

**Periódico de Poesía**  
NUEVA ÉPOCA número 4



*[Handwritten text in various colors and styles, including phrases like 'O City, let...', 'Beside a public bar in love Thomas Street', 'And a clatter & a chatter', 'Inexplicable', 'Responsive to the momentary', 'Vibrates unconsciously to its', 'Knowing neither how', 'Lives', 'Presentation of', 'London', 'The', 'A', 'The', 'These faint perceptions', 'with the...']*

*Periódico de Poesía*

NUEVA ÉPOCA número 4



<b>5</b>	<b>PALABRAS DEL DIRECTOR</b>
<hr/>	
<b>ENSAYO</b>	
<hr/>	
<b>8</b>	<b>FRANCISCO SEGOVIA: La figura del poeta</b>
<hr/>	
<b>LA POESÍA DE CORAL BRACHO</b>	
<hr/>	
<b>22</b>	<b>JULIÁN HERBERT: El tajo abstracto y la belleza granular</b>
<hr/>	
<b>27</b>	<b>CORAL BRACHO: Dos poemas</b>
<hr/>	
<b>POEMAS</b>	
<hr/>	
<b>31</b>	<b>IGOR BARRETO: Regreso</b>
<hr/>	
<b>32</b>	<b>Eduardo HURTADO: Retrato de Don Juan</b>
<hr/>	
<b>PORTAFOLIO</b>	
<hr/>	
<b>34</b>	<b>GERMÁN HERRERA / Francisco MARTÍNEZ NEGRETE La sombra de lo que veo</b>
<hr/>	
<b>EL EFECTO ORFEO Y OTRAS MÚSICAS</b>	
<hr/>	
<b>45</b>	<b>David HUERTA: La voz de Laura</b>
<hr/>	
<b>49</b>	<b>Pablo LOMBÓ y Eduardo URIBE: La lira hispana</b>
<hr/>	
<b>54</b>	<b>Jean Paul DADELSEN: Sobre el nombre de Bach</b>
<hr/>	
<b>55</b>	<b>Pablo LOMBÓ: Botón de muestra</b>
<hr/>	
<b>1922-2002: OCHENTA AÑOS EN THE WASTE LAND</b>	
<hr/>	
<b>60</b>	<b>Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL: Proyce y Joust, 18 de mayo de 1922</b>
<hr/>	

PALABRAS DEL DIRECTOR  
ORFEO, ELIOT Y LA NIÑA DE LA TARDE

Una tarde, Pita Amor conoció a una niña llamada Coral Bracho y le improvisó unos versos: *La niña de la tarde / tiene los ojos al viento: / azabache en movimiento. / Me voy porque se hace tarde...* Al paso de los años, Bracho habría de escribir algunos de los poemas más asombrosos de la poesía en lengua española de la segunda mitad del siglo XX, y ciertamente no ha llegado tarde sino, quizá, demasiado temprano. Una reciente edición antológica bilingüe de sus versos, extraños y magnéticos, ha sido publicada a fines de 2001 en la ciudad canadiense de Québec: *Trait du temps* (Trazo del tiempo). En esta entrega de nuestra revista, Coral Bracho es la invitada especial: nuestra admiración por su poesía queda, así, testimoniada.

El efecto Orfeo es un tema inmenso. Consiste en una ilustración literaria del poder de la música; desde luego, no hemos querido abarcarlo, en razón misma de su multiplicidad proteica. Nos alegraría que los textos que aquí ofrecemos (un poema francés contemporáneo, la poesía de Petrarca, textos líricos españoles) suscitaran el interés y la curiosidad de los lectores. Desde los sonetos rilkeanos hasta la cinta carnavalesca —griega y brasileña— de Marcel Camus, pasando por la obra de Jean Cocteau y tantas otras, europeas y americanas, la época actual ha vuelto a abordar, una y otra vez, la mitología órfica.

Los ochenta años que han transcurrido de 1922, el año en que se publicó *The Waste Land*, de Thomas Stearns Eliot (1888-1965), a 2002 no han borrado, sino más bien acrecentado, la influencia intensa y penetrante de esa pieza fundamental de la literatura y el movimiento modernos. Ofrecemos algunos apuntes contextuales e histórico-críticos acerca de esa desgarrada visión del mundo secularizado, concebida y ejecutada en los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial.

El ensayo de Francisco Segovia con el que comienza este número del *Periódico de Poesía* es una muestra de la agudeza e inteligencia de uno de nuestros mejores escritores en verso y en prosa. Las imágenes y los versos de Germán Herrera y Francisco Martínez Negrete vuelven luminosa y habitable la sombra de lo que vemos y de lo que leemos, en una inquietante conjunción de poesía y fotografía.

Continuamos así nuestras tareas en la difusión de la poesía, la reflexión acerca del pensamiento crítico y la publicación de versos que nos parecen animados por una vitalidad que no encontramos en ninguna otra zona de nuestras experiencias.

Confiamos en el sentido de nuestros trabajos, exclusivamente consagrados, en las páginas de esta publicación, a aquello que nos entusiasma y alimenta nuestra imaginación. La acogida que ha tenido nuestra revista en su nueva época es el mejor estímulo para nutrir y fortalecer esa confianza. Agradecemos una vez más, en todo lo que vale, y es mucho, el apoyo de las instituciones que la hacen posible: la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes. La hacemos pensando al mismo tiempo en los lectores y en los valores que le dan dirección y significado a la literatura que para nosotros vale la pena.

DAVID HUERTA

Then he wished that he had been a fish  
With slippery white belly <sup>had</sup> caught between his  
To have writhed in his own clutch, his  
Caught in ~~the~~ his own beauty

Then he wished he had been a young girl  
Caught in the woods by a drunken old man  
To have known at the last moment, the  
Taste of her own bitterness

The horn of her <sup>own</sup> smoothness.

~~He was a young man of a certain age  
Who had been in love with a girl  
Who had been in love with a girl~~ to God.

Because his flesh was in love with the  
He danced on the hot sand  
Until the arrow came.

He surrounded himself and embraced them  
And his bitterness and sadness satisfied him  
~~We cast from the <sup>heart</sup> of life we want, la~~  
~~life went straight to the death he was~~

Now he is <sup>gone</sup> dry and stoned  
With the shadow of his mouth.

# LA FIGURA DEL POETA

Francisco Segovia

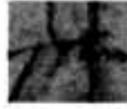
*El problema es vasto, pues el poeta es un representante.*

R. W. EMERSON

## 1. AL PRINCIPIO, EL INFINITO

Para Wittgenstein (y Leibniz, y Heidegger, y otros), la pregunta esencial de la filosofía es ésta: “¿Por qué hay algo, en vez de nada?” Una pregunta fácil de formular, difícil de responder. Pero difícil no sólo porque su generalidad abarque más de lo que nosotros podemos apretar sino, sobre todo, porque es una pregunta-lombriz: al partirla, la multiplicamos. Quiero decir que las preguntas de este tipo no se nos vuelven más fáciles con sólo sustituir ese “algo” tan vago por algo más concreto y limitado. Así, no hallaríamos una respuesta más fácil si nos preguntáramos, por ejemplo: “¿Por qué hay amor, si podría no haber?”, pues en este caso sería sin duda superfluo entusiasmarse con la relativa ventaja que supone el hecho de que el amor sea uno de los casos particulares en que “algo” existe.

En el fondo, es la manera de formular este tipo de preguntas lo que las hace tan complicadas, pues, aun reduciéndolas cada vez más, tanto su enunciación como su respuesta implican ya en sí mismas la exis-



tencia de “algo” (y, a fin de cuentas, de *nuestro* universo entero). Si nada existiera ¿tendría sentido preguntarse por qué no hay nada ahí donde podría haber algo? ¿En dónde (en cuál “ahí”) se haría entonces esa pregunta, y quién la haría? No sé si sea posible responder algo sensato a todo esto, pero tampoco me quita mucho el sueño no saberlo. Porque, a decir verdad, me parece menos inútil reconocer el sentido y el valor que para nosotros tienen estas preguntas que tratar de resolverlas. O, dicho de otro modo, me contento con reconocer que estas preguntas tienen sentido, por más que no les hallemos respuesta, y que ese sentido cabe exactamente en lo que las mismas preguntas implican de antemano y necesariamente; a saber, que “algo” existe.

Reconozco que con esta declaración me brinco la raya de la filosofía, y que de un salto me paso al lado de la literatura, pero es que no deja de guiñarme un ojo que, desde el punto de vista de la literatura, sea más importante lo que las palabras *im-plican* que lo que *ex-plican*. Sé que esto sigue sonando un poco aún a filosofía, y que recuerda aquello de que lo importante no son tanto las respuestas como las preguntas, pero hay algo en la declaración misma que, a más de ser típicamente literario, me permite decir a buen recaudo que la pregunta de Wittgenstein no es en realidad una pregunta sino, por principio de cuentas, una afirmación: algo existe. Y, aún más que una afirmación, una exclamación: ¡Hay! (¡Hay universo! ¡Hay amor! ¡Existimos!) En este sentido, la literatura es, como decía Unamuno, un puro repetir el nombre de aquello que nos maravilla. Defendiendo las largas enumeraciones que hilvana Walt Whitman en sus poemas, escribía Unamuno en “El canto adánico” (*Los lunes de El Imparcial*, Madrid, 6 de agosto de 1906):

Cuando la lírica se sublima y espiritualiza acaba en meras enumeraciones, en suspirar nombres queridos. La primera estrofa del dúo eterno del amor puede ser el *te quiero, te quiero mucho, te quiero con toda el alma*; pero la última estrofa, la del desmayo, no es más que estas dos palabras:



¡Romeo! ¡Julieta! ¡Romeo! ¡Julieta! El suspiro más hondo del amor es repetir el nombre del ser amado, paladearlo haciéndose miel en la boca. Y mira al niño. Jamás olvidaré una escena inmortal que Dios me puso una mañana ante los ojos, y que fue que vi tres niños cogidos de las manos, delante de un caballo, cantando, enajenados de júbilo, nomás que estas palabras:

¡Un caballo!, ¡un caballo!, ¡un caballo! Estaban creando la palabra según la repetían; su canto era un canto genesíaco.

A esto me refiero cuando digo que las preguntas-lombriz tienen sentido: siempre afirman la existencia de “algo” que —dentro o fuera de la filosofía, no importa— no podemos sino reconocer y celebrar en su propia evidencia, que es a su vez un misterio. Si la filosofía prefiere lanzarse por la vertiente de la evidencia, y no acentúa el misterio sino como límite último (como frontera donde su pensamiento raya en la franca teología), la poesía en cambio hace de él casi siempre su punto de partida y su primera exclamación: su “canto genesíaco”. No le importa tanto responder a las preguntas sobre las posibilidades, las condiciones o el sentido de la existencia, como mostrarla; y mostrarla, justamente, en su sentido. Así, el mero hecho de que exista la poesía muestra que la existencia tiene sentido, y lo muestra en su propia gratuidad. Es verdad que la poesía podría no existir, y que no por ello la existencia perdería su sentido, pero eso no equivale a decir que la poesía sea neutra o indiferente. Por eso no he dicho que la poesía sea el sentido de la existencia sino la muestra de ese sentido.

