

P E R I O D I C O D E

# Poesía

**Efraín Huerta**  
Tres poemas

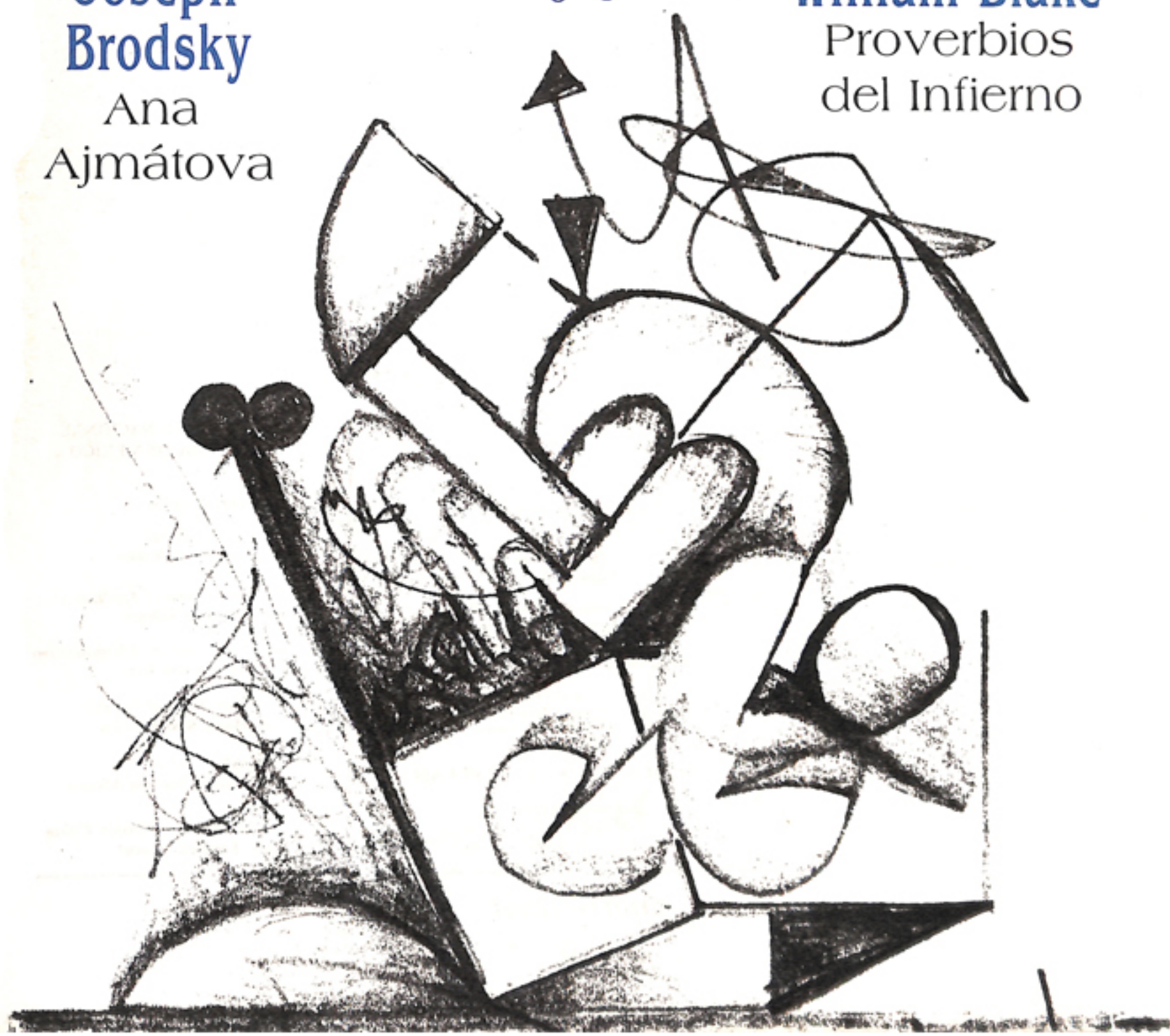
**Giuseppe Ungaretti**  
Por el Mar Interior

**Ángel González** Así parece

**Joseph  
Brodsky**  
Ana  
Ajmátova

UNAM 5-6 UAM

**William Blake**  
Proverbios  
del Infierno



# C O N T E N I D O

# Poesía

|                                                                     |      |
|---------------------------------------------------------------------|------|
| Efraín Huerta / Marina Tamayo                                       | □ 3  |
| / María de los Ángeles Felix                                        | □ 4  |
| / Cordial y apasionado retrato de Anna Sten                         | □ 5  |
| Giuseppe Ungaretti / Por el Mar Interior                            | □ 6  |
| Ángel González / Así parece                                         | □ 8  |
| Alejandro Toledo y Eduardo Vázquez / Entrevista con Ángel González  | □ 9  |
| Joseph Brodsky / Pájaro del alma                                    | □ 13 |
| Joseph Brodsky / Ana Ajmátova: la prosodia sobrevivió a la historia | □ 14 |
| William Blake / Proverbios del Infierno                             | □ 20 |
| Poetas de Baja California                                           | □ 23 |
| Federico Patán / En orden alfabético                                | □ 24 |
| Alfredo Veiravé / Carta al poeta Alejandro Nicota                   | □ 25 |
| Tita Valencia / Jerico Now                                          | □ 26 |
| Hernán Lavín Cerda / La segunda patria                              | □ 26 |
| Nueva Poesía Chicana                                                | □ 27 |
| Marco Antonio Campos / Rubén Bareiro Saguier                        | □ 28 |
| 5 poetas Canadienses                                                | □ 30 |
| Fernando Ruiz Granados / El tiempo                                  | □ 33 |
| Maliyel Beverido / Yo organicé el festín                            | □ 33 |
| Jorge Valdés Díaz-Vélez / Relación de los hechos                    | □ 34 |
| Ramón Antonio Armendáriz / En esta tu casa...                       | □ 34 |
| José Francisco Conde Ortega / Sin respuesta                         | □ 34 |
| Antonio Moreno Paniagua / ¿Destino?                                 | □ 34 |
| Óscar Mata / Dos tarjetas postales                                  | □ 34 |

