeza es, a fin de cuentas, la incertidumbre. Cuatro ejemplos:

nómeno de abulia que la histeria propiamente dicha no encuadra en el registro de sus síntomas. Como quiera que sea, el origen mental de mis heterónimos radica en mi tendencia a la despersonalización (...)

Desde niño fui proclive a la creación de un mundo ficticio en torno mío, a rodearme de amigos y conocidos que nunca existieron (...). Esta tendencia que me viene desde que recuerdo ser yo mismo, me ha acompañado siempre, cambiando un poco el tipo de música con que me encanta, pero sin alterar jamás su manera de encantar." *Ibid.*, pp. 202-203.

[6] "Yo es otro. (...) Me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento, (...) Digo que se debe ser *vidente*, hacerse *vidente*. El Poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él se busca a sí mismo, apura todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Tortura inefable en que precisa de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en que deviene el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, —y el Sabio supremo!— Pues accede a lo *desconocido*! Ya que ha cultivado su alma, ya antes rica, más que nadie." A. RIMBAUD, *Oeuvres complétes*, pp. 250-251.

[7] *Vid.* A. RIMBAUD, *Op. Cit.*, p. 1077.

[8] NOVALIS, *Oeuvres complétes*. T. 2, p. 103; el subrayado es mío.

[9] *Vid.*, J. COLLINS, *El pensamiento de Kierkegaard*, pp. 47 y ss.

[10] Cf. G.S. KIRK, J.E. RAVEN y M. SCHOFIELD, *The Presocratic Philosophers*, pp. 188-189 y F. COPLESTON, *History of Philosophy, I. 1*, p. 56

Durmo. Se sonho, ao despertar nao sei
Que coisas eu sonhei.
Durmo. Se durmo sem sonhar, desperto
Para um esparo aberto
Que não conhero, pois que despertei
para o que inda não sei.
Melhor è nem sonhar nem não sonhar
E nunca despertar.

Fernando Pessoa[11]

...rua inacessivel a todos os pensamientos,
Real, impossivelmente real, certa desconhecidamente certa,
Com o mistèrio das coisas por baixo das pedras e dos seres,
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens.

Alvaro de Campos[12]

O tejo è mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pala minha aldeia
Porque o Tajo não é o rio que corre pela minha aldeia.

Alberto Caeiro[13]

Tão cedo passa tudo quanto passa!
Morrre tão jovem ante os deuses quanto
Morre! Tudo è tão pouco!
Nada se sabe, tudo se imagina.
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala. O mais é nada.

Ricardo Reis[14]

Cuatro visiones de una misma imposibilidad. Es inminente el sentimiento de alienación respecto a la realidad concreta. La irrealidad de la realidad es el tema fundamental de la poesía heteronímica y un elemento principalísimo en la poesía a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. En Fernando Pessoa, como en Baudelaire, Yates, Valéry o Juan Ramón Jiménez, el *yo* empírico deviene una multiplicidad de alternativas frente a la realidad concreta. De modo que cuando Baudelaire pregunta:

...quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misére
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?[15]

de hecho realiza lo que añora: construir una realidad personal, elaborada en virtud del cultivo de la autodestrucción. Es la afirmación de sí mismo a través de la propia negación; es la transformación de la realidad, no mediante la modificación del mundo concreto, sino por su negación. Acaso sea este el sentido de lo que Pessoa afirma hacia 1916: *"a arte è o aperfeiçoamento do mundo exterior"*.[16] Para estos artistas el arte comienza consigo mismos, ellos son su primera creación.

Pessoa como Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire y Rimbaud son herederos del pensamiento romántico. La autonegación es en todos ellos una manera de afirmarse; mediante el rechazo de todo valor moral, social, ellos proponen y de hecho establecen un sistema de valores propio y, por lo tanto, distintivo.

El cultivo de la "anormalidad" se revela como la proposición de un sistema de pensamiento contestatario a la razón "burguesa", mas paradójicamente orquestado por ella; ello delimita claramente alienación clínica, es decir, la propia del esquizofrénico, y alienación intelectual o filosófica.

A estas alturas, la explicación "psiquiátrica" que Fernando Pessoa ofrece en su carta sobre la génesis de los heterónimos decididamente pasa a un segundo plano. Hay un lazo común entre el concepto de Novalis sobre la verdad como un choque de alternativas, la consideración del poeta como vidente por Rimbaud y la heteronimia de Fernando Pessoa: la premeditación y su funcionalidad como instrumento para aprehender la realidad. La espontaneidad y la sinceridad son una ficción, bien lo sabía Wordsworth y mejor todavía Fernando Pessoa:

O poeta è um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que è dor
A dor que deveras sente.[17]

La heteronimia de Pessoa es la exageración de la vida como literatura. No es que la literatura exista aparte de la realidad, eso sería tanto como el fracaso total, el silencio; sino que la realidad no existe sino a través de la literatura. La heteronimia es la negación del yo empírico, pero también es su extensión: esta es la paradoja que afirma y exorcisa el ser alienado de la modernidad. En palabras de Fernando Pessoa:

Fingir è conhecer-se[18]

[11] "Duermo. Si sueño, al despertar no sé
lo que soñé.
Duermo. Si duermo sin soñar, despierto
A un espacio abierto
Que no conozco, pues desperté
A algo que no sé.
Mejor no soñar ni no soñar
Y nunca despertar." F. PESSOA. *Obras completas*, 1, p. 183
[12] "...calle inaccesible a todos los pensamientos
Real, imposiblemente real, cierta desconocidamente cierta,
Con el misterio de las cosas bajo las piedras y los seres,
Con la muerte dejando manchas húmedas en las paredes y cabellos blancos en los hombres,
Ibid. T.2, p. 552
[13] "El Tajo es más bello que el río que pasa por mi aldea,
Pero el Tajo no es más bello que el río que pasa por mi aldea,
Porque el Tajo no es el río que pasa por mi aldea." *Ibid. T. 3*, p. 44.
[14] "Tan pronto pasa todo cuanto pasa!
Muere tan joven ante los dioses cuanto
Muere! Todo es tan poco!
Nada se sabe, todo se imagina,
Circúndate de rosas, ama, bebe
Y calla. Lo demás es nada." *Ibid., T. 4*, p. 92.
[15] "...cuándo sabré hacer
Del espectáculo viviente de mi triste miseria
La obra de mis manos y el amor de mis ojos?" C. BAUDELAIRE, *Op. Cit.*, p. 28

[16] "El arte es el perfeccionamiento del mundo exterior." F. PESSOA, *Páginas de estética e de tema crítica literarias*, p. 18.
[17] "El poeta es un fingidor
Finge tan completamente
Que llega a fingir que es dolor
El dolor que deveras siente." F. PESSOA, *Obras completas* T. 1, p. 237
[18] "Fingir es conocerse."

Blaise Cendrars

Traducción de Elsa Cross

Noches estrelladas

Paso la mayor parte de la noche en el puente.
Las estrellas familiares de nuestras latitudes penden sobre el cielo
La estrella Polar desciende más y más sobre el horizonte norte
Orión —mi constelación— está en el cenit
La Vía Láctea como una grieta luminosa cada noche se extiende
La Osa es una bruma pequeña
El sur está cada vez más negro ante nosotros
Y yo espero con impaciencia la aparición de la Cruz del Sur en el este
Para hacerme paciente Venus ha duplicado su tamaño y ha quintuplicado su brillo como la luna deja un rastro en el mar
Esta noche vi caer un bólido

Orión

Es mi estrella
Tiene forma de mano
Es mi mano subida al cielo
Durante toda la guerra vi a Orión por una tronera
Cuando los zepelines venían a bombardear París venían siempre de Orión
Hoy lo tengo por encima de mi cabeza
El mástil atraviesa la palma de esta mano que debe sufrir
Como mi mano cortada me hace sufrir traspasada como está por un dardo constante

Islas

Islas
Islas
Islas donde no se tocará tierra jamás
Islas donde jamás se va a descender
Islas cubiertas de vegetaciones
Islas agazapadas como jaguares
Islas mudas
Islas inmóviles
Islas inolvidables y sin nombre
Arrojo mis zapatos por la borda pues bien quisiera llegar hasta vosotras

DIRECCION DE LITERATURA
COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL
U. N. A. M.
MEXICO, D. F.

