

2004
OTOÑO

UNAM CONACULTA INBA

PRECIO
\$40.00 MN

ISSN
0187-5965

Periódico de Poesía



NUEVA ÉPOCA número 8

Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA número 8



5 PALABRAS DEL DIRECTOR

ENSAYO

7 CÉSAR ARÍSTIDES:
Recuerdo de Vicente Aleixandre

POEMAS

19 SANDRA ALLAND

ENSAYO

22 MARCELO PELLEGRINI: Gonzalo Rojas: el oficio esencial

POEMA

33 VÍCTOR CABRERA: Santafé

ENSAYO

36 LUIS TISCAREÑO: Ciudades y desdichas

POEMAS

41 Nueve poemas mexicanos (1963-1971)
(selección y nota de María Rivera)

NOTAS Y COMENTARIOS

61 JOSÉ MANUEL MATEO: Margit Frenk y la lírica antigua

1904-2004: CIEN AÑOS CON NERUDA

65 JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Neruda,
ese desconocido inagotable

PALABRAS DEL DIRECTOR
CONFIANZA Y RESISTENCIA
EN EL TIEMPO

La publicación de una revista de poesía suele considerarse un hecho extraño pero tolerado —y hasta recomendable—, lo que resulta curioso en verdad. No se advierte, quizás, que este hecho casi secreto conlleva una dosis de resistencia obstinada y de confianza —enorme, minuciosa—, no tanto en los más que discutibles “poderes del lenguaje”, sino en sus meras posibilidades de comunicación expresiva.

Confiar y resistir, enarbolando un puñado de palabras poéticas —dándolas a conocer o reflexionando acerca de ellas—, es la doble tarea que nos hemos impuesto en la encrucijada de esa tolerada anomalía que se materializa en nuestra revista.

El *Periódico de poesía* se publica en el seno de una universidad pública nacional con la ayuda de instituciones oficiales. Nunca, empero, ha pretendido dirigirse más que a la pequeña nación del público lector para ocuparse de diversas instancias del oficio poético. Se dirige, en principio, a la comunidad en la que surge —académicos, estudiantes, intelectuales— y busca la atención más amplia posible, restringida siempre, necesariamente, por la naturaleza misma de su circulación.

José Lezama Lima llamó al poema “resistencia en el tiempo” y también “cubrefuegos de lo estelar”. Nos contaba a los lectores el Lince de Trocadero sus aventuras ante los libros: “Yo leo en la poesía y después procuro descifrar”. Desde su casa en La Habana vieja impartió de mil maneras el orfismo de sus cursos maravillosos, a través de páginas innumerables y de conversaciones que forman parte, ya, de las imágenes míticas de nuestro mundo. Él fue el espíritu animador y la fuerza

cimentadora de una revista que es modelo, estrella polar: los cuarenta números de *Orígenes*, “joya repetida”, como la llamó José Agustín Goytisolo.

El número 8 del *Periódico de poesía* ofrece una vez más, en vertiente dual, textos poéticos y acercamientos críticos. Hay en esta entrega poemas de Sandra Alland y Víctor Cabrera; María Rivera ha compilado una muestra de nuevos poetas mexicanos. En la dimensión del comentario, César Arístides rinde homenaje a Vicente Aleixandre; Marcelo Pellegrini se ocupa del oficio esencial de Gonzalo Rojas; Luis Tiscareño, de Marco Antonio Campos —uno de nuestros predecesores en esta revista—; José Manuel Mateo reseña la obra monumental de Margit Frenk, y el polígrafo colombiano Juan Gustavo Cobo Borda visita de nuevo la sección de notas y apuntes. Algunas de las ilustraciones del número nos fueron facilitadas, con ejemplar generosidad, por la Fundación Cultural Lya y Luis Cardoza y Aragón; su tema: Pablo Neruda.

Leer, escribir, comentar poemas: ¿no es esta múltiple tarea (*ocio atento, silencio dulce*) una forma de resistir, de confiar? No resistir de cualquier manera ni confiar con ciega ingenuidad; sino afirmar ciertas cualidades del intelecto en medio del ruido circundante que nos agobia desde todos los frentes.

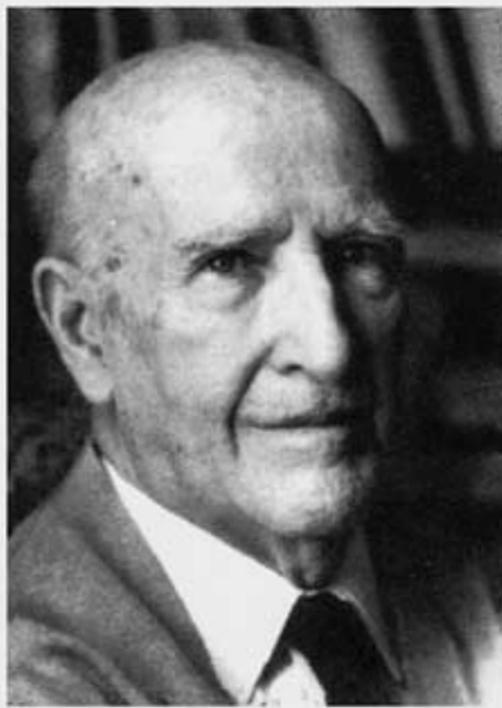
El *Periódico de poesía* prosigue, pues, su tarea. Quienes lo hacemos formamos un grupo pequeño pero entusiasta. En estas páginas no encontrarán los lectores más que una muestra mínima de ese entusiasmo que nos mueve, lo mismo que a nuestros colaboradores. ¿No es suficiente recompensa la certidumbre de que nuestro trabajo encontrará ojos abiertos y espíritus curiosos?

DAVID HUERTA

Ciudad Universitaria, septiembre de 2004

RECUERDO DE VICENTE ALEIXANDRE

César Arístides



I

Vicente Aleixandre no sólo fue un creador de alegorías y nevaduras amorosas, depresiones y ensueños relacionados estrictamente con el ámbito afectivo: es mucho más que un poeta obstinado en interpretar el contexto erótico. No han sido pocos los críticos que han tratado de rescatarlo de clasificaciones rígidas que pretenden encasillar al bardo español en el esquema de los amantes cuyos estímulos destinados a la intensa lubricidad pierden sus esencias en la celebración convencional.



Aleixandre es más que un exvoto de confianza a la sensualidad sublimada, va más allá de suplicios encadenados al rigor de los encuentros. Las virtudes de su ejercicio lírico, el prodigio de la fraternidad, la dichosa fusión muscular y las trampas tendidas a la contemplación forman parte de un tema, son agua que se complementa con otros licores y en esa mezcla amplía sus propósitos insaciables para no sólo perderse en una raíz, aunque enervante, peligrosamente extingible. El poeta puede más que la eternamente enferma encíclica amorosa. En su estudio instructorio a la *Antología poética de Vicente Aleixandre* (Madrid, Alianza Editorial, 2003) Leopoldo de Luis afirma:

Aleixandre no es un poeta monocorde, sino de vasto mundo poético y de amplia expresión, por lo que no resulta sencilla la síntesis de sus aportaciones a la poesía castellana. Su obra suscita una rara atracción, de ahí que pueda percibirse su impulso para poetas posteriores de tendencias y estilos disímiles. Sería arduo precisar qué Aleixandre ha supuesto mayor enriquecimiento, más profunda renovación o más honda permanencia, ¿el surrealista, el neorromántico, el de visión cósmica, el realista? No debe, sin embargo, pensarse en un poeta de personalidades diversas y mutuamente anuladoras; no es un poeta proteico: no cambia de ideas, sino que proyecta su visión poética desde ángulos distintos, y las formas empleadas evolucionan para arrojar distinta luz y, en ocasiones, vuelven a encontrarse, al cabo del tiempo, sobre temas que completan un mundo poético coherente. De lo dicho cabe deducir que su obra total es armónica y que sus diferentes aspectos son, en rigor, solidarios.

En su discurso poético: ambicioso en la sensualidad, dubitativo en sus encuentros mortales, y temiblemente desbordado en los parámetros ta-



VICENTE ALEIXANDRE

citurnamente incitantes del paisaje —o cuando bebe la soberbia de los fragores, los ímpetus sofocados en la fortaleza marítima y la elocuencia de una lágrima— es posible distinguir su peculiar aproximación a lo singular-individual inscrita en el sabor de una boca emisaria, la avidez de los dientes, el apretujamiento vital de dos carnes, la súplica de los ojos o el movimiento irreverente de una sombra. La oda revelada/rebelada en el registro individual va de la creación a la muerte, asimila la tentación del mineral y funde las emociones en un ardor subvertido y de venas radiantes:

*No sé lo que es la muerte, si se besa la boca.
No sé lo que es morir. Yo no muero. Yo canto.
Canto muerto y podrido como un hueso brillante,
radiante ante la luna como un cristal purísimo.*

*Canto como la carne, como la dura piedra.
Canto tus dientes feroces sin palabras.
Canto su sola sombra, su tristísima sombra
sobre la dulce tierra donde un césped se mansa.*

(“Tormento del amor”)

Y de allí a lo plural-universal, afirmado en la presencia de la aurora con su vértigo juvenil, el acto delicado de asumir la luna en rumorosa oscuridad, ser el aura de las montañas, el deceso en una noche otoñal, para alentar el pensamiento vivo por encima de la atrocidad, la apostura telúrica en indómita delicadeza; sus aves son la réplica, las infusiones en el paisaje, y por esa extensión sensitiva, tal parece que el cielo se abre, se confiesa:

*Allí nacían cada mañana los pájaros,
sorprendentes, novísimos, vividores, celestes.
Las lenguas de la inocencia*



VICENTE ALEIXANDRE

*no decían palabras:
entre las ramas de los altos álamos blancos
sonaban casi también vegetales, como el soplo en las frondas.
¡Pájaros de la dicha inicial. Que se abrían
estrenando sus alas sin perder la gota virginal del rocío!*

(“Criaturas en la aurora”)

Las referencias son numerosas, tanto como la exposición de sus reflejos. La multiplicación de sus tactos y humores inquieta la orientación de sus pasiones. Vicente Aleixandre construyó un documento poético, conceptual y brioso, de volúmenes sin cordura. Su trayectoria se compone de múltiples apuestas libradas a sangre y fuego con metáforas donde la ondulación es fragancia y desmesura, sus prolongados encabalgamientos perturban el aliento y llevan en su riada el discurso hipnotizado, éste se temple, condensa, de él se desprenden/se alejan, temporalidades fragantes, el amanecer, la adivinación y lo fortuito, el navío, el dolor y la gracia, la vocación intensa de sus manos impasibles/imposibles, surtidoras, concebidas por la provocación nocturna; su silencio arrulla deseos y presentimientos:

*Mira tu mano, que despacio se mueve,
transparente, tangible, atravesada por la luz,
hermosa, viva, casi humana en la noche.
Con reflejo de luna, con dolor de mejilla, con vaguedad de sueño
mírala así crecer, mientras alzas el brazo,
búsqueda inútil de una noche perdida,
ala de luz que cruzando en silencio
toca carnal esa bóveda oscura.*

(“Las manos”)