## MINUTERO

|                                                |      |
|------------------------------------------------|------|
| Magali Tercero / Entrevista con David Huerta   | □ 35 |
| Silvia Molina / Con sus propias palabras       | □ 36 |
| Arturo Ramírez Juárez / Enigmas y Crucigramas  | □ 36 |
| Arturo Trejo Villafuerte / Bajo los girasoles  | □ 37 |
| José Francisco Conde Ortega / Duelo de espadas | □ 37 |
| Sergio Mansalvo / Brujas y hogueras            | □ 38 |
| Arnulfo Rubio / El equinoccio del poeta        | □ 38 |
| Josué Ramírez / José Luis Rivas                | □ 39 |

## Ilustraciones / Manuel Felguérez

### UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general  
Dr. Oscar González Cuevas

Secretario general  
Ing. Alfredo Rosas Arceo

Director de Difusión Cultural  
Mtro. Luis Hernández Palacios

### DIRECTORIO

Dirección:  
Marco Antonio Campos y  
Luis Hernández Palacios

Redacción:  
Javier Sicilia y  
Eduardo Vázquez

Consejo Editorial:  
Julieta Arteaga, Ernestina Loyo  
José María Espinasa,  
Alejandro Toledo y Jorge von Ziegler

Diseño:  
Efraín Herrera

Teléfonos:  
655 16 97 UNAM 511 08 09 UAM

Tipografía e impresión:  
Grupo Edición, S.A. de C.V.  
Moras 543-bis, Col. del Valle

### UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector  
Dr. Jorge Carpizo

Secretario General  
Dr. José Narro Robles

Secretario General Académico  
Dr. Abelardo Villegas

Secretario General Administrativo  
C.P. José Romo Díaz

Secretario General Auxiliar  
Lic. Mario Ruiz Massieu

Abogado General  
Lic. Manuel Barquin Álvarez

Coordinador de Difusión Cultural  
Mtro. Fernando Curiel

enero-abril

1988

# EFRAÍN

Los tres poemas que recoge esta entrega del *Periódico de Poesía* fueron escritos por Efraín Huerta en los años 1937 y 1943. Desde su aparición en *El Nacional* y *Cine-ma* no habían sido reproducidos en otro medio. Se debe a Martí Soler, quién es el mayor conocedor de la obra del poeta guanajuatense, su descubrimiento y selección.

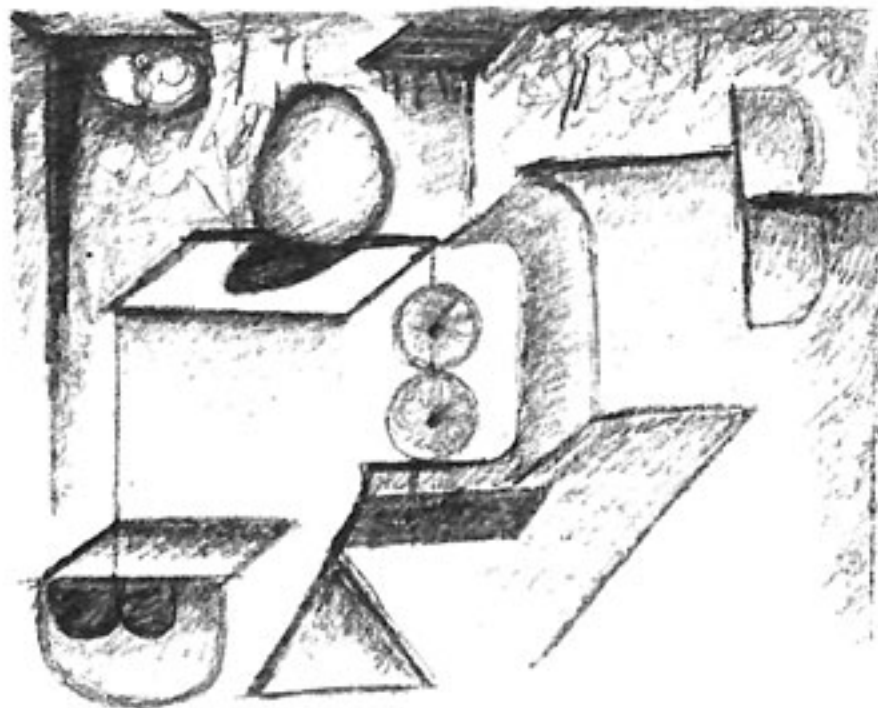
# HUERTA

*Marina Tamayo*

*A los admiradores de Vivianne Romance  
—si algunos quedan— con sincera comi-  
seración.*

Del clavel y el geranio, dulce dueña,  
de paisajes y olas pulsadora;  
brisa de plata y sueño:  
por los sueños que originan tus ojos,  
por esa leve nube de tu frente  
y la suave tristeza  
que en tu rostro, oh guirnalda,  
nace cuando sonríes y no sonríes;  
por la magia de fuego que insinúas  
y en los adolescentes se perfila  
—o se agudiza, en fin—,  
te saludo, Marina,  
vencedora de playas en el valle,  
triunfadora de cálidas tormentas,  
criolla de linda gracia transparente,  
alta rosa del film,  
acuarela de amor inalcanzable.

*México Cinema, 1943.*



## *María de los Ángeles Félix*

Y de este cielo azul, en dulce vuelo y  
en perfecta armonía  
desprendiose tu sueño, tu esbelta  
juventud, tu cabellera.