EN ORDEN ALFABÉTICO

NOTAS SOBRE POESÍA EN LENGUA INGLESA

Federico Patán

RUPERT BROOKE. Acaban de cumplirse cien años del nacimiento (3 de agosto de 1887) de este poeta. Originario de Rugby, Inglaterra, se educó en King's College, Cambridge. Fue especialista en drama isabelino. Hoy poco leído, sobre todo fuera de su país, es el mejor representante de la generación que, nos dice D.C. Browning, "tipificó a la juventud inglesa que fue sacrificada cruelmente en la llamada guerra para acabar con las guerras". Los poemas de Brooke captan muy bien el espíritu de patriotismo y entrega propio de aquellos años; sin llegar a la profundidad de la gran poesía, la de Brooke "está bien lograda, es conscientemente graciosa y un tanto portentosa dentro de los límites de los buenos modales" (D.J. Enright). Brooke publicó en 1911 un breve volumen, llamado *Poemas*. Tras su muerte en los Dardanelos, de septicemia, aparecieron *1914 y otros poemas* (1916), *John Webster y el drama isabelino* (ensayo, 1916), *Poesías completas* (1932) y *Cartas* (1956).

HAYDEN CARRUTH. *The Selected Poetry of Hayden Carruth* apareció hace poco en prensas de la Macmillan. Incluye la selección muestras de lo hecho entre 1959 y 1983 por este importante poeta norteamericano, nacido en 1921. En opinión de M.L. Rosenthal, Carruth "es capaz de perderse en la realidad concreta mediante un arrobamiento de absorción intensa". Es poeta que sobresale en el monólogo dramático y en la elegía.

EMILY DICKINSON. De esta poetisa norteamericana del siglo XIX dijo Heinrich Straumann, el conocido crítico alemán: "...sus poemas son tan revolucionarios [como los de Walt Whitman] en los aspectos estructurales, en las sutilezas de la técnica para rimar, y en la concentración y precisión increíbles de las imágenes, aunque suceda de un modo menos obvio. Cierto que, en la creencia de Dickinson en ciertos valores, aparece un toque trascendentalista, pero en general estaba entregada más profundamente a temas centrados en el misterio del dolor, la fascinación de la muerte y el significado del tiempo y la eternidad".

ANDREW HUDGINS. Según noticia que tomamos del *New York Times Book Review*, *Saints and Strangers* es un primer libro de poesía digno de atención. En él su autor, Andrew Hudgins, "encarna con tanta profundidad el estilo gótico sureño, que es de sospechar que Flannery O'Connor y William Faulkner se encontraron una noche, subrepticiamente, en el Motel de la Luz Santificada, para producir el poeta que hubieran querido ser". Agrega la nota que Hudgins tiene una enorme capacidad para redondear la conclusión de sus poemas. El tema del libro: "la sensación de ser uno con el mundo caído". Al parecer, vale la pena guardar en la memoria el nombre de este poeta, pues

> entendí
> que soy, tanto como cualquier otro,
> la bestia dorada que a casa va,
> en junio, bajo los árboles anhelantes.

LANGSTON HUGHES. Hace veinte años, en mayo de 1967, moría Langston Hughes. Fue una de las voces negras más importantes en la poesía de su país, poesía a la que llevó un profundo sentido de la angustia y de la negritud. Con base en los ritmos del blues, creó una obra llena de hallazgos y aciertos formales, situada en la tradición liberal de Walt Whitman (1819-1892), Vachel Lindsay (1879-1931) y Carl Sandburg (1878-1967). Vale mucho la pena leerlo, y no faltan en español versiones de sus poemas, entre otras las de Agustí Bartra.

KENNETH PATCHEN. En cuidadosa versión de Alberto Blanco, apareció hace poco una inteligente antología de Kenneth Patchen. Y la llamamos inteligente porque los poemas elegidos para ella permiten seguir el desarrollo de este sobresaliente escritor norteamericano, quien desde una posición de poeta proletario fue llegando a "una concepción del amor como acto de solidaridad indiscriminada en el contexto de una terrible soledad y de la amenazadora política de las superpotencias", nos dice Blanco en el prólogo. Quien se interese en volver a esta obra o en conocerla, en el número 116 de Poesía Moderna (Material de Lectura, UNAM) tiene una buena oportunidad de hacerlo.

POESIA FEMINISTA. En 1986, The Feminist Press (Nueva York) puso en librería cuatro volúmenes de poesía feminista, en traducción al inglés, uno de lengua española, otro de alemana, el tercero dedicado a Francia y el cuarto a Italia. Todos ellos parten de la Edad Media y llegan a nuestro siglo. Las ediciones son bilingües. Diane Ackerman, ella misma poeta, comenta la serie en el *New York Times Book Review*, y opina que en estos libros "no se captará la sensibilidad de cada poeta o el alcance de su capacidad artística, lo cual es una lástima. Como se trata de la antología más completa de poesía femenina que haya hasta la fecha, será invaluable para los cursos dedicados a la mujer". Cabe agregar que en 1984 Siglo XXI de México dio a conocer el volumen sobre poesía en lengua española: *Poesía feminista del mundo hispánico*, compilada por Ángel y Kate Flores.

WALT WHITMAN. Acaba de aparecer una nueva edición de *Walt Whitman: A Life* (Simon & Schuster), de Justin Kaplan, biografía publicada por primera vez en 1980 y considerada por la crítica especializada un excelente trabajo de investigación.

Víctor Cruz*

La lluvia

La lluvia de tu mirada empapa mi odio niño
y salgo a recorrer tus senos y tus muslos
camino saltando tus poros húmedos
te beso y suspiro tu perfume y te lloro,
lágrimas de barro y biznagas de amor
encuentro un solo camino entre tus labios
la lluvia no cesa no tiene fin
escucho el llanto de los pitahayales
cascada de suspiros que relampaguean
y te nublan toda.

La lluvia de tu mirada empapa mi
odio
y mis lágrimas de tierra te embarazan
y sé
que mi amor renace por tu vientre.

* Víctor Cruz nació en Ixtepec, Oaxaca, en 1960. Publicó *Se canceló por olvido* y *Dieciséis mentiras de Miguel Palomar*. Murió en Tehuantepec en este año a manos de pistoleros del PRI.

Fernando Fernández

A tu paso

A tu paso,
al no advertirse ya
siquiera
el tizne
luminoso de tu paso

y es que erguía terrazas
de jolgorio
el aire, si pasabas

era el amor
qué vuelta al yerro,
qué regreso al anónimo de todo.

Antonio Hernández

Evocación

Esta noche tu nombre
tiene alas.

Miro como pájaro,
como nube ebria de rocío.

Cierro los ojos
y los tengo llenos de ciudad,
de mis labios nacen cometas
y en mi mano
ansiosas
se agitan las palabras.

Tres poetas de Querétaro

El colectivo que se presenta forma parte de la más reciente producción literaria que, alrededor del Centro Queretano de Escritores, impulsa el desarrollo de las letras en esa entidad.

Manuel Cruz
(1961)

SILENCIO I

La densidad del tiempo se agrieta
y por ella escapan todos los rumores
—los chasquidos del cuerpo, los frotares—
y los músculos se secan
—los gestos, las facciones—
En la historia de la piel
han quedado grabados los sueños
convertidos en temores,
rutas rojas del silencio.
Sólo el interno movimiento de la sangre
responde al brillo de tus ojos,
y revienta el letargo de los cuerpos.