Vicente Aleixandre nació en Sevilla, el 26 de abril de 1898. Su infancia transcurrió en Málaga hasta 1909, año en que su familia decidió radicar en Madrid. Realizó estudios de derecho y comercio y conoció en su juventud a Dámaso Alonso, quien lo acercó a la obra de Rubén Darío —fundamental en su percepción lírica. Tiempo después integró con García Lorca, Jorge Guillén, Luis Cernuda y otros, la afamada Generación del 27, surgida de la admiración común a Luis de Góngora; el bautizo de esta hermandad literaria se produjo por la celebración del tercer centenario luctuoso del autor de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Las paradojas nunca abandonaron la vida de Aleixandre. Siendo uno de los máximos exponentes de esta tendencia, no pudo asistir a los actos de celebración y recuerdo del maestro Góngora, pues estaba enfermo. Y ya que mencionamos la enfermedad, no es ocioso añadir que el poeta tiene problemas de salud durante toda su vida, sublevados en su escritura: los largos períodos de convalecencia llenan los vasos comunicantes con brebajes vitales. Aunque la salud siempre está sitiada, los reflejos de tribulación se inscriben en el orden de la gracia impetuosa y la suspicacia núbil por responder al mundo alentado por la alabanza que dicta sudores y nervaduras; por el deseo reconstituido de ser en la tierra, en la humedad y la vegetación. Pero, ¿hay huellas de enfermedad en esta aclamación?:

*Cuando acerco mis labios a esa música incierta,
a ese rumor de lo siempre juvenil,
del ardor de la tierra que canta entre lo verde,
cuerpo que húmedo siempre resbalaría
como un amor feliz que escapa y vuelve...*

*Siento el mundo rodar bajo mis pies,
rodar ligero con siempre capacidad de estrella,*



VICENTE ALEIXANDRE

*con esa alegre generosidad del lucero
que ni siquiera pide un mar en que doblarse.*

(“A ti, viva”)

Años más tarde, pasada la primera gran guerra, consolidada la Generación y en plena severidad franquista, algunos miembros o amigos de esta cofradía mueren asesinados —España entonces es un rencoroso caldero social y no aparta ningún cáliz a osados y apacibles—, otros se marchan de la patria y unos cuantos acuden a otros lugares donde ejercen, acometidos por la incertidumbre, sus diversas profesiones. En su introducción a *La revolución y la guerra de España* (México, FCE, 1962, vol. I) Pierre Broué y Emile Témime afirman: “Teníamos diez años en 1936. Para nosotros, la guerra de España fue primero una sacudida, el espectáculo de millares de hombres, de mujeres y de niños demacrados, a menudo con la ropa hecha jirones, hambrientos los refugiados españoles”. Esta suerte corrió la gran mayoría de los que buscaron la frontera. Pero quienes padecieron las condiciones de vida en el terruño nunca la pasaron bien, la cotidianidad se volvió viento amargo, añoranza malograda. En su “Nota autobiográfica”, Aleixandre confiesa:

Estaba luchando en el frente [Miguel Hernández] pero venía mucho por la capital... Yo estaba enfermo, pasé dos años de la guerra en cama, en una recaída de mi enfermedad renal. Me acuerdo siempre con emoción que, en aquella escasez de alimentos, yo enfermo, venía Miguel del pueblo de su mujer con un saco de naranjas, que entonces era un tesoro y que él me traía a cuenta de Dios sabe cuántas privaciones.

La guerra, la desolación que nutre a la patria lánguida, la enfermedad y sus secuelas, determinaron profundamente su talante modesto,



dejando en su personalidad un ensimismamiento grave, una actitud ante la vida humedecida por la añoranza. Paradójicamente, la nostalgia siempre aprovechó el resquicio para invertir la amargura y en *géiser* metafísico extender imagen y grado de contemplación; bruñir las puntas del abatimiento y dejarlas trueno, dulce rebeldía, entusiasmo que avista el derrumbe y al morder soledad, clama:

*Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
sólo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba nunca, nunca, hundí mi frente en la arena
y besé solo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.*

*Así sollocé sobre el mundo.
¿Qué luz lívida, qué espectral vacío velador,
qué ausencia de Dios sobre mi cabeza derribada
vigilaba sin límites mi cuerpo convulso?
¡Oh madre, madre, sólo en tus brazos siento
mi miseria! Sólo en tu seno martirizado por mi llanto
rindo mi bulto, sólo en ti me deshago.*

(“No basta”)

El destino dispuso todas sus cartas para que el autor de *Espadas como labios* encarnara la afrenta física y espiritual, pero en esta estatura humana erró en el juego. Aleixandre opuso a los rigores del padecimiento físico, poemas inspirados por los humores y la queja iracunda; frente a la dialéctica de la muerte y sus trofeos de guerra, concedió una disertación inaudita en sus resplandores, tensa al ceñir/seducir la luz; su rebelión huraña o gozosa, casi amarga o gentil en la lubricación, posee el vigor necesario para trastocar el lamento, la sentencia, el hallazgo:



VICENTE ALEIXANDRE

*Alzamos unos ojos casi moribundos. Mendrugos,
panes, azotes, cólera, vida, muerte:
todo lo derramas como una compasión que nos dieras,
como una sombra que nos lanzaras, y entre los dientes nos brilla
un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor,
[y comemos.
Comemos sombra, y devoramos el sueño o su sombra, y callamos.*

(“Comemos sombra”)

Así, la conjura se estableció en el territorio mítico donde reposan los cuerpos y se fundan las alabanzas, la complicidad de canto y deceso deriva en condición humana dolorida, mas dueña de rostros que sorprenden por la decantación y el sometimiento de sus emociones, para volver al espacio, al eco mineral, al vestigio:

*Por el camino llegan un entierro, sus cantos.
Es una breve nave que baja de la altura,
navega costeada de hombres y mujeres,
casi en el aire sube, vacila, hiende, avanza.
Espumas pedregosas. Pero ella sigue lenta,
segura, y ahora arriba, recalca. Toca fondo.*

(“En el cementerio”)

Y si esto no bastara, frente al dictamen —en ocasiones vesánico— de la historia, indagó en otros perfiles y arrancó las virtudes a los horizontes; otorgó una versificación maravillosamente imprudente, si entendemos la imprudencia como osadía, sedición de forma y color, transporte de alegorías en venas robustas para incitar la palabra prendida, que tampoco soslaya la transformación del mundo gracias al gesto del hombre. El sevillano expone entonces su fraternidad:



VICENTE ALEIXANDRE

Escribo para el enamorado; para el que pasó con su angustia en los ojos; para el que le oyó; para el que al pasar no miró; para el que finalmente cayó cuando preguntó y no lo oyeron.

Pero escribo también para el asesino. Para el que con los ojos cerrados se arrojó sobre un pecho y comió muerte y se alimentó, y se levantó enloquecido.

Para el que se irguió como torre de indignación, y se desplomó sobre el mundo.

(“Para quién escribo”)

Con la austeridad necesaria, el fervor obediente, queda entonces el turno a la poesía para ser la máscara de llamas dispuesta en la mesa del hechicero; son suficientes los dones para describir los encantamientos, el poeta convierte la piedra de toque en genitales, anhelos y lluvia, frescura gentil, agua consoladora de la remembranza:

*Húmedo de recuerdo el beso llora
desde unos cielos grises
delicados.*

*Llueve tu amor mojando mi memoria,
y cae y cae. El beso
al hondo cae. Y gris aún cae
la lluvia.*

(“Llueve”)

III

Tanto es Vicente Aleixandre, su discurso ha caminado por numerosos rumbos: los nervios del universo, la tierra excitada, los dolores afilados



en la trampa funeral y el vacío espiritual; su vocación de elevar la cadena sensitiva: niñez/celebración —juventud/azoro—, enfermedad/meditación, lo arrancó del lecho del enfermo para desafiar al espacio con la ebullición sensitiva, indagar en la sensualidad y la elegía para iluminar por igual las ciudadelas y la habitación ardiente del conocimiento.

Dos estudiosos de la poesía española ofrecen datos incuestionables respecto a las actividades líricas del poeta. En la antología comentada *Mil años de poesía española* (Barcelona, Planeta, 1996) Francisco Rico apunta:

Sus inicios poéticos le llevaron a seguir —superada la influencia de poetas antiguos— la vanguardia surrealista en libros como *Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (Premio Nacional de Literatura en 1933) y *Pasión de la tierra* (1935). En 1944 aparece una obra fundamental, *Sombra del paraíso* que presenta con tonos nostálgicos una nueva visión del hombre... Con *Historia del corazón* (1954) el poeta evoluciona hacia un mayor interés por lo propiamente humano y la temporalidad. La última etapa, de carácter más filosófico, se forma con *Poemas de la consumación* y *Los diálogos del conocimiento* de 1969 y 1974, respectivamente. El Premio Nobel de 1977 no reconocía sólo el mérito indudable de la obra de Aleixandre, sino su pertenencia a una generación privilegiada en la historia de la literatura española.

Pero el poeta nunca pretendió ser un adalid de su generación. Rodeado por sus espectros, peregrino en la bruma, es un creador semejante a espíritus ocultos como Wallace Stevens o Fernando Pessoa cuyas vidas reales, silenciosas, marcadas por oficinas o empeños alejados de las exigencias literarias, se situaban en un escenario con mayor parecido a la naturaleza muerta que a la morada providente. Es en este estado de sitio donde se emiten las anunciaciones y con paciencia beata se alimentan.



Ahora la mirada se concentra en las apreciaciones de Eliana Albala en su *Antología del amor sensual y la poética de Vicente Aleixandre* (México, UNAM, 1989). Para comprender las cartas de navegación del escritor, la ensayista enfatiza el hecho de que, por su importancia, se han propuesto etapas en la obra aleixandrina:

Rebeldía, tragicidad, elegía, existencialismo, historicidad, realismo, surrealismo, irracionalismo, conciencia de la caducidad, poesía pura... Sólo que en sus últimos años el poeta rememora el pasado como desde la muerte, como desde otro mundo y se define a sí mismo sombra, recuerdo, voz fenecida, sueño, oscuridad final en la que hasta las caricias perecen...

IV

Este comentario no es un desfile entusiasta de referencias sobre Vicente Aleixandre. Sólo se asoma —mustio— a su vida construida por la pasión, la franqueza literaria y la enfermedad, y ésta, afanada en dar otros matices a la visión del mundo cubierto de pena y desaire, para llevarla del olor a medicina y ambientes umbríos, al verbo exaltado, el privilegio de la luna, la lluvia, el músculo voluptuoso o el paisaje y la metáfora audaz, perdurable, retando a Ezra Pound en *El arte de la poesía* (México, Joaquín Mortiz, 1990) cuando reprende: “No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador”.

Visita mi pensamiento la relación del cantor adoptado benevolente por Málaga, con sus camaradas de generación y su hermano adoptivo, en admiración mutua: Miguel Hernández (el de Orihuela dedicó su celebrado *Viento del pueblo* a su caro amigo y en su carta-dedicatoria, entre otras cosas, le escribe estas palabras: “El pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo”). Enfrento la impaciencia y el regocijo, imagino los crepúsculos y la ubicuidad erótica, palpo los cuerpos



VICENTE ALEIXANDRE

de vivos y muertas: rebotante geografía de pasión y vértigo; acaricio las nubes con el mismo nerviosismo con el que paso los dedos por los rostros helados, el llanto, la frente y la fuente; descubro las noches y las mañanas en las que el poeta elucubra y bebe el duelo, se cuestiona:

*No sé qué miro en este
fijo rostro de vidrio,
pálido entre las luces
finales, y aún despierto.
¿O es mi sueño en lo oscuro?
Superficie de agua,
cristal que no transcurre,
como un ojo que ha muerto
mas devuelve una imagen.
Rostro vítreo, sin meta,
una copia de engaños,
alma, espejo o mi nombre
sobre unos labios mudos.*

(“El inquisidor ante el espejo”)

Cada lección/acción poética de Vicente Aleixandre es fuente noble y vigorosa, agua renovada por el intenso fervor que busca trascender; su pensamiento es una estela de versos incisivos con la misma estatura de su filosofía que tiembla en el encabalgamiento, y en cada enunciado las propiedades del lenguaje adquieren mayor sonoridad, coherencia entre delirio y pensamiento grave, hondura en la adjetivación y giros dialécticos concluyentes. Esta magnífica capacidad para ennoblecer la observación, consumir/asumir cada gesto o latido, latitud y fluir, lo llevó a obtener en 1977 el máximo galardón para un hombre dedicado a la escritura: el Premio Nobel de Literatura; pero lo más trascendental, a ser un poeta perdurable, necesario.