Vinieron a nosotros tus pestañas de  
mágica penumbra,  
tus pestañas de alas, tu boca de camelia  
ensimismada.

Y de tus bellos hombros donde rosas  
descansan  
cayó la flor del trigo como lluvia  
entrañable de lenta madurez.

Y así la estatua fue un temblor de  
misterio y un febril encenderse  
de breves llamas tiernas en el abierto  
campo de nuestro corazón.

El cielo se hizo carne, la brisa  
testimonio, el árbol de la vida una  
promesa.

Descendieron las aves a tus pies,  
y en la frente del hombre se nutrió la  
estrella del asombro.

Ángeles de malicia vigilaron el nuevo  
nacimiento sin espumas ni olas.

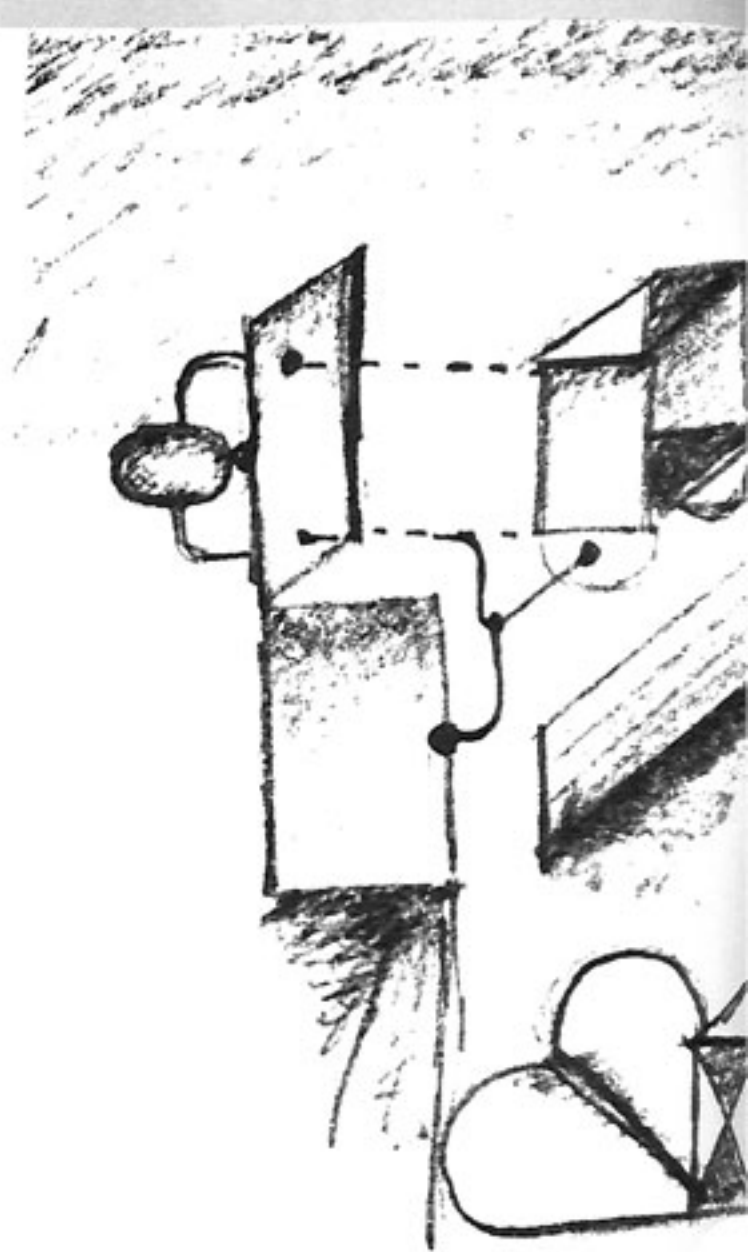
Mitologías de mármol y de barro se  
abrieron a tu paso.

Y al ceñirte la gracia, al darte la belleza  
un prolongado beso de poética  
envidia,

