

2006
OTOÑO

UNAM

PRECIO
\$40.00 MN

ISSN
0187-5965



Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA • número 12

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).

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

Tels: 5622 6244 / 41

Periódico de Poesía
NUEVA ÉPOCA número 12



5 PALABRAS DEL DIRECTOR

P O E M A S

7 MARCO ANTONIO HUERTA: Dos poemas

E N S A Y O

11 JOSÉ PRATS SARIOL: Lezama y Baquero

P O E M A S

19 BLANCA LUZ PULIDO: Criatura por un día

21 IVÁN CRUZ: Contracanto

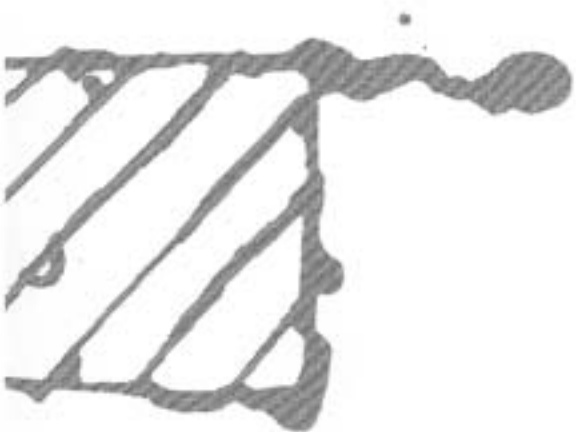
E N S A Y O

25 RAÚL CARRILLO ARCINIEGA:
El Diablo y la teoría de la poesía de Jorge Cuesta

P O E M A S

37 EDUARDO URIBE: Praça da Figueira

39 ÓSCAR DE PABLO: Una ventana abierta para Mumia





TRADUCCIÓN

- 40 FORREST GANDER: Poemas
(Nota y versiones de Valerie Mejer)
-

POEMAS

- 45 MARTÍN RUFINO: The Donkey
-

- 58 LUIS PANIAGUA: Tres poemas
-

- 61 VÍCTOR CABRERA: Dos poemas
-

- 66 RAFAEL MONDRAGÓN: *Libro del silencio* (fragmentos)
-

NOTAS Y COMENTARIOS

- 69 DAVID HUERTA: Homenaje a Jaime García Terrés
73 Vicente Rojo y la poesía
-

ILUSTRACIONES: VICENTE ROJO



PREMIO A MARCO ANTONIO HUERTA

El *Periódico de Poesía* felicita a Marco Antonio Huerta,
amigo, colaborador y miembro del Consejo de Redacción,
por haber obtenido
el Premio Regional de Poesía Carmen Alardín 2005,
con su libro
La semana milagrosa.

PALABRAS DEL DIRECTOR
EL ALIENTO ÓRFICO
DE LEZAMA LIMA

Hace 40 años apareció la primera edición de la novela *Paradiso*, del poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976). Que un poeta hubiese escrito una novela importante y valiosa sorprendió a más de cuatro; sobre todo por las características de esta obra lezamiana: un relato largo —de varios cientos de páginas—, denso, barroco, poblado de insólitas profundidades y geografías, singularizado por un atrevimiento expresivo prácticamente inédito en la casi siempre recatada cultura latinoamericana. Lezama Lima había creado un monumento del lenguaje que era al mismo tiempo un testimonio delirante y un retrato exacto de su mundo habanero, y se había acercado a milímetros de ese ideal literario de la modernidad, de linaje cervantino: la novela como género total, impulsada por un poderoso aliento poético.

Paradiso tuvo que crear a sus lectores, a semejanza del *Quijote*, la primera novela de los tiempos modernos. Entre aquellos que le hicieron justicia —es decir, la leyeron con pasión y sin prejuicios—, comenzó a verse que ahí, en las páginas novelescas del poeta cubano, había un camino; Lezama lo había descubierto o lo había trazado, poco importaba. Ese camino se multiplicaba rizomáticamente en todas direcciones. En la raíz de ese camino y de sus consecuencias irradiantes estaba, empero, la imagen poética, razón y sentido de la tarea lezamiana.

José Prats fue amigo y discípulo de José Lezama Lima; conoció y disfrutó de primera mano los beneficios esplendentes del Curso Órfico. Su testimonio sobre dos figuras clave de la generación de *Orígenes* —una de las grandes revistas latinoamericanas, como *Sur* y *Contemporáneos*—, Lezama y Gastón Baquero, honra las páginas de nuestra revista.

En esta entrega también damos a conocer poemas de Marco Antonio Huerta, Blanca Luz Pulido, Iván Cruz, Eduardo Uribe, Óscar de Pablo, Luis Paniagua, Víctor Cabrera y Rafael Mondragón. Un ensayo de Raúl Carrillo Arciniega sobre Jorge Cuesta vuelve a poner en el centro de nuestra atención los versos de este poeta, constantemente relegado. Valerie Mejer presenta a nuestros lectores, en traducciones suyas, algunas páginas de Forrest Gander. Martín Rufino nos entregó “The Donkey” como una primicia absoluta para el *Periódico de Poesía*: le estamos en verdad agradecidos por su confianza. Cierra el número un par de notas sobre Vicente Rojo y Jaime García Terrés.

Publicar poemas, reflexiones sobre poesía, traducciones poéticas; hacerlo en tiempos aciagos, difíciles, erizados de preocupaciones y hasta de angustia ante el destino incierto de la República, ¿no será un acto de soberbia intelectual, de temeridad o inconsciencia, de irreflexivo escapismo? Pensamos y sentimos que se trata de lo contrario: ocuparse de las obras del espíritu y de la inteligencia activa y productiva nunca será inútil o vano. Esa es y ha sido la propuesta de nuestra revista.

Quienes hacemos el *Periódico de Poesía*, sus colaboradores y amigos, sus lectores, deseamos que los poderes creadores no se extingan. Ese deseo tiene como fundamento una convicción que anima cada una de las páginas que hemos publicado: la poesía vale la pena. Es una afirmación de vitalidad continua.

Agradecemos el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución educativa sin la que nuestro país sería ininteligible. Nos enorgullece formar parte de ella con nuestro esfuerzo editorial y poético.

DAVID HUERTA

SOL

hoy el sol se pone en los lugares de tu ausencia
dibuja en los naranjas y dorados
el aire yaciente de tus miembros
en la cama

hoy el sol se pone
y en el blanco muro me saluda
cuando rompe mis ventanas
enciende mi piel
y en llamarada me transforma

PAISAJE

desde mi ventana veo la calle
y miento
porque en realidad
miro la ciudad

avanzan los peatones
hacia el inevitable mediodía
con la única certeza del presente

los automóviles conjugan su impaciente amor
con los semáforos

y algún perro amarillo
corre con suerte sobre el concreto

la brisa por mi ventana
remueve el eco de sus pasos
todos ellos
y juntos crean la música
detrás de mis ojos
que renueva la promesa de la lluvia
en medio
del río iridiscente de las horas

T E N E K

pacientes estaciones de frente al cálido prodigio
de la arcilla y del estuco

cimientos que se extienden como raíces
tierra adentro, en el agua y en el aire

cuando el clima fue el verdadero enemigo
y el devoto genio de las bendiciones
del maíz y otros productos

cuando se guardaban victorias y derrotas
sobre oscuros esbozos en la asoleada piel

donde los adolescentes
merecieron los pedregosos honores
de la inmortalidad

cuando las orquídeas y bromelias virginales
fueron resguardadas por el puma y el jaguar

cuando el sol y la luna eran apenas unos niños
que buscaban a su padre

donde la diosa madre no tiene nombre
donde tampoco la muerte

y los años y los días se medían con fuego
sobre la piedra
antes que nadie viniera y declarara
que polvo somos [...]
y permaneciera por los siglos

hoy
aquí
encuentro algo más antiguo y memorioso en mi sangre



La pertenencia de la literatura al campo de poder fortifica las impertinencias de la poesía. Aunque sean raras, como la medieval palabra *aproche*, tienen la gracia de la independencia, huelen a libertad, quiero decir: a los desafíos de esa quimera. Dos poetas cubanos impertinentes me ayudan a alimentar la autonomía de la metáfora sobre sus inexorables contextos, en especial sobre las desviaciones de la valoración estética que suele sufrir. La amistad entre José Lezama Lima y Gastón Baquero, fraguada entre coincidencias y divergencias, favorece la reflexión. Dar razones —por primera vez— de tal imagen, subraya la evidencia de que las seis¹ estrellas que giraran alrededor de las revista *Orígenes*² brillan cada una con su propia energía.

Hace unos años enuncié algunas proximidades y lejanías, bajo la consideración de que ellos dos son los más cercanos dentro de la galaxia.³ Aquí trataré de ahondar en algunos aspectos donde parece haber comunión y en otros donde quizás se distancien. Los puntos de contigüidad comienzan por la admiración sin par que Gastón le profesa a Lezama, desde que leyera en una modesta revista llamada *Compendio* el poema titulado “Discurso para despertar a las hilanderas”, en La Habana

¹ Los decisivos son: José Lezama Lima, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Fina García Marruz y Cintio Vitier. Cf. J.P.S. “La Galaxia Lezama”, en *La Habana (Memoria de las ciudades)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 128 y ss.

² Aunque los 40 números de *Orígenes* (1944-1956) sean el centro, no es menos cierto que los seis de *Espuela de Plata* inauguran la preciosa saga, con el antecedente de *Verbum* y la posterior fragmentación en *Clavileño*, *Poeta* y *Nadie Parecía*. Cf. mi tesis de grado: “Significación de la revista *Orígenes* en la cultura cubana contemporánea”, Universidad de La Habana, 1971. Síntesis recogida en *Coloquio Internacional sobre la obra de Jose Lezama Lima* (Université de Poitiers), Madrid, Fundamentos, 1984, t.I, p. 114 y ss.

³ Conferencia: “Baquero, el instinto indomable” (Pronunciada en la Cátedra Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de La Habana, el 26 de enero de 1994). Se recoge en *Celebración de la existencia*, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 241 y ss. También en *Imagen Latinoamericana*, Caracas, núm. 100-104, mayo de 1993. Y en Felipe Lázaro, *Conversación con Gastón Baquero*, 2ª ed., Madrid, Betania, 1994, epílogo.



de 1935 ó 1936. Entre infinidad de testimonios de todo tipo que dan fe de aquella amistad siempre fiel, baste recordar que fue Gastón quien primero escribiera sobre la poesía de Lezama, en artículo publicado en el periódico *El Mundo*, a página entera, con retrato de Lezama por René Portocarrero, en 1942. O que fue Gastón quien le consiguiera el traslado de la Prisión de La Habana en el Castillo del Príncipe, donde ejercía como abogado, para la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, en 1945. O que cuando compilé las crónicas y artículos que publicara Lezama en el *Diario de la Marina* entre septiembre de 1949 y marzo de 1950, descubrí que el pago lo había efectuado Gastón de su propio bolsillo, información que me obligó a quitar del prólogo, pues su “cuenta” con el amigo era estrictamente privada.⁴ Pero el símbolo más exacto de la hermosa relación entre ellos fue el soneto que le escribiera en 1976, cuando recibe en el exilio madrileño la noticia del fallecimiento:

EPICEDIO PARA LEZAMA

*Tiempo total. Espacio consumado.
No más ritual asirio, ni flecha, ni salterio.
El áureo Nilo de un golpe se ha secado,
Y queda un único libro: el cementerio.*

*Reverso de Epiménides, ensimismado
Contemplabas el muro y su misterio:
Sorbías, por la imagen de ciervo alebestrado,
Del unicornio gris el claro imperio.*

⁴ Cf. José Lezama Lima, *La Habana*, Madrid, Verbum, 1991. Gastón Baquero: “Palabreo para dejar abierto este libro”, p. 13 y ss.



*Sacerdotes etruscos, nigromantes,
Guerreros de la isla Trapobana,
Coregas de Mileto, rubios danzantes,*

*Se despidieron ya: sólo ha quedado,
Sobre la tumba del pastor callado,
El zumbido de la abeja tibetana.⁵*

La evocación tiene la rara perfección de quien une un hondo conocimiento del amigo, un relevante poder de síntesis y una inefable sensibilidad para transmitir el vacío, la desolación, los dolores de la pérdida. El “Epicedio” recuerda las oraciones fúnebres de Bossuet. El cierre del círculo ontológico y estético forma otra esfinge, que abre una caja antídoto de la que abriese el hermano de Pandora. El Nilo de su obra literaria enorgullece y reta, asimila cada uno de los unicornios, recibe las ofrendas universales de los presocráticos que él cubanizara para siempre. La abeja revolotea sobre reyes, sobre trofeos y poderes tan vanidosos como efímeros, hacia la reencarnación o resurrección. El soneto sabe que en las vastas necrópolis etruscas está la poesía última, el epiceyo griego a la Paideia. El pastor descansa, pero su metáfora proseguirá zumbando desde el techo del mundo, con la misma serenidad vigorosa del Buda.

Creo que la afinidad entre Lezama y Gastón parte del mismo “instinto indomable” que representa la jerarquización de la poesía como el máspreciado bien de la naturaleza y de la sobrenaturaleza;⁶ y en la visión poética de la realidad que le es consecuente, sobre la base filosó-

⁵ En *Magias e invenciones*, Madrid, Ediciones Cultura Hispana, ICI, 1984, p. 16.

⁶ Cf. J.P.S., “José Lezama Lima: el ensayista”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1986, núm. 2, p.70 y ss.



fica que dimensiona la hermenéutica de la imagen, de las sensaciones, de la intuición y de las espirales dialécticas predecesoras del sistema platónico, carentes de materialismos de barbería y de científicismos chatos, apegados a la quimera del “progreso”.

Ambos están de acuerdo también en el sentido fundacional de la cultura, sin ideologías impositivas y sin consideraciones de ruptura derivadas de la modernidad neohegeliana. A partir de este axis, potenciado por las realizaciones personales que van alcanzando década tras década en un medio nada propenso, y desde una situación económica nada boyante,⁷ se singularizan sus respectivas creaciones.