Dionicio Munguía
(1962)

A veces terminas la noche en un cuarto de hotel,
con la luna en las pestañas
y un litro de amargura en la cabeza.
Te fumas los recuerdos, tiras las tristezas por el
borde
de aquellos cubitos de hielo que nadan presurosos,
las amarguras se van volviendo rescoldo
y los rescoldos juegan con tus dedos.
A veces terminas la noche con un gran grito
y un pedazo de cuerpo en las banquetas de la ciudad.
Ellas, las banquetas, sólo ríen silenciosas
esperando ese amanecer y esos pasos que se acercan
a donde una mujer piensa salir a buscar otro sueño.

Martha Favila
(1962)

Sumergida en la tibieza de la noche
sólo busco una imagen amiga
tal vez una lluvia de pájaros
el simple canto de un grillo
un silencio que se asome al mío

para no llegar al fondo.

Paul Celan
Poeta herido por la realidad

Traducción de Angelika Scherp,
nota de Sergio Monsalvo

La obra de Paul Celan (1900-1970) se desarrolla a partir de la abundancia y la variedad de su herencia lingüística y cultural. Los recuerdos hasídicos y bíblicos de su juventud, los impulsos de la poesía impresionista, el encuentro con la lírica francesa moderna, sobre todo el surrealismo (debido a su contacto personal con Iván Goll), y la imaginería eslava (traducciones de poetas rusos), se integran dentro del espacio de sus poemas, un espacio dedicado a la prueba espiritual en el que se busca y se crea una realidad no conocida. Cada una de las variadas formas de su lírica representa un nuevo intento por trazar caminos "sobre los cuales la lengua adquiera voz, los caminos de una voz a una persona consciente, los caminos de la creación, diseños de la existencia, quizá al enviarlo a uno en búsqueda de uno mismo..." Paul Celan, nacido como Paul Ancel en1920 en Chernovitz, Rumania, cambió su apellido por el anagrama Celan en 1947. Las violentas crisis psicológicas que lo atormentaban lo conducen al suicidio en París en 1970. Entre algunas de sus obras se encuentran Der Sand aus den urnen ***(La arena de las urnas),*** Mohn und Gedächtnis ***(Amapola y memoria),*** Von Schwelle zu Schwelle ***(De umbral en umbral),*** Atemwende ***(Cambio de aliento),*** Schneepart ***(El papel de la nieve)*** *y* Zeitgehöft ***(Finca del tiempo).***

Ilegibilidad

Ilegibilidad de este
mundo. Todo duplicado.

Los relojes fuertes
asienten, roncos, en la hora
que divide.

Detenido en tu más profundo ser,
te abandonas
para siempre.

Callejones sin salida

Hablar con los callejones sin salida
sobre lo de enfrente,
sobre su
sentido
expatriado—:

masticar
este pan, con
dientes de lo escrito.

Hilda Bautista

Como si fuera un pájaro

Como si fuera un pájaro con cuerpo de cartón.
Como un ave cautiva en un nido de palma
que pobremente imita un sitio hospitalario;
en la jungla forjada con tabiques y fierro.
Halcón agita el vuelo de sus alas cortadas.
El viento en el follaje, esa negra parvada,
chilla la libertad de un plumaje extendido
que intenta dominar el hogar de las nubes.
Tras las rejas de fierro, movido por la angustia,
halcón contiene el hábito de cruzar la distancia.
Aunque su cuerpo pesa en aquella quietud,
aunque sus alas rotas se estrellen con el piso,
su alma le pertenece y desde adentro él sueña
con cruzar el espacio.
La ilusión duerme en él con las alas abiertas.
Tras las rejas de fierro
hay un árbol grandísimo. Halcón mira una rama,
la imagina, la palpa en la tensión con que asen
desgarrando sus garras.
Como algo que se espera
sin saber si vendrá, de pronto en esa rama
el contorno de un ave empieza a dibujarse.
La hojarasca quemada poco a poco delínea
un cuerpo palpitante semejante a ese cuerpo
que atrás de los barrotes se convierte en espectro.
Entre el follaje espeso de un olmo sedentario
hay un halcón que atisba el fondo de esa jaula
como quien reconoce la amenaza que implica.

Eduardo Vázquez

La Plaza

En la tarde dispersa
la fuente no detiene su trabajo.

Todo marcha hacia otra hora
y en la piel iluminada de una joven
las miradas se reúnen para festejar su tránsito a lo oscuro.

No es el verano
pero la luz se finje de ese tiempo.

Cierro los ojos para sentir la fuerza del deseo,
para oír a Dios que se pronuncia repartido
entre el pájaro y el agua.

Todo se somete a su rutina
superficial como la piel de esa muchacha:

hay entre las ramas de estos árboles
una mentira que no duele.

Entrevista con Elva Macías

Aura María Vidales

La poeta Elva Macías (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1944), publicará su tercer poemario: *Lejos de la memoria*, obra breve que presenta ciertas recurrencias temáticas con sus anteriores libros: *Círculo del sueño* (INBA, 1975) e *Imagen y semejanza* (UNAM, 1982). "Esas recurrencias temáticas —explica Macías— tienen un enfoque diferente, creo que son poemas más directos, más abiertos, menos contenidos diría yo." La escritora recuerda que de pequeña tuvo interés por las letras, pero vivió una primera juventud muy apasionada y llena de aventuras y viajes. "En la adolescencia, cuando uno está viviendo intensamente, es muy difícil que se concentre y produzca." Sin embargo Macías tenía ya publicados algunos poemas en la revista *Mester*, de Juan José Arreola, y fue hasta su regreso de la Unión Soviética —la autora tenía 24 años— la época en que tomó con decisión la actividad literaria. "Junté material, solicité la beca del Centro Mexicano de Escritores y me la dieron en el período de 1971-72. A partir de esa fecha escribo con constancia, aunque no con la disciplina que debiera."

Su primera obra *Círculo del sueño*, surgió con poemas escritos en Pekín, Moscú y México. Mientras que *Imagen y semejanza* lo escribió en Chiapas.

En 1986 Macías publicó *Pasos contados*, volumen que reúne sus dos primeros poemarios. "Fue una manera de hacer caminar juntos mis primeros libros." La poeta agrega que en esa recopilación no realizó correcciones. "No estoy de acuerdo con las correcciones posteriores. Es interesante reconocer a un autor desde sus primeros pasos. Las correcciones se hacen con una visión posterior del oficio. Sólo los textos que se publican en periódicos o revistas estoy de acuerdo con que se corrijan, pero una vez echado a andar el poema en un libro hay que asumirlo como está."

La última parte de *Imagen y semejanza*, surgió "seguramente por la cercanía con el regreso al origen". En ese poemario la poeta habla de su relación con sus raíces. Un ejemplo es el poema dedicado al abuelo de la escritora, don José Emilio Grajales, quien es para ella una figura entrañable. Grajales fue un poeta popular, sin formación literaria, estudiante de medicina, autor del Himno a Chiapas. Murió martirizado en la época de la Revolución. "El único antecedente literario que tengo es mi familia, el resto de los parientes se han dedicado prósperamente a la ganadería y al comercio, de ahí esa identificación que se advierte en mi poema, el deseo de haber sido su compañera de armas y letras."

Además hay otro poema que es un homenaje, aunque no explícito, a la circunstancia en que fue fundado el pueblo de Elva Macías. Ella nació en Tuxtla Gutiérrez, pero creció en Villa Flores, Chiapas, "pueblo muy joven, fundado en 1873, en tierras que dona una pareja de amantes". Según la escritora, en esa época una circunstancia histórica llevó a la necesidad de crear un nuevo centro político, pero los finqueros no querían ceder o vender sus tierras para ese fin. Hasta que una señora Moreno —según dice una crónica—, a instancias de su amasio donó las primeras tierras para fundar Villa Flores. Fundación hecha por su abuelo materno, el General Julián Grajales, entonces coronel anti-reeleccionista. "En ese momento —señala— era una lucha liberal, pero como no hago crónica histórica, realicé nada más un homenaje poético a esa pareja, que titulé 'Breve fundamento para una ciudad'."