E S C A L A D O R A D E H O J A S *

Por el suelo, suspendido.
Sobre ella, un espejo.
Da un paso. Inmediatamente ondulación.
El sol se enrolla en las cuencas.

Una *orilla* rumorosa cosquillea en su oreja,
ironía fortuita enlazada al orden.

Un minuto arriba,
el aire mece una sedosa mano,
cristal pálido vaso de arena
 el ardiente ángulo de afilados estandartes.
Otro milímetro más alto,
y ella olvida su nombre
en una grieta entre las ramas.

No puede separar la idea de ahogarse de la del pan.
Anónima, está transformándose.
Pero teje su capullo alrededor del borde hiriente del cuchillo.

*Texto escrito empleando cuarenta y siete palabras tomadas de la instalación "*Palabra/Word, leaf/hoja/página*" de Mark Schafer y David Huerta, Banff, Canadá, 2003. Versión al español de Jorge Lara Rivera.

Sobre las más altas cimas acecha la duda,
remanente materia de un estallido de huellas
que rehúye la mirada.

En seguida ella se reclina
en el borde de una salida luminosa
que evade diagonal al último momento.

(Imagina un insomnio apareándose con sílabas al Noreste, todos
los pinchos romos.)

Suficiente para seguir.

Detrás una hoja en calcinante vértigo.
Allí, ella deja un pedazo de su corazón
una súplica por el retorno de su amante fiel.

Viento marfilado.

La niebla maquinal de la memoria.

DISMINUCIÓN*

Colisionan dos galaxias
y una se vuelve caníbal
devorando a la otra
en un gigantesco bocado
de estrellas y planetas.
El fuerte consume al débil
no sin crueldad
o confusión moral
pero compulsivamente;
una atracción grave.

Me pregunto:

Despojado y abandonado
con nada más que el polvo estelar
y las lunas más inútiles,
¿a quién acusa
el universo?

*Versión al español de Jorge Lara Rivera

GONZALO ROJAS: EL OFICIO ESENCIAL

Marcelo Pellegrini

En 1995, luego de una vida errante que se extendió por más de veinte años y que lo llevó a morar en los más diversos lugares del planeta, Gonzalo Rojas (1917) vuelve definitivamente a Chile para instalarse en Chillán, uno de los ámbitos de su predilección. Ahí posee dos casas, una en la ciudad misma, “larga como un tren”, y otra a orillas del río Renegado, en la precordillera, sobre un barranco y frente a las alturas de la gran cadena montañosa que se extiende a lo largo de todo el país. Esta última construcción ha sido llamada por Rojas *Torreón del Renegado* y es larga en su verticalidad, en una especie de contrapunto de la otra. Ambas representan dos espacios significativos para su escritura, dos moradas “del ser y más ser”. El poeta, sin embargo, sigue viajando alrededor del mundo y lee incansablemente su obra tanto en las Américas como en Europa e, incluso, en el Medio Oriente. No se trata del arraigo *versus* el desarraigo sino, más bien, de un doble juego que nunca ha dejado de sustentar a esta poesía y que se extiende a todos los ámbitos de la existencia; raíz y ala, quietismo y sed de viaje, expansión verbal y silencio. Como quiera que definamos este mecanismo imaginario, la obra de Rojas lo ilustra a cabalidad, siendo así una de las mejores muestras de la múltiple naturaleza del oficio poético. A cada momento parece decirnos, además, que la morada en la tierra y la morada en la cumbre se necesitan mutuamente. Tal vez a eso se refería el autor cuando alguna vez habló de las dos “serpientes” que habitan su obra como dos presencias decidoras: prosa y versa, a quienes usa *para escribir el Mundo, por eso / les doy leche y uvas, las dejo jugar / libres entre mis papeles*.

Cuando el poeta vive en Caracas, Venezuela, aparece, bajo los auspicios de la editorial Monte Ávila, *Oscuro*, su tercer libro. Es el año 77 y sus entregas anteriores, *La miseria del hombre* y *Contra la muerte*, habían sido publicadas en 1948 y 1964 respectivamente. Esa morosidad le dio preciados frutos: cuando *Oscuro* sale de la imprenta, nuestro autor



GONZALO ROJAS

está pronto a cumplir sesenta años y se halla gozando de los poderes estivales de sus dones; es en ese estado de gracia con la palabra que asiste a lo que podríamos llamar el crecimiento de su prestigio internacional, sostenido hasta el día de hoy. Después del 77, la obra de Rojas se expande, se publican otros textos suyos con menos diferencia de años entre sí, comienza a ser leído en diversas partes del mundo y aparecen los primeros libros dedicados a su poesía. En 1992, finalmente, asistimos a su consagración definitiva: recibe, en un plazo de pocos meses, el primer Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (España) y el Premio Nacional de su país. En 1997 recibe también el Premio José Hernández en Argentina, y en 1998 se le concede el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo (México). Durante la última década hemos sido testigos también de la aparición de nuevas compilaciones de su poesía y de la proliferación de homenajes y simposios sobre su obra y su persona.

Dentro de las publicaciones rojianas aparecidas en años recientes, debemos mencionar tres: la *Obra selecta*, hecha por la Biblioteca Ayacucho de Venezuela (1998), cuya edición fue responsabilidad de Marcelo Coddou; el libro *Metamorfosis de lo mismo*, a cargo de la editorial Visor de Madrid (2000), volumen presentado por sus editores como el que recoge “toda su producción poética hasta la fecha”, y su *Poesía esencial*, editada por Andrés Bello en España y Chile al mismo tiempo (2002), libro dispuesto por Pedro Lastra y prologado por el poeta venezolano Eugenio Montejo. Hago hincapié en ellos porque se trata de tres “sumas poéticas” que repiten a su modo el gesto de *Oscuro* al incluir poemas hasta ese momento inéditos con otros anteriores, reordenando así la obra en nuevas *dispositiones*. Los lectores de Rojas lo saben muy bien: no se trata de “antologías” sino de nuevos libros que dialogan con los poemas del pasado dibujando siempre un nuevo rostro del oficio. Pocos poetas chilenos han adoptado esta costumbre editorial, y ella parece ser a estas alturas una de las características más notorias y notables de su obra.

Aunque quisiera comentar aquí fundamentalmente *Poesía esencial*, no podré dejar de hacer referencia a lo largo de estas notas a *Obra*



GONZALO ROJAS

selecta y a *Metamorfosis de lo mismo*; la urdimbre de lo nuevo en diálogo con lo más antiguo que la poesía de nuestro autor ha tejido en torno a sí misma impide ignorar sus títulos anteriores. Por otro lado, los tres libros comparten un par de características que me parecen fundamentales para una lectura actual de la poesía de Rojas. En primer término, todos incluyen no sólo su obra en verso, sino que también recogen generosas selecciones de su prosa. Ésta ilumina los poemas, desde luego, y nos entrega un aspecto diferente de la actividad literaria del autor: los comentarios sobre otros escritores, especialmente aquellos que considera sus maestros o sus ilustres contemporáneos (Darío, Mistral, Huidobro y Borges entre los primeros; Neruda, Octavio Paz y Pablo de Rokha entre los segundos); las aclaraciones sobre su “genealogía imaginaria”, las autopresentaciones previas a la lectura en voz alta de sus textos, sus consideraciones sobre los clásicos de la lengua (san Juan y santa Teresa), sus reflexiones sobre el amor y la poesía erótica en lengua castellana, etcétera. Pedro Lastra, al hablar en su nota introductoria a *Poesía selecta* de la significación de la prosa rojiana, ha dicho que es “un aspecto de importancia y sin embargo escasamente atendido por los estudiosos del autor, y esto con sensible pérdida para la mejor inteligencia de la totalidad de su escritura” (p. 10). Así es: la “inteligencia” de la obra gana al conocer la prosa; una pregunta, sin embargo, persiste: ¿cómo poner en diálogo estos dos géneros al interior de la producción de nuestro autor? Podríamos responder la pregunta aludiendo a un elemento que el poeta siempre ha mencionado como esencial para su oficio: el ritmo. El centro hacia el cual la obra de Rojas gravita no es el “verso” o la “prosa” sino más bien el ritmo; de esta forma, su exploración del lenguaje siempre es la misma aunque adopte las formas de uno o de otro género. Una vez más, las dualidades y las opciones unívocas de esto o lo otro se pierden y se transfiguran en esto y lo otro, siempre juntos formando, como el mismo autor ha señalado, “otra síntesis en la punta de mi cabeza”. El singular uso que Rojas hace de la sintaxis en su prosa tiene su equivalente en el singular uso que hace del encabalgamiento en su poesía.



Todo lo dicho anteriormente se halla confirmado por un hecho que viene a ser una “vuelta de tuerca” en relación con las consideraciones que hasta el momento se tenían sobre este aspecto de la obra de nuestro autor: en el apartado de prosas de *Poesía esencial* hay textos que en libros rojianos anteriores aparecieron en calidad de poemas; eso sucede con títulos tan importantes como “Paul Celan” o “Le pondremos Renegado”. Desplazamientos de esa naturaleza no hacen más que insistir en la profunda unidad de la obra y, también, constituyen una prueba de que para ella las diferencias genéricas son más bien ilusorias.

Otra característica compartida por los tres volúmenes en cuestión: todos tienen siete partes. Las divisiones al interior de los libros del poeta han sido desde siempre temáticas (el amor, la genealogía real y la espiritual, el oficio mayor, lo numinoso, la realidad, el acontecer histórico, etcétera.); la mejor crítica rojiana ha insistido en ello, y también ha sugerido que el número mismo de apartados en que se dividen los textos es altamente significativo. Asimismo, Rojas ha dicho en innumerables ocasiones que la simbología del número es fundamental para la plena comprensión de su obra. En su *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot señala que los números son el ropaje de ciertas “ideas-fuerza” y no expresiones “meramente cuantitativas”. Así, las siete partes de cada uno de los libros rojianos representan en su conjunto un símbolo muy específico relacionado con el número siete; según Cirlot, éste es el “orden completo, período, ciclo”. Nada más significativo, entonces: cada compilación nos entrega la idea de un sistema cerrado sobre sí mismo, de entidad autónoma, fuente de llamadas y respuestas, rostro siempre igual y siempre cambiante de la obra. El número es ritmo y armonía, y las disposiciones de los libros de nuestro autor parecen insinuar que el orden de los poemas debe ser una réplica del orden universal, una especie de partitura pitagórica del mundo. El ritmo, a su vez, palpita sobre el silencio, y ya sabemos que Rojas ha dicho que sin él no hay palabra.