La exigente vocación, la entrega al destino que les concedió talento para la escritura, conforma la premisa que hermana a estas dos voces fuertes de la poesía de habla hispana, por encima de la coetaneidad y de la coterraneidad, de los azares circunstanciales siempre llenos de silogismos vacuos y de inferencias mecanicistas. Lo que no excluye, por supuesto, que las biografías se anuden y desamarren en muchos sitios. No deben soslayarse fenómenos como la común admiración por José Martí o por Paul Valéry, a diferencia de la asidua lectura que Gastón practica de César Vallejo⁸ o de sus traducciones de T. S. Eliot; los estudios universitarios que Lezama realiza hasta graduarse de abogado y Gastón de ingeniero agrónomo; la diáspora que los incomunica a partir de 1959⁹ o el silencio poético de Gastón desde mediados de los años cuarenta hasta los sesen-

⁷ Para Lezama, la pobreza, no la miseria, fue su fiel compañera de por vida. Para Gastón la prosperidad sólo lo acompañó, a precio muy alto en el orden ético e intelectual, durante sus años de trabajo en el *Diario de la Marina* (1945-1959).

⁸ Cf. mi ponencia: “De cuando Gastón Baquero se sentaba a caminar con César Vallejo”, presentada en la Casa de América de Madrid, en el Homenaje a Gastón Baquero, 6 de mayo y 1998.

⁹ Cf. la entrevista “Una visión de la poesía cubana del siglo XX: Gastón Baquero”, realizada por Niall Binns. En *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998. Allí Gastón declara que no siguió en contacto con Lezama desde su arribo a España. Dice: “No. Por discreción. Yo nunca he querido comprometer a nadie que esté allí. Porque hubo un momento en que ser amigo mío era una acusación muy fea, muy fuerte”, p. 89.



ta; y otra docena de hechos¹⁰ significativos dentro de los cuales resalta la discriminación racial y territorial que Gastón padeciera, así como los ocho años de diferencia de edad,¹¹ decisivos en la juventud...

A mí, sin embargo, me interesa más la valoración de sus poemas. Y a partir de ellos aislar algunos ángulos que favorecen la grata tarea de individualizarlos, de un deslinde lleno de connotaciones estilísticas, implícitas intertextualidades y sorprendentes vasos comunicantes. Al comparar las obras poéticas se arriba a ciertas —e inciertas— evidencias, desde la diversidad afirmativa que los congrega, desde una poética que jerarquiza el estímulo de lo difícil... La más clara parece ser cómo los dos eluden sistemáticamente tanto el motivo íntimo como el civil. Es raro encontrar en sus textos la presencia explícita de lo autobiográfico o el tratamiento de acontecimientos sociales y políticos. Un sostenido pudor los envuelve, aun en poemas como “Palabras escritas en la arena por un inocente”, de Gastón, o “Rapsodia para el mulo”, de Lezama, donde pueden rastrearse transgresiones a sus normas de recato y moderación, de extrañamientos del yo y distanciamiento de lo inmediato. Tal vez sólo el motivo materno y el mito de la Isla escapen a la opción asumida, como puede leerse en el Lezama de “La madre” y de “El arco invisible de Viñales”, y en el Gastón de “Soneto a las palomas de mi madre” y de “Testamento del pez”.¹²

¹⁰ Otros ejemplos: El Lezama ensayista y novelista *versus* el Gastón periodista cotidiano; la labor pedagógica de ambos: Gastón de profesor en la Escuela de Periodismo de Madrid y Lezama con su memorable Curso Delfico (Cf. J.P.S., “El Curso Delfico”, revista *Casa de las Américas*, La Habana, 1985, núm. 152, p. 20 y ss.); la afición hacia las artes visuales en Lezama (Cf. J.P.S. Prólogo a *La materia artizada*, Madrid, Tecnos, 1996), distante de la melomanía de Gastón...

¹¹ Se ha podido verificar que Lezama nació el 19 de diciembre de 1910, en La Habana. También que Gastón nació en Banes (entonces un pueblecito —costa norte de la antigua provincia de Oriente) un 4 de mayo, al parecer de 1918, pero quizás antes. De su condición de mestizo no hay duda, pero el asunto de la homosexualidad —otro punto de la discriminación— también fue compartido por Lezama.

¹² Entre “La madre” y el “Soneto a las palomas de mi madre” se percibe una similar capacidad para, a partir de un detalle nimio, de un elemento aparentemente antipoético, producir la evocación espiritual, revivir los recuerdos. Entre “El arco invisible de Viñales” y “Testamento del pez” se observa cómo parten del paisaje cubano para engrandecer la reflexión ontológica y proyectarla hacia un paisaje espiritual que se siente orgulloso de su nacimiento en la Isla.



Antes o después de la coincidencia precedente se halla el común predominio del sentido narrativo, del desenvolvimiento anecdótico recreador del motivo temático. Asimismo la abundancia de superposiciones temporales: no hay tiempo sino el tiempo del poema. También se encuentran los dos poetas, aunque en Lezama se recrudezca mucho más, en las referencias que exigen una familiaridad con la cultura en su sentido más erudito y extenso, un sistema de informaciones que va de la mitología a la literatura y las artes, del Occidente al Oriente, de la etnografía al esoterismo, del ajiaco cubano a cualquier parte... Una lectura de la “Oda a Julián del Casal” de Lezama, y de “Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto” de Gastón, verifica estas zonas de encuentros.¹³ Las mismas coincidencias se aprecian entre otros poemas esenciales, como sucede entre “Saúl sobre su espada” e “Himno y escena del poeta en las calles de La Habana” de Gastón, comparados, respectivamente, con “Llamado del deseoso” y “Venturas criollas” de Lezama.

La diferencia más tajante entre sus obras contrapone el sentido auditivo al visual. El propio Gastón la explica: “Lezama, que tenía esa manera de ser bastante exigente, me dijo una vez: ‘Yo escribo con el ojo, porque el verso ha de caer del ojo como una gota de resina’ [...]. Yo he escrito con el oído. No es que sea un defecto, porque cada uno tiene su manera de expresarse. Él era más bien un ojo en el universo y yo soy un poco un oído”.¹⁴ También resulta evidente que entre el manierismo¹⁵ y el tono omnisciente de Lezama, y el clasicismo y el tono coloquial de Gastón —por predominio, desde luego— hay oposiciones obvias. Tantas como entre la sintaxis asmática, el hipérbaton, la sinécdoque

¹³ Cf. nota 3, pp. 254-255.

¹⁴ En: “La poesía es como un viaje” (Entrevista concedida a Efraín González Santana) p. 63. Cf. nota 9.

¹⁵ Cf. J.P.S. “Paradiso: recepciones”, en *Paradiso*, edición crítica, Madrid, UNESCO, 1988 (Col. Archivos), p. 565 y ss.



críptica y la metáfora a nivel de todo el texto en Lezama; bien diferenciados de la estructura sintáctica regular, las metonimias y los cierres tropológicos parciales en Gastón... Que este último fuese un maravilloso degustador de diminutivos y el otro un enamorado del gerundio, abre otro arcoiris exegetico a nivel de signos lingüísticos, en una cadena de curiosidades que potencian la singularización.

Por supuesto que sería tonto contraponer los poemas por sus temas, argumentos, ideas... Harold Bloom nos recuerda, con su acostumbrada mordacidad categórica, que no son de nadie, que sólo las sesgadas tienen autores pues la forma es la que individualiza a los escritores fuertes.¹⁶ Tampoco resulta sensato derivar estrados de importancia¹⁷ entre dos poetas que ya son inexcusables dentro del canon literario de la “Edad Caótica” en lengua castellana. O inferir de esta primera comparación señales inalterables. Lo plausible está en la invitación a que prime el goce estético dentro de la diversidad que los hermana, a que el disfrute mantenga la misma fraternidad sin envidias ni rupturas que ellos profesaron siempre. El mismo espíritu fundacional que, a pesar de ser más escéptico en Gastón, legaron a los “pinos nuevos”.¹⁸

Desde la obsesión de Lezama por la *poiesis* y de Gastón por el viaje, es decir, desde sus dos flechas sin blanco, puedo ahora aludir a un engorro, un testimonio personal y una moraleja para cualquier destinatario que sufra similares irrupciones. El engorro se pregunta por qué Lezama, tan generoso a veces con autores menores, no dedica a su talen-

¹⁶ Harold Bloom, *El canon literario*, Barcelona, Anagrama, 1995. Especialmente el capítulo 2 de la segunda parte, pp. 55-86.

¹⁷ Como dice Pío E. Serrano en el prólogo a la *Poesía completa* de Gastón cuando afirma: “Gastón Baquero se ha convertido en el más influyente poeta de las nuevas generaciones cubanas” (Madrid, Verbum, 1998, pp. 23-24).

¹⁸ La dedicatoria de *Poemas invisibles* termina diciendo: “Estos poemas son para los pinos nuevos, para todos ellos. Digo con Borges: ‘No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas’”, Madrid, Verbum, 1991, p. 13.



toso amigo ninguna reseña o artículo o décima... ¿Se debió al “silencio” creativo de Gastón? ¿Le reprocharía su entrega al periodismo? ¿Cuánto influyeron los dieciocho años de separación geográfica y el clima político de aquel tiempo? ¿Nunca fue verdaderamente íntima su amistad? Lo cierto es la injusticia, más fría por no responder a la envidia ni ser consecuente con la gratitud. El testimonio personal mitiga la caprichosa agrafía lezamiana. Al revisar mis libretas de apuntes del Curso Delfico, encontré cinco menciones a Gastón entre 1971 y 1976. Todas coinciden en la admiración a los poemas que conocía, los de principios de los años cuarenta y *Memorial de un testigo* (1966). En dos de ellas lamenta la incomunicación. En otra recuerda una grata conversación sobre Mallarmé...

La moraleja se deriva de una experiencia común. Los intelectualoides de entonces y de hoy se burlan de Lezama con el mote de “Anaquel con patas”, con los “No entiendo” típicos de la haraganería y del resentimiento populista, con chismecitos y calumnias de salones envidiosos, burocracias insípidas y cátedras mediocres... La elite cultural española —salvo honrosas excepciones¹⁹— siempre ninguneó la presencia allí de aquel cubano mestizo y homosexual, exiliado contrarrevolucionario y pobre de bolsillo, que escribía poemas mejores que los de la abrumadora mayoría de los autores vivos de la península ibérica; mientras todavía su Isla esperaba una edición de la obra poética...

La moraleja no necesita explicaciones, allá ellos con su vergüenza. Sigamos fortaleciendo la lectura frente a la trivialización globalizante. Sigamos encantándonos con los versos de José Lezama Lima y de Gastón Baquero, en esa era imaginaria donde los dos nos miran, sonríen, oyen “el zumbido de la abeja tibetana”.

¹⁹ No menciono nombres ante el peligro de olvidar alguno. Baste recordar el memorable homenaje que le ofreciera la Cátedra de Poética Fray Luis de León de la Universidad Pontificia de Salamanca los días 27 y 28 de abril de 1993. Consúltense la bibliografía pasiva que incluye Pío E. Serrano (Cf. nota 17, p. 30 y ss.).

Cada momento
una nueva criatura
se asoma debajo de mi piel.

En el ruido del mundo
la materia se dispersa,
viaja a un nuevo aspecto,
a otro
y a otro más.

Algo sucede
debajo de las cosas peregrinas,
algo se asoma
detrás de la mirada y la suspende.

Y yo,
criatura por un día,
busco mi ritmo en medio de las palabras
—el mapa de mi ser imaginado—
y lo encuentro
en el envés de una hoja
del árbol que la mañana inventa y yergue.

La hoja,
meciéndose tranquila
en el aire frutal que ciñe al árbol;
las ramas

y su antigua costumbre
de enredarse en nubes;
la mañana puntual
que abraza al mundo;
todas ellas
y el temblor en mí las mira,
criaturas por un día.

*a Gabriela Astorga, Rafael Mondragón,
y Carlos Vieyra*

*Y la Fe derrochada en sueños de café
Y nuestro salvajismo alentado como Virtud
Y el diálogo entre la carne y las bayonetas*

WILLIAM SHAKESPEARE

Y tomamos café y hablamos de ese país
del árido paisaje de sangre,
del largo temor de siglos,
de las tribus, de los mayores
y la miseria de su noche.

Tomamos café mientras esperamos la respuesta de los hados,
mientras enviamos a Eurípilo a consultar al oráculo de Febo
y ardemos en ansias de saber,
de interpretar la furia de los dioses,
la cólera que nos impide el regreso.

Tomamos café mientras ocultan la muerte de Franz Ferdinand
y en el Volga cantan los insurrectos,
tomamos café mientras estallan los primeros motines
y se cortan las primeras cabezas,
mientras elogiamos las manos de Rosa Luxemburgo
y las largas piernas de Mata Hari,
tomamos café mientras las serpientes se enroscan
al tronco y la cerviz de Laocoonte,
y Tiresias toma una taza de té
frente a la vidriera del Croissant

y nos dice: “Con sangre aplacaron a los vientos
al tiempo en que arribaron a la costa troyana por vez primera.
Es fuerza que con sangre demanden el regreso”.

Tomamos café mientras Stalingrado cuenta a sus muertos,
y Madrid se estremece en ruinas
entre el denso humo y la conmoción,
mientras los milicianos
gritan consignas y nos cuentan su derrota,
mientras Febo mismo llega a nuestra mesa y dice:
“Su patria y su tiempo
como mi patria y mi tiempo nacieron muertos,
Júpiter en su furia todo lo ha hecho pasar
a manos de los dánaos,
hermanos, lo único que me interesa ahora
es ponerme a gritar sobre la Torre de Londres
para que venga una mujer y me ame”.

