

P E R I O D I C O D E

Poesía



Eduardo Lizalde
La celebración del tigre



Antonio Cisneros
Nocturno



José Moreno Villa
Jacinta la pelirroja

UNAM | UAM

C O N T E N I D O

Poesía

- Alberto Caeiro-Eduardo Lizalde / Cesário Verde 1855-1886 □ 3
Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo / Entrevista con Eduardo Lizalde □ 4
Guillermo Fernández / La poesía en Italia □ 7
Antonio Cisneros / Nocturno. Taberna. Requiem (2) □ 9
David Huerta / La violencia leal de Antonio Cisneros □ 9
Poetas Palatinos / Putas □ 11
Eduardo Vázquez Martín / Entre la iglesia y el puerto □ 12
José Moreno Villa / Jacinta la pelirroja □ 15
José María Espinasa / A propósito de Jacinta la pelirroja □ 22
Vicente Quirarte / El regreso de Jacinta la pelirroja □ 24
Federico Patán / En orden alfabético □ 25
Guido Cavalcanti / La balada del exilio □ 26
6 poetas nicaragüenses □ 27
Marco Antonio Campos / Roberto Sosa: la rosa no cabe en la escritura □ 29
Evodio Escalante / *Blue sportive aylet* □ 30
Mariapia Lamberti / Mañana en Coyoacán □ 30
Andrés Ordóñez / El músico □ 30
Sandro Cohen / Para volver al principio □ 31

MINUTERO

- Magali Tercero / Entrevista con Efraín Bartolomé □ 32
Arturo Ramírez Juárez / Las batallas del insomnio □ 33
Miriam Moscona / *Yiskor* de Gloria Gervitz □ 33
Regina Cohen / *Caligrafía de Ariadna* □ 34
José Ángel Leyva / *Ecos para Eco de tu piedra* □ 35

Ilustraciones*/ José Moreno Villa

* Tomadas de *Jacinta la pelirroja*, José Moreno Villa (1887-1955) y de *la Iconografía*, F.C.E., 1988.

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:
Ernestina Loyo
Eduardo Vázquez

Consejo Editorial:
Julieta Arteaga, Alicia Meza
José María Espinasa,
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

Mayo-Junio

1988

EDUARDO LIZALDE

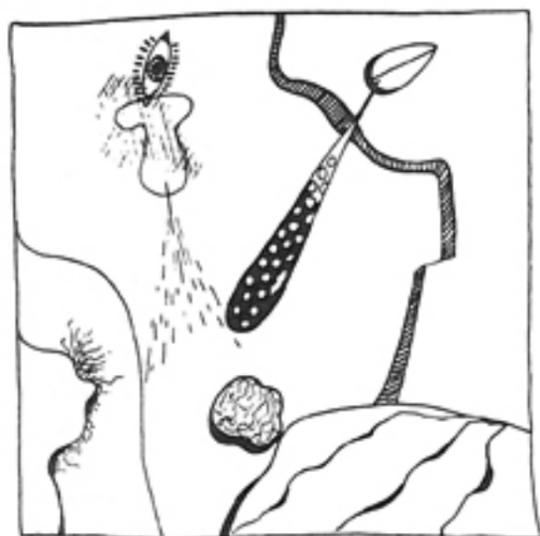
TRADUCTOR

Cesário Verde 1855-1886

Ao entardecer, debruçado pela janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde.

Que pena que tenho dele! Ele era um camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade.
Mas o modo como olhava para as casas,
E o modo como reparava nas ruas,
E a maneira como dava pelas coisas,
É o de quem olha para as árvores,
E de quem desce os olhos pela estrada por onde vai andando
E anda a reparar nas flores que há pelos campos...

Por isso ele tinha aquela grande tristeza
Que ele nunca disse bem que tinha,
Mas andava na cidade como quem anda no campo
E triste como esmagar flores em livros
E pôr plantas em jarros...



Cesário Verde 1855-1886

Al atardecer, asomado por la ventana,
Y sabiendo de soslayo que hay campos
enfrente,

Leo, hasta que los ojos me arden,
El libro de Cesário Verde.

¡Qué pena tengo por él! Él era un
campesino

Que andaba preso en libertad por la
ciudad.

Pero el modo en que miraba hacia las
casas,

Y el modo como reparaba en las calles,
Y la manera en que daba con las cosas,
Eran los de quien mira para los árboles
Y el de quien baja los ojos en la calle
por la que camina,

Y se pone a espiar las flores que hay
por los campos ...

Por eso tenía él aquella grande tristeza,
Que nunca dice claro que tenía,
Pero andaba en la ciudad como quien
anda en el campo

Y triste como disecar flores en libros
O poner plantas en jarrones...

AUTOR

ALBERTO CAEIRO

La celebración del tigre

Entrevista de Daniel González Dueñas
y Alejandro Toledo

— **T**abernarios y eróticos se divide en tres partes, la primera está conformada por poemas amorosos, de un tono erótico a la vez bañado por el sarcasmo, la ironía, combinando lo carnal con ciertas elevaciones angélicas...

—Ese sarcasmo es una característica de la poesía contemporánea, no sólo de la mexicana, aunque se ha hablado del carácter irónico de poetas como Gabriel Zaid, Gerardo Deniz o yo mismo, a los que algún cronista clasifica entre los sardónicos, los que rompen un estilo de poesía que no era el habitual.

4 Pero, creo, no hay un solo poeta igual, estilista o estéticamente hablando, aun entre los que pertenecen a una misma escuela o corriente. Si se lee la poesía de los Contemporáneos, sus formas, temas, preocupaciones culturales, son a primera vista iguales o parecidos. Lo mismo ocurre con ciertos poetas del Siglo de Oro, sobre todo cuando se les ve a distancia; sin embargo, si uno conoce sus intimidades, sus entrañas, se da cuenta de que todo poeta es intransferible si no es libresco, quiero decir si ha escrito con base en sus verdaderas experiencias culturales o vitales. Pongo el caso de López Velarde (hablo de los grandes, de los fundadores); él es un poeta que no puede ser imitado, y su escuela no existe. Se puede imitar librescamente un texto, pero ello implica renunciar al ánimo interno y vital de un poema. Son igualmente irrepetibles Pablo Neruda y Octavio Paz.

—Esta sección amorosa o de juegos eróticos en *Tabernarios*, comienza con un poema duro, escéptico, que es "Caja negra"; de algún modo tal dureza da tono a la sección.

—Yo siento que da tono al libro entero; José de la Colina, por ejemplo, sugería que el conjunto se llamara *Caja negra*. Ese texto inicial no es precisamente escéptico, sino que alude al problema de la intimidad no revelada, siempre impenetrable, que hay en toda persona. La "caja negra" es la grabadora que llevan los aviones y que en cualquier percance revela posteriormente lo que en verdad ha ocurrido. Esa caja negra la llevamos todos en el alma, es "nuestro centro invisible y expansivo". Freud (a quien hago alusión burlona en el poema) hubiera dicho que es el inconsciente; los surrealistas habrían dicho que es el ego que hay que sacar a flote al crear o escribir. Yo digo que eso es imposible, que si verdaderamente el ego se liberara, si verdaderamente ocurriera la liberación de la franqueza absoluta, la persona se destruiría. Por eso el poema apunta:

Se han de romper las naves,
ha de astillarse el aire como el vidrio corriente,
pero la caja, no.

Dios puede enloquecer y ha de quebrarse al fin
como un volátil superior,
pero la caja, no.

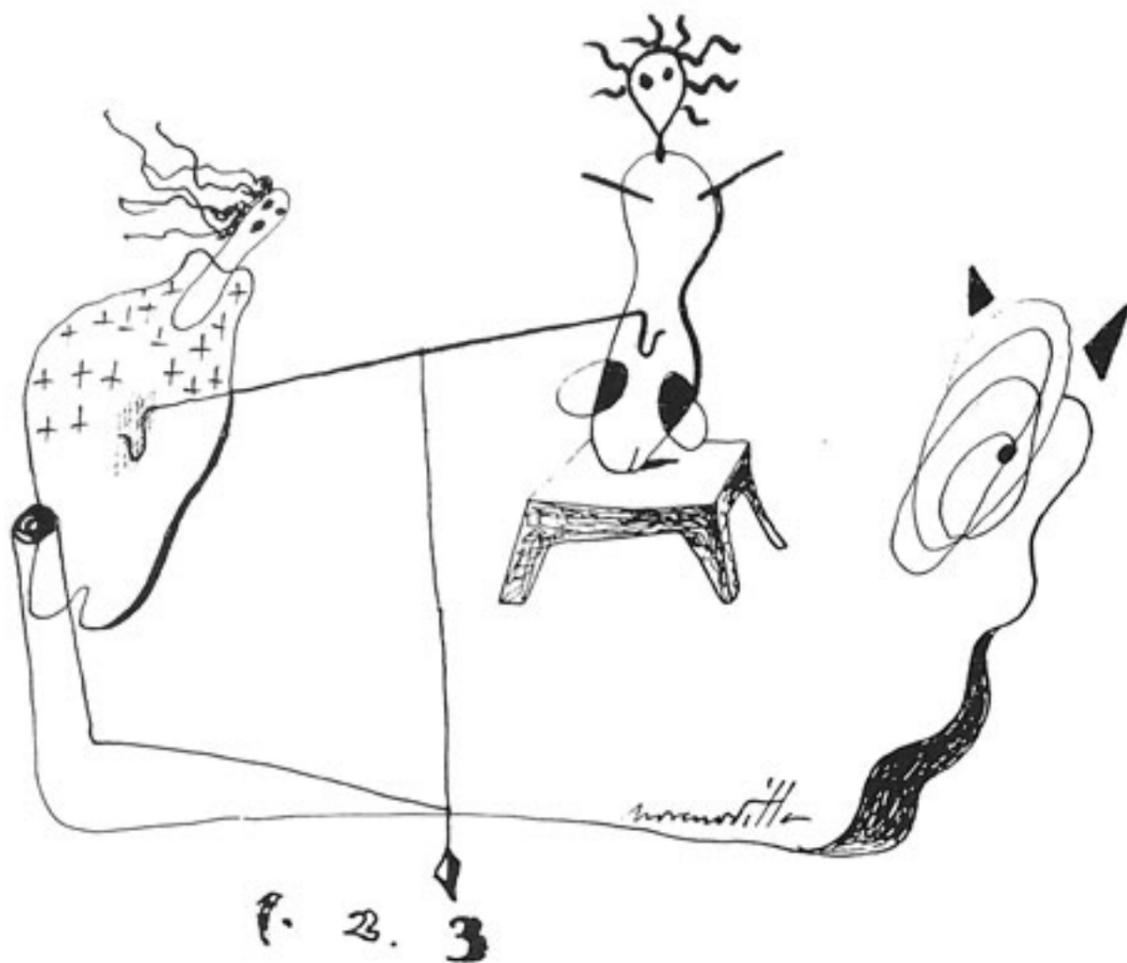
Creo que es más bien un poema de corte metafísico; señala que las confidencias, revelaciones carnales, brutales que se expresan a lo largo del poemario, sobre todo en los poemas que podríamos llamar eróticos, son siempre revelaciones maquilladas, a medias, relativas.

Este primer poema trata precisamente de expresar que esa franqueza exaltada por los surrealistas, esa liberación del ego, no es real. Por otra parte, el erotismo en el mundo contemporáneo no espanta a nadie; después del surrealismo, de la nueva ola en la novela francesa, de Joyce, de Musil, de Bataille, ¿quién se va a asustar de las violencias eróticas? Desde el punto de vista erótico, los míos son textos prácticamente infantiles. Si pensamos en Klossowski o en algunos otros autores violentísimos del siglo XX, ya no del XIX (Sade, claro está), Genet por ejemplo (o las cintas de Fassbinder), creo que yo resulto un escritor blanco. Pero esos poemas eróticos míos no tratan de asustar con la materia del sexo, son más bien celebraciones.

—Hay en ellos, en verdad, violencia, independientemente de si se comparan con poemas de otros autores.

—Hay violencia en toda mi obra, como la hay en toda la literatura contemporánea. El artista es siempre un descontento, un inconforme, en eso se distingue del hombre de Estado. El *status* es permanencia; el arte no permite el *status*, sino lo contrario: la inestabilidad, la irregularidad. En el momento en que no ocurriera esta inconformidad, desaparecería el arte. El artista es siempre un crítico de su propia realidad y de la realidad del mundo —que sin duda no es como para celebrarse—. El mundo es depresivo y deprimente. No digo que lo sea la vida de todo artista —la mía, no.

Volviendo a los textos de *Tabernarios y eróticos*, digo que hay diferencia en ellos respecto a los de *El tigre en la casa*, que son textos contruidos intencionalmente alrededor del tema de la desgracia o el infortunio amoroso. También existe esta desazón en *La zorra enferma*. En esos libros persiste el lenguaje violento e irónico y aun destructivo; en *Tabernarios*, no obstante, hay, insisto, un ánimo celebratorio, por eso utilizo como epígrafe el verso de Rilke: "Rühmen, das ist's", "Celebración, esto es". Así termina un célebre texto de Rilke, de quien por eso se incluye una traducción de *La pantera en el jardín de plantas*, en la sección tercera de *Tabernarios*. Con esa sección quise dar crédito a ciertos poetas que han sido



f. 2. 3

claves como influencia estética, literaria, moral o filosófica, para mi formación. Lamento que esta selección no sea sino parcial. Ahí confieso la herencia de algunos poetas de lengua extranjera, que son mucho más numerosos que los incluidos, pero a los que no he logrado traducir decorosamente.

—Esa actitud de diálogo con obras precursoras es notoria, por ejemplo, en la serie de poemas llamados *Al margen de un tratado* —de su antología *Memoria del tigre*—, basados en el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein: al inicio de cada texto usted ha puesto el número de párrafo a que el poema se refiere, como una forma de sinceridad, de confesión. Siempre hay ese tono confesional, de cartas abiertas.

—En este caso es mucho más que una confesión. *Al margen de un tratado* fue publicado en esa antología hasta el punto en que pude desarrollarlo. Lo he seguido trabajando; será un poema largo. Mi formación fue la filosófica, paralelamente a la literaria. Ese libro estaba concebido como un comentario poético del gran estudio de Wittgenstein, que desde el punto de vista literario es maravilloso. En ese caso, dar testimonio de las fuentes no es por dar el evidente crédito a la fuente, sino casi el intento de una anotación técnica. Cuando Wittgenstein habla del *glyphenschrift*, de los jeroglíficos, qué es un jeroglífico y cuál su sentido desde el punto de vista de la semántica, yo doy una traducción poética del tema, o lo intento, relaciono esos términos con los orígenes de toda escritura y toda forma de comunicación humana. Lo mismo sucede cuando Wittgenstein habla de "Analíticos", naturalmente en el sentido lógico y matemático del concepto; yo busco el sentido emotivo,

Pudiera ser el amor
—la línea recta—
el camino más corto entre dos cuerpos,

en fin, intento una traducción poética. Esa era la idea: sin que hubiera en los textos el lenguaje especializado de la filosofía. Intenté hacer un comentario poético alrededor de ese magno tratado.

—La convivencia de dos discursos, ¿implica un terreno híbrido, una zona que el poeta invade con riesgo de perder intensidad?

—El poeta es siempre varios poetas. Cuando se habla de Fernando Pessoa como constructor de heterónimos, aquél que incluso concibe biografías ajenas a las suyas con fechas de na-

cimiento, nombres de pila y apellidos inventados, lo que está haciendo es lo que en el fondo hace todo poeta: expresar su propia multiplicidad. Pessoa es uno de los grandes poetas de los últimos siglos, no sólo del siglo XX, quizá el más grande en lenguas hispánicas. Un crítico como Jakobson afirma que a Pessoa sólo se le puede comparar con Stravinsky o Picasso, o personajes de este tamaño, revolucionarios artísticos, fundadores de eras.

Son raros quienes sostienen un estilo a lo largo de treinta años de trabajo; uno de estos casos es el de mi contemporáneo y amigo Marco Antonio Montes de Oca (excelente poeta, por otra parte), que ha escrito prácticamente el mismo poema desde su primer texto hasta ahora (alguien lo ha señalado). Claro, no es exactamente cierto: siempre hay modificaciones y cambios, pero hay también un estilo más o menos continuo en la obra entera de Montes de Oca, un solo temple, una sola vena. Lo mismo se podría decir de Jaime Sabines, otro gran poeta, de vigor originalísimo. En cambio, esto no es cierto en Octavio Paz, que es un poeta plural, múltiple, con una gran cantidad de facetas, rostros, ángulos. Ocurre igual con Ezra Pound y, en menor medida, con el propio Pablo Neruda. Yo no sé qué valor tiene mi trabajo, pero pienso que soy sin duda un poeta múltiple. *Al margen de un tratado* es obra de un poeta distinto al de *El tigre en la casa*.

—¿Cómo se traduce la experiencia de publicar libros inconclusos? Es el caso, por ejemplo, de *Al margen de un tratado*, que usted siguió trabajando después de su aparición en *Memoria del tigre*.

—Lo que sucede es que no se me ocurren poemas sueltos, pienso más bien, ya lo he dicho con frecuencia, en conjuntos sobre un tema. *Tabernarios* me llevó tres años de escritura, y además tuve que excluir de él muchos textos que terminaron formando parte de otro poemario. *Cada cosa es Babel*, el libro inicial de *Memoria del tigre*, no es estrictamente mi primer libro, sino el primero que he considerado digno de una antología. *El tigre en la casa* fue concebido como un largo poema sobre la cara oscura del amor. *La zorra enferma* es también otra unidad, una visión de los aspectos oscuros del mundo amoroso, político, económico, social, etcétera. Es casi un libro de material crítico.

—Que se caracteriza por su fragmentariedad.

—No, yo creo que sí es unitario. Tiene el aspecto de un libro misceláneo, pero lo unifica ese rastreo de la oscuridad en el mundo, por eso se llama *La zorra enferma*.

—Usted alguna vez distinguía los libros unitarios, concebidos como unidades, de los libros "de época", que recogen lo diverso.

—Creo que no he escrito ningún libro misceláneo, por eso me tardó tanto en la realización de todos ellos. Si se examina *Caza mayor*, que se publicó junto con *El tigre en la casa* en un volumen titulado ¡*Tigre, tigre...*!, podrá verse que se trata de dos tigres distintos. *Caza mayor* fue escrito veinte años después de *El tigre en la casa*, y no es un libro sobre el infortunio amoroso, habla de la muerte, de la condición mortal del hombre en su conjunto y el desastre que amenaza con la desaparición de la especie. La metáfora es el tigre en tanto joya, pero también instrumento criminal y símbolo, incluso bíblico, de muerte y belleza. Como el hombre, también el tigre está desapareciendo. Es el poema XXIV de *Caza mayor*:

Los tigres mueren
pero las ratas proliferan, bullen y dan flor
(hay cinco por cada hombre, seiscientas mil por cada
[tigre]).

Este juego estadístico —por otra parte cierto— es un pretexto para formular brutalmente la expresión poética, esa idea de que el hombre está por desaparecer. ¿Cuál es la caza mayor? ¿Qué se caza cuando uno va tras una gran presa? Un tigre, no una mosca. La del hombre es la verdadera caza mayor.

—El primer libro que usted consideró digno de una antología fue *Cada cosa es Babel*; en él no aparecen los elementos que se van acentuando en los siguientes, como la violencia, el desencanto...

—Esto sucede porque los elementos predominantes son la filosofía y la poética; yo estaba experimentando otra línea. En este sentido también digo que soy varios poetas, aunque la parte final de *Cada cosa es Babel* contiene un alud de imágenes extremadamente violentas.

—Pero en el contexto del poemario esta violencia pesa tanto como otras intensidades. No tanto lo influye o determina en exclusiva.

—Acaso porque es el tratamiento de un tema filosófico y no de un tema erótico o "humano". El de la metafísica es tema siempre "inhumano". En *El tigre en la casa* ocurre en forma distinta. No hay más que una sola imagen. ¿Qué es el tigre? Es el infortunio, la muerte, sí, pero también la belleza y el amor, también la pasión carnal. El tigre es una metáfora plural. *Cada cosa es Babel* parece un poemario más frío, me llevó casi seis años de escritura. Es casi un poema de juventud: empecé a redactarlo cuando tenía veintidós años.

Este libro fue producto de una transformación de mi concepción estética. Era también no una polémica sino una forma de escapar a la influencia poderosa de la línea representada por Octavio Paz, y antes, principalmente, por José Gorostiza y, antes con Paul Valéry, a propósito de la forma y el contenido, "la forma en sí que está en el duro vaso", etcétera. Era un libro de confrontaciones poéticas.

Se puede caracterizar lo que uno hace, pero uno no puede calificarlo. Lo que puedo decir es que mis libros sí tienen unidad, que *La zorra enferma* no es un libro misceláneo, que está dividido en secciones pero el tema es único. Es incluso el más largo texto que he publicado.

—¿En qué sentido le atrae la figura de Monelle, que aparece en dos de sus libros?

—Evidentemente el personaje inventado por Schwob encierra el tema agresivo de la degradación personal. *El libro de Monelle* no es una de las grandes obras de Schwob, es simplemente algo curioso, lo que hace es poetizar de manera un poco romántica sobre las jóvenes prostitutas que imaginariamente salvan o redimen a Bonaparte o Dostoievsky en momentos críticos de su existencia. Yo me aprovecho de esto para escarbar en el punto extremo de la degradación humana, que es la negación del cuerpo, de la propia sexualidad, la venta indiscriminada del cuerpo. De ahí un poema de *La zorra enferma*, que empieza diciendo:



Dulces señoras,
lo verdaderamente despreciable
no es prostituirse
sino prostituirse a medias.

Y termina:

Sólo señoras mías,
para concluir este discurso edificante
—no se entusiasmen todas—,
sólo es lícitamente prostituible
la hermosura excepcional:
solamente los dioses y las diosas
saben prostituirse
con arte verdadero.

—Un recurso característico de su obra es esta lectura crítica, como en el caso de Schwob, el diálogo con ciertos autores.

—Toda literatura es un diálogo.

—Pero en su caso aparece como una mecánica consciente, asumida.

—Creo que soy leal a los autores, los incorporo al contenido del texto. En general el escritor intenta eludir sus influencias, porque evidenciarlas parecería una imitación servil. Pero si ha rumiado una gran cantidad de obras, si ha logrado asimilar un considerable proceso cultural, ya no tiene escrúpulos para declarar sus precursores.

Es absolutamente falsa la idea de que hay que leer poco para ser original. Un lector temeroso es mucho menos original que uno que se entrega con pasión a la lectura, porque aquél asume inconscientemente todo tipo de imitaciones y cree descubrir lo que no ha descubierto. Cuando yo tenía catorce años me consideraba un genio de extrema originalidad, y eso que fui un lector precoz. Al cumplir los veinticinco ya había leído una buena cantidad de libros, y comprendí que era un ignorante y que no estaba inventando absolutamente nada.