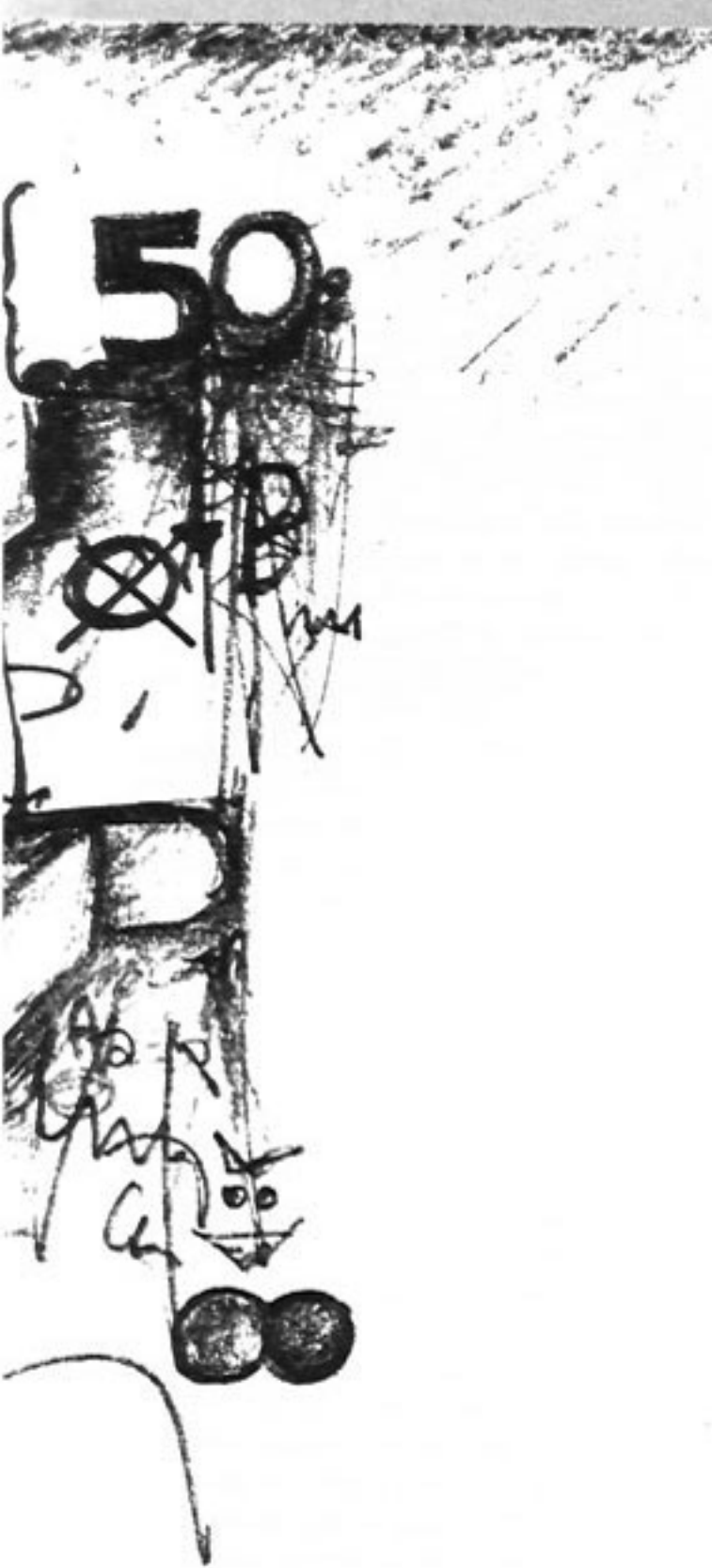
miles de ojos y oídos, de lentes, de  
pinceles,  
de palabras y ritmo entrecortado, como  
las que hoy pronuncio,  
del mismo cielo, digo, bajaron, como  
rayos, los vivas de alegría  
formando un magistral coro de  
sugestiones y advertencias:

“¡María Félix es nuestra! A la bendita  
tierra mexicana  
tan sólo va a pasar sus vacaciones”.

Y hubo un batir de alas como rimas de  
Bécquer.



A



## Cordial y apasionado retrato de Anna Sten

*Una mujer se despeinó la cabellera  
y asíéndola, hizo música en sordina con esas cuerdas.*

T.S. Eliot

Anna Sten, soviética, orquídea universal:  
por tus aventuradas caricias de gata extraordinaria  
los reflectores caen al centro de la Tierra  
y nuestros párpados enmudecen de frío.

Son tus ojos los que desangran California,  
el Volga, el mar del Norte y los  
suburbios parisienses,  
tu boca la causante de la desesperación  
tumultuosa y genial de los océanos.

Eres la capitana de los besos continentales,  
la monopolizadora de gargantas y ojos de nieve.  
Cierta día los corsarios errabundos del  
Atlántico, a tu paso,  
resucitaron sus banderas de violencia y heroísmo  
brindándote la sangre de diez mil abordajes.

Ahora te preguntamos por "las estepas  
rojas de la paz y del triunfo",  
por qué deshaces todo con tus dientes de trigo  
polar,  
tiemblan calientes tus pestañas  
y la esbelta perversidad vive reconcentrada  
en las frágiles alillas de tu breve nariz.

Anna Sten: tú sola significas  
primavera y ternura, danza y melancolía.  
Y tu nombre, soviética, es ruido cariñoso,  
solemne y quieto beso en una blanca oreja,  
o blando estaño húmedo cortado por tus uñas.

*y así el poeta es fruto  
comido de mujeres y de prisas.*

Carlos Pellicer

*El Nacional, 5 de diciembre de 1937.*

## GIUSEPPE UNGARETTI

1888-1970

Aleandría, 9 de julio de 1931

### Por el Mar Interior

**P**arto hacia Egipto! Allá nací, me dijeron, en una noche borrascosa. Creo que el tiempo, para mí, nunca querrá estar sereno.

En Egipto viví mis primeros veinte años, los cuales se han vuelto, después de otros veinte años de ausencia, una burbuja de jabón, una nubecilla iridiscente, con la interna vaguedad de lugares y personas en la retardada disolución de un juego. ¡Caridad postrera de la memoria!

Pasado mañana parto hacia Egipto, y "¿Has pensado", me dicen, "que es necesario el sello del Consulado Egipcio en el pasaporte?"

¿Otro sello? Encuentro el Consulado cerrado como un convento. Me aventuro en el patio. Debo de parecer un buen tipo porque se abre una ventana ruidosamente, se asoma un rostro adormilado y me detiene un grito brusco:

"¡Ohé!"

"Disculpe, *ia Effendi*, necesito un sello en mi pasaporte."

"¿No lee los periódicos? Apareció el aviso, señor. ¡Estamos en *Curbam bairam*! Ocho días de fiesta."

Me doy cuenta: su Pascua. Pero pasado mañana debo estar en Siracusa, para embarcarme.

"Escuche, señor, no insista; el Secretario se halla en Génova, de vacaciones."

"¿No hay otro funcionario en Roma?"

"Se llevó los sellos."

"¡Partiré sin el sello!"

"Escuche, señor: para comodidad de los viajeros mañana estará abierto el Consulado de Nápoles."

"No parto de Nápoles. Mi pasaje es de Siracusa. Vea el horario de los trenes. Si voy a Nápoles pierdo el barco."

"*Maalesh*, señor. Partirá la semana próxima."

¡Ay, ay! Ya se interpuso el escollo del *maalesh*. Es como decir: "Lo que pasó ya estaba escrito. Piensa en la salud".