—¿Su estancia en China de alguna manera influyó en su poesía, por ejemplo en el recurso del poema breve y las imágenes orientales?

—Sí, incluso hay una parte del libro, "Los pasos del que viene", en que trato de recrear un personaje femenino que es la voz poética. Desde luego la influencia no sólo se dio a través de la literatura, sino el hecho de vivir allá, la vida cotidiana, me dio una atmósfera, un paisaje, una situación.

—¿Por qué generalmente escribe poemas cortos?

—Fue una elección consciente la de escribir en forma breve, quitar las palabras que sobran al poema. Son alientos, elecciones o decisiones de forma de trabajo. Creo que la poesía agradece mucho esa síntesis, esa brevedad. Después me he dado cuenta que fue también para mesurar un posible desbordamiento, al que somos muy propensos en la poesía latinoamericana, propensión a imágenes barrocas. Además mi propio carácter sureño se podía facilitar para eso. Pienso cultivar la brevedad del poema, no con textos tan sintéticos como en los primeros libros, pero creo que nunca seré autora de poemas muy extensos. Más bien pretendo, que a través de poemas breves logre la unidad de un libro extenso. Hasta ahora reconozco que he escrito poemarios que guardan una unidad de estilo, pero que no constituyen un libro de estructura única.

Al pedirle que nos hable sobre el cuidado y la limpieza de sus textos, Macías explica que esa brevedad es la que más requiere de pulcritud, porque un poema de cuatro o cinco líneas necesita una solución completa en pocas palabras. "Hay veces que un poema breve me ha costado muchas versiones hasta llegar a la imagen que busco."

—En los poemas de *Imagen y semejanza* hace referencia a cuentos, como "Hansel y Gretel" o escenas bíblicas como la del gallo de la Pasión. ¿Por qué retoma historias tan conocidas, incluso para romper o modificar su trama?

—Esos juegos obedecen a una tentación que surge por mi formación cristiana: juegos e irreverencias con los mitos y pasajes bíblicos, a veces homenajes. Al escribir estos juegos vi que tenían una unidad y continué hasta crear la parte que se llama "Ausencia del unicornio"; ahí las referencias llegaron de la literatura fantástica y la literatura infantil, hice un breve recuento de aquellas imágenes que fueron significativas para mí desde las primeras lecturas y me permitieron alejar un poco el tono elegiaco que presidía mi poesía, me acercaron al humor.

—En una serie de poemas habla de diversos tipos de amor. ¿Cómo surgieron esos textos?

—Esto tiene una historia. En una ocasión leí una entrevista a Rosario Castellanos, no recuerdo ahora quién la realizó, le pidieron que definiera el amor. Rosario fue muy inteligente en su respuesta, dijo que cada persona se identifica con un concepto del amor: el amor pasión, el amor romántico, el amor nefasto, otros con el amor filial o el amor freudiano, otros con el amor ideal o imposible. Fue muy amplia su respuesta, pero Rosario Castellanos nunca dijo con qué concepto del amor se identificaba.

Entonces como un homenaje a ella decidí hacer pequeñas viñetas que resumieran cinco concepciones del amor, pero yo con todas me identifico.

—En sus poemas veo muchas imágenes plásticas. ¿Estarán también relacionadas con las viñetas de que habla?

—Sí, desde luego, no puedo separar la poesía de la imagen visual y del sonido. Hay dos formas con las que me acerco al inicio de un poema. Uno puede ser el sonido de una palabra. Este me puede determinar escribir un texto, posiblemente esa palabra, ese primer verso o primera línea puedo después eliminarla, pero una forma inicial de acercamiento puede ser el sonido de la palabra. Otra forma es una imagen puramente visual. Son para mí, digamos, la génesis de la poesía. Casi podría señalar qué poema inicié por una imagen visual y cuáles por una imagen sonora, aunque la estructura tenga exigencias mayores. Además he sido amante de la pintura y he tenido trabajos cercanos a ella; recién llegada de la Unión Soviética trabajé en el Departamento de Artes Plásticas del INBA y ahora en el Museo Universitario del Chopo disfruto mucho la atmósfera plástica que me rodea.

—Me parece que en su obra está presente la naturaleza de su tierra natal, ¿qué hay de cierto en esto?

—Pues sí, algo de esa naturaleza tan vio-

FUNDACION DE LITERATURA
D. F.

ienta, tan fresca, tan abundante de Chiapas está presente, no tanto como yo quisiera y a la vez me hace sensible al paisaje donde quiera que esté.

—También aparecen en sus poemas diversas especies de pájaros e insectos...

—Sí, están siempre presentes. En los poemas que se refieren a China es porque las flores y pájaros son motivos recurrentes en ese juego de espejos que es todo arte chino: un poeta escribe y esa imagen es llevada a un bordado, para luego reproducirla en una porcelana y trasladarla luego a una pintura. En la pintura china las clasificaciones de las escuelas son muy interesantes. Hay una facultad de paisaje (el ideograma de paisaje es montaña y agua), otra facultad de flores y pájaros y una más de personajes. Pero volviendo a otra presencia constante en mis poemas, la de los insectos, es no sólo por haber crecido en esa naturaleza abundante, es la conciencia de que los insectos anteceden al hombre y que en cualquier situación ecológica lo sobrevivirán; entonces son una presencia permanente. Tengo un poema sobre ellos, "Los insectos", que fue editado en una carpeta con grabados de Jesús Martínez, pero no lo incluyo en mi próxima publicación.

BÍTOSHA
río de piedras
A Jaime Sabines

Hace millones de años
yo estuve allí.
Cuando la montaña erguía su placidez
estuve allí.
Cuando en su vientre se gestaba un gigante
estuve allí.
Cuando se iniciaron los furores de su parto
y el cráter como una pelvis dilatada
volcó su cauce,
estuve allí.
Sentí la fortaleza del dolor
y el placer inmenso
al tiempo que bullía la cauda de piedras.
Desde hace siglos
brotan de nuestros ojos de madre
vertientes de agua fresca y rumorosa
que pulen las piedras inmensas.
Bítosha
—río de piedras permanentemente detenido—
testigo del paso del gigante.

Elva Macías

Albur de Amor

Vicente Quirarte

Desde que Rubén Bonifaz Nuño comenzó a publicar aisladamente en periódicos y revistas algunos de los poemas que más tarde formarían *Albur de amor*, creí que el poeta recuperaba un tono de casi tres décadas atrás, cuando a través de los versos de *El manto y la corona* (1958) cantaba (y contaba) la evolución de una historia amorosa, valiéndose de la primera persona, entrando de cuerpo entero en el poema. Al preguntárselo al propio poeta, Rubén Bonifaz Nuño me miró gravemente y me dijo: "¿Cómo cree usted que se van a parecer estos poemas a *El manto y la corona*?" Tragué saliva ante mi atrevimiento, estuve a punto de dar las buenas noches e irme, cuando Bonifaz agregó, para mi salvación: "A lo que se parecen es a las canciones de Lupita D'Alessio".

Tal vez desde el título de este *Albur de amor* el propio Bonifaz ha contribuido a que ya sea un lugar común entre sus lectores afirmar que el libro es un homenaje a las canciones que hemos hecho nuestras para alivio y congoja del herido. Sin embargo, conforme vamos haciendo más nuestros sus versos, nos damos cuenta de que a pesar del tono confesional y exteriorista que en una primera lectura nos conmueve, nada en este conjunto de poemas se ha dejado al azar.