Tomamos café mientras las ninfas caminan por calles
angostas
y miramos el humo de sus cigarros,
mientras se despiden agitando sus pañuelos blancos,
y yo les digo que habrá un tiempo para destruir,
y que habrá un tiempo para crear de nuevo,
y que incluso habrá un tiempo para tomar el té
mientras damos vuelta al timón y miramos a barlovento.
Porque después de todo,
después de las tazas,
después del café y las galletas,

después de algunas conversaciones más,
después de encuentros y desencuentros,
habrá valido la pena contarle todo,
habrá valido la pena hablar de los muertos, de la sangre, de la
lucha
que construyó ese país que no encontramos,
que no hemos visto germinar,
que acaso florecerá hoy o quizá nunca.

Pero siempre hay tiempo,
siempre habrá tiempo
para conocer las voces que mueren en la lucha,
que caen atravesadas por un alfiler
mientras nosotros
nos retorremos clavados en los muros.
Pero siempre hay tiempo,
siempre habrá tiempo
para curtir nuestra boca amordazada
a base de gritos,
siempre habrá tiempo
para hablar de la resistencia soviética en Stalingrado,
para hablar de Hitler y sus mujeres con cabeza de marioneta,
para hablar de los jóvenes comunistas de Praga,
para hablar de los *marines* en Vietnam,
para hablar de Martí frente a las muchedumbres agrarias,
para hablar de ese país y las viejas calles de sus ciudades
muertas,
para hablar y hablar y hablar mientras nos toca a nosotros,
mientras llega nuestro turno.

Tomamos café y hablamos de la inutilidad de hablar,
de quedarnos quietos,
porque después de todo, después de las tazas,
después del café y las galletas,
después de algunas conversaciones más,
después de encuentros y desencuentros,
habría sido mejor iniciar este asunto
con una sonrisa amarga entre los labios,
y haber dicho: “Yo soy Tiresias, de los dioses y de los
hombres lo vi todo,
yo presencié la invasión de los cimerios a Mileto,
y fui testigo de la primera destrucción de Sardes,
yo combatí en Éfeso el dominio del tirano Atenágoras
y en Lesbos junto Alceo la dictadura de Pítaco,
yo anduve entre los muertos,
y hoy regreso del Hades, hoy regreso de la muerte
para contarle todo, para decirlo todo,
para mostrarles el miedo y el valor en un puñado de polvo,
para revelarles el ayer,
yo les diré en qué nos equivocamos ayer,
yo les diré por qué vivimos enteramente en el ayer,
por qué vivimos de pensamientos,
de dogmas, de errores del ayer,
por qué es el pasado y no el presente
lo que hoy nos condena”.

EL DIABLO
Y LA TEORÍA DE LA POESÍA
DE JORGE CUESTA

Raúl Carrillo Arciniega





La teoría de la poesía dentro de la visión de Jorge Cuesta (1903-1942), integrante del grupo mexicano Contemporáneos, nos otorga una vertiente que complementa los estudios de poética y poesía que sobre dicho grupo en general y sobre la obra de Cuesta en particular se han desarrollado. Integrante de la vanguardia mexicana de los años treinta y cuarenta, Cuesta, junto con algunos de sus compañeros de grupo y de generación, explora y reflexiona sobre la situación del arte, la poesía, el poeta y el poema contemporáneos.

En el “Excurso VII” de su clásico *Literatura europea y edad media latina*, E. R. Curtius señala que el estudio de la poesía precisa atender a lo dicho por el poeta sobre la concepción de sí mismo. De acuerdo con Curtius, en el propio discurso del poeta es posible encontrar nuevas claves que ayuden a entender tanto su labor como el proceso de creación. A propósito de lo que llama “Historia de la teoría de la poesía”, Curtius señala:

[c]on este término (Dichtungstheorie) designo el concepto que se ha tenido de la esencia y función, tanto del poeta como de la poesía, en contraste con [el de] la poética, que trata de la técnica de escribir versos [...]; así, el concepto que el poeta tiene de sí mismo o el antagonismo entre la poesía y la ciencia son temas fundamentales para la teoría de la poesía, no para la poética.

En este sentido, Cuesta fue uno de los poetas de su generación que desarrolló ese cuestionamiento dentro de su amplio trabajo crítico y poético. Su propuesta se antepone a la visión de la tradición occidental



para destacar la necesidad de replantearse tanto su universo cognoscible como su posición en el mundo. Para Cuesta, el arte y la poesía constituyen medios de conocimiento tanto del mundo como del universo. De igual modo, la posición del sujeto y su relación con el espacio que habita experimentan un cambio dentro de su formulación, que presenta su correlato en la fenomenología introducida a México por Samuel Ramos. Tanto la posición del sujeto que contempla la realidad como la traducción de su mundo sufrieron una transformación esencial. Es decir, la búsqueda de la esencia en la presencia se volvió fundamental para la construcción y la búsqueda de un sentido nuevo que pudiera reformular los conceptos establecidos por una tradición histórica que dominaba la escena occidental.

La propuesta de nuestro poeta instauró al espacio físico como el lugar desde el cual era necesario partir para conocer el mundo dado, el mundo del que el cuerpo y los sentidos, sobre todo la mirada, habrían de obtener sus objetos tangibles.

Conocida esta visión, no es raro encontrar en la obra poética de Jorge Cuesta la construcción de la figura del Diablo, que en la concepción del autor resulta de vital importancia para la formulación teórica de la aprehensión del mundo. En su ensayo “El Diablo y la poesía” (1934), éste no se nos presenta como un ser superior inmanente, sino como fuerza en el mundo que se encuentra siempre en oposición a las fuerzas naturales, a las que pretende desafiar. La presencia en el mundo de un ser “extraño” deviene una metáfora de la posición que Cuesta pretende adoptar en la conformación de la búsqueda de las esencias de los objetos. Esta figura es tomada por Cuesta para “diferir” el significado, suspender el contenido dado por la tradición y otorgarle uno nuevo. Con ello se pone de manifiesto la posición que ocupa el ser en el mundo dentro de la visión de Cuesta. En ese sentido, el autor ofrece un contenido poético



e incluso una ética que persigue dar un nuevo sentido al mundo desde su propia experiencia vivida.¹

Para Cuesta, la figura del Diablo incorpora en sí misma el sentido de revolución y de inconformidad mediante el cual se consigue un verdadero conocimiento del mundo. Escribe al principio de su ensayo y aclara: “La revolución es el producto de la inconformidad”. Dentro de la tradición, la propia figura del Diablo ha sido vista como un símbolo de “perversión” con atributos negativos. Tanto Luis Eduardo Cirlot como Chavalier coinciden en este sentido. Chavalier apunta:

The Devil symbolizes all those forces which disturb, cloud or weaken human consciousness and cause it to regress to indeterminacy and ambivalence. He is the centre of darkness, as God is the centre of light, blazing in the Underworld as God shines in Heaven”.

Al realizar la exploración del Diablo dentro de la tradición del mundo sobrenatural, Chavalier describe su carta del Tarot, en la que se destacan tanto los cuatro elementos del mundo (agua, aire, tierra y fuego) para la conformación del ser humano, como las pasiones que enfrentará el individuo si desea alcanzar un conocimiento, o mejor dicho, si osa pretender el conocimiento oculto dentro del propio Diablo.

Para Jorge Cuesta, el Diablo emerge como una figura que posibilita una reformulación del mundo por medio de la experiencia. Esta experiencia se opone a un orden “divinamente” establecido por la tradición, es decir, a las “leyes naturales”. El Diablo es una figura que está en el

¹ Es importante hacer la distinción entre “experiencia vital” y “experiencia vivida”. La primera presenta una caracterización idealista que engloba al ser humano, por ejemplo, engendrar prole, casarse u odiar al prójimo. La “experiencia vivida” resulta de vivencias particulares que utilizan el cuerpo como mediación y objeto para el conocimiento, por ejemplo, la decepción causada por Flor cuando fue sorprendida por su novio besando a Dulce.



mundo y que oculta el conocimiento que puede otorgar un nuevo sentido a los objetos. Tal conocimiento significa, pues, la oposición a aquel orden establecido por una tradición que lo “dicta” y regula. El Diablo se opone a dicho orden para establecer una manera distinta de aproximarse a los fenómenos que se pretende conocer. En ese sentido, el mundo será el lugar en el cual se irá conformando un nuevo significado no visto, o “intuido” por la tradición. De igual modo, Cuesta revela que la tradición, basada en la memoria y la representación, ha puesto barreras dentro de la percepción para ocultar el conocimiento del mundo en un lugar ideal, fuera del propio mundo del sujeto cognoscente, fundando así su conocimiento dentro de lo verificable y mensurable. Cuesta se opone a tal concepto de “ley natural” que pretende fijar el terreno del conocimiento mediante la imagen de un mundo ordenado por una tradición que conduce al estatismo.

En el Diablo, Jorge Cuesta reconoce una figura que encarna el movimiento, y esta figura le sirve para formular el concepto de “revolución.” Cuesta argumenta que el movimiento genera el cambio, y el cambio abre la posibilidad de una nueva percepción del sujeto en el mundo con relación al objeto que contempla. Es decir, introduce una nueva posición del sujeto en la cual la propia historia de leyes y ordenamientos es puesta en duda. Dice Cuesta:

Si la naturaleza fuera revolucionaria, no podría existir la noción de ley natural. La naturaleza es la costumbre, y la costumbre es la conformidad. Todo naturalismo es estrictamente conformismo [...] Lo revolucionario es lo que va en contra de la tradición, contra la costumbre; es el pecado, la obra del demonio.

Dentro de esta concepción, el Diablo es dotado de un movimiento que busca poner en crisis el orden circundante. Este movimiento mediante



el que se encarna la figura del Diablo contiene el concepto de “evolución”, es decir pretende dar un nuevo sentido a los significados establecidos por la tradición. Dicha evolución plantea llevar la percepción de los fenómenos a otro estadio. La revolución es vista por Cuesta como un estado fundacional para el pensamiento moderno, como el impulso que lleva a crear un arte verdadero, un arte que debe vincularse con las fuerzas opuestas a las del orden de la tradición, identificado por Cuesta como un arte naturalista: “No hay poesía sino revolucionaria, es decir, no la hay sin ‘la colaboración del demonio’ [citando a su vez a Gide]”. Así, el arte es la celebración de un movimiento que va en contra de un estado natural de leyes, de pensamiento tradicional, que persigue repetirse para brindar límites bajo los cuales el conocimiento del mundo no se realice desde la experiencia del sujeto, sino desde el mundo de la tradición.

Al mismo tiempo, Cuesta elabora una crítica a la posición desde la cual la tradición ha tratado de conocer el mundo mediante la imitación, lo que llama un “arte naturalista”, que es la representación de una imagen que ha sido reproducida una y otra vez por la tradición, y desde la cual se ha tratado de ver (reconocer) —sin conseguirlo— un mundo que no está en el mundo, en el espacio desde donde el sujeto lo contempla. De esa forma, la revolución, que es diabólica en sí misma, se opone a un naturalismo estático, sin movimiento alguno. Lo revolucionario es identificado entonces con el pecado y lo antinatural: aquello que para generar movimiento se opone a las leyes estáticas de la naturaleza. Dentro de esta generación de movimiento se busca que el objeto “aparezca” —dentro de este aparecer fenomenológico en la conciencia—, que se manifieste al sujeto con una furia violenta que conducirá a un “diferimiento” de los significados impuestos por la tradición para volver sobre los objetos que es necesario conocer mediante una experiencia vivida:



Apenas el arte inspira a no incurrir en el pecado, sólo consigue, como Nietzsche demostró con evidencia, falsificar el arte; pues es imposible que el arte se conforme con lo natural. Y lo extraordinario es lo único que fascina.

Cuesta destaca la necesidad de la percepción del objeto dentro de un plano distinto que lleve al sujeto que contempla a descubrir (desvelar) un nuevo objeto. Es decir, a poner en suspenso la historia del concepto y la significación que se le ha otorgado al objeto dentro de su devenir histórico tradicional.

Cuesta señala su oposición a un “orden natural” y la necesidad que tiene el sujeto, desde su rebeldía revolucionaria, de volver sobre el “mundo de facto”,² para descubrir la relación que tiene con él desde su propia individualidad. Esta posición, desde la que Cuesta plantea su nueva aproximación al mundo, es posible, en sus propios términos, gracias a la “decepción”, que debe manifestarse como una crítica del mundo que la tradición ha fundado. Afirma Jorge Cuesta:

Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a nuestro paisaje, cómo Ortiz de Montellano decepciona a nuestro folclore, cómo Salvador Novo decepciona a nuestras costumbres, cómo Xavier Villaurrutia decepciona a nuestra literatura; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo, cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo.

² Utilizo el término “mundo de facto”, tomado de la fenomenología, en contraposición del “mundo ideal” de la tradición. El mundo ideal es aquel proyectado por esa tradición dictatorial que ha dominado las representaciones del imaginario, mientras que el de mundo de facto es aquel en el que Flor y Dulce recorren las calles tomadas de la mano bajo la mirada escrutadora de los “conservadores” de aquel orbe ideal.



La decepción constituye, para nuestro autor, un medio para situarse en otra perspectiva de observación de los fenómenos. Es a partir tanto de la fascinación y de la decepción que se elaborará un contenido demoníaco para la conformación, en última instancia, del objeto poético en el mundo. Cuesta afirma: “no hay colaboración del demonio sin obra de arte”.