¡Ay, ay! Ya estalló la bella burbuja espantada por el peso de una sola palabra. Palabra del pueblo, religiosa. Es una palabra de pertinaces más que de resignados.

Pero la Providencia favorece también a los quiméricos, después de muchos vanos esfuerzos hechos por otros más autorizados que yo para persuadir al *maalesh* y en esta ocasión se manifiesta por medio de la intervención expeditiva de un joven señor sardo, matemático y, por eso mismo, amigo de la poesía, la cual es, como se sabe, animadora del número; y logro embarcar en Nápoles.

En Siracusa aborda un vendedor de periódicos, postales y recuerdos, con bigotes de estopa tan largos, que podrían darle tres vueltas alrededor de las orejas; un par de bigotes que, de haberlos tenido a fines del siglo pasado, habría seducido todos los corazones. Lo sigo involuntariamente. Viene a nuestro encuentro, seguida de dos muchachas idénticas a ella, una mujer con caderas tan anchas que parece no tener torso y que los brazos le nacen de la cadera, sin medias y en alpargatas;

suave la cabeza, sin cuello. Por el dedo me doy cuenta de que son sirias. Regresan de Brasil. Las acompaña, vestido de domador de leones, con botas nuevas de color amarillo huevo, un padre de familia alto y enjuto; habla sin cesar y no admite réplicas. De pronto deja plantada a la clueca y se dedica a dar la vuelta por todo el barco, con paso militar.

Sigo tras el vendedor y me hallo en medio de jóvenes picapedreros pulleses que van a trabajar en Assuán. Le compran todas las postales. Las escriben de inmediato, sobre las rodillas, como pueden, igual que en la guerra. Le preguntan si quiere depositarlas cuando desembarque. Le dan dinero para franquearlas, y uno de ellos se atreve a preguntarle:

"¿No se te olvidará depositarlas?"

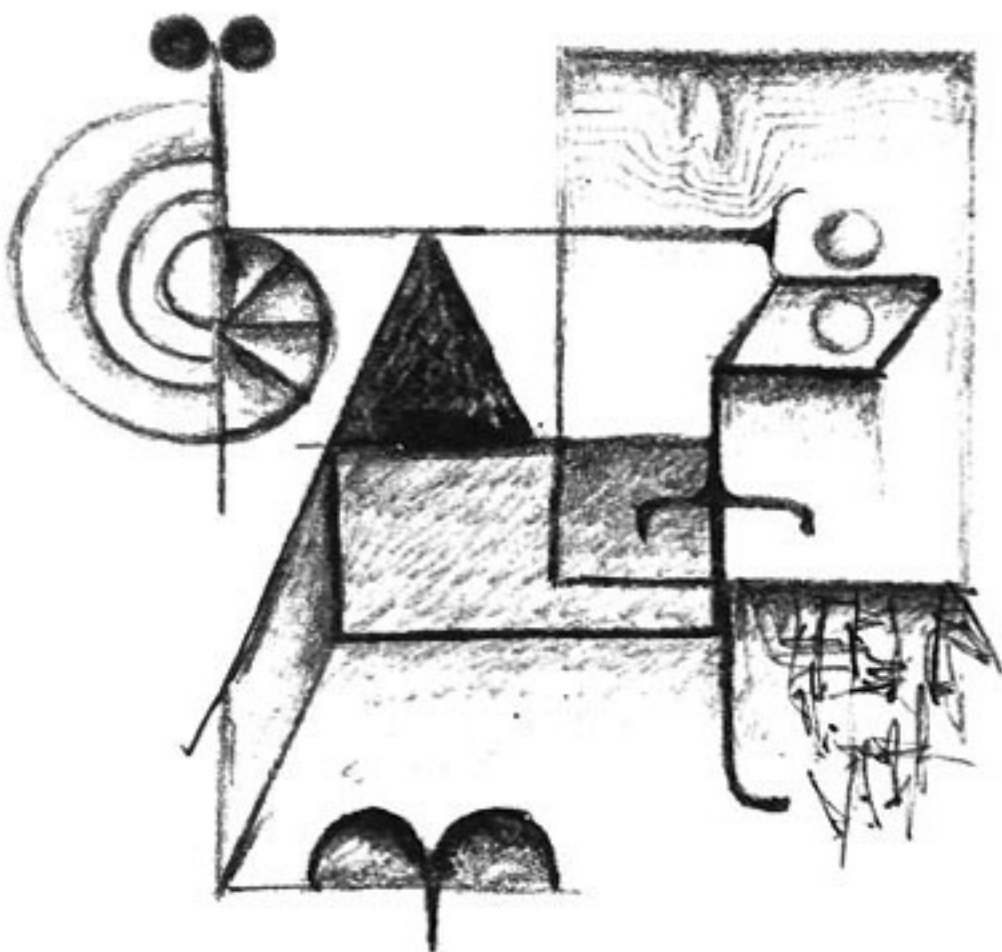
"¿Quieres que arruine mi oficio?"

Ahora están melancólicos. Se oye la sirena. Ya no tienen palabras. Es hora de partir. Están inmóviles, como si hubieran perdido el alma.

Viajo en el *Esperia*, un barco de lujo que, con el *Ausonia* de la misma Compañía, varado un poco más tarde, ha recuperado, en estas líneas del "Mar Interior", la esplendorosa tradición de la marina mercantil italiana. Somos seis o siete los viajeros de clase. Y no hay que achacarle toda la culpa a la estación. Con tan poco pasaje y con la reducción de la carga provocada por la crisis, la Compañía sale perdiendo. También en este caso me doy cuenta de que los hechos económicos mundiales se desenvuelven en manera paradójica. Este año hubo 15 000 turistas menos en Egipto, y se supone que será escaso el éxodo veraniego de egipcios rumbo a Europa. En semejantes condiciones —con una miga de lógica en la sesera— las diversas Compañías que hacen estos trayectos habrían debido ponerse de acuerdo para reducir los gastos; en cambio —y precisamente cuando la crisis empezaba a agravarse— la Compañía francesa de Marsella, con barcos nuevos, volvía para competir en serio, y en el Adriático se anuncia la próxima rivalidad de la otra Compañía italiana, con un barco muy veloz y de una magnificencia fabulosa. En lugar de un suficiente barco quincenal, los viajes semanales ¡aumentaron de uno a tres! Existe un pacto, desde luego: ¡sobre el mantenimiento de precios prohibitivos! El boleto de Génova o Marsella a Aleandría casi cuesta lo mismo que el de Génova a Buenos Aires.