Bonifaz conoce y practica la distinción que Eliot establecía entre "el hombre que sufre y el poeta que crea". Y si *Albur de amor* es una historia sentimental, desea ser compartida no sólo como testimonio, sino como un poema capaz de decirle al lector aquello que él mismo ha gozado y padecido. En este sentido el libro tiene una estructura que delimita claramente los diversos estados de ánimo a los que nos conduce estar desterrados de los dominios del objeto de nuestra pasión: en primerísimo plano, los poemas del herido, todos vocativos, donde el "Usted es la culpable" se reitera; en segundo lugar, los cantos de celebración, más que de la mujer, de la fuerza femenina; y en tercero, los nueve poemas breves que a manera de remansos, establecen la conciliación del hombre con el mundo que el amor le ha dado y del que después lo ha despojado. A través del tono meditativo de sus tercetos impecables, el poeta recobra fuerzas, y las da a su lector, para continuar con la siguiente ronda de canciones.

Quizás en este sabio equilibrio resida una de las mayores virtudes del libro. En su rescate de los lugares comunes de nuestras canciones y nuestros dichos populares, Bonifaz se declara partidario ferviente de las figuras retóricas por excelencia: la hipérbole y la paradoja, quizás los dos mejores blindajes que el enamorado puede utilizar para explicarse los motivos de una derrota que al ser cantada se convierte en victoria. La hipérbole mayor de la ruptura amorosa es la muerte, y a lo largo del libro esa muerte simbólica se transfigura en una muerte real. Quizás la mayor paradoja del amor, desde las estrofas melancólicas de "El abandonado" hasta los planteamientos científicos de Igor Caruso, sea la certeza de que al dejar o ser dejado estamos siempre solos y somos nosotros quienes estamos muriendo, por nosotros, en nosotros, para nosotros. Para subrayarlo, Bonifaz escribe: "No me quejo de que te hayas ido,/lo que me duele es que te dejo".

La unión de la hipérbole y la paradoja provoca el nacimiento de una tercer figura: la antítesis. El amante dice, pero debajo de sus palabras hay un mensaje opuesto, un zigzag que corresponde a los vaivenes de sus sentimientos encontrados; el amante se desdobla: una voz que dice y la otra que ordena; una mitad del corazón que preserva la ternura hacia la perdida —en ambos sentidos— y la otra que pretende sobrevivir:

Y no te voltees a mirarme
ya, como antes.
Pero qué ojos tienes,
cómo te endiosas caminando.

Hay poemas donde al mismo tiempo que homenaje inmediato a la canción tradicional o a la cita culta, Bonifaz emprende una reelaboración. Por ejemplo, los versos "Si estuvieras aquí de nuevo,/si solamente te alcanzara", los hemos escuchado tal vez en alguna canción. Pero en el mismo texto el poeta recupera la idea para vestirla con la suntuosidad de sus mejores momentos en que celebra la energía femenina, con el brío de *La flama en el espejo* o *El corazón de la espiral*:

Si estuvieras otra vez, si fueras
de nuevo; si ardiendo de memoria
llegara a sacarte de tu casa
de niebla; si otra vez salieras
como carne de almendra dura
de entre las arrugas de la cáscara.

No hay mentira más grande que la que se dice a sí mismo el amante. *Albur de amor* nos enseña que estas mentiras —o estas antítesis— son en realidad curaciones, procesos de elevación para salir del descenso al que todo auténtico amante está propenso. La ironía —ese recurso que los griegos inventaron para dejar respirar a la tragedia— se convierte así en la mentira más piadosa. Por eso el poeta dice: "Ya me voy. Ya olvido. Ya ni cuento/cuántas horas tengo de no verte", seguro, en el fondo, de que ni él está creyendo lo que dice.

A través de sus estudios y versiones de los fundadores de la tradición amorosa de Occidente —Catulo, Propercio— y en su obra poética, Bonifaz se ha empeñado en descifrar los misterios del combate amoroso donde el amante siempre está consigo mismo, experimentando en carne propia los efectos luminosos y devastadores de esa "fuerza que mueve al sol y las demás estrellas". En *Albur de amor* opta por el ataque frontal, pero provisto de las armas que ha pulido a lo largo de los años y que lo convierten en nuestro orgullo, en nuestro auténtico maestro y en nuestro contemporáneo. Volviendo al paralelo que establecí al principio, pocos poetas pueden darse el lujo de escribir a los treinta años un libro tan sereno, tan luminoso y tan sabiamente resignado como *El manto y la corona* y tres décadas más tarde construir un libro joven como este *Albur de amor*, lleno de la fogosidad y la ternura del adolescente que nunca va a dejar de ser —para fortuna nuestra— Rubén Bonifaz Nuño.

Rubén Bonifaz Nuño, *Albur de amor*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 86 pp. (Letras mexicanas, 118).

La señal y los días

Guillermo Samperio

El versario que se llama *De brazos cruzados* desde su nombre anuncia ya alguna forma de la melancolía;

adentrándonos en sus aguas, sabemos que hay una especie de anuncio, queja, fatalidad acariciada, de tristeza subsumida, porque hasta en el ritmo de los versos hay una canción que evoluciona en oleaje de cierto sufrimiento acariciado como cuando Montesdeoca dice "Peces", "vuelan hacia la noche violeta de tu cuerpo", "el día gris nos tapa la boca al mirar por la ventana", "he inventado pertinaces ejercicios para nada", "la noche volcó para la eternidad sus ojos".

Así vamos escuchando las canciones en el primer apartado del volumen *La señal y los días*, oyendo esa voz que asume la pesadumbre porque ha sido inevitable encontrarse con ella y es más justo montarse en su tenue lomo y experimentar sus navajas delicadas y alegres, en la lluvia del espíritu, las palabras necesarias que se ajusten a ese ritmo, a esa imposibilidad de amar, a esos soles negros de la locura, a esa inevitable manera de vivir en estos días de hiedras plomizas, esos peces muertos que horadan la sexualidad de la lejanía, a estos poemas de lúcido dolor, acariciado dolor, asumido dolor desde el que el poeta anuncia:

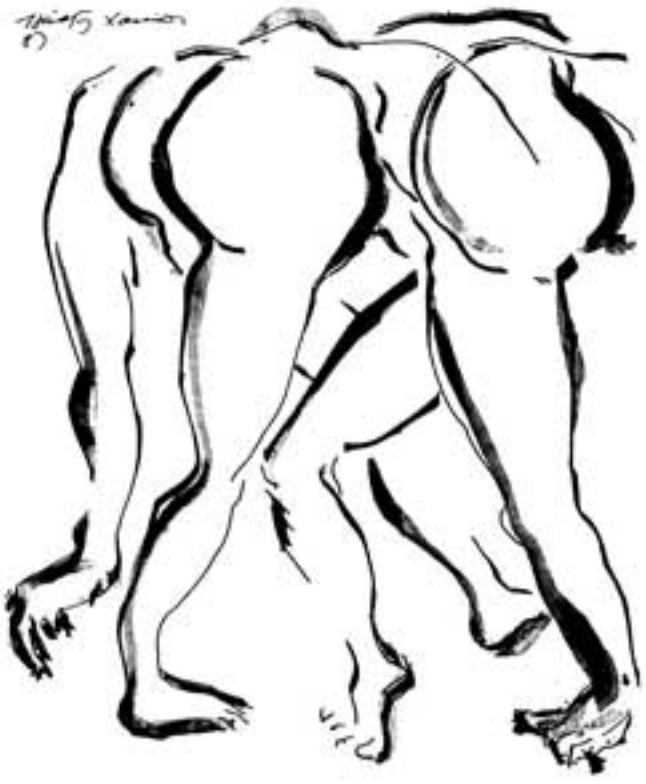
"Aunque no lo creas
vivo ahogándome bajo el saqueo del
calendario y temo despertar un día
y no distinguir ni mis zapatos".