Al introducir como característica del “aparecer del objeto” la belleza a partir de la “fascinación”, Cuesta la propone como un elemento que constituirá una manifestación del objeto para el sujeto en su experiencia dentro del mundo.³ Tal fascinación estará en contra del estatismo de una recepción del objeto que se manifiesta en la naturaleza, pero que surge como un deseo que altera la representación estática de la tradición para establecer una relación entre el sujeto y el objeto. Cuesta habla de la fascinación como un atributo del objeto que abre la posibilidad de que el sujeto sea “movido” con fuerza por la aparición del objeto. Para Cuesta, la tradición representa un estado en el que no existe la necesidad de conjunción entre el sujeto y el objeto, sino una mera representación a partir del recuerdo del propio sujeto. Escribe Cuesta: “El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo”. La fascinación, para este poeta, se presenta sólo en lo extraordinario y la perversidad en lo bello: “Una poesía que no fascina es una poesía sin belleza, y no hay belleza sin perversidad”. Asimismo, introduce otro binomio que más tarde habrá de retomar y elaborar Octavio Paz: poesía y revolución. Cuesta afirma: “... son inseparables el diablo y la obra de arte, la revolución y la poesía”. Cuesta realiza así una analogía entre dos componentes signícos que definen al arte como un proceso de cambio, de movimiento que persi-

³ El “aparecer del objeto” se realiza en el sujeto cuando el objeto se revela en la conciencia de quien lo contempla, por ejemplo, cuando Flor vio por primera vez a Dulce caminando rítmicamente por los pasillos de la Facultad, ante ella se revelaron las curvas de la otra como un “objeto” que quiso conocer mediante una experiencia sensitiva.



que destruir lo estático y aquello que emule una naturaleza vista por la tradición. Con ello, se privilegia al arte, y en particular a la poesía, como un vehículo para conocer y aprehender una realidad negada u ocultada. Cuesta argumenta que mediante esta postura la poesía cobra conciencia de sí misma, y, por lo tanto, una función en sí misma. Para presentar el inicio de esta modernidad recurre a la actitud de Baudelaire: “Es cierto que desde Baudelaire la poesía ha adquirido una conciencia de sí misma tan clara y tan libre como no tuvo jamás”. Cuesta hace patente así la importancia de la autorreflexividad de la poesía como componente fundamental para hablar en términos de una “poesía de la modernidad”. Y es dentro de esa autorreflexividad “perversa” que el poeta debe ponderar a la poesía como una ciencia: “La poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio”. Esta “cientificidad” se deriva de la conciencia poética que el poeta tiene de sí mismo, conciencia partidaria de lo que el mismo Cuesta denomina como una actividad “demoníaca”. Con esta actitud, el poeta desciende de la elevación cósmica en la que lo situaba la tradición para caer de bruces en el mundo corporal, atribuyendo a los sentidos una participación directa en el proceso de conocimiento del objeto. Merleau-Ponty señala que dentro de la fenomenología “no hay pues que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo, sino decir por el contrario: el mundo es aquello que percibimos”. Así, el poeta, en tanto ser dotado de los componentes indispensables para el conocimiento total-parcial del hombre, busca tener acceso, dentro de su propia corporalidad, a la percepción que del mundo le generan sus sentidos; es consciente de su estado y de sus limitaciones, así como de una fuerza terrestre que ya no lo eleva sino que, al contrario, lo abisma. El Diablo como figura posibilita este abismarse y percibirse de la conciencia del hombre, del sujeto en el mundo.



De igual forma, en la teoría de Cuesta la figura del demonio encarna, dada su revelación en la conciencia del sujeto, la necesidad de conocer. Dentro de lo que denomina como “La ciencia poética” Cuesta pretende reconciliar conceptos que para la lógica tradicional carecen de sentido, y ante cuya carencia la poesía introduce la crítica del mundo fundada por la modernidad. Precisamente, al criticar al lenguaje, como reflejo o herramienta de conocimiento del mundo, se pretende evidenciar el sinsentido dentro del que se vive. Esa carencia de sentido fue la que llevó a Cuesta a buscar otros métodos de aproximación hacia las manifestaciones del objeto en la conciencia, y que años más tarde también llevaría a Paz a argumentar que “[e]l mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido”. Este es, precisamente, el mundo de la tradición a la que la ciencia poética que Cuesta plantea se opone. Ésta instaura la duda sobre el conocimiento fundado en la tradición. El mundo que Cuesta ofrece es un espacio en donde no se puede tener una certeza que no sea la misma duda, pero que al mismo tiempo genera un impulso, un movimiento en el que se plantea, dice Cuesta, una “exacta inteligencia de lo imprevisto”. Así, en la ciencia de la poesía —añade Cuesta— “no hay afirmación que no se ponga en duda, que no se convierta en problema. Pues esta es *la acción científica del diablo*: convertir todo en problemático, hacer de toda cosa un puro objeto intelectual”.

Cuesta sitúa a la poesía como el mecanismo en donde la manifestación de los fenómenos del mundo, en relación con el sujeto que los observa, se hace presente. La poesía, de ese modo, conserva un nexo para el conocimiento del mundo dentro del mundo. El mundo de la presencia se muestra en oposición al mundo de las esencias que el poeta pretende encontrar. La fenomenología trata, según Merleau-Ponty, de volver “a colocar la esencia en la existencia”, y considera que no se puede



comprender al hombre y al mundo sino a partir de su “facticidad”. Se trata de una filosofía trascendental que pone en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, pero es también una filosofía para la cual el mundo siempre está “ya ahí, antes de la reflexión”. Esta suspensión de las afirmaciones de la actitud natural que hemos llamado tradición le sirve a Cuesta para presentar al poeta dentro de una posición fenomenológica en el mundo, a partir de la cual evidencia la necesidad de un cambio de posición para situarse en éste. De ahí que Cuesta afirme: “La poesía es la tentación, es lo que solicita desde lejos. Por eso no son sensibles a ella las mentes ocupadas por su proximidad, conformes con la apariencia de las cosas, sin avidez de conocer, sin gusto por la ciencia, que es el deseo de lo que está remoto y profundo. Lo que está próximo, lo que es fácilmente accesible es incapaz de fascinar, de poseer el atractivo del demonio”. La poesía, así, ha de generar un movimiento hacia otro estadio y proseguir “más allá de los sentidos, más allá de la significación adonde sólo la fantasía puede probar el alcance y la precisión de su poder”. Con ello propone una revisión de los significantes y significados para llegar, a través de un método de conocimiento fenomenológico, a una redefinición de éstos, no sólo a través de la lógica tradicional, sino en conjunción con todas las formas que el ser humano tiene, esto es, por un lado, incorporando a su realidad cognitiva los accidentes y las contingencias que rodean al conocimiento (para Cuesta, el terreno de la “fantasía” como parte del sujeto. Una fantasía que no está vista únicamente como lugar imposible sino como espacio necesario para la aprehensión de los fenómenos); y, por otro, la “inteligencia” que se convierte en una categoría fundamental para la aprehensión de dicho conocimiento. Distinguimos que dentro de la teorización de Cuesta, la inteligencia presenta una oposición al concepto de razón, que encarna el método principal de conocimiento que la tradición ha practicado para



conocer el mundo. La inteligencia es la suprema capacidad que hace la diferencia —en el sentido de diferimiento— entre la comprensión del fenómeno o su pura representación en la memoria de la tradición. Por tanto, la realidad cognoscible de la tradición hasta entonces excluyente es negada para, en su lugar, otorgar, desde otra posición del sujeto, una propuesta “universal” que incluye la aparición de los objetos como entidades nuevas en el mundo. Dice Cuesta: “...es preciso desprenderse de toda realidad, de todo afecto, de toda seguridad; es preciso confiarse a la aventura de la inteligencia”. Esta nueva fuerza que Cuesta privilegia es una figura en (de) movimiento, demoníaca, que permite la liberación total del sistema tradicional de conocimiento. A través de ella se pretende un desplazamiento hacia lugares nunca antes explorados. Con este atributo, se pone en entredicho la manera que la tradición había tenido de percibir al mundo, y que en ese momento no estaba respondiendo a las exigencias que el hombre moderno se planteaba.

Cuesta expone así que una inteligencia anulada por la tradición al haber sido un espacio de conflicto para el hombre, y propone en la figura del Diablo una entidad mediante la cual el poeta se libera de sus limitaciones históricas. Así, la inteligencia, el conocimiento que emana del Diablo, la revolución que todo lo transforma, busca desestabilizar el mundo construido desde y por la tradición. En oposición a éste, el mundo desde el que Cuesta nos habla es el de la experiencia vivida, una zona de peligro en donde lo oculto se revela para fundar al nuevo hombre moderno, un hombre en el mundo, un hombre en la poesía.

Bibliografía

- CIRLOT, JUAN EDUARDO, *A Dictionary of Symbols*, New York, Philosophical Library, 1971.
Cuesta, Jorge, *Obras*, tt I y II, México, El Equilibrista, 1994.
Curtius, Ernest Robert. *Literatura europea y edad media latina* Vol. II, México, FCE, 1955.
Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, México, FCE, 1957.
Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, FCE, 1967.

Enfeito, no meu coração, a Praça da Figueira...

ÁLVARO DE CAMPOS

Yo me enamoré de una puta portuguesa.
La vi en la Praça da Figueira
mientras compraba hachís.

Me tomó de la mano
y me llevó a una covacha del Paraíso.
La cama era infame
pero me eché sobre ella
y llegué más lejos que Magallanes,

me perdí peor que Vasco da Gama,
me revolqué, me hundí, me llené de mar
y navegué sin norte
cabalgando

su sangre

entre suspiros.

Volví todas las noches
hasta que me quedé sin un euro
y un tren me arrancó de Lisboa.

Desde entonces
no he vuelto a encontrar un mar tan agitado:
voy de mujer en mujer

acariciando olas y espumas,
inútilmente.

Es estúpido
que lo diga
pero sólo es posible
tener una juventud
—y la mía
se quedó en la
Praça da Figueira.

Hoy
mi memoria es una fractura:
ya no busco el deseo,
sino algo que haga sangrar el silencio
y sacuda el exilio de los días,
pero cada vez es más verdad que no es posible
bañarse dos veces en el Tajo,
y cada vez está más lejos la vieja Lisboa,
y cada vez estoy más lejos de mi querida puta
portuguesa,
y cada vez más lejos de mí.

UNA VENTANA ABIERTA
PARA MUMIA

Óscar de Pablo

Vivo frente a una plaza. Son las cinco y al cuarto
lo atraviesa de pronto el amarillo, la diagonal de luz
que los árboles filtran,
la pulcra trama por la que el polvo sube
decidiendo su rumbo,
dibujando.

Una ventana es eso:
la simple decisión de no arrojarse afuera,
cinco pisos abajo,
o de arrojarse, si uno así lo quisiese,
un estar simultáneo en una plaza
y en un cuarto alfombrado de desorden y humo.

El polvo sube igual, bailando, en una celda
que no tiene ventanas, pero en cambio no hay forma
de decidir cerrar
una ventana abierta y no ceder por ahora
al impulso de echarse cinco pisos abajo:
un condenado a muerte
no puede ni siquiera suicidarse,
no tiene una ventana que cerrar,
una ventana para seguir con vida.

Con mi pequeña voz, con mi pequeña firma,
con mi pequeña parte en la lucha de todos,
poeta sin ventana,
yo te mando la mía.

FORREST GANDER: DOS POEMAS

Versiones y nota introductoria
de Valerie Mejer



Nacido el 21 de enero de 1956 en el desierto de Mojave en Barstow, California, Forrest Gander creció en Virginia y pasó importantes periodos en San Francisco, Dolores Hidalgo (México) y Eureka Springs, Arkansas, antes de mudarse a Rhode Island en 1982. Tiene licenciaturas en literatura y geología.

Es autor de ocho libros, incluyendo *Torn Awake* (que fue traducido al español y publicado por la editorial mexicana El Tucán de Virginia como *Arrancado del Sueño*) y *Science & Steepleflower* de la editorial New Directions. Títulos de otras de sus obras incluyen: *Rush to the Lake*, *Lynchburg* y *Deeds of Utmost Kindness*. Este año aparecieron la nueva colección de poemas *Eye Against Eye* y el libro de ensayos *A Faithful Existence*.

Forrest Gander es el editor de *Mouth to Mouth*, una antología bilingüe de poetas mexicanos contemporáneos. En 2002 fueron publicadas sus traducciones: *No Shelter: Selected Poems of Pura López Colomé* (Graywolf Press) y sus traducciones con Kent Johnson, *Immanent Visitor: The Selected Poems of Jaime Saenz* (University of California). Los poemas de Gander han sido traducidos al ruso, español, alemán, portugués y holandés. Ha recibido dos veces el Premio Gertrude Stein en el campo de Innovación a la Poesía Norteamericana. Ha recibido también becas del National Endowment for the Arts y premios del Fund for Poetry y de las Whiting y Howard Foundations. Es profesor de literatura en la Universidad de Brown, donde imparte cursos de fenomenología y de poesía asiático-americana y contemporánea.

DE LA OLA, EL ATAJO

En el agua verde vi tu ojo y adentro vi ese palacio árabe
pleno de aves y de vidrio roto.

Yo copio una dirección en mi mano derecha
y me lleno de recuerdos de salmos.

Un pez verde es al alga como el alga es a la ola
que se alza como el muro de las lamentaciones.

A mi cuerpo seco en la frontera,
a mi viento en los pulmones, a su silbido,
a mi mundo desgajado, a mi pena,
a mi pasaporte enmohecido, a mi concha sin perla,
te los llevas leve nube a un mundo líquido.

Anoche soñé con el cuerpo flácido de mi padre y con mi
perseverancia
azul de escapar, de encontrar un atajo, soñé con tu ojo
y por un instante encontré el vértice del camino,
la línea imaginaria que inclina un poco a la tierra:
eje a través de un tigre que asolea su lomo más que
su panza.

Al despertar somos devorados por la vigilia.
Nos devora la casa y sus afanes de agua. Nos devora el llevar a
nuestros hijos
a la escuela
y el *tal vez si yo pudiera.*

Había algo en ese sueño. Tú lo sabes. Una dirección. Un atajo.
Un bosque verde como tú y tus raíces.

Dame tus premoniciones, dame tu libro, dame tu prodigiosa
memoria,
dame la vista azul de tu ojo oscuro, dame el recogimiento de tus
aves dormidas.

A veces el atajo es un incendio
que el tigre del circo
atraviesa en un círculo perfecto
volviendo a mí con sus rayas intactas
y con la infinita continuidad de este necesario mundo salvaje.