El barco avanza con rara discreción. Es un milagro de equilibrio. Cuando mucho, al reposar, se puede advertir una ligera vibración, fastidiosa para quien tenga, como yo, los nervios arruinados.

Su arquitectura es de una insólita elegancia, tomada cuenta que la funcionalidad determina el estilo. Los tres pisos se levantan al centro, como un palomar; la negra cubierta, formada por duelas inflexibles y muy delgadas, corre de popa a proa, rápida como un latigazo; el laberinto lunar de los camarotes esmaltados y, en los sollados subterráneos del barco, frente a los ojos inflamados de los hornos de nafta, el aire fresco de los ventiladores que alienta al maquinista, son una belleza. Por desgracia, en la decoración de las salas quisieron "quedar bien". Resultado: imitaciones de aquel gusto parnasiano que hizo célebre a Coppédé. Digo "parnasiano" para hacer notar que el lenguaje plástico siempre va a la zaga del



literario en cincuenta años por lo menos. Debí haber dicho "gaudiano", sin el genio de Gaudí, el "liberty" que pronto empasteló la estilización del crisantemo en todos los "neo-neo": neorrománico, neomorisco, neocambodiano, etc.

Y por contraste me viene a las mientes Borromini, el arquitecto que merecería el nombre de naval por el afligido desapego, el vértigo y anubarramiento de formas extrañas sorprendidas en fuga. Apartado en un rincón, me sorprende un nudo en la garganta, una angustia tantas veces experimentada frente a las ecuaciones fantásticas.

Es una arquitectura que, sin dejar de ser naval, hace pensar en uno de esos objetos imposibles —en un velero dentro de una botella— que viven en las vitrinas de los puertos, entre telarañas y licores, mientras en —la canción de la última Venus calipédica— el siglo XIX, luciendo una faldita con escamas, muere sobre las piernas de un marinero.

Es una arquitectura sedienta de imágenes, la hija loca de la estéril memoria. Es fuente de puros delitos, de esa libertad horrenda que nos tomamos ante las inaferrables personas del sueño.

Mientras trasueño en estas cosas, dejamos el comedor y pasamos al salón de las fiestas, donde, como dice el *menú*, se sirve el café. Estamos dispersos, siendo tan pocos, en el rico y feo salón. Nos sentamos todos a la misma mesa. Se halla con nosotros una señora sueca, y veo que todos, por aburrimiento, la desnudamos con la mirada. Es un Cranach, me digo, el ideal de un Cranach. ¡Qué piernas tan largas! ¡Qué óvalo, de las rodillas a la cabeza! Mientras tanto, deja que todos le toquen las manos. Oigo que el ortopedista norteamericano de Poggibonsi, con gorra de almirante y binoculares a bandolera, se atreve a murmurarle:

"¿Volé vo conyogar ave moa verb amar?"

Insiste, mientras me alejo para mirar la noche:

"¡Cor moa brol por vo com Vesov!"

La noche es serena. Cielo claro en sus propósitos. Veo con claridad cómo fue el cielo nocturno, el cielo estrellado y no el día, el que le mostró al hombre los caminos de la humanidad. ¡Oh guía algebraica de la inquietud, de los salteadores y de los apóstoles, de los profetas y de los brujos; o cielo, en qué estado dejaste a la Tierra! Para el hombre ya no es más que un grumo. Qué quieto el mar esta noche. No se ve ningún pececillo, ni el más mínimo escabullimiento de una cola. Y aquí abajo los hay por millones. ¡Paciencia! Están inventando una lente y la próxima vez disfrutarás el abigarrado espectáculo de los abismos bajo esta película desierta. ¡Ah, hombre; siempre serás un niño! Verás lo que hay dentro de otro juguete, romperás otro encanto. El hombre es un animal extraño. Busca la soledad y la rehuye.

Quizá por un efecto de la noche, perpendicular al barco, una línea divide ahora el agua en dos zonas; por una parte, oscura y pesada como hierro fundido; por la otra, como una lámina de mica de un gris verdoso.

Amanece. Ya se adivina Alejandría, baja, como si penetra en el mar. El *barman* me dice, en tono confidencial:

"Egipto es un desbarajuste."

"¡Ah!"

"En días pasados el jefe de los revolucionarios, Nahas, apoyado por sus amigos, alquilaron un vagón con el propósito de boicotear las elecciones, pero cuando éstos ocupaban ya sus asientos, el Jefe de Gobierno, Sidki, ordenó enganchar el vagón a otra locomotora y los dejaron en pleno desierto."

Desembarcamos.

Si hay un puerto que dé la impresión de la escuadra y la plomada, del mar metido en una tina de baño, es éste. Una impresión de acero y antracita. El templo de un dios inhumano, en el cual, humanísimos, juegan el polvo, el aire salino y las sombras del sol.