De esta zona sombría, el remero nos deja en otra orilla donde penetramos al paisaje de las *Piedras inscritas*, el poemario intermedio que abre el camino poético poniéndonos la escena de la mujer con pupilas de esmeralda o jade que al mismo tiempo simbolizan "la luz, el puñal y la rosa", incluyendo con la frase el doble valor de la mirada de una mujer que interesa al de la voz de los versos, los cuales nos conducen a otras calidades de la piedra, la fatal, la perdurable, la de la lejanía sepia, hasta detenernos en el caracol que ha solidificado para siempre el sonido del mar y el eco de las gaviotas; pero el poeta Luis Alberto Navarro recupera la sonoridad silenciosa, cierto hermetismo de la música dicha en algún laboratorio de la alquimia natural, en cuyas habitaciones emergen los "Vientos" de la escritura que invoca las ráfagas del futuro para crear el poema más sutil en el que se insiste en la doble estancia al decir.

"Alta la noche con su grafía
de viento que reposa
aquí el día con su manto desgarrado".

haciendo entrever que los movimientos de la tinta que escribe marcan el papel como decurso del río que va entre las laderas pero que asimismo es el majestuoso paisaje de granito sobre el que el viento ha dejado sus mensajes milenarios.

Esta zona de Luis Alberto se va transformando paulatinamente cuando estamos ya en el centro del territorio y nos vemos de pronto mirando hacia nuestro interior para observar cómo volvemos y nos vamos en la misma desolación que creamos debido al inevitable impulso de viaje, sin el cual no habría desamor, espera, vacío, aridez, historia de la aprehensión. Pero estamos a solas, bien, el poeta se halla solo y atiende las voces de la oscuridad y no sabe si le habla uno de los espectros de su espíritu o si la realidad que ama profiere el incendio que calcinará sus sueños y vergüenzas. Sin embargo, existe el consuelo abierto de la dama desnuda, que anuda y desanuda la complicación y los claroscuros de su alma, además que sabe demasiado bien que encontrará cobijo en el que "se aventuró al mar sin saber por qué y acuchillado sostuvo un diálogo con su sombra" "...ese que desciende en silencio" y que "retornará a la tormenta" reconocemos que este deambular por la zona poética de Navarro tiene sus dificultades en tanto que enfrentamos distintos niveles de profundidad a los cuales una lectura rápida no podrá pasar sin contrariedades.



Ya andado el paisaje, cruzamos hacia un cosmos radicalmente distinto a los anteriores, como si el país vecino nos fuera tan ajeno como los antónimos entre sí y ascendemos a la claridad, a la frescura, a lo sensible de lo tierno cotidiano, donde las mujeres jóvenes, los objetos, las estaciones, los hombres que miran y los ámbitos son nombrados con sus nombres y apenas se le añaden maliciosas, justas y delicadas modificaciones metafóricas para que resulte certero y especialmente poético el título que Salomón Villaseñor Otero le designó a la última reunión de poemas: *Nombrar los espacios*. Denominación que corresponde a la naturaleza de su estética, pues desde "Tierra adentro" la alegoría se despliega en un alto semicírculo y convierte la esperanza del amor en la sensación de habitar el océano y "sus posibilidades; divisamos a la voz del poeta transitar a través del mediodía y su luz de generoso sol, pues esta es la calidad lumínica de la sección que se desborda en "las muchachas" que son soñadas por Villaseñor Otero con tal precisión que regocija la lectura, el andar de ellas y el anhelo que las rodea desde las remotas pretensiones del hombre; después sentimos tan cercana a "Olga" que baila en la ventana de nuestro gusto que al final del poema enciende nuestro deseo que mantendrá en alto, "la que nos recuerda la noche" en su mirada y la que nos hace reunir "los vestigios inútiles de mis insomnios". Al final, el poeta se permite adentrarse en un par de reflexiones que nos hacen ver al amor como un ritmo que se nos acerca sin darnos cuenta y que se aleja, semejante a la lluvia que el viento pone distante; la circularidad de este poemario remata con un largo viaje contenido en una barca de cuatro versos en los que el recuerdo, la espera y el olvido son segmentos fatales que dan sentido a estar sentados ante alguien que lee un sueño, a leer las imágenes que un libro me sugirió, o a escribir poemas que sólo algunos van a leer.

La señal y los días Fernando Montesdeoca, Luis Alberto Navarro, Salomón Villaseñor Otero, Piedra de Fundación, UNAM, 1986, 106 pp.

DIRECCION DE LITERATURA

Una nueva *Antología* de Elizabeth Bishop

Sandro Cohen

Elizabeth Bishop (1911, Worcestor, Massachusetts) pertenece a una generación poética privilegiada. Su juventud y los primeros años de su madurez se ubican históricamente entre las dos guerras mundiales, y esto —en términos poéticos— significa que se nutría de una de las épocas de efervescencia creativa más pronunciadas que se hayan dado en las letras norteamericanas y de habla inglesa en general.

Sus compañeros de generación —aunque no de temperamento— fueron, entre otros, Charles Olson, Theodore Roethke, Karl Shapiro, William Stafford, Dudley Randall, David Ignatow, Robert Lowell, Delmore Schwartz, Stanley Kunitz, W.H. Auden y Kenneth Patchen (el orden es arbitrario), todos ellos nacidos entre 1905 y 1917. Pero la poesía de Elizabeth Bishop no se conoce tanto como la de sus compañeros de generación, y tal vez se debe precisamente al hecho de que ella *no se les parecía* ni remotamente, ni se entregaba a las modas. Hay que entenderlo: la suya no se lee como poesía feminista, y —por esto— las antologías de esta tendencia la dejan fuera, la olvidan. Tampoco era "activista" o miembro de alguna de las vanguardias, como la de los *Black Mountain Poets*, lidereada por Olson. Tampoco puede decirse que buscaba unirse a ninguna de las "corrientes" que le habrían garantizado una mayor "visibilidad"; no creo que le haya interesado.

La poesía de Elizabeth Bishop rehuye la confesión, por un lado, y el alegato, por el otro. La suya no es una expresión minimalista, aunque sus poemas casi siempre nacen de algún detalle: el color de una nube, las cuarteaduras de una pared, la postura de unos pájaros marinos... Lo que ocurre después es algo que, hasta donde yo sé, sólo se ha dado en la poesía de Elizabeth Bishop: a partir de esa realidad, esa ***hiperrealidad***, la poetisa entra en un mundo de sueño que tampoco se parece a los universos oníricos que se crearon, por ejemplo, en la poesía surrealista. Estos sueños poseen una gran claridad en que cada objeto visualizado cobra un sentido nuevo, único, cuya intimidad sólo existe en ese nivel. Pero siempre vuelve a la realidad exterior, a los objetos que —a la manera de *Alicia en el País de las Maravillas*— le franquearon la entrada; sólo

que, una vez de regreso, estos objetos aún conservan el brillo de su *otra* existencia. De ahí la textura tan especial de la obra de Elizabeth Bishop.

Curiosamente, y como lo menciona Verónica Volkow al principio de la *Antología* que preparó —y que es el objeto de esta nota—, la poesía de Elizabeth Bishop ha gozado ya de varias traducciones hechas aquí en México, y por literatos de primera línea: Octavio Paz, Ramón Xirau, José Emilio Pacheco y Ulalume González de León. Pero este libro representa el primer esfuerzo de ofrecer al lector de habla española una nutrida selección de los poemas de Bishop *en una edición bilingüe*, lo cual habla muy bien de los editores respecto a su seriedad y profesionalismo. Y también es un reto para quien traduce, porque se expone de manera inmediata a que el lector aprecie y enjuicie la traducción.

En esta *Antología* de Elizabeth Bishop, Verónica Volkow incluye, además de sus propias traducciones, tres de Octavio Paz y una de Ramón Xirau, aunque no incorpora ninguna de las de Ulalume González de León ni la de José Emilio Pacheco.