Pero sucede que, aun en cuanto mera muestra del sentido de la existencia, la poesía es tan existencia como la existencia misma. Así, la relación que la poesía guarda con la existencia en general es del mismo tipo —digamos— que la que guarda la serie infinita de los números pares con la serie igualmente infinita de los números enteros: aunque sea



sólo “parte” de la existencia infinita, la existencia de la poesía es tan infinita como la existencia misma. Es el trozo de lombriz que es una lombriz entera.

Como puede verse, no estoy ni con mucho en trance de resolver el misterio de la poesía sino sólo en vías de mostrarlo de un modo *sui generis*. Y digo *sui generis* porque, a decir verdad, no hace falta mostrar a la poesía, que es pura mostración ella misma. Pero quizá no esté de más exponer discursivamente —ya que no explicar— por qué su existencia sigue siendo un misterio, como toda existencia.

## 2. LUEGO, EL UNIVERSO SOLITARIO

Es sin duda verdad, como se dice a menudo, que la poesía expresa el universo. Pero yo preferiría aquí partir esa afirmación-lombriz y ver qué me da tiempo de decir antes de que el pedacito con que me contento se vuelva otra vez una lombriz completa. Y es que a mí la gran declaración de que la poesía expresa al universo me deja algo frío. “La poesía expresa el universo.” Muy bien. Pero a esa afirmación, por su misma enormidad, le falta algo. Y lo que creo que le falta es justo el trozo del que quiero agarrarme yo: averiguar ante quién lo expresa y de qué modo.

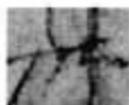
Haciendo de cuenta por un instante que los hombres no somos universo (y que “lo humano” se opone a “lo natural”), podemos comenzar diciendo sin muchos miramientos que la poesía expresa el universo sólo para nosotros los hombres (no para las estrellas, ni para las piedras, ni para los átomos), pues sólo nosotros tenemos un medio de expresión y podemos hallar en él algún sentido. Si aceptamos este supuesto, entonces podremos ver la expresión poética del universo como si fuera una fotografía: nosotros “entendemos” que esa fotografía es una representación del universo, pero el universo mismo actúa frente a ella como ante cualquier otra cosa material; para él no es más que un trozo de materia como cualquier otro, una cosa más entre las cosas: una cosa, como todas, insignificante... ¿Lo he dicho bien? *In-significante*.



La idea de un universo insignificante no nos es extraña: es la que subyace, si no en la mente o el corazón de los científicos, sí al menos en los supuestos más estrictos de la ciencia. Y no por nada: la ciencia no podría establecer ningún criterio de objetividad si supusiera que el universo dice algo —quiero decir: si dijera algo de veras, si pudiera significar algo distinto de lo que es—, porque en principio quien habla debe ser un sujeto, no un objeto. Bajo esta luz podría incluso afirmarse que la noción de objetividad no es sino una manera elaborada de afirmar que el universo es insignificante.

Pero no sólo la ciencia ve así las cosas. A esa misma actitud “cientificista” se refiere casi con inocencia aquella parte del arte moderno que, jurándose enemiga de las convenciones tradicionales, pone *objetos* ahí donde antes había *obras*, sin reparar mucho en que, llevada hasta el extremo, su actitud debería alcanzarle para producir de veras *cosas*, más que objetos: los artistas serían así literalmente el universo y no habría manera de distinguir nítidamente al arte de las fuerzas naturales; el nacimiento de un cuadro no sería muy distinto del nacimiento de una estrella; o, dicho de otro modo, los artistas sólo se distinguirían de las gallinas en que ellos pondrían sus huevos en un museo, no en el gallinero. Con esto quiero decir que la noción de “objeto” que esgrime una parte del arte moderno es en realidad una mezcla espuria de lo que significa “objeto” para la ciencia y lo que tradicionalmente ha significado “obra” para el arte.

Con todo, la restricción metodológica que la ciencia impone al universo cuando lo objetiva no deja de ser, justamente, una restricción. Si es verdad que por ella la naturaleza enmudece, no lo es menos que esa naturaleza muda no es de ningún modo toda la naturaleza —y por eso he distinguido la actitud de la ciencia de la actitud y aun el corazón de los científicos. En un ensayo titulado “De la poesía y el arte”, Coleridge lo dice así:



[...] la naturaleza, en su plenitud, carece de carácter distintivo, así como el agua es más pura que nunca cuando no tiene gusto, olor ni sabor; pero esto es lo más elevado, el vértice; no es el todo. El objeto del arte es dar el todo *ad hominen* [...]

El *objeto agua* es mudo: ni sabe, ni huele, ni tiene color; *la cosa agua*, en cambio, habla, huele, sabe... El primero se da para el pensamiento abstracto; la segunda, para la experiencia. Así pues, la ciencia establece leyes de comportamiento universal y deja a otras disciplinas la tarea de experimentar, interpretar y valorar ese comportamiento a su albedrío. Algunas de estas “disciplinas” lo son en sentido estricto (la cábala y la alquimia, por ejemplo); otras, sólo en un sentido muy amplio (como las religiones y el arte), pero todas se entregan buenamente a la tarea de comprender un mundo que, para ellas, es valioso.

### 3. Y EL MUNDO VALORADO

Suponer que el universo tiene algo que decirnos implica que aquello que quiere decirnos tiene algún valor; que lo tiene, por cierto, para él mismo, pero también para nosotros, que estamos dispuestos a escucharlo. Esto es importante y constituye el cimiento mismo de toda literatura: alguien se ofrece a decirle algo a otro que está dispuesto a escucharlo. De nada le valdría al universo ser el universo mismo si nadie quisiera escucharlo (que es lo que el alquimista herido le reprocha al impasible químico: su *desinterés*); pero está claro que, establecido el interés del que escucha, tanto él como el que habla conceden algún valor a eso que su mutuo interés —y sin duda su común buena fe— convierte en la unidad “lo-que-se-dice-y-escucha”. A esa comunidad y a esa mutualidad convoca la frase bíblica que dice: “Quien tenga oídos, que oiga”, pero también a su modo Machado cuando, en un reproche, dice: *al cabo, nada os debo; / debéisme cuanto he escrito*. Porque a fin de cuentas un valor esencial de “lo-que-se-dice-y-escucha” (el valor donde se finca la literatura) es la gratuidad con que se da



y al mismo tiempo se recibe. Con esto quiero decir que el que quiere contarme un cuento, así nomás, de buena fe, me lo cuenta *porque sí*, de gratis, y sin *otro interés* que el de contármelo; y así lo escucho yo también, porque sí, de gratis, y sin otro interés que el de oírlo. En esto la literatura se distingue de esas otras formas de la comunicación —o, como se dice ahora, del discurso— que se dan con alguna intención extra, con algún *otro interés*, como el de convencer de algo a su interlocutor, el de adoctrinarlo o el de probar alguna cosa ante su razón.

Por eso hay que tener mucho cuidado cuando hablamos de la ciencia y de la literatura como de actividades “desinteresadas”, porque sus “desintereses” son de signos opuestos. Para la ciencia instituida, digamos, son el universo y sus leyes los que son desinteresados, no ella misma. Y así, en cuanto institución social, la ciencia puede defender legítimamente sus intereses mundanos —por ejemplo en el territorio político y financiero— aduciendo que los conocimientos que ella aporta son finalmente útiles para la humanidad. La literatura, en cambio, no reporta ni declara ninguna utilidad (y hay incluso quien pone en duda que el suyo sea un conocimiento en absoluto), pero en su gratuidad nos muestra un universo lleno de sentido. Y más: un universo que dialoga con nosotros, pues nos deja ver que no sólo él es significativo y significativo para nosotros sino también nosotros para él.

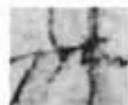
Pero hemos llegado ya aquí a un punto en el que el universo mismo parece tomar conciencia —como nosotros (o, mejor dicho, *con* nosotros)— del valor de la existencia. Un punto en el que el universo, hallándole sentido a la existencia, nos enseña que el trozo de lombriz que estábamos analizando se está convirtiendo otra vez en lombriz entera.

#### 4. EL UNIVERSO DEL HOMBRE; EL HOMBRE EN EL UNIVERSO

Tendremos que hacer un nuevo corte en la lombriz. Pero esta vez comencemos por la parte más grande; esto es, preguntándonos, ya no —como la ciencia— *qué* es el universo sino *quién* es el universo. La pregunta viene a cuento porque antes hemos dicho que el universo dialoga con nosotros y



que además cobra conciencia de la existencia, cosas que implican de algún modo, pero a fuerzas, un sujeto. A ningún lector se le escapa que la literatura casi siempre implica que el universo es un sujeto, aunque lo haga de maneras distintas según el género de que se trate. La poesía lo hace a menudo de manera muy directa, por ejemplo poniendo a hablar a los árboles (*antenoche a media noche / oí hablar a los árboles*, decía Juan Ramón Jiménez); la prosa narrativa, en cambio, se conforma con implicar la subjetividad del universo personificándolo en una frase aquí y otra allá (y así dice, por ejemplo, que “el viento se paseaba entre los árboles”, o que “la luz de la luna selló su último beso”). Me dirán ustedes que éstas no son sino “formas de hablar”. Y eso son, sin duda. Pero es que no hay manera de caracterizar la literatura sin comenzar diciendo que, en sus cimientos, no es más que una forma particular de hablar. Supongo que por eso el *Diccionario del español usual en México* define la poesía como un “uso artístico de la lengua”. Va de suyo que no por ser artística esa lengua deja de ser la lengua de todos (cosa de la que hablaré después), pero esta definición no hace en realidad sino remitirnos a otra definición —que será sin duda más general y, en ese sentido, más vaga—; a saber, la definición de “artístico”. No discutiré ya lo que para el diccionario significa “artístico”, porque creo que nos bastará por ahora con algunos de los rasgos que hemos apuntado ya por nuestra cuenta y que nos han servido hasta aquí para distinguir la forma de hablar de la poesía (o de la literatura en general) de las formas de hablar de la ciencia, por una parte, y de la filosofía, por la otra. Con todo, debo decir que lo que a mí me parece de veras importante no es una diferencia de orden formal, discursivo o retórico sino —para decirlo con todas sus letras— una diferencia de contenido: la poesía pone de manifiesto al universo, es verdad, pero sólo bajo la forma de una *experiencia* —y una experiencia subjetiva, sobre decir... Pero lo digo, aun sobrando, por si a alguien se le ocurre hacer un juego de palabras y quiere luego convencernos de que el universo *experimentado* es lo mismo que el universo *experimental*. No: el universo experimental es dominio de la ciencia; el universo ex-



perimentado es dominio de... de la experiencia misma, por decirlo de algún modo. La poesía es expresión de esa experiencia, a la vez íntima y universal...