Entre *La miseria del hombre* y el resto de la obra de nuestro autor hay notables diferencias en el tono; la explosión verbal del libro



del 48 —rasgo que críticos como Alfredo Lefebvre y Marcelo Coddou han calificado certeramente de *expresionista*— se contiene desde *Contra la muerte* en favor de un aceramamiento de la palabra y da paso a la brevedad y la vivacidad relampagueante. No es casual que el libro del 64 comience con un poema titulado “Al silencio”; ahí, éste es la “voz”, la “única voz” posible. Desde entonces, esa felicidad expresiva, hija del rigor y del goce, ha sido una marca constante en la poesía de Rojas, motivo de celebración por parte de sus lectores y sus críticos. Sin embargo, contra lo que muchos han creído durante años, ella se encontraba presente desde su primer libro. En su edición crítica de *La miseria del hombre*, Marcelo Coddou ha determinado de qué forma Rojas utilizó muchos versos, fragmentos e incluso estrofas enteras de los poemas de ese libro primigenio para la composición de los textos que aparecerían en sus publicaciones posteriores. Rojas se releyó a sí mismo, podríamos decir, y rescató para su obra el rigor puro, dejando de lado el énfasis de abolen-go rokhiano y expresionista que a él ya no le convencía como opción. Y para comprobar la frecuencia con que nuestro autor emprendió esa tarea, bastará decir que de los cuarenta y un poemas de *La miseria del hombre* sólo seis fueron dejados sin tocar. Este notable ejercicio de madurez representa la búsqueda de un destino poético que siempre quiso para sí la verdadera expresión. Otro dato que es de especial interés para quienes piensan en los orígenes de nuestro autor: Rojas, gran poeta erótico, comparable en América Latina sólo con Octavio Paz y Neruda, tenía aquel registro absolutamente logrado en su primer libro, donde se hallan poemas tan memorables como “Perdí mi juventud”, “La salvación” o “A quien vela, todo se le revela”, entre otros.

Poesía esencial es la, hasta ahora, última muestra de la constante preocupación expresiva de Rojas. Entre los muchos poemas que podríamos espigar como ejemplo están los que ha dedicado a la figura de Ezra Pound. Me fijaré en ellos porque creo que muestran inmejorablemente las opciones verbales, artísticas e incluso morales que nuestro autor ha procurado desde siempre. Creo, además, que el poeta norteamericano



GONZALO ROJAS

ha sido un escritor clave para Rojas y, más todavía, un verdadero modelo artístico. El primer poema en cuestión, titulado “No le copien a Pound”, podría considerarse como una *ars poetica*. Apareció por primera vez en *Oscuro*, lo que ya nos dice algo acerca de la cantidad de años que Rojas viene considerando a Pound como un verdadero maestro. Transcribo parte del inicio del poema:

*No le copien a Pound, no le copien al copión maravilloso
de Ezra, déjenlo que escriba su misa en persa, en cairo-arameo,
[en sánscrito,
con su chino a medio aprender, su griego translúcido
de diccionario, su latín de hojarasca, su libérrimo
Mediterráneo borroso, nonagenario el artificio
de hacer y rehacer hasta llegar a tientas al gran palimpsesto
[de lo Uno.*

(*Poesía esencial*, p. 195)

Podríamos considerarlo, a primera vista, como un poema en contra de Pound, o por lo menos un poema donde se critica la ya conocida afición del poeta norteamericano por las traducciones poéticas que hacía al inglés de idiomas que en realidad no conocía muy bien. Pero ese “copión”, vocablo que en el lenguaje coloquial chileno posee connotaciones más bien negativas y burlescas, es “maravilloso”; hay que dejarlo, además, hacer lo suyo con tal de llegar a la verdadera significación de su obra. El poema lo aclara más adelante:

*no lo juzguen por la dispersión: había que juntar los átomos,
tejerlos así, de lo visible a lo invisible, en la urdimbre de lo fugaz
y las cuerdas inmóviles; déjenlo suelto
con su ceguera para ver, para ver otra vez, porque el verbo es ése:
[ver.*



El poema es un mensaje para los lectores y para los poetas que juzgan a Pound no sólo por su dispersión sino además por su simpatía con el fascismo. Gonzalo Rojas lo sabe muy bien: el fascismo de Pound no fue ni epidérmico ni casual. Abundan entre sus papeles los escritos que revelan que su adhesión al régimen de Mussolini fue más que una manera de poner en práctica sus delirantes teorías económicas. Lo mismo podemos decir en cuanto a su rabioso antisemitismo. ¿Qué ejemplo moral, entonces, nos puede dar un personaje como ése? Creo que Rojas estaría de acuerdo con las reflexiones de Octavio Paz al respecto: el fascismo de Pound, tal como el stalinismo de Aragon o Neruda, es una falta en el sentido religioso del término. La adhesión de los poetas del siglo XX a los totalitarismos de izquierda y de derecha posee características religiosas, tal como la adhesión de los poetas románticos a la revolución francesa casi un par de siglos antes. Quizá ese es el sentido de las palabras que abren “Los signos en rotación”, texto de Octavio Paz que él mismo consideraba una especie de testamento poético y que incluyó como epílogo a la segunda edición de *El arco y la lira*: “La historia de la poesía moderna es la de una desmesura. Todos sus grandes protagonistas, después de trazar un signo breve y enigmático, se han estrellado contra la roca. El astro negro de Lautréamont rige el destino de nuestros más altos poetas”. Creo que la palabra *desmesura* debe tenerse muy en cuenta aquí. La respuesta a ello no es otra que la comprensión, sin dejar de reconocer, por supuesto, las faltas. Gonzalo Rojas se adhiere a aquella idea; de esa forma, la “dispersión” requiere otro juicio de nuestra parte. Dice el poema:

[...] *ríanse de Ezra*
y sus arrugas, ríanse desde ahora hasta entonces, pero no
[lo saqueen; ríanse livianas
generaciones que van y vienen como el polvo, pululación
de letrados, ríanse, ríanse de Pound
con su Torre de Babel a costas como un aviso de lo otro



GONZALO ROJAS

que vino en su lengua;
cántico,
hombres de poca fe, piensen en el cántico.

Ese “cántico” no es otra cosa que la poesía, el modelo artístico e incluso moral a seguir. Pound se encuentra, de ese modo, entre los altos ejemplos que Rojas atesora en su imaginario; nuestro poeta lo llamaría, quizá, un “portentoso ejemplo”.

El poema recién comentado, dijimos, apareció el año 77 en *Oscuro; Poesía esencial* lo recoge, por cierto, y añade un par de textos afines. Rojas vuelve en este libro a la figura de Pound en dos ocasiones, en una especie de acrecentamiento de la cadena admirativa hacia el autor de los *Cantos*. Podemos leer ahí un poema sobre él que se titula “Il miglior fabbro”, en clara alusión a la dedicatoria que otro grande de la poesía en lengua inglesa, T. S. Eliot, le escribiera a Pound en agradecimiento por las correcciones que éste hizo a su más importante poema: *The Waste Land*. El mejor artesano del verso es, qué duda cabe, el ejemplo a seguir. Transcribo el breve poema rojiano:

Galimatías y esplendor, nacido en Idaho donde dicen que crecen
[las mejores patatas del planeta,
apaleado por loco, aullado
en las parrillas de la inquisición
que son las verdaderas cítaras de la Historia, óiganlo
al único que es y sigue siendo, no
le crean a cuanto puritano
de la puritanía habrá, los Cantares
del gran músico hereje todavía serán leídos más allá del siglo 24,
quiéranlo o no.

A ese tal
lo vi y lo intraví en Venecia el 99 bajo la llovizna, en la prisa
[del cimentero [sic] de San Michele a medio cerrar



GONZALO ROJAS

*porque ya iban a ser las cuatro
y el vaporetto 52 que sale de San Marcos no espera. Así
alcancé a ponerle al acostado bajo el mármol alguna rosa
y alguna lágrima —por qué no— y a decirle: —“Arrivederci,
miglior fabbro: nos vemos”. De repente estamos aquí,
de repente no estamos. ¡Al mejor
hacedor! Ahí quedó durmiendo el ocioso
al arullo del tableteo de las aguas.*

(*Ibid.* p. 344)

Este poema vuelve al tono invocativo del anterior (*óiganlo / al único que es*) pero su mensaje respecto a las consecuencias de sus actos es más directo (*no / le crean a cuanto puritano / de la puritanía habrá*). Rojas, además, nos dice otra vez que pensemos en el cántico (*los Cantares / del gran músico hereje todavía serán leídos más allá del siglo 24*) y nos relata también su visita a la tumba de Pound en Venecia. Las fidelidades de nuestro poeta siguen en pie y son ahora parte de su biografía. Esa biografía incluye, por cierto, lecturas y amistades; de este modo, la figura de otro grande de la poesía del continente, el ya mencionado Octavio Paz, adquiere importancia capital para el conocimiento que Rojas ha adquirido del autor de los *Cantos*, saber que cristalizará en los poemas que hemos visto. “Galimatías y esplendor” es el título de una nota necrológica sobre Pound publicada en *El signo y el garabato*, libro paciano del 73, y es muy probable que Rojas la leyera ese mismo año, o posteriormente cuando su exilio en Venezuela. Paz publicó junto a su texto una traducción del Canto CXVI, versión que ha pasado a formar parte de *Versiones y diversiones*, el libro que reúne las traducciones de Paz de poetas de varias lenguas y cuya primera edición data de 1974. Ese canto que, como dice el mexicano, es una especie de testamento literario y vital de Pound, posee un fraseo que tal vez llamó la atención del poeta chileno, y que, sospecho, encaminó o estimuló la escritura del poema que aparecería en



Oscuro. Abundan en la versión de Paz los palimpsestos, el “cántico”, la admiración del norteamericano por Jules Laforgue, etcétera. Más aún: podemos ver, casi al finalizar el poema, los siguientes versos: *to ‘see again’, / the verb is ‘see’*, que en la versión de Paz quedan: *para ‘ver otra vez’, / el verbo es ‘ver’*. ¿No nos recuerda esto el verso *con su ceguera para ver, para ver otra vez, porque el verbo es ése: ver* de “No le copien a Pound”?

Y para cerrar el círculo referencial y, de paso, comprobar una vez más que las divisiones genéricas en la obra del chileno son siempre difusas y obedecen a movimientos respiratorios y rítmicos del lenguaje, *Poesía esencial* incluye un texto suyo en prosa llamado “Antes de una lectura”, en donde el poeta traza su genealogía espiritual mencionando a los autores que le son caros. Las líneas dedicadas a Pound son casi una transposición literal de las del poema (¿o fue al revés y el poema viene del texto en prosa?) y un saludo y reconocimiento al admirado Octavio Paz:

En cuanto a Pound, “galimatías y esplendor”, como lo juzgó Octavio Paz, nacido en Idaho donde dicen que crecen las mejores patatas del planeta (*potatoes* se dice por allá), en cuanto a ese clásico único apaleado por loco en nuestro plazo, cuyos Cantares todavía serán leídos más allá del siglo veinticuatro, a ese tal lo vi o lo intraví en Venecia el 99 bajo la llovizna en la prisa del cimiterio [*sic*] de Santa Margherita a medio cerrar, porque ya iban a ser las 4 y el vaporetto 52 que sale de San Marcos no espera. Ahí alcancé a poner al costado bajo el mármol alguna rosa y alguna lágrima —¿por qué no?— y a decirle: “*Arrivederci, Miglior Fabbro: nos vemos*”.

T. S. Eliot acertó cuando le puso así en la dedicatoria de su *Waste Land* (Tierra baldía): *Al miglior fabbro*. Al mejor hacedor. Ahí quedó durmiendo el ocioso, al arrullo del tableteo de las aguas.