Las traducciones de Volkow tratan de ser —y *son*, en su mayoría— literales; diría yo, *demasiado* literales. La traductora pone tanto énfasis en el significado de cada palabra que frecuentemente pierde de vista el hecho de que los poemas son objetos sonoros y que su significado no sólo se encierra en el léxico, sino también en su forma y su sonido.

La poesía de Bishop, por ejemplo, llega a ser bastante juguetona y se llena con frecuencia de guiños y humoradas sutiles. Y esto lo trasmite a través de su sentido rítmico peculiar y de sus rimas aparentemente espontáneas, aunque de espontáneo no tiene su poesía absolutamente nada. Sin embargo, no llegan a reflejarse dichas cualidades en estas traducciones, salvo en "Sueño de verano", que se debe a Paz, en que el poeta respetó la intención formal del original al elegir para su traducción cuartetos octosílabos —aunque renunció, de plano, a la rima.

Creo que todo traductor serio de poesía aspira a que sus traducciones sean lo más *literales* posible, pero llega un momento en que la literalidad y la fidelidad se vuelven antagónicas. Las palabras en un idioma, aunque tengan sus equivalentes en otro, no siempre guardan el mismo peso específico. Las traducciones de Volkow dan la idea de que fueron hechas *palabra por palabra*, y no *idea por idea, imagen por imagen, sonido por sonido, forma por forma*. Son el borrador de lo que podría haber llegado a ser una excelente traducción, a juzgar por su prólogo inteligente e informativo.

Estas versiones, amén de su excesiva literalidad, están plagadas de errores más graves. En la página 25, por ejemplo, traduce: "a mirarlos tan: encarnados, puros, erguidos, indivisibles", cuando el sentido está claro: "a mirarlos *así:* encarnados..." No es de grado sino de modo. En "El caballero de Shalott", la poetisa juega con la forma sustantiva y verbal de la misma palabra "*think*" (y la rima juguetona confirma esto), pero en lugar de traducir "el pensamiento, piensa, puede afectarse", opta por evitar "repeticiones", y por "thought" traduce "la inteligencia", echándolo a perder.

Traducir "*battered*" como "untada" (p. 31), es simplemente un disparate. No proviene de "*batter*", "*mezcla*" (como la que se prepara para hacer un pastel), sino de "*to batter*": apalear, golpear, destruir, batir, etcétera. El giro "got up *as angels*" de la página 40 tiene valor adjetivo (proviene de "to get up": vestirse o disfrazarse de algo). Aquí *no* significa "levantarse" o "alzarse", como aparece en la traducción. En el mismo poema, sorprende la traducción de "wildflower" como "flor salvaje" en lugar de "silvestre". En la página 42 traduce "*uninjured*" como "indiferente", en lugar de "ileso", "sin heridas", o alguna cosa por el estilo.

"...*the last bad storm*" de la página 44 se traduce como "la última mala tormenta", en lugar de "la última *gran* tormenta". Allí mismo, "*like torn-open letters*", significa "como cartas abiertas" (*to tear open*, tratándose de una carta es "abrir", tal vez bruscamente), y no "desgarradas" (no se refiere al contenido, sino al sobre). En la página 52 traduce, inexplicablemente, "olas" cuando en inglés se indica que son "piedras"; confunde el "moho" con el "musgo" (crecen en lugares y circunstancias muy diferentes), y convierte el inglés "*apparent*" en "aparente" en español, cuando son prácticamente antónimos: lo "aparente" en nuestro idioma es lo que aparenta pero no *es*. Lo "*apparent*" en inglés es lo obvio o lo evidente. En la página 93 no aparecen dos versos en la traducción, tal vez una errata.

Estos son algunos de los problemas más *evidentes*. Hay muchos más. Si la poesía de Elizabeth Bishop exigiera grandes esfuerzos del traductor, escribir dentro de una métrica regular, por ejemplo —como es el caso de la mayoría de los poetas del siglo XVI al XIX, con rimas fijas o una extrema densidad de lenguaje, como Browning, Lowell o Berryman—, muchas libertades podrían ser perdonadas y hasta celebradas. Es más: resulta muchas veces que *gracias* a estas exigencias se descubren giros de lenguaje verdaderamente hermosos.

Este no es el caso de Elizabeth Bishop. No ofrece grandes retos formales y su lenguaje no está extremadamente cargado. Su expresión es tranquila, pausada, casi (ahora sí: *aparentemente*) coloquial. Se trata de comprender su *sonido*, sus *intenciones*, su *espíritu*. También hace falta cierta modestia. La suficiente para someter la traducción a un examen mucho más minucioso que el que ésta recibió.

Elizabeth Bishop, *Antología*. Prol., sel. y trad. de Verónica Volkow. México, El Tucán de Virginia, 1986. 107 pp. (Los Bífidos)

Espejo Humeante dos décadas después

Julieta Arteaga

En 1968, ocho años después de haber participado, junto con Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda y Jaime Labastida, en el volumen colectivo que diera nombre a su generación: *La espiga amotinada*, Juan Bañuelos ganó el primer concurso de Poesía Aguascalientes con un libro que recientemente ha reeditado el Fondo de Cultura Económica: *Espejo humeante —Tezcatlipoca, el sombrío rival de Quetzalcóatl*

Tal vez una de las cosas que más sorprende al lector de *Espejo humeante*, es la extraordinaria riqueza rítmica, métrica y estrófica, que acusan, sin duda, a un profundo conocedor de la poesía medida, pero también a un gran cultivador del verso libre.

En una ocasión, le oí contar a Bañuelos una anécdota infantil mediante la cual él se explica —tal vez— su apego por el ritmo: Su padre tenía una fragua, y él despertaba todas las mañanas con los golpes rítmicos y sonoros del yunque y el martillo. A fuerza de tanto escucharlos podía adivinar por el sonido, sin levantarse de la cama, cuándo el metal era aún maleable y cuándo ya se había enfriado.

En cuanto a los metros y estrofas, Bañuelos utiliza desde el octosílabo popular hasta versos de arte mayor como el endecasílabo; desde el salmo y el soneto hasta la anacreóntica de factura griega y la estrofa de origen árabe-andaluz como la casida.

Otra de las constantes de Bañuelos en este libro es su continua preocupación por el paisaje, por la luminosidad y por el colorido. Si tratáramos de definir la poesía de Bañuelos con un color, sin duda eligiríamos el verde, pues éste aparece como presencia omnímoda, no sólo cuando se alude a él de manera directa para hablar de la selva chiapaneca y de sus paisajes, o para recordarnos, en una estampa escrita por el poeta en Valle de Bravo, los verdes secos de la paleta de Van Gogh, sino también cuando se refiere a este color, al verde, como sinónimo de esa vida a la que él se aferra en todos sus poemas.

En el mito prehispánico —mismo que emplea Bañuelos para abrir el libro— Tezcatlipoca, el oscuro, el sombrío, engaña a Quetzalcóatl, el hombre luz, para hacerlo perder sus palacios, sus súbditos y su poderío. Sin embargo, gracias a cierta catarsis por la que tiene que pasar el exmonarca de Tula para sublimar su "pecado", logra abandonar el microcosmos de los hombres, para acceder al macrocosmos de la divinidad; vemos en el mito, que el mal fue necesario para llegar al bien, la oscuridad para llegar a la luz, y el silencio para acceder a la palabra. En *Espejo humeante*, Bañuelos parte de la oscuridad para llegar, más adelante, en los poemas amorosos, a la plenitud y a la luz.

De manera contraria a como ocurre en aquel rubaiyat de Omar Kayyam, para Bañuelos, la noche es la esperanza, y el día, la claridad, representa la desesperanza, la certidumbre de saberse irremediablemente humano. Dice el poeta:

> Algo muere en nostros
> cuando se apagan los astros.
> Y es que a través del humo,
> del curvo espejo diario,
> nos damos cuenta al fin, por un largo
> cabello
> de que somos humanos.