Esa es la angustia fundamental de la creación artística: ¿para qué escribir un libro si no se aporta nada nuevo a las grandes visiones monumentales que están detrás de nosotros? Esa es la angustia.

—La segunda parte de *Tabernarios*, que alude precisamente a la taberna, integra homenajes a Kafka, Proust, Gómez de la Serna, Renato Leduc...

—El tema de lo tabernario es eterno y lo he tratado en todos mis libros. *Caza mayor* es un poemario con ese tema, por eso hay un texto dedicado a Sábines, poeta tabernario, en homenaje a Alceo, el compañero cólico de Safo. Hay incorporados versos reales de Alceo, del poco material suyo que se ha podido recuperar, y por eso mi poema está escrito en estrofas alcaicas, griegas. Soy bastante maniático y perfeccionista en ese aspecto: no elijo con gratuidad las medidas de los versos, ni rompo gratuitamente las reglas de la métrica.

En cuanto a la serie dedicada a Leduc en *Tabernarios*, simplemente es un homenaje a un popular y hoy populachero texto suyo: "Sabia virtud de conocer el tiempo...", al que le han puesto horrenda música. Desde mi juventud se bromeaba con la idea de que no se podía escribir un poema con esa libertad y gracia de Leduc. Los hemos escrito toda la vida. Un día me instalé en un bar y escribí seis o siete variantes; seleccioné cuatro. De cualquier modo, ese juego es viejísimo, está por ejemplo en fray Miguel de Guevara (contemporáneo de sor Juana Inés de la Cruz): "El tiempo y la cuenta". Es eso mismo.

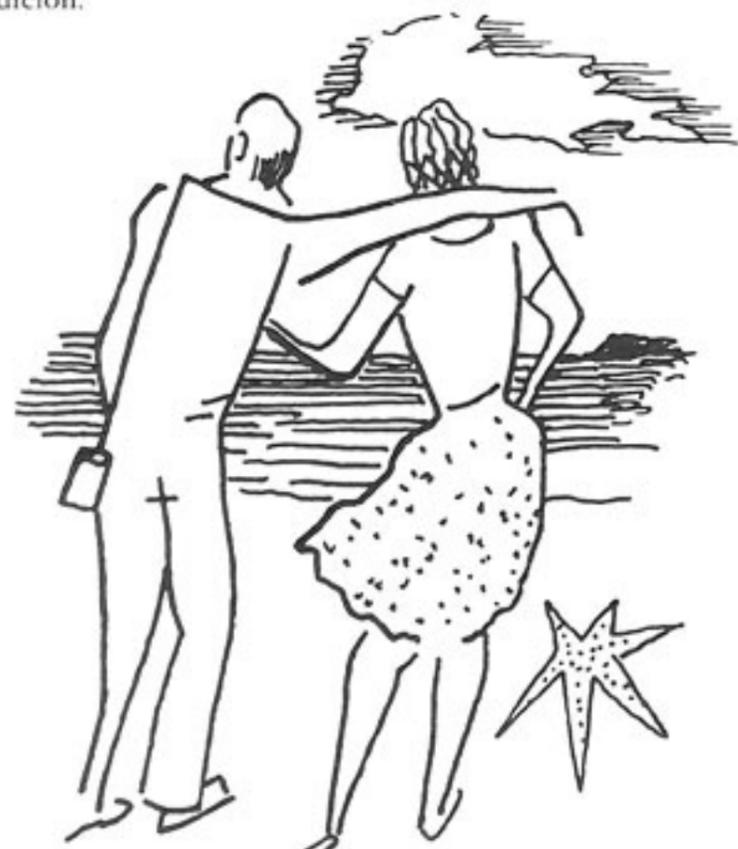
El tema del tabernario es muy amplio, y está además en *El tigre en la casa* y en *Caza mayor*; ahí evoco reales cantinas donde pasé muchas tardes de mi juventud. En *Tabernarios* se habla también de la desgracia, por eso titulé esa parte "Solos de guitarrón para hombres solos", en contrapunto con la sección celebratoria de lo erótico. La tercera ("Baja traición") simplemente reúne traducciones, e inicia con un poema dedicado al gran traductor y poeta Gerardo Deniz.

—¿Distingue en su obra proyectos mayores?

—Los proyectos de largo aliento son los de pequeño aliento, para contestar con una frase en que insiste Octavio Paz: la poesía de gran aliento es la de circunstancia, la ocasional. Hoy los proyectos sistemáticos de planeación de un poema irrepentible como la *Divina Comedia* (portento que ya no puede ser consumado en este periodo), son los fracasados. Creo que la poesía tiene espontaneidad, surge con la vida, en el momento (también la de Dante, claro está). En *Memoria del tigre* hay un texto, "Tercera Tenochtitlan", que es un largo poema sobre la ciudad. En el libro aparecieron dieciocho o veinte cuartillas, pero la versión actual tiene ahora unas setenta.

Trabajo simultáneamente en varios libros. Preparo, por ejemplo, un nuevo libro con textos de prosa poética y narrativa: *Manual de flora fantástica* (contrapropuesta del *Manual de zoología fantástica*, de Borges). Éste es un libro que no he podido terminar porque necesito completarlo con unos treinta o cuarenta textos adicionales. Trabajo simultáneamente en prosa y poesía: *Autobiografía de un fracaso* interesó mucho a la gente, y debió ser más voluminoso. Cuento con material para hacerlo, pero tengo un problema de tiempo. Estoy escribiendo también un libro cuyo título enuncia el tema: *Joyce y la ópera*. Me he dedicado muchos años a la música, incluso soy un cantante de vocación frustrada, como Joyce lo era. Toda su obra está llena de referencias musicales: él estudió para la Scala de Milán, tenía verdadera formación musical.

En fin, tengo la desgracia de trabajar simultáneamente una gran cantidad de materiales. Además de *Tabernarios* y *eróticos* terminé otro poemario que está por editarse en España. Tiene un nombre curioso: *Bitácora del sedentario*. Se dice que hay bitácoras del viajero, pero yo viajo menos de lo que quisiera. Por eso se llama así, es un libro sobre el mundo hispano y Latinoamérica. Una nueva bitácora, una nueva tradición.



LA POESÍA EN ITALIA

Sección a cargo de Guillermo Fernández

BRUNO BIANCO

Tu primer soneto

Si cuando estás desnudo y eres mío
tiembla mi corazón como una llama;
si tú también te quemas en la flama
del lujurioso lujo del estío;

si cuando siento que se inflama el río
de mi sangre en tu sangre y todo el drama
feliz de nuestros cuerpos se derrama
como un vaso de vino en aire frío;

si cuando en la agonía deslumbrante
la perla se convierte en un diamante
y la angustia final lo hace pedazos,

es porque nunca, como en ese instante,
siento el amor que sale de mis brazos
y te estruja callado y centelleante.

Florenca, 8 de abril de 1965.

"Todavía no sé qué piedra ha pesado más en los platillos de la balanza, para decidirme a enviarle un viejo soneto que incluyo aquí: ¿su graciosa e impertinente insistencia en conocer algo más de mi obra en verso?, ¿mi deseo de turbar un poco las aguas de su tranquilo criterio, a sabiendas de que el suyo y el de los demás me tiene completamente sin cuidado? No me concierne en absoluto aventurar ningún juicio acerca de las ocasionales cualidades del poema en cuestión, pero sí, en cambio, la exigencia —dado el caso de que usted quiera traicionarlo— de que éste pase a su idioma —el cual conozco mejor de lo que usted cree— como debe ser, y me refiero a la observancia de las rimas; de lo contrario, le sugiero que se abstenga de traducirlo sin respetar este requisito."

Así reza un fragmento de la carta que el poeta toscano me mandó hace casi dos años —dato curioso: el matasellos del correo florentino marca el 19 de septiembre de 1985, el mismo día del macroterremoto orgullosamente nuestro—. Acostumbrado ya a la soberbia impertinencia de Bruno Bianco y fortalecido por la conciencia añeja de que casi siempre la calidad de las obras supera de sobra la calidad humana de sus autores, me importó un comino el tono de la carta y concentré mi atención en algo más positivo. Desde la primera lectura me di cuenta de que el soneto aparecía ante mis ojos de traductor cual materialización del desafío lanzado por el autor y de que sus pullas, irrelevantes en una primera instancia, empezaban a escocerme. Y mordí el anzuelo, levanté el guante de inmediato. Su insidioso juego me ha robado muchas horas de sueño... y me las seguirá robando, puesto que la presente versión, como todas las versiones, es una cosa siempre inacabada.

ANTONIO

Nocturno

Vivo en una casa protegido
por mujeres pequeñas, alegres y
benignas.

Fuera de eso, el aire es áspero y azul
(y malo para el asma).

Un abra entre las nubes y la tráquea
atrás del horizonte.

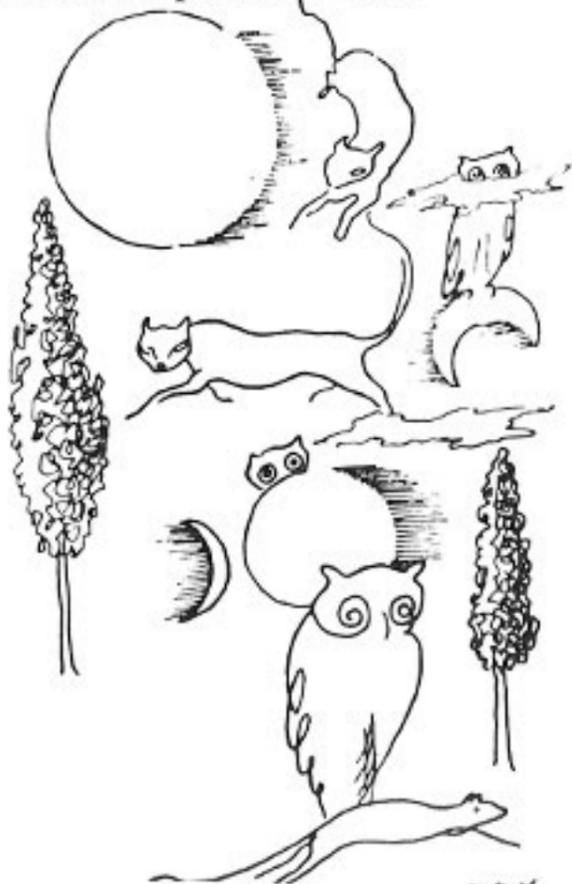
Inmóvil dentro y fuera del pulmón,
compacto y plano.

Las hormigas pululan a la luz de la luna
y sin destino.

Las aguas se retiran y nos privan
de todas las especies comestibles.

No tardes, Nora Elvira, amada y lenta.
Lenta mía y bucólica no tienes

ni siquiera la excusa
de algún verde pasado rural.



Taberna

En las tinieblas los cuerpos envejecen
sin que nadie repare en el escándalo.

Un rostro amable y terso se confunde
con los belfos que van hacia la muerte.

Por eso somos hijos de la noche
a la puerta del templo. Un lamparín

es también el anuncio de reposo
para los cazadores extenuados.

Una taberna, por ejemplo, es en la
noche
el frontispicio de las maravillas.

O al menos una luz en las colinas
donde rondan los perros salvajes.

Nadie teme a la muerte adormecido
en su mesa de palo y sin embargo

entre los altos vasos apacibles
se enfría el corazón con la insolencia

(y el encanto tal vez) de un tigre adulto
en la plaza del pueblo a pleno día.

Ninguna confidencia en verdad nos
degüella.

Ni la risa recuerda a un jabalí

de pelambre dorada y fino precio.
El páncreas es un campo de ciruelas.

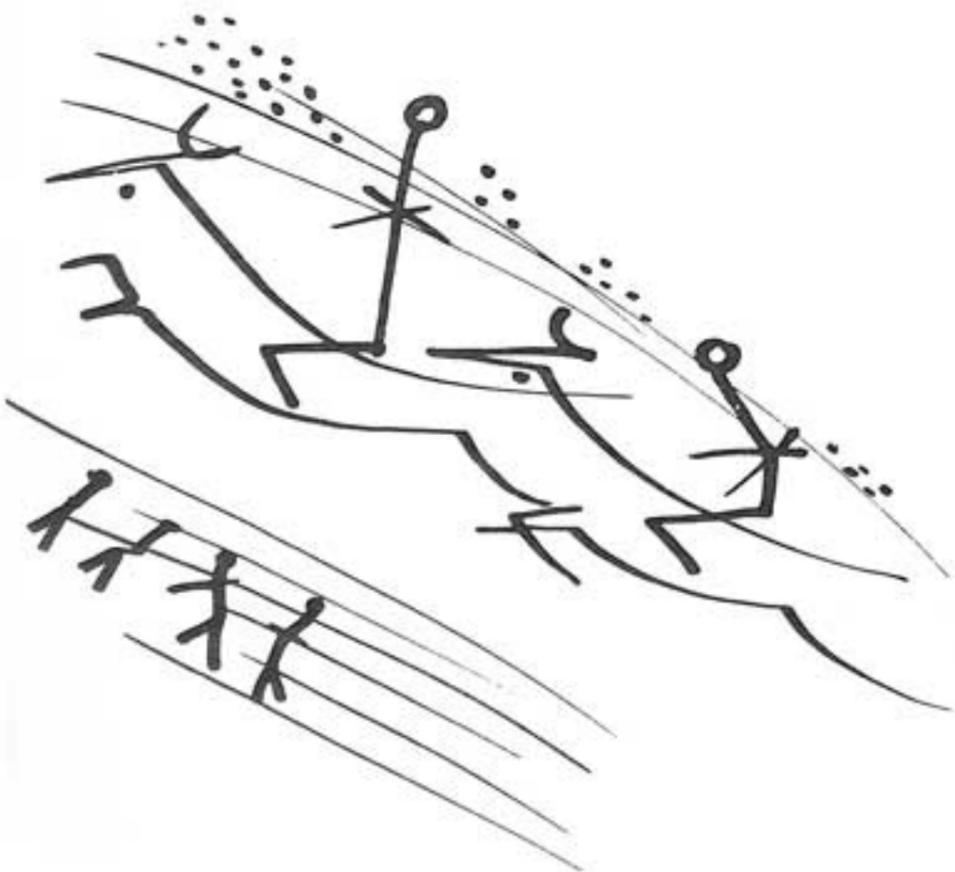
Los diablos apagan la linterna.
Aguardan (como suelen) donde cesa la
luz.

CISNEROS

Requiem (2)

i.m. Hans Stephan

No el muro lateral ni el cielo blanco,
los gorgojos al fondo
y la ruda tan densa. No al final
de todas las visiones.
No el gajo de limón en los pantanos
o el tufo del carburo.
No el fofu bamboleo del mosquito
donde empieza la selva
y la gran confusión.
Más bien el rostro amado,
esos poros pequeños, piel de playa
y brillos de salmuera en el poniente.
Un aire muy ligero, sin frituras,
la cama bien tendida,
las rodillas holgadas,
la manta leve y fresca.
Las uñas cortas de la mano amada
sobre el lomo en pavor de los rebaños.
Kyrie eleison
Christie eleison
Kyrie eleison.
Un ciervo azul y calmo como el hielo
sea certeza de la resurrección.



LA VIOLENCIA LEAL DE ANTONIO CISNEROS

David Huerta

La tradición poética peruana de nuestro siglo tiene dos figuras tutelares: César Vallejo y Martín Adán. Por contraste, por continuación o por enriquecimiento de los legados de Vallejo y Adán, gran parte de la poesía que se escribe en el Perú está sólidamente enraizada y posee un robusto sentido polémico. Las raíces de la poesía peruana se airean frecuentemente a la brisa de las discusiones; éstas aparecen de modo explícito o se ventilan de la mejor manera: en las páginas de los textos, en los versos mismos. No sólo la poesía sino la literatura peruana en general se ha pensado a sí misma constantemente, como lo prueban los libros de José Carlos Mariátegui y de José María Arguedas. Los novelistas y prosistas peruanos forman parte orgánica de esta evolución; la sola mención de Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro lo muestra con amplitud.

Vallejo y Martín Adán, entonces. Lo cierto es que el Perú es un país de una riqueza poética sorprendente en América Latina. La generación en la que Antonio Cisneros (Lima, 1942) destaca en un lugar central continúa ese caudal, ese movimiento; entre los nombres citables de ese cúmulo generacional están los de los poetas Rodolfo Hinostroza, Mario Montalbetti, Mirko Lauer y —un poco más joven— Vladimir Herrera. La centralidad de la poesía de Cisneros en esa generación consiste en una muy amplia libertad expresiva, lo que no es poco decir en el país de Vallejo. Hinostroza sería, al lado de Cisneros, el otro poeta innovador o vanguardista de esa generación; sus dos respectivos primeros libros formales lo confirman, en la medida misma en que se integran en una tradición de ruptura, con lo cual al mismo tiempo —y con el mismo impulso— crean otras condiciones y subvierten contextos: *Contra-natura*, de Hinostroza, y *Comentarios reales*, de Cisneros, modifican con enorme energía la “legibilidad” de la poesía peruana moderna.

Antonio Cisneros ha vivido muchos años fuera del Perú. Para su formación fueron especialmente importantes los años pasados en la ciudad de Londres, donde preparó —seleccionó, prologó, anotó y tradujo con un sello muy personal— una copiosa antología de poetas ingleses modernos que dio a co-



nocer en Barcelona la editorial de Carlos Barral. Cosmopolitismo: un poeta peruano traduce poetas ingleses y los da a conocer en una editorial española. Francia, Alemania, los Estados Unidos y Hungría han sido también lugares de residencia para Cisneros. Su experiencia de viajero latinoamericano no es menos grande: Cuba, Nicaragua y México son países a los que ha viajado con regularidad. En Cuba, además, obtuvo el premio de Casa de las Américas en 1968, por su libro *Canto ceremonial contra un oso bormiguero*; en Nicaragua le otorgaron el premio Rubén Darío en 1980 por la *Crónica del Niño Jesús de Cbilca*; en México, en fin, el Fondo de Cultura Económica recogerá muy pronto su obra poética reunida en un solo volumen.

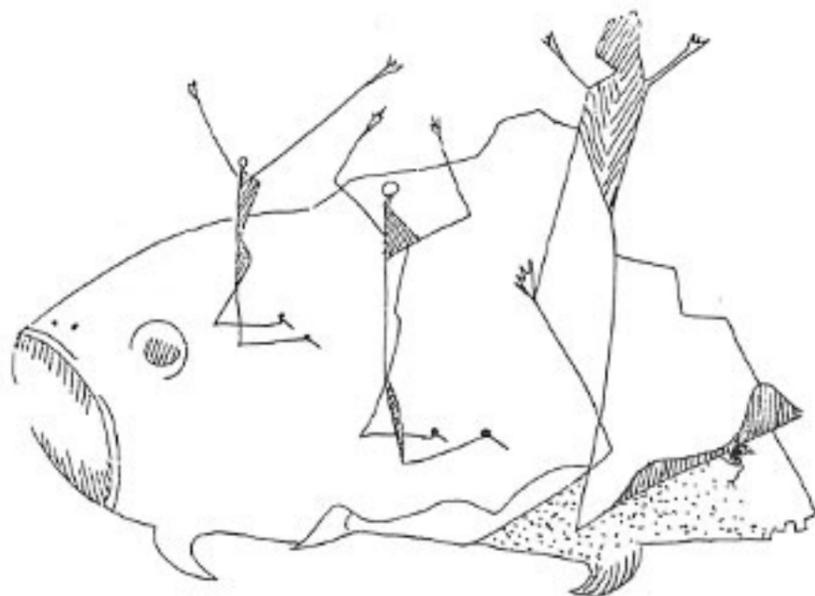
La innovación no equivale necesariamente a la vanguardia: ésta indica una posición beligerante; aquélla forma parte natural en el desarrollo de un proceso histórico y cultural. (Vallejo, innovador, luego recuperado por sucesivas vanguardias latinoamericanas, era ferozmente antivanguardista en 1927, es decir, en la época dorada de las vanguardias del siglo veinte.) La vanguardia es la zona explosiva de la tradición de la ruptura; la innovación es la región críticamente activa de ésta —más serena pero no menos severa que la vanguardia. Ni qué decir tiene: no hay innovadores o vanguardistas en estado puro; menos caso todavía tiene investigar cuáles son "mejores" que otros. Hinostriza ha sido un poeta más vanguardista que Cisneros; su *Contra-natura* (1970) fue un libro que terminó de naturalizar —como ironía de su propio título— el pastiche o *collage* poundiano en las letras latinoamericanas, después de los largos poemas narrativos y/o documentales de Ernesto Cardenal en esa tesitura; años después de ese libro de vanguardia, Rodolfo Hinostriza escribió un libro sencillísimo, conmovedor y lleno de inteligencia: el confesional e inclasificable (en términos de género) *Aprendizaje de la limpieza*, digno de figurar al lado de los libros de Rilke (*Cartas a un joven poeta*) y de Paz (*El arco y la lira*) en las bibliotecas de los poetas. Cisneros es innovador, en cambio; tiene un temperamento más clásico y a la vez no menos cosmopolita que el de Hinostriza. En ese temperamento clásico se anima, también, un talante conversacional y confesional. En este último doble sentido (conversación/confesión), han quedado indeleblemente impresas, en la poesía cisneriana, las huellas de abundantes lecturas en lengua inglesa —y no sólo poéticas, sino de todos los géneros. El *yo* cisneriano es, con todo, en la lati-

tud confesional de su obra poética, un personaje muy poco novelesco o autobiográfico: es un poderoso pronombre personal, es decir, una partícula generadora de poesía, una particularidad de su poesía, una fuerza poética. Cisneros crea un ciclorama verbal, como todos los buenos poetas, y contra esa superficie proyecta las figuras —dramáticas, trashumantes, irrisorias, fabulosas, cotidianas— de sus imaginaciones. Una de esas figuras lleva delante de sí, como una palmatoria, anunciando su peculiaridad, el pronombre *yo*.

Quien quiera tener una idea de la importancia o difusión que tiene la obra de Cisneros, que consulte la edición de Emecé de la novela de Sidney Sheldon *El capricho de los dioses* (que puede adquirirse, junto con los otros títulos de este autor, en los expendios de *best-sellers*), página 66. Ahí, en esa novela, y dentro de ella en el departamento de un personaje, se descubren cuatro libros: de Jorge Amado, de Omar Cabezas, de Gabriel García Márquez... y *De noche los gatos*, de Antonio Cisneros. (Llama la atención la falla del traductor, que no sabe que *At Night the Cats* es una antología de Cisneros que apareció en los Estados Unidos con ese mismísimo título, en edición bilingüe; y que, en todo caso, debía haberle puesto el título correcto, retomando el original en castellano, que vendría a ser *Por la noche los gatos*.)