(*Poesía esencial*, p. 405)



GONZALO ROJAS

Las cercanías son más que evidentes. El texto en prosa se permite aclaraciones que corresponden a un comentario informativo —no olvidemos que Rojas leyó esto ante un público que lo fue a escuchar leer sus poemas— como traducir *patatas* al inglés, porque en Idaho así se dice (esta acotación, tal vez, posee un deleite sonoro para Rojas, que quiso jugar con la similitud fonética entre patata y potato). También tenemos una aclaración sobre Eliot y su dedicatoria (título y centro del poema) e, incluso, podemos ver un desacuerdo en cuanto al nombre del cementerio donde se encuentra enterrado Pound (San Michele en el poema y Santa Margherita en la prosa). La traducción de “*miglior fabbro*” como “mejor hacedor” nos lleva, por supuesto, a Borges, otra de las admiraciones permanentes del poeta chileno. Todas estas variaciones nos dan luces sobre las diferencias entre el poema y la prosa, pero creo que su cercanía es mucho más notoria en la experiencia de los lectores; podemos conjeturar, ciertamente, que Rojas lo ha querido así. De esta manera, tenemos la oportunidad de asistir al taller mismo del poeta y ver el modo en que da forma a los textos gracias a sus avatares biográficos de viajero y lector. Podemos trazar, en suma, el itinerario de las “metamorfosis de lo mismo”.

Gonzalo Rojas ha señalado en numerosas ocasiones que, como poeta y como hombre, es un “aprendiz inconcluso”. Para él, la poesía es algo ajeno a cualquier noción de lo definitivo. *Poesía esencial* confirma aquella idea como lo han hecho todas las compilaciones de su obra hasta el momento. Además, su ejemplo permanente y su noción de la poesía no sólo como oficio sino también como conducta nos hablan de una fidelidad a su arte que pocos poetas pueden ostentar. En Rojas se encuentran armoniosamente las actitudes del poeta vate responsable con sus visiones y las del poeta civil responsable con su tiempo y su pueblo. Esa es la razón por la que su obra es vasta y variada, hija del relámpago y del oscuro silencio, y es la razón para considerarlo también, al inicio de la primera década del tercer milenio, el mejor poeta chileno vivo.

para Anna Arango

I. EL ÁNGEL DE LA 11

Jirones de nube
coronan tus montañas,
tu santo y seña,
cobriza ciudad de mis asombros.

—¿No fue aquí mismo,
en una de estas casas,
donde náufrago Sindbad
soñó los versos de Owen?—

¡Y qué de ángeles pacen ahora
de ese sueño!
¡Qué multitud de vuelos
caídos por tus calles!

Uno de ellos me sería
suficiente,
bastaíame uno solo
(como a Rilke)
para extinguirme
a la sombra de su gracia.

Yo lo he visto
lo conozco
lo he soñado:

Habita el breve aire
de un augurio
que se cumple al pronunciarse
su sentencia:

“Quedamos al final
en un recuerdo”.

II. LA CANDELARIA

... y en los ojos
la tenaz llovizna,
pluvial acupuntura
del cielo santaferño.

Eso guardo y tu mirada,
arena lenta,
demora de luz
sobre los húmedos tejados de tu barrio.

Esas cosas
y el calor
de tu hogar

—que no es el mío—

III. LA PUERTA FALSA

*¿Quién me compra una naranja
para mi consolación...?*

JOSÉ GOROSTIZA

Compramos naranjas
en La Puerta Falsa,
arequipes,
extensas sonrisas
de azúcar
como plazas.

La tarde preparaba
despedidas,
los adioses afilaban
sus abrazos.

Teníamos las bocas secas
de abril nublado,
la doble mirada
de los que nunca encuentran.

Un guardia nos prohibió
la entrada a algún museo:
era tiempo de vedar los paraísos.

Llovía,
así que caminamos.

MARCO ANTONIO CAMPOS, CIUDADES Y DESDICHAS

Luis Tiscareño

Las ciudades de los desdichados,
México, FCE, 2002, 350 pp.
Letras mexicanas

Las ciudades de los desdichados, de Marco Antonio Campos, da cuenta a través de reveladoras crónicas de dos asuntos fundamentales: uno, lo irreconciliable que puede ser el destino frente al azar; y dos, el dolor de la vida. Lo *demás* es testimonio, recuento de hechos, tragedia. Y eso que llamo demás es vida y poesía, siempre juntas, aliadas inseparables, transfiguración del desencanto. Casi nada.

Son historias que penden de hilos muy delgados: soledad, voluntad, *extensión creadora de la poesía* —tomando prestado este concepto de Lezama Lima. Aborda vidas de poetas cuya indudable condición dolorosa y triste los llevó al exilio interior y por consecuencia a esa voluntad de haber existido de un modo y no de otro en el mundo ¿deseado? Pero, ¿esa vida deseada o esa deseada soledad, preñada de valores no convencionales, fue causa de su obra o su obra causó el exilio y la tortura existencial? No hay una respuesta o puede haber una cantidad de respuestas posibles, algunas tienen carácter implícito: “Para el joven Acuña, la muerte del padre fue un golpe aniquilador tanto al corazón como al bolsillo”. Este caso ejemplifica otros más y en tanto hecho sustancial: salir de su terruño para experimentar otros modos de vitalidad fue tal vez la tumba sin sosiego de este poeta saltillense para quien Laura significaba el ideal intelectual y Rosario el deseo ardiente; y que el 29 de abril de 1872 leyó su poema “A Laura” en los salones del Conservatorio. Era el joven poeta Manuel Acuña quien vivió en el número 13 del patio de los naranjos de la Escuela de Medicina, en el rumbo de Santo Domingo del —ahora— Centro Histórico. Éste es el tono de las crónicas, aunque modula en otros momentos la intención de la voz con fines muy específicos ya sea para denotar o connotar acontecimientos que fueron hito para cada uno de los personajes.



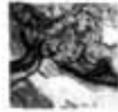
Como este poeta mencionado, estos hombres de cuya interioridad narra M. A. Campos, padecieron el horror de una vida miserable y por ella se deslizó la perturbación luminosa de la propia obra literaria. Un ejemplo más le pertenece al capítulo X, “César Vallejo en París” y Madrid, el cual comienza de la siguiente manera: “Lo conocí en el café de La Rotonde el último día de agosto de 1924. Había llegado un año antes, en julio, tomando de una mano a la Señora Miseria y de la otra a la santa Enfermedad”. La voz que narra pareciera expresar una tragedia de Sófocles, pero se refiere a Vallejo, de quien se cuenta más adelante que expresaba con su característico humor negro que el calor le quitaba, felizmente, el hambre. No en vano uno de los poemas más conocidos y terribles: “Espergesia”,¹ dice: *Yo nací un día / en que Dios estaba enfermo, / grave. ¿Venció a la muerte con la poesía? Definitivamente. Es la realidad de quien padeció tanto frío como tanta muerte. Marco Antonio Campos, transcribe:*

*del mismo modo, sufro con gran cuidado,
a fin de no gritar o de llorar, ya que los ojos
poseen, independientemente de uno, sus pobreza,
quiero decir, su oficio, algo
que resbala del alma y cae al alma.*

Se trata de “Ello es el lugar donde me pongo el pantalón”, de *Poemas humanos*, y de él se nos dice: “Es una pieza singularmente dolorosa entre tantos poemas dolorosos”.

Este ensayo, el de Georg Trakl y el de Van Gogh tal vez sean los de mayor atractivo por la profundidad con que son reveladas las historias, en ellas van intrincados sucesos personales, acontecimientos de la historia social no menos tristes y acongojantes: ideológicos, políticos, bélicos. Todo en conjunto hace que la obra tenga *extensión*. Ya he mencionado este

¹ César Vallejo, *Obras completas*, Colombia, La oveja negra, 1980.



concepto: “La identidad que es la extensión crea el ser”,² que para contextualizar sobre el pintor holandés, Lezama Lima expone: “Vemos a Van Gogh agitado por las espirales del amarillo en un fondo donde se extiende la aceptación del azul. Una cabellera arde en un amarillo devorada lentamente por un azul bituminoso”. En la crónica de *Ciudades* leemos:

En 1889 [Van Gogh] se interna en el hospital psiquiátrico de Saint-Rémy-de-Provence para someterse a un tratamiento que no logra recuperarlo. Y de este pintor —el de los nervios frágiles, el aficionado al ajeno— sabemos que alguna vez dijo: “Yo he preferido la melancolía que espera y que aspira y que busca, a aquella que, mustia y estancada, desespera”; palabras de quien no pretendió abjurar de su realidad.

Nadie negará que él creó poesía maravillosa de la pintura en toda la extensión de la palabra. O, ¿quién le resta poesía al cuadro *Café de noche* de 1888, del cual bien puede decirse que entre los contrastes de luz apenas luminosa aguarde una terrible soledad fantasmal? Sin duda, la imagen que detalla nos deja la visión de una crónica en tercera dimensión que trasluce como paradigma de lucidez el resto de ellas al adquirir el procedimiento de diferenciación acentuada.

La tonalidad, el ritmo y la articulación de las voces es diversa, pasa por necesarias gradaciones: ironía, humor, sentencia, compasión y pasión. La contemplación de ciertos pasajes de poetas se matiza por voces que examinan el lado conmovedor sin dejar que el lado oscuro de estas vidas enceguezca lo humano e incluso la relación entre el ambiente social y el de las pasiones más profundas de cada uno.

Cada capítulo define con vasta precisión el insondable espacio que fue para ellos la ciudad habitada, ese sitio que sólo pertenece a unos

² José Lezama Lima, “La cantidad hechizada” en *Obras completas*, tomo II, *Ensayo, cuentos*, México, Aguilar, 1997, p. 799 (Autores Modernos).



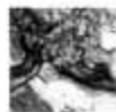
pocos, es decir, a aquellos que consiguieron desgarrarse por el dolor ajeno y el propio. Cada personaje tiene un destino triste pero parece que defendieran el sufrimiento contra todo hechizo placentero. La voluntad de permanencia parece un don representado en obras de héroes míticos; y no es así, son vidas próximas a la no vida, con asideros de fina conciencia y de enfermedad sin ceremonias. Desmedidas por la búsqueda de lo solitario y por la consecución de la obra artística por encima de todo. No leí en ninguno de los ensayos que alguno de estos hombres no tuviera una capacidad intensísima de amar. Todos ellos fueron vena y carne al aire libre.

Desde esta arista fueron personajes que alcanzaron su fin con esplendor: la muerte como tragedia encendida por su propio mito. Estos personajes fueron conscientes de su condición, se dejaron llevar por necesidades auténticas y en ese recorrido hubo contradicciones presentes en sus obras.

Fueron hombres de actos radicales de acentuación onírica; quizá por eso, su modo de vida subraya el extremo límite que en nada se asemeja con la apariencia o el tránsito decorativo que muchos han querido ver.

El testimonio indagador de la voz que narra las crónicas comenta, como es el caso del pintor impresionista, este ejemplo: “De pronto me vino una imagen antigua e intensa de Modigliani en esta plaza. Me pareció precisarlo una noche levantando pendenciero su vino en un roñoso bar e insultar a cubistas, fauvistas, puntillistas, manchistas, y a todas las putas y cicateras vanguardias nacidas y por nacer”. Sin embargo, cabe aclarar que Modigliani era un hombre de carácter fuerte pero no violento; se le recuerda por su inteligencia fulgurante y porte distinguido; exteriormente se le veía fuerte; sin embargo, la enfermedad de los pulmones lo fue minando inexorablemente.