##### 5. EL ANONIMATO UNIVERSAL EN LA *PERSONA* DEL POETA

Que la poesía suponga una personificación del universo (al que por lo tanto reconoce una subjetividad), y que se vea a sí misma como un “diálogo de la experiencia” con esa subjetividad, la acerca sin duda a las religiones. Como ellas, tiene por asunto la vida que experimentan los hombres, para su deleite o su dolor, en el seno de un universo significativo y sensible. Pero, a diferencia de las religiones, la literatura no implica necesariamente la idea de un Dios —o al menos no la de un Dios individualizado. Sé que esto suena contradictorio, y por ende me obliga a explicar en qué sentido digo que la literatura personifica al universo sin individualizarlo al mismo tiempo. Trataré de hacerlo, aunque a sabiendas de ello implica que cortemos de nuevo la lombriz. Hagámoslo, pero, así como antes comenzamos por la parte más grande de la lombriz, empecemos ahora por la más chica —aunque sin olvidar que al cabo las dos son por igual infinitas.

La parte a la que me refiero son los poetas; o, mejor dicho, lo que dicen los poetas de sí mismos. ¿O no los hemos oído decir una y mil veces que en sus versos no hablan de veras ellos sino la Musa —o, para el caso, el universo? ¿Cómo pueden decir que ellos son la voz del pueblo y al mismo tiempo firmar con su nombre no sólo el poema que publican sino también el recibo que entregan a cambio de un cheque? ¡No nos vendrán a decir cínicamente que no cobran ellos sino el universo! Y sin embargo los poetas insisten en que ellos hablan por otros y, sobre todo, en que otros hablan por ellos. Se sienten un poco profetas y un poco médiums, sin duda. Pero, luego de oírlos insistir tanto a lo largo y ancho de los milenios ¿los tildaremos de locos simplemente, y a otra cosa? ¿O qué es lo que nos quieren dar a entender con eso de que “Yo es otro”, como decía Rimbaud? ¿Por qué insisten tanto en despersonalizarse?



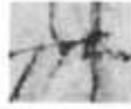
Expresada en términos de ley, la actitud de los poetas podría formularse así: a toda acción (del universo) corresponde una reacción igual y de sentido contrario (de los poetas). Y así, mientras vemos cómo se personifica el universo en la poesía, vemos despersonificarse a los poetas. Sea por simetría negativa, por ósmosis, o por lo que se quiera, el hecho es que los poetas quieren convencernos así de que, en efecto, ellos están de algún modo conectados con el universo. O, lo que es más —y para traer por una vez a colación a la lombriz entera—, quieren probar que ellos son el universo, o al menos que son universo. Así de clara tienen la respuesta a la pregunta que hacíamos antes: ¿quién —no qué— es el universo? El poeta responde: “El universo soy Yo; sólo que... Yo es otro”.

Tal parece que nos hemos vuelto a topar aquí con una contradicción entre la subjetividad y la individualidad. Antes dije que el universo de los poetas era subjetivo sin ser individual, y ahora digo algo parecido de los poetas mismos. Les parecerá que juego, pero es que, bien vistas, la individualidad y la subjetividad son cosas muy diferentes. Si a menudo las confundimos es porque estamos demasiado acostumbrados a pensar que ambas coinciden en el Yo, que el Yo es una cuestión individual y meramente psicológica. Pero basta con dejar de pensar un momento en esos términos abstractos (dejar de pensar en el vértice, diría Coleridge) para ver en el Yo una simple convención que indica a quien habla —un rasgo que señala, como dicen los textos jurídicos, “al de la voz”. Nada más... cuando menos en principio. Con esto quiero decir que al referirnos a alguien como “el de la voz” hacemos caso omiso de sus rasgos psicológicos y nos atenemos simplemente a su declaración, a su testimonio. No es que quien declara deje de ser una persona mientras declara; es que por lo regular no es pertinente juzgar la validez de su declaración poniendo como condición que en ella se manifieste también su psicología, su idiosincrasia, su ideología si ustedes quieren —a menos que sea justamente por alguna de estas cosas por lo que se le trae a cuentas (cosa que, se supone, ya no pasa en nuestro sistema judicial).



En eso la voz del poeta es igual a la voz de “el de la voz”: no es pertinente, mientras habla, preguntar si va a cobrar o no por lo que dice. Lo importante, por lo menos hasta este punto, es que dé su testimonio, que dé fe. Por eso las leyes mismas reconocen, bajo ciertas circunstancias, la validez de los testimonio anónimos. No es que quien da anónimamente un testimonio no sea una persona; es que para el caso es indiferente qué persona sea y basta con identificarla como un testigo. Por eso mismo, creo, ni trajo consecuencias ni pareció importarle mucho a nadie el ostentoso “desenmascaramiento” del subcomandante Marcos. ¿Qué más daba si era Rafael Sebastián Guillén Vicente, o Pedro Pérez o algún Rosas? Las autoridades no aprenden: hace un siglo y medio desenmascararon también a La Cruz Parlante, y no les valió de nada. Y es que, así como antes dije que solemos confundir la identidad con la psicología individual, las autoridades gubernamentales tienden a confundir la identidad de una persona con su identificación (una huella dactilar, un nombre y una foto). No se les ocurre ni por un instante que una identidad puede referirse a algo distinto de un individuo en particular. Por ejemplo, a una dignidad: la de rey, la de faraón, la de subcomandante, la de poeta. ¿O vamos a creer que a la Reina de Inglaterra le resultará ofensivo que la llamemos así, Reina de Inglaterra, sin distinguirla de las otras reinas de Inglaterra que ha habido, sin llamarla Isabel II? En eso el poeta se parece a la reina: ambos están investidos de un aura que no les pertenece en cuanto individuos. Y, si me apuran, que no les pertenece en absoluto, pues no es en cuanto personas sino justamente en cuanto reina y poeta como los invisite esa dignidad. Dicho de otro modo, la Reina de Inglaterra no está para que se le ofenda la personita que lleva dentro porque la llamen a ella, justamente a ella, la reina de Inglaterra, Reina de Inglaterra.

Era esta condición, por ejemplo, lo que retrataban los egipcios cuando hacían estatuas de sus faraones, echando por delante, no el “parecido” del modelo con su retrato, sino su “dignidad”. Y así ocurre también en otro tipo de retratos:



De aquí —dice Coleridge— que un buen retrato sea la abstracción y el resumen de lo personal; no es la semejanza por una verdadera comparación sino por el recuerdo. Ello explica por qué no siempre se reconoce el parecido en un retrato excelente; porque algunas personas jamás abstraen [...]

Una “abstracción” de este tipo hacían los tlahuicas, por ejemplo, cuando en el Tepozteco adoraban a Quetzalcóatl en su “dignidad” de Ehécatl, dios del viento. Y también los actores “encarnan” a sus personajes haciendo de ellos un retrato como el que pide Coleridge. ¿O no tiene una identidad clara y reconocible Drácula, aunque no haya encarnado en un individuo sino en muchos (en Bela Lugosi, Christopher Lee, Klaus Kinski, Germán Robles, etc.)? Hay algo, pues, que nos dice que Drácula sigue siendo Drácula en todos sus avatares.

Pero de nuevo tenemos una lombriz entera, y esta vez larguísima. Sin embargo, la cortaré una vez más, si ustedes me lo permiten.

## 6. EL POETA: PERSONA Y PERSONAJE

No es por azar que casi todas las comparaciones que hemos hecho del poeta con otros personajes tengan algo que ver con figuras que representen alguna autoridad, ya de la política, ya de las leyes o de las religiones. Y es que, aunque con matices, cuando hablamos de poetas implicamos sin remedio al menos dos cosas que atañen también a los profetas, a los políticos y a los sacerdotes; a saber, la identidad y la representación. Si en todo lo que llevo dicho sustituyéramos la palabra “universo” por la palabra “país”, por ejemplo, se entendería bien a qué me refiero en el caso de los políticos. Cuando un político dice que él no hace sino cumplir la voluntad del pueblo ¿no oímos en sus palabras un retintín de las del poeta que dice no escribir sino lo que le dicta la Musa? ¿Y en calidad de qué cumplen uno y otro la tarea que siempre dicen hacer en nombre de otro? Dicho de otro modo: cuando el político y el poeta dicen “Yo”



(o cuando usan el plural mayestático —que por algo se llama así—, y dicen “nosotros” cuando quieren decir “Yo, aunque en nombre de ustedes”); digo, cuando dicen “Yo” ¿se refieren a su Yo individual y psicológico? O, en cualquier caso, ¿a ese Yo que las autoridades judiciales ven completo y plenamente expresado en la credencial de elector? Desde luego que no. Legítimamente o no, ambos se refieren a una instancia que rebasa lo individual, aunque lo hagan sólo con el fin de que cada individuo se sienta de algún modo personalmente representado en ella. Legítimamente o no, en eso consiste su investidura: en expresar al oído de cada individuo, con la voz propia de un Yo bien identificado, lo que a la multitud le dice la voz anónima del universo. Dicho de manera sarcástica, su encomienda es decirle al pueblo lo que el pueblo quiere oír; dicho con seriedad, su misión es dar voz a lo que hasta entonces permanecía inexpressado. En ambos casos lo milagroso, cuando se da, es que lo dicho exprese en efecto lo inexpressado, o lo que el pueblo quiere oír.

En eso los poetas se parecen a los sacerdotes y a los políticos. Pero por otra parte los distingue de ellos, como antes de los científicos, que ellos no dicen (o no repiten) las palabras del universo con un propósito determinado. Quiero decir con esto que los políticos basan la legitimidad de sus palabras y sus actos “en el bien del pueblo”. Pero ¿en qué bien basan la de las suyas los poetas? A decir verdad, su misión es bastante humilde, por más que ellos se jacten tanto de ella: consiste, simplemente, en *devolver* a los hombres (y al universo, si se quiere) *sus propias palabras*. Quizá más limpias y libres de polvo y paja, pero siempre devolverlas. Que el pueblo oiga las palabras que él mismo pronuncia; que vea expresado lo inaudito en su propia lengua. Esa es la única legitimidad que pueden arrogarse, pues a ellos nadie los elige, ninguna multitud les pide que hagan algo por ella o en su nombre. Lo hacen, como dije antes, porque sí, no sé por qué, quizá simplemente porque está bien exclamar que el mundo existe; quizá porque la investidura misma del poeta es de naturaleza generosa aun a pesar de que el poeta mismo, en cuanto persona, pueda traicionar esa misma investidura. Con esto quiero decir que



uno puede hacerse poeta por las peores razones del mundo y medrar a costa de sus propios versos, pero que, en caso de querer reprochárselo, sería mejor apuntar contra la vanidad de su Yo individual y psicológico que contra su dignidad de poeta. Lo digo como consejo práctico, como mera estrategia, pues ni el poeta que es está por entero contenido en la persona que es, ni está en nuestra mano señalar el punto donde se separan el Yo psicológico y la voz del poeta. No digo, por supuesto, que no se toquen —ni que la persona del poeta no se sienta legítimamente ofendida cuando a alguien no le gustan los versos que escribió en su investidura de poeta—; digo que no está en nuestra mano cortar de un tajo la cinta de Moebius en que son, al mismo tiempo, uno y dos, un hombre y el universo entero.