En el contexto latinoamericano, la obra poética de Antonio Cisneros se cuenta entre las más originales y enérgicas, entre las que con más consistencia han hecho eso que cuesta no poco trabajo: construir un mundo propio, luego de viajar cuidadosamente por muchos mundos ajenos o, por lo menos, lejanos. En los términos de la tradición de la ruptura, la poesía cisneriana tiende un puente con la poesía peruana —y latinoamericana— del siglo que viene; asimismo, destruye sus vínculos con la poderosa —y recentísima, en términos históricos— gravitación de la escritura poética de César Vallejo, uno de los *founding fathers*, al tiempo que la renueva y enriquece. No es fácil habérselas con figuras como la del cholo lunar muerto en París un viernes (no jueves) del 38.

Gracias a que en el Perú hay poetas como Antonio Cisneros, podemos leer hoy con más libertad a César Vallejo y a Martín Adán, creadores contra los que aquél se ha rebelado con toda la violencia leal —serenidad severa— que merecen semejantes poetas.



P U T A S

(Versiones del inglés de Efraín Bartolomé)

Oh pies, oh piernas, oh muslos por los cuales moriría, oh nalgas, oh vagina, oh costados, oh bellos hombros, oh pechos, oh brazos, oh amados ojos por los que enloquezco, oh movimiento magistral, oh besos admirables, oh exclamaciones que excitan. Y aunque ella es italiana y su nombre es Flora y no le canta a Safo, Perseo insiste en amar a Andrómeda la hindú.

Filodemo

Puedes tener a Europa, la muchacha ateniense, por un dracma; sin temor a ser interrumpido y sin ninguna objeción de su parte. Ella tiene sábanas perfectamente limpias y fuego en el invierno. Fue totalmente innecesario, Zeus, transformarse en toro.

Antípatro de Tesalónica

La tarifa usual de Gala es de dos piezas de oro. Si tú le pagas cuatro dará satisfacción a tu menor capricho. ¿Por qué entonces Esquilo paga diez? El sexo oral lo da por mucho menos. Sólo una cosa explica estipendio tan alto: un silencio total respecto a su visita.

Marcial

Yo alabo a la bailarina de Asia que ejecuta esos lascivos movimientos estremeciéndose desde las tiernas yemas de sus dedos, no porque pueda ejecutar toda la serie de posturas eróticas, o por el movimiento de sus dúctiles brazos; sino porque ella sabe cómo excitar mi viejo y fatigado instrumento y no siente rechazo por la piel arrugada. Su lengua, sus manos, su cuerpo logran ponerlo en marcha. Una vez que te estrechan esos muslos, ella puede levantar un muerto.

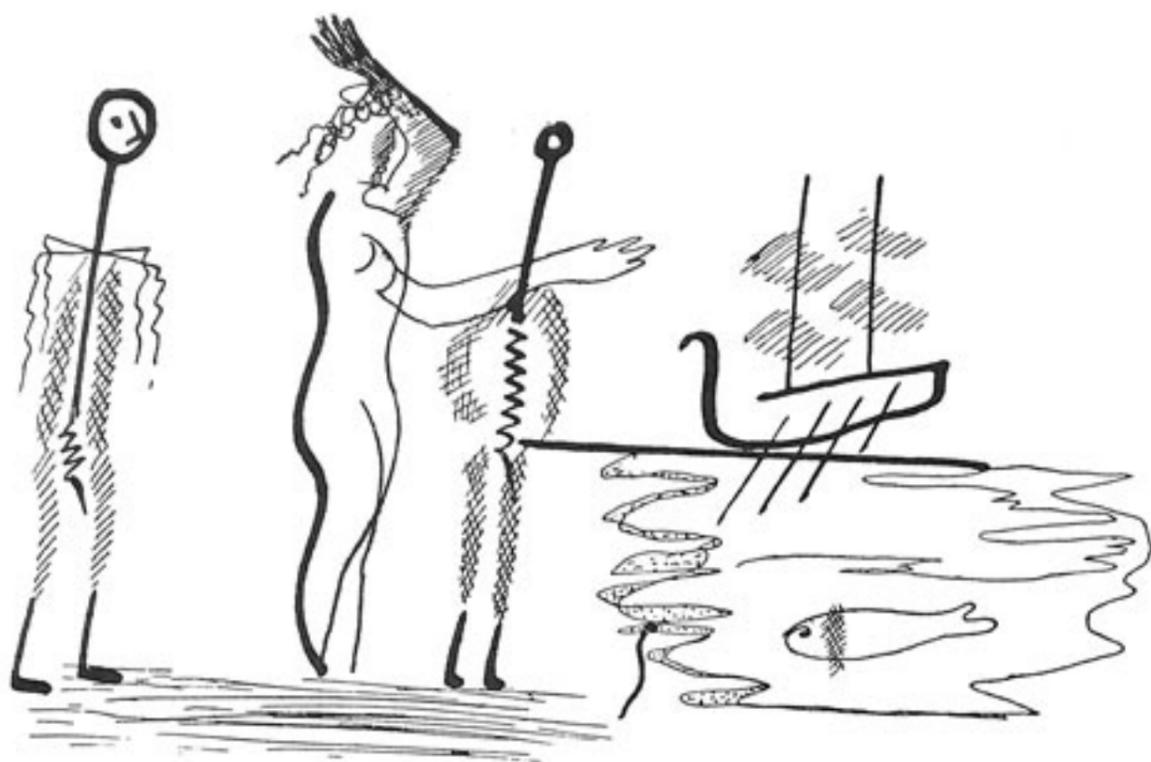
Automedon

Melisa, tú eres justamente lo que tu nombre significa: la abeja de la miel. Lo sé y lo creo de todo corazón. Cuando tan dulce besas, fluye miel de tus labios. Cuando pides tu paga, ¡ah, qué duro aguijón!

Marco Argentario

Encontré estos textos de la *Greek Anthology* y de los *Epigrams* de Marcial acompañando las ilustraciones del hermoso *Greek and Roman Erotica* (editado por Crescent Bokks, New York; con una presentación de David Mountfield). Hasta donde sé, no hay versión al español de tres de estos textos: no aparecen, al menos, en la *Antología Palatina* editada por Gredos. De los textos de Antípatro y Marco Argentario, *La Guirnalda de Afrodita* (editada por Visor) registra versiones tan pálidas que son casi irreconocibles. Prefiero las versiones inglesas y, por lo tanto, las mías. Esa es la razón para publicar estas variaciones sobre un tema eterno. (E.B.)





JACINTA

LA PELIRROJA

Poema en poemas y dibujos de
José Moreno Villa

PRIMERA PARTE

I. Bailaré con Jacinta la pelirroja

Eso es, bailaré con ella
el ritmo roto y negro
del jazz. Europa por América.
Pero hemos de bailar si se mueve la noria,
y cuando los mirlos se suban al chopo de la
vecina.

Porque —esto es verdad—
cada rito exige su capilla.
¿No, Jacinta?

Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja
pel-pel-peli-pelirrojiza.
Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos
son, sí, son, tus dos, dos, dos, bajo las tiras
de dulce encaje hueso de Malinas.
Oh, Jacinta,
bien, bien mayor, bien supremo.
Ya tenemos el mirlo arriba,
y la noria del borriquillo, gira.

II. Cuando revienten las brevas

Estarás leyendo un libro que no te gusta,
—porque te gustan más las ramas y
accidentes del aire y del jardín.
Cuando revienten las brevas,
vendrán las vendimiadoras, con sus racimos.
Vendrá Isabelilla,
que tú sabes, tú sabes, en fin, tú sabes



que, todos los años, cuando viene Isabelilla,
cierras el libro y me dices: “¿vamos al
tomillar?”

III. Me enamoré de la gitana

Con todo el miedo de mis diez y ocho años
y todo el amor de esa misma hora,
yo quise pintar a la gitana de los percales.
Pintarla, para, durante la postura,
decirle, ¡qué ojos, qué boca, qué dientes!
Pero la gitana, se lo dijo al gitano,
y la gitana cambió de circuito:
no pasó más por la puerta de mi casa.

IV. Y el chofer volvía la cara

En aquel taxi, aquella noche,
y en aquel parque, llorando como de verdad,
tu naricilla fría y mi barba rapada...
—¿recuerdas?— el chofer, curioso y rabioso,
volvía la cara de apache.

(Parque central de Nueva York,
cinco minutos cruzando la noche;
la pelirroja venal, llorando en mi hombro,
y, delante, la vacilación criminal del chofer.)

V. Cuando salga la gaviota

Estaremos en la azotea
cuando salga la gaviota
con sus diez americanas, viejas y tobilleras.
(¿Tobillos?—Rodillas.)

bles los primeros rasgos, rescatar la frescura de la primera imagen y liberar los ritmos, acentos y rimas a sus propios dictados y caprichos. "Lo marmóreo — escribe Luis Cernuda — la perfección en frío y toda exterior, debía chocar con sus predilecciones íntimas, como también parecía ocurrirle a Machado; pero en éste raramente se le antoja al lector que haya algo que retocar en sus versos, y en los de Moreno Villa si se nos antoja en bastantes ocasiones."

En una noche azul, callada y encalmada, la selva ardió.
Y cuando vino el alba, rosada y alocada, apareció
recto y negro en la cima, un carbón solitario,
Sagitario
la corona de estío con su diadema astral.
(de *La selva fervorosa*, 1914)

Esta libertad en el tratamiento formal de los versos y su constante fuga de las figuras ornamentales es lo que lo convirtió en una personalidad tan atractiva para los nuevos poetas españoles del momento, léase *Generación del 27*, aunque en el fondo estos fueran más conservadores en lo que al uso del verso se refiere. Metonimia y no metáfora, juego y no solemnidad. El propio Moreno Villa se refiere persistentemente a la *gracia*; en *Vida en claro* el poeta nos da una luz para entender esta firma extraña, el *Cante jondo*:

Una cosa fue importante para mí en aquella época — nos habla de su adolescencia — de estúpido vagabundeo: la copla del Cante jondo. Quien vive en Andalucía está bañado desde niño en cantares, porque cantan los criados y cantan los campesinos. Pero los aficionados saben que el cante jondo tiene su momento, su hora justa; que sobre el cantaor no descende el espíritu santo sino al sonar ese instante y, además que no todo cantaor *tiene duende*.

Una de las características del Cante jondo es el encuentro constante de antagónicos: alegría y dolor, sobriedad y desmesura. El cantaor, como el poeta Moreno Villa, es capaz de pasar sin mucha dificultad del desgarramiento a las palmas. Otra cosa nos revela la cita anterior, *el duende*. Esto lo han repetido, con otras palabras, muchos poetas. Paz y Mutis saben que existen versos que son responsabilidad divina, Moreno Villa y Lorca hablan del duende para decir lo mismo. Hay azar en la creación y esta variante indomable merece su respeto y su lugar en el poema.

Aquí quiero hacer un paréntesis para mirar una de sus pinturas a la luz de su poesía. Veo en una reproducción el óleo titulado *Viéndolo pasar*. Tres figuras habitan el plano: un caballo negro en fuga hacia la derecha; una formación rocosa en el centro; y a la izquierda una mujer. Los colores son casi transparentes, blancos y amarillos. Lo negro del caballo y el vestido azul de la mujer son las notas contrastantes. El caballo viaja hacia fuera del plano: lo oscuro corre inaprehensible, *se le ve pasar*. Las piedras son blancas y su forma desequilibrada nos hace pensar que flotan. No hay gravedad. La mujer está en paz, asiste al paso de la belleza, el deseo, los sueños, lo inesperado, sin detener su movimiento. Ella misma carece de peso, el orden de las formas es un accidente sobre un plano que recoge otros posibles antagónicos, la sobriedad y la gracia, el caballo y la mujer. Líneas arriba hablábamos de la influencia del Cante jondo en la obra de Moreno Villa, ¿no podríamos tradu-



Retrato de
Consuelo Nieto.
1938



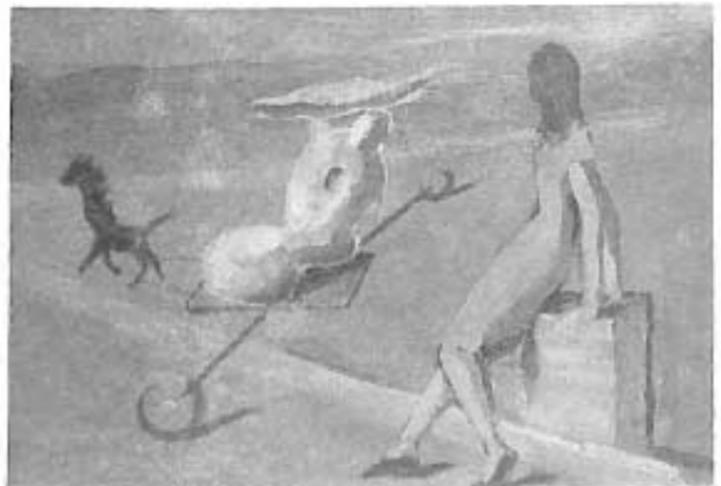
13

cir esto como el equilibrio entre el juego y el trabajo? ¿No es esto lo que primero nos impresiona en la obra del también malagueño, Picasso?

Es cierto que en su obra se observan los préstamos mutuos con la plástica de su época. Vemos a Dalí, Miró, Picasso, algún recuerdo de Duffi, los dibujos de García Lorca, etc. Pero también la sobriedad, sobre todo los estupendos retratos, de Goya y Suloaga, y de sus contemporáneos Rodríguez Luna y Fernández Balbuena. Pero aun cuando su trabajo viaja de un tema a otro y se desliza por distintas corrientes y técnicas hay un motivo que la liga y unifica: la línea. Aun en los óleos y retratos el uso de escarciador lo lleva a devolverle, en medio de colores y tonos, su valor a la línea. ¿No pertenece a la misma naturaleza esta línea fresca del pintor a la voz del poeta? ¿No unifica la nítida versificación de Moreno Villa las distintas etapas de su obra? Yo creo que sí. Su poesía parece estar, como parte de su pintura, sobre un planeta sin gravedad.

"De la lista de prodigios en que todos recordamos el del pájaro que habla y el del árbol que canta, no hay que olvidar el del poeta que pinta. Moreno Villa, español silencioso, sonriente y distraído de todo lo que no es su paisaje interior, es un poeta que pinta." Estas palabras de Xavier Villaurrutia nos proponen mirar la pintura desde la poesía y sin embargo, es posible encontrar en el pintor gamas más amplias de posibilidades que en su lírica. Si, salvo en algunos poemas, sobre todo los últimos, Moreno Villa huyó de las grandes masas verbales y buscaba el vuelo y no la tierra; en pintura

Viéndolo
pasar.
1930



vemos la necesidad de reencontrarse con la tradición plástica española. Delante del *Retrato de Consuelo Nieto* (1938) y de su *Autorretrato* (1958) entre otras obras —densos tonos ocres, grises y negros en el fondo; rostros de un color de brasa encendida— no sentimos propiamente el vuelo, ni siquiera el viaje. Es el peso de la Iglesia, el otro cuarto de la topografía infantil. De la misma manera, en el otro extremo, es en la pintura donde el juego, la ligereza, la informalidad aparecen de una manera más decidida. En efecto, Moreno Villa era un poeta que pintaba, y por no ser éste segundo su oficio principal, es probable que se sintiera en él más libre, menos comprometido, y que cierta irresponsabilidad lo hiciera a veces más audaz.

De entre toda su poesía creo que el momento más claro, donde ese equilibrio entre juego y trabajo se manifiesta plenamente, es en *Jacinta la pelirroja*. (1929). Una experiencia amorosa lo lleva a Nueva York y su equívoco desenlace —por no decir trágico— lo conduce a la escritura de este libro. *Jacinta* reúne en su seno dos virtudes importantes: primero es la revisión lírica de una separación amorosa por un camino totalmente distinto al que marca la tradición romántica; la segunda es la incorporación de su experiencia neoyorquina: los ritmos elásticos del jazz y de la música de los veinte penetran por este libro a la poesía en lengua española. Su encuentro con la cultura norteamericana es diametralmente distinto al que vivió García Lorca y reflejó en *Poeta en Nueva York*. Aquí no es la negación o el espanto, su mirada es más cosmopolita. Lorca vio lo horrible de esa enorme ciudad, el malagueño supo descubrir su gracia.

Desconozco la recepción que tuvo en España un libro como este, tan abierto en su mirada, tan poco castellano. Pienso sin embargo que es hermano de la novela *Sijé* de Eugenio d'Ors. *Jacinta* como *Sijé* son seres oceánicos; el pelo corto de una (*Sijé*) y pelirrojo y rizado de la otra (*Jacinta*) nos hacen concebirlas lejanas. Hijas de los viajes, bailarinas y frívolas son personajes de su tiempo, del cubismo, los autos, las vanguardias y las modas. Con *Sijé* y *Jacinta* la literatura española ha intentado a un tiempo desembarazarse de su egocentrismo y de su solemnidad. Ha querido ser moderna.

El parentesco de José Moreno Villa con d'Ors podríamos extenderlo a Ramón Gómez de la Serna: con estas tres plumas se aligeró el ambiente literario de los veinte españoles. Ellos abrieron también la posibilidad de una poesía que miraba a Francia, al mundo árabe y que se dejó nuevamente alcanzar por latinoamérica (Vallejo y Neruda). Son de alguna manera los hermanos mayores de los poetas del 27; el puente que permitió el tránsito del 98 a Alberti, Lorca y Pedro Salinas.

Volvamos por un momento a la pintura. Pienso en *Jacinta la pelirroja* y la veo no sólo en la tinta *Retrato de Florence* (1927) —¡una tinta! ¿Con qué otra técnica retratar a *Jacinta*? Pienso además en un trabajo posterior: *Alocada suicida* (1942). Quiero ver en esta figura



Retrato de Florence. 1927

14

Las tres gracias negras. 1946

Alocada suicida. 1942



que parece bailar mientras corre, que si bien el pintor ha adjetivado de *suicida* también la ha nombrado *alocada* y esto la libra de todo dramatismo, a *Jacinta*, la judía de Nueva York, Florence, una gringa en medio de España. *Jacinta* dibuja en su baile o su carrera formas desarticuladas, las extremidades de su cuerpo quedan liberadas sobre un mundo de tonos oscuros seducido por la magia. Un caballo de humo levanta su relincho cuando la *alocada* violenta con su blanca figura la quietud del paisaje.

Tanto en *Alocada suicida* como en *Las tres gracias negras* (1946) el quietismo sobrenatural del color ha dejado lugar al movimiento, el jazz o los tambores negros dictan el ritmo de las líneas.

Quisiera morir habiendo
sido poeta, carpintero,
pintor, filósofo, amante y torero.

Ah! y cantor negro
de un jazz que siento
a través de diez capas de suelo.

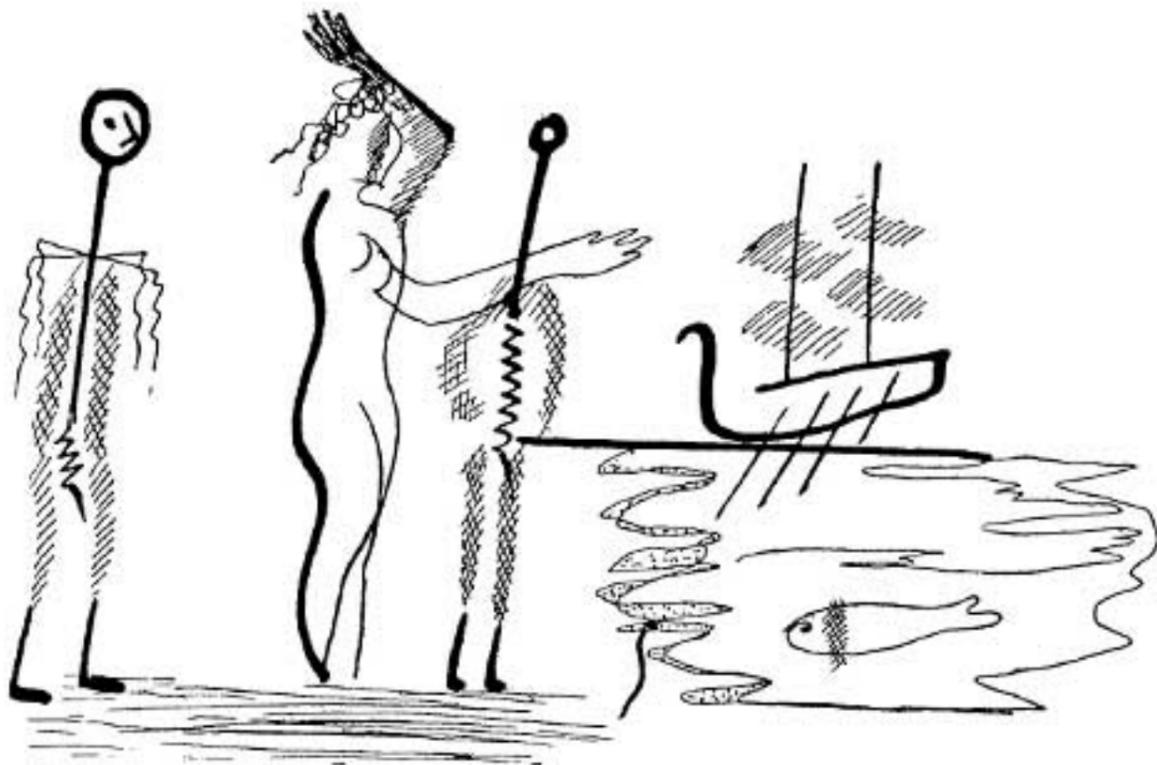
Poeta que pinta, pintor que escribe sobre pintura, José Moreno Villa se vio más cerca del puerto que de la Iglesia por razones de elección y de destino; sin embargo estuvo más cerca del cielo que de la tierra. Buscaba en el aire la ligereza y la gracia, la creación de una lírica y una plástica abierta al mundo y a las ideas. En el sentido vital la guerra lastimó a sus contemporáneos por igual; el exilio y la muerte, la censura y la pérdida de los amigos. En lo que a la obra se refiere la historia fue más cruel con unos que con otros. Mientras la tragedia humana se encontraba con el espíritu católico de Bergamín, Hernández o León Felipe y potenciaba su lirismo; Prados, Guillén y José Moreno se vieron sobre un mundo dominado por la guerra y no por la gracia de la vida o el juego fecundo. De un momento a otro la muerte se empeñó en banalizar su trabajo. A esto se debe el olvido que cubre a Moreno Villa. Si el franquismo los derrotó a casi todos, la historia convirtió a unos en voces de su tiempo e incluso en héroes. Otros fueron los testigos silenciosos, las víctimas mudas.