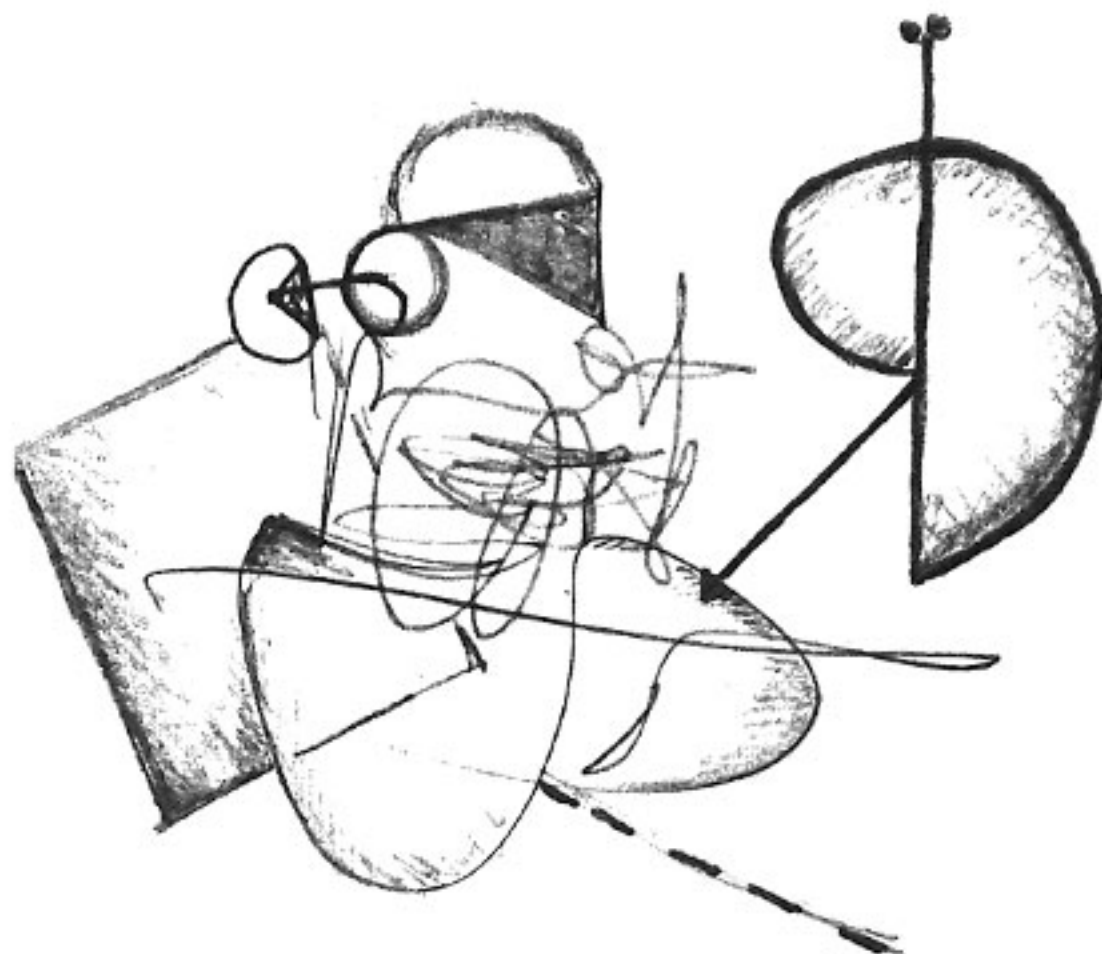
Huyo de los galpones, toneles, bultos, cajas y costales; del olor a cebolla cruda y arenque ahumado.

Tomo un taxi. Está forrado de terciopelo fresa. Aquí les atrae lo rojo como a los pavos y los toros. El taxi tiene un motor catarriente, pero las calles asfaltadas son buenas. Corre sin maltratarme demasiado. No es fácil correr. La gente del pueblo anda casi corriendo en el arroyo de la calle, despreocupada. Todavía usan la *galabíah*, pero su corte se asemeja ahora a una de nuestras camisas que llegara a los pies. Un miserable tejido japonés de algodón hindú, con rayas blancas. Sucio, y encima un saco o un abrigo, como nosotros. Hay algunas mujeres en la calle. Ellas también se occidentalizan. Algunas no lucen ya el noble manto tradicional con el velo negro, de la mitad de la cara hacia abajo, sostenido por el tubo de cobre dorado que se prolonga sobre la frente y la nariz. Estas mujeres modernas son una especie de bultos de ropa por lavar. Y aficionadas del color pastel: ¡tonito banana, tonito pistache, tonito lavanda, tonito frambuesa, tonito rosa! Y los zapatos... ¿Pero quién les metió en la cabeza que los usaran? ¡Con ese paso machacante! Y las piernas, puestas en evidencia por los vestidos cortos, no son bonitas; forman un ángulo a la altura de las rodillas, quizá por la costumbre de tanto sentarse sobre ellas. La vieja forma de vestir fue invención de una experta coquetería. Lo único bello que tienen son los ojos: ¡hermosísimos! Era lo único que permitían ver. También el tubo de cobre estaba ahí para hacerlos más bellos.

¡Qué ciudad tan desordenada! Tantos idiomas entrecruzados; tantas banderas italianas, francesas, árabes, griegas y armenias en las tiendas; la arquitectura... ¡qué mal gusto! ¿Qué Merlin Cocai se divirtió al inventarla? ¡No sé qué clase de rencor me invade al amar la ciudad en que nací!

En este año se cumplen cien del nacimiento de Giuseppe Ungaretti, acaso el poeta italiano más leído en lengua castellana, y no por factores fortuitos. Con su primer libro de poemas *Il porto sepolto* (Stab. Tip. Friulano, Udine, 1916, con un tiraje de sólo 80 ejemplares) y sobre todo con el segundo, *Allegria di naufraghi* (Ed. Vallecchi, Florencia, 1919), Ungaretti pasa muy pronto de un impresionismo no exteriorista a los meandros de la realidad interior del hombre y sufriendo el suplicio cuando no se consideraba en armonía. En los poemarios posteriores su poética se vuelve más compleja e intensa, más honda y descarnada, sin perder del todo su pureza lírica y esencialidad.