Este procedimiento recupera los momentos más intensos de cada uno de los personajes, como al hablar de Strindberg: “Toda su vida había perseguido la verdad y había intentado expresarla y toda su vida fue perseguido por innumerables fantasmas”. *Perseguidor perseguido*, así se le



presenta, hombre de realidades contradictorias e inevitables correspondencias continuas con la enfermedad, la obra y el devenir de un mundo social en plena decadencia. Un mundo que combatió con irracionalidad deslumbrante y destructividad de valores heredados. En ellos descansa la idealización de un posible encuentro con su ser más íntimo: el yo profundo en eterna lucha por la trascendencia de la circunstancia existencial, imposible de evadir, en estos hombres hubo un profundo sentido moral y estético.

Considero que la naturaleza de estas crónicas-noveladas denota el poder de decisión de cada personaje con respecto al intrincado proceso que los llevó a la creación artística y esto relaciona la esencia espiritual de estos hombres cuya enfermedad, pobreza y tragedia les fue común y aún más, la elección de la soledad los desprendió de la frialdad de un mundo que no quisieron compartir ni sustentar. Puede decirse que la elección de cada uno determinó su vitalidad. Las ciudades que habitaron y los habitaron, fueron también expresión absoluta de la no sumisión ante la fatalidad.

El lenguaje de *Ciudades* contiene un ánimo metafórico cuyo sentido y orientación nos permiten reconocer cómo se conjugan la profundidad de la realidad intrínseca de los personajes y el mundo que los rodeaba, ese *otro*, también en desgracia, acaso, atento a la caída.

NUEVE POEMAS MEXICANOS (1963-1971)

María Rivera



La más rigurosa —y quizá la mejor— antología la hace el tiempo. Estos nueve poemas que presento los he seleccionado yo —y no yo. Me aclaro: en esta selección mucho ha tenido que ver el tiempo. Son una breve antología de lector, decantada por el paso de algunos años.

¿A qué obedece que ciertos poemas, y no otros, formen parte de esa antología personal que cada lector integra para sí, que sean, en suma, memorables? Supongo que esta pregunta no tiene respuesta, y si la tiene ésta sería lo suficientemente fastidiosa para el lector, a quien lejos de cansar, deseo allanarle el camino. Más allá, o antes, o en otro sitio quizá, de los discursos escriturales, las posiciones estéticas, la procedencia de los autores, los datos curriculares, o cualquiera de las consideraciones que usualmente avalan a las antologías, esta selección pretende despejar de todo accesorio a nueve poemas que, venturosamente, pueden prescindir de ellos.

He privilegiado pues, al poema sobre la obra; al lenguaje sobre la biografía y a la inspiración sobre la voluntad: esa fractura del *discurso* que el autor no dispuso, que es el poema y que contiene, al fin y al cabo, a la poética; tratando de propiciar ese encuentro afortunado con el poema, restituyéndole la página en blanco, en el espacio íntimo de la lec-



tura, donde la noción de *autor* no tiene relevancia. No es, por tanto, una antología de poetas, sino de poemas.

Es mi esperanza que el lector los encuentre tan vivos como yo y que, si su apetito se ve estimulado, se acerque a los libros que contienen estos poemas, escritos por poetas mexicanos nacidos entre los años 1963 y 1971. ¿Son estos nueve poemas los únicos y mejores de esta generación de autores? Por supuesto que no. Son sólo nueve entre otros posibles que la tiranía de mi gusto ha traído hasta aquí.

¿Quiénes son ellos, qué premios han ganado, qué carreras estudiaron, son del norte, del centro o del sur del país, son mujeres, cuál es su preferencia sexual, son “hijos de la vanguardia”, qué religión profesan, pertenecen a un grupo, son “jóvenes”? ¿Importa? ¿Necesitan los poemas de estos datos para sobrevivir?

Utópica y feliz, a la poesía no le importa y, estoy segura, al lector de poemas tampoco, para encontrarse con ellos.

DESHIELO

para Rafael Molina

*El reflejo del vino
por la luz colorea de rojo los dedos
del copero, como el enebro deja teñido
el hocico del antílope.*

ABU-L-HASAN

Fue en el destiempo cuando un glaciár
cubrió tu corazón para dejarlo mudo.
La tina era blanca, sin tocar el piso
y con un peldaño imperial para ascender
a su hueco de vapor quemándome.
Sin remedio me atraparon los azulejos,
su piel mozárabe, no tus pupilas
que velaban la madeja del pasado.

Pequeña alhambra, el patio de naranjos
cobijó tus lecturas de la mañana.
Yo era un balcón de diciembre
con la enredadera hasta el cuello
y cómo te quería y te quise
mientras tú exorcizabas otro nombre.
Algo de leche quedaba en mí,
joven nodriza, y el dolor de la muerte
de mi madre comenzó a envejecerme.

Tengo el sabor granate del tinto en la boca
pero su fulgor ya no me acuchilla
como en nuestra mesa de invierno
con su alegría de verduras
y tu nostalgia por el amor perdido
que me servías de postre a diario.

Desde esa tarde en que lo dijiste:
ya te estoy queriendo, te quiero tanto
(y el vestido en revuelo sobre los muslos,
enloquecido, girando, y tu proclama
heroica del fin de un duelo,
tú que nada sabes de la muerte),
cómo han cambiado las cosas.

Hoy nos parecemos tanto al agua.
Nos vamos como se va su rumor de río;
un sonido que apenas se escucha
pero que alimenta la sangre.
Todavía se rompe el cielo sobre San Juan
y digo que el amor se mide
por el número de pueblos que hemos visto
y por la suma de silencios.

Y mira hasta dónde hemos llegado.
Desde Cuetzalan hasta la niebla
más espesa de la culpa.
El Puerto cuántas veces
donde te extraña tu isla azul.

Me has visto en las plazas de Oriente
y en el rojo temblor de algunas vías.
La tristeza de los *freeways*, las casas
almidonadas del Caribe, los balcones
victorianos que vigilan el mar.

Tiendes tu ropa en las ramas de un mangle
y descienden los animales de la noche.

Cómo han cambiado las cosas.
Se han abierto helechos como palmas.
Se ha vuelto ronca la noche
después de tu primera serenata.
Se ha quedado mudo el corazón
porque una y otra vez lo has perdonado.

(De *Deshielo*, CONACULTA, 2000)

Juan Carlos Bautista (1964)

CANTAR DEL MARRAKECH (FRAGMENTO)

*Más ellos
a su propia sangre
ponen asechanza.*

PROVERBIOS

Alameda:

Cuando las ratas hayan roído tu raíz
y los bárbaros devoren el último de tus brotes,
saldremos las locas a jugar en tu lodo,
a trenzar guirnaldas de brazos y canciones.

Vendremos peregrinando

desde aquel Marrakech

muerto a tus orillas,

casi tanto como tú, bosque de Arden humillado.

Y nos comeremos la piedra de tus fuentes

y las dulcísimas nalgas de tus estatuas.

Haber sido hoguera de canallas

para acabar en esto...

Tus ángeles con las alas carcomidas

por el aire impuro

y Juárez pidiendo tolerancia,

mudo de pavor.

Pero aun entonces
estaremos los rateros,
 los viejos mirando el tiempo calcinado,
y las locas,
las locas con su pregunta en el párpado,
dando vueltas alrededor tuyo
sobre un caballito
 alado y caliente.

(De *Cantar del Marrakech*, Tierra Adentro, 1993)

J O R G E F E R N Á N D E Z G R A N A D O S (1 9 6 5)

N A D I R

A dónde van las cosas que nos duelen,
las que vivimos así, calladamente,
contando nuestros pasos que se borran.
El muro, una ventana, la canción,
nada importante,
la misma calle, el mismo techo, la misma sombra.
A dónde van
cualquier tarde esas imágenes que aran
hasta el último rincón de lo que somos,
y queman y arden y no hablan.

el truco triste de su apenas, muda
y miserable, duele toda, todavía.

A dónde va la sombra de las cosas, el vaho
de la tibieza negra en el cristal
de la emoción bajo las cosas.

A dónde va el prodigio, ese ver
de pronto
el afilado fuego, la serpiente
a los pies de una diosa de madera.

Ese ver
que sólo es aire, rastro,
música de huellas.

Ese tocar de pronto
una honda, honda grieta
debajo de este mundo.

(De *Los hábitos de la ceniza*, Joaquín Mortiz, 2000)

*

Ernesto Lumberras (1966)

ERMITA PARA UN ÁRBOL GENEALÓGICO

B

Noviembre es una hoguera con dos niños
en torno de sus llamas. El otoño
tiene algo de muchacha muerta. Miro
la cruz sobre la cúpula y presiento
un enjambre de abejas en mi espalda.
Apaciguo la fiebre a los difuntos
con vértigo de agua tras el salto
de una rana. Reviento el mediodía
en la siesta de quien habla dormido
bajo un cielo sin nubes. Corto la hierba
cada viernes después de tomar la hostia.
Llamando a mis amigos a la mesa
repico una campana de ceniza.

C

Con la música del cangrejo
o la piedad de dos amigos
mirando el sol caer al agua
abro los ojos a mis muertos.
Criado de un remordimiento
rompo el cascarón, escarbo
la luz lunar del epitafio,

limpio uno por uno sus huesos.
Durante la noche conservo
el cielo en un tazón de leche
oyendo un chirrido de puerta.
Apunto la hebra de sus ecos
al corcho donde hinca el diente
el perro guardián de mi verja.

(De *Espuela para demorar el viaje*, Joaquín Mortiz, 1993)

J e r e m í a s M a r q u i n e s (1 9 6 8)

T A U

*Sabes que volverás, que te
hallas condenado a regresar,
humilde, donde fuiste feliz.*

FÉLIX GRANDE

Qué voy hacer con esta mi alma entristecida,
con el ojo pudriéndose en la eternidad
de los espejos.
Con esta ciudad donde acecha la luna bajo
el párpado del loco
y uno ya no sabe por qué en los muros alguien
abre un hueco para estar a solas.

Qué voy a hacer con mis adioses si voy al mar cuando
los barcos ya se han ido, cuando los pájaros
revientan de tristura entre las rocas.
Entonces digo mar y es el caracol cayendo
 en su espiral sin fin hasta el vacío.
Entonces ya no basta el silencio para estar triste.

Digo.

Qué voy hacer con esta mi alma entristecida,
con este cementerio de nostalgias marineras;
con esta tristura que llega sin prisas
 con el viento.

Qué voy hacer entonces con las voces
 de mis muertos.

Qué voy a decirles cuando al fin llegue el olvido
 a desterrarnos.

Quizá prenderles una llama.

Quizá reír frente al espejo hasta descubrir que el
aquí no es más que el reflejo del allá donde gira
el ojo en el agua líquida del fuego.

Donde ojo y pez se transfiguran en el su aniquilamiento
formal de las miradas.

Qué voy hacer entonces con esta mi alma
 entristecida

si alguien dice que se muere cuando el viento silba

entre los juncos, cuando las olas depositan en las
playas blancas salpicaduras de espuma y el mar
golpea contra la quilla de las barcas amarradas en
los muelles.

Qué voy hacer entonces si todo lo se vuelve lento
al su principio, si estas rompidas palabras de amor
no dicen nada.

(De *El ojo es una alcándara de luz en los espejos*,
Tierra Adentro, 1996)

*

J u l i o T r u j i l l o (1 9 6 9)

J A R D Í N

Erguida está en los árboles la savia.

Tensa

—aunque en paz—

construye su estatura.

Todo lo que respira en el jardín

busca la altura

(todo respira:

el viejo y buen refugio de la infancia

se enorgullece aún

de sus pulmones de madera).

Ni el fresno sacia su apetito
de ave,
ni el pasto colma su entusiasmo
de árbol.