No quiero terminar estas líneas sin recordar el trabajo de José Moreno Villa en México. Un hombre que supo mirar al mundo desde un puerto, que reconoció el sonido del Cante jondo como del jazz, no llegó a este país a cantar solamente los versos del trasterrado. Como ningún otro intelectual del exilio español José Moreno se propuso explicarse México. En su libro *Cornucopia de México*, la buena pluma del poeta va registrando de manera comparativa con España las manifestaciones de lo mexicano (así tituló otro libro: *Lo mexicano*): Sus escritores, su pan, los dulces, su lengua, los mercados, las tlalperías.

Moreno Villa murió en México el 25 de abril de 1955. Casó con la mexicana Consuelo Nieto y tuvo también un hijo mexicano, José Moreno Nieto.

No vinimos acá, nos trajeron las ondas
confusas marejadas, con un sentido arcano,
impuso el derrotero a nuestros pies sumisos

.....
Teníamos que hacer algo fuera de casa,
fuera del gabinete y del rincón amado,
en medio de las cumbres solas, altas y ajenas.



JACINTA

LA PELIRROJA

Poema en poemas y dibujos de
José Moreno Villa

PRIMERA PARTE

I. Bailaré con Jacinta la pelirroja

Eso es, bailaré con ella
el ritmo roto y negro
del jazz. Europa por América.
Pero hemos de bailar si se mueve la noria,
y cuando los mirlos se suban al chopo de la
vecina.

Porque —esto es verdad—
cada rito exige su capilla.
¿No, Jacinta?

Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja
pel-pel-peli-pelirrojiza.
Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos
son, sí, son, tus dos, dos, dos, bajo las tiras
de dulce encaje hueso de Malinas.
Oh, Jacinta,
bien, bien mayor, bien supremo.
Ya tenemos el mirlo arriba,
y la noria del borriquillo, gira.

II. Cuando revienten las brevas

Estarás leyendo un libro que no te gusta,
—porque te gustan más las ramas y
accidentes del aire y del jardín.
Cuando revienten las brevas,
vendrán las vendimiadoras, con sus racimos.
Vendrá Isabelilla,
que tú sabes, tú sabes, en fin, tú sabes



que, todos los años, cuando viene Isabelilla,
cierras el libro y me dices: "¿vamos al
tomillar?"

III. Me enamoré de la gitana

Con todo el miedo de mis diez y ocho años
y todo el amor de esa misma hora,
yo quise pintar a la gitana de los percales.
Pintarla, para, durante la postura,
decirle, ¡qué ojos, qué boca, qué dientes!
Pero la gitana, se lo dijo al gitano,
y la gitana cambió de circuito:
no pasó más por la puerta de mi casa.

IV. Y el chofer volvía la cara

En aquel taxi, aquella noche,
y en aquel parque, llorando como de verdad,
tu naricilla fría y mi barba rapada...
—¿recuerdas?— el chofer, curioso y rabioso,
volvía la cara de apache.

(Parque central de Nueva York,
cinco minutos cruzando la noche;
la pelirroja venal, llorando en mi hombro,
y, delante, la vacilación criminal del chofer.)

V. Cuando salga la gaviota

Estaremos en la azotea
cuando salga la gaviota
con sus diez americanas, viejas y tobilleras.
(¿Tobillos?—Rodillas.)

Del agua viscosa surtirá la mecano del aire.
Jacinta, la peli-peli,
sentirá el pellizquito en el corazón
y, de rechazo, sus dedos
pellizcarán mi brazo.
—¡Jacinta, Jacinta!...
Tus movimientos son impagables.
Jacinta!—le diré.
Jacinta!—Y, acallando el júbilo:
Jacinta, ¿imaginas que es libre la gaviota?

VI. Comiendo nueces y naranjas

Comemos las nueces, Jacinta,
que son como seres viejos acartonados,
y comemos naranjas, Jacinta,
que son como anticipos de tu juventud.
Qué sentido tan vario este del paladar.
Lo seco y sin aroma,
lo aromático y tierno.
Nueces, nueces pardas, arrugaditas
informes, acartonadas;
nueces para jugar y apedrear,
que hay que romper con herramientas
y comer como simios.
Naranjas, naranjas de fuego, de chorreosos
gajos,
carne—¡joye! carne en pura geometría,
donde metemos cuchillo y uña
codiciosos, como las reses bravas.

VII. El hornillo es de 37 grados

Jacinta, el horno humano
delira si sube a los 42 grados.
Fíjate, Jacinta, que la buena marcha
exige 37 grados en la lengua que habla,
en el riñón que filtra,
en la uña que araña,
en el cerebro que maquina
y en el titulado corazón que ama.
¡Jacinta!
Quien sube a los cuarenta, delira.
Jacinta, por Dios, un paño embebido de
agua fría!

VIII. Muerte y vida

El silencio es un cadáver, Jacinta.
La nostalgia es un cadáver, Jacinta.
Quiero mostrarte todos los cadáveres
y luego barrerlos, quemarlos con sólo una
voz viva.

Todos arrastramos cadáveres;
el mayor, la rutina.

Pero qué don tan grande,
qué don tan inconmensurable, Jacinta
el de hacer, el de presentar un organismo
al certamen sin término de la vida.

IX. Al pueblo, sí, pero contigo

Al pueblo, sí, pero contigo, Jacinta.
Bordeando la vía del tren y el río.



16



Bordeando todas las flores del camino,
bordeando la iglesia,
el castillo,
la nube
y los bellos espíritus.
Bordeando la salud.
Corriendo por la inteligencia al filo.
Manteniendo nuestro corazón de carne
con carne sencilla e instinto.
Ven Jacinta, pelirroja,
copa sin pie, puro equilibrio.
Vamos al pueblo, bordeándolo todo.
El aire, la luz y hasta el concierto divino.

X. De un modo y otro

Si manoteas en el aire, Jacinta,
puedes herir a un alma que pasa.
Por eso me gustas con los brazos caídos
o con ellos atrás bajo la cabeza roja y clara.
¡Pasa otra vez, Jacinta,
como cariátide recta o virgen romana,
como sombra silenciosa y sumisa
por delante de la pantalla!
O bien, Jacinta, tiéndete
como mujer pagana
bajo el roble,
y duérmete con los brazos por almohada;
que de un modo verás tu pudicia
y, del otro, mi ansia.

XI. A Jacinta no se le conoce el amor

Así es Jacinta
dictadora siempre del mundo de sus líneas.
Jamás sensiblera
jamás caediza,
jamás inflada o roma,
pesada o cautiva.
Nadie le conoce el amor
sino el que comparte su penumbra tibia.
Todos conocen su elasticidad,
o su aspecto de diana esquiva.
Sólo uno conoce el declive
de su alma cuando amor la visita.

XII. Jacinta compra un Picasso

Para su casa rectilínea,
—sin roperos, con garage y jardín,
piscina y mullidos tapices—
Jacinta compra un Picasso a tres tonos:
rosa, blanco y azul.
Me recibe brincando. Y me abraza:
—¿No ves qué línea? —dice.
¿No ves qué fuerte y qué dulce?
Y Jacinta se besa la mano.
La mano que dió los dineros.
Dineros por arte.

XIII. No se hicieron para ti los caballos

Ni las bridas ni los estribos,
No sabes ni sabrás montar esa fuerza.
Me río como si quisieras galopar sobre nubes

o guiar las olas del mar.
 Jacinta, señálame tú mi empeño vano.
 Ríe tú de la montura imposible,
 ríe de mi desmaña
 en relación con la meta y el móvil.
 Y luego, Jacinta, luego,
 como sanos deportistas,
 riámonos del descubrimiento.
 Seremos más fuertes
 al medir nuestras debilidades.

XIV. Jacinta quiere estudiar el teatro ruso

Las plataformas secas y los planos
 interferidos,
 las rampas que se sumergen en lo negro,
 todo ese mundo descarnado donde la carne
 humana sorprende,
 fue para Jacinta magneto irresistible.
 —¿Iremos, iremos a Moscú?
 Vámonos, vámonos.
 —Sí, vámonos. A ese teatro ruso. A ese
 teatro rojo,
 a ese universo de tacto y no-tacto,
 de mano de ciego en el vacío
 y pie de ciego en clavos de punta.
 Vámonos, porque tú también eres algo rusa.
 Vámonos, porque yo también soy algo ciego.
 Vámonos. Tú, como bailando.
 Yo, como leyendo.

XV. No hay derrotas con Jacinta

Jacinta niega la derrota en amor.
 No hay vencidos ni vencedores.
 De su penosa y dulce brega
 salimos siempre enriquecidos.
 ¡Eso, Jacinta! ¡Eso!
 Por tu divina intencion, un durísimo beso.
 Aunque luego te vea palidecer
 ante un drama sentimental
 donde Gilbert, John Gilbert,
 sufre la derrota de una estrella fotogénica.

XVI. Yo quiero merendar con Jacinta

¡Jacinta muerde tan bien la cereza!
 Jacinta tiene áspera la melena,
 pero con ondas largas, como sus piernas.
 Jacinta se tiende en el césped
 como en un mar;
 Jacinta es la mujer perfecta
 a la hora de merendar.
 Jacinta se emociona con Lincoln
 por austero tenaz y político,
 muerde una tostada
 y me da la parte mordisqueada.

XVII. Jacinta en Toledo

*A media noche junto a
 Santo Domingo el Real*

El instinto le anuncia lo insólito.
 Tensamente, Jacinta, espera lo insospechado.

No sabemos a dónde van las calles, qué
 hondura tienen.
 No sabemos si los negros fondos ocultan
 seres humanos.

Bate un esquilón. Se arrastran y rozan
 cordeles secos.
 Gruñen todos los ejes y visagras de Toledo.
 Falso de secreción el Tiempo está oxidado.
 La bujía de un farolillo marca dos columnas
 y un alero.

De súbito, en la tirantez de la nada viva,
 voces tapiadas, vocecitas de mujeres niñas.
 Vemos el color de sus tocas,
 sentimos la aspereza y el olor de sus hábitos.
 Vemos sus penitentes lechos durante las
 pausas del cántico.

¿Es esto? —¿Es aquello?— ¿Cuándo vivimos?
 —¿En dónde?
 ¿Por qué? —¿Para qué?— ¿Bizancio? —¿Roma?

XVIII. Dos amores, Jacinta!

¿Hay un amor español
 y un amorzuelo anglo-sajón?
 Míralos, Jacinta, en las arenas jugando.
 Míralos, encima de la cama, saltando.
 Mira ese, medio heleno y medio gitano.
 Mira ese otro con bucles de angelillo intacto.
 Uno es un torillo —torillo bravo—
 y otro, encaje o capa —lienzo de engaño.
 Mira los ojos negros
 y los azules claros.
 Mira el amor sangriento
 y el amor nevado.
 El torillo-amor con su flor de sangre
 y el amor-alpino, de choza, nieve y barranco.

XIX. Observaciones con Jacinta

Mira, peliculera Jacinta,
 mira bien lo que tiene por nariz el elefante.
 Mira lo que necesitamos para sentarnos,
 mira la casa inmensa que tiene lo que
 llamamos rey.
 Mira esto de dormir, levantarse, dormir
 y levantarse;

17



mira la mujer y el hombre que contratan
no separarse jamás;
mira al canalla, dueño de nuestro globo;
mira cómo la flor tierna sale del suelo duro;
mira que de los palos de los árboles
nacen comestibles aromáticos.
Mira que del cielo puro nos llegan
agua, rayo, luz, frío, calor, piedras, nieve.
Absurdo y misterio en todo, Jacinta.

XX. Jacinta se cree española

Eh, Jacinta, ¿qué hay?
Te vas poniendo seria.
Peli, mi pelirroja, ¡qué mudanza de ánimo!
¿Es por aquel jinete guerrillero y serrano.
y por aquel paisaje lunar
y por aquel vino y aquella copla gitana,
y aquella frailería militante,
y aquellos hombres de luces que quiebran
toros?
¿Es por estos poblados míseros, de seres
que miran como gallipatos?
¿Es por las grandes iglesias y los pintores
de cosas divinas?
¿Es por el Tiempo derramado y no recogido,
por el Tiempo hecho basura?
¡Jacinta! ¡Jacinta! La seducción es un engaño.

Jacinta, mirándome, exclama:
"¿Y lo dices tú?"

SEGUNDA PARTE

I. Si meditas, la luna se agranda

Yo tengo un tren que descarrila,
pero del que siempre salgo con vida.
¡Ven, vamos! Viaje de cien días
y después, mano alta y sonrisa.

Por el bien y el cómo y el porqué
morimos de asco y pesadez.
Mira que la luna se agranda
si la enfocas una hora larga.
Mira que te come la luna.
Mira que está sobre la nuca.
Luna... luna.

Tengo lista la avioneta.
La que con el aire tropieza,
sin que jamás le estorbe la tierra.
¡Ven, vamos! Sin rumbo, ni estrella.
Después, un hopo de zorra en la atmósfera
quieta.

Si meditas, la luna se agranda.
Si meditas, la remolacha
sabe a tierra y escarcha.

II. El duende

Hoy quiero decir del duende.
Del duende que va y se acuesta
y se levanta en la linde de la vida quieta.



18



He perseverado en vigía
noche tras noche y tras día.
El duende sabe y no sabe de la vida quieta.

Cuando me olvido del duende
es que el duende me alimenta.
El duende sale y no sale por esta pluma
que cuenta:

Él arrima el sauce al río
y el acierto al desvarío.
Él es máquina; pero máquina incierta.

Con el duende pasan los muertos
de mi nación por mi corazón
dejando una puerta cerrada y la misma abierta.

Voy con el duende a donde tú me ocultas.
Mujer. No hay lámpara más plena.
Todo lo ilumina y lo pone en tinieblas.

El duende roba los luceros
y los clava en algunos cerebros.
Pero más tarde los desclava y los suelta.

Este duende que ha ceñido
el mundo con un cerquillo
es un máximo y un pésimo poeta.

Rompe los dolmenes más recios,
maneja sin romper las burbujas de jabón
y teje y desteje las ideas.

Sale temprano, nadie sabe a dónde.
Nadie sabe cuando retorna.
Lo hallaremos cuando menos se piensa.

¿Es como un hilo en una sombra de cristal?
¿Es como la mirada que corre
por el cielo dos siglos después de hecha?

¿Es el duende ese,
la cosa esa
que mira ese
cuando ya no está en el suelo que le sustenta?

Yo sé un poquito, muy poco del duende.
No sé sino que viene y se aleja
y que su figura, es como eso... como esa...
como el remolino
de dos granos de arena
en el hemisferio boreal
de la divina conciencia.

III. Causa de mi soledad

No es afán de apartamiento
sino atención al secreto.
Soy yo mi medio.

No es orgullo ni desdén,
sino hambre de conocer.
Soy pico y pared.

La solución de los otros
no me basta; siendo asombro.
Soy mi piloto.
Quisiera morir habiendo
sido poeta, carpintero,

pintor, filósofo, amante y torero.

¡Ah! y cantor negro
de un jazz que siento
a través de diez capas del suelo.

IV. Vanidad

He puesto cinco plumitas de avestruz
en este tablero,
y he mirado luego a lo alto
a ver las caras de los luceros.
Es así lo de todos los días.
Lo de todos los hombres,
magnates y pordioseros.
Cinco plumitas de avestruz
y un "¿qué dices, lucero?"

V.



Hice una *S* tendida como una barca
y todo mi cuarto se hizo playa.
Sentía el rumor rizado de la orilla
y el alquitrán que hay bajo la luz marina.

La *S* tiene su vela blanca y panzona,
su estela,
su verga,
su bandera.

Y vino hasta mí venciendo el monte,
la reja, la escalera y la puerta cerrada.
Y vino sin pescadores,
sin remos, redes ni boquerones.

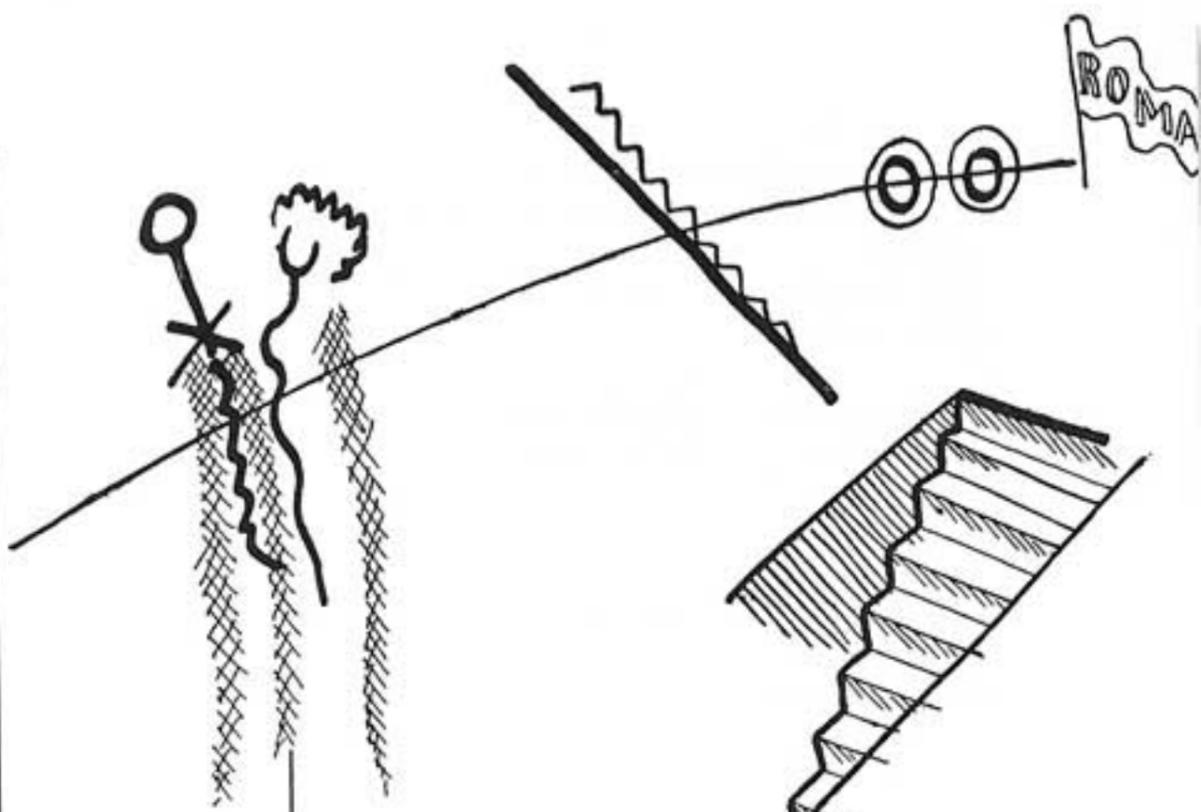
¿Aquí está la *S* ladeada,
ancha en la orilla encallada,
perdida yo no sé donde
y hallada sobre mi nombre.

VI

Ya no vuela, ya no canta,
ya no es pájaro siquiera.
No es negro, pardo ni blanco,
no es sombra ni es entequeia.
Pero es el mío, es mi pájaro,
insensible a la escopeta,
inmortal, porque su cuerpo
es espíritu, mi letra.

VII. Cuadro cubista

Aquí te pongo, guitarra,
en el fondo de las aguas
marinas, cerca de un ancla.
¿Qué más da
si aquí no va a sonar?
Y vas a ser compañera
de mi reloj de pulsera
que tampoco ha de marcar
si es hora de despertar.
Vas a existir para siempre
con la cabra sumergida,
la paloma que no vuela,
y el bigote del suicida.



Tiéndete bien, entra enferma,
sostén tu amarillo pálido
y tu severa caoba;
conserva bien las distancias
o busca la transparencia.
Lo demás no me hace falta.

VIII

Es inútil todo intento de concordia:
la jirafa tiene más día que yo,
y la estilográfica no le sirve al canguro.

Si supiéramos cuántos pelos llevamos en
la cabeza,
sabríamos hablar de la belleza
con aproximación.

Y si conociéramos el corazón,
veríamos que *Hola* vale por *Adiós*.

IX. A la madrugada

Cien trenes, cien barcos
y un millón de locos bailando.

Bajo las nubes y la luna
motores ciegos y voluntades oscuras.
Los peces duermen.
No sé quién es el buho de la mar.
Los pájaros duermen.
Los apaches del aire vuelan sobre el rabadán.
La oveja blanca y el pico negro
dibujan la violencia en el silencio.
Con el motor obtuso del barco
rima un corazón desvelado.
Con los émbolos de los trenes en marcha
funcionan dormidas, dilatadas las esperanzas.

X

Todas las ventanas, abiertas: ¡tírate!
Las puertas, de par en par: ¡vete!

Hay una curva lenta por los senos de la
montaña.

Un buey lame la hostia solar en el agua.
El agua se derrite al calor de la lengua.



Se desvanece el buey. La curva se proyecta
en sus cuernos y sus cuernos crean la luna
moruna,
perfil de teta
diamantina.

Todas las ventanas, abiertas: ¡brinca!
Las puertas, de par en par: ¡vete!

XI

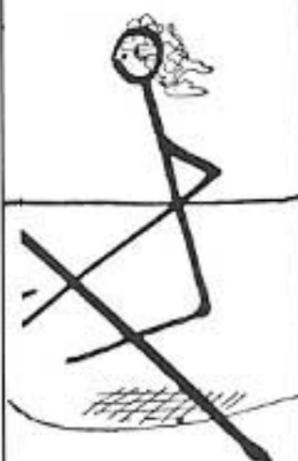
Con el bisco de las tenazas
y con las caderas de la gitana
que burla entre pencas,
gorriona, las balas.
Allí entre calderos,
borriquillos y varas
de percal.
Entre lacias
cabelleras grasientas,
con la luna por alma,
y el sol triste de Mesopotamia
estoy cantando, comiendo,
la copla asiática
negra, carnal y mística
de corazón, vino, sangre y faca.

XII. Está de más y está de menos

Miradle con su signo de más,
con su imponderable y oscura crucecita,
en el pecho, en la frente, en la espalda.
Huye. Sobra.
Los estanques están llenos, y los globos.
Abarrotados los navíos.
En los jardines no cabe un alma.
El cielo anuncia plétora.
¿Qué camino andar? ¿Adónde ir?
Desde su caja,
cuando llega el sueño
ve, sin embargo,
salir una recta
que va a los parques, a los navíos,
a los globos, a los estanques, al cielo,
y remata siempre
en su signo *menos*.