El presente texto es el primero de *Il deserto e dopo*, "prosas de viaje y ensayos" (Arnoldo Mondadori Editore, Milán, 1961), un excepcional diario de bordo escrito de sus experiencias en muchos países, de sus reflexiones acerca de los diversos aspectos que atañen directamente al hombre, de lo escuchado, visto y vivido durante casi medio siglo.



# ÁNGEL GONZÁLEZ

*Así parece*

Acusado por los críticos literarios de  
realista,  
mis parientes en cambio me atribuyen  
el defecto contrario;

8 afirman que no tengo  
sentido alguno de la realidad.  
Soy para ellos, sin duda, un funesto  
espectáculo:

analistas de textos, parientes de  
provincias,  
he defraudado a todos, por lo visto;  
¡qué le vamos a hacer!

Citaré algunos casos:

Ciertas tías devotas no pueden  
contenerse,  
y lloran al mirarme.  
Otras mucho más tímidas me hacen  
arroz con leche,  
como cuando era niño,  
y sonríen contritas, y me dicen:

*qué alto,*  
*si te viese tu padre...,*  
y se quedan suspensas, sin saber qué  
añadir.

Sin embargo, no ignoro  
que sus ambiguos gestos  
disimulan

una sincera compasión irremediable  
que brilla húmedamente en sus miradas  
y en sus piadosos dientes postizos de  
conejo.

Y no sólo son ellas.

En las noches,  
mi anciana tía Clotilde regresa de la  
tumba  
para agitar ante mi rostro sus manos  
sarmentosas  
y repetir con tono admonitorio:  
*¡Con la belleza no se come! ¿Qué  
piensas que es la vida?*

Por su parte,  
mi madre ya difunta, con voz delgada y  
triste,  
augura un lamentable final de mi  
existencia:  
manicomios, asilos, calvicie,  
blenorragia.

Yo no sé qué decirles, y ellas  
vuelven a su silencio.  
Lo mismo, igual que entonces.  
Como cuando era niño.

Parece  
que no ha pasado la muerte por  
nosotros.

# ÁNGEL GONZÁLEZ: UNA POESÍA ESCRITA EN EL ENTREACTO DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

*Entrevista de Alejandro Toledo  
y Eduardo Vázquez*

**N**ací en Oviedo en 1925. El escenario y el tiempo que corresponden a mi vida me hicieron testigo —antes que actor— de innumerables acontecimientos violentos: revolución, guerra civil, dictaduras. Sin salir de la infancia, en muy pocos años, me convertí, de súbito de un rey, en ciudadano de una república y, finalmente, en objeto de una tiranía. Regreso, casi viejo, a los orígenes, súbdito de nuevo de la misma Corona.

Zarandeado así por el destino, que urdió su trama sin contar nunca con mi voluntad, me resigné a estudiar la carrera de Leyes, que no me interesaba en absoluto, pero que tampoco contradecía la costumbre, casi norma de obligado cumplimiento (—todo español es licenciado en Derecho mientras no le demuestre lo contrario—), a la que se sometían en su mayor parte los jóvenes de mi edad y de mi clase social —clase media, transformada en mi caso, como consecuencia de la guerra civil, en muy mediocre.

Larga y prematuramente adiestrado en el ejercicio de la paciencia y en la cuidadosa restauración de ilusiones sistemáticamente pisoteadas, me acostumbré muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros y a hablar ambiguamente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora, de la metonimia y de la reticencia. Si acabé escribiendo poesía fue, antes que por otras razones, para aprovechar las modestas habilidades adquiridas por el mero acto de vivir. Pero yo hubiese preferido ser músico —cantautor de boleros sentimentales— o tal vez pintor. Fui, en cambio, funcionario público. En 1970 vine por vez primera a América —México y EE.UU.—, y empecé a quedarme por este continente a partir de 1972 (profesor visitante en las Universidades de New Mexico, Utah, Maryland y Texas). En la actualidad, enseño literatura española contemporánea en la Universidad de New Mexico.

—*La crítica suele asociar su nombre a los de Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo, Brines, etc. ¿La identificación generacional es meramente cronológica, o en realidad fue un grupo con intereses similares?*

—Este año pasado se organizaron en España dos simposios sobre mi generación, ya ahora parte de la historia literaria española, y se discutieron los modos de englobar a estas soledades, como dirían en México. Hay entre ellas un grupo muy claro llamado de Barcelona, con la figura unificadora de Carlos Barral, editor importante. Este grupo barcelonés, al que yo me agregué casualmente por una estancia de un año en esa ciudad, y entre los que estarían Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, el propio Barral, Caballero Bonald, publicamos en una colección de poesía creada por Carlos Barral a finales de los años cincuenta con el título de *Colliure*, nombre del pue-

blo en que está enterrado Antonio Machado. Y éste ya es un dato significativo, Machado fue una figura cuya actitud moral y política frente a la dictadura tomamos como ejemplo.

*Colliure* fue un experimento muy curioso y muy importante en su momento. Carlos Barral, que ya dirigía la editorial Seix-Barral, pensó que la poesía no tenía que ser lo que era en aquellos años, recluida en ediciones minoritarias de quinientos ejemplares casi siempre para repartir entre los amigos, y entonces quiso hacer el experimento de una colección que se vendiese por los canales y formas normales, distribuidos en librerías y bien comercializados. Para eso planeó una serie de doce títulos, publicando a Gil de Biedma y a la mayoría de los que conformábamos ese grupo, además de rescatar a los de la generación anterior, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Eugenio de Nore, un poeta menos conocido pero importante en aquel tiempo.

—*¿Cuáles fueron las similitudes y diferencias entre los poetas de su generación y los de la anterior?*