Sin embargo, al llegar a la sección "Voy a poner tu nombre a un día del año", en la

que predominan los poemas amorosos, el día deja de ser la desesperanza y se convierte en el instante de la plenitud y del encuentro amoroso:

He aquí que no puedo estrecharte
hasta que amanezca
que no puedo llevarte como la espada
a mi costado

y en otro poema:

Como un sol es tu mano para que yo
despierte
y el mundo amanezca.

Los temas de *Espejo humeante* son, sin duda, los tres grandes de la literatura: el amor, la soledad y la muerte, pero abordados, en este caso, en estrecha relación con sus contrarios. Así en *Espejo humeante* se habla de la certidumbre amorosa, pero que lleva dentro la posibilidad de su aniquilamiento; la soledad, planteada no como una situación individual, sino como una soledad colectiva de la que es víctima el género humano, conlleva, al igual que el amor, su antítesis —la no soledad—, misma que llega cuando el hombre rompe su campo deíctico, los límites individualistas de su "Yo", para pasar a formar parte del grupo, del pueblo, de la humanidad. En palabras del poeta:

Sólo amando a mi pueblo he de
perderte
oh soledad, que fiel, todo coloras.

Bañuelos enfrenta a la muerte, no con una actitud sumisa o resignada, sino con una actitud rebelde. A pesar de la sentencia que menciona: "Hombre, debes morir. Es la antigua alianza", en una gran parte de sus poemas se niega a aceptar la muerte, y más que la muerte, ciertas muertes particulares como la de la niña negra de Alabama, la de los ahogados del Mekong o la del poeta amigo, muerto accidentalmente camino de Brindisi. A este rechazo a la muerte se opone una persecución casi constante de la vida, y dice: "No importa la muerte. Vivimos".

El amor, la soledad y la muerte, en la obra de Bañuelos giran en ese extraño laberinto de la historia humana, engendrando continuamente sus contrarios, convirtiéndose en un testimonio más de la fragilidad y de la efimeridad humana.

Juan Bañuelos, *Espejo humeante*, México, SEP, Col. Lecturas mexicanas, 1987.

Los ritos del obseso de Gaspar Aguilera Díaz

Arturo Trejo Villafuerte

El trabajo poético publicado de Gaspar Aguilera Díaz (Parral, Chih., 1947) se inició con *Informe de labores 1978* (Ed. de la Revista Punto de Partida, UNAM, 1981), donde se podía apreciar una mezcla de influencias "raras" que iban de Benedetti a Sabines, de Cesare Pavese a Eduardo Lizalde, para concluir con la idea de "poesía como testimonio" que sostiene José Emilio Pacheco. Eran poemas sencillos, sin complicaciones, directos, con gran fuerza existencial; textos crispantes, algunos, pero todos llenos de un doloroso amor o un amoroso dolor. Era una poesía que apostaba por el hombre constreñido en sus sufrimientos, en sus angustias y en su reinvidicación, ya por el amor o por el cambio social.

En 1982 publica *Pirénico* (poemas 1974-1978), editado por el Instituto Michoacano de Cultura, donde continúa con la línea trazada en su volumen inicial y con la peculiaridad de darle crédito al azar, al destino, a la suerte, de la manera como lo entendían los surrealistas. Los epígrafes de Breton y Eluard son constantes, aunque hay uno

de Paul Eluard que podría ser explicativo de la actitud vital de Aguilera Díaz: "Al azar todo lo que quema, todo lo que atormenta,/ todo lo que se utiliza, todo lo que muerde, todo lo que mata..." y GAD resuelve un poema invocando al azar: "...lo sabes tú: recipiente ancestral de la ternura/ lo sé yo: desesperado intento por recobrar/ los fragmentos de mi cuerpo/ y todos saludamos al azar/ sin darnos cuenta".

También en 1982 aparece *Los siete deseos capitales* (Ed. Praxis-Dos filos, UAZ), pequeño poemario donde hay una recapitulación de toda la producción anterior, incluso se repiten algunos poemas. En 1985 aparece *Zona de derrumbe* (Ed. Katún, México) donde de nueva cuenta aparecen las extrañas mezclas: epígrafes de Regino Pedroso, Saint-John Perse, César Vallejo, Roger Waters, Richard Wilbur, Jaime Sabines, Joan Fuster, Miguel Hernández y Konstantino Kavafis, todos con distintos tonos y poéticas, todos muy distintos entre sí. Si fue azaroso el encuentro de todos estos poetas en las páginas de GAD, el azar no lo ayudó, porque la mezcla hace sospechar no en una riqueza de lecturas sino en un posible caos interior y estético que no sabe para donde va. Y *Zona de derrumbe* tiene poemas de chile, dulce y manteca en todos los tonos y estilos posibles y casi no se ve el tono propio del autor, que se pierde entre tanto abarcar sin apretar nada. Con todo y eso el libro no puede considerarse como malo, al contrario: tiene más aciertos que desaciertos, pero entre todos los temas que toca —viajes, lugares, personas— el hilo conductor es el dolor por dejar los lugares, el dolor por el viaje que termina, el dolor por las personas que se van o que nos dejan, la tristeza de la gente que labora con su cuerpo, la tristeza de los hombres que pagan por ver a través de una rendija a una mujer desnuda, la tristeza que se pasea por una calle o por muchas páginas del libro.

Al llegar a *Los ritos del obseso*, las obsesiones pasionales del poeta, los tópicos y temas se han acentuado y las influencias falsas se han ido. Ahora Gaspar Aguilera es más Gaspar Aguilera. Se fue por el rumbo del Pavese adolorido, del Eluard atormentado por el doloroso amor y deja de lado al truquiento —como poeta— Benedetti, con lo que se puede hablar de poemas sencillos, maduros, con la virtud del trabajo y con la línea de la coherencia: desde su primer libro hasta *Los ritos...* hay poemas dignos y muy de su tono y estilo, muy de su dolor y de su amor. Los temas de *Los ritos...* son los de siempre en la poética de Aguilera Díaz, los de todos los días en la vida, pero lo importante en el trabajo literario es *cómo* se dicen las cosas. Si la poesía, como señala Gabriel Celaya, es un "modo de hablar", el *modo* de Aguilera Díaz está ya bien definido y sustentado con los trabajos que nos presenta en este libro y a lo largo de destellos de los otros cuatro títulos publicados desde 1981, donde sus constantes nos permiten ya hablar de un *tono* —aunque sea dolorosamente amoroso— y una poética del autor dentro de su todo dialéctico existencial: el dolor-amor, el amor-dolor.

Desde el propio título, *Los ritos del obseso*, que conjunta dos palabras que señalan a los conjuros o actos consecuentes: el rito o el ritual; y el obseso, el que padece una obsesión, Aguilera Díaz pretende cierta continuidad y coherencia con toda su producción anterior y ése, su tono sostenido desde muchos años atrás, le permite decir con conocimiento de causa: "...no hay más miedo que el que crece en tus huesos / no hay nadie a quien culpar de tu derrumbe". Gaspar Aguilera Díaz ya es, por edad, un hombre maduro y consecuentemente un poeta maduro. Ahora el reto de la madurez es dejar atrás ese dolor que "las pieles que ha besado" le crearon, para trabajar con otros temas —que son todos— su poesía y mostrar su oficio fuera de las circunstancias viscerales y emotivas, que han sido la piedra de toque de todos los libros que hasta ahora ha escrito.

Gaspar Aguilera Díaz, *Los ritos del obseso*, México, Premiá editora, Col. El pez soluble, No. 9, 1987.

MATERIAL DE ARCHIVO
DIRECCION DE LITERATURA
U.N.A.M.

MIL PESOS ISSN 0187-5965