XIII. El alma en acción

El alma no reza.
Ya no reza el alma,
el alma que fue romántica
tiró su romántica peineta.
Es tiempo de hacer.
El alma sube, ensambla, afirma,
clava, cierra y pinta su creación.
El alma se basta y se sobra
por ser la esencia misma de Dios.
Ya no contempla, ni se emboha en el infinito,
porque el infinito es su medida y su acción,
con su metro y su actividad
va dando forma a las horas amorfas
que vienen, que vienen, que vienen
y se van.



20



XIV. Contra presagio

No salgas, cu-cú del suceso.
No salgas, déjame indefenso.

Déjame bienaventurado,
boquiabierto y ensimismado;
bobo de amor por la flor que brota
y por el pájaro que pía;
bobo por la radio que canta
y por la boca de Jacinta.

No salgas, cu-cú del suceso.
Déjame en la mar indefenso.

XV

“Ahora está el viento sur entre los bárbaros
que se nutren de jazmines azules.”
Lo dice astutamente la lechuza
que veranea en negro junto al río.
Si tuvieras el lazo aquel pampero,
cogerías al viento por las astas.
Y, entonces, la lechuza te diría:
“El viento norte vive con los cafres
que se alimentan de amapolas y cenizas.”

XVI. Mundo

Bien irá el mundo cantando.
Bien fue llorando.
No todo es monte,
no todo es plano.
Detrás de un ay se levanta el sol
y las golondrinas del Gólgota giran sobre
mi yo.

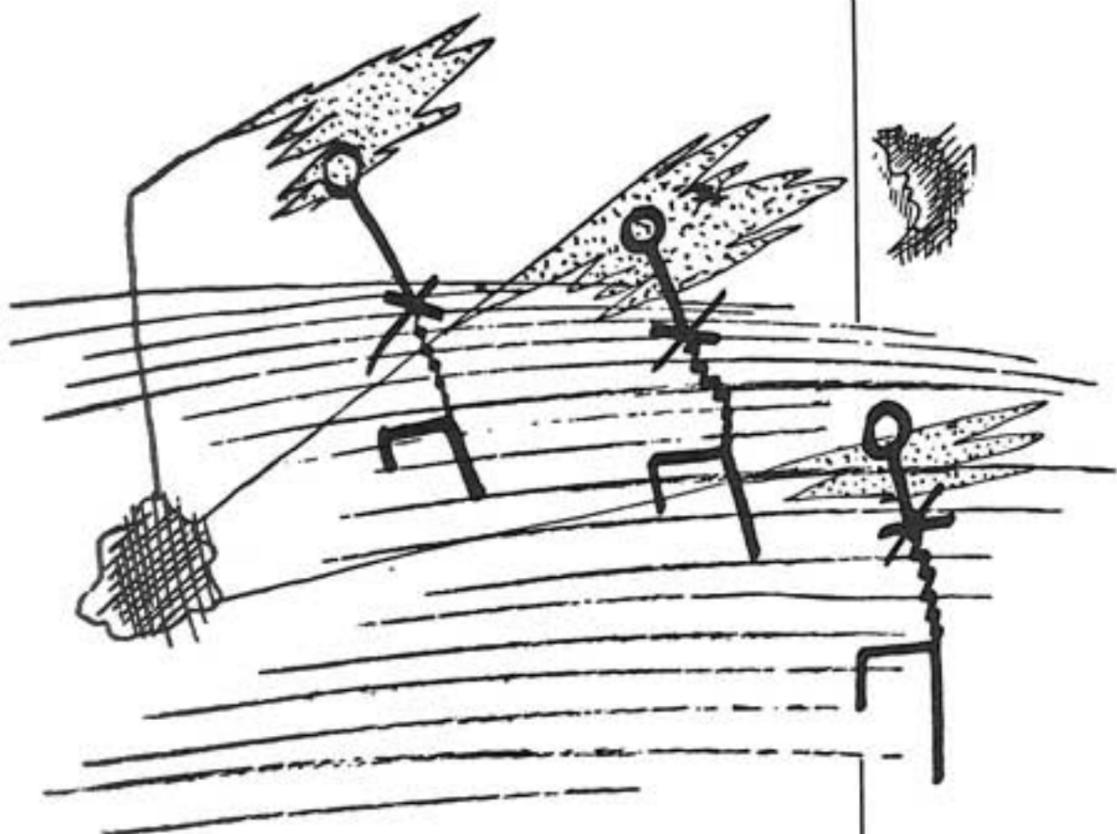
Bien irá la tierra cantando
por lo mucho que fue llorando.
Le saldrán con sus capirotes
los negrazos penitentotes
y la rechazarán por loca.
¡Loca, la bola que baila sola!
Que está bailando,
y a ratos llorando,
sin perder trayectoria, ni paso;
que está bailando
con el corazón olvidado
o con el corazón entre las manos;
que sigue bailando
tras un record desesperado,
—aunque esperanzado—
y que sigue bailando
con su vino y su espuma de llanto.

XVII. Infinito y motor

Diminutas bandas peregrinas del aire
llevan de un hilo
tensa mi atención.
Con su disciplina, su frío y su mecha
¡qué lejos me encuentro,
de repente, a mi yo!
¡Nadie dispare sobre esta vida del cielo!
—En pluma y pico,
afán campeador—.

Nadie ponga cepos ni redes
a quienes vuelan volando su corazón.
Hay un ay en la copa del árbol
cuando pasa la banda
rozando su flor.
Hay un ay en el hacho del monte;
hay un ay en la nube sonámbula.
Hay un ay en la corte de Dios.

Sumergido en silencio verde
y en el silencio del campo del sol,
los giros errabundos se trazan
en armonía con mi yo.
Voy dibujando, creo dibujar,
según mi deseo interior,
la elipse, la parábola, el círculo,
y la muda espiral de amor.
Voy con un cántico insonoro
adornando mi aviación:
este vuelo que no sé si es mío,
de los pájaros o del creador.
Se acaban los tamaños del mundo,
y el tiempo pierde su reloj.
Las estrellas se caen al fondo,
no hay más que infinito y motor.



XVIII. Jacinta empieza a no comprender

Jacinta no ve que siendo dulce es amarga,
no ve que su figura es de hueso y de carne,
de marfil y de cuerno,
de sangre, de piel, de cabellos, de agua,
de memoria, de voluntad, de inteligencia,
de amores y de odios
de pasiones confusas y ensoñaciones claras.
No ve, Jacinta sino el resultado.
No ve, la divina tramoya.
No ve los dramas de la roca en la orilla,
del pensamiento caminando sobre sí mismo,
de la rosa en el fango.
¡Mundo resuelto,

vida resuelta,
final besucón de película!
Sí... Pero...
debajo de los muebles, detrás de las cortinas,
en el fondo del baño, sobre el lino nupcial,
kilómetros, millas de aburrimiento.

XIX. Jacinta me inculpa de dispendioso

Al lado del tacaño, me siento manirroto,
Jacinta.
Se crearon los pájaros al ver los elefantes,
y nuestra tierra en vista del inmenso vacío.
Abre, Jacinta, los ojos a la creación
las manos y todo tu ser.
Que se caigan y se pierdan los dólares.
Hay un dólar de más alta valía,
el que no resbala de la bolsa de cuero;
el que se acuña y sale nuevo cada mañana;
el que viaja sin la rosa de los vientos;
el que pone su voluntad en las Indias ocultas;
el que concuerda lo lejano;
el que esclarece lo confuso;
el que no miente;
el que no baja;
el que sigue tirante una raya en la soledad.

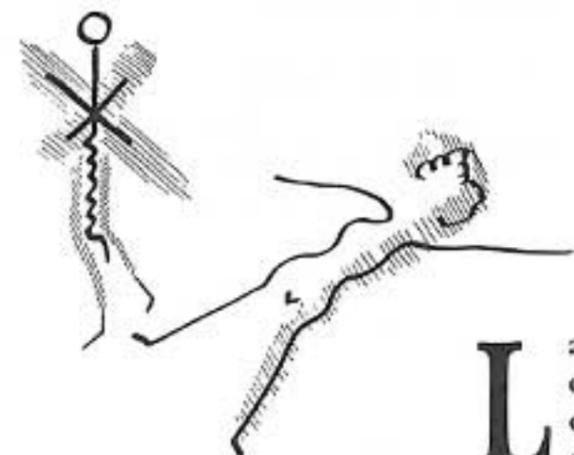
XX. Israel, Jacinta

Después de tan venturoso y adverso viaje
me obsesiona, Jacinta, el Templo de Salomón,
—columnas de oro;
Sabiduría
y Amor—.
Un rey barbudo
cantaba cantares de pasión.
Todo el pueblo se disgregaba
con el sopro constructivo de Dios,
pero, al remate de los años mil,
cada súbdito es un rey Salomón.
Este libro, ¿de quién es?, de un judío.
Esta mina, ¿de quién es?, de un hebreo.
Esta ciencia, ¿de quién es?, de un semita.
¿No es un hebreo el máximo actor,
y el Ministro de la Economía universal,
y el maravilloso inventor?

Davides surcan los mares de petróleo
sin arpa, ni cetro de sol;
con arcas que no son de alianza
y leyes que no son de amor.
Hay un eterno Abraham de ojos gordos
que mata y no mata por orden de Dios
y un Moisés que cruza el mar océano
hacia la tierra de promisión.
Hay una Sara y una Ruth y una Esther
en Hollywood, Minesota, Nueva York,
y las borriquillas de Nazaret
se construyen en los talleres de Ford.
El Líbano, ya no sé dónde cae,
y el Gólgota cambia de sangre y de nación.
Los profetas jibosos y narigones,
salen del seminario sajón
y, siempre, descalzo, gemebundo y seboso
recorre el litoral mediterráneo, Job.

A PROPÓSITO DE JACINTA LA PELIRROJA

DE JOSÉ MORENO VILLA
José María Espinasa



La generación del 27 nos dio a los hablantes en castellano una nueva dimensión de la palabra amorosa. La pobreza de la concepción en torno al amor de un Bécquer no reside en él (poeta —curiosamente— aún por descubrir en toda su plenitud) sino en la ausencia de interlocutores. Espronceda estuvo a punto de establecer ese diálogo en su célebre *Canto a Teresa* pero algo se quedó del lado ramplón y apenas valiente de la anécdota. El modernismo, en todo su espectro, intuía ya un nuevo lenguaje para el cuerpo, y un poema como "La gigante" de Díaz Mirón representa lo posible de esa nueva voz.

No es extraño que poetas como Cernuda, Alexandre y Salinas sintieran un gran afecto (y tómesese en cuenta la palabra) por un poema como *Jacinta la pelirroja*, y por un autor como Moreno Villa. Cantores de una idea del amor (*Donde habita el olvido*, *Espadas como labios*, *La voz a ti debida*) encarnada en el lenguaje por milagro propio del arte, deben sin embargo mirar con envidia a un escritor que partió no de una idea sino de una presencia. Lo que sorprende en *Jacinta* es la evidencia misma de la poesía, en un gesto que es a la vez mirada (distancia) y tacto (proximidad), sin que éste se "formule" como "idea del mundo". Si bien Moreno Villa por formación y por vocación, pero sobre todo por la época, pone en el centro de su estética la mirada, y por lo tanto la apariencia, los lectores de hoy entienden más esos poemas por la decadencia del tacto, por la piel y no por los ojos. Si el conocido díptico "Jacinta muerde una tostada/ y me da la parte mordisqueada" sólo se viera (se visualizara) no pasaría de ser una imagen ágil y tierna de una escena trivial entre la pareja. Pero, sin perder su ternura, la parte mordisqueada *sabe*, es palpada (tocada) por los labios.

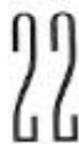
Cernuda admira (sin probablemente comprenderlo del todo, como sucede en general con la admiración) ese gesto: la poesía como una referencia concreta a alguien y a algo sin necesidad de pasar por la abstracción. ¿Tiene algo que ver esta tostada con los erizos de *Donde habita el olvido*? Cuando se habla de la "gracia" en Lorca hay (siempre) una connotación folklórica, que no se disipa nunca; incluso cuando es pertinente molesta. En cambio la gracia de Moreno Villa es en efecto gracia, sin comillas, sin folklór. Y lejos también de la *Gracia* del místico (esto es muy importante y se retomará más adelante). Es una gracia del lenguaje. Esta expresión no dejaría de ser confusa si no fuera porque existe la referencia del poema. *Jacinta* en su agilidad verbal, en sus gestos, tiene una gran importancia para una lengua que (hasta ese momento) casi nunca baila, pocas veces sube, casi siempre cae. Si se piensa en Hui-

dobro es un error. El viaje de *Altazor* es en globo, y basta un pinchazo para que caiga. No anida en el objeto sino en el lenguaje, la *gracia* reside en la imagen y no en la sintaxis. Moreno Villa estaría más cerca de poetas por otro lado tan ajenos a él como López Velarde y Vallejo.

Jacinta habiendo anidado en las cosas despliega su vuelo por el lenguaje. Pero no entendemos aquí por lenguaje (como es, y sobre todo era, frecuente) una experimentación formal que la mayoría de las veces hace aparecer ciertos elementos bajo la máscara de la profundidad, y al final no son sino simulacros. La referencia es clara y el reproche directo: se trata de Vicente Huidobro. No de negar su calidad de poeta, sino de "aniquilar" en la lectura contemporánea lo que hay en él (y en la época) de "vanguardista". A la inversa, situar a *Jacinta* en su época no es reducir el texto a su puro valor histórico, sino mostrar con claridad en qué sentido su valor se sustrae a la sucesión anecdótico-histórica. Si Moreno Villa vive entre las grandes aventuras del "siglo de plata" español, también lo hace entre las de los poetas mayores de otras lenguas: Eliot, Perse, Ungaretti. No se trata de saber si los leyó sino de tomar conciencia de las similitudes y diferencias en la búsqueda. Todos tenían un núcleo común: la legitimidad de la palabra.

La perspectiva temporal que nos da el medio siglo transcurrido permite suponer un rompecabezas del sentido que poco a poco va mostrando su rostro. En ese rompecabezas hay piezas de distinto tamaño, pero si falta una no está completo. No se trata pues de mostrar que *Jacinta la pelirroja* es tan ¿bueno, importante, fundador, etc.? como —digamos— *La tierra baldía*, sino de mostrar su diálogo. El caso de la literatura en castellano tiene pocas semejanzas con las de otras lenguas. El francés, el alemán y el ruso vienen de un siglo XIX abrumador y brillante. Poco tiene que ofrecer España, a pesar de Galdós y Bécquer, menos aún los países latinoamericanos. Si alguna lengua se encuentra en estado similar es el inglés, aunque no tan postrada. Y sin embargo a finales del XIX todo cambia para el español. Rubén Darío, Martí y los del 98 parecen hablar un nuevo idioma. (En inglés el Modernismo tardará aún 30 años.) Si el nicaragüense devolvió al idioma su poder creativo no consiguió limpiar del todo un pasado solemne y sentencioso. Es en nombre de ese pasado que el autor más importante del 98, Unamuno, cree ver detrás del lujo verbal de Darío el plumero infamante, que sin embargo es más bien un reflejo de la regleta profesoral de la cual el autor de *La tía Tula* tardó en deshacerse.

El gran lastre fue ese *decir* que se arrastraba desde los Siglos de Oro y que ya había perdido toda su carne. En el 98 Azorín había ya intentado un *decir* nuevo, pero



en cierta forma le pesaba la mala conciencia de ser un "autor menor" (expresión que tenía su origen en ese decir vacío que él combatía en su escritura). Gómez de la Serna, Gabriel Miró y la generación de 1915 tuvieron parte de la respuesta en sus manos, pero les pesaron demasiado sus facultades, su alarde verbal. (La otra parte de la respuesta estaba del otro lado del océano, precisamente en México, con López Velarde, Azuela y Reyes.)

¿Cómo explicar que en 1929 José Moreno Villa publique un poema en poemas desprovisto a la vez de solemnidad, manierismo verbal y folklorismo nostálgico? Por un milagro natural, o sea un doble milagro. Por fin un poema moderno, o mejor dicho "contemporáneo de sí mismo". Sin pretensiones magisteriales, sin lirismos juanramonianos, y sin salidas andalucistas. Hasta este momento —se dirá el lector— se han glosado los valores del poema siempre de una manera comparativa, reflejándolo en otros autores, y es que es más fácil decir lo que no es que lo que es. Sería hora ya de echarle mano al texto.

Si algo se desprende de lo dicho es que Moreno Villa quiere para el poema una realidad concreta. En su pasión por las artes visuales (como creador y como crítico, recuérdense los dos libros dedicados a la escultura novohispana) se puede rastrear esta necesidad de lo concreto, al revés de Lorca y Alberti, que quieren contagiar a sus dibujos de lo "etéreo" de sus poemas. Moreno Villa apoyado en la gracia que se mencionó al principio, entra en la esfera de lo cotidiano en dos sentidos: porque nombra al objeto, y porque lo hace tal cual (en esto sería el menos gongorino de los del 27). Rasgos estilísticos: el poema construido con cuadros escénico-anecdóticos fácilmente visualizables, y un ritmo cercano al lenguaje hablado, llano. (Es inevitable otra comparación: algo parecido consiguió Salomón de la Selva, pero al no seguir en la búsqueda de lo "cercano de lo concreto" se perdió en una no exenta de brillantez viñeta épica.)

Antes, al hablar de Bécquer y Espronceda se habló de una idea del amor. Moreno Villa, que admiraba mucho a Espronceda, la expresa desde esta llaneza del verbo. Nada de circunloquios que tengan en el horizonte al público (que en este caso sería la posteridad): y sin embargo con un destinatario, el poeta se habla a sí mismo del hoy sin mañana, y en ese hoy consigue permanecer mañana siendo hoy. Sabemos que *Jacinta* "celebra" el amor fracasado con una mujer norteamericana con la que el autor estuvo a punto de casarse. La palabra *celebra* tiene aquí una connotación particular: no conmemora (no hay qué) ni se queja (aunque haya de qué). No se quiere decir con esto que estamos ante un poema vitalista, no, el poema tiene siempre un resabio amargo (pero nada de amargura). Como se desprende de su autobiografía (*Vida en claro*, libro extraordinario) la vida no es buena ni mala, sino habitable. Transparencia de la palabra que aún no es (o no ha sido) idea, que por un momento la ignora y se vuelve, plenamente, mundo. (Es cierto: esto es irrepetible pero a la vez muestra que es posible.)

Y posible es también una literatura por fin liberada de su obligación ontológica. En Moreno Villa el catolicismo pasa a formar parte de la vida más como costumbre que como rito, y más como tradición que como creencia, o incluso fe. La generación del 27 sigue en su amplio espectro aportando cosas nuevas. De las figuras señeras o mayores, Guillén y Cernuda en particular, de los "magos" del verso (Lorca, Alberti) se pasó a descubrir a los católicos Bergamín y Larrea, de los Dámaso Alonso y Gerardo Diego a los Emilio Prados



23

y Manuel Altolaguirre. Ya era necesario "volver" a Moreno Villa. Su obra muestra, en comparación con la de Bergamín, que si bien es cierto que hay una literatura católica de altos vuelos, hay una que es totalmente ajena, en ritmo, palabra y obra, a la teleología cristiana. Sin profecía y sin blasfemia.

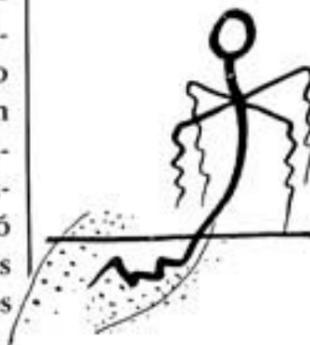
El sentido de la cosa, tan profundo en Moreno Villa (véase "Comiendo nueces y naranjas"), se hará notar ya menos personalizado en sus libros mexicanos, *Cornucopia* y *Nueva cornucopia de México*. Son ellas — las cosas — las que dictan la imagen, la crean ("Con el aguacate se comprenden estas palabras: 'Popotla', 'Tlanepantla'") en el nivel más inmediato, en el del nombre y en el del tacto. Por eso el desencanto amoroso no pasa al poema como una queja ontológica o una vestidura rasgada, pasa apenas con ese ligero aire de desasosiego, testigo el texto de "Kilómetros, millas de aburrimiento". Es admirable cómo funciona la precisión y el tono en este poema, y el "carácter" en que se asume cada palabra ("Kilómetros, millas").

Moreno Villa subtitula a *Jacinta la pelirroja* "Poema en poemas y dibujos". Hay en este texto una voluntad de que el dibujo forme parte de la escritura. Esto lo volvería a intentar más tarde en varias ocasiones, a veces con gran fortuna, como su "Ensayo de quirosografía". No se trata de resaltar aquí valores como dibujante en el escritor que es Moreno Villa, porque además él, como Lorca y Alberti, son ante todo escritores, y su obra plástica, sin negar su atractivo, es subsidiaria de la escritura. Otro será el lugar para ocuparse de la obra de caballete de Moreno Villa. Lo que sí vale la pena señalar es el sentido que dan al texto las viñetas. Si las manos pueden servir como punto de partida para un *retrato hablado* de un escritor es en gran parte porque las manos, incluso en reposo, gesticulan. Gesto, ademán, seña, reconocimiento de la mirada, pues un gesto, incluso si se hace "al desgaire" se *hace* para alguien. Es notoria la voluntad de los dibujos de *Jacinta* por no quedarse atrás en los movimientos que el lenguaje hace como sorprendente bailarín de tap o de fox-trot. (No es extraño que Moreno Villa admire a Nicolás Guillén, su oído reconoce ritmos distintos sin necesidad de alegatos regionalistas. Los personajes, las figuras de *Jacinta*, están *espigadas* en la línea, son como humo de cigarro, tomadas al pasar en una pista de baile. Sirven para subrayar una sensualidad que más que ser reflejo de voluptuosidad de los cuerpos en y por sí mismos, es fruto de su "estar en relación". Como ejemplo muy claro "Jacinta es iniciada en la poesía". Esa actitud de estar por irse, de estar de paso de las viñetas contagia también de desasosiego al texto. Moreno Villa dice en un momento:

Corriendo por la inteligencia al filo.
Manteniendo nuestro corazón de carne
con carne sencilla e instinto.
Ven Jacinta, pelirrojiza,
copa sin pie, puro equilibrio.

Ése es el misterio: beber de una "copa sin pie, puro equilibrio" conquistado a cada instante, nunca seguro y siempre fugaz. Esas viñetas son como un eco del circo del mundo, del amor:

Ya no contempla, ni se emboha en el infinito,
porque el infinito es su medida y su acción,
con su metro y su actividad
va dando forma a las horas amorfas
que vienen, que vienen, que vienen
y se van.