La hiedra usa la casa en su escalada,
se le encarama al muro
desde siempre
sin urgencia,
viene subiendo desde siempre y he notado,
sin pasmo ni sorpresa,
que por el cuerpo de la hiedra avanza,
trepada en su admirable lentitud,
la casa.

Es el ascenso.

Es el oficio lento y esencial de toda sangre:

enaltecerse,

izar las espirales de su ritmo
una por una
—y no llegar,
nunca fondear en las soleadas costas
de una estatura última
e inmóvil
(pero la savia ignora todo esto,
ella es alzándose, haciéndose).

(De *Una sangre*, Trilce, 1998)

Luigi Amara (1971)

HACIA ESE TÚNEL

Ven, vayamos de la mano
hacia ese túnel
de inminencias de lobo
y de ojos rapaces;
cruzemos por lo negro
hacia otro mundo,
que un viento de abanico
nos despeine y arrastre...

Dame la mano,
hundámonos en lo incoloro:
por las fauces abiertas
de esta noche sonriente,
a la espesura en que ya nada se oye;
perdámonos en el envés,
en la línea imposible

donde el cielo y el lodo se reúnen.

Estira el pie, vayamos sin pensar al viaje:
un paso inmaterial
fuera de la molicie,
de esta ciénaga en calma de algodones,
donde la inercia

es jinete del vértigo,
y la belleza estanca
dormita entre cojines.

Dame la mano,
sigamos el sendero que no existe,
las huellas al azar de un ave
que descrea ya del vuelo;
vayamos enlazados por lo obscuro,
al fondo de la voz humana,
de los ojos en blanco,
al filo del vacío del pensamiento.

Ven, dame la mano,
dejémonos llevar por el impulso
de estos pasos flotantes,
tras la estela perdida en las tinieblas,
en pos de lo que promete
la serpiente del beso,
lejos, muy lejos,
pero a este mismo punto.

(De *Envés*, Filodecaballos, 2003)

*

Luis Vicente de Aguinaga (1971)

EL AUTOR A LOS TREINTA Y TRES AÑOS

Que no he cumplido aún, por cierto. El día
sangraba, desleído, en 1970

y uno, y dos

noches pasaron sin que nada pasara,
sin que el cabello, los huesos o la luz
crecieran. Con lobos, con furias cazadoras,
me han contado,

fueron esas noches.

Un viento de colmillos recorría el pabellón

y los montones de recién nacidos

no proyectaban sombra, y era todo silencio.

Y era helada la calma cuando un paso, dos pasos, los pasos
volvían sobre el pasillo.

¡Hospital inocente, abrigo

tan frágil de indefensos! ¡Tempestad,

plomo en los hombros de una vida que nace

y que no puede nacer!

(Calma, calma. La cosa no es tan seria.

No es tan grave nacer

como en un sueño, y menos si en el sueño

levantamos un párpado, revisamos el aire,

comprobamos, en fin, que el mundo se ha movido

justo lo conveniente. Pero tampoco
es malo reconocer que uno despierta
agonizando: la frente aparece cubierta por un velo
y una lluvia nostálgica
se cuele por debajo de las colchas,
y un polvo de cipreses agitados, una herrumbre,
acecha en las pausas del aliento.)

Tempestad. Tempestad sin abrigo,
como íbamos diciendo. No era el día
sino la víspera;
no era el sol
sino el eclipse antiguo de un astro no fundado
lo que llenaba el cielo de temibles pronósticos,
de nieblas duras
y buitres hechizados. No era el cielo

aquello que mirándose —como yo ahora—
en las vidrieras rotas de la duda
sangraba. Desleído, en 1990
y nueve veo mis manos
más grandes que al principio, igual de torpes,
inútiles para el taller y etcétera
y etcétera, y respiro, y veo
que todo, casi todo, mal que bien
ha pasado. Salir del hospital,
nacer, entrar
de nuevo. Decir mi nombre

*inmóvil frente al muro
secreto que separa
lo que no he conocido de cuanto desconozco.*

Y no he cumplido
aún los treinta y tres, que nada me dirán
cuando los tenga:

no me dirán
cómo trepar a un árbol
ni como deletrear,
oh musa,
la inalterable canción de los follajes.

(De *La cercanía*, Filodecaballos, 2000)

Julián Herbert (1971)

UNA ORACIÓN

Escúchame, Señor: mi cólera
aventaja a la tuya.

Te supliqué no pusieras tu puño
entre los amantes.

Te pedí salvar de plagas a cuantos pudieras.

Te he rogado mes tras mes
no sea la ruina de los justos
el único juguete de tus fines de semana.

Tú vienes del sueño
como cualquiera de nosotros
y tu sonada vocación por la crueldad
no destruirá las canciones antiguas
ni la fe de mis amigos
en tu santidad.

Intenta oírme, Señor:
has pecado mucho.
Es hora de que salgas al balcón
y nos dirijas unas dulces palabras de consuelo.

(De *El nombre de esta casa*, Tierra Adentro, 1999)

*

MARGIT FRENK Y LA LÍRICA ANTIGUA

José Manuel Mateo

*Nuevo corpus de la antigua
lírica popular hispánica,
UNAM, COLMEX Y FCE, 2003*

La poesía lírica, como expresión plenamente identificada con el *yo*, parece hablarnos de un mundo individual, ajeno por completo a *los otros* y al transcurrir histórico. Son las experiencias, los sentimientos y la voz del individuo lo que se escucha, e incluso el dibujo, la representación inmediata, toma el cuerpo de un hombre o una mujer particular. Sin embargo, la poesía lírica, ya sea la creada por un autor o la configurada colectivamente, siempre va más allá “en su querer-decir” y en su “voluntad de existencia”¹, siempre es una suma de ideas y de miradas recíprocas que rebasa inmediatamente las fronteras del *yo*. Esta idea, más que un punto de partida, es un primer atisbo que surge luego de recorrer el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, trabajo monumental por su contenido (más de 3 790 “cantares y rimas” cuidadosamente ordenados y anotados), por las características de su edición (dos volúmenes que suman 2 204 páginas de canciones, aparato crítico e índices) y por constituir el puerto de llegada de un trabajo filológico de casi dos décadas, después de la aparición del primer *corpus*, en 1987, editado entonces en Madrid por Castalia. Las dimensiones y la importancia que adquiere este trabajo en la historia de la filología en lengua española sólo pueden sopesarse con justeza si se tiene en mente que preparar el primer *corpus* le tomó a Margit Frenk treinta y cinco años de vida y que esta obra posee la misma significación que la realizada por Menéndez Pidal en el campo de la recuperación y estudio de la poesía tradicional de raigambre épica.

El *Nuevo corpus* está organizado en doce “grandes divisiones, designadas con números romanos”; los criterios bajo los cuales se integraron esas secciones se relacionan con el tema, el tono, “la intención

¹ Paul Zumthor emplea ambas expresiones cuando habla de la voz como vehículo del lenguaje; considero que son aplicables y válidas en relación con la poesía, entendida ante todo como voz, como una “cosa” que “posee cualidades materiales” a las que “la costumbre le atribuye un valor simbólico” (Zumthor, 1991, p.11).

(lamentaciones, sátiras y burlas)”, la función de los cantares “en la vida social (trabajo y fiestas)” y, “como en [el caso de] las rimas infantiles, la clase de usuarios” (Frenk, 2003, p. 39). Se trata de una edición crítica *sui generis*, como acota la propia autora, por la índole de los materiales, los cuales proceden de una tradición oral que eventualmente fue puesta por escrito en fuentes heterogéneas. Sin embargo, se trata de una edición irreprochable, pues salta a la vista el escrupuloso registro de variantes y la coherencia de los criterios con que se han transcrito y anotado las coplas. De celebrarse es también el diseño y el cuidado de la edición, que estuvieron a cargo de Mauricio López Valdés, y que la UNAM, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica hubiesen concertado tiempo y recursos para que finalmente el *Nuevo corpus* llegue a manos de no pocos interesados.

Entre los primeros seducidos por esta obra sin duda se encuentran los especialistas y los estudiantes, quienes ahora gozan de una fuente única para llevar a cabo análisis que nos conduzcan a una mejor comprensión de las literaturas generadas bajo *otros* parámetros, en buena medida divergentes de los que han pervivido en la cultura escrita (con la cual, todavía es necesario señalarlo, la tradición oral no se encuentra en conflicto: si bien y afortunadamente difieren, también son muchos los cauces que las unen y mezclan, siempre en beneficio de la poesía); pero no sólo los especialistas y los estudiantes se hallan entre los favorecidos: también los lectores de a pie podremos beneficiarnos de la lectura de una manifestación poética sorprendente por su condensación simbólica y por su riqueza de sentidos.

En algún momento, la crítica especializada consideró que la poesía lírica tradicional era más bien de corte realista, limitada casi exclusivamente a representar el paisaje de la vida en los campos y la incipiente actividad urbana. Hoy no es posible mantener dicha apreciación, gracias, en gran parte, a que se conoce mejor y más ampliamente este tipo de poesía y, sin duda, merced a los estudios que se han emprendido sobre los tópicos y símbolos que articulan el sentido de las breves mani-

festaciones líricas de la poesía tradicional hispánica. El rumor de la rutina que puede escucharse en muchas de las coplas y que en un momento sólo se interpretó como el reflejo de la vida aldeana, pastoril o campesina, parte sobre todo de alusiones a los espacios y presencias naturales, las cuales, si se sopesan tomando en cuenta su contexto semántico inmediato (dentro de una misma canción), se verá que pocas veces hablan del mundo *real*, sea el de la acción humana o el de la naturaleza. Dicho de otra forma, no se trata de una poesía descriptiva, sino de una poesía *ideológica*, entendida la ideología como el espacio mental propio de la construcción de significaciones.² Si, como dice Stephen Reckert, tanto en la “alambicada casuística de las cantigas de amor como en los decires graves y retóricos de los poetas de la corte de don Juan II... reina el *concepto*” (Reckert, 2001, p. 157), en la poesía lírica puede decirse que reina el símbolo y, por ende, la convención poética.³

Como bien muestran los estudios de Margit Frenk (pues su tarea de sistematización de la lírica tradicional se acompaña de una fecunda producción de estudios críticos), la valoración de este tipo de poesía sólo puede llevarse a cabo si se toman como base conjuntos de textos que abran la posibilidad de establecer correspondencias y completar el sentido de canciones ambiguas o de fragmentos (pues muchas veces sólo eso se ha conservado). Esto, que forma parte de un procedimiento, también confirma el carácter colectivo (e histórico) de la lírica tradicional: es una obra de muchos que se han sucedido en la tarea de crear a lo largo del

² Para Voloshinov-Bajtin la ideología es el territorio de los signos que surgen como parte de la interacción de un colectivo humano: “El área de la ideología coincide con la de los signos... donde hay un signo, hay ideología [y] todo lo ideológico posee una significación sígnica”. Lo ideológico en cuanto tal encuentra su sitio en “el *específico material sígnico y social* creado por el hombre. Su especificidad consiste justamente en el hecho de situarse entre los individuos organizados, de aparecer como su ambiente, como medio de comunicación” (Voloshinov, 1992, pp. 33 y 35; los subrayados son del original).