\*

EL TAJO ABSTRACTO  
Y LA BELLEZA GRANULAR  
Julián Herbert

Cuando pienso en la poesía de Coral Bracho, veo una piedra transparente y rugosa que camina hacia adentro de sí misma. Veo una sensación: *compacidad*. Veo una dicción que transita del lodo al brocado con los ojos abiertos. Veo recipientes duraderos llenos de una materia instantánea: el tajo abstracto y la belleza granular.

A diferencia de casi todos los poetas de su generación, que han escrito una obra vasta y de registros muy diversos, Coral Bracho es autora de un puñado de poemas en los que, más que la variedad temática o estilística, importan la precisión y la hondura. Su imaginación verbal, poblada de elementos naturales y suaves ráfagas narrativas, ha sido ampliamente elogiada por la crítica. Su inteligencia, en cambio, no siempre recibe el reconocimiento que merece.

La primera vez que leí *Peces de piel fugaz* (1977) estaba distraído. No puse mucha atención a los primeros poemas. Pero conforme iba leyendo “Deja que esparzan su humedad de batracios”, sentí que el texto era una vasija; me contenía. El poema no sólo dibujaba un paisaje: encerraba ese paisaje, junto con su lector y su autor, en una gota aislada de percepción. Estos versos me parecen un buen ejemplo de lo que digo:



*Frágil cerco la arena de los destellos;  
humo denso las llamas.  
Entre paredes el trazo lento de los recuerdos, la incisión  
de los grillos.  
Como una oscura tajada a mitad  
el tiempo,  
de pronto, se arremolina...*

Hay un movimiento plástico en este fragmento, un movimiento cuyos rasgos esenciales se repiten periódicamente en los poemas de Coral hasta volverse, si no un sistema estricto, sí al menos una noción poética personal.

Descrito como una pintura, el movimiento consiste en lo siguiente: las pulsaciones mentales (por ejemplo el tiempo, el recuerdo o el placer) se describen como trazos, tajos, huellas o marcas; la materia, en cambio, es casi siempre invisible, iridiscente, volátil (“humo denso las llamas”): una impresión de la luz sobre una superficie inconstante.

Describir la materia como una forma fugada, como un ademán al borde de la desaparición, es una de las más antiguas expresiones del poema lírico. Pero enmarcar tal desasimiento en una red de abstracciones, y dar a ésta un carácter plástico (la línea, el límite del dibujo) requiere de un proceso intelectual más complejo.

Ofrezco otros ejemplos de cómo el contorno mental se convierte en contorno visual dentro de los poemas de este libro:

En “Sedimento de lluvia tibia y resplandeciente”, el silencio es “de eternidad angosta, de ensanchamiento inerme”. En “Percepción temporal”, una mosca toca “la delgada corteza del espacio”, y el tiempo es una “Omnívora esfera opaca”. En “Peces de piel fugaz” el espacio es “abrupto pero preciso” y la noche “una tajada oscura”.

Más tarde, en *El ser que va a morir* (1981), Coral Bracho afina sus recursos plásticos y verbales y concibe poemas de una extraña belleza. En esta etapa de su obra, la materia se ha hecho tan compacta y húme-



da que el tiempo y el espacio son recipientes demasiado bastos para contenerla de cerca. Es a través de metáforas arquitectónicas y anatómicas (“En esta oscura mezquita tibia”, “Tiempo reflejante”) que las palabras inciden en la cada vez más transparente sustancia del mundo.

*El ser que va a morir* ahonda, de igual modo, en el vocabulario y la sintaxis. Indistintamente, palabras lujosas y sustantivos heredados de la ciencia se intercalan en un abrasivo fluir de paréntesis, suspensiones, corchetes, guiones e itálicas, acrecentando la sensación de que el poema es un sitio que contiene otros sitios, una especie de casa que a la vez fuera un mapa.

No obstante, hay también instantes de una sencillez antigua y resplandeciente:

*Vivo junto al hombre que amo;  
en el lugar cambiante;  
en el recinto que cobran los siete vientos. A la orilla del mar.  
Y su pasión rebasa en espesor las olas.  
Y su ternura vuelve diáfanos y entrañables los días.*

El movimiento plástico que he propuesto para aproximarme a los poemas de Coral Bracho tiene por lo menos dos secuencias subsidiarias.

La primera se relaciona con una emoción vítrea que me embarga ante las imágenes. El contraste entre la firmeza del cuerpo que contiene (llámese tiempo o mezquita) y la levedad de la sustancia contenida, hace que hasta los objetos más ásperos parezcan fluir, como en estos versos (de distintos poemas):

*...la torre / tiene el color violáceo / de cristales marinos.  
...los troncos y la maleza brillan su nitidez intacta.  
La tierra / y esta mariposa transparente sobre la mano acariciada...*



Las metáforas de Coral Bracho no quieren ser meramente decorativas, pero tampoco resultan melindrosas: una vez que el poema ha sido meditado con destreza y fervor, siempre hay deseo suficiente para holgarse en la naturaleza, en sus formas cambiantes, en sus delirios de dedos y plasma, en la súbita epifanía de sus colores.

Aunadas al fervor por el placer y a una sonoridad suntuosa, las imágenes de *Peces de piel fugaz* y *El ser que va a morir* penetran en la inteligencia del poema y, sin desgarrar su diseño, lo violentan, lo agitan. Mientras que la narración y las ideas surgen dentro del texto como una suerte de corteza, las metáforas se destacan por contraste y aparecen en una exultante nitidez. Cuando he dicho —al principio de estas líneas— que me importaba la inteligencia poética de Coral Bracho tanto como su imaginación verbal, me refería justo a esto: el complejo diseño mental de sus poemas aísla y adensa sus metáforas, como si se tratase de cristales insólitos sumergidos en un lago de cálculo.

La segunda secuencia tiene que ver con la distancia que separa al suceso poético del ojo espectador. Aunque casi todos los poemas de Coral son paisaje (paisaje que se estrecha), tenemos pocos indicios para ver la figura plena. Podemos percibir los árboles a cierta distancia del agua, los monos salvajes, pero no la totalidad del descampado. Podemos ver cómo se desplaza la mosca para luego posarse, pero casi no tenemos perspectiva del recinto. Quizá el mejor ejemplo de este procedimiento técnico sea “En esta oscura mezquita tibia”, un poema paladeable, de un erotismo y un exotismo dulces. Toda la mezquita (que es un cuerpo) aparece en exhalaciones: pasos de feligreses, luz que se adhiere al mármol, fragmentos de celosías... Luego un rápido vistazo a la dimensión del paisaje: “La mezquita se extiende entre el desierto y el mar”. Dicho en términos heredados de Calvino, el retablo posee multiplicidad y exactitud, pero no consistencia. Sin embargo, este ademán forma parte también del movimiento plástico que he intentado rastrear a través de estas líneas, y que a continuación resumo: el tiempo, el espacio y la percepción como trazos duros que enmarcan en su dibujo el *sfumatto* de una



materia evanescente; un diseño literario razonado, vigoroso, pero poblado de metáforas febriles; y una perspectiva que estrecha nuestro ángulo de visión, que parece insertar la realidad (imaginaria) del poema en la imagen (real) de nuestra pupila.

El tajo abstracto que delimita la narración y sus metáforas nunca se nos muestra íntegro en el texto: parece salir de él, desbordarlo, mezclarse con nuestra propia existencia. Es como si la esfera opaca del tiempo fuera un sobrerrelieve que, salido del poema, nos empuñara lo mismo que empuña esa materia a punto de disolverse. De ahí la inmediatez de esta escritura.

La verdadera consistencia de la obra de Coral Bracho no proviene de la lectura de algunos de sus poemas, sino del conocimiento reposado de su obra, en cuyas piezas parecen correr a un mismo ritmo la reflexión y la sensualidad. Es una consistencia compacta: la de una piedra transparente y rugosa que camina hacia dentro de sí misma.

\*

HAY LUGARES

Hay lugares que se tocan  
con el borde  
de lo que somos; otros  
que son la casa. En ellos  
se abre este sol. En ellos entra, incontenible,  
el torrente. Llena  
de voz los cuartos, de murmullos  
encendidos el patio, de avidez  
el umbral. Su sigilo es oleaje  
y rastro. Su acaecer  
el brillo suave de las piedras;  
su placidez. Un palpitar de fuego,  
un manantial incandescente  
ilumina el tiempo, y en él,  
en su copiosa mansedumbre,  
la noche es rapto y caudal.  
Un rescoldo de luz sobre este fruto  
que toca el viento.  
Sobre este cosmos que engendra  
el espesor de una voz; el huerto ahondado  
en él hará muecas  
y afectados mohínes, como espadaños  
de insensatez, como avisperos  
en la niebla.

Sabe, también,  
cuáles son sus relentes,  
cuál su cuerda verbal. Y cómo,  
entre incontenibles filamentos,  
irrumpen toros  
y filtran su maraña sin huella  
como un filón  
de contumaz bisutería, como un puñado de cristales  
contra el vitral.  
Son cascarones, tábanos, refugios tristes  
bajo el vacío, techos  
de arena o naipes, vencimientos. Son  
(y algo lo sabe, pero así juega) los ígneos  
filos del ansia, su cavilar. Sabe  
que cederlos los tensa, los alimenta.

Vienen al cuenco de su mano y ahí se muestran  
y lo despiertan;  
lo hacen temer.

## CON HILOS DE ANSIEDAD

Con hilos de ansiedad  
se teje sobre la nada. Electrizados hilos  
multicolores. Todos, a la vez, incidiendo  
y tratando de llenar con movimiento enmarañado  
el vacío. Son razones  
delgadas, como cabellos,  
pero tienen el brillo de entrelazarse  
y de tornear un espacio.

Algo

sabe

que su celo es ficticio. Que su irascible  
solidez es la voz que se curva,  
el trazado aguijón.

Algo lo sabe, pero insiste. Busca  
entablar con sus vidriados espesores  
un nido, el cordel de una esfera, blancos  
que la rodeen; quizá tibieza o una claridad,  
o curvaturas en un volumen.

Pero algo sabe  
que ese cuenco es ficticio.  
Que si lo acerca hasta su vientre  
para sentir su espectro o su calor, o si  
lo ciñe como certeza, por él cruzará  
la nada  
con inquietantes mordeduras. Algo  
de un aroma. Hay lugares ardientes  
que son la casa. Por ellos cruza  
esta frescura.