EL REGRESO DE JACINTA LA PELIRROJA

Vicente Quirarte

Los banqueros de Wall Street nunca supieron
que en sus pulcros quirófanos
daba a luz una luz descontrolada.
Tiene de Ruth la fuerza de la sangre;
de Susana el deporte de quitarse
el *pullover* enfrente de los viejos.
Pero sabe desvestirse de manola,
y destronar a majas en El Prado.

Ay, Jacinta viajera, Peregrina:
Llegas a España con tu maleta nueva,
cambias leche malteada por la sangre
de los pesados Rioja,
y haces la peor maldad, la de pararte
bajo la luz puntual, mediterránea,
que ama tus *bobby socks* desde la entrada.

Jacinta del destiempo,
llegas como los trenes italianos,
cuando los "nos" yerguen su dedo adusto
y todos los "sís" se agolpan en andenes.
Siempre sabes reírte, y por eso
te amó desde el principio
el río que afina sus canciones
en el piano terrestre de García Lorca,
el atlas de Alberti que nos dice
"Este es el Río Talle", "Aquél, el Monte Venus".

Tú nada sabes, Jacinta. Sólo existes.



Para el poeta mirarte fue el pecado,
y la flecha y el triunfo y la derrota.
Cómo parece niño en tus dominios,
cómo le nacen ojos en las manos,
qué desorden su vida y sus costumbres,
el arriba, el abajo, el dondequiera.
Qué cuadro de Picasso es su existencia.

Jacinta la Pelirroja,
en tu nombre se asientan los romances,
pero sabes andar entre los onces
con que Alberti pintó Arca en el Cielo.
Y como ella llegas, deportista,
con tu *sed de exprimidas carabelas*
y a ti te toca el cómo, el cuándo,
el *qué alegría vivir sintiéndose vivido*
que Salinas leyó en su Garcilaso.

Te esperan infieles mozas cuyos muslos
tienen hielo y llama; te esperan
los Camborios en pleno, y Preciosa
te destina el pandero
para que bailes *Fox* engitanado.
Y te espera Pepín, con un jacinto
prendido en la solapa,
con un pie en el muelle y el otro
en una trajinera
donde puede leerse, en flores mexicanas:
JACINTA LA PELIRROJA.

24

Garba. 1913. Madrid, Imprenta José F. Zabala.
El pasajero, 1914. Madrid, Imprenta Clásica Española.
Luchas de "Pena" y "Alegría". 1915. Madrid, Imprenta Clásica Española.
Evoluciones. 1918. Madrid, Ed. Saturnino Calleja.
Florilegio. 1920. San José de Puerto Rico, Ed. El Convivio. (Selección e introducción de Pedro Henríquez Ureña.)
Velázquez. 1920. Madrid, Ed. Saturnino Calleja.
Patrañas. 1921. Madrid, Ed. Caro Raggio.
Colección. 1924. Madrid, Imprenta Caro Raggio.
La comedia de un tímido. 1924. Madrid, "Cuadernos Literarios", Ed. La Lectura.
Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo. 1926. Madrid, Artes de la Ilustración.
Pruebas de Nueva York. 1927. Málaga, Imprenta Sur.
Jacinta la pelirroja. 1929. Málaga, Imprenta Sur, Il Suplemento de Litoral.
Antología. 1930. Madrid, Imprenta Manuel Altolaguirre.
Carambas, 1a, 2a y 3a serie. 1931. Madrid, Ed. Sánchez Cuesta.
Puentes que no acaban. 1933. Madrid, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre Impresores.
Salón sin muros. 1936. Madrid, Ediciones Héroe.
Locos, enanos, negros y niños palaciegos. 1939. México, La Casa de España en México

BIBLIOGRAFÍA PERSONAL

Cornucopia de México. 1940. México, La Casa de España en México.
Doce manos mexicanas. 1941. México, Ed. R. Loera y Chávez
La escultura colonial mexicana. 1941. México, La Casa de España en México.
Puerta severa. 1941. México, Tierra Nueva.
La noche del verbo. 1942. México, Tierra Nueva
Vida en claro. 1944. México, El Colegio de México. F.C.E.
Leyendo a... 1944. México, El Colegio de México.
Pobretería y locura. 1945. México, Ed. Leyenda
Lo que sabía mi loro. 1945. México, Ed. Isla.
Navidad, villancicos, pastorelas, posadas, piñatas. 1945. México, Ed. Isla.
Lo mexicano en las artes plásticas. 1948. México, El Colegio de México.
La música que llevaba, 1913-1947. 1949. Argentina, Ed. Losada.
Cornucopia de México (2a. ed. aumentada). 1950. México, "México y lo mexicano", Ed. Porrúa y Obregón.
Los autores como actores. 1951. México, El Colegio de México.

Ediciones póstumas y reediciones

Voz en vuelo a su cuna. 1961. Málaga, "Cuadernos María Cristina".
Velázquez. 1961. Málaga, Ed. Guadalhorce.
Voz en vuelo a su cuna. 1962. México, Ed. Ecuador.
Vida en claro. 1976. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
Los autores como actores. 1976. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
Cornucopia de México. 1976. (3a. ed. con prólogo y notas de Roberto Suárez Argüello.)
Nueva cornucopia mexicana. 1976. México, SepSetentas. Biblioteca Nacional. Madrid.
Jacinta la pelirroja. 1977. Madrid, Col. Beltenebros, Ed. Turner.
Lo que sabía mi loro. 1977. Madrid, Alfaguara Ed.
Antología. 1982. (Selección y prólogo de Luis Izquierdo) Barcelona, Plaza & Janés Ed.
Schola cordis. 1985. (Edición de Eugenio Carmona) Málaga Newman/Poesía.
Cornucopia de México y nueva cornucopia mexicana. 1985. (4a. y 2a. ed. respectivamente. Con prólogo de R. Suárez Argüello) México, Fondo de Cultura Económica.
Bestiario. 1985. (Edición de Julio Betegón) Madrid, Ed. Crotalón y Centro Cultural.
La escultura colonial mexicana. 1986. México, Fondo de Cultura Económica.
Lo mexicano en las artes plásticas. 1986. México, Fondo de Cultura Económica.
Iconografía de J.M.N. 1988. México, Fondo de Cultura Económica.

EN ORDEN ALFABÉTICO

NOTAS SOBRE POESÍA EN LENGUA INGLESA

Federico Patán



MATTHEW ARNOLD: Este abril cumplió cien años de muerto Matthew Arnold. Nacido en la región de Middlesex, Inglaterra, en diciembre de 1822, fue hijo de un famoso educador. Aunque conocido sobre todo como uno de los críticos literarios más sólidos del siglo XIX, también escribió poesía, llegando a ganar el premio Newdigate con su poema "Cromwell". Tras retirar de librerías sus dos primeros libros, publicados anónimamente, en 1853 se dio a conocer con el volumen *Poemas*, seguido en 1855 por *Poemas, segunda serie* y, finalmente, por *Nuevos poemas* en 1867.

Hombre de enorme influencia en la cultura de su tiempo, buscaba, con base en un racionalismo acaso extremo, la defensa de un quehacer intelectual regido por la medida, la información y el respeto mutuo. Justo esas cualidades hacen que se lo considere un poeta interesante, pero menor. Apoyó su credo poético en tres puntos: "la importancia total del tema, la necesidad de una estructura exacta y el carácter subordinado de la expresión", según sus propias palabras. La crítica ve en esto una doctrina clásica, cuya consecuencia fue que la poesía de Arnold "pensara demasiado". Aun así, una figura muy destacada.

Entre sus libros de ensayo cabe mencionar *Ensayos críticos*, 1865; *Cultura y anarquía*, 1869; *Literatura y dogma*, 1873.

ROBERT DUNCAN: Nos llega la noticia, este febrero de 1988, de que ha muerto Robert Duncan. Nacido en Oakland, California, el año 1919, perteneció al círculo de San Francisco, importante grupo de poetas que incluyó a Jack Spicer, Kenneth Rexroth y Helen Adam. Es uno de los poetas en verdad importantes entre los que aparecieron ante el público en los cuarenta. Lo distingue la búsqueda poética de una forma asentada en lo musical, y no tanto en el aspecto dramático del poema, a lo cual agrega una acuciosa exploración de las posibilidades del esquema de rimas. Uno de sus temas dilectos fue la relación entre el hombre y la naturaleza.

Escribió ensayo y drama. De su poesía mencionemos *Heavenly City*, *Earthly City*; *The Opening of the Field*; *Roots and Branches*; *Of the War*.

LANGSTON HUGHES: Con el sello editorial Oxford University Press, apareció el primer tomo de la biografía de Langston Hughes (1902-1967). Escrita por Arnold Rampersad, abarca de 1902 a 1941, quedando para un segundo volumen de 1942 a la muerte del poeta. En opinión de la reseñista Gwendolyn Brooks —ella misma autora de unos quince libros de poesía—, este trabajo "tiene el atractivo de cualquier novela de lectura fácil..." y hace esperar con gusto la segunda entrega de la obra.

MARY OLIVER: Un nuevo libro de esta poeta que, en 1983, obtuvo el premio Pulitzer por *American Primitive*. Se trata de *Dream Work*, donde volvemos a encontrar "gente común y corriente que está cerca de los elementos". A Oliver se la

considera una poetisa "natural", en cuyos poemas captamos un dolor oscuro provocado por las amenazas casi impalpables que rodean al hombre, aunque su tema central es, nos dice David Kirby, "que al final de todo el arte mata al artista". Uno de los poemas afirma:

De seguro el mar
es el hecho más hermoso
del universo, pero
no hay pescador
que así lo diga;
lo que sí dicen es
"Nos veremos luego".

ALEXANDER POPE: Es curioso leer del poeta inglés Alexander Pope (1688-1744) el siguiente comentario sobre William Shakespeare (1564-1616): "... de Shakespeare, con todo y sus fallas, con todas las irregularidades presentes en sus dramas, pueden verse las obras, en comparación con aquellas más terminadas y sostenidas, como un antiguo y majestuoso ejemplo de arquitectura gótica en comparación con un edificio moderno: éste resulta más elegante y deslumbrador; aquél más sólido y grave. Es de aceptar que en éste hay material suficiente para construir muchos de los otros... No deja el conjunto de impresionarnos con mayor reverencia, aunque muchas de sus partes sean infantiles, se encuentren mal colocadas y sean desiguales respecto a la grandeza del conjunto".

DELMORE SCHWARTZ: Farrar, Strauss and Giroux publicó en 1986 *Portrait of Delmore*, libro que incluye los diarios y las notas escritas por Delmore Schwartz (1913-1966) de 1939 a 1959. La edición estuvo al cuidado de Elizabeth Pollet, esposa del poeta, quien de unas 2 100 cuartillas manuscritas, en ocasiones descifradas con ayuda de una lupa, extrajo el material utilizado.

Sin duda de interés, el volumen permitirá redondear, sobre todo para los críticos, la imagen de este poeta brookliniano, de origen judío, que en su obra examinó el difícil tránsito desde el ser interno hasta la relación de éste con el mundo. En *Portrait of Delmore* aparecen las siguientes líneas:

Se ama el don, no a quien lo tiene.
Todos admiran mucho el abrigo multicolorido,
pero quien lo viste
no entra en calor.

KARL SHAPIRO: Citemos de Karl Shapiro (Estados Unidos, 1913) el siguiente comentario sobre la poesía: "... la poesía es un modo de ver las cosas, no un modo de expresarlas. La poesía no es diferente a causa del metro, las figuras del habla y los símbolos (cosas que existen en los anuncios publicitarios), sino por ser una manera de ver diferentemente un objeto." Fuente: *En defensa de la ignorancia*, libro de ensayos publicado por Shapiro en 1960.

GUIDO CAVALCANTI

LA BALADA DE EXILIO

Nota y traducción: Elsa Cross

BALLATA XI

Perch'io non spero di tornar già mai,
Ballatetta, in Toscana,
Va tu leggiera e piana
Dritta a la donna mia,
Che per sua cortesia
Ti farà molto onore.

Tu porterai novelle de' sospiri
Piene di doglia, e di molta paura;
Ma guarda che persona non ti miri,
Che sia nimica di gentil natura;
Che certo per la mia disavventura
Tu saresti contesa,
Tanto da lei ripresa,
Che mi sarebbe angoscia;
Dopo la morte poscia
Pianto e novel dolore.

Tu senti Ballatetta, che la morte
Mi stringe sì, che vita m'abbandona;
E senti come 'l cor si sbatte forte
Per quel, che ciascun spirito ragiona;
Tant' è distrutta già la mia persona,
Ch' i' non posso soffrire;
Se tu mi vuoi servire
Mena l'anima teco,
Molto di ciò ti prego,
Quando uscirà del core.

Deh! Ballatetta, a la tua amistate
Quest'anima, che triema, raccomando;
Menala teco nella sua pietate
A quella bella donna, a cui ti mando:
Deh! Ballatetta, dille sospirando,
Quendo le se' presente:
Questa vostra servente
Vien per istar con vui,
Partita da colui,
Che fu servo d'Amore.

Tu voce sbigottita, e deboletta,
Ch' esci piangendo de lo cor dolente,
Con L'anima, e con questa Ballatetta
Va ragionando de la strutta mente,
Voi troverete una donna piacente
Di sì dolce intelletto,
Che vi sarà diletto
Starle davanti ognora:
Anima, e tu L'adora
Sempre nel suo valore.

BALADA XI

Porque no espero regresar ya más,
Baladilla, a Toscana,
Ve tú ligera y llana
Hacia la dama mía,
Que por su cortesía
Te hará muy gran honor.

Tú llevarás noticia que suspire,
Llena de espanto y de mucha tristeza;
Mas cuida bien que alguno no te mire
Si es enemigo de la gentileza;
Que entonces, infeliz en mi certeza,
Serías reprendida,
Tanto de ella reñida,
Que la angustia me obsede;
A la muerte sucede
Llanto y nuevo dolor.

Tú sientes, Baladilla, que la muerte
Me apresa ya, la vida me abandona;
Sientes al corazón batir tan fuerte
Por quien cada sentido bien razona;
Tan destruida está ya mi persona:
Más no puedo sufrir;
Si me quieres servir
Lleva el alma contigo,
En súplica te digo,
Cuando deje este ardor.

Ay, Baladilla, hoy en tu amistad
Esta alma temblorosa va confiando;
Contigo llévala ante la piedad
De aquella bella dama, a quien te mando.
Ay Baladilla, dile suspirando,
cuando le estés presente:
"Esta vuestra sirviente
Con vos morará fiel.
Ha partido de aquél
Que fue siervo de Amor."

Tú, temerosa y débil vocecilla,
Que en llanto sales del pecho doliente,
Con el alma y con esta Baladilla
Ve y da razón de la perdida mente.
Hallaréis una dama complaciente
De tan dulce intelecto
Que os será ya dilecto
Estar siempre ante ella.
Y tú, Alma, a la bella
adora, en su valor.

6 POETAS NICARAGÜENSES

Rosario Murillo

Canción de Navidad

A mi hijo muerto en el terremoto

Yo camino hoy
con el dolor del parto en cada paso
con el vientre rompiéndose
y los pedazos de madre
volando sobre espacios vacíos
yo camino gimiendo
apretando en mis manos los barrotes
apretando los dientes
mordiéndome la lengua
Voy vestida de barro
voy cubierta de piedras y de tiempo
tengo cara de escombros y cabellos de fuego
llevo el dolor del parto en cada paso
siento al hijo que brota de la sangre
siento la piel colgando
tengo las venas en un solo nudo
hay un hijo derramado en la noche.

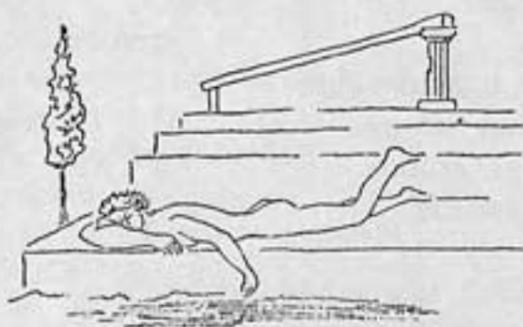
Daisy Zamora

Vendrá un tiempo

Vendrá un tiempo en que el
amor será el único lenguaje.
Y quedaremos solos: hermano con hermano
escuchando los oscuros latidos de la tierra.

En ese tiempo todos seremos como niños
vistiendo cada uno solamente su cuerpo
porque no se podrá disponer de otra manera.

A veces recordaremos los antiguos objetos
y su reino en la tierra —y tal vez reiremos—
Pero nadie, nadie volverá a buscarlos.



Es indudable que palabras tales como "virtud", "gentileza", "cortesía", o expresiones como "siervo de Amor", han perdido irremisiblemente el significado que les era propio en tiempos de Guido Cavalcanti, en que no sólo respondían a una serie de valores estéticos, religiosos y vitales que formaban un todo indisoluble, sino que conservaban toda la riqueza de connotaciones derivada de los códigos amorosos y caballerescos.

El legado de la lírica provenzal y del *dolce stil novo* encuentra una sublimación en *La Divina Comedia*, donde cristalizan grandiosamente los ideales del espíritu trovadoresco que veía en la Amada, la Dama, la clave para toda empresa superior. En esencia, el caballero andante y el trovador no perseguían cosas diferentes. Dante rebasa, sin embargo, los cánones presupuestos por el arte poética de los trovadores, y en este sentido es lícito considerar a Guido Cavalcanti como al último —o al primero— de los trovadores italianos.

Nacido en Florencia después de 1250, de una familia principal, Cavalcanti gozó de la amistad y la admiración de Dante, adolescente apenas cuando él era ya el mejor poeta de la Toscana. En uno de tantos episodios intrincados de la lucha entre güelfos y gibelinos, Cavalcanti fue desterrado, junto con otros miembros de la facción güelfa blanca, al ser descubierta una conjura de la facción negra. El gobierno de la Signoria, del cual Dante, güelfo blanco también, formaba parte entonces, se vio obligado a castigar por igual a miembros de los negros y los blancos, y para estos últimos decretó destierro en Sarzana, lugar cercano a la región genovesa. Esa sanción fue impuesta en junio y tuvo que ser revocada de inmediato, ya que en Sarzana se había extendido una epidemia mortal. Cavalcanti volvió a Florencia en agosto, pero había contraído la enfermedad y murió días después. Era el año de 1300.

Esta *Balada de exilio*, escrita en Sarzana fue por tanto uno de los últimos poemas de Cavalcanti. Saberlo da un carácter especial a su lectura, pues la súplica del poeta a la Balada misma de que lleve su alma ante la Dama, lejos de aparecer como uno de los recursos retóricos de la época, cobra una gran fuerza. Es el poema de su propia muerte y su testamento poético.

La Balada ha sido celebrada especialmente. Fue traducida al inglés por Dante Gabriel Rossetti y por Ezra Pound, quien decía que nadie había escrito nunca una balada mejor. T.S. Eliot, por su parte, en el poema "Ash-Wednesday" juega con el primer verso de la Balada: "Because I do not hope to turn again/ Because I do not hope/ Because I do not hope to turn..."

Entre los poetas, Pound no situaba a Cavalcanti junto a los "profetas mayores", pero le asignaba un lugar "con los que han cantado, no todas las formas de la vida, pero sí algunas de ellas, insuperablemente; esos que en su campo, propio por elección o por destino, no se han inclinado ante nadie."

La presente traducción es una transposición casi literal. Intenta sobre todo rescatar el juego de sonoridades y la musicalidad, básicos en una balada. La rima entre los versos últimos de cada estrofa, deriva de formas provenzales.

POETAS NICARAGÜENSES

Gioconda Belli

Yo, la que te quiere

Yo soy tu indómita gacela,
el trueno que rompe la luz sobre tu pecho.
Yo soy el viento desatado en la montaña
y el fulgor concentrado del fuego del ocote.
Yo caliento tus noches,
encendiendo volcanes en mis manos,
mojándote los ojos con el humo de mis cráteres.
Yo he llegado hasta vos vestida de lluvias
y de recuerdo,
riendo la risa inmutable de los años.
Yo soy el inexplorado camino,
la claridad que rompe la tiniebla.
Yo pongo estrellas entre tu piel y la mía
y te recorro entero,
sendero tras sendero,
descalzando mi amor,
desnudando mi miedo.
Yo soy un nombre que canta y te enamora
desde el otro lado de la luna,
soy la prolongación de tu sonrisa y tu cuerpo.
Yo soy algo que crece,
algo que ríe y llora.
Yo,
la que te quiere.

Vidaluz Meneses

Nombres

Fui el encanto, la fantasía
de los nombres inventados.
¡Jamás la leve cojera!,
sino "albatrosa":
la pájara torpe caminando
sobre la cubierta de los barcos.
"Albat Rosa", Penélope
que hilaba redes y lanzaba
mensajes cifrados de amor
al Mar Caribe.

"Mochín", la monja china
que abrió sus hábitos
para entregar el loto,
la flor, su estrella.

"María Cisne", la que hoy escribe
sobre versos alados su protesta de amor.

Ana Ilce Gómez

Pero la vida

No soy mujer de multitudes ni inevitable
en los círculos de amigos.
Mis amigos son pocos pero muchos
Vivo el drama de todos y me desnudo el alma
cuando toca.
Amo el vino callado
La palabra tranquila
Extraño de veras los poemas que no escribí
Así transcurre mi existencia en abandonos
aparente
Pero la vida me cuenta sus secretos.

Michele Najlis

Juegos de azar

A Rosario Castellanos

No porque el aire sea más limpio
ni el espacio más claro,
sino porque persistes, Rosario inevitable,
lapidaria, lúcida, sufriente,
porque es tu dolor presente y tu palabra angustia
en lucha cotidiana con la muerte.

No monumento, Rosario,
es tu palabra que asalta mis desvelos,
tu certero dardo doliendo en mi costado
(anacrónica Sor Juana, que aún busca
huellas del universo en la cocina).
No monumento, Rosario,
"no es la solución",
de acuerdo.

Te hago una última propuesta:
tiremos los dados otra vez
pronunciemos el Verbo
y veamos
si ahora sale Dios
o nuevamente la sombra miserable
del Demonio.



ROBERTO SOSA: LA ROSA NO CABE EN LA ESCRITURA

Marco Antonio Campos

Hay una balada famosa de Bertolt Brecht, donde se cuenta cómo un grupo de miserables jala a contracorriente una barca cargada de arroz para llevarla río arriba. Unos niños, al ver la barca, preguntan quién la arrastró. Se les contesta: la arrastraron. Los de la ciudad recibieron el arroz y los que lo llevaron no pudieron comer. En la poesía de Brecht, con sus infinitos matices, se representan, en el fondo y en la superficie, las desiguales batallas entre débiles y poderosos. No otra cosa es también la de su adelantado lector y discípulo, el poeta hondureño Roberto Sosa. Es curioso: en muchos de los poemas políticos de Brecht se ve ilustrada la vida social latinoamericana. Su poesía parece escrita más para nosotros que para europeos o estadounidenses. Si Ezra Pound fue el Virgilio de Ernesto Cardenal para entender la realidad de nuestras repúblicas, el de Roberto Sosa fue Bertolt Brecht.

