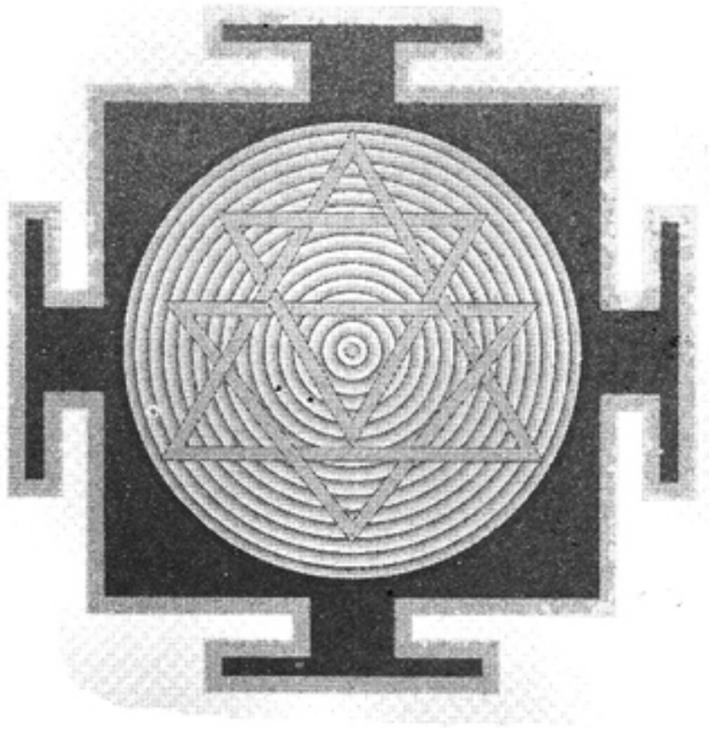


Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA número 9



ISSN 0187-5965

Certificado de licitud de título número 5850

Certificado de licitud de contenido número
4523

Periódico de Poesía es nombre registrado
en la Dirección General de Derechos de
Autor con el número de reserva 2005-91

Periódico de Poesía es una publicación
trimestral de la Dirección de Literatura de
la Coordinación de Difusión Cultural
(UNAM), del Centro Nacional de Informa-
ción y Promoción de la Literatura (INBA), y
de la Dirección General de Publicaciones
(CONACULTA).

CORRESPONDENCIA: *Periódico de Poesía*,
Centro Cultural Universitario, oficinas ad-
ministrativas, circuito exterior, edificio C, 3^{er}
piso, Insurgentes Sur 3000, Delegación
Coyoacán, 04510, México, D.F.

Tels: 5622 6244 / 41

estudiolg@yahoo.com

Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA número 9



5 PALABRAS DEL DIRECTOR

E N S A Y O

7 El corazón de las ruinas (poetas contemporáneos de la India)
(selección y nota de Tayde BAUTISTA)

E N S A Y O

24 JOSÉ MANUEL MATEO: La morena

P O E M A S

43 PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS: Damón y Filis

44 HÉCTOR CARRETO: Dos poemas

47 MIGUEL AGUILAR CARRILLO: Muchacha en la playa sin bikini

E N S A Y O

50 CÉSAR ARÍSTIDES: Quevedo y Villamediana:
dos sonetos confrontados

P O E M A S

58 JUAN PALOMAR: Dos poemas

61 ADRIANA DÍAZ ENCISO: Una rosa

66 LUIS TISCAREÑO: Dos poemas

N O T A S Y C O M E N T A R I O S

68 MARCELO PELLEGRINI: El último ensayista



CERVANTES,
LA NOVELA Y LA POESÍA

Las celebraciones de los 400 años del *Quijote* —la Primera parte fue publicada en 1605, en Madrid— sitúan en el centro de la atención pública la obra mayor de la lengua española y la primera novela moderna, para muchos lectores la más grande que jamás vieron los pasados siglos, ven los presentes y esperan ver los venideros. Uno de los efectos menos fecundos de la gran invención cervantina fue el relegamiento de la poesía en favor de la novela. En las primeras décadas del siglo XVII la poesía se escindió (¿para siempre?) de la novela. Cervantes fue el último responsable de todo ello y habría sido el primero en lamentarlo. Toda su vida fue un lector impecable y lucidísimo de poemas; sea testigo de esto su indeclinable garcilasismo. En el *Viaje del Parnaso* escribió el famoso terceto que a tantos malos entendidos ha dado lugar:

*Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo...*

Cervantes se sentía orgulloso, y con razón, de muchos de sus poemas. El destino, enlazado con la historia y con la crítica, quiso que se le conociera sobre todo, en su resplandeciente posteridad, como novelista: como *el Novelista*, el Homero de las narraciones modernas.

Hay innumerables novelas poéticas, ni que decir tiene. Que el *Quijote* lo sea puede ser materia de una discusión acaso interesante. Lo

cierto, lo patente, lo que uno sabe en cuanto se acerca al libro, es que está esmaltado de poemas sin cuento; fue invención de Cervantes el hermoso “ovillejo” que aparece en el capítulo XXVII de la Primera parte, donde comienza la Historia de Cardenio.

En el *Periódico de Poesía* hacemos votos por que no se olvide el papel cardinal que tuvo la poesía en la vida y en la obra de Miguel de Cervantes. Más aún: que se tenga muy en cuenta en las conmemoraciones de este aniversario. Es una de las mejores maneras de honrar el trabajo, la inteligencia, el genio de Cervantes.

En la novena entrega de nuestra revista se abre un abanico multidimensional: de la poesía contemporánea de la India a los ensayos sobre poesía más audaces y originales de los Estados Unidos, pasando por un repaso del tema de “la morena” en la poesía popular y tradicional de nuestro idioma y un acercamiento a las relaciones entre Francisco de Quevedo y el Conde de Villamediana; se trata de trabajos de Tayde Bautista y Jorge Santana, José Manuel Mateo, César Arístides y Marcelo Pellegrini. Poemas de Miguel Aguilar, Héctor Carreto, Adriana Díaz Enciso, Pablo Muñoz, Juan Palomar y Luis Tiscareño acompañan esas reflexiones, análisis y muestras antológicas.

Seguimos adelante con nuestro empeño y nos sumamos con alegría a las celebraciones cervantinas de 2005. Las entendemos como un pretexto ideal para volver a viejos textos casi olvidados por la mayoría de los lectores: textos, poemas, fábulas, imágenes, relatos, mitologías, metáforas, mitos e historias que son como un halo tornasolado que rodea de mil maneras, en diferentes configuraciones, el orbe cervantino. Que los lectores nos acompañen y acompañen también al “ingenio lego” que sí tuvo la gracia del cielo para iluminarnos la vida con sus imaginaciones.

DAVID HUERTA



EL CORAZÓN DE LAS RUINAS
(POETAS CONTEMPORÁNEOS DE LA INDIA)

Nota introductoria y selección
de Tayde Bautista
Traducción de Jorge Santana





EL JARDÍN DE ADIL JUSSAWALA

Eran aquellos días de tardes soleadas cuando asistía al círculo de poesía de Adil Jussawala ubicado en uno de los jardines del National Center of Performing Arts (NCPA), en el corazón de la ciudad de Mumbai, en la India. Acudían, en general, poetas, estudiantes, escritores y viajeros a los que Adil había conocido en el azar de su vida. También existían quienes, como yo, habían caído en aquel jardín preguntando sobre los círculos de escritores de la ciudad. Todo el que estuviera interesado en poesía sabía de aquel jardín. Ahí conocí a Tenzin Tsundue y Anand Takore, quienes eran los más jóvenes y empezaban a publicar, y a Izmtiaz Dharker y Ke-ki Durawalla. Pero aquí no sólo se hablaba de los poetas de la India, sino de cualquier poesía del mundo. Nunca olvidaré una vez que llegué tarde al Jardín, alguien leía el poema “La ciudad” de Cavafis y, al terminar, Adil nos dijo que cuando, después de vivir trece años en Londres, llegó a Mumbai, se identificó mucho con ese poema; de ahí que su poemario *Missing Person* tenga un dejo de nostalgia característico de los escritores exiliados. Hoy en día, Adil vive satisfecho en Mumbai de donde no piensa mudarse.

En la India, la historia de la literatura en inglés surge a partir de que se introdujo este idioma en la educación institucional, pero especialmente después de la independencia de este país comienza lo que se denomina literatura postcolonial. En narrativa se escuchan los nombres de Vikram Seth, Amitav Ghosh, Anita Desai, Sashi Taroor y Arundhati



Roy; la mayor parte de la obra de estos escritores se ha traducido a varios idiomas. Sin embargo, la poesía se ha publicado y traducido poco.

Si bien es cierto que existen varias antologías de poetas contemporáneos que se han publicado, en su mayoría, en Inglaterra, fuera de la India tan sólo se conoce a los poetas que escriben en inglés y que han vivido en el extranjero como A. K. Ramanujan, Nissim Ezequiel, Adil Jussawala, y los que han ganado premios como Arun Kolatkar y Keki Durawalla; algunos de ellos se estudian en los programas de literatura postcolonial de las universidades de la India pero, en general, los poetas se publican y difunden entre sí y se dan a conocer en las lecturas de los festivales culturales o en las reuniones que ellos mismos organizan.

Varios de los poetas que escriben en inglés viven en Mumbai, una de las ciudades más cosmopolitas de la India por la producción de las películas Bollywood y su vida occidentalizada, y aunque el idioma que hablan es el marati, parte de la población habla fluidamente el inglés.

Los poemas que a continuación se presentan forman parte de una selección de cinco autores contemporáneos indios de diverso origen, cuyo título se ha tomado de uno de los poemas de Arun Kolatkar: "El corazón de las ruinas", por ser éste el que mejor engloba la temática y el espíritu de los escritores que hablan desde un país con tantos contrastes.

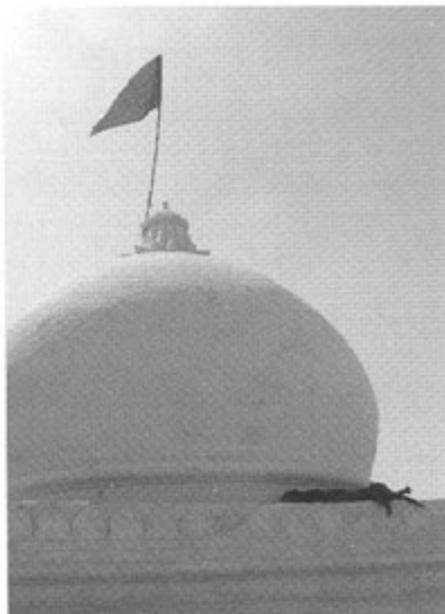
Adil Jussawalla nació en Mumbai, en 1940; es parsi, de los persas que se refugiaron en la India; vivió un tiempo en Londres. Arun Kolatkar nació en Kolhapur, Maharashtra, en 1932; a diferencia de Adil, él nunca ha viajado fuera de la India, sin embargo, ganó el premio Commonwealth por su poemario de *Jejuri*, un lugar de peregrinación cerca de Maharashtra; la ironía y escepticismo en torno a la religión es una característica de sus poemas. Jahanta Mahapatra es uno de los pocos poetas que ha viajado alrededor del mundo y cuyos poemas se han traducido a otro idioma; vive en Orissa y edita una revista en la que publica a los poetas jóvenes. Santan Rodrigues es oriundo de Goa, de ascendencia portuguesa, ahora radica en Mumbai; sus poemas denotan la nostalgia de la Goa de su niñez y juventud.