\*

A San Fernando quiero ir en el vapor Delta.  
Desde las escalerillas ver cómo el barco separa  
las cargas de troncos de los aserraderos  
y los lomos florecidos de los caimanes.  
Llegar a su puerto de tablones  
donde el río entrega las aguas de cien barrancas  
y el recuerdo de algún pueblo orillero.  
Cuando la lluvia descuelga sobre mi cabeza  
angostas calles enhebran la cifra de tu nombre.  
El río crecido roza la capilla del ánima salvadora  
donde iré a dejar unas cuantas monedas  
por los amigos que enfermaron de distancia.  
Al pasado quiero ir en el vapor Delta,  
a los burdeles, a las galleras del traspatio,  
donde Dios habita la plenitud de su tristeza.  
Que todos los sabanales resplandezcan con su brillo.  
Yo me voy por esta senda donde el rayo se enmantilla.  
Amo las noches lenguaraces de sus muelles,  
el sucio butacón de las nubes en los días de invierno  
con marineros apoyados a sus palancas de anoncillo.  
El lirio viejo de sus bosques.  
A San Fernando quiero ir,  
quiero volver,  
ahora que el paisaje ha muerto de alabanza.

Antes que nada,  
rehusar lo general.  
O en caso extremo resignarse  
a la estatua de piedra.  
Ser, en el guirigay de los garbanzos,  
el garbanzo de a libra:  
no cualquiera es Don Juan.

Ampliar sin restricciones  
las posibilidades del menú.  
Gozar contra la norma.  
Absorto, entregado  
al aroma y la flor de cada día,  
disponer

simplemente

un gran Sí para el sí,  
un gran No para el no.

Darle la espalda al singular  
—y en el último instante,  
a las innumerables  
versiones de lo bello.

Adamar la conquista, sus obstáculos,  
los pequeños avances,  
los vuelcos repentinos.  
Alejandro del huerto  
de las inasequibles,  
seductor de otros mundos  
—y en la instancia final, del infinito...

*Ni más ni menos:  
del perverso infinito:  
tu némesis forzosa,  
tu nada hecha de todas  
las ganancias perdidas,  
tu eterno retornar al mismo inicio,  
tu noria elemental,  
tu límite fatal,  
tu precipicio.*

En el último tramo, descender  
a la escala más baja del flirteo:  
persuadir a las criadas  
con engaños vulgares:  
*Entrégate mi bien y te prometo  
volar contigo al templo...*

LA SOMBRA DE LO QUE VEO  
(FRAGMENTOS DE UN LIBRO EN PROCESO)

Germán Herrera / Francisco Martínez Negrete



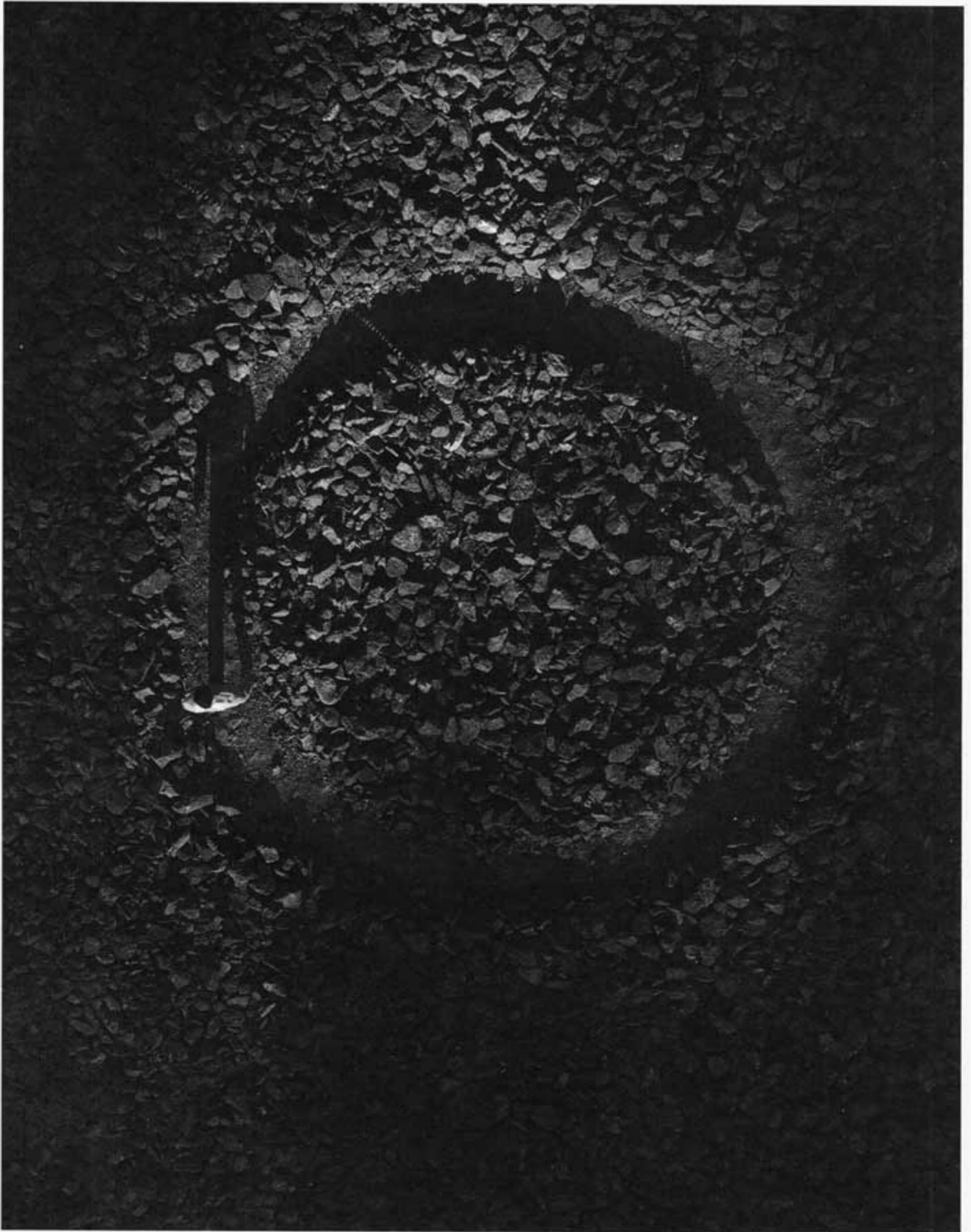
*a Germán, cuyas imágenes dictaronme estas líneas*

NO SIGAS LA ESTELA

Se ha ido  
donde chisporroteaba  
la flama ahora es hilo  
humeante (negra estela  
apenas memorable  
misterio).

No la sigas  
permítele partir  
—esencial y descalza—

a tocar a las puertas de la Bruma.

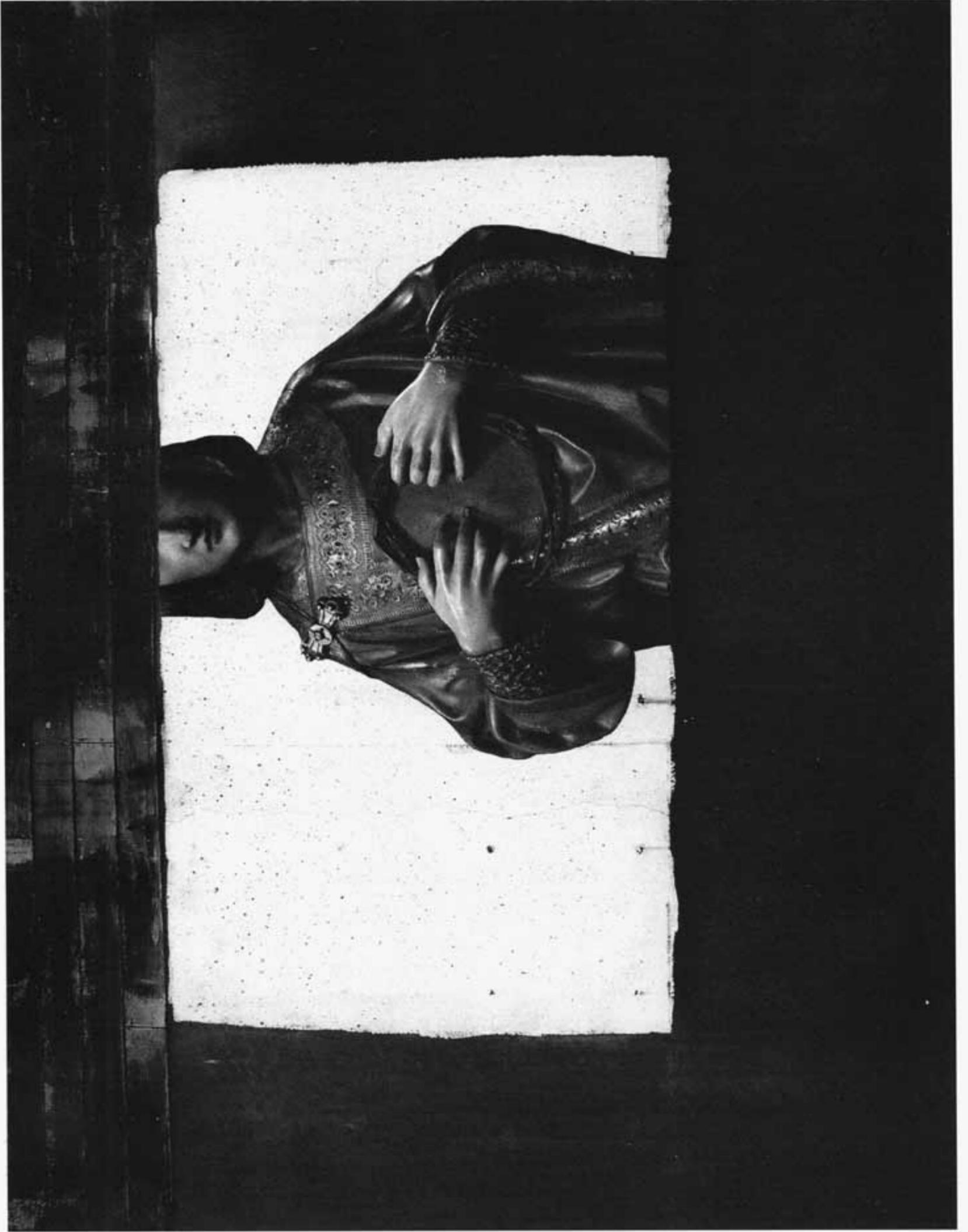


UN HOMBRE ANDANDO EN CÍRCULOS

*Ouroboros*, el hombre  
pisándose la sombra  
impelido de sí hacia sí  
(amor la gasolina que lo lanza)  
cegado como astro por su brillo  
avanza o cree que avanza  
en círculo *viscoso*  
sobre su propia órbita.

A punto de alcanzarse una vez más  
se descubre a punto de alcanzarse.

De la futilidad de sus afanes  
queda apenas el óbolo  
Orfeo irredento de su asombro.