Roberto Sosa nació en Yoro Yoro, Honduras, en el 1930, y ha dedicado su vida principalmente a la enseñanza y a la divulgación editorial. Ha reconocido como las influencias cardinales en su poesía, además de Bertolt Brecht, el Neruda adolescente de *Crepusculario* y los *Veinte Poemas*, a César Vallejo, y narraciones de Knut Hamsun y Franz Kafka. Sosa pertenece a la generación del 50, que negó a la del 35, su antecedente inmediato. Él y otros integrantes —citemos a Jaime Montana y Óscar Acosta— buscaron ser más estudiosos y más militantes. Antes de sus dos libros centrales —*Los pobres* (1969) y *Un mundo para todos dividido* (1971)— Sosa publicó tres plaquets que representan el camino y el ensayo para éstos: *Caligramas* (1959), *Muros* (1966) y *Mar interior* (1967).

Su emotivo poema "Mi padre", escrito en el 1964 y que recogió en *Los pobres*, tiene una importancia especial en su desarrollo: en él halla la personal entonación elegíaca que musicalizará su obra. Es la raíz que hace crecer el tronco, las ramas, el follaje.

Sosa no buscó innovaciones formales; supo explorar sus sentimientos y emociones, y a través de ellos, por extensión, los de los suyos, aquellos con quienes se reconoce y con quienes ha compartido el escaso pan y el poco vino que hubo: los condenados y los marginados de la tierra. El mundo que cantó fue reducido, pero consiguió simbólicamente volver se mundo, el de su patria, el de Centroamérica, que dilatándose, sería el de América Latina, y por totalización, todo lugar donde se halla un desheredado. Él lo dijo de varias formas. Recordemos aquella, cuando decide construir, con todas sus canciones:

un puente interminable hacia la dignidad, para que
pasen
uno por uno,
los hombres humillados de la Tierra.

Su planeta —dice en otra línea— es el pueblo. La subjetividad que aspira a la objetividad, o si se quiere, el yo que va convirtiéndose en *nosotros*. No es otro el logro soberbio de Whitman en *Hojas de hierba* y de Vallejo en *Poemas Humanos*.

Nadie niega la insoportable realidad de nuestras repúblicas, pero muy pocos, al escribir poemas políticos, han ido más allá de la anécdota, del grito sangriento o del alegato musicalizados. Lo logró a veces Neruda, lo hizo de modo *incomparable* Vallejo, tocó vértebras y nervios Aimé Césaire, lo han

retomado Cardenal, Gelman, Oliva y Sosa, quienes en sus mejores momentos han sabido extraer del mundo y los hechos del mundo el jugo concentrado. Poseyeron un don que no se prodiga: la verdadera vena y la emoción políticas. Es difícil, o acaso imposible, saber si tuvieron sus libros alguna utilidad pública; podemos decir, sin embargo (es lo que importa) que escribieron buenos poemas, aunque su obra no fue un ejemplo de equilibrio total. Sosa salvó la mera denuncia o el poetismo fácil con imágenes y metáforas sobriamente cuidadas que le dan a su poesía una realidad más honda, y por adjetivos sustantivos que dan más vida al sustantivo.

Pero en su poesía ¿quiénes están contra el pueblo? ¿Quiénes se aprovechan de él, o lo explotan, o lo engañan, o lo reprimen? No otros sino los generales, el ciudadano presidente de la República, los jueces prevaricadores, la policía corrupta, los falsos testigos, los asesinos alquilados, los mercaderes, el clero envenenador. Con algunos o muchos de ellos se creció en algún periodo de la vida. Frente a ellos, diría Sosa, "La rosa no cabe en la escritura". Pero detrás de su indignada y emotiva denuncia continua, brilla, como en una moneda o un medallón, una palabra alma: *fraternidad*.

Después de *Un mundo para todos dividido* tardó 14 años para dar a la imprenta un nuevo libro. Por desgracia en *Secreto militar* (1985) Sosa se convierte más en un mero denunciante o en un expositor de hechos. Lo ganó y traicionó el reclamo del momento político. Sus enemigos poéticos fueron su propia conciencia y su compromiso propio. Resulta difícil concebir que un poeta de su altura escriba líneas como éstas (trata de un niño extraviado):

Sabe decir sólo cuatro palabras: mamá,
papá,
pipipa, por abuelita, y Cuba.

Toda fe poética, oh Coleridge, muere con esto. No creemos. Una cosa es la realidad y otra la poesía que la canta.

O, también, ese poema que quiere ser un epitafio (olvídense las seis rimas internas):

Ni los más allegados
de los asesinos a sueldo y de los obscenos maniqués
que sostuvieron 16 años en el poder su cetro de hierro
pudieron llegar a conocerlo: vivió y murió
en olor de santidad.

Me atrevería a decir que sus poemas previos a *Los pobres* fueron ensayos y después de *Un mundo para todos dividido* no ha habido una respuesta. Qué importa. Esos dos libros lo han hecho —lo hacen— una de las presencias singulares en nuestro continente.

Empecé por un poema de Brecht. Me gustaría cerrar el círculo con otro poema de Brecht, que es un sueño, pero puede ser asimismo una parábola (*Eisen*):

Anoche, en sueño,
vi un ventarrón rabioso,
asíó los andamios
y echó abajo los sostenes
de hierro sólido.
Pero lo que fue hecho de madera
se inclinó y se sostuvo

Puede interpretarlo el lector como juzgue apropiado.

Evodio Escalante

Blue Sportive Aylar

A Ariel Guzik

Un gol para el significado.
Otro gol para el que lava sus camisas
humildemente un día domingo.
Un gol más para el negro que salió de viaje
y regresó morado
amorado
con dentelladas en las nalgas
y una frase numérica con foto
requisito
para archivarlo en un cajón metálico.
Le costó muchos dólares
morir en la miseria
pero pagó con bonos cobrables en la Federación.
Aylar así, fantasma descoyuntado,
un largo aullido que rechina a tendores,
a micas, a formol, a tungsteno,
a plomo comprimido.
He aquí lo que prometes:
repartirás montañas y sombras de montañas.
Aylar, desobediente y trunco.
Drogado y derogado
como la espuma en las alturas
de una infinita ventolera
que ni siquiera sabe
que fue de saxofón.
Te calzaremos un solo documento
más minusválidos que ingravidos
desde un hoyo de fósforo,
y amor.

Mariapia Lamberti

Mañana en Coyoacán

Oigo ruidos extraños
por la ventana abierta
golpes de hierro, cantos
de pájaros hostiles

Marcan el impasible
compás de la mañana
que corre y se desploma
hacia las horas muertas

La tarde está en el cuerpo
y la noche en el alma.

¡Qué pase pronto el tiempo!



Andrés Ordóñez

El músico

para José Miguel

Mil novecientos setenta y dos y un verano de follajes
verdísimos vistiendo una ciudad de adoquines
empapados.

A las seis de la tarde, la luz en los cabellos.
Era la caricia de los años venideros
que se posaba con dulzura sobre la piedra y el azul
del emplomado.
Era el agua bautismal de nuestros ojos,
Una forma nueva de nombrarnos,
de explorar la fisura de los huesos,
la blanca calidad de los marfiles que de pronto se
astillaban.
Música de órgano los domingos por la tarde.

Caminaba hacia el olor de los inciensos,
en el rincón más apartado seguía las nervaduras
y era el cruce de la clave de la piedra esbelta
que en sus galerías iluminadas guardaba algún
secreto.

Caminaba mi persona a las seis de la tarde junto a un
hijo casi mío
que me observaba atento y luego me besaba y
preguntaba el significado de mis actos.

Música de órgano los domingos, por la tarde.
Era mi hijo, pantalón corto y tez muy blanca, que me
daba la mano para subir al tren,
tan verde como el verano,
que nos conduciría
a una ciudad empapada de adoquines.

Y sólo sabía que el aire era distinto,
tanto como yo insertado en la existencia de un
huérfano
al que no acababa de entender.

Mil novecientos setenta y dos. El exilio irremediable.
El exilio y Saint Michel antes del mediodía francés.
Luego los glaciares
y, encima, éramos nosotros
en una cabina del color de mi sangre
pendiendo
en el
vacío,
mi madre abrazando a mi niño y yo tendido cuan
largo era.

Tiempo después vería a mi niño escuchar la música
música de órgano
música de órgano los domingos.

Pero yo sí volveré.

Me toma de la mano y yo callo y escucho obediente.
Levanto la vista:
estoy bajo la clave.

Sandro Cohen

Para volver al principio

La ciudad se recoge entre las ruinas luminosas que apenas se sacuden del sueño de una tarde enferma

Serpiente sin veneno, se envenena entre las heces propias y el delirio ajeno

Apenas, tan apenas se despierta

Hay una calle larga cuyo nombre nadie conoce porque cambia de piel en cada esquina

Busca un resquicio, una guarida limpia y se quita la ropa que en sus manos se deshace en pequeños pedazos

Amaneció, por hoy, como Ribera de San Cosme y se acuesta en Puente de Alvarado, entre mujeres que son hombres entre hombres y mujeres

Cuán discreta es la luz entre los muros

Cuán lejos la mañana con su trácala de luz infecta, lama en los rincones bajo las piedras lisas en el fondo de un olvido que ninguno levanta y que jamás volverá en vida a ver la cara de sus padres desahuciados

En cuclillas se pone entre los botes de petróleo que hierve todavía bajo los desperdicios que flotan a tres metros por encima de su cabello negro en la corriente nocturna

En el bolsillo retacó un billete que ya había perdido la lotería de su viernes santo

Cinco mil pesos de esperanzas trucas ha guardado en el fondo de sus sueños de plástico no retornable

Nunca había tenido para más

Vuelve, vuelve a los ácidos más viejos, a la mirada de tu madre ausente, a los brazos de un padre entre los brazos de una mujer extraña que decía: "nene, nene, ¿por qué saliste tan feo?"

El frío no te duele como el día en que llegaron a sacar los muebles a la calle y prendieron fuego a todo para borrar las evidencias, noche triste, en Popotla el hielo conservó tu corazón en llamas

Ya no te duele el frío como antes

Te envuelves en el manto de mentiras, la anemia de su patria recobrada en nombre de los mismos santos sueños de opio immaculado que fumaron el día en que naciste

Pero ya el frío no te duele tanto

Más bien es el abrigo de colores que presumes a todos en días de fiesta

¿Y cuántas veces te vendieron como esclavo —un extranjero en tierra extraña sin que nunca salieras de tu propia tierra— para que no te quieran cuando nunca nadie te quiso?

¿Cuál es tu historia, a quién le importa a estas alturas?

Olvídalo si quieres, ya está encima la queda más feroz de tu vida entre azul y buenas noches, pues la temperatura no conoce fondo y excava en tu alma de ateridas bóvedas de silencio

Duérmete, en fin, no sabes en qué nido la madrugada espera tus espasmos

No conoces el nombre de la calle donde despiertes sin que nadie sepa el tuyo

Tú te olvidas, mas nadie te ha olvidado y buscarán tus pieles entre todas las calles donde el frío sorprendió tu desnudez y no sentiste vergüenza porque nunca sentiste otra cosa

Es aquí donde vives, y es aquí donde el sol nos calienta en el deshielo que buscamos y hallamos en las mismas calles de la desgracia vueltas luz

Los nombres los ponemos entre todos

Entre todos alzamos los pedazos de lo que nunca hicimos porque es tiempo, todavía podemos porque duele cada palabra que se atora, y más nos duelen los venenos que entre los dientes escupimos

Hay tiempo todavía de abrazarnos y curar las heridas después de esta batalla que ninguno ha ganado, y que ninguno ganará

Cada quien por su parte, y entre todos, olvidaremos los cuchillos sucios que hemos guardado en nuestro pecho para darlos o recibirlos

Quien da la puñalada se abre para siempre a menos que olvide el nombre de su asesino, que es su propio nombre

Donde sea es lo mismo: aquí, los nervios de punta, entre caídas y tropiezos, entre esquina y esquina, lanzan la puñalada al aire a ver quiénes la esquivan, y quiénes se abren la camisa para dar el blanco

Pero no tiene que caer, tal vez nunca; el olvido es el escudo, es el poder, el perdón, la vida de nuevo; es el lento nacer de todas las mañanas

**"La poesía: Presagio de incendio":
Efraín Bartolomé**

Magali Tercero

Efraín Bartolomé (Ocosingo, Chiapas, 1950) aparece en el mundo literario en 1980, cuando recibe el Premio Nacional de Poesía de Tuxtla, en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. En ese entonces la poesía de este hombre (cuya profesión, entre paréntesis, es la de psicoterapeuta), sorprende por el resplandor inusual de sus versos, en los que las palabras parecen impresas a hierro candente. Después de ese reconocimiento vendrán el Premio Ciudad de México (1982) y el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes (1984), este último por *Música solar*, libro editado ese mismo año por Joaquín Mortiz. Otros libros suyos son *Ojo de jaguar* (Punto de Partida, 1982), *Vivir la ciudad* (UAM, 1982), y *Ciudad bajo el relámpago* (1983). Hoy están por publicarse *Música lunar* y *Cuadernos contra el ángel*. A continuación presentamos una breve conversación con Bartolomé, un poeta que, por cierto, es francamente reacio a las entrevistas.

Magali Tercero (MT): ¿Qué puntos de encuentro y desencuentro hay entre *Música solar* (1984) y *Música lunar* (1988)? El hilo de continuidad no es tan evidente.

Efraín Bartolomé (EB): Son dos registros de alma. Totalmente distintos, creo, pero de la misma alma. En un caso es la música tañida por Anfión, discípulo de Apolo y de las Musas. En el caso de *Música lunar* el canto pasa sólo por accidente por las bocas humanas; todo ocurre en secreto, en el secreto de la adoración a la Diosa terrible que se alimenta de la sumisión y cabalga sobre el escalofrío. Y se transforma en cerda y come vidas. No hay continuidad: son dos momentos distintos de la Necesidad.

MT: En *Ojo de jaguar* (1982) la selva es una presencia rotunda y en *Música lunar* parece haber una intención en cierta forma narrativa.

EB: Sí, lo primero es cierto. Pero en lo segundo ¿qué se narra? Todo transcurre en el tiempo del Mito. Pero realmente *no transcurre*, *no sucede* en el tiempo; es decir no se cuenta una *sucesión* de hechos en el tiempo. Lo que se nombra está fuera del tiempo. O mejor aún, el tiempo es sólo una sílaba en la lengua de luz de la Desnuda. Obviamente la Desnuda es la Poesía. Por otra parte, donde sí hay cuento y canto, es decir una intención narrativa es en la "Comunión de silenciosos" de *Música solar*.

MT: ¿A partir de qué consideraciones creció y fue modificado *Ojo de jaguar*? ¿El poeta siente la necesidad de reescribir sus propios libros?

EB: Bueno, creció, sí, pero no fue modificado. Ni en el orden del libro ni en los poe-

mas, salvo en dos o tres versos que me parecieron imprecisos. El libro quería recuperar emociones de infancia en un paraíso desaparecido, en una edad de oro tropical. La primera parte, que la UNAM publicó en 1982 *sonaba a selva, como un antiguo caracol cuando recuerda el mar*. En 1985 escribí un poema largo compuesto de tres partes: "Tatuajes en el agua", "Intermedio con cinco cocodrilos" y "El agua desdichada". Supe, al concluirlo que tocaba las mismas fibras que *Ojo de jaguar*. Sentí que había escrito otra parte del mismo libro: una zona de mí que no había sido nombrada. Todavía ahora no puedo saber si es todo lo que tengo que decir al respecto. El libro podría seguir creciendo. Que quede claro: no se trata de una reescritura sino de una post-data; es decir, datos anexos que uno escribe porque de pronto los recuerda y cree en su importancia. A veces es justo en la post-data donde se halla lo más importante de la carta.

MT: ¿Podríamos hablar de la selva y la ciudad en tu poesía como dos entes complementarios?

EB: No. O en todo caso lo son sólo en mis

luz construye sombras y las sombras reciben el albayalde lento de la luna. Estar vivo significa bañarse con la luna y cubrirse con el sol. Estar del lado de la sombra y del lado de la luz. Besar con los dos labios.

MT: La presencia de Chiapas y su selva es uno de tus principales registros poéticos. ¿Qué cambios has observado durante los últimos años en la técnica que te sirve para plasmar este sujeto poético?

EB: Ninguno. Porque nunca, o casi nunca pienso en los recursos técnicos cuando escribo un poema. Trato, eso sí, de estar aprendiendo todo lo posible sobre técnica poética para que cuando surja ese estado alterado de conciencia que se llama Inspiración, en la cual creo, la dicción poética sea lo más fluida posible. De este modo estamos más capacitados para transcribir lo que nos dicte la Poesía cuando tenga a bien hablarnos. Por lo demás, creo que la selva es uno de mis "principales registros poéticos" sólo en *Ojo de jaguar*, como lo es la urbe en *Ciudad bajo el relámpago* o el amor en *Música solar* o el poeta y su trabajo en *Cuadernos contra el ángel*.



primeros dos libros: sus títulos (*Ojo de jaguar* y *Ciudad bajo el relámpago*) los definen claramente. Pero los hombres somos mucho más que el lugar donde vivimos, en el pasado o en el presente. También somos dolor y amor y duda. También somos futuro. Los nuevos libros lo muestran.

MT: Marco Antonio Campos ha señalado que tu poesía afirma que sí hay una salvación para el hombre en este mundo despiadado. Siento que viajas constantemente de la luz a la oscuridad y viceversa. Háblame de ello.

EB: Marco Antonio Campos es un atento lector del que me enorgullezco. Lo que Campos ha dicho es que mis textos parecen afirmar que sólo el amor y la poesía pueden salvar al hombre en este mundo. Estoy de acuerdo porque el amor y la poesía son lo mismo. *La Desnudez de la Mujer es la obra de Dios*, sentenció William Blake desde el infierno. Con respecto a los viajes de la luz a la oscuridad te respondo que el mundo regala a nuestros ojos cientos de tonalidades del gris. Y estos tonos de gris son los hijos del blanco y negro. La tentación de los extremos es muy fuerte pero estamos inmersos a diario entre sus fuerzas poderosas. La

MT: ¿Qué logros técnicos consideras haber alcanzado entre la escritura de *Música solar* y *Cuadernos contra el ángel*?

EB: Respondo lo mismo que a la pregunta anterior. Tal vez mi mayor aspiración y supongo que la de muchos es que la fuerza y la espontaneidad poéticas hagan que no se note la parafernalia técnica. En esto estriba, creo, la gracia de la técnica: en borrarse a sí misma, en no firmar sus obras.

MT: Muchas veces parece hablar de un tiempo mítico y luego, casi abruptamente, saltas a la cotidianidad.

EB: Sí, porque tenemos pies y cabeza, raíces y ramas altas, somos polvo y conciencia; o polvo enamorado, como quería Quevedo.

MT: En *Cuadernos contra el ángel* aparece el que escribe con una gran conciencia de sí mismo. De hecho el poeta y el ángel hablan y se siente una intención discursiva de naturaleza conceptual que no tenían los otros libros. Además el dolor es una presencia muy fuerte. ¿Se trata de un viaje de retorno? O, más bien, ¿a dónde conduce este viaje?

EB: El ángel es la muerte y es el poder. En uno de los poemas: "Admonición del ángel",

los personajes ponen sus cartas sobre la mesa. El poeta se enfrenta con el ángel y lo único que lo mantiene vivo es el escudo de oro del Orgullo. La muerte calcina y el poder corrompe y el poeta ha de sobrevivir contra los dos y sólo tiene su Orgullo para protegerse porque la Poesía nos quiere a todos más puros y más libres. Creo en esto último aunque la vileza trate de hacer aparecer esta actitud como extemporánea. Tienes razón, esta conciencia no estaba del todo en los libros anteriores: comenzaba a formarse. En *Mística solar* hay dos poemas donde se encuentra la semilla: son los poemas denominados "Cronología de Chicoasén", y más hermética pero más intensamente en "La piedra frente al mar", poema dedicado a Heberto Padilla, el gran poeta cubano. La reflexión comenzó ahí. ¿A dónde puede conducir? Puede conducir a la Conciencia que es madre de la Razón, la Soledad y la Locura. O a la Poesía, que es para los hombres lo que es a ciertos árboles la trementina: es esencia, es aroma y es presagio de incendio. También podría conducir a la cabeza puesta tiernamente sobre los rieles que habrán de trasegar los berrumbrados trenes de la crítica. O hacia cualquiera de sus numerosas combinaciones probables.

Con respecto a la presencia del dolor: es una presencia muy fuerte porque la mayor parte de esos textos fueron escritos tras la dura experiencia de la viudez. Mi vida había transcurrido hasta entonces del lado de la luz y de pronto la muerte se presenta con su inmensa capacidad de negación. De ese trastorno tratan los poemas citados: del dolor que se produce cuando la muerte intenta arrancarnos la cabeza con una guadaña sin filo.

MT: ¿Influencias principales?

EB: ¿A quién debo imitar para poder ser original? se preguntó Darío. Pues a todos era su respuesta. Traté de seguir ese camino y creo que lo hice disciplinadamente hasta antes de la publicación de *Ojo de jaguar*. Creo que desde ahí las influencias están asimiladas y han permitido que mane mi voz personal. Con todo puedo reconocer magisterios fundamentales: aprendí música con Lugones y Darío; con Díaz Mirón orgullo y últimamente orfebrería. En imágenes exploro por mi cuenta. En temas sólo la vida sabe lo que nos pondrá enfrente. Una vez que esto pasa sólo nos queda hurgar con la punta del lápiz hasta el fondo del corazón sombrío y esperar que la Diosa nos hable o nos ignore.

Las batallas del insomnio

Arturo Ramírez Juárez

Abrir un libro de poemas es siempre refrescante, sobre todo cuando se trata de la obra de un joven poeta cuyo oficio ya ha dado otros libros. En *Batallas y naufragios*, Margarito Cuéllar mues-

tra un poemario, donde el mar, la soledad y los homenajes irrumpen sobresaltando la realidad, fisurando su propia substancia. Poemas bien contruidos que alojan: zapatos, barcos y solitarios maniqués, "...a los que una bruja malvada, pero bella, se olvidó de volver al movimiento". Treinta y nueve poemas bien calculados, que narran la batalla del insomnio, con el sueño y la realidad. El insomnio, es ese fragmento de tiempo y espacio donde la razón y la locura crean un entreacto en que la ansiedad es la guerra contra el alba, que deja "una espuma roja" como señal de su llegada. "Por la nostalgia de sus huellas/ y el olor de su sangre/ se deduce que tomamos senderos diferentes/ y que nunca volverán a encontrarse/ con la certeza de vencer al tiempo." El insomnio es preciso, en él hay huellas que se escurren como ecos, murmullos del infinito donde danzan los dioses.