(Del libro *De la ola, el atajo*)

L I G A D U R A

Cuando el intenso arrastre de la adolescencia del hijo jala a través
de ellos, la familia se alza hacia el afinamiento y empieza a romperse
como una ola.

“Cuando te besé, te hiciste para atrás”, dice la mujer. “¿Por qué?”

Días somnolientos en la puerta del invierno.

Cuando señala hacia la mujer, el niño mira su mano como lo haría
su perro.

La mandíbula del niño se traba. Como si detrás de sus dientes, dentro de la carne suave de su garganta, una nueva camada de dientes estuviera cortando camino. ¿Una boca, para qué?

Cada uno ve las cosas desde su esquina. Los argumentos toman giros en cada rincón, y ¿quién podría seguirlos? Una secuencia de frases en ruinas entra como un vendaval.

Cuando uno, cuando una palabra, cuando la palabra suicidio entra en la habitación donde ellos están gritando, el sistema se colapsa, prematuramente amansado.

El hombre escribe, “no me fue dado un sujeto, mas estoy entregado a mi sujeto. Estoy dentro de él como un parásito”.

Mira el rostro de la mujer crispase frente a la aproximación de otros futuros distintos a aquel futuro para el que su rostro estaba naturalmente preparado.

Así que brevemente habitan sus cuerpos como lo hace la música. Y aún así él continúa actuando como si hubiera porvenir.

Uno de ellos grita: “Yo sólo quiero que te vayas”.

Inexpresiva y plana como una tortilla, la luna de la tarde tendida sobre la casa.

Ella llama al hombre a una esquina en el sótano. “Esos no son huevos de araña”, dice él, haciéndose para atrás. “Esos son sus ojos”.

Cuando el encuentro con el ser es volcánico, nada puede seguirlo.

Abriendo el huevo para manifestarse a sí mismo, un niño en una familia.

Ellos, como a la espera. Como si dentro de la experiencia, destellante de significado, hubiera otras experiencias pendientes, innombrables.

(Del libro *Ojo contra ojo*)



I

Yeah —como decía el arriero—,
when the going gets tough, the tough get going
 y en el proceso vas dejando tu corazón embarrado en
 cachitos

metrallado de agujeros

por donde entra la luz:
embrace your anger, embrace your lust and your greed
and melt them in the light of your presence
 no hay de otra, tras la ruina y el desgarré
 ¡nuevo bizcocho augura el horizonte!

II

Cuando el gong suena dentro del gong en
 retesonancias de luz y oscuridad.
 Es ahí en donde el bagaje de la choya se desparrama
 en mil hormigas,
 mientras la mañana lenta se cuela por los poros y
 quedamos a la espera.
 ¿De un nuevo bizcocho?
 ¡Sííí!
 Yo, el hambriento frequentador de las panaderías, lo
 digo.
 Y mi *sí*, como mi *no* tienen trazas de día y de noche.
 ¿Es eso lo que quieres?
 ¡Sííí!
 Pero más que nada, buscar el origen de ese querer.
 Y ya en el origen, comprender que se ha llegado al destino.

Uno va
 animal fatídico
 del coño al caño
 entender ¿qué
 entender cuando el cucharón reboza
 de adioses y las nenas
 después de ser gozadas
 se van tornando estatuas
 de
 sal
 si puedes de esta
 pesadilla,
 y uno
 más huérfano que el gong
 calibrando
 la belleza
 de pasada?

Estatuas de sal ardiente y corrosiva, van destilando
 las morras entre los poros agigantados de sus
 entrepiernas.
 Y nosotros con la bestialidad equina del mugido,
 apenas tenemos ungüento para ungirnos en el ardor.
 Sólo rocas y farallones en las manos
 para recibir al mar.

Las cosas de los días que ellas,
las mujeres, nos dan con sus lenguas lunares, caminos
destellantes en donde el deseo se va a pique por el
maëlstrom de la ceguera de vivir queriendo abrir los
ojos
al ronronear de la ola que por fin nos despierte.
Pero escúchalo, al mar.
Habla nada y dice todo
en su fantasma de latido rojo corazón.

v

Ángel abismado en su dolor bestial
al cerrársele de pronto las puertas del cielo
en su caída labra la nostalgia infinita,
encona su deseo en furia inextinguible.

El escorpión se mata de su propio veneno
y maldice a la perra que le diera cabida
biliótico es el cáliz de su torcido anhelo
imagina fantasmas donde hay sólo ceniza.

El pasado feliz es su lúgubre mortaja
y la muerte la carta que saca en la baraja
entre los sordos gritos de placer de su amada

que alguien más se enchufa, la sordera quisiera
la languidez letal que da la adormidera...
en su lugar despierta, se vuelve hombre, ama.

Llega el dolor y la muerte a besarnos
su rípida boca nos deja sin voz
y el grito se atora en la música informe
que sala las flores de un muerto jardín.

Las hojas de otoño alimentan el humus
en el cementerio yace el corazón
y no hay agua que pueda rociar el despojo
en la lengua inerte se ha muerto el sabor.

En las secas ramas crujen viejas notas
que ya no alimentan el tiempo presente.
Todo es viscoso en lo que era transparente.

Las nubes pasan con promesas de gotas
que tal vez mañana sacien esta sed,
lo único vivo en el seco jardín.

La sed es puro incendio y quemadura
en el corazón, agujero
en la maldita víscera, cuando de ella
quedan sólo reflejos que te asestan
acerado metal; uno quisiera
beber en el leteo del olvido
pero la droga tarda...

y quedas perro
lamiendo tus heridas, hacinado
en un rincón oscuro, como sombra
ladrándole a la sombra.

VIII

Y mientras la droga llega
la luz dura taladra el minuterero.
Los ladridos de tu quemazón
sólo alborotan parvadas de sueño
y la sombra de lo que fuiste
está obligada a refugiarse
bajo la lluvia de alacranes del sol.

*No place to run
no place to hide
nothing left to do
but run, run, run.*

Let's run.

IX

Y corre la gacela
feliz de haber salido de la trampa
que mi sordo deseo le tendiera
o llora consternada en algún parque
meciendo entre sus brazos

el cadáver fresquito
del amor que tuviéramos

de eso nada sé

sólo sé que me duele y que la extraño.

x

Sólo le daba medio corazón
pero ella quería comérselo todo.
Eso sí. Le daba yo lechita caliente,
con todo y el tubo que ella pudiera
beber, con todo lo que tuviera de sed.
Yo le daba agua con viscoso deseo.
Yo deseaba verla colgar un grito
y luego le dejaba la habitación vacía
y ella se quedaba sola con el eco
a escucharme partir siempre de su cama

Media naranja mía que me medía en totalidades.
Ahora lloro todas, toditas las parcelas
que yo le di enteramente, eternamente.
Suyo en el deber de irme a las cuatro
pero ella quería a las ocho y yo, yo, yo,
yo ro toda la mitad de los mares.
¡Ay medio dolor!
¡Ay media vida!
¡Ay media muerte!

Me medio quedé chillando a todo.
Todito bañado en llanto.

XI

Quién pudiera como Krishna fraccionarse
darse del todo a todas las lindas vaqueritas que saben
de la ordeña
alumbrar sus más profundos recovecos
bombear de miel sus tiernos corazones
pero el Señor que es sádico
no más nos dio un cuerpo
y una pistolita por cabeza

quizá fue cosa de tiempo
y se cansó de esperar
o tan sólo le ganó su natural buenura
su franca y deliciosa putería
su miedo a ser dejada

y me dejó
con una herida en donde
sus pechos anidara
con las palabras viudas
y las manos marchitas
con la mirada triste
y el corazón cuarteado
en ese amar a medias
en que la quise tanto.

El Señor, sádico en su ausencia.
 Con su crueldad de ser inventado
 sin sus Marías que se van.
 Con su dolor de corazón brahamánico
 que nos hereda la inexistencia
 a nosotros su espejo fiel
 para que tejamos chambritas de dolor y gozo.
 Sólo dolor heredamos y mucha imaginación
 para soñar que esto llamado *mundo* es real.
 Sólo Marías rojas, corazones de Pedro.
 Sólo Juanes rosados, clítoris de Ana.
 Divinidades multicolores, azules cielos,
 ramas que arañan lo invisible en su terco sueño.
 Querer crecer, querer amar, querer poder.
 Desear lo eterno de José y Azucena
 en la boca efímera de Dios.
 Es en el sueño de la boca vacía de Jesús
 en donde colgamos filigranas para inventar
 que existe algo más que el deseo por Gabriela,
 que el odio por Silvia,
 que la camaradería de Alberto.
 Que el miedo a Adolfo
 y la admiración por David.
 Pero habrá que consagrarlo “porque nunca sonríe y debe
 dolerle mucho el corazón” a ese sádico que aquí nos
 está soñando y nunca ha tenido ni sabe lo que es tener
 Marías que se van.
 ¡Señor, señor, escúchanos!
 “El hombre sí te sufre, el dios es él”.

XIII

Ah dios en bancarrota con leve tufillo
a eternidad y miasma
de tanta ardiente emputecida carne
—ya Bataille lo decía, “los besos
de mucha lengüita acaban
sabiendo a rata”, y uno, ciego
por el deseo va
a tuestas y tropiezos por la vida con
el clavo por delante y las ganas de ensartar
a cuanta mariposa se apetezca, cuando
en el trance uno acaba descubriéndose
fofito y vulnerable
y cazador cazado
ensartado por la flecha de cupido
crucifixión rosada
Dionisos ultimado
ya rosa el corazón pleno de espinas.

—Perfume del amor que es grato a Dios
(perfuma su vacío)
ahí donde el más macho da lugar a María.

XIV

La cruz es el camino,
la rosa, la humanidad.
Lo digo mirándome el estigma en la palma.
Con la burra de la aburrición.
Con la vaca de la vacación.

Con el sabor a rata,
pero sin el besito, ni la lengua.
No me quito de encima al *mi* de mi misión:
Pablito clavó un clavito
un cablito pabó a calvito.
La traba de mi trabazón.
En mi pajar de pajas la veo pasar,
con esas nalgas que me derrumban.
En mi momentáneo momento de vivo
inhalo el tufo de la eternidad
con su pesado sabor a carne
y su grave gravitación
que me aplasta este sábado
sin gloria en el que escribo.
En la nada nado
en la nata, mi natación.

xv

Y es que uno está solito
y busca di-vertirse, hacerse dos
por un ratito, el
que escribe y el escrito
el mandoble y la pepita
a la cual atravesar
para
acabar
al final
deslechado y limpiecito

como vaciado de sí
de toda la ñaña de bloques aprendidos
y recuerdos vividos y esperanzas y anhelos que
uno es
para volver a ser niño
acabado de nacer
o levitante buda ligerito
de fresco y puro noser.

Pero, ¡coño!, el culo jala
y al pasar
por la ventana resbala
el ángel, vuelve a caer
al fondo de la cazuela
del ser
echando a andar la máquina de nuevo

que si yo
que si no yo
que si yo no
que si no, yo

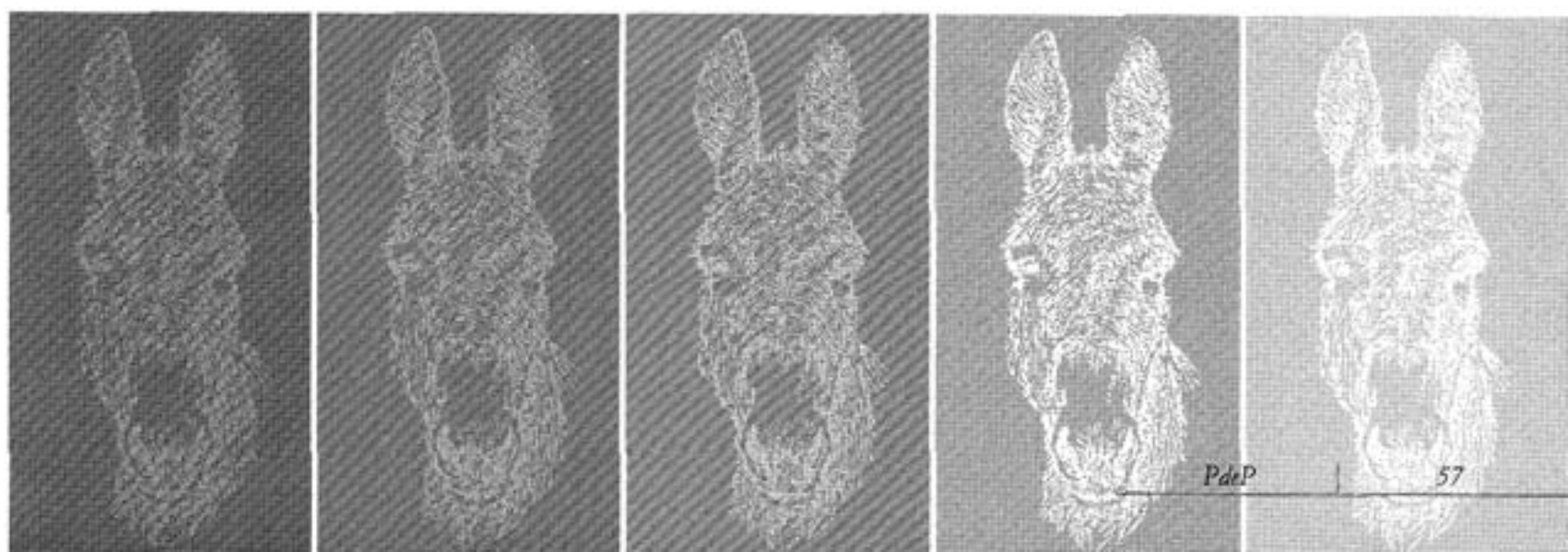
y corre hámster corre a ningún lado
que no hay nada que hacer
sino correr.