## CAMPAÑA PÚBLICA

¿Quién quiere una corona  
de púas, además  
de su vida?

Asumir  
el sufrimiento extra  
el dolor de los otros  
es tarea de perros y políticos.

Hacerlo gratis  
sin hueso de por medio  
afán de loco místico pirado.

¿Quién más impopular  
que Buda o Cristo?

en la era de la comida rápida  
las pasiones de látex  
los sueños desechables.

Cuando el cielo o su vacío apenas llenan  
la palma de una mano  
donde la Eternidad es negociable?

En el vértigo astroso del ahora  
colmados de inmediato, regoldantes  
y malditos y amnésicos danzamos.

Olvidados del sentido de la danza.



AHOGADO EN UN VASO

¿Y quién dice que no  
es uno Ulises, el tráfuga, el etéreo  
atado al mástil vertebral de su infortunio  
para mejor sentir la efervescente  
caricia de la Vida  
su cántico cachondo de sirena  
de cara al inminente  
Naufragio donde el sol  
el mar y los recuerdos  
amenazan del todo  
con tragarlo?

¿Y quién dice que no  
la demasiada vida  
emborracha de vértigo  
al que vivir se atreve  
la cara hacia adelante, contra el mar  
y como sola guía  
el recuerdo —esa Ítaca improbable—  
brumesciendo, repentino, la mirada?  
Cuando ahogado de sí uno contempla  
la vaciedad del vaso.



## INDEFINIDO MIEDO

El miedo del gallo al fracturar el alba  
el del grillo al levantar la piedra que lo esconde  
el miedo del ebrio al tropezar con su sombra  
el del viento al aullar entre los pinos  
el miedo de la niña *cuando en la tarde flota*  
*el intangible velo de la muerte* son  
apenas el disfraz  
de un terror primigenio  
oscuro, pertinaz, anterior a la vida  
(el miedo a no haber sido)

Vergine bella che ti sol iusticia  
 Coronata rutille al sōmo sole  
 piacesti dente sua luce a sole  
 Amor mi spinge ad ir d'ira p'noie  
 Ma nō son com'ioar senza tua cura  
 7 tu colui chiamādo in te spose  
 Inuoco lei che ten sempre r'ispose  
 Ch'ila chiamo con sete  
 Vergine la mercede  
 Miseria extrema del humane cose  
 Giama tu uolse al mio p'go richina  
 Socorra anima guerra  
 Ben ch'ista terra / 7 tu del ciel regina  
 Vergine saggia / 7 del numero una  
 Debeate uergini prudenti  
 Angi laprima / 7 o' p' uchiama l'apu  
 O salto scudo de la afflicte genti  
 Cōm colpi d'ira morte / 7 d'isfortuna  
 Sottol qual sterūptu nō pur scapu  
 O refrigerio al core arde ch'auāpa  
 O tu fin' mortali faccidi  
 Vergine que bell'occhi  
 Che iuer' tristi la spietata stupi  
 Nedola membra de lao g'no figlio  
 Volgi al mio dubio stato  
 Ch'el' d'io uolte uen' p' consiglio  
 Vergine pura regni pure in terra  
 De tuo parto g'ntil' figliuola / 7 madre  
 Ch'illumina questa terra / 7 la terra adorna  
 P' te il tuo figlio / 7 quel del sōmo padre  
 O fenestra de lao luce de la terra  
 Vene a saluarne i' s' uert' uer' giorni  
 7 fra tua tenem' altri soggiorno  
 Sola tu fosti electa  
 Vergine benedetta  
 Ch'el piano deua in allegro corni  
 fiamma che puor' de la sua g'ra degno  
 Senza fine o beata  
 Sia coronata nel superno regno  
 Vergine santa degna grātia piena  
 Che p' uera / 7 altissima humilitate  
 Salisti al ciel onte miei proghi a scela  
 Tu partoristi il fonte di pietate  
 7 di giustitia il sol che m'illuena  
 Il secol pien' de uer' ostari / 7 sola  
 He dola / 7 car' nomu ai i' te uocola  
 Madre / figliuola / 7 sposa  
 Vergine gloriosa  
 Dōna del re che nostri laci a scolta  
 7 fattol' monco libero / 7 felice  
 Nel can' sanse piaghe  
 prego ch'impaghe il cor' uera beante  
 Vergine sola al mōdo senza exemplo  
 Ch'el nel uic'ie bellezze in amoristi  
 Cuius prima fu simil' ne seconda  
 Sana penseri / An' pietosi / 7 ausi  
 Al uero dio sacro / 7 uiuo tempio  
 fecero in tua uergine seconda

El comienzo de "Vergine Bella" en la caligrafía de Petrarca. Tomado de *Petrarch's Lyric Poems*

El soneto CLVI del *Cancionero* de Francesco Petrarca —escrito “In Vita de Madonna Laura”, primera parte de ese *corpus*— dice lo siguiente:

*I' vidi in terra angelici costumi  
et celesti bellezze al mondo sole,  
tal che di rimembrar mi giova et dole  
ché quant' io miro par sogni, ombre, et fumi.*

*Et vidi lagrimar que' duo bei lumi  
ch' àn fatto mille volte invidia al sole,  
et udi' sospirando dir parole  
che farian gire i monti et stare i fiumi.*

*Amor, senno, valor, pietate, et doglia  
facean piangendo un più dolce concerto  
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia;*

*ed era il cielo a l'armonia sì intento  
che non se vedea in ramo mover foglia,  
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.*

He aquí la traducción en prosa inglesa, meramente informativa, debida a Robert M. Durling:

*I saw on earth angelic qualities and heavenly beauties unique in the world, so that the memory pleases and pains me, for whatever I look on seems dreams, shadows, and smoke.*



*And I saw those two beautiful lights weeping that  
have a thousand times made the sun envious; and I  
heard amid sighs words that would make mountains  
move and rivers stand still.*

*Love, wisdom, worth, piety, and sorrow made, weeping,  
a sweeter music than any other to be heard in the  
world;*

*and the heavens were so intent upon the harmony that  
no leaf on any branch was seen to move, so much  
sweetness filled the air and the wind.*

Una primera traducción al castellano que citaremos se debe a  
Atilio Pentimalli:

*Yo vi en la tierra angelicales modales  
y celestiales bellezas únicas en el mundo;  
tanto, que el recordarlo me place y me duele,  
y todo cuanto miro parece sueños, sombras y humos.*

*Y vi llorar a esas dos bellas luces,  
que mil veces han dado envidia al sol;  
y oí decir palabras, entre suspiros,  
que hubieran hecho andar a los montes y detenerse a los ríos.*

*Amor, sensatez, virtud, piedad y dolor  
formaban llorando un concierto más dulce  
que cualquier otro en el mundo puede oírse:  
y el cielo estaba tan atento a la armonía  
que no se veía en rama mover hoja,  
de tanta dulzura que había llenado el aire y el viento.*



La siguiente es una traducción en verso de Ángel Crespo:

*Angélicas costumbres vi en el suelo  
y una celeste y única hermosura,  
cuyo recuerdo es gozo y amargura,  
pues entre sombras y humo me desvelo.*

*Dos bellas luces vi llorar con duelo,  
que a la lumbre del sol hacen oscura,  
y oí cosas que al Tíber, por ventura,  
harían parar, y andar al Mongibelo.*

*Cordura, Amor, Dolor y Cortesía  
tan bien armonizaban su lamento  
que nunca el mundo oyó tal armonía;*

*y el cielo estaba a ella tan atento  
que en las ramas ni una hoja se movía,  
pues su dulzura saturaba el viento.*

La traducción versificada, medida y rimada de Crespo —que conserva el esquema de las rimas en el original: ABBA ABBA CDC DCD— le pone, quevedianamente, un solo nombre, Tíber, a los ríos (*i fiumi*), y otro único, Mongibelo, a los montes (*i monti*), que en Petrarca no lo tienen. Recuérdese el célebre soneto a las ruinas de Roma en imitación-traducción de Joachim du Bellay: “Buscas en Roma...”

El efecto Orfeo de Petrarca está en el segundo cuarteto y comienza en el séptimo verso, cuando el poeta escucha la voz de Laura en el momento de decir unas palabras dolientes. A los oídos del enamorado, esas palabras forman una música tal “che farian gire i monti et stare i fiumi”. La voz de la amada es como la música de Orfeo y tiene el mismo efecto que ésta en la Naturaleza.



En el primer terceto los dones morales de esa voz y de esa presencia se resumen en esta enumeración: “Amor, senno, valor, pietate, et doglia”. El “dolce concento” que hacen es único, y el cielo —la misma divinidad, acaso; las potencias angélicas con las que al principio, en el primer verso, se ha comparado el dechado de la amada— atiende a lo que dice y a cómo lo dice, con esa armonía prodigiosa.

El efecto Orfeo pasa luego al cielo mismo, que en los tres versos finales del poema parece ordenar a las hojas de los árboles, al aire y al viento, que no se muevan para no turbar esa escucha.

Este soneto de Petrarca es uno de los tres que Franz Liszt (1811-1886) escogió para ponerles música, junto con los que comienzan “Pace non trovo” y “Benedetto sia ’l giorno”. Una de las grabaciones modernas más notables es la del barítono Thomas Quasthoff acompañado al piano por Justus Zeyen.

\*

Referencias:

- *Petrarch's Lyric Poems* [The *Rime sparse* and Other Lyrics]. Traducción y edición: Robert M. Durling. Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts and London, England; 1976.
- Petrarca, *El Cancionero* (dos tomos); edición bilingüe. Traducción y prólogo: Atilio Pentimalli. Ediciones 29; Madrid, cuarta edición, 1996.
- Francesco Petrarca, *Cancionero*. Traducción, introducción y notas: Ángel Crespo. Ediciones B; Barcelona, 1988.
- Brahms, Liszt: *Lieder*. Thomas Quasthoff (barítono), Justus Zeyen (piano). Deutsche Grammophon; Hamburgo, 2000.