Tenzin Tsundue nació en el sur de la India alrededor de 1971, pero se reconoce como tibetano debido a sus lazos familiares; vivió en Mumbai por un tiempo, actualmente radica en Dharamsala y trabaja en la causa de liberación del Tíbet, sueña con vivir en el Tíbet; sus poemas están cargados de tristeza y rabia por la situación que su pueblo padece.

Aunque la mayoría de estos autores escribe en otra lengua como puede ser el urdu, el malayalam, el marati o el hindi, lo que se conoce de ellos es, principalmente, lo que se ha escrito o traducido al inglés, aun así, muy poco o casi nada de la poesía contemporánea de la India escrita en inglés se ha traducido al español. Esta antología es una pequeña muestra de lo que se escribe en esa región.

Me imagino que Adil Jussawala continúa reuniéndose con escritores y viajeros interesados en hablar de poesía, también imagino que han surgido más círculos literarios y espero que cada vez más personas se interesen en los poetas de esta parte del mundo.



Arun Kolatkar

Y E S H W A N T R A O

¿Buscas a un Dios?
Conozco a uno bueno.
Su nombre es Yeshwant Rao
y es uno de los mejores.
Búscalo
cuando vuelvas a Jejuri.

Por supuesto sólo es un dios de segunda
y su lugar está justo fuera del templo principal.
Incluso a la intemperie.
Como uno más
entre mercaderes y leprosos.

He conocido dioses
de rostros apuestos
o inconvencionales.
Dioses que chupan tu oro.
Dioses que chupan tu alma.
Dioses que te hacen marchar
sobre una cama de brasas ardientes.
Dioses que ponen un niño dentro de tu esposa
o un cuchillo dentro de tu enemigo.
Dioses que te dicen cómo vivir tu vida,
duplicar tu dinero
o triplicar tus propiedades.

Dioses a los que arrancas apenas una sonrisa
mientras que tú gateas una milla por ellos.
Dioses que verán cómo te ahogas
si no les compras una nueva corona.
Y aunque yo sé que deben ser alabados,
son también muy rigurosos
o demasiado presumidos para mi gusto.

Yeshwant Rao,
masa de basalto,
brillante como cualquier buzón postal,
con forma de protoplasma,
o del tamaño de un pedernal
lanzando contra el muro,
sin un brazo o una pierna
o incluso sin cabeza.

Yeshwant Rao.
Es el dios que debes conocer.
Si estás cerca del limbo,
Yeshwant Rao te echará la mano
y te devolverá a tus pasos.

Yeshwant Rao
no hace nada espectacular.
No te promete la tierra
ni te reserva plaza en el próximo cohete al cielo.
Y si hay algún hueso roto,
tú sabes que él lo reparará.

Él hará de tu cuerpo un todo
y luego aguardará a que tu espíritu se restablezca.
Es sólo un domador de huesos.
Sólo que,
así como no tiene cabezas, manos o pies
él puede entenderte un poco mejor.

EL CORAZÓN DE LAS RUINAS

El techo se desploma encima de Maruti.
A nadie parece importar.

Mucho menos a él.
Acaso prefiera que el templo sea así.

Una perra ha encontrado un lugar
para ella y sus cachorros

en el corazón de las ruinas.
Acaso prefiera que el templo sea así.

La perra te mira aprensiva
desde su guarida de mosaicos rotos.

Los cachorros juegan con ella.
Acaso prefieran que el templo sea así.

El cachorro manchado se ha alejado de más.
Un mosaico chasquea con su pata.

Lo suficiente como para sembrar el terror
en el corazón de un insecto bajo el suelo

que ha huido
al resguardo de las cajas rotas

donde nunca pudiera librarse
del peso aplastante del techo en las vigas.

Aquí ya no es lugar para orar
es solamente la casa de Dios.

A d i l J u s s a w a l l a

LA CASA toda. Es horrendo. Aún sigue.
Resbala sangre de una grieta.
Aún sigue.
Todo está ocurriendo.

Es una lanza.
Es tu salvador.
Es un mudo espejo lleno de cabello

nacido
de una madre de cuna común.
Regalo de Dios para una mayor reflexión.

Hay líos allá afuera:
muchedumbres, chasquear de pistolas, el mar
gritando en la inmensidad.

(de *Escenas de la vida*)

ARAÑAS infestan el cielo.
Son palmeras, dices tú,
colgadas de una red de luz.
Poco a poco, pensando en ocultos
resortes y trampas, doy un salto del avión
a la espera de tocar suelo.
Las gardenias ahorcan los cuerpos
todos vestidos de blanco.
¿De quién somos fantasmas?
Tú. Tú. Tú.
Estrechando las manos. Y tú.
Manos frías. Pies fríos. Creí
que el sol estaría más manso aquí
como para lavar mi cuello. Contacto.
Nosotros hablamos el lenguaje de las cuentas
bien ensartadas en sus alambres.
Cuentas que se resbalan, se abren, que
se devoran unas a otras.

Algunas fueron valiosas.
¿Es ésta
tan profunda y muerta como el horizonte?
Agitado como el agua
indago por mi árbol favorito
y no está más ahí
aunque han dejado sus raíces.
Terrones secos,
sus pequeñas y apretadas caras
a punto de llorar. Regreso
adonde he nacido.
Acaso aún presencie mi propio nacimiento.

(de Nueve poemas del arribo)

S I L E N C I O

Llueve toda la noche.
Vasto, como un cuerpo de mujer.
El calor, intolerable.
Una vaca muge.

Aromas penetrantes de pescado y cocoteros.
Uno no querría desear nada más.
¿Cómo pasar al otro lado?
El agua corre entre los pies, sin rumbo alguno.
El peso de la montaña yace en el cuerpo de la tierra.

Dentro de su propia verdad callan todos los santos.
El moho penetra silencioso en las hendiduras de la roca.
Dentro de sus gritos, Patrick de cuatro años se halla en silencio.
Aun cuando todos abrazan su miedo, no le responden.

Y esta tarde, también, callada como ayer,
se mece en su oscuridad en la aritmética de la lluvia.
En los húmedos ojos
de la joven vendedora, de vuelta en casa,
una manada de sombras ha entrado
pero, de alguna forma, no consigue ya salir.

¿Cómo puede la primera estrella
seguir dando su luz a través de las nubes?

Una araña de jardín, en algún lugar
está ocupada, en silencio, tejiendo su red.
Tu miradá, también, se ha vuelto hacia arriba
y descansa despierta en el colchón de la alcoba en penumbras.

VIAJERO

Cada atardecer
las campanas del templo vecino
apoyan su nítido peso en los huesos;
es tiempo de preguntar otra vez
¿qué he de hacer con todo lo que aprendo?
Como una esperanza
un tibio vapor se eleva de la oscuridad de la tierra.
En algún lugar, en un cuarto,
una niña muere en brazos de su madre.
Y en otro lugar, alguien
se recrimina su vida destrozada.
Miro a la gente, mi pequeña miseria,
y más allá, la triste y dulce sonrisa de un jazmín.
El movimiento guarda aquí un propósito:
no es frío, no está cansado.
El venado da alcance al pasto en ciernes.
El tambor golpea contra el cielo.
La mujer encoge sus rodillas al pecho.
Y el viento, engañándose él mismo
ha llevado persuasivo el grito de la niña
que muere en brazos de su madre.

Contrario al alboroto de pájaros,
mi saber y mi tiempo
fallan al callar esta noche.
Intento llevar ligero todo este peso.
Pero el peso de lo desconocido me ha sepultado.

*

S a n t a n R o d r i g u e s

L A B I E N V E N I D A

|

en lo alto del cielo
pensamientos como alas.
ráfagas de escenas de la niñez
volvieron en un destello.
ensueño en pastizales,
pisadas colina arriba,
bañándose en un manantial.
en latín, misas del mediodía
retumbaron por sobre el ruido de máquinas.
el traquetear de las *carreiras**
revolvió mi mente,
el asiento trasero
era como una mecedora
en una vieja casa de ventanerías.

* Carreta, en portugués.

me pareció oler las hojas
secas quemarse, las ramas
crepitar en la pira
como fantasmas y leyendas
de las que hablaba mi abuela,
todo se transformó en un escenario
bordado de nubes.

||

el avión me aterrizó
en el presente. los caminos
ahora asfaltados
han dejado atrás a las *carreiras*.
un taxi me condujo
a través de los senderos
de los campos. postes de luz
inmóviles en la brisa
habían reemplazado a los árboles de
las avenidas. una grotesca estructura
me dio la bienvenida a casa,
cuatro muros bañados
en su alto voltaje. me estiré
para descansar al arrullo
del lánguido susurro
del ventilador. el pertinaz sonido
de ruedas en el agua alimentando las tierras
ahogó la campana del ángelus.

ANOCHECER EN GOA

el sol gotea cansancio.
el granjero abandona sus herramientas,
coge su abrigo, se vuelve a casa.
todo aquí se vuelve
gris, se vuelve oscuro, negro.
en una pequeña taberna
el fanfarrón de siempre vocifera
y brinda sus chascarrillos
a los trabajadores que beben *feni*. *
en la hilera de casas,
pequeñas familias hacinadas
rezan juntas el ángelus.
el sacerdote de sotana blanca
y polvoriento listón rojo
regresa a un templo vacío.
por los caminos desiertos
lívidos fantasmas pueblan
el creer común. la airosa abuela
en una mecedora
está rehaciendo el pasado.
en un aturdido vagar de niños
los aullidos de lobo se tornan
gritos de guerra maratás
en un saqueo de vándalos.
con miedo, él lucha por dormir

* Destilado de coco, típico de la región.

en el refugio de su lecho.
afuera, con sólo un perro
que ladra a su cadena,
la noche rodante invade
casas, árboles, campos y colinas
en una oscura, indolente sonrisa.

*

T e n z i n T s u n d u e

T R A I C I Ó N

Mi padre murió
defendiendo nuestro hogar,
nuestro pueblo, nuestra tierra.
Yo también quise pelear.
Pero nosotros somos budistas.
Todos dicen que debemos
ser pacíficos.
Así que perdoné a mi enemigo.
Pero a veces siento
que traicioné a mi padre.

E D A D D E L A D E S E S P E R A C I Ó N

Mata a mi Dalai Lama
hasta que ya no crea más.

Sepulta mi cabeza
golpéala
ultrájame
encadéname.
Pero no me liberes.

Aquí en la prisión
este cuerpo es tuyo.
Pero aquí en mi cuerpo
mi fe es sólo mía.

¿Quieres hacerlo?
Mátame aquí —silenciosamente.
Hasta el último aliento.
Pero no me liberes.

Si lo deseas,
hazlo de nuevo.
Igual que al principio:
hazme obediente
vuelve a criarme
dame doctrina
deja que vea tus tretas comunistas
pero no me liberes.

Mata a mi Dalai Lama
y entonces
no volveré a creer más.