Por eso, punto final antes de la "A".
 Sordera en los ojos, ceguera en los oídos.
 Mundo de ciegos
 comida en el culo, caca en la boca.
 Yo, yo, yo, yo, yo.
 Pero los amo con todo el odio
 hipócritas importantes monigotes.
 Del mundo al mundo van
 con sus trajes grises
 y sus no traje nada
 porque nada tienen
 sólo egoísmo y pus.
 Los acaricio con un gancho
 con una uña de gato les saco el no amor que tienen
 gotas de sangre que nada vale
 ni siquiera la energía del sol que los mueve.
Semblables del asco
 no poetas, no humanos, semiseres,
 ni siquiera bestias de tan abyectos.
 Hechos a semejanza de la náusea
 con la que vomito mi disgusto
 de ser semejante a ustedes.

Tal es la condición —Baudelaire
 de por medio—: perdido
 en *maya* el burrito no sabe

de odioamor ni de más metafísica
que el mundo que resbala
por sus ojos abismo
por sus ojos de noche constelada
the kiss of love the kiss of death
son en él sordo y largo rebuznido
y rebuzna
a diferencia del poeta que elabora
lo que en esencia es lo mismo
el ijar asaeteado por la pulsión de nada
la pezuña cascante y el miembro endurecido
cuando la burra suelta su perfume
al aire
su perfume de burra aburrída
que pide macho
y esconde en su dulzura enterito el dolor y la sangre
con que se teje el mundo
ante los impávidos ojos del Dador.

El poeta refleja la escena
detrás de sus palabras se cocina
un rebuznido mayor.



TRES POEMAS

L u i s P a n i a g u a

LLUEVE LA MIRADA

Cae la mirada
como una lluvia
que no termina de nombrarte,
como una mano
acariciando en las apenas tinieblas
un cuerpo sentido.
Las faldas pétreas
dejan al descubierto
tus muslos vegetales.
Extendida sobre el suelo
eres más que la vida que te recorre,
más que el parpadeo metálico
de tu sangre fluyendo
y ese acento provinciano
con el que dices tu nombre.

Estás ahí
y creces sin moverte,
eres isla que atraviesa
el paisaje y la mirada,
eres brasa, eres fuego,
el aire te alimenta, te acrecienta:
qué dioses, venidos del aire,
eyaculan sobre tu cuerpo
parvadas de aves blancas.
Dime con qué tacto tocarte
para que no te desvanezcas.

Atravesamos sin saberlo
el tiempo:
más allá, la tarde todavía no ha llegado,
aquí la oscuridad comienza apenas
su trabajo.

COMO SI FUERA CIERTO...

I

Como si fuera cierto que existimos,
la piedra finge ser piedra
y el poeta poeta:
El mundo es un espejo roto.

II

¿Cuál es la distancia
entre cosas y nombres?

III

Si digo lluvia caen pájaros muertos,
si digo ave un árbol se sacude
y se sangra.
Encontrar la palabra
para evitar la catástrofe
que se avecina.
Encontrar la palabra
o despertar.

PERFILES DE LA NOCHE

Un pie gigante ha dejado su huella:
en la plaza desierta
el ladrido de un perro es un mezcal
atravesando la garganta de la noche.
La sed mira con sus ojos de cacto.
Las calles lamen su tristeza
con la lluvia.

Un pie gigante
ha dejado su huella:
una moneda arrojada
al fondo del estanque
es el ojo,
el agua, lo que mira.

ARARAT

a Diana

I

Ha nacido un islote en medio de la sala,
un Ararat de cajas de cartón y cintas adhesivas
a cuyos pies se anuncia la partida:

pequeños objetos cotidianos
(una pluma, un anillo, algún deseo,
la llave de ninguna cerradura)
olvidadas baratijas que ya nadie buscaba
y que hoy vuelven en forma de presagios:

Como la sed,
emblema de las aguas,
mudarse es el signo del arraigo:

sólo se queda
en lo que se va dejando.

II

*Los camellos pasan: el horizonte cambia
de sitio.*

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Mahoma, movamos la montaña:

Abajo esperan Abdul el camellero y sus muchachos,
cinco jóvenes traídos ex profeso para,

a cambio de una suma a todas luces abusiva,
cruzar el barrio con la casa a lomos.

He aquí la paradoja del traslado:
pagar también por irse
en busca del diluvio más propicio
y hallar no más que vencidos olivares,

signos oscuros,
inefables rastros de otras permanencias:

la huella rupestre de unas manos,
un número anotado de prisa sobre el muro,
la grieta que ya tantos resanaron.

Cosas que están
y pasan como aquella caravana.

III

Aligera la carga:

No hay un oasis en medio del desierto
sino un bosque de signos por el que hablan
la antena, los cables, la ventana...

Y más allá,
al borde del rebaño,
la indolente, la oveja descarriada,

Cordero de Dios que cifras la mudanza
en la alquimia permanente de la forma:

El irse que es la nube,
toda ella su equipaje
(la forma que en el fondo es su accidente,
un molde en que se fija la mirada
o el indócil fantasma que desmiente
el peso de la carga y su trasiego).

No hay remansos a orillas de este bosque:
Apenas una fe de sombra y aguacero.

IV

*Lo que es capital es el acto de traspasar
la línea fatídica.*

VLADIMIR DIMITRIJEVIĆ

Lo capital es, entonces, no quedarse.

Podríamos irnos aun sin nuestros nombres
y en ellos avivar alguna hoguera;
sentirla arder mientras hacemos el camino
de la flama hacia el fondo de nosotros.

Podríamos inclusive en ese incendio
consumirnos en la piel de otros fantasmas,
oírnos crepitar en otro fuego.

Lo capital es habitarse sin nostalgia.

EXPLICACIÓN

a mi hija

Desde una edad incierta

—sus tres años—

Marianna me pregunta

si mudarse es

cambiar de casa.

No le puedo decir que llevo días

tallando las palabras

para hacer un amuleto

que me salve de esa duda.

Que sí, le digo entonces,

que pronto nos iremos de estos muros,

que con los ojos mudaremos de ventanas.

Eso digo, pero callo lo importante,

que lo que muda

es que cambia por la fuerza:

de amor o de lugar,

de fe y de camiseta.

Yo he cambiado

de moldes y de aliento,

y a menudo

me mudo de certezas.

Lo cierto es que no mudo,
modulo
mi voz en estos versos
para hacerme a la medida de mi estancia.

Pero no son mis versos lo importante
sino aquello
que al extenderse callan:

no la estancia
sino el plazo
que en ella se consume,
la sed inextinguible de quedarse.

Porque un día también nosotros nos iremos,
cada quien a frotar sus talismanes,
a habitar una casa a la medida.

FRAGMENTOS DEL *LIBRO DEL SILENCIO* (*LA VIDA DEL ESPÍRITU*)

Rafael Mondragón

FRAGMENTO TERCERO

I

Hubo, entonces, un momento en el que nació la belleza. Y las cosas, por un instante, mostraron la desnudez de su rostro ante el cansancio de nuestras manos ajadas. Entonces nuestras manos se llenaron de luz, y comenzaron a ser manos. Y nuestros ojos entonces vieron, y comenzaron a ser ojos. Entonces caminamos, entrando a la vida, y fuimos hombres por vez primera.

II

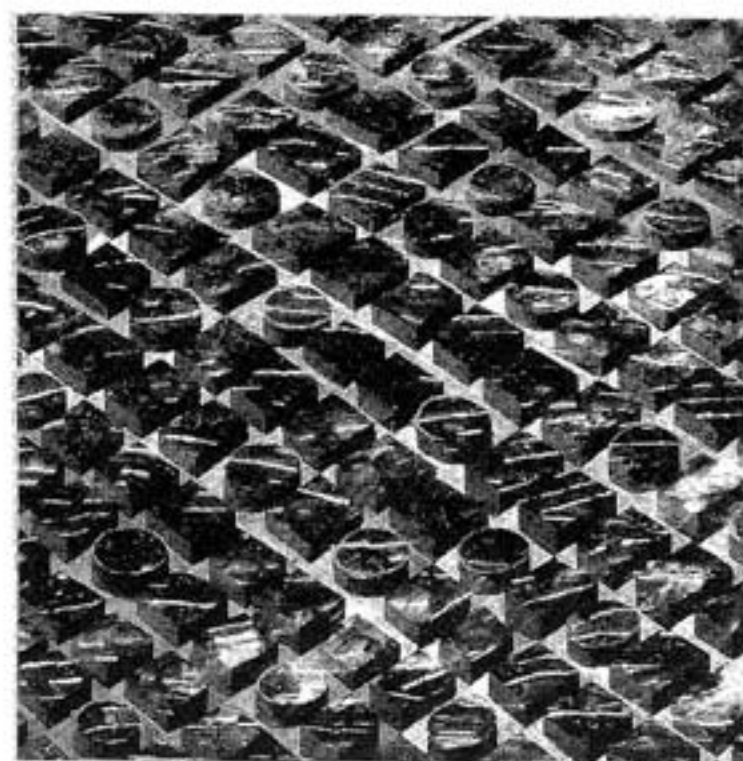
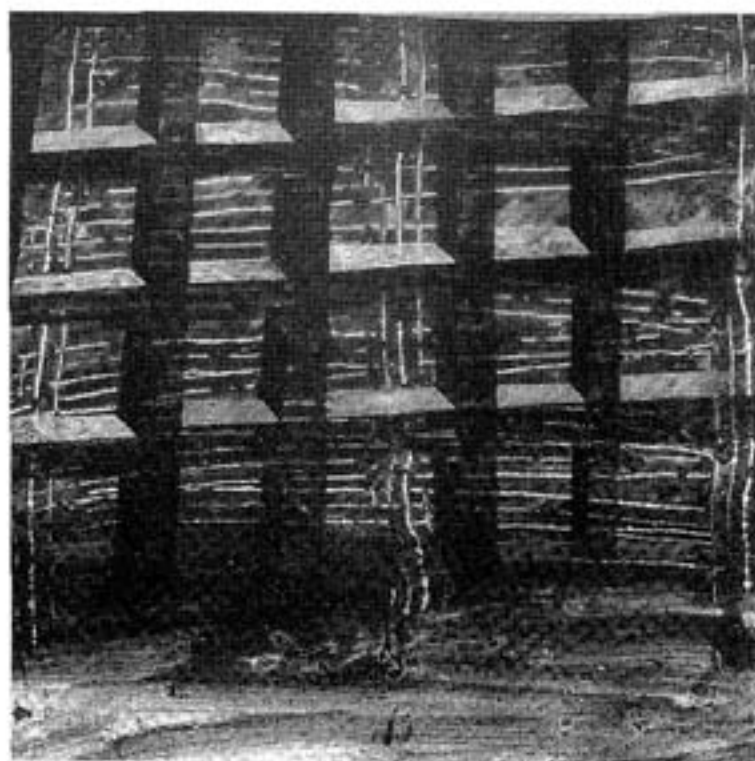
Es como en el momento en el que estás con tu amada. Tocas su cuerpo, en la ceguera, buscas su cuerpo en la noche como si la buscaras en niebla. Ciego vine al mundo, para buscar a mi amada. Le pido me diga su nombre para saber si ella existe.

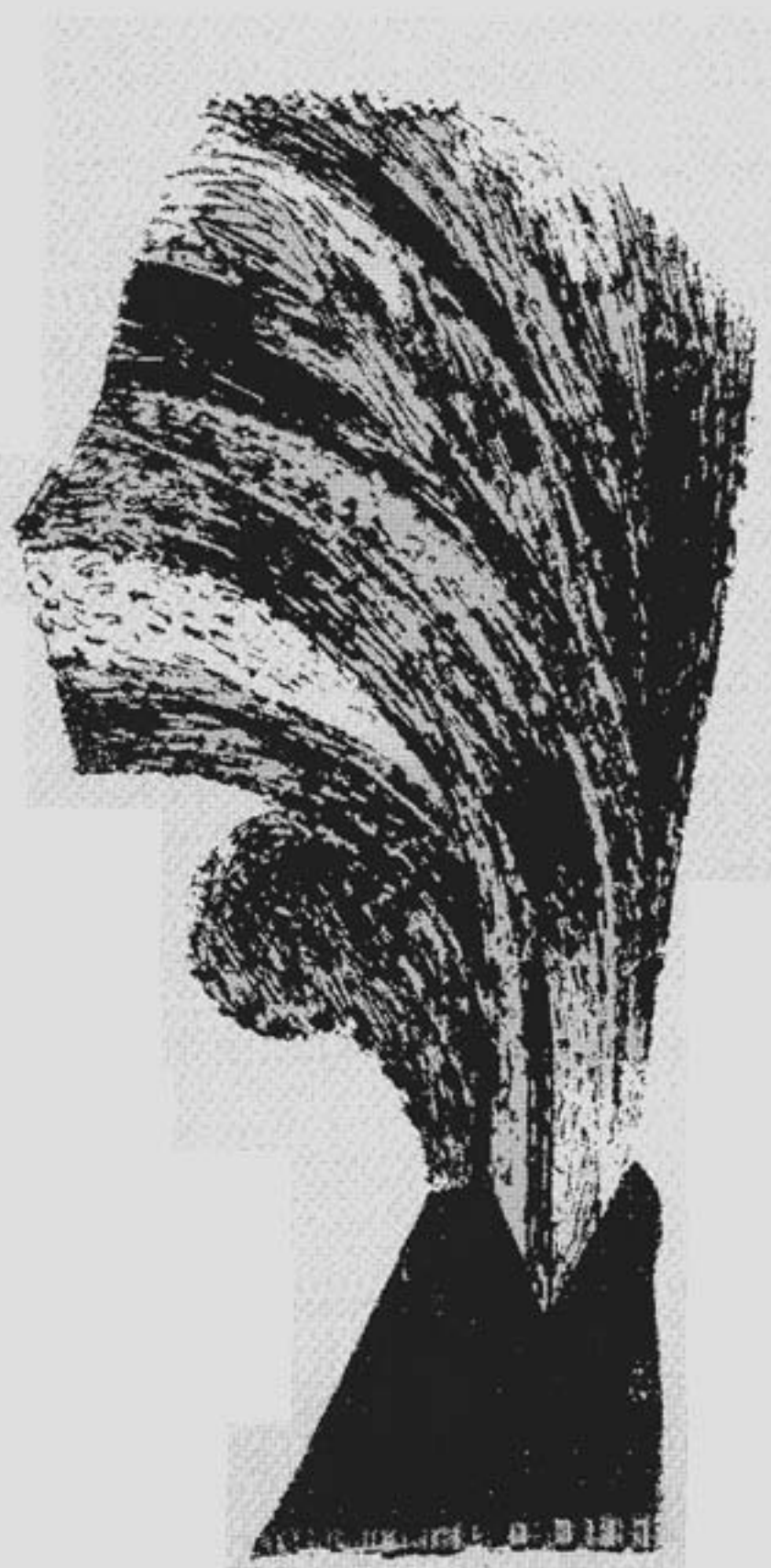
III

Entonces llega su voz, y entonces nace la belleza. Soy como aquel pescador, que durante años sacaba piedras del río utilizando aquellas manos ajadas. Las piedras no dan de comer, ni hacen a un buen pescador. Y sin embargo aquél sabía que ellas tenían un secreto... Guarda las piedras en tu mano, en tu bolsillo, entonces camina y siente al secreto en tu bolsillo. El Mundo es el secreto. Contempla. Contempla durante horas las piedras, esperando a que aparezca la belleza.