³ Para Stephen Reckert lo característico del estilo tradicional es que “siendo las imágenes símbolos en vez de metáforas, la emoción, gracias a la naturaleza arquetípica del simbolismo, es impersonal y colectiva” (Reckert, 2001, p. 158); esto es, el símbolo posibilita un discurso amplio, que se extiende demográficamente y cronológicamente.

tiempo. Con el *Nuevo corpus* ese tiempo acumulado llega hasta nosotros para que podamos reconocernos en una tradición que se sigue actualizando con las creaciones colectivas actuales y, no pocas veces, con las de poetas tan cercanos como Francisco Hernández-Mardonio Sinta. El *Nuevo corpus*, en suma, nos habla de la poesía como un hecho del lenguaje que da cuenta de procesos culturales de larga duración, de eso que Bajtin llama, a propósito de la palabra poética, las *tendencias seculares* de la vida social.

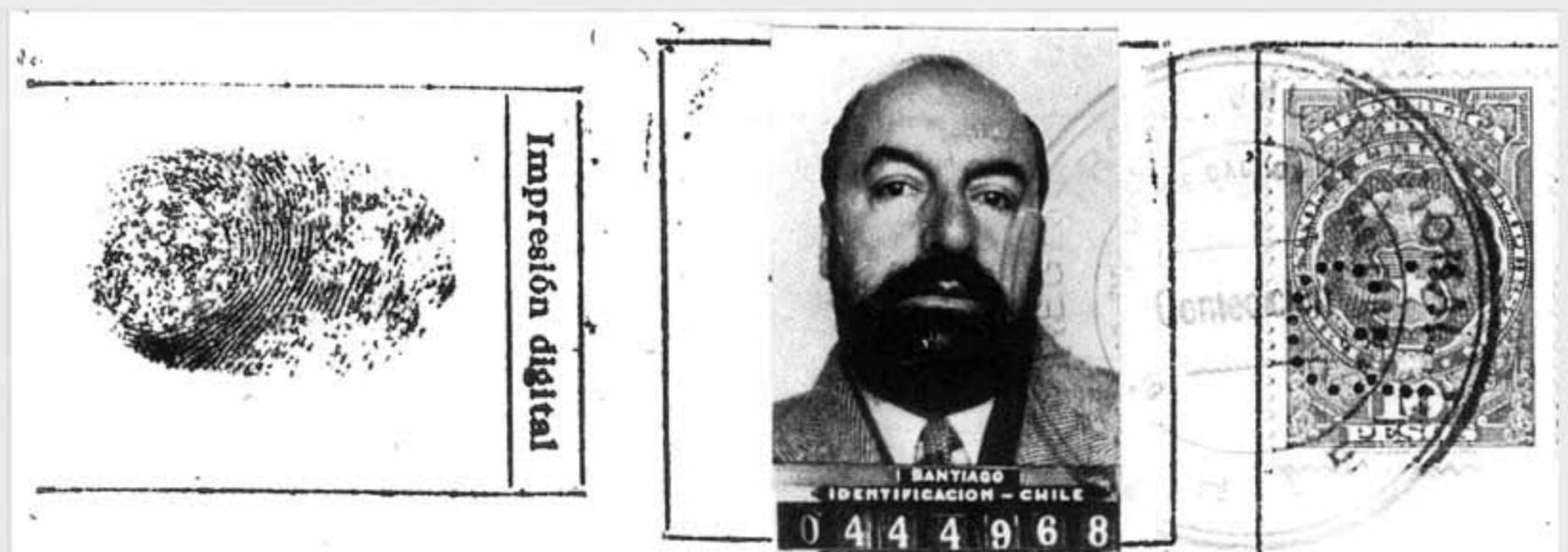


Bibliografía citada

- RECKERT, Stephen, "Estructura, símbolo y estilo", en *Mas allá de las neblinas de noviembre: perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*, versión española ampliada de S. Reckert, Madrid, Gredos, 2001, pp. 155-173.
- VOLOSHINOV, Valentin N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, versión española de Tatiana Bubnova, prólogo de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 31-137.
- ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, versión castellana de Ma. Concepción García-Lomas, Madrid, Taurus, 1991.

DEL CUADERNO DE
Juan Gustavo Cobo Borda

NERUDA,
ESE DESCONOCIDO INAGOTABLE



En 1990 Octavio Paz releyó a Pablo Neruda (1904-1973) y le escribió a Pere Gimferrer:

He releído a Neruda, en una antología un poco desconocida que hizo Alberti. Volvió a conquistarme: en *toda* su obra, en los momentos más deleznales, hay poemas extraordinarios. Tal vez es el gran poeta de su generación en América y España. La voz más amplia, la que viene de más lejos y la que va más allá. La palabra *océano* le conviene.

Es cierto: en ese mar insondable hay abismos de profunda poesía y ráfagas certeras de su fuego y pasión. Hay también momentos deleznales, como señala Paz:

Stalinianos. Llevamos ese nombre

[con orgullo.

Stalinianos. Es esta la jerarquía de

[nuestro tiempo!

Trabajadores, pescadores, músicos

[stalinianos!

Médicos, calicheros, poetas

[stalinianos!

Así lo reconoció en *Las uvas y el viento* (1950-1953), un libro tu-

rístico donde recorre Praga y Berlín, la Unión Soviética y Rumania. Era, en los años de la guerra fría, un poeta comprometido con el socialismo, que llegaba incluso a exaltar “El ángel del Comité Central”, trasponiendo el ángel de la guarda a la solidaridad que su partido comunista le había dado, cuando clandestino en Chile, se escondía de la dictadura de González Videla.

Pero en estas caídas líricas no debemos soslayar que lo acompañaba una cohorte de camaradas ilustres: Picasso, quien también hizo retrato de Stalin, afortunadamente rechazado por el Comité Central francés; Aragon, Alberti, Éluard, Miguel Ángel Asturias e, incluso, nuestro Jorge Zalamea, con su ampuloso *El sueño de las escalinatas*. Izquierdistas, próximos a lo que luego serían los No Aliados, y militantes a rajatabla en contra de Estados Unidos. No había que dar armas al enemigo y, por ello, cerraron los ojos ante el gulag y los fusilamientos sin juicio. Ante un horror que no fue menor que el del antiguo aliado de Stalin, Adolfo Hitler.

Por ello en *Fin de mundo* (1968-1969) Neruda reconoce, por lo menos, el desconcierto con que las razones de Estado incidieron en su vida e hirieron su poesía:

*La hora de Praga me cayó
como una piedra en la cabeza,
era inestable mi destino,
un momento de oscuridad
como el de un túnel en un viaje
y ahora a fuerza de entender
no llegar a comprender nada.*

Intenta, aún entonces, salvar “el árbol rojo”, pero como buen poeta que era asume su perplejidad, su duda y su caída: *Pido perdón para este ciego / que veía y no veía*. Pero allí estaban los tanques rusos en las calles de Praga. Es quizá esta soterrada fidelidad inalterable a la poesía lo que hoy nos lo rescata y nos lo trae de nuevo, vivo y travieso, juguetón y terrible en su poder visionario. Se reía de sí mismo, como en su delicioso *Estravagario* (1958):

*Me puse todos los sombreros,
conocí muchachas veloces,
comí arena, comí sardinas,
y me caso de cuando en cuando.*

Efectivamente así lo hizo hasta el final, cuando se enamoró locamente de Alicia Urrutia Acuña, sobrina de su mujer, Matilde Urrutia. Y escribió *La espada encendida* (1969-1970), la historia de una pareja arquetípica, un viejo de 130 años, Rhodo, y una joven Rosia, que viene de la mítica Ciudad de los Césares en la Patagonia, una de esas ciudades espejismo que el mito de El Dorado sembró en todo el continente, de Guatavita a Manoa, y con los cuales revive la leyenda original de un Edén perdido. Achacoso y quizá ya con el cáncer que lo derribaría, el poeta se entrega a la pasión:

*Se deseaban, se lograban,
[se destruían,
se ardían, se rompían, se caían
[de bruces
el uno dentro del otro, en una
[lucha a muerte,
se enmarañaban, se perseguían,
[se odiaban,
se buscaban, se destrozaban de
[amor.*

Tituló este fragmento: “Las fieras”. Y fue así coherente con esa veta estremecida que une los *Veinte poemas de amor* con *Los versos del Capitán* y los *Cien sonetos de amor*. Erotismo y política, entonces, como una primera definición rememorativa de Neruda. A lo cual añadiría la gracia

anecdótica de quien toda su vida se vio como poeta. El voraz poeta, ávido de mundo. El coleccionista de libros, tambores, caballos de carrusel, mascarones de proa, botellas y dientes de narval. El poeta que sabía, erudito integral, de caracoles y pájaros, de piedras y de recetas de comida húngara.



BALATON
Balatonsee (Ungarn)
Lac Balaton (Hongrie)
Balaton Lake (Hungary)
Lago Balaton (Ungheria)



Dr. L. Kucharski

Handwritten notes in cursive script, including 'Paris', 'Legation de Guatemala', and '73 Rue de Courcelles'.

*Carolina y Aragon
Legation de
Guatemala
73 Rue de Courcelles
PARIS
FRANCE*



"Michoacan" 29 Nov.

*Querido Luis : aqui
te mando estas rosas
para tu esposa. Las
plante' yo mismo a
mi regreso de Mexico.
Elas se han a ti ya
ella muestra bienvenida
y la seguridad de nues-
tra amistad frater-
nal.*

*Te abraza
y desea
Nemde*

Agradecemos a la Fundación Cultural Luis Cardoza y Aragón las imágenes prestadas para ilustrar este número.

UNAM

Juan Ramón
de la Fuente
RECTOR

Gerardo Estrada
COORDINADOR DE
DIFUSIÓN CULTURAL

Hilda Rivera
DIRECTORA
DE LITERATURA

Víctor Cabrera
JEFE DE LA UNIDAD
EDITORIAL

INBA

Saúl Juárez
DIRECTOR GENERAL

Silvia Molina
DIRECTORA DEL CENTRO
NACIONAL DE
INFORMACIÓN Y
PROMOCIÓN DE LA
LITERATURA

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

CONACULTA

Sari Bermúdez
PRESIDENTA

Raúl Jaime Zorrilla
DIRECTOR GENERAL
DE PUBLICACIONES



Periódico de Poesía

DIRECTOR

David Huerta

SUBDIRECTOR

Francisco Martínez Negrete

SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Pablo Lombó

Carlos Pineda

Eduardo Uribe

DISEÑO GRÁFICO

Lourdes Ladrón de Guevara

luzladrona@yahoo.com

ASISTENTE DE DISEÑO

Jimena Ayala

CONSEJO EDITORIAL

Federico Álvarez

Pablo Boullosa

Arturo Cantú

Elsa Cross

Antonio Deltoro (Casa del Poeta)

José María Espinasa (Ediciones Sin
Nombre)

Alicia García Bergua

Samuel Gordon

Marco Antonio Huerta

Eduardo Hurtado

Jaime Moreno Villarreal

Juan Pablo Muñoz Covarrubias

Iván Salinas

Pedro Serrano

Periódico de Poesía, nueva época, número 8, terminó de imprimirse en el mes de noviembre de 2004, en los talleres de Ediciones y Gráficos EÓN, S.A. de C.V. Av. México-Coyoacán núm. 421, Col Xoco General Anaya, C.P. 03330, México, D.F., <edicion@edicioneon.com>. Su tiraje fue de 1500 ejemplares. Para su impresión se utilizaron las fuentes Garamond y Helvética.

RECUERDO DE VICENTE ALEIXANDRE

MARCELO PELLEGRINI SOBRE GONZALO ROJAS

MARÍA RIVERA NUEVE POEMAS MEXICANOS (1963-1971)

POEMAS: VÍCTOR CABRERA | SANDRA ALLAND

JUAN GUSTAVO COBO BORDA APUNTES NERUDIANOS

0187-5965



CONACULTA • INBA