En sus comentarios a la poesía de Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera apuntó “en estos cuarteles muestra los efectos de la música de Orfeo”, refiriéndose al soneto XV:

*Si quejas y lamentos pueden tanto,  
que enfrenaron el curso de los ríos,  
y en los diversos montes y sombríos  
los árboles movieron con su canto;  
si convirtieron a escuchar su llanto  
los fieros tigres y peñascos fríos;  
si, en fin, con menos casos que los míos  
bajaron a los reinos del espanto,  
¿por qué no ablandará mi trabajosa  
vida, en miseria y lágrimas pasada,  
un corazón conmigo endurecido?  
Con más piedad debria ser escuchada  
la voz del que se llora por perdido  
que la del que perdió y llora otra cosa.*

La referencia a este efecto tiene continuidad en otros poemas de Garcilaso. En la égloga III se lee:



*Y aun no se me figura que me toca  
aqueste oficio solamente en vida,  
mas con la lengua muerta y fria en la boca  
pienso mover la voz a ti debida;  
libre mi alma de su estrecha roca,  
por el Estigio lago conducida,  
celebrando t'irá, y aquel sonido  
hará parar las aguas del olvido.*

Y en la memorable canción V, que dará el nombre de *lira* a esta combinación estrófica, encontramos los versos:

*Si de mi baja lira  
tanto pudiese el son, que en un momento  
aplacase la ira  
del animoso viento  
y la furia del mar y el movimiento,*

*y en ásperas montañas  
con el süave canto enterneciese  
las fieras alimañas,  
los árboles moviese  
y al son confusamente los trujiese...*

También don Luis de Góngora señaló en repetidas ocasiones los encantos que la música de Orfeo producía en la naturaleza, y acudió a este motivo para cantar sus penas amorosas. Este soneto, fechado en 1583, cuando el “príncipe de las tinieblas” tenía escasos veintidós años, es sólo un ejemplo:



*Ni en este monte, este aire, ni este río  
corre fiera, vuela ave, pece nada  
de quien con atención no sea escuchada  
la triste voz del triste llanto mío;*

*y aunque en la fuerza sea del estío  
al viento mi querella encomendada,  
cuando a cada cual de ellos más le agrada  
fresca cueva, árbol verde, arroyo frío,*

*a compasión movidos de mi llanto,  
dejan la sombra, el ramo y la hondura,  
cual ya por escuchar el dulce canto*

*de aquel que, de Strimón en la espesura,  
os suspendía cien mil veces. ¡Tanto  
puede mi mal, y pudo su dulzura!*

Años más tarde apareció el *Orfeo*, poema mitológico de Juan de Jáuregui, declarado antigongorista en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* cuya lectura lo muestra como uno de los más desocupados lectores de Góngora. En estas octavas se puede apreciar con nitidez el efecto Orfeo:

*Tristezas canta, que en el alma ofenden,  
en metros tan acordes y süaves,  
que el vuelo y la carrera le suspenden,  
condolidas, las fieras y las aves.  
Buscan su voz, y en su terneza aprenden  
los troncos yertos, los peñascos graves;  
las corrientes al métrico lenguaje  
se impelen, con retrógado viäje.*



Y también:

*Ya que la lira en corregidas voces,  
precursora del canto se adelanta,  
y en perezosos puntos o veloces  
suena la firme o trémula garganta,  
fieras voraces, áspides atroces  
tierno mitiga, sonoro encanta;  
llega su voz, en riscos y montañas,  
a infundir vidas, a humanar entrañas.*

Este poema de Jáuregui está dividido en cinco cantos, y el cuarto poetiza varias posibilidades de los encantos órficos en los seres animados e inanimados. Esta es una de las octavas mejor logradas:

*Las fieras todas, en el ocio grato,  
al can imitan fiel, cuando delante  
siente improvisa la perdiz su olfato,  
y allí se fija, inmóvil y constante.  
Las sierpes y culebras su recato  
añaden al sosiego circunstante:  
ni escama arrastran, vacilando inquietas,  
ni de sus lenguas vibran las saetas.*

Hay otro momento en el que se muestran los prodigios de la música órfica (además de la conocida historia de Eurídice y el infierno) menos desarrollado en la lírica hispana: cuando Orfeo, embarcado con los Argonautas en busca del Vello de oro, canta para contrarrestar el hechizo de las sirenas en la isla Antemóesa, o de las flores. Aunque son pocas las menciones de este episodio dentro de la poesía española hay alguna alusión notable como en esta silva de Francisco de Quevedo:



[...] *Músico ramillete*  
es el jilguero en una flor cantora;  
es el clarín de pluma de la aurora,  
que, por oír al ruiseñor que canta,  
madruga y se desvela,  
y es Orfeo que vuela  
y cierra en breve espacio de garganta  
cítaras y vigüelas y sirenas.  
Óyese mucho, y se discierne apenas,  
pues, átomo volante,  
pluma con voz y silbo vigilante,  
es órgano de plumas adornado,  
una pluma canora, un canto alado,  
el consüelo que sus voces deja.

Además de la mención quevediana, el conde de Rebolledo llama a Orfeo “el gran Sireno” en sus *Ocios*.



# SOBRE EL NOMBRE DE BACH<sup>1</sup>

Jean Paul Dadeisen (1914-1957)

En la gama color de otoño de *si* bemol menor, desciende este primer escalón hasta la nota sensible. El nombre, entonces, se iza hasta *do*: el nivel de la realidad. Y de nuevo, desde el mismo semitono, recae sobre ese *si* cuya vibración suspendida convoca a una nueva ascensión. El teclado es la imagen del mundo. Como la escala de Jacob, nos atraviesa de punta a punta.

Mira la cuerda tensa sobre su débil cuna de madera: cada subida, incluso de un sostenido, aumenta su esfuerzo. Pero, para descender, simplemente afloja la tensión.

Gama que se eleva con pena, como la mujer de Lot, mirando hacia atrás, y tan pronto cede a su declive, se vuelve aún más floja, también más tierna, más condenada, más conducida hacia las aguas de la amargura y de la separación.

¿Qué soy, librado a mí mismo?

Prendida en la trampa, la zorra de dientes afilados se corta una pata para reencontrar su hambre libre entre los negros árboles. La mariposilla se apresura rumbo a la noche en que irá a quemarse en la lámpara. El ciervo brama tras la frescura de las aguas. Nada está mudo del todo.

Hasta la piedra está activa. Nada rechaza nada, salvo, cuando se complace a sí misma en las tinieblas de su cautiverio, el alma.

*Versión de D. Huerta*

<sup>1</sup> En la notación alemana, B = *si* bemol; A = *la*; C = *do*; H = *si* natural. Traducido de este modo, el nombre de Bach constituye un tema en *si* bemol menor, que él utilizó como el tercer tema en la gran fuga inacabada del *Arte de la Fuga*.

*para Verónica Murguía*

La irrupción de los metros italianos en la poesía española lleva a Antonio Carreira a hablarnos de la nueva música del verso, refiriéndose a uno de los rasgos más importantes (junto con la erudición) del quehacer poético en los siglos XVI y XVII, donde se exploraron, además de temas, motivos y formas estróficas, nuevos modelos métricos y prosódicos; estos modelos han permanecido de muy diferentes maneras hasta nuestros días y han estado vigentes, transformándose continuamente y como punto de partida de las rupturas más vanguardistas, en los periodos posteriores al Barroco. Ritmo y medida siguen siendo parte fundamental de la poesía, y este vínculo indisoluble lo encontramos en *La música de lo que pasa* de David Huerta, que, desde el título mismo (eneasílabo de gran color vocálico y prosodia relajada), explora las formas poéticas y sus compases:

*ABRES Y CIERRAS*

*Abres un filo de navaja  
para que gotee la transparencia.*

*Cierras el sonámbulo cubo de la noche  
y un río de sombra se derrama.*

*Abres y cierras el diafragma líquido  
de mi corazón —y amanezco*

*en el decuplicado y lento  
destello de tus manos.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> David Huerta, *La música de lo que pasa*, México: Conaculta, 1997, p. 14.

Antes de revisar las extraordinarias imágenes del poema, adentrémonos en su estructura. Desde el título podemos ver, insinuados, la simetría y el ritmo que se desarrollarán en el poema, basta con aislar las vocales y encontrar el palíndromo *a e y ie a* (o al revés *a e i ye a*) que se abre y se cierra sobre sí mismo. A lo largo del texto la unidad métrica descansa en la simetría del pareado, pues cada uno tiene su propio verso eneasílabo ya sea al principio (vv. 1 y 7) o al final (vv. 4 y 6) de la estrofa; estos versos van abriendo y cerrando el poema como un latido emparentado con el pulso del autor:

*Abres y cierras el diafragma líquido  
de mi corazón...*

(vv. 5-6)

Los cuatro versos restantes (2, 3, 5 y 8) completan la intención rítmica de los pareados: el segundo es un endecasílabo con acentos peculiares en quinta y décima,<sup>2</sup> el tercero tiene 13 sílabas como si fuera un alejandrino francés con rima femenina (*noche*), el quinto es un endecasílabo esdrújulo y el octavo remata el poema con un heptasílabo: vemos versos largos con variaciones (11, 13 y 12 sílabas) repitiéndose en un latido irregular que termina sutilmente al reducir la medida en *destello de tus manos*.<sup>3</sup>

Hay tres partes dentro del poema que se abren simétricamente (podemos notarlo pues la puntuación nos lo indica:

1) *Abres un filo de navaja  
para que gotee la transparencia.*

<sup>2</sup> Tan peculiar es el verso que Tomás Navarro Tomás no lo registra en su "Correspondencia del endecasílabo", catálogo de combinaciones acentuales.

<sup>3</sup> La primer acepción de diástole en el DRAE es: "Licencia poética que consiste en usar como larga una sílaba breve". En este caso la diástole corresponde, además del constante latido del poema, al uso de un verso corto como largo (*destello de tus manos*) para cerrar suavemente.

2) *Cierras el sonámbulo cubo de la noche  
y un río de sombra se derrama.*

3) *Abres y cierras el diafragma líquido  
de mi corazón —y amanezco*

*en el decuplicado y lento  
destello de tus manos.<sup>4)</sup>*

y que corresponden a tres parpadeos entre la somnolencia y el despertar; todos los mecanismos y elementos del poema establecen un juego que gira sobre el abrir o cerrar *algo*, el latido rítmico se acompaña con los parpadeos prosódicos y con la puerta que se abre (vv. 1 y 2) y que clausura *el sonámbulo cubo de la noche*. Obviamente la puerta del cuarto en donde duerme el autor no *se* abre y cierra por sí misma, hay una presencia (velada por la modorra) que entra y desata el contrapunto entre la luz y la oscuridad, entre el sueño y el día; pero esta figura sólo se nos revela por metonimia, las manos son en realidad el personaje del poema, que abren y cierran todo a su alrededor como un parpadeo o una pulsación.

Al terminar el poema queda resonando con fuerza el pareado final, dos versos que difícilmente pueden olvidarse:

*en el decuplicado y lento  
destello de tus manos.*

<sup>4</sup> Además, el primer verso de cada segmento comienza con un énfasis acentual, para alejar cualquier duda: 1) *Ábres un filo de navaja...* 2) *Cierras el sonámbulo cubo de la noche...* 3) *Ábres y cierras el diafragma líquido...* También puede verse otra distribución simétrica de las tres partes del poema, pero relacionada con el color vocálico de los versos: en el primer pareado aparecen, respectivamente, 5 y 4 vocales abriendo y cerrando la estrofa; después el esquema se repite pero amplificado en los vv. 3-6 (5, 5, 4, 4), un abrir y cerrar más cuidadoso que regresará al modelo inicial con los versos finales (5 y 4).