Poeta vengativo de sí mismo que celebra sus desvelos: zapatos y libros en un espacio árido, iluminado sólo por la luz del ojo que arroja esos vestigios de la vigilia. "No hay derrota más cruel/ que ser vencidos por el tiempo/ a la puerta de cualquier estación/ sin exhalar un solo grito./ Sin comprobar/ que todo esfuerzo por salvarse/ habría sido inútil." Todo se estrella en ese desvarío donde la impotencia se vuelca en los sentidos, desgarrando el instante del ceremonial. En *Bocetos para homenajes posibles*, Cuéllar invoca al tiempo de donde surgen: Francis Bacon, Van Gogh y José Carlos Becerra; retratos robados del hemisferio intelectual y ahora plasmados en la evocación. El dulce fantasma regresa a sus propias líneas cuando Cuéllar le dice: "De alguna manera/ la muerte siempre habitó en tus labios/ y tú le dabas la forma de mujer ausente/ hasta que de pronto formó figura de asfalto y de volkwagen 500". Poema obituario que reseña la muerte como si fuera el propio testimonio del poeta José Carlos Becerra. La voz de Cuéllar choca con la voz subterránea del otro que ahora es él, solidarizándose con el recuerdo en el reencuentro. "Seguramente pensaste que el vacío era el más bello, el más lúcido, el más blanco bulevard", y luego dice certificando el poema: "Mientras caes al barranco y reconstruyes tu mundo."

En otros textos el poeta se abandona a las sorpresas que le da la ciudad, ese ámbito tatuado por reflejos de soledad. También nos habla del amor como si fuera un maleficio al que hay que llegar con cautela pues se disfruta de pavoroso animal. Poemas de desamor, que el delirio arranca de la soledad: "No conforme con robarme el sueño./ cruenta, arrancas/besos y gritos de mis poemas." Cuéllar concentra su mundo en imágenes que plasman una perspectiva de símbolos que en la hoja desentrañan la geografía poética de los sentidos.

Margarito Cuéllar nació en San Luis Potosí en 1956. La Universidad Autónoma de Zacatecas le otorgó el Premio de Poesía 1985 por el libro *Estas calles de abril*. También es autor de: *Que el amor abra sus puertas y que entren los pájaros* (1982), *Hoy no es ayer* (1983), y es coautor de *Veinte años de poesía en Monterrey 1962-1982*.

Batallas y naufragios. Margarito Cuéllar, Ediciones Castillo, 1985, 60 pp.

Yiskor de Gloria Gervitz

Myriam Moscona

Una mujer entreabre la ventana. Se asoma por un fragmento. Desde ahí permite el paso de un cargamento de voces que le hablan desde la confusión del tiempo, el espacio y la memoria. Este tránsito desemboca en un largo y bello poema construido en dos apartados: *Fragmento de ventana* y *Del libro de Yiskor*: desde el territorio de estos dos momentos aparecen y desaparecen estas mujeres que alternan sus voces siempre en primera persona, desde su yo profundo y corrosivo. Se preguntan y saben que no han de encontrar respuesta:

"¿Arriba es abajo?"
 "¿A dónde iría si pudiera llegar?"
 "¿A quién se habla antes de morir?"
 "¿Qué debo olvidar?"
 "¿En dónde estuve todo este tiempo?"
 "¿Oyes mi llanto que te cubre como una tela?"
 "¿Cuál porción de la realidad es más frágil la mía o aquella en donde me ven los demás?"

Vemos la herencia del exilio en los ojos de la abuela, de la madre, de la hija. ¿Dónde está Gloria Gervitz? ¿Es ella quien habla con su poesía nitida a través de esas voces? ¿O son las voces las que pueblan sus poemas y Gloria desde su fragmento de ventana, desde la raíz misma del recuerdo las retrata?

Las cejas delineadas con lápiz
 la boca muy roja entre las arrugas
 ¿Seré yo esa mujer?

"Los espejos —dice la poeta— están colgados alto para verse apenas la cara", pero Gloria acerca el bisturí a esas caras. Abre a sus mujeres minuciosamente. Saca de ellas sus recuerdos, las apricta una contra otra. Con la herencia de sus rasgos, de sus hábitos, de sus grandezas y miserias construye esas voces inaprehensibles pero siempre presentes que transitan de un verso a otro, las hace hablar para que el silencio no las fermente.

La atmósfera de guerras que empuja a las exiliadas hacia esta emigración está siempre en el texto o en el subtexto: "Son días largos y apretados como la migraña".

Dentro de su lirismo lleno de melancolía en el que prevalece un sentimiento de pérdida, Gloria Gervitz también incluye algunas escenas breves que parecieran acotaciones para un guión cinematográfico:

Al fondo pared
 Ventana
 Al noroeste mujer y silla
 Voz
 Ojos abiertos
 De espaldas mujer vieja sentada
 Pelo corto
 Nuca desnuda

Escena en blanco y negro
Mujer todavía joven
En la acera de enfrente una niña, atraviesa
la calle

Es el mediodía

El tráfico
El aburrimiento

La historia o el enjambre de historias que se cuentan no es solamente la biografía de una o varias mujeres, es el recorrido de una generación de madres, abuelas e hijas judías que llegaron a refugiarse a un continente lejano a su idioma, a sus referencias, a sus costumbres. Vinieron cargando el estigma de una herencia cuidadosamente continuada. Dejaron sus casas y sus muertos. Trajeron, en cambio, hijos y tradiciones, "ruido de arterias", trajeron su circunstancia cotidiana y sus abandonos.

En alguna ocasión, Gloria me habló del modo en que esas historias la conmueven: "Eran mujeres más o menos de tu edad —me dijo— vinieron sin saber a dónde iban, cargando hijos y tragándose la incertidumbre". Ella les ha dado una voz llena de aliento que rebasa esas circunstancias. Más allá de las referencias judías, de los rezos escritos en hebreo, de las letanías que subyacen a lo largo del libro, encontramos en él el reflejo de una generación sin tiempo: la introspección de un exilio impostergable.

"Latidos que se fijan en un daguerrotipo,
¿dónde laten?"

¿En qué parte?

Algo se desliza, va hacia una cesación
Estoy lejos de las mañanas
Lejos de los hombres y de las mujeres
Me dejo caer. Regreso
La atmósfera se cierra"

No podría omitirse la mención de un péndulo que no deja de moverse en el libro de Gloria Gervitz: la figura de una madre cercana y asfixiante. La imagen de una mujer que vino desde Kiev con un ramo de flores apretado contra el pecho, que lloraba bajo llave en el baño, que traía para siempre el sabor de té del samovar de su casa; esa madre envejecida antes de tiempo es anhelada por una voz punzante que le exige:

"Oh maligna
Déjame ir
Ten piedad de mí
Tú que me has consolado
Ayúdame a olvidarte"

Esa misma voz quiere ser el imán capaz de acercarla y seducirla:

"Los frascos vacíos y vueltos a llenar por
si tú vienes

Todo está en orden
Todo en orden siempre por si un día
quieres venir
Cualquier día, cualquier otro día.
Te espero

Más adelante la misma voz o una derivación de ella, advierte:

La muchacha que lloraba abrazada a su madre muerta sigue llorando dentro de mí

Todo sucede, como en los sueños, sin ningún orden temporal. El exilio se arrastra de mujer en mujer, es un exilio de exilios que se lee en la mirada de un pueblo que la nutre, es un lamento en voz baja. Gloria Gervitz es la poeta mexicana que ha asumido con mayor agudeza la condición heredada de emigrante judía. Sin embargo, ella delimitó este universo a las pulsiones de una generación de mujeres que la rodean, mujeres que llegaron a México y vieron "los milagros amontonados en la cal de la iglesia de Santa Clara en Guanajuato" y las "flores de tinta en un hebreo luido saliéndose de los rollos de la Torá".

Ramón Xirau dice que Gloria Gervitz pertenece a dos mundos que su poesía compagina: el mundo mexicano de su abuela materna y el mundo judío de sus padres: "Llueve mientras mi abuela reza el rosario. Llueve mientras mi hermano dice Kaddish por mí." La identidad, o la falta de ella, se alimenta de dos vertientes que confluyen en una sola voz, una voz que transita por la visión de todas esas madres, hijas, hermanas, unidas por una misma herencia.

El manejo de este mundo también está poblado de una fuerza erótica, sin embargo, su carga de erotismo no radica en sus menciones al cuerpo, ni en las muchachas que se tocan, está oculta en las paredes frotadas con aceite de almendro, atrás del vaho, en los cestos amarillos de amole para esponjar la ropa, en las regiones donde las muchachas trenzan sus cabellos castaños, en el vuelo de las ercillas, en el sudor de los polvos de arroz, en los cargamentos de menta y en los vendedores de nueces. El manejo sensorial de atmósferas sirve de marco a esa ventana por la que Gloria contempla y participa, desde donde sumerge al lector en un largo viaje de múltiples retornos.

A pesar de que la autora afirma haber escrito dos largos poemas (*Fragmento de ventana* y *Del libro de Yiskor*) el libro puede leerse como un largo poema épico de la nostalgia, de la memoria, de las evocaciones surgidas de los recuerdos. Todo esto trastocado por el dolor de una pérdida convertida en un encuentro intermitente con esa madre real y simbólica, con una figura aprehensible y paradójicamente terrena, con la perturbadora sensación de asirse a una ausencia. ¿Por qué queda en el lector una imagen clara de esa presencia ausente? ¿A qué parte de sí misma acudió Gloria Gervitz para aparecer y desaparecer a esa imagen que protege y asfixia, a esa ausencia que perturba en la realidad y en la memoria de quien recuerda? ¿Cómo hizo para que Julia Jiménez Cacho pusiera en un lienzo las imágenes, las miradas, las flores azules y naranjas que sostienen esas mujeres sacadas de un invierno y puestas en el libro como una premonición?

El diálogo de espejos que sostiene el mundo plástico con el poético, la edición impecable (como todas las que hace ese personaje de tintas y papeles que es Mario del Valle) las miradas de tristeza amenazante que salen de los cuadros de Julia y de las imágenes de Gloria, abren, o al menos continúan, una línea de pocos pero ejemplares libros de este género para minorías, de esta tensa y persistente expresión de nuestra anatomía efectiva.

Caligrafía de Ariadna

Regina Cohen

Me acerqué con mucho entusiasmo a la poesía que escriben las jóvenes mexicanas en la actualidad. Me encontré con la resignación, la queja, la tristeza y el caos existencial de la actualidad. Me di cuenta durante mi investigación que las jóvenes poetisas eran más conscientes de sí mismas cuando tenían más conciencia de su propio cuerpo. Para las poetisas la poesía erótica es una versión más real de la poesía amorosa. Lo anterior fue afirmado en entrevista para el seminario *Proceso* (No. 585, p. 58-59) por la investigadora italiana Valeria Manca, quien realizó por espacio de un año tres meses una antología sobre la poesía joven femenina y el erotismo.

El creciente interés por la literatura joven de México y en particular, por la realizada por mujeres, es reflejo cabal de la proliferación de voces nuevas que han venido perfilando el ámbito literario en las últimas décadas.

Muestra de ello es el volumen *Caligrafía de Ariadna* editado por la UNAM y el CREA, que recoge los libros más recientes de cinco poetisas jóvenes nacidas entre 1951 y 1962: Julieta Arteaga, María Ángeles Juárez, Perla Schwartz, Marianne Toussaint y Aura María Vidales.

El poeta Raúl Renán va desentrañando el contenido de este volumen colectivo, al intentar una aproximación hacia la creación de estas cinco mujeres: "Decir que siguen la tradición de las mejores voces femeninas, sería el juicio más cercano al raciocinio elemental. Y no añadiría nada al entendimiento de esta nueva poesía que surge legítimamente de las cuerdas personales del alma poética. Una registra el sentir de la desgarradura materna (Perla Schwartz). Una, parte del estado natural del poeta: la soledad, aunque aparente renunciarla en su versión amorosa (Julieta Arteaga). Una con los dedos húmedos de los amorosos nos da la versión sensual del amor (Ángeles Juárez). Una ve tras un velo amargo el curso de la vida (Marianne Toussaint). Una se enfrenta al enigma del misterio entre lo que es y lo que no es y propone una revelación (Aura María Vidales)".

Elsa Cross, poeta contemporánea de las cinco autoras referidas, afirma en una presentación que realizó sobre *Caligrafía de Ariadna*: "Tres de las poetisas, Arteaga, Juárez y Schwartz tratan temas muy claros y unitarios, en una forma consistente. A veces parecería tratarse casi de una crónica, de un diario poético. En el caso de Julieta Arteaga, el tema es la soledad. Hay una tristeza omnipresente en sus poemas. De manera igual, aunque con signos contrarios, el tema del abandono, que irrumpe de pronto en el libro

de María Ángeles Juárez, no altera en absoluto la tónica amorosa y erótica que es su constante. Perla Schwartz trata en una forma conmovedora un tema muy poco tocado por las poetas mexicanas, el de la maternidad. Más inasible y compleja —nos dice Elsa Cross— aparece la poesía de Marianne Toussaint. No es el suceso externo lo que guía y conforma la escritura del poema. Por el contrario, es un hecho interior que a través del lenguaje busca formas externas donde asentarse. En la poesía de Aura María Vidales, hay "un aliento romántico" en el sentido clásico de la palabra y una "delicadeza de percepción y de expresión que sugiere mucho más de lo que dice, por ejemplo, en la imagen de una muchacha que 'dejará/ sus ojos/ en la sombra', imagen bellísima que da cuenta de su libro".

Los temas recurrentes en las voces de estas autoras se ponen de manifiesto en los versos plasmados por ellas. La soledad en los poemas de Arteaga: "Es verdad lo que cuentan por la calle:/ la soledad no tiene nombre/ pues se quita y se pone —a voluntad—". El erotismo y el abandono en la poesía de Juárez: "Pienso en ti, Manuel/ en tus ojos/ que huyen de mi mente,/ como un puñado de aves grises/ que llevan en sus alas el olvido". La complicidad y el desgarramiento de la maternidad en Schwartz: "Eres una gota que se convertirá/ en una cascada,/ nueve meses pasarán/ y serás un diluvio". El curso de la vida y el sublime reencuentro con sus orígenes en el libro de Toussaint: "Quiero estar: en el punto/ en el centro/ en la partida". La delicada percepción entre lo que es y no es en la mirada de Vidales: "Ese hombre/ no era mío/ pero tenía/ los ojos/ como si fueran/ míos".

Tristeza, abandono, erotismo como conciencia y como pérdida, caos existencial, búsqueda y soledad son algunos de los temas que se desprenden de estas poetas que a fuerza de ser jóvenes, o a pesar de ello, denotan un sólido oficio y una gran sensibilidad.

Julietta Arteaga, María Ángeles Juárez, Perla Schwartz, Marianne Toussaint, Aura María Vidales, *Calligrafía de Ariadna*, Edición de la revista *Punto de Partida* (Coordinación de Difusión Cultural, UNAM) y de Música, verbal e imagen (Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud), México, 1987, 112 pp.

Ecos para el Eco de tu piedra

José Ángel Leyva

Fue tal vez la casualidad o un movimiento natural por el tamaño de sus formas que Eduardo Vázquez quedó al frente con su nave "Eco de tu piedra" en el libro *Navíos de Piedra*.

Una vez que se navega en este largo poema, o serie de poemas que hacen uno solo —del cual surge el título del volumen ente-

ro, aunque el resto de textos de los otros autores nada tengan que ver con dicho tema— se nos quedan fuertes impresiones de una búsqueda afortunada por los dominios del mar y las costas de los sueños. Es probable que los otros textos que constituyen la flota de este libro no carezcan de atractivos visuales e insignias literarias, pero quedan bañados inevitablemente por las imágenes que el poeta inicial construye a lo largo de su viaje.

Eduardo Vázquez es marino de altiplano, usa el sextante cuando la marea de su ciudad amenaza con extravíar el vuelo de las aves y enciende un cigarro para recordar el aliento mojado de otras noches, de un pasado que se insinúa en las viejas calles de la urbe, para ver aquel faro infantil que humeaba entre los dedos de un adulto, de alguien que tuvo la vivencia inmediata frente a las costas de este valle. Bota las naves de los templos coloniales y decimonónicos en ese "mar que miento/ ah / el mar tan cierto".



El poema comienza firme al soltar las primeras amarras, pero enseguida se bambolea peligrosamente entre líneas facilonas y figuras que más tienen que ver con la canción de un turista en Acapulco que con la fuerza de un aroma profundo de marino en altamar; por ejemplo escribe: "Me gusta transcurrir con el tiempo en el verano..." y así sucesivamente, para terminar: "Me gusta desvestirse noches/y dormir desnudo", de inmediato piensa uno en esa canción que canta Alberto Cortés: "Me gusta el vino tanto como las flores...", no porque la canción sea fea, por el contrario, porque es una letra de canción, hecha para cantar, sin pretensiones literarias. Sin embargo, no todas las imágenes del principio son frágiles, hay algunas que mantienen el impulso: "Cuento con algunos libros viejos/ que el azar dejó correr de mano en mano hasta las mías (...)". Una vez vencidos los problemas de las primeras maniobras se levantan anclas para zarpar hacia puertos lejanos: "Otra vez con el mar y a la deriva".

Eduardo Vázquez parece responder a un eco de Constantino Cavafis, el de *La ciudad*: "Iré a otra tierra, iré a otro mar", pero no contesta con esa voz lacónica y vencida del poeta que termina diciendo "aquí, en este pequeño rincón, lo has perdido ya/ en cualquier lugar del mundo". Eduardo atiende a una vocación de argonauta, pero retorna a su lugar de origen para contemplarlo con ojos nuevos: "Qué hermosa ciudad que desconozco,/ inundada por el mar" "Aparece la ciudad con el pelo mojado/ ¡Déjame verla!"

Eco de tu piedra navega con ritmo suave, a veces siguiendo el juego de las olas, otras rompiéndolas tiernamente con el filo de su proa blindada. El tono reflexivo se enlaza con lo erótico y ambos corresponden a las caricias de una brisa evocativa. El texto nos introduce en un ambiente húmedo, solitario, lluvioso, nocturno, como si viéramos la ciudad de México, pero lamida en su frente por un mar: "En Álvaro Obregón ya no pasan los tranvías/ (...) Esta ciudad no la atraviesa ningún río,/ ni la toca el mar/ no se levantan paredes que detengan el océano/ ni la sal carcome;/ pero hay días que siento que la brisa nos alcanza,/ que funda puertos en los mercados/ y uno no sabe dónde poner el amor, /dónde edificar una iglesia para los marinos".

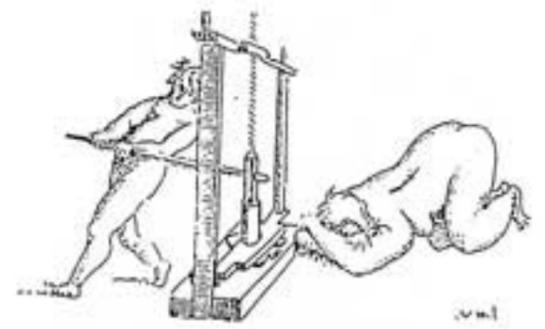
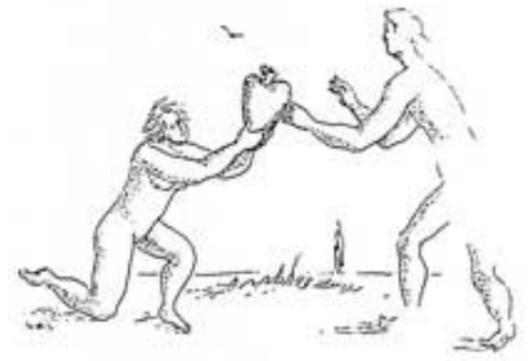
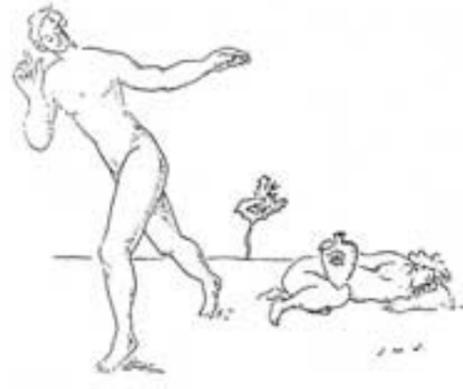
El sentido se advierte de inmediato, uno hace el puerto y el puerto le da la recepción como a un marino. Es el invento del deseo, de una historia que secó las lagunas saladas del pasado y que en sus manos reviven: "Hay muertos que en el sueño resucitan,/ hay muertos que nos sueñan". ¿Serán las sensaciones de una gota de mar que se quedó en el valle? ¿El murmullo de sal de un lago extinto? Las razones que nos hacen dudar también de lo que vemos, lo que olemos y sentimos, cuando al leer el poema escuchamos que una ave migratoria sacude la brisa de sus alas y deja la arena de una playa en nuestra casa.

En este país de campanarios, de cúpulas sonoras, de naves de piedra, cualquier fiel puede partir al reino de otro mundo a través de sus palabras, aunque después lo devuelva el oleaje de la transparencia divina. Esto mismo hace Eduardo en su trabajo sobre el papel, busca lo invisible a través de lo visible, intenta obsecadamente acercarse a la realidad que inventan sus voces manuscritas, o a esa experiencia que ha tenido sin saber en dónde, porque "Hay puertos que están lejos de las costas (...) y vivo en uno de estos puertos que están sobre las montañas".

Eduardo Vázquez toma el eco de las piedras de Catedral, de Santo Domingo, de Santa Teresa la Antigua, etcétera, para construir su transatlántico sin barroquismos, sin colores chillantes, sin grandilocuencias, sin genialidades, sólo con la medida del oficio, con la vocación de quien saber llegar a otros puertos sin perder el suyo: "no es el mar/ y lo he soñado/ (...) / No es el mar/ pero lo toco".

El navío deja su estela, no se borra fácilmente, hunde su quilla en la memoria del lector.

Eco de tu piedra. Incluido en *Navíos de Piedra*, Eduardo Vázquez. Ediciones *Punto de Partida* UNAM, 1987.



ISSN 0187-5965

DOS MIL PESOS