LA MORENA: VOZ INDIVIDUAL Y COLECTIVA DE LA LÍRICA TRADICIONAL HISPÁNICA

José Manuel Mateo



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 leer un grupo de textos reunidos bajo el subtítulo “Que si soy morena”, en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*.² La

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 una “cosa” que “posee cualidades materiales” a las que “la costumbre le atribuye un valor simbólico” (Zumthor, 1991, p.11).

² El *Nuevo corpus* (en adelante así habré de referirme a esta obra, salvo cuando se remita a una o más páginas específicas, en cuyo caso emplearé la notación entre paréntesis habitual) es un libro monumental por su contenido (más de 3790 “cantares y rimas” cuidadosamente ordenados y anotados), por las características de su edición (dos volúmenes que suman 2204 páginas de canciones, aparato crítico e indi-



morena, y específicamente “la defensa del color moreno”, se ha visto como “un tema femenino, francés y alemán, italiano y español” (Frenk, 1984, p. 87), cuya presencia en la lírica tradicional parece indiscutible y puede relacionarse con “los curiosos alardes de belleza” que forman parte de ese ámbito poético “de la canción puesta en boca de una mujer”, extendido por “toda la Europa medieval” (Frenk, 1984, p. 86); ha sido tratada como tópico y, en una “lectura simbólica, la oscura tonalidad de la tez” se ha interpretado como “la consecuencia de la pasión sexual”, como un “cambio de color” que la mujer adquiere merced a un “contacto con el amor”, nada bucólico, sino claramente asociado con la experiencia (Masera, 2001, p. 107). Con esos antecedentes, el personaje de la morena resulta algo más que atractivo; primero porque la vitalidad amorosa de la mujer se planta frente al lector en un lenguaje grato, pleno de humor y desenfado; después, porque el conjunto de las canciones donde aparece la morena puede verse como el proceso vivo de construcción de una individualidad que toma la palabra para dar noticia de los deseos y expectativas de los otros. Al decir esto, lo que me interesa señalar es que la poesía lírica puede llamarse “colectiva”: *a*) por el modo de “creación y recreación de cada cantar” desde el punto de vista estilístico (Frenk citada por Masera, 2001, p. 7); *b*) por sus prácticas de uso (se cantan durante el trabajo, en los días de fiesta, en los momentos de ocio...); pero sobre todo *c*) por su sentido y por las posibilidades de apropiación de lo representado. Puede parecer obvio que lo tradicional ponga de manifiesto los modos colectivos de pensar y sentir; sin embargo, considero que vale la pena recordarlo para echar a andar los símbolos de la lírica en un terre-

ces) y por constituir el puerto de llegada de un trabajo filológico de casi dos décadas, después de la aparición del primer *corpus*, en 1987. 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 (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). Las primeras tres grandes secciones reúnen los textos cuyo tema es el amor y, de éstas, en I a. “Amor gozoso” (Frenk, 2003, pp. 127-137), se encuentran las canciones relativas a la morena. Sólo se identificaron cuatro canciones en otros apartados que se indicarán más adelante.



no relacionado con lo que podría llamarse la construcción de un *yo cultural* a partir de ese *yo individual* que toma cuerpo en cada canción.

Como bien muestran los estudios de Margit Frenk y Mariana Masera —de los cuales parto— la valoración de este tipo de poesía sólo puede llevarse a cabo si se toma como base un conjunto de textos que abran la posibilidad de establecer correspondencias y completar el sentido de fragmentos o canciones ambiguas. 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 tiempo.³ Así, resulta obligado considerar las 23 canciones (reunidas en el apartado 7), “Que si soy morena”, además de otras cuatro que aparecen en apartados diversos del *Nuevo corpus*, para intentar una aproximación al modo en que se ha construido ese personaje femenino, casi siempre jubiloso, y lo que el conjunto de las canciones donde ella es protagonista o presencia incidental sugieren.⁴

Quizá lo primero que llama la atención del conjunto es que “la defensa del color moreno” adquiere matices mucho más cercanos al encomio, la valoración positiva e incluso la indiferencia un tanto irónica, que a la disculpa o a la acción de ofrecer argumentos en favor de alguien que es culpado o atacado. Si ser morena es signo de que la mujer “ha perdido su virginidad y no se ha casado”, lo cual representaría un “problema” (Masera, 2001, p. 108), las mujeres que hablan no parecen muy preocu-

³ A propósito del modo en que pueden ser analizadas las obras de una comunidad lingüística o cultural, Reckert apunta que éstas son “reducibles a una estructura de relaciones mutuas” que permite diferenciarlas de las producidas por otras comunidades. “Desde la perspectiva de lo que tienen en común, estas relaciones constituyen una estructura; desde la diferencia, individualizan un estilo” (Reckert, 2001, p. 155).

⁴ Las canciones donde habla o aparece la morena, y que pertenecen al apartado referido, están identificadas con los siguientes números: 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 136 *bis*, 137, 138, 139, 140, 141, 142 A, 142 B, 143, 144, 144 *bis*, 145 A, 145 B, 145 *bis*, 145 *ter*; se suman a éstas la canción 213 [también de la sección I a. “Amor gozoso”, apartado 12): “No quiero ser monja, no”], la canción 258 (misma sección, apartado 15): “El mi corazón, madre, robado me le hane”], la 530 [sección I b. “Amor adolorido”, apartado 31): “Vanse mis amores”], y la 703 [sección I c. “Desamor”, apartado 42): “¡Tira allá, que no quiero!”].



padas por resolverlo ni dan la impresión de experimentar sentimientos de culpa ni de enfrentar reproches morales por parte de terceros. De las 23 canciones reunidas en “Que si soy morena”, en dos se deja ver un claro aprecio por las *virtudes* y atributos de la mujer que se sabe morena (140 y 143); en otras dos, ese aprecio lo expresa una voz impersonal (145 A y 145 B); en tres, a la morena parece tenerla sin cuidado que se le identifique bajo ese calificativo (130, 132 y 133); en dos se ofrece una valoración ambigua pero, por el tono alegre de las canciones, difícilmente puede interpretarse como la expresión de una postura adversa (129 y 144 *bis*); en una, se ofrece una valoración mixta de “la color morena” frente a “la blanca color”, evadiendo el juicio definitivo (145 *bis*) y sólo en dos del total se tiene por más conveniente o envidiable el color blanco (144 y 145 *ter*). Estas canciones, que forman casi la mitad del apartado, evocan, antes que una defensa abierta, el nacimiento de un conflicto en el que todavía los valores externos (el color blanco) no han terminado de penetrar en el imaginario de quienes producen y gustan de las canciones líricas concebidas fuera de un ambiente cortesano. Un ejemplo adicional es el villancico de la canción 213, donde queda claro que ser morena no constituye motivo suficiente para tomar los hábitos; por su parte, la glosa, sin duda posterior al villancico, introduce elementos que ya colocan a la mujer morena al lado de conductas transgresoras:

*Aunque me vedes
morenica en el agua,
no seré yo frayla.*

*Una madre que a mí crió
mucho me quiso y mal me guardó:
a los pies de mi cama los canes ató,
atólos ella, desatólos yo,
metiera, madre, al mi lindo amor...*



Definitivamente, “la designación de un tipo de belleza particular” no es lo que se pone en juego en estas canciones y lo que atestiguamos pertenece al ámbito de la convención poética y del “simbolismo arcaico” (Maser, 2001, p. 108); sin embargo, estos símbolos de la poesía también actúan a la hora de apreciar el mundo y dan cuenta de modos de pensar e imaginar, de los caminos que se siguen en el conocimiento y en la fruición de lo sensible. Por eso insisto en que las canciones de la morena revelan un conflicto de valores que dio pie a la introducción de otras formas de ver y de apreciar a la mujer, donde el ejercicio de la sexualidad debía ajustarse a convenciones de un talante lejano al de la *amiga rústica*. Más adelante, y conforme abunde sobre la idea del conflicto, volveré sobre esta figura de la mujer (morena) que vive en el campo y que puede asimilarse con la pastora o la segadora, dos personajes más que se prestan para una lectura simbólica de significación erótica y sexual.

Por su procedimiento de exposición, la actitud del sujeto y el sentido de su discurso, he clasificado las canciones de la morena en tres grupos: adversativas, explicativas y sentencias. En las primeras, se establece una concesión o una oposición entre dos términos de la canción (es decir, se plantea una objeción o dificultad para el cumplimiento de la idea principal que se expresa, o bien la confrontación de un dicho afirmativo con otro negativo); en las segundas se da a conocer una causa o un origen; y en las del tercer tipo una voz impersonal emite un juicio en relación con una circunstancia o un asunto.⁵ Dentro del primer grupo se consideran tanto las canciones que, emplean una conjunción adversativa explícita como implícita, de modo que de las 23 que forman el apartado en cuestión, 10 son adversativas (129,* 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137,* 139 y 140);⁶ ocho se consideraron explicativas (135, 136 *bis*, 138, 141, 142 A, 142 B, 143, 144) y cinco sentencias (144 *bis*, 145 A,

⁵ Esta clasificación se basa en la que ofrece Samuel Gili Gaya para las oraciones simples y las coordinadas de tipo adversativo y concesivo (Gili Gaya, 2000, pp. 39-56 y 261-273).

⁶ Las canciones marcadas con asterisco son las que llevan implícita la conjunción adversativa.



145 B, 145 *bis* y 145 *ter*). De las cuatro canciones localizadas en otros apartados, dos son adversativas (213 y 530), una explicativa (258) y otra presenta el único caso de diálogo en este conjunto, de ahí que no se incluya en ninguno de los grupos anteriores y se trate como caso aparte.

El ejercicio de clasificación precedente apunta a mostrar que también en su estructura y en su sentido estas canciones remiten en su mayor parte a una situación de pugna discreta entre valoraciones divergentes. Las canciones de tipo adversativo son las que mejor transparentan este escenario, pues las conjunciones cumplen el papel de gozne entre los términos en disensión; *aunque* se emplea en seis canciones (130, 133, 139, 140, 213 y 530), *sino* en una (134), en dos casos se usa la conjunción copulativa *y* con un valor claramente adversativo (131 y 136) y en una el relativo *que* al lado del condicional *si* con la misma función (132). En las dos canciones restantes la conjunción no aparece, pero los términos de la oposición quedan claros (las adiciones entre corchetes son mías):

Morenica m'era yo:

[unos] *dizen que sí*, [pero otros] *dizen que no*.

Unos que bien me quieren

dizen que sí;

[pero] *otros que por mí mueren*

dizen que no... (129)

Blanca me era yo

cuando entré en la siega;

[pero] *diome el sol, y ya soy morena*. (137)

Por boca de la mujer morena sabemos qué piensan los demás y lo que ella misma concluye sobre su color. Las actitudes que asume frente a las



situaciones y los juicios son múltiples: experimenta una divertida ambigüedad, pues si la “quieren bien” la llaman morena y si los admiradores no gozan aún de esa oportunidad, serán de la opinión contraria (129); ser morena, por otro lado, no le impedirá tener nuevos amores (130) o en cualquier caso ya podrá arreglárselas (132), pues siempre hay remedios eficaces para mostrarse atractiva o disponible (133); la morena además se siente segura de sí misma (140), tanto, que prefiere ser llamada así y no “sega la erva” (134); sólo en dos casos este procedimiento adversativo sirve para ofrecer una justificación algo nostálgica por haber perdido el color blanco de la tez (136 y 139). Puede atestigüarse de este modo una actitud alegre, despreocupada, pragmática incluso; pero todavía queda espacio para la sorpresa, pues en una de las canciones de tipo adversativo la propia morena pone en tela de juicio la relatividad con la cual es juzgada por propios y extraños:

*Morenita me llaman, madre,
desde el día en que nací;
y [al] galán que me ronda la puerta
blanca y rubia le parecí. (131)*

En este caso el color moreno de la piel parece menos asociado con un cambio de estado sexual que con una característica propia; sin embargo la morena sigue en el ámbito del amor y junto al personaje se introducen dos adjetivos frecuentes en la poesía amatoria de tipo cortesano: blanca y rubia. Con ello, dos convenciones poéticas se encuentran con cierta armonía en esta canción, anunciando un antagonismo que se expresará más claramente en otros ejemplos.

En las canciones de tipo explicativo, se brinda la causa del color moreno: puede ser producto de una transformación en la que intervinieron los elementos naturales, ya sea el “ayre de la sierra” (135), el agua del río junto con el sol de la mañana, el sol diurno (136 *bis*) o el sol en el campo abierto (138); también en dos canciones adversativas se apunta el ori-



gen del color moreno a causa de los elementos, ya sea por el agua del río y el calor del aire (136) o por el sol de los campos de trabajo (137). Otras explicaciones se derivan del lugar de origen: la aldea (141), o la actividad: segadora (137 y 143); dos explicaciones son llamativas, una por ser la única asociación con el luto de la viudez (142 A) y la otra por introducir la participación de personajes fantásticos en la transformación de la mujer blanca: las hadas (142 B); de hecho, ambas canciones emplean la designación *negra*, en lugar de *morena*, y parecen referirse sobre todo a la valía de lo blanco como sinónimo de lo hermoso, según dejan ver las notas que acompañan a la canción 142 A, con lo cual el personaje que nos ocupa queda desplazado a un segundo término, pues el primero ha sido ocupado por el tema de la belleza femenina.⁷ Los elementos naturales, principalmente el sol y el viento, han sido identificados por Paula Olinger (*cf.* Masera, 2001, p. 107), como símbolos del principio masculino y de la pasión sexual, mientras el agua se ha instaurado como “símbolo universal de la vida y de la fertilidad, ligada con el principio femenino y con la pasividad” (Masera, 2001, p. 100); la segadora y la mañana también se encuentran asociadas con el erotismo: la primera por el movimiento rítmico de sus movimientos durante su labor, y la segunda por ser el momento en que los amantes se separan — el alba— o se reúnen —la alborada— (Masera, 2001, p. 62); por ello, no conviene abundar en las connotaciones eróticas de estos términos o en las vinculadas con las ideas de renovación y fecundidad; en cambio sí cabría ensayar una mínima revisión de las particularidades en las que el viento, el sol y el agua se incorporan en el contexto de la morena.

En general los elementos naturales remiten aquí a espacios al aire libre o a actividades que se realizan a cielo abierto; la vida de la aldea y las

⁷ En el aparato crítico que sigue a cada canción recogida en el *Nuevo corpus* se cita para este caso, en el apartado “Contextos”, lo siguiente: “Palabras son de muger mal casada o que pasan por ella grandes trabajos. Preguntándole cómo está negra... que es negar ser hermosa, da la razón, y no parece mala... porque provando que fue blanca, probará que fue hermosa...”; el texto pertenece a la *Filosofía vulgar* de Mal Lara (citado por Frenk, 2003, p. 134).



actividades del campo son evocadas o se mencionan explícitamente; sin embargo, esta inmersión de hombres y mujeres en lo natural y lo rústico, que en sus primeras interpretaciones sugería una límpida transparencia silvestre y después se le atribuyó —con acierto— el simbolismo que se ha comentado, en la lectura que propongo constituyen la representación de un espacio de libertad y condescendencia social con las prácticas sexuales furtivas. Salvo en la glosa de la canción 213 —donde se menciona una cama—, los muros, cortinas, habitaciones y lechos brillan por su ausencia en el ámbito lírico de la morena. La práctica del amor se encuentra lejos de los espacios cerrados, que serán después los *convenientes*, cuando la vida urbana se imponga, tanto en las prácticas como en las expectativas de éxito de la gente. La anuencia social y aun la complacencia frente a las prácticas sexuales subrepticias realizadas en espacios abiertos empiezan a enfrentar la oposición del ámbito acotado de la villa:

*Criéme en aldea,
hízeme morena;
si en villa me criara,
más bonita fuera. (141)*

La mujer que así habla calcula que sería más bella *a los ojos de los demás* si su vida estuviera regida por convenciones distintas; no se le juzgaría por su aspecto o su estado sino por el ambiente inmediato. Si tomamos en cuenta las canciones adversativas y explicativas donde la condición blanca precede a la morena (136, 136 *bis*, 137, 139, 142 A y 142 B) se notará que la blancura no constituye una cualidad necesariamente superior;⁸ se trata sobre todo de un estado previo donde se carece de la experiencia sexual y no se ha entrado al mundo de las mujeres adul-

⁸ Véase más adelante el comentario a la canción 139, donde la blancura quizá no implique una cualidad superior pero sí se asocia con una pérdida, lo que da un matiz más o menos adverso a la situación de la morena.



*Morenica, no desprecies
tu color morena:
que aquésa es la color buena. (145 B)*

La morena que aparece en la mayor parte de las canciones es una mujer de edad y ocupación indefinida, pero muy probablemente joven y en pleno despertar del apetito erótico, identificada con la aldea y los espacios abiertos, donde sus deseos se inflaman o se colman; sólo ocasionalmente esta *amiga*, que se regocija en el amor, se identifica con la segadora o la pastora (139), las cuales, si bien permanecen asociadas con la experiencia sexual placentera, no gozan plenamente de la valoración positiva que sí conserva por lo común la morena de rostro indefinido. En la canción 134, la mujer no desea que la identifiquen con la figura rústica de la segadora, con lo cual este personaje se contrapone a la morena, como si la segunda no perteneciera ya al mismo ambiente aldeano: “No me llaméys «sega la erva»”, dice, “sino morena”, de modo que el primer término parece representar casi un insulto. Por otro lado en la canción 139, guardar el ganado se relaciona con una *pérdida* del color blanco, no como en general sucede con una transformación o un cambio de estado; ser pastora no se identifica aquí con el agradable andar por los campos a la espera del encuentro amoroso y al oficio se le achaca el revés que para esta voz supone la condición morena. Tales ejemplos apuntalan la idea del conflicto de valores que puede adscribirse a la construcción de la morena como un *yo cultural* en el que los creadores y usuarios de la poesía lírica tradicional vierten sus concepciones en torno a la sexualidad de la mujer.

Al principio de este trabajo decía que tal vez lo primero en llamar la atención era que “la defensa del color moreno” adquiría matices mucho más próximos al encomio de la mujer que había adquirido esa coloración del cuerpo. Lo que enseguida atrae, me parece, es el grado de abstracción con que fue construido dicho elogio.



*Morenica, no desprecies
tu color morena:
que aquésa es la color buena. (145 B)*

La morena que aparece en la mayor parte de las canciones es una mujer de edad y ocupación indefinida, pero muy probablemente joven y en pleno despertar del apetito erótico, identificada con la aldea y los espacios abiertos, donde sus deseos se inflaman o se colman; sólo ocasionalmente esta *amiga*, que se regocija en el amor, se identifica con la segadora o la pastora (139), las cuales, si bien permanecen asociadas con la experiencia sexual placentera, no gozan plenamente de la valoración positiva que sí conserva por lo común la morena de rostro indefinido. En la canción 134, la mujer no desea que la identifiquen con la figura rústica de la segadora, con lo cual este personaje se contrapone a la morena, como si la segunda no perteneciera ya al mismo ambiente aldeano: “No me llaméys «sega la erva»”, dice, “sino morena”, de modo que el primer término parece representar casi un insulto. Por otro lado en la canción 139, guardar el ganado se relaciona con una *pérdida* del color blanco, no como en general sucede con una transformación o un cambio de estado; ser pastora no se identifica aquí con el agradable andar por los campos a la espera del encuentro amoroso y al oficio se le achaca el revés que para esta voz supone la condición morena. Tales ejemplos apuntalan la idea del conflicto de valores que puede adscribirse a la construcción de la morena como un *yo cultural* en el que los creadores y usuarios de la poesía lírica tradicional vierten sus concepciones en torno a la sexualidad de la mujer.

Al principio de este trabajo decía que tal vez lo primero en llamar la atención era que “la defensa del color moreno” adquiriría matices mucho más próximos al encomio de la mujer que había adquirido esa coloración del cuerpo. Lo que enseguida atrae, me parece, es el grado de abstracción con que fue construido dicho elogio.



Para ser canciones próximas al ambiente pastoril o campesino “que nos dejan oír el murmullo de aquella rutina cotidiana” (Masera, 2001, p. 15), lo cual en efecto ocurre de manera eficaz, las alusiones al mundo de las cosas y al de las acciones ordinarias no abundan en la proporción que se esperaría. Sólo se menciona un objeto: la puerta (131); un par de alimentos: el pan (140) y la canela (144 *bis*); cuatro acciones: lavarse la cara (133), segar (134 y 137), andar el campo (138), guardar el ganado (139), y un motivo de celebración: casarse (144). En cuanto a lugares y ocupaciones se mencionan la aldea y la villa (141), la ciudad (258), la “segaderuela” (143) y la “frayla” (213). Frente al grupo de referencias a lo concreto, los elementos y los espacios asociados con la naturaleza aparecen prácticamente en la misma proporción si los tomamos en conjunto: del mundo vegetal se mencionan la flor (136 *bis* y 703) y el “almendruco” (133); de los elementos aparecen el agua (133 y 213) y el aire (135 y 136); se menciona un astro: el sol (136 *bis*, 137 y 138); cinco espacios: la tierra (140), la sierra (135), la ribera (136 *bis*), el campo (138), la peña (703); y dos ambientes: la mañana (136 *bis*) y el día (136 *bis*). Si cada uno de los términos mencionados apareciera en una canción distinta, ocuparían 25 de las 27 abordadas, lo cual podría llevarnos a pensar que realmente se trata de poemas donde el mundo real cuenta con una presencia importante. Si las consideramos en dos grupos, 13 pertenecerían al mundo del accionar humano (objetos, actividades y lugares) y 12 al mundo natural (plantas, elementos, espacios y ambientes). Si buscamos las alusiones más cercanas al mundo rural sólo contaríamos con cuatro: segar, andar el campo, guardar el ganado y la aldea. Lo anterior quiere decir que el rumor de la rutina que nos lleva a pensar en la vida aldeana, pastoril o campesina, se percibe más por *alusiones directas e indirectas a los espacios y presencias naturales* que por un retrato realista de los objetos y las actividades que caracterizarían a esos grupos humanos.

Por otra parte, si los términos enumerados arriba se sopesan tomando en cuenta la relación semántica que poseen con las otras palabras de la canción, se verá que prácticamente nunca se habla del mundo *real*, sea



el de la acción humana o el de la naturaleza; 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.⁹ Si 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 este tipo de canciones puede decirse que reina el símbolo y, por ende, la convención poética.¹⁰ La puerta (131) es aquella que ronda el galán de la morenita, lo que nos indica ya una acción efectiva de corte amoroso que a su vez simboliza la búsqueda de la unión sexual; el “pan blanco” es el fruto memorable de la “tierra negra” (140) que en este caso forma parte de un planteamiento completamente discursivo al asociar, mediante la simple proximidad de los términos, la oscuridad de la tierra fértil con la tez de la mujer y la valoración positiva que supone la feracidad de la morena. La canela “que llega a picar” (144 *bis*) caracteriza el talante alegre y la sensualidad del personaje —que bien puede resultar favorable o riesgoso—, pero en primer término se trata de una especia aromática que puede asociarse con la tradición de cantares amorosos que recurren a la identificación de los frutos y los manjares con la amada (llegamos incluso a pensar en el *Cantar de los cantares*, donde las especias y las esencias contribuyen a crear un ambiente propicio para los lances de amor). Cuando la morenita se lava la cara con el “agua del almendruco” (133), el aglutinamiento de tópicos potencia la función simbólica de la canción: se podría interpretar que la morena, al lavarse la cara, trata de purificarse o bien pretende aparentar una

⁹ 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 signica”. Lo ideológico en cuanto tal encuentra su sitio en “el *específico material signico 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).

¹⁰ 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.



virginidad que no tiene, pero también cabe considerar que a esta joven (el diminutivo “morenita” nos impulsa a pensar en alguien no entrada en años) la tiene sin cuidado el color, si ello le posibilita experimentar los placeres del cuerpo: el contacto con el agua, sea para el lavado de la ropa, del pelo o del cuerpo se asocia con rituales como el bautizo, a la vez que es índice de la sensualidad femenina (*cf.* Reckert, 2001, p. 171); a su vez, “el agua del almendruco” bien puede ser una transformación de “a la sombra del almendruco”, es decir, una traslación del significado protector de los árboles, a cuyo cobijo se encuentran los enamorados. Si el aire quema (136), bien puede ser un símbolo del principio masculino por el papel que desempeña en la transformación de la mujer; o bien puede remitir, como propongo, a esa libertad vital de los espacios abiertos (135) que propicia el encuentro furtivo de las mujeres y los hombres. Y así podríamos continuar en la identificación del papel simbólico del resto de los términos relacionados con los lugares, los espacios, los oficios, las actividades y los elementos del universo natural; sin embargo es otro el terreno al que conviene dirigirse para advertir hasta qué punto la lírica de tipo tradicional donde escuchamos y vemos actuar a la morena se articula con base en convenciones propias del mundo de las ideas; es decir este conjunto de canciones nos habla más de lo que se piensa del mundo que del mundo mismo, a tal punto que los creadores de las canciones 145 *ter* y 703 son capaces de discurrir en una especie de tercer nivel del lenguaje poético donde ya ni siquiera se habla de una visión del mundo sino de una incipiente visión de la poesía.¹¹ Procuraré explicarme.

Cuando la voz de la mujer es sustituida por una voz impersonal, las canciones ya no remiten, sino en dos casos, al mundo de las cosas: una vez por la presencia de la canela (144 *bis*) y otra por la mención de la

¹¹ Los tres niveles de lenguaje poético que están en juego aquí podrían definirse como sigue: el primero es descriptivo, pero lleva implícita una afirmación acerca de lo dicho; el segundo pretende afirmar algo y en ese camino describe; el tercero es un hablar de la poesía en el terreno del poema.



ciudad (258); las cuatro canciones restantes se sustentan en un concepto abstracto: “la color”. Es verdad que ésta se asocia con la apariencia de la piel, pero ya no se está hablando de la morena como tal sino de aquello que la define. Si hacemos una analogía con la flor y su aroma, diríamos que el aroma de la flor no es la flor. Dos de las canciones impersonales se articulan precisamente con el juego de palabras que surge de alternar las valoraciones positivas entre los extremos del color blanco y el color moreno:

*Buena es la color morena,
pero la blanca es más buena;
buena es la blanca color,
mas la morena es mejor. (145 bis)*

*

*Buena es la color morena,
¡buena, buena!
Pero la blanca color,
¡mejor, mejor!
Porque no ai ninguna flor
que no inbidien las morenas. (145 ter)*

Sin duda se trata de canciones festivas, pero en el humor se encuentra uno de los corrosivos más poderosos de las costumbres y las ideas. Si en el primer ejemplo parece que da lo mismo uno que otro color, la valoración ambigua convive con la imposición del blanco, es decir con un modo de apreciar a la mujer que sin desplazar del todo las concepciones previas (la morena aún es “buena”), sí anuncia un arquetipo distinto y en muchos sentidos opuesto. Es justo aquí, donde el ingenio festivo concurre con especial barullo gracias a sus exclamaciones repetidas —similares a los vítores que animan una competencia—, donde se asoma un



guiño de entendimiento entre los creadores colectivos de la lírica tradicional: ¿por qué las flores habrían de ser causa de envidia entre las morenas? Porque para los creadores colectivos de esta canción *todas* las flores son blancas; para ellos *en la poesía* la “blanca color” no puede ser sino la otra cara de las flores. Si sólo contáramos con este poema, tal vez no podríamos afirmar la identidad entre el color blanco y la flor. Afortunadamente, contamos con un diálogo (el único que identificamos dentro del conjunto asociado con la morena), donde, por oposición al color moreno, se podría confirmar que las flores son blancas por antonomasia:¹²

—*Digas, morena garrida,
¿quándo serás mi amiga?*
—*Quando 'sté florida la peña
d'una flor morena. (703)*

El diálogo forma parte en el *Nuevo corpus* del apartado 42) “¡Tira allá que no quiero!”, y se encuentra en la sección de las canciones donde el tema es el desamor. La mujer rechaza al pretendiente con una excusa amable pero definitiva: nunca será su amiga porque la flor morena es un espécimen que no habrá de existir jamás. Las flores son necesariamente blancas cuando se comparan con un color, de otra forma la convención dejaría de funcionar, pues “en una poética tradicional e impersonal como la que estamos considerando, los motivo simbólicos son constantes” (Reckert, 2001, p. 158); un símbolo puede ser sustituido por otro o significar cosas distintas dependiendo de sus relaciones con el resto del poema, pero le hace falta conservar los parámetros que le dan sentido en un determinado conjunto. Al menos así se deja ver en el caso de la morena, donde el color blanco resulta indispensable para mostrar un cambio de estado, una transformación, una ventaja, una pérdida... es decir una

¹² La antonomasia se entiende como una sinécdoque alusiva que toma una de las cualidades y la generaliza (cf. Beristáin, 1988, pp. 464-466).



oposición o un conflicto. Una canción de estructura paralelística revela cuán trascendente es la flor blanca (donde además ésta es equivalente a la mujer) para determinar que se habla de su contrario, la morena:

*Salí da ribera,
branquiña fror,
salí da ribera,
darch'a o sol.*

*Branquiña fror tan galana,
salí da ribera de mañana.*

*Branquiña fror tan garrida,
salí da ribera por el día. (136 bis)*

La glosa no insiste en la mujer (“darch’a o sol”) sino en la (“fror blanca”) que se solaza en hablar de su incursión en las orillas del río. Lo blanco sirve aquí para dar fe de lo negro. Los creadores de la poesía lírica tradicional no sólo empleaban las convenciones: con el juego de ingenio y el diálogo que cité líneas arriba puede suponerse que en algún momento les interesó dejar ver *dentro del poema* que sabían emplear las convenciones y que eran conscientes de estar manejando eso: convenciones poéticas.

Hasta aquí he procurado plantear que el conjunto de canciones donde la morena aparece puede ser interpretado como el largo proceso de construcción de un personaje femenino que al hablarnos de sí da cuenta de un conflicto de alcances cronológica y demográficamente amplios: la mujer de los espacios abiertos, con una sexualidad permisiva y alegre, comienza a enfrentar exigencias y valoraciones distintas, propias de los espacios cerrados que traerá consigo la vida urbana. En esta propuesta de lectura, los símbolos identificados con el ejercicio de la sexualidad y la calidad convencional y abstracta que asume el discurso poético



asociado con la morena muestran una tendencia de la poesía lírica tradicional a cerrar su lenguaje y a mantenerlo constante en sus planteamientos básicos y en sus parámetros de comparación: pueden no convocarse, en una canción, los símbolos relativos al mundo de las cosas y aun así se mantendrá la oposición básica que en este caso da sentido al discurso: lo moreno ante lo blanco. La intención general ha sido hablar 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 (Bajtin, 1989, p. 117). En el camino me ha parecido escuchar una voz colectiva, pero he disfrutado la presencia cierta de unos labios que no son de olvidar.

Bibliografía citada

- BAJTIN, Mijail, "La palabra en la poesía y en la novela", en *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, pp. 93-117 (Persiles, 194; Teoría y crítica literaria).
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 2ª ed. corregida, México, Porrúa, 1988, pp. 464-466.
- FRENK, Margit, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, 2ª ed., México, El Colegio de México, 1984, 124 pp.
- , *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, vol. I, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 2-44, 127-137, 180, 208, 380 y 479-480.
- GILI GAYA, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, 15ª ed., Barcelona, Vox, 2000, pp. 39-56 y 261-273.
- MASERA, Mariana, «*Que non dormiré sola, non*»: *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul, 2001 (La otra palabra; Serie Mediterránea).
- 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 (Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y ensayos, 423).
- 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 (Alianza Universidad, 740).



A pesar del sol y de su dominio,
cruzan palabras,
humillan la memoria de otros amores,
anhelan ser uno.

Disfrutan sólo la amargura
del beso,
dibujan en las sábanas
la huella que los defiende de los hombres
y del sol.

Convocan lágrimas y suspiros,
de cuando en cuando,
mas saben, por la enemistad de la fragua,
la utopía de su estrella.

F I L M D E M I E D O

La noche me libera de la jornada de trabajo.

Me introduzco en el sueño:
en medio del bosque,
llego hasta las puertas de un cine.

Entro cuando los focos son estrellas
que se extinguen
y los rayos del proyector aún no tocan la pantalla.

Cuando mis pupilas se abren,
con horror descubro
que en vez de butacas hay escritorios,
ocupados por lomos encorvados
de correctores de estilo
y por secretarias absortas
en máquinas hipnóticas.

Detrás de cada uno
Gerente levanta el cronómetro
como si fuera una espada flamígera.

“Déjame tocar, siquiera, uno de tus dorsos;
sólo una cortina de luz nos separa
y la sombra nos encubre,
o de hinojos besar tus empeines.
Mira los zapatos de punta italiana
que guardo en esta caja;
concédeme el honor de calzártelos
para que salgas de esa vieja cinta
y puedas pisar el suelo de los seres que envejecen;
para que hagas tuyo este reino
e inclinemos la cabeza cuando escuchemos tus tacones.

Sé que no debo palpar un mito,
sé que nuestros signos son incompatibles,
pero tengo sed.
¿Por qué no me respondes?”

(Cuando alargué mis dedos
hacia su luminoso pelaje,
sentí cómo me disolvía
al final de la cinta
frente a sus dilatadas pupilas
que inmutables me observaban
desde su sala de sombras.)

MUCHACHA EN LA PLAYA SIN BIKINI
(FRAGMENTOS)

Miguel Aguilar Carrillo

Así surges del agua,

clarísima

y tus largos cabellos son del mar todavía

GABRIEL ZAID

Quedéme y olvidéme

SAN JUAN DE LA CRUZ

¿Qué es eso de que surjas así sin triangulitos,
de piel vestida y sin escamas
como mamífero cetáceo varado en los restos del aire
de la playa?
¿No te dijeron las casi transparentes
e inmaculadas que es pecado
pervertir la luz entera y el aire
con tu aroma a cada paso
a cada vuelo de tu muslo
y ondulante cadera y cintura y pechos y clavículas profundas?
Pero allí vas siniestra, vaporosa vendiéndote a los ojos
que no debieran verte. Vístete con mi saliva
oh prodigiosa
y elevada muchacha
que me tienes perplejo sin Juan
en la mañana clara de tu cuerpo
surgiendo de las aguas sin Pitágoras
con sólo hipotenusa y sin catetos precipitando
mi blancor almidonado.

P L E G A R I A

¿Por qué la carne, Señor, las turgencias, las células
 ahítas a lo largo del camino, los secretos
 lugares, la oscuridad latente
 en ese centro, las pequeñas espinas
 que alimentan la sangre? ¿Por qué los huesos, la albura
 siempre oculta de los huesos?
 ¿Los órganos contrechos; esa arritmia, ese dolor
 en el insomnio, ese perfume
 lento, caminando hacia el espíritu
 indeciso, el malestar de lejanía? ¿Por qué si rubio o trigueño
 o pelirrojo
 el centro? ¿Por qué los muslos fiables, Señor, los muslos,
 como agua, leche y mirra? Las rodillas,
 Señor, las comisuras entre muslo y pantorrilla.
 Esa rayita, Señor, no tan rayita,
 justo en el blanco, Señor, ¿por qué?
 ¿Por qué la oscuridad de los pezones y la línea
 convexa de la espalda? Los ojos,
 Señor, y las mejillas, las clavículas y el centro,
 oscuridad cegada, tan hondo,
 tan centro, tan profundo. ¿Por qué la noche inmensa, el infinito,
 en ese centro?

ACCIÓN Y CONSECUENCIA EN EL
CABALLERO DE LA TORRE DE JUAN ABAD
Y EL CONDE DE VILLAMEDIANA:
DOS SONETOS CONFRONTADOS

César Arístides

DECIR

La interpretación del amor siempre ha sido motivo para encender las paradojas, desentumir a las hadas que, malignas o benéficas, nutren los atributos sensuales y afectivos. Amor es más laberinto —que nos permita la célebre monja la paráfrasis—, pero es también cima del delirio, atrocidad del deseo y sacralidad envenenada; nacido en los ojos del otro, en la contemplación de la criatura endemoniadamente anhelada, endemoniadamente en carne viva y lejana. Dos poetas emblemáticos de los Siglos de Oro apuntalaron en la geografía amorosa dos breves composiciones concluyentes para decir el amor, decir su obstinación o condenación; la *no* consumación o el *no* atrevimiento; decir que por amor los apetitos y los sueños se han desbarrancado, decir que por amor no se confiesa la tribulación ni la necesidad.

Francisco de Quevedo (1580-1645) cruza los umbrales de la llama ilusoria y en su desmoronamiento el estoicismo no esconde su lágrima, la aventura amorosa es señal del dolor y la afrenta se soporta anclado en los filos; el terrible caballero de la Torre de Juan Abad confiesa:

*Tras arder siempre, nunca consumirme;
y tras siempre llorar, nunca acabarme;
tras tanto caminar, nunca cansarme;
y tras siempre vivir, jamás morirme;*

A pesar del golpe letal que la fortuna asesta al alma seducida, los afanes roban fuerza al padecimiento para sostenerse. Necedad del arrobo, la saturación amorosa es empeño ultraterreno amparado en la ilusión afectiva.



Otros son los matices y la encomienda de Juan de Tassis (1582-1622), agobiado en el péndulo del tímpano y la brasa, consume su sangre en la indecisión; su entusiasmo se deshace en la punta violenta de la lengua torva; la imposibilidad de afianzar su proclama tiene el aspecto de un desfallecimiento, pero es sólo una rabia huraña la que punza el pecho, la memoria y el ensueño; el conde de Villamediana hace del oscuro ejercicio de dudar en la excitación, rendición y enfermo coraje. Sentencia:

*Determinarse y luego arrepentirse,
empezarse a atrever y acobardarse,
arder el pecho y la palabra helarse,
desengañarse y luego persuadirse;*

En su angustiosa cobardía no cabe la trampa, los versos en dolorosa/dolosa franqueza acomodan al amante en un espacio de cavilación donde la impotencia sentimental poco procura la necesidad sensual para borrar las penas.

COINCIDIR

Las composiciones de Francisco de Quevedo y Juan de Tassis son espléndidos sonetos con acentuaciones principales casi indefectiblemente en la sexta y décima sílabas, el *casi* no es óbice, sólo aclaración, pues de Tassis acentúa en la octava y décima sílabas únicamente el verso tercero del primer cuarteto: “arder el pecho...”. Además de coincidir en la acentuación, son idénticas las culminaciones formales del gran *corpus* de los versos. Esto es, el encabalgamiento se sostiene en un ejercicio de acción y consecuencia concluyentes que dilatan los humores y la trémula emoción, por este efecto/reacción florece el anuncio de las consecuencias amorosas, se aclaran las proclamas y temores. Coinciden en la manera en que establecen resultados implacables a sus actos; los versos comienzan generalmente con el desarrollo de una acción vital, prometedora para la

fabulación amorosa y el desenlace siempre ofrece amargas connotaciones, donde se inscribe, incluso, la muerte y el vacío existencial. Quevedo sostiene:

*después de tanto mal, no arrepentirme;
tras tanto engaño, no desengañarme;*

Tassis afirma:

*comenzar una cosa y advertirse,
querer decir su pena y no aclararse...*

El primero basa su propuesta en el atrevimiento; el segundo en el suspenso. Quevedo entra en la niebla erótica húmido y exaltado, mas no devela nada; Tassis devela en la nada su humilde cobardía y vuelve niebla el erotismo. Advertencia y resultado son el fundamento, explican la intención y la consecuencia, la primera mediante los verbos en infinitivo o el anuncio de sucesos determinantes, como son el soportar el fuego gélido del amor y sus tribulaciones; los poetas, entonces, expresan la acción que su necesidad afectiva los llevó a emprender y los derivados de ésta, con connotaciones negativas en sus desenlaces:

*después de tantas penas, no alegrarme;
y tras tanto dolor, nunca reírme;*

sentencia Quevedo.

*en medio del aliento desmayarse,
y entre temor y miedo consumirse.*

Hace lo propio el conde de Villamediana.

El primero no efectúa una convencional invocación de sufrimientos producidos por el amor, cada enunciado y su derivación hablan de una pasión madura y de gran firmeza; el segundo se vuelve jerarca del límite, lamedor de los abismos y, sin impedimentos, al no darse a la hoguera carnívora o balsámica, se entrega al horno del fracaso. Su reiteración del temor funde angustia y desaliento para atenuar la sofocación.

Los poetas coinciden en la forma en que ciñen sus endecasílabos y conforman su experiencia amorosa; en la manera en que por las tentativas desatadas, las consecuencias son a su vez justificación y dictamen formal/conceptual. Quevedo hizo de la osadía lema y ejercicio. Tassis, de la contención, lamento y purgatorio; el amor fue cielo y culpa, símbolo despiadado y aproximaciones vanas. En suma, los poemas luminosamente antagónicos están encarnados en cuanto a estructura por los enunciados que inician los versos y los resultados aciagos que los concluyen: acción y consecuencia que invoca la pasión amorosa, describe el intento y la caída, el arrojó y el impedimento; acción y consecuencia que tiende dos vías para que en otros sonetos Quevedo cierre la definición del amor que murmuró Juan de Tassis, y éste resuelva el conflicto del derrumbamiento sensual que el caballero de la Torre de Juan Abad dictara, lo veremos al final de esta nota.

CONDUCCIÓN

¿A dónde nos llevan sus réplicas amorosas? ¿Hacia qué morada o tumba? En el centro del suspenso y los bordes de la claridad, el amor en los poetas no resuelve a la dicha el crucigrama. Astilla y advertencia, los peldaños endecasílabos sólo alientan el descenso, la bajada que duele y cala, la armazón poética estimula rítmicamente la resolución inevitable, pero no por amarga, carente de intensidad. Francisco de Quevedo conduce a su alma en pena al domicilio de quienes fueron premiados con los besos del fracaso; impuesta por la afectación del extraviado, anuncia su llegada al límite, a la extenuación y al vacío; jamás niega su derrumbamiento y por



esta entereza conmueve a la calamidad:

*en tantos laberintos, no perderme,
ni haber, tras tanto olvido, recordado,
¿qué fin alegre puede prometerme?*

*Antes muerto estaré que escarmentado:
ya no pienso tratar de defenderme,
sino de ser de veras desdichado.*

Juan de Tassis esboza la disculpa de sus indecisiones con una sutil explicación final del entorno amoroso; al no valer la ira, la convicción afectiva y el deseo más febril para madurar la entrega de alma y músculos, su alojamiento del gozo al pozo halla en la ausencia amplitud, así concluye:

*en las resoluciones, detenerse,
hallada la ocasión, no aprovecharse,
y, perdida, de cólera encenderse,

y sin saber por qué, desvanecerse:
efectos son de Amor, no hay que espantarse,
que todo del Amor puede creerse.*

La gracia de este aviso de ternura dolorida se desvela por cubrir la incapacidad de la pasión erótica y deja en la frágil definición del amor, particularmente en los dos últimos versos decisivos, el esbozo de una resolución, la certeza de que este sentimiento, custodiado por la duda, puede —si no lograr la comunión y el gozo— promover, aun en el dolor y lo terrible, sus misterios. En su saga de indecisiones revela el arrojamamiento y sus efectos. En el libre, súbito tránsito por la imaginación poética, Juan de Tassis arma un eslabón etérea y metafísicamente perdurable con otro soneto de Quevedo que a su vez busca, con la grácil tena-



cidad que lo distingue, interpretar al amor (insisto, como lo hace Juan de Tassis veladamente al final de este soneto que comentamos); y Tassis, curiosamente, concluye su soneto de *no* atrevimiento con preclaras certezas, pues su cavilación define al amor al asignarle los colores pálidos de la extenuación/disolución. Ante los atributos del amor, su mensaje es calculada vacilación pasional, y Quevedo, expectante, sagaz al definir al amor, responde en otro soneto:

*Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.*

Así, ambos poetas avanzan confrontados en su derrotero formal, cuando exponen sus semejanzas literarias en los poemas espejo, y cómplices en el espacio lúdico con los enlaces descriptivos del amor, en los sonetos aleatorios. La humilde correspondencia, una vez apreciados los sonetos principales de esta nota, cierra con la composición del insigne conde que inicia “Nadie escuche...”, particularmente en sus tercetos, en ellos se asume la desdicha y triunfa el desbordamiento afectivo, los lazos que tiende el conde de Villamediana —invisibles/indisolubles— a Francisco de Quevedo devuelven gentiles brío acerbo y cognición de cariño lastimado. Quevedo acepta el desamor y soslaya la paz de la rendición, Juan de Tassis se aleja del cielo vestido con amoroso desvarío para mostrar al final que no hubo pompa y circunstancia para estimular la entrega tensa y sincera, encantadora en la equivocación más trágica y más bella. Termina el conde de Villamediana:

*Juntóse con el cielo a perseguirme
la que tuvo mi vida en opiniones,
y de mí mismo a mí como en destierro.
Quisieron persuadirme las razones,*



*hasta que en el propósito más firme
fue disculpa del yerro el mismo yerro.*

El embeleso, la idealización y el delirio, tejidos a la derrota, el error, el padecimiento, son así elementos de la azarosa acción y consecuencia en algunos accidentes del amor marcados por el deseo luminosamente cruel como en los sonetos que visitamos.

Para concluir. Esta modalidad de acción y consecuencia encuentra otros matices en la composición de Francisco de Aldana, “Reconocimiento de la vanidad del mundo” y, aunque el planteamiento centra sus afanes en el acercamiento místico, el recurso formal tiene reflejos con los poemas visitados en esta nota de Francisco de Quevedo y Juan de Tassis; sólo para ilustrar brevemente, apunto dos cuartetos:

*En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,
tras tanto variar vida y destino,
tras tanto de uno en otro desatino,
pensar todo apretar, nada cogiendo,*

*tras tanto acá y allá yendo y viniendo
cual sin aliento inútil peregrino,
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino,
yo mismo de mi mal ministro siendo...*

Cabal referencia del divino capitán sobre la inquietud metafísica; en ella, duda y destino queman sus cartas en pos de la aceptación/interpretación celestial, el “andar muriendo” y el “variar vida y destino” culminan con la contrición, la solemne consecuencia de los actos confusos.



LOS DOS SONETOS

Tras arder siempre, nunca consumirme;
y tras siempre llorar, nunca acabarme;
tras tanto caminar, nunca cansarme;
y tras siempre vivir, jamás morirme;

después de tanto mal, no arrepentirme;
tras tanto engaño, no desengañarme;
después de tantas penas, no alegrarme;
y tras tanto dolor, nunca reírme;

en tantos laberintos, no perderme,
ni haber, tras tanto olvido, recordado,
¿qué fin alegre puede prometerme?

Antes muerto estaré que escarmentado:
ya no pienso tratar de defenderme,
sino de ser de veras desdichado.

Francisco de Quevedo

Determinarse y luego arrepentirse,
empezarse a atrever y acobardarse,
arder el pecho y la palabra helarse,
desengañarse y luego persuadirse;

comenzar una cosa y advertirse,
querer decir su pena y no aclararse,
en medio del aliento desmayarse,
y entre temor y miedo consumirse;

en las resoluciones, detenerse,
hallada la ocasión, no aprovecharse,
y, perdida, de cólera encenderse,

y sin saber por qué, desvanecerse:
efectos son de Amor, no hay que espantarse,
que todo del Amor puede creerse.

Juan de Tassis



DOS POEMAS

Juan Palomar

(FRAGMENTOS)

¿cómo es que era?
¿cuántas promesas que ardieron
en el vértigo y la gracia?
¿cómo pues aquel perfume
que devastaba el alba de tantos días?
¿cómo exactamente cómo la tonada
que duraba tímida en el aire?
¿cuántas veces el jazmín?

¿cómo es que era?
¿dónde las palabras tatuadas
en las espaldas mojadas del combate?
¿qué del siempre y qué del jamás?
¿cuál pues la salida de este laberinto?
¿quién al final fue el cíclope y quién teseo?

¿cómo es que era?

dónde queda el refugio para esta lluvia de espinas
para este fulgor de pájaros de astillas de roturas
este desollamiento larga marea de navajas
esta herida que se abre como un brazo de mar

mira cómo se acerca el rumor de la carga
de este ejército de recuerdos sin piedad y sin tregua
este sitio que estrecha su abrazo y sus rigores
esta misma tonada dulce como un huracán

la tarde está minada y cuál paso será el último
las mañanas caminan por una cuerda muy tensa
más pronto que más tarde llegará la embestida
y mil pañuelos blancos habrán de saludar al fin tus ojos

REDSHIFT

no sé muy bien por qué ahora me da
por acordarme
y por pensar en voz baja todo cuanto
de ti supe ojos verdes
pequeñas llamas alumbrando a nadie
y cuerpo alto y claro como un arrayán joven

dos o tres frases hechas
la sonrisa difícil
y un cierto parecido con algún lugar lejano
existes ahora para aquí apenas
porque recuerdo tu acento al decir no entiendo
y tu manera de beber tímidamente
y mucho
estarás ahora lejos y distinta
la piel más pálida el aire más cansado
pensando dónde pasarás
tu siguiente ausencia tu próxima estación
una oficina anónima
un quehacer inútil al fondo de tu vida
izquierda del hastío bajo los recuerdos
único lazo que tampoco te ata al mundo
ahora ya te quedas como estás
tal como fuiste
un tiempo esa vez a pesar del silencio
del pasar de los días del roer de la vida
el caso es que te quedas
al filo de este día dibujo en el agua
escritura en el aire
taciturna pasajera el aire alucinado
de los habitantes de esta tarde en ruinas

Como un virus. Como una enfermedad gozosa. Un dolor más semejante al sueño. Una locura en la que indago, yo misma peregrina de mí. Asomo a un pozo y veo el cristal puro del cielo,
la luz tiembla si camino, palpita el corazón secreto.

Lo busco. Al margen de mi vida misma yo lo busco. Lleva viviendo muchos años a la orilla de mí. Me pesa como un miembro inútil. Pesado es, tiránico, brutal en su constancia, y ligera me devuelve al aire límpido, liviana floto sobre el mundo cada vez que despierta; irrumpe de mis labios inesperadamente con palabras que me salvan; me empuja por las calles, me muestra ciudades, ocultas melodías: canta.

Es la única cuerda que permanece tensa, intacta, entre yo y la que fui. Me dice lo que no he dejado de ser nunca; me dice que soy yo, que sigo siendo.

Duerme, se oculta, guarda silencio en mis tragedias, se calla cuando me hieren los filos brutales de la vida; me deja a solas en el lado mortal de mi camino, aquí donde todos los amantes son mortales y su rostro que no descifro nunca se va deshaciendo en los dedos crudelísimos del tiempo.

En donde todo es, donde todo se toca y se deshace, calla.

Despierta de pronto, un día cualquiera, en el temblor del alma, en la luz, en el sueño.

La fe era algo enterrado, era algo muerto.

Si a veces se agitaba en el fondo del pozo yo hacía por ignorarlo. Desplegó sus señales por toda la ciudad cuando era tarde, cuando a punto estaba de levantar el vuelo, cuando no encontraba eco en la cámara entumecida de mi alma.

Un dibujo antiguo, grácil en los muros. Barcos y sirenas. Yo, que me alejaba, los ojos anegados por el cielo, los árboles, las aguas de la ciudad que perdería.

Como una burla: reflejo pervertido de otra ciudad y de otro tiempo. Allá mi juventud, la flor abierta, el corazón en llamas. Acá la oscuridad y la derrota, y todas las señales de la fe un mensaje grotesco de otro mundo que no sabía leer, que no deseaba.

Crucé el océano. Lloré la isla diminuta de esmeralda. *A morir; regreso a mi patria a morir.* ¡Cuánta pena! ¡Cuánta derrota acumulada!

Loca de dolor y de cansancio lloré a gritos el puente, el río que ya no habría de ver si abría la puerta, porque tras la puerta había una avenida arbolada pero sucia donde mucho tiempo atrás en los rayos sinuosos de su luz estaba envuelta.

Esa noche miré atrás, y me esperaba: un dibujo antiguo y grácil; barcos y sirenas,

mar, naufragios, insólitos hallazgos en las islas. Yo detenida en mi llanto como una jaula de lluvia, calidad cristalina de la luz cuando se acerca, retorcido hilo de plata que se ha quedado ahí, en el éter enredado, cuando nadie trenza en sus manos

hilo alguno, y no hay dos rostros que se reconozcan en la calle.
Perturba la constancia de esta fe. Esta es mi forma de locura. La
inocencia que he de arrastrar hasta la tumba.

Mucho tiempo después volvió en un sueño. Desperté; salté de la ca-
ma a media noche, impulsada por una certeza ambigua, una ciega
vocación de certidumbre, una gana insensata de romper amarras.

Me levanté a su encuentro y me vi caer, ingrávida,
en un valle de luz gris, un resplandor opaco que era sombra noc-
turna, dilatada en el eléctrico rumor de luz sobre las calles

en un sueño. Nada nunca más real que
ese mensaje proferido sin palabras, ojos que jamás he visto, el ro-
ce de unas manos, algo dulce cargado de tristeza que era como el
perdón y la ternura.

Locura aquí, de este lado de la realidad y en la vigilia, en este mun-
do donde duele no saber, no tocar, no volver a ver nunca lo que
amamos.

Del otro lado, ¿quién sabe? Puentes, reflejo imperfecto del espejo
universal que nos contiene,

mensajes que llegan en los sueños, imágenes de
una humanidad desintegrada por la constancia de su acecho.

Amor aquí sólo es posible como pregunta desatada en el sueño.

En sueño o duermevela. Físico se vuelve en la intensidad de sus apariciones. Contiene mi cuerpo y no lo deja despertar. Es calor en mis labios, carne tangible estremecida hasta volverse invisible, etérea, carne que traspasa un muro de aire y se descubre más asombrada que gozosa en otro lugar donde es por momentos presa. Por eso no puede volver. Por eso cuando se manifiesta el sueño no puedo despertar.

Y siento la vida que me avanza, dejándome atrás, cada vez menos promesa y más derrota. Mortal me reconozco.

Algo que duele aquí, sobre la tierra y no en el sueño. Allá, en lo inmaterial, un hilo plateado quizá sigue tendido. Eso en el aire, eso en el sueño.

Acá, triste temporalidad, vidas que atan sus nudos y lentamente se preparan a enfrentar su finitud.

RASGADURA

Romper la forma. Romper incluso la forma invisible del aire. Romper esta carne, esta prisión, esta materia. Atravesar el aire; atravesar el sueño, la carne si es preciso. Tocar, tocar lo que no se conoce ni se toca. Romperlo todo. Es preciso desgarrar este ropaje sucio, este velo ya roto, palabras desgastadas, esta herrumbre. Romper. Romperlo todo. Es preciso.

DOS POEMAS

Luis Tiscareño

TAZA DE CAFÉ

En mi taza de café miro la brevedad del día. Es un espejo que mira el quebranto conjurado *hiriéndome los ojos*; como música breve y profunda de arena y lentos movimientos que desconozco en mí. Con exceso de confianza alguien dentro de mí canta al grado que me otorga una cierta dimensión insípida y real como el sabor del café negro que tomo a sorbos breves y a esa realidad no le encuentro mundo comparable como encender un cigarro e inventar que alguna vez tuve veinte años. Y ahí está él, Emilio, el mejor enemigo al mismo tiempo. Él con su brevedad íntima en el germen de mi alma y nada más. Sin causa ni presente. Por sus ojos conocí encantadoras certezas en *La escalera y la hormiga*. Mi verdad en este momento (como todas las verdades lo son) es no mirar la existencia más allá del movimiento de mis ojos. Qué hay en mover con la cuchara este café que viene de moliendas abrumantes. Canto, escucho el *Bolero* de Ravel y soy mis Silenas. En mi pesada frente la pasión profunda de un beso duele, me arranca los huesos deliciosamente. Qué digo, si la hormiga es lenta en la escalera y el café se enfría poco a poco. No lo sé. Hay cosas que no se saben nunca. Quizá Emilio con sus ganas de soledad lo sepa. Pensar (me duele), me da demasiada felicidad y es un dolor oscuro (como la dicha) semejante a la expresión del mar cuando hierve. Siento en el cuerpo el aroma desnudo de la taza y veo que me conoce, me regala sus pensamientos y en ellos hay abismos. Estoy hablando solo, de pensamientos, de cajitas chinas, de miradas, de mí.

ELLA ES LA MUJER QUE EMERGE EN ESTE POEMA

Si te imagino deseo mirar
sin extravío tu voz
tu cuerpo claro.
Beso en mi memoria
tus entrañas como un árbol inmóvil, en vilo.

Repentina mujer
de amorosas mejillas intocadas.

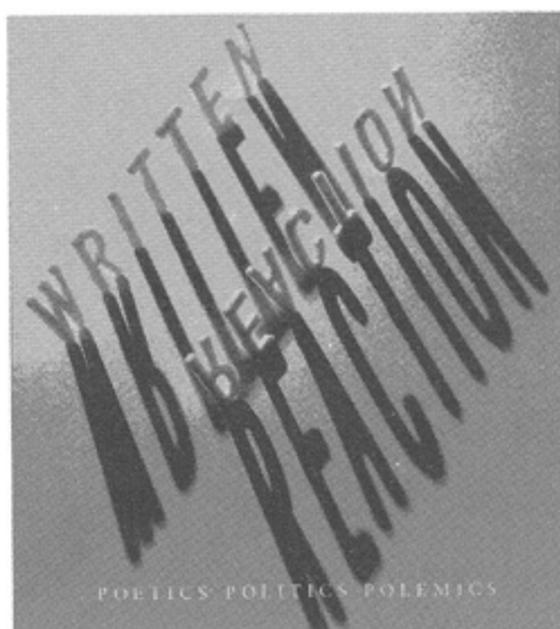
¿Qué eres tú?
Sino la tarde enamorada de la tarde
la danza en lluvia de corales.
¿Quién eres tú?
agua mirada entre mis labios.
Si te beso en mi memoria eres ahí solamente
y estoy solo
inventando.

Si te imagino,
qué alegría es atender tu voz,
tus ojos grandes y tus labios
huyendo, callando,
siempre vivos al beso.

¿Quién eres tú?
Sino los labios y la voz que extraño diariamente.

EL ÚLTIMO ENSAYISTA

Marcelo Pellegrini



Es un feliz acierto que los dos libros que Eliot Weinberger ha publicado en lengua castellana (*Invenciones de papel* —México, Editorial Vuelta, 1990— y, más recientemente, *Rastros kármicos* —Barcelona, Planeta, 2002—) consignent en sus solapas que es un autor de “nacionalidad neoyorquina”. Nada más exacto: nacido en 1949 en esa ciudad, ha

vivido siempre en ella; ahí fue donde se transformó de adolescente de la generación del 68, como él mismo se define, en uno de los más importantes hombres de letras de su país. Y lo más notable es que aprendió su oficio sin seguir el camino más tradicional y común de la carrera académica; un año en la Universidad de Yale le bastó para darse cuenta de que

lo suyo no eran las salas de clase. Abandonó su educación “formal” y, de esa manera, inició la construcción de su propia *paideia*: aprovechó al máximo ese espacio privilegiado del urbanismo moderno que es Nueva York, sus bibliotecas públicas, sus cafés, su paisaje siempre cambiante, su aire hipercosmoplita, y su extraña combinación del lucro con los bienes del espíritu, como ha dicho certeramente Miguel Gomes. Nueva York, el gran ágora de nuestra era, es el centro dinámico de su obra. Weinberger es el último ensayista estadounidense en el sentido estricto del término, es decir, el escritor que ensaya sus facultades, alcances y límites por medio de la incansable exploración de todos los temas que su curiosidad le permite; hoy en día, ese tipo de prosa se encuentra (sobre todo en su país) demasiado ligada a las universidades y ha degenerado en esa subespecie textual que llamamos *paper*. Cual Montaigne de nuestro tiempo, el autor de *Written Reaction*, entre otros notables libros, vive en su altílo de Greenwich Village

(muy cerca de donde estaban las torres del World Trade Center) ajeno al muchas veces enrarecido aire de la academia, rodeado de sus libros, siempre atento a los murmullos y rumores de sus poetas predilectos y en vigilia perpetua para denunciar los abusos del poder del imperio norteamericano. Weinberger es el observador absoluto de nuestra extraña época, uno de los que mejor la retratan desde los más variados puntos de vista. Fiel al género que cultiva, ha hecho del ensayo su biografía; renovador del mismo, podemos ver en sus textos las noticias de todos los días (esas que la CNN despacha a la velocidad de la luz) hechas cristal de reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro.

El mismo Weinberger ha señalado que el primer poema moderno que leyó fue *Piedra de sol*, de Octavio Paz, en traducción de Muriel Rukeyser. Hecho simbólico que marcará su destino literario: el primer gran poema que leyó fue la versión inglesa de un texto mexicano hecha por una de las poetas estadounidenses más significativas del siglo XX. Con el

tiempo, Weinberger sería un traductor ilustre, que vertió al inglés buena parte de la obra en verso y prosa de Octavio Paz, así como poemas de la envergadura de *Altazor*, de Huidobro y *Nostalgia de la muerte*, de Villaurrutia. También lo podemos ver como el celebrado traductor de muchos ensayos de Borges, en quien, tal vez, encontró un alma gemela. Buscador de tradiciones antiguas y nuevas, es también un destacado traductor de poesía china, desde Wang Wei hasta Bei Dao, y un muy certero comentarista de la poesía norteamericana del siglo XX. Gracias al más antiguo de los géneros —que para él es no sólo fuente de placer sino también de información— vinieron los viajes y las lecturas de otras formas de escritura; su alimento primero, sin embargo, al que siempre vuelve y que constituye el eje de su pensamiento, es la poesía. La manera en que Weinberger se aproxima al mundo es esencialmente poética, porque busca su punto de transfiguración y cambio, el lugar, como quería Breton, donde todas las contradicciones se disuel-

ven, donde la metáfora es la creación del conocimiento y la realidad. De esta forma, el mundo entero estimula su insaciable curiosidad, y la escritura de una prosa personalísima ha dado cuenta de ello por más de dos décadas. Para nuestro autor, un poema siempre posee un destino, siempre *va hacia un lugar*, quizás el corazón de los lectores o el centro del lenguaje; la perpetua búsqueda de su prosa consiste en ir a la caza de ese reino de la imaginación. Escéptico respecto de las consideraciones meramente textuales de la poesía, de la aséptica fiesta del lenguaje estructuralista y postestructuralista, Weinberger cree en la vasta red que pone al poema en relación con una historia y una realidad que, al mismo tiempo, le proporcionan alas para un vigoroso vuelo.

Weinberger ha dicho que la tradición ensayística en idioma inglés es escasa, en oposición, por ejemplo, a la hispanoamericana o la francesa. Esta afirmación resulta curiosísima y hasta divertida por lo inexacta, si pensamos en Bacon, en Locke, en Hume, en Rus-

sell, en Eliot, en Auden, en John Barth, en Iris Murdoch, en William Gass, en Derek Walcott, en Seamus Heaney, en Joseph Brodsky y en la vastísima pléyade de autores que ha cultivado en inglés el género iniciado por Montaigne. No es de extrañar, sin embargo, que un lector acucioso de Octavio Paz señale esto; Weinberger sigue aquí a pie juntillas el concepto de modernidad aprendido de su maestro: la ve como “tradición de la ruptura”. De esta manera, un escritor que quiere ser innovador (es decir: moderno) debe negar a los que lo preceden e instaurarse como el fundador; tiene que ser, como diría Harold Bloom, un “poeta fuerte”. Weinberger se transforma, de ese modo, en el padre ensayístico de sí mismo, y su originalidad debe ser examinada en los términos que él nos impone. Pero todo escritor posee sus antecedentes: él mismo ha señalado que su estilo directo y ágil (verdadera gimnasia verbal, diría yo, refrescante y vigorosa) tiene su origen en los ensayos de Ezra Pound y Charles Reznikoff; la misma frase breve y

sentenciosa, el mismo manejo de la información conocida y el pensamiento nuevo, en suma, verdaderos disparadores poéticos en prosa. El ejemplo más reciente de este singular estilo es su libro *9/12* (traducido a nuestro idioma como *Cartas de Nueva York*) en alusión a lo que pasó en esa ciudad y en los pasillos del poder político norteamericano justo después de los ataques a las torres gemelas: una noticia de la que todo el mundo abusa es vista aquí como síntoma de algo mucho más profundo que los propios norteamericanos no están dispuestos a explorar del todo.

Motivo de alegría es la publicación de los ensayos de Weinberger en castellano. Su estilo debiera ser una escuela para cierta parte de la prosa ensayística en nuestro idioma, aquella que se encuentra muy ligada —paradojas aparte— a la infección académica estadounidense. Los elementos están ahí, al alcance de la mano, a la vuelta de la esquina y de cada página, en Nueva York, Lima, México o Bogotá, listos para el encuentro.

Las imágenes tomadas en Pushkar, Rajasthan, India que ilustran este número en la contraportada, p. 7 y p.10 provienen de la cámara de Gabriela García Luna, talentosa fotógrafa mexicana. La *morena* que abre el ensayo homónimo de José Manuel Mateo, en la p. 24, es obra al óleo de Lourdes Ladrón de Guevara, en tanto que la que lo cierra, alejándose de espaldas, fue captada por Henri Cartier Bresson. Los motivos cervantinos que adornan las p.4 y p.57 corresponden a la portada de la edición del *Quijote* de Pedro Crasbeeck (Lisboa, 1605). Finalmente, ilustra la p.68 un fragmento de la portada de *Written Reaction*, obra de Eliot Weinberger editada por Marsilio (1996).

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 9, terminó de imprimirse en el mes de marzo de 2005, en los talleres de Grupo Edición, S.A. de C.V. Xochicalco 619, Col. Vértiz-Narvarte, 03600 México, D.F. Su tiraje fue de 1500 ejemplares. Para su impresión se utilizaron las fuentes Garamond y Helvética.

ISSN: 0187-5965



DIFUSION
CULTURAL
UNAM
LITERARIA

LA MORENA EN LA LÍRICA TRADICIONAL HISPÁNICA

EL CORAZÓN DE LAS RUINAS POETAS ACTUALES DE LA INDIA

POEMAS: AGUILAR | CARRETO | DÍAZ ENCISO | MUÑOZ COVARRUBIAS
| PALOMAR | TISCAREÑO

CÉSAR ARÍSTIDES QUEVEDO Y VILLAMEDIANA: DOS SONETOS

MARCELO PELLEGRINI SOBRE ELIOT WEINBERGER

 **CONACULTA • INBA**