FRAGMENTO SÉPTIMO

Hay una metáfora que creo que viene de la Biblia; yo nunca he leído toda la Biblia, sólo pedazos. Dice que cuando Dios creó al hombre le insufló el aliento vital. Eso quiere decir que sopló sobre él para que con su soplo naciera la vida. Algo parecido sucedió con la muerte de mi padre. Aprendí que el dolor nunca pasa, porque el dolor es parte de la vida, y le da sentido. Me dolía su muerte precisamente porque lo amaba mucho. Era como el soplo de Dios; mi padre sopló sobre mi cuerpo, y su aliento quedó grabado. No grabado. Digamos que quedó flotando allí, adentro de mi pecho. Ese soplo me acompaña a todos lados donde voy. Es el amor que da vida. Me recuerda que estoy vivo. Esta vida, que se parece a veces tanto a la melancolía. Con su muerte, mi padre sopló sobre mí, y en ese momento mi figura de barro se estremeció, y miró al mundo, comenzó a caminar a gatas, a tuestas, aturdido, enceguecido.





HOMENAJE A JAIME GARCÍA TERRÉS

A DIEZ AÑOS DE SU MUERTE

David Huerta

Las provincias del aire, el primer libro de poesía de Jaime García Terrés, apareció hace 50 años con el sello editorial del Fondo de Cultura Económica. El colofón informa que “se acabó de imprimir el día 3 de noviembre de 1956” y que se hicieron de él 2,000 ejemplares. La edición de la obra, concluye el colofón, “estuvo al cuidado del autor y de Alí Chumacero”. Hasta donde sé —pero puedo equivocarme—, el cincuentenario de *Las provincias del aire* no ha sido destacado lo suficiente en estos días y semanas; me parece que vale la pena ponerlo de resalto. (Diré, además, que en 1956 nació un amigo aquí presente: el ensayista y poeta Jaime Moreno Villarreal, tocayo y colaborador de nuestro homenajeado.)

Ese libro de García Terrés fue el número 30 de la colección Letras Mexicanas; quedó incluido en el catálogo del Fondo después de títulos de Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Enrique González Martínez, Salvador Novo, Juan Rulfo, Xavier Villaurrutia y



Mariano Azuela, entre otros autores, hecho que debe haberle producido una íntima y muy grande satisfacción a su autor, joven adulto de 32 años de edad. Hacía tres lustros, el poeta que entonces se estrenaba con ese volumen del Fondo de Cultura Económica, se había dado a conocer en el mundillo literario con un ensayo titulado *Panorama de la crítica en México*, del año 1941.

El primer libro poético de Jaime García Terrés es un tomo delgado, de pastas duras, y de menos de cien páginas (el índice termina en la página 90). Está dividido en cuatro secciones bien definidas y diferentes unas de otras: “El hermano menor”, “Correo nocturno”, “Los cinco sentidos” y “Tentativa”. No puedo describir la ilustración de la portada porque mi ejemplar carece de la protección del guardapolvo; pero puedo decir que el segundo libro poético de García Terrés, *Los reinos combatientes* —número 69 de Letras Mexicanas, la misma colección donde se inclu-

yó el primero—, luce una viñeta de Remedios Varo.

En los 34 poemas de *Las provincias del aire* predomina el verso libre, pero hay excepciones notables: los tercetos de endecasílabos y heptasílabos del primero, “Testimonios”; la octava real de “La calle”, dos sonetos (“El manuscrito inconcluso” y “Caballero charlatán”) y un poema en tercetos encadenados, según el riguroso canon italiano, titulado “Sobre la tumba de un oscuro ladrón”. Todas estas composiciones están en la primera mitad del libro; las demás muestran de diversas maneras el dominio formal de las modulaciones clásicas que Jaime García Terrés había alcanzado muy temprano en su quehacer literario.

Es posible que García Terrés se propusiera en algún momento de su vida “ser un poeta *telúrico*”, palabras que se leen en el primer verso —pero quizás es una línea irónica—, de *Los reinos combatientes*, su segundo libro, publicado en 1961. Comoquiera, es interesante advertir que ese poema (irónico o no) plantea una querella ínti-

ma y la dibuja en términos muy intensos.

El poema al que pertenece ese verso, “Cantar de Valparaíso”, puede verse o leerse con una doble faz de Jano: con una cara mira hacia delante, hacia el trabajo literario futuro del poeta, y con la otra considera o pondera su único libro aparecido hasta entonces, el anterior a *Los reinos combatientes*, es decir, *Las provincias del aire*. “Cantar de Valparaíso”, escrito en segunda persona —un *tú* que revela una intimidad y una confianza que permiten discernir en su uso a la primera persona del yo lírico— es una especie de curioso testimonio autocrítico en el que se dibuja, como en filigrana, una poética testimonial: de un lado los deseos originales del poeta, del otro su verdadero talante, puesto de manifiesto en esos dos libros, el de 1956 y el de 1961.

En “Cantar de Valparaíso”, después de siete rápidos versos que se ocupan de “lo telúrico” —ritos “del paisaje” (así dice, con evidente juego de palabras), volcanes, ríos, bosques, llanuras—, y del vocabulario que lo acompa-

ña, apenas sugerido, posiblemente nerudiano, el poeta se ocupa de otros temas, del todo diferentes. (El *Canto general* había comenzado a circular en 1950, en edición mexicana; el ciclo de las odas elementales se pondría en movimiento en 1954.) Habla de viajes a medianoche y de la descripción de episodios efímeros; del *asombro / de los rostros dormidos en hoteles de paso*, y vuelve al razonado y sentido escepticismo ante lo grandioso de las descripciones “telúricas”; lo hace en esta forma, en dos versos de impecable y bien calibrado prosaísmo:

*Encoges los hombros cuando el alba
precipita
desde lo alto de la cordilleras blondos
aluviones.*

Las pretensiones del poeta son ahora otras; las búsquedas también lo son. Es posible que su preocupación principal sea *el orbe claroscuro / del corazón*. En cualquier caso, se encuentra *al margen de los cánticos*, posible alusión al poeta español Jorge Guillén, celebrador afirmativo y gozoso del mundo,

de tono diferente al de Neruda, indudablemente, pero lejano también a las tentativas de García Terrés.

Lo cierto es que el orbe del corazón, los temas íntimos, los motivos del amor y de la curiosidad intelectual, los problemas trágicos de la condición humana —a veces encarnados en personajes anónimos u oscuros, como el ladrón del soneto ya mencionado de *Las provincias del aire*—, forman sin duda la parte principal, o mejor dicho única, de los dos libros iniciales de Jaime García Terrés. Delicadas y hondas *etopeyas* o semblanzas morales, muy meditadas, trabajadas con esmero admirable, resultarán algunas de sus mejores páginas: del ladrón del primer libro, cuyo destino fue descubierto en las páginas de un diario, al encuentro con el poeta Ezra Pound, muchos años después —años repletos de experiencia, de reflexiones, de lecturas y de poemas leídos y escritos.

Cuando en 1966 apareció la célebre antología titulada *Poesía en movimiento*, García Terrés solamente tenía en su haber bibliográfico-

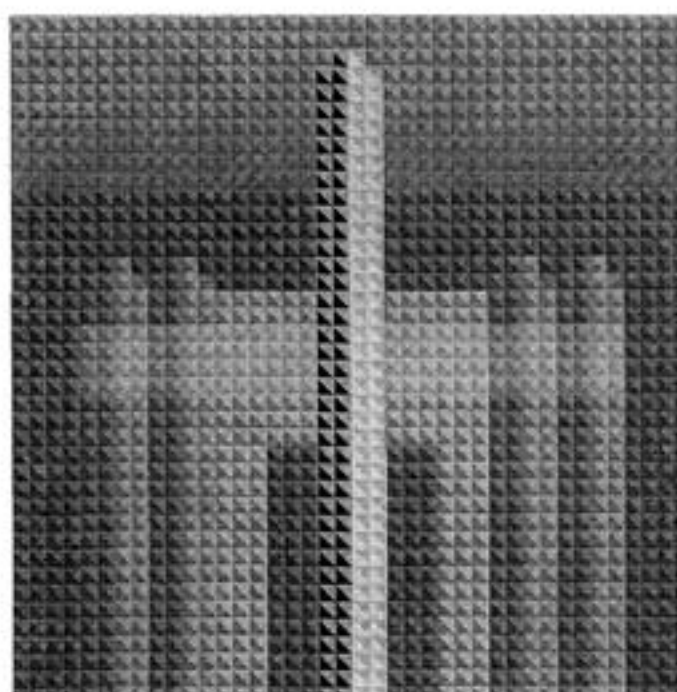
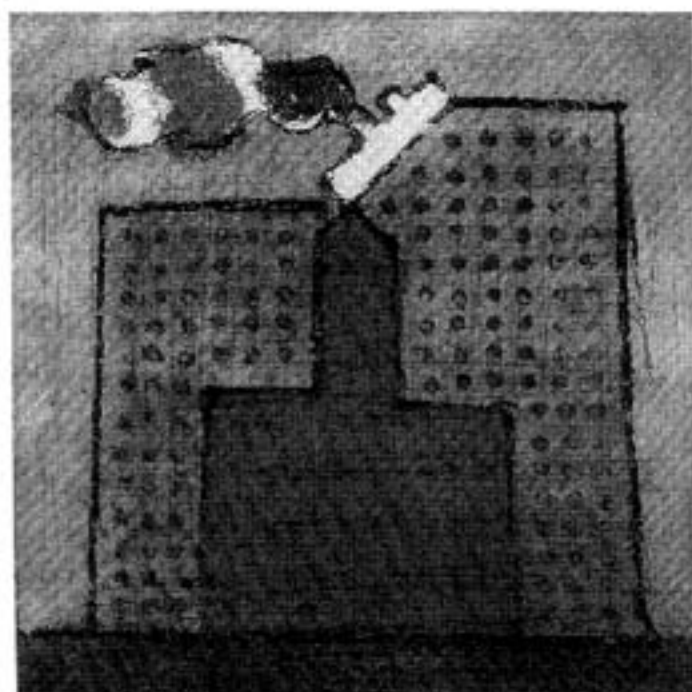
poético esos dos títulos de Letras Mexicanas. De ahí se escogieron un puñado de composiciones, lo cual, al paso del tiempo, resulta injusto: la obra del poeta Jaime García Terrés creció en múltiples direcciones en los años y en las décadas posteriores. Suelo decir que, a pesar de su título, *Poesía en movimiento* es uno de los libros más inmóviles —más desesperantemente inmóviles, agregaría— de la literatura mexicana; una de las pruebas de ese estatismo es la sección dedicada a García Terrés.

He releído con gusto esos dos libros, procurando revivir o reconstruir, en la medida de lo posible, aquellos años, 1956 y 1961, tal y como pudo experimentarlos el poeta que entonces se daba a conocer en su faceta lírica. Con naturalidad, se incorporó

en el canon poético mexicano; la prueba está en su inclusión dentro de las páginas de *Poesía en movimiento*. Debió sentir una satisfacción muy grande al verse reconocido críticamente de esa manera por sus pares, es decir, los antólogos de aquel libro panorámico, sinóptico, de 1966 (Paz, Chumacero, Aridjis y Pacheco).

Hace 50 años, entonces, apareció *Las provincias del aire*, y hace diez años murió don Jaime. Esas dos fechas pueden unirse en el recuerdo que de él tenemos como lectores de su poesía, como sus colaboradores y, en fin, como un puñado de escritores que tanto aprendimos de él y que tanto le agradecemos.

Leído el 9 de mayo de 2006 en Ciudad Universitaria.





La primera vez que hablé con Vicente Rojo sobre poesía fue a mediados de los años setenta ante una mesa de trabajo de Ediciones Era, cuando le llevé el manuscrito de mi libro *Cuaderno de noviembre*, publicado con ese sello en 1976. Había escrito la mayor parte del libro entre 1972 y 1974, cuando trabajaba yo en una oficinita del Fondo de Cultura Económica a las órdenes del poeta y diplomático Jaime García Terrés. En esos mismos años también había comenzado a colaborar, por recomendación de José Emilio Pacheco, en el suplemento cultural de la revista *Siempre!*, el legendario “La cultura en México”. Ahí conocí a Rojo, y debo decir cuanto antes que lo mejor de los cinco años que pasé en el suplemento de *Siempre!* fue haber conocido a este hombre, a ese artista único, a ese pintor y maestro tipógrafo y diseñador genial que parece salido de un cuadro del Greco.