Más allá de su significado “existe el placer de las palabras, y del ritmo de las palabras evidentemente, de la música de las palabras”.<sup>5</sup> Nos basta con escuchar. En su conferencia sobre pensamiento y poesía, Borges habla de que *sentimos* la belleza poética antes de conocer su significado, porque existen versos hermosos que carecen de sentido;<sup>6</sup> David Huerta logra, por la magnífica combinación del penúltimo verso (*en el decuplicado y lento*) que sentimos invariablemente su belleza, pero cuando le añade significado al verso nuestra lectura cambia y la imagen aparece como el destello mismo de las manos: puede estremecernos el pulso de la poesía.

Ya que hemos hablado de Borges, recordemos su soneto dedicado a *Un poeta del siglo XIII*,<sup>7</sup> en donde describe esta forma poética como:

*un ávido cristal que apresaría  
cuanto la noche encierra o abre el día...*

(vv. 12 y 13)

Así, podemos decir que el poema de Huerta es un *ávido cristal*, un soneto que ha perdido sus rasgos característicos pero que mantiene algunos endecasílabos y las cuatro estrofas reglamentarias, que apresa, no sólo *cuanto la noche encierra o abre el día*, sino a las noches mismas y sus días. No es gratuito que Antonio Carreira hable así de “nuestro amigo David Huerta, a quien la poesía le viene por vía genética...”.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Jorge Luis Borges, “Pensamiento y poesía”, *Arte poética. Seis conferencias*, trad. de Justo Navarro, Barcelona: Crítica, 2001, pp. 105 y 106. El libro corresponde a un ciclo de conferencias que el autor pronunció en la Universidad de Harvard entre 1967 y 1968.

<sup>6</sup> Y recuerda un ejemplo notable de William Morris: “Therefore”, said fair Yoland of the flowers, / “This is the tune of Seven Towers” (“Así que”, dijo la hermosa Yolanda de las flores —la hermosa Yolanda es una bruja— “esta es la tonada de las Siete Torres”).

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1954, v. I, p. 155. Este poeta del siglo XIII es el notario italiano Giacomo da Lentino, de la corte siciliana de Federico II, que fue el autor de los primeros sonetos conocidos.

<sup>8</sup> Antonio Carreira, “Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo”, *Paréntesis*, 12 (agosto 2001), p. 11.

1922-2002

OCHENTA AÑOS EN THE WASTE LAND

The river sweat

On the

The barges drift

With the turning tide

Red sails ~~and~~ in

to seaward

Swing on the heavy spar.

The barges wash,

~~As~~ drifting logs,

Drawn Greenwich back

Past the Isle of Dogs.

Weialala leia

~~Wailala leia~~ ~~Wailala leia~~ ~~Wailala leia~~

Elizabeth + Lucette.

Beating base.

The stage was framed

~~As~~ gold shells,

Red and gold.

The bank small

Supplied both shores

South west wind

Carried down stairs

The pool of lilies.

~~The~~ White Tower.



PROYCE Y JOUST,  
18 DE MAYO DE 1922

Christopher Domínguez Michael

El 18 de mayo de 1922 se estrenó en París *Renard*, una pieza cómica para cámara que Igor Stravinsky había compuesto por encargo de Edmonde de Polignac, una de sus mecenas. En honor de Diaghilev y de sus bailarines, intérpretes del *Renard*, el matrimonio Schiff (Violet y Sidney) ofreció una cena en el Hotel Ritz a la que asistieron Pablo Picasso, Igor Stravinsky, Marcel Proust y James Joyce.

Por definición, decía Paul Bourget, uno de los justamente olvidados maestros de Proust, toda anécdota es falsa. Pocas escenas en la historia de la literatura han sus-

citado tanta palabrería como aquella cena, cuyos organizadores merecen reconocimiento porque sabían, en 1922, que sus invitados de aquella noche, y no otros, eran los genios artísticos que dominarían el siglo. Empero, y pese a que las versiones cambian, los biógrafos de Picasso, Stravinsky, Proust y Joyce coinciden en que, en el Ritz, no pasó gran cosa. Acaso esa ausencia noticiosa sea el motivo que volvió legendaria esa fecha.

Proust se decidió a asistir de último momento y aquella fue una de sus últimas salidas a cenar pues moriría el 18 de noviembre,



tras haber publicado *Sodoma y Gomorra*, dejando a medias el proceso de edición de *En busca del tiempo perdido*. Proust interrogó a Stravinsky, según cuenta Painter, sobre los últimos cuartetos de cuerdas de Beethoven y el músico ruso le contestó que aquellas composiciones eran horribles. Stravinsky hizo acto de contricción de aquella petulancia, reconociendo décadas después que había dicho semejante barbaridad *pour épater*. En cambio, entre Proust y Picasso emperaba cierta simpatía, dada la admiración del primero por lo que el segundo había hecho al decorar *Parade*, de Jean Cocteau.

También tarde y mal vestido, pues carecía de frac, se presentó Joyce. En opinión de Richard Ellmann, el novelista que ese año publicaba el *Ulises* se sentía tan incómodo que se adueñó de una botella de champagne y se dedicó a libar sin poner mayor atención a los demás. La conversación entre Proust y Joyce, si realmente la hubo, ocurrió en el taxi de Odilon, el legendario chofer de Proust. De camino al 44 de

la rue Hamelin, residencia de Proust y con Sidney Schiff como testigo, ambos novelistas intercambiaron quejas sobre su salud y hablaron de trufas. Y un acto de mutuo y cortés desconocimiento, cada cual reconoció desconocer la obra del otro. Joyce viajó de mal humor porque Schiff le pidió en dos ocasiones que cerrase las ventanas del automóvil para proteger a Proust de las corrientes de aire. Y Proust ordenó a Odilon que llevase a M. Joyce a su domicilio. Según otra versión, Joyce desechó la cortesía pues deseaba seguir bebiendo en un ambiente más relajado.

A James Joyce, habiendo sobrevivido veinte años a Proust, le tocó dar explicaciones sobre el decepcionante encuentro. “Nuestra conversación”, le escribió Joyce a Budgen, “consistió solamente en la palabra *no*. Proust me preguntó si conocía al duque de tal. Yo le dije no. Nuestra anfitriona preguntó a Proust si había leído tal parte del *Ulises*. Proust dijo no. Y así. Naturalmente, era una situación imposible. Lo de Proust empezaba. Lo mío estaba terminando”.



Con la fama, Joyce hubo de recomponer un poco el encuentro, para dar satisfacción a los preguntones, agregando que si a Proust le interesaban las duquesas, él prefería a las criadas de las duquesas. Pero llegó a lamentar el no haber estado en condiciones de hablar con Proust, aunque los entendidos afirman que de poco les hubiese servido otro encuentro. Convivían en el mismo espacio; sus tiempos, acaso paralelos, no se habrían encontrado en punto alguno del espacio. En *Finnegans Wake* hay frases que podrían interpretarse como homenajes a Proust. Una de ellas dice: “los proust inventarán un nuevo modo de escribir”.

Joyce, a su vez, escribió una célebre frase derengatoria sobre el estilo proustiano: “El lector termina las frases antes que él”. Pero por una carta a Silvia Beach sabemos que Joyce le rendía, a

finis de octubre de 1922, su admiración a Proust: “He podido corregir la primera mitad de *Ulises* para la tercera edición y leer los primeros dos volúmenes recomendados por Mr. Schiff de *A la Recherche des Ombrelles Perdues par Pleusieurs Jeunes Filles en Fleurs du côte de chez Swann et Gomorrhée et Co.* par Marcelle Proyce et James Joust.”

En 1922 apareció no sólo el *Ulises*, sino *La tierra baldía* de T.S. Eliot, *La habitación enorme*, de e.e. cummings y *Los Thibault*, de Roger Martin du Gard. Ese año Alban Berg estrenó *Wozzek*. Y pese a que la cena del 18 de mayo y su corolario comprueba que Coco Chanel tenía razón al sentenciar que nunca ha ocurrido nada interesante después de las doce de la noche, a James Joyce se le vió llegar, aunque un poco tarde, al funeral de Marcel Proust, el 21 de noviembre de 1922.

UNAM

Juan Ramón  
de la Fuente  
RECTOR

Ignacio Solares  
COORDINADOR DE  
DIFUSIÓN CULTURAL

Malena Mijares  
DIRECTORA  
DE LITERATURA

INBA

Saúl Juárez  
DIRECTOR GENERAL

Anamari Gomís  
DIRECTORA DEL CENTRO  
NACIONAL DE  
INFORMACIÓN Y  
PROMOCIÓN DE LA  
LITERATURA

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

CONACULTA

Sari Bermúdez  
PRESIDENTA

Felipe Garrido  
DIRECTOR GENERAL  
DE PUBLICACIONES



*Periódico de Poesía*

---

DIRECTOR

David Huerta

SUBDIRECTOR

Francisco Martínez Negrete

SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Eduardo Uribe

Pablo Lombó

DISEÑO GRÁFICO

Lourdes Ladrón de Guevara

luzladrona@yahoo.com

ASISTENTE DE DISEÑO

Karina Cruz Espinosa

CONSEJO EDITORIAL

Federico Álvarez

Pablo Boullosa

Arturo Cantú

Elsa Cross

Antonio Deltoro (Casa del Poeta)

José María Espinasa (Ediciones Sin  
Nombre)

Alicia García Bergua

Samuel Gordon (*Poesía y Poética*)

Marco Antonio Huerta

Eduardo Hurtado

Jaime Moreno Villarreal

Pablo Muñoz Covarrubias

Iván Salinas

Pedro Serrano

Los manuscritos que ilustran las pp. 7 y 59 corresponden al borrador original de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, con anotaciones de Ezra Pound, editado por Valerie Eliot en Harvest Special, Harcourt Brace Jovanovich Inc., Nueva York, 1971.

Las imágenes de *La sombra de lo que veo* son obra de Germán Herrera [losatl@infoasis.com](mailto:losatl@infoasis.com), artista mexicano radicado en San Francisco, California, y fueron proporcionadas para su exclusiva publicación en esta revista.

El grabado de Orfeo que ilustra la p. 53 fue tomado de *The Renaissance Guitar*, Amsco Publications, Nueva York, 1974.

El *Periódico de Poesía*, nueva época, número 4, se terminó de imprimir el mes de junio de 2002, en Ediciones de Buena Tinta, S.A. de C.V., Insurgentes Sur #1700, 6º piso, Col. Florida, C.P. 01030, México, D.F. Su tiraje fue de 1500 ejemplares. Para su impresión se utilizaron las fuentes Garamond y Helvética.

FRANCISCO SEGOVIA LA FIGURA DEL POETA

JULIÁN HERBERT SOBRE CORAL BRACHO

CORAL BRACHO DOS POEMAS

POEMAS | IGOR BARRETO | EDUARDO HURTADO

PORTAFOLIO: LA SOMBRA DE LO QUE VEO

DAVID HUERTA LA VOZ DE LAURA

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ PROYCE Y JOUST



0187-5965



CONACULTA • INBA