Vuelvo a mi pequeña historia en torno a *Cuaderno de noviembre*. Rojo ponderó cuidadosamente

los largos versos de mi libro y me advirtió que a menos que lo publicáramos en formato “apaaisado” —es decir, el formato de los cuadernos “a la italiana” de mis primeros años escolares—, deberíamos cortar los versos. ¿Cómo? ¿Partir o no partir líneas al final de la tirada tipográfica de izquierda a derecha, dirección de nuestras lecturas en Occidente, vía de todas nuestras lecciones? Ahí estaba el asunto hamletiano ante la problemática tipográfica de ciertos temas menores, que a los poetas nos importan mucho, de verdad: cortar o no cortar los versos. Tal es el terreno absolutamente materialista de la puesta entintada de nuestros trabajos en el cosmos de su reproducción mecánica.

Con una paciencia ejemplar, Rojo entendió muy bien mis preocupaciones ante esos problemas y tuvo la temeridad de tomarme en serio, a mí, un poeta que apenas andaba bordeando los 25 años de edad, muy entusiasta desde luego, pero también muy aturrido, y no poco desorientado en

terrenos que él ya había recorrido en todas las direcciones posibles. Dicho de otra manera: él venía de regreso cuando yo apenas hacía el viaje de ida a esos países que no he terminado de conocer, pero de los que él ha sido cartógrafo, meteorólogo y cronista: las páginas de los libros, de las revistas, de los suplementos culturales; las líneas y colores de carteles, catálogos, programas teatrales de mano, campo, este último, que exploró con pormenor al lado de Miguel Prieto, con quien hizo una parte importante de sus aprendizajes iniciales. Quizás no a pesar de ello sino por eso mismo le di yo un poco de ternura al maestro que ya entonces era Vicente Rojo, pintor y más que *diseñador gráfico*, auténtico *director artístico* de varias publicaciones entre las mejores que se hicieron en México en la segunda mitad del siglo XX; lo digo así porque nunca estará de más ponerlo de resalto: en la frase *dirección artística* —sin duda jerárquica, ante lo que no tengo el menor problema— está puesta explícitamente la venerable idea del arte, faltaba más.

Decidimos, pues, que los versos largos, unos cuantos larguísimo, de mi *Cuaderno* dieran la vuelta, sin partir palabra en el margen derecho de la página y metidos en una especie de semi-sangría de un cuadratín; esto se entiende mejor, por supuesto, si ve uno las páginas del libro, cuyo diseño tipográfico se debe a Vicente Rojo. Pero el problema de esa composición quedó resuelto de una manera que me satisface sobremanera y que he procurado adoptar en otros libros míos posteriores, varios de ellos publicados también, en buena hora, por Era, una casa a cuya familia puedo decir que pertenezco, aunque más no sea que por derecho de antigüedad: hace 30 años, como quedó ya dicho líneas arriba, se publicó con el sello de Era mi *Cuaderno de noviembre*. Nunca he sido más feliz como autor que con esos editores, los mejores de México.

Un verso es aquello que vuelve todavía en la escritura moderna, como en los tiempos antiguos volvía con el canto, con la rapsodia, con la melopea de los aedos; significa el regreso de un tiempo

verbal rítmico. Etimológicamente, *verso* es aquello que vuelve. Vicente Rojo consiguió que mis versos siguieran siendo versos, a pesar de su longitud, largas tiradas de varias palabras; pudo, por medio de una decisión compositiva, darles consistencia, coherencia, elegancia en la materialidad de la realización tipográfica.

Hubo otro punto importante sobre el cual decidir en la composición y el diseño de ese *Cuaderno* novembrino. Es un tema un poco extraño, o así me lo parece: yo me empeñé en que el libro no tuviera índice, a lo que Rojo se opuso al principio; le expliqué mis razones, las entendió soberbiamente bien, y las aceptó; con ello me hizo inmensamente feliz: el libro saldría como yo lo había concebido.

Me explico. Yo no deseaba que al final del volumen hubiese una de esas extrañas listas que son los índices de primeros versos (o de parte de los primeros versos), que forman un poema descoyuntado y peor que surrealista; mis textos en ese libro no llevan título, encabezado o epígrafe de ningún tipo: comienzan sin más, desnuda-

mente, y forman una serie textual ante la que el lector debe decidir qué tiene ante los ojos, entre las manos: si un libro de textos independientes o un solo texto; en otras palabras, quise jugar con esa ambigüedad que propiciaba la falta de lista de primeros versos al término de la obra.

El libro salió sin índice, gracias a la indulgencia y la comprensión de Vicente Rojo.

Entiéndaseme bien en este punto: Rojo fue paciente conmigo, comprensivo y digo que hasta indulgente, pero *porque entendía mis razones poéticas*. Esto me parece digno de todos los homenajes concebibles. Les puedo asegurar a ustedes que no hay muchas personas así en el universo-mundo, ni a lo largo de la historia ha habido.

Cuando llevé a Era otro manuscrito, el de mi libro titulado *Incurable* —publicado en 1987—, Rojo lo vio con franca inquietud, un poquillo nervioso, y me propuso en tono jocososerio, ante las 501 cuartillas del original, que mejor sería publicarlo en fascículos y venderlo en los puestos de periódicos de las esquinas. Encajé

la broma, un comentario más bien cordial —Rojo es uno de los hombres con menos o nada de hiel, en un medio en el que abundan las malas bestias—, y sin decir mucho más nos sentamos a trabajar en su despacho.

Once años después, nos hicimos un gesto de reconocimiento y la composición tipográfica de las páginas de *Incurable* siguió de cerca la de *Cuaderno de noviembre*, el libro de 1976.

En 1984 emprendimos Rojo y yo nuestra colaboración más gloriosa: el libro de arte titulado *Lluvias de noviembre*, en el que mezclamos o hicimos converger dos temas muy nuestros: sus lluvias mexicanas y el mes de noviembre de aquel librito mío de 1976, no menos mexicano, por cierto: doce soberbias serigrafías impresas en papel amate blanco y tres módicos poemas míos. Sé, sabemos Rojo y yo, que la lluvia apenas cae en noviembre, pero entonces, ¿no era todavía más interesante ponerle así a un libro de imágenes y versos? Lo imprimieron en Multiarte y es uno de mis grandes orgullos.

Al paso de los años me he alejado de la idea de que en el terreno artístico hay posibilidades de equiparar obras de diversos campos, disciplinas o especialidades: un cuadro poético, un poema figurativo, una película armoniosa. Estoy al tanto de los préstamos, sobre todo en el lenguaje crítico, de las terminologías de las artes, y de la incesante circulación de formulaciones mixtas. Sólo por excepción ocurre que un artista se distinga de veras en dos campos a la vez, con el mismo brillo: por bien ejecutados que estén, los dibujos de Victor Hugo no equivalen ni por asomo a sus libros, por ejemplo.

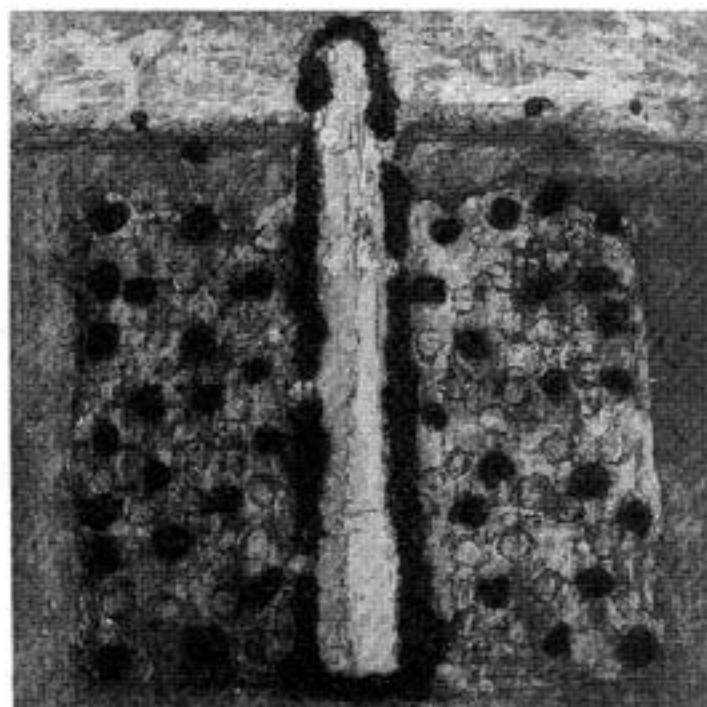
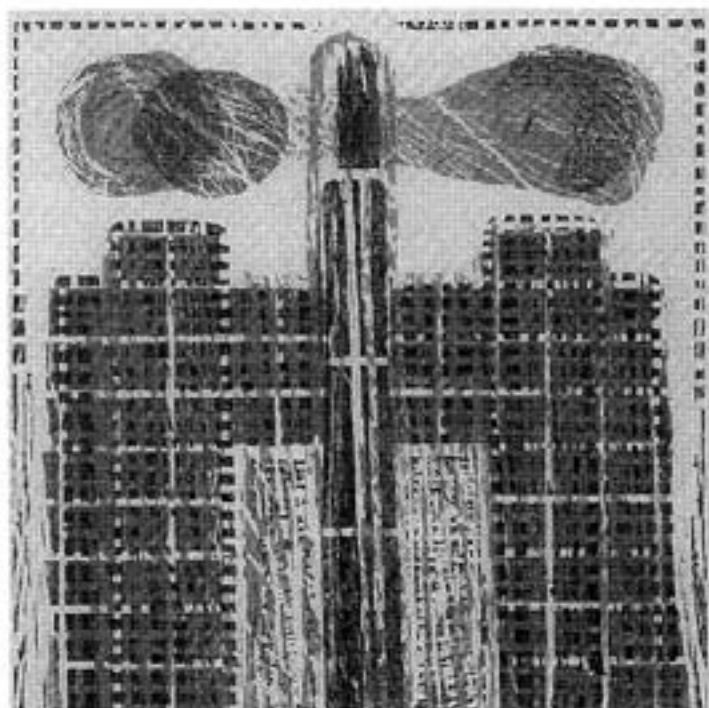
No me atrevería a decir, por lo tanto, que la pintura de Vicente Rojo es *poética*, en ese mal sentido que indica, mezclando las disciplinas, su belleza o sus cualidades estéticas o sus valores artísticos: es profundamente lo que es, sin necesidad de describirla con lo propio de otra disciplina —como la poesía— y hasta afirmaría que se trata de *pintura pura*, con todo y esa rima que en este caso nada significa. Lo que puedo decir —y decirlo con toda convicción, con

toda energía— es que sus trabajos con poetas son formidables; he hablado aquí de los que conozco mejor: los que ha hecho con mis poemas. Así, entonces, no me interesa, forzando las cosas, ver cómo haría para decir que la pintura de Rojo es “poética”: para mí no lo es; lo que puedo decir, en cambio, es que es lo que es con plenitud: una presencia múltiple en el mundo, una plétora de sentidos de forma y de color, de líneas y volúmenes que son lo que significan, que significan lo que son: pintura pura, una vez más.

Por otro lado, he ido ahondando en estas décadas en la idea de que un artista aprende de cualquier maestro, aunque no sea de su especialidad o de su campo. Viendo trabajar a Rojo, he aprendido sencillamente —¡y cuán com-

plicado es todo esto!— cómo se hacen bien las cosas. Concentrado en su tarea, dueño de sus medios, sabio en el manejo de sus herramientas, con algo —más bien mucho, muchísimo— que decir, con su destreza y su inteligencia conjugadas, es un auténtico dechado de creador y de maestro. Cualquiera que abra bien los ojos y aguce los sentidos aprenderá de él. Muy pronto descubrí esto; no sé si lo he aprovechado como debería. Confío en que sí lo he hecho; en ese caso, si mis poemas tienen aciertos, se deben en alguna medida a Vicente Rojo; si no los tienen, que nadie lo acuse de mis despropósitos.

Leído en el Centro Cultural de España el 15 de junio de 2006, en el marco del homenaje al pintor Vicente Rojo



Las imágenes del maestro Vicente Rojo que ilustran este número fueron tomadas del libro de su autoría *Alas de papel*, publicado por El Colegio Nacional y Editorial Era en el año de 2005. Asimismo, en la p. 25 un detalle del grabado *Revelaciones 12* de Gustave Doré ilustra la presentación del ensayo de Raúl Carrillo Arciniega.



UNAM

Juan Ramón de la Fuente
RECTOR

Gerardo Estrada
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Gerardo Kleinburg
DIRECTOR DE LITERATURA



Periódico de Poesía

DIRECTOR
David Huerta

SUBDIRECTOR
Francisco Martínez Negrete

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Eduardo Uribe

DISEÑO ORIGINAL
Lourdes Ladrón de Guevara

ARTE Y DISEÑO GRÁFICO EDITORIAL
Gabriela Monticelli
contacto_taller_s@yahoo.com.mx

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
Pablo Lombó
Jaime Moreno Villarreal
Pablo Muñoz Covarrubias
Iván Salinas
Pedro Serrano

Periódico de Poesía, nueva época, número 12, terminó de imprimirse en el mes de septiembre de 2006, en Ediciones de Buena Tinta S.A. de C.V. San Julio Mz-607, L-13, Col. Pedregal de Santa Úrsula, C.P. 04600, México, D.F. Su tiraje fue de 1000 ejemplares. Para su impresión se utilizaron las fuentes Garamond y Helvética.

POEMAS: MARCO ANTONIO HUERTA | FORREST GANDER | LUIS PANIAGUA
| BLANCA LUZ PULIDO | MARTÍN RUFINO

JOSÉ PRATS SARIOL LEZAMA Y BAQUERO

RAÚL CARRILLO ARCINIEGA EL DIABLO Y JORGE CUESTA

DAVID HUERTA SOBRE GARCÍA TERRÉS Y VICENTE ROJO

0187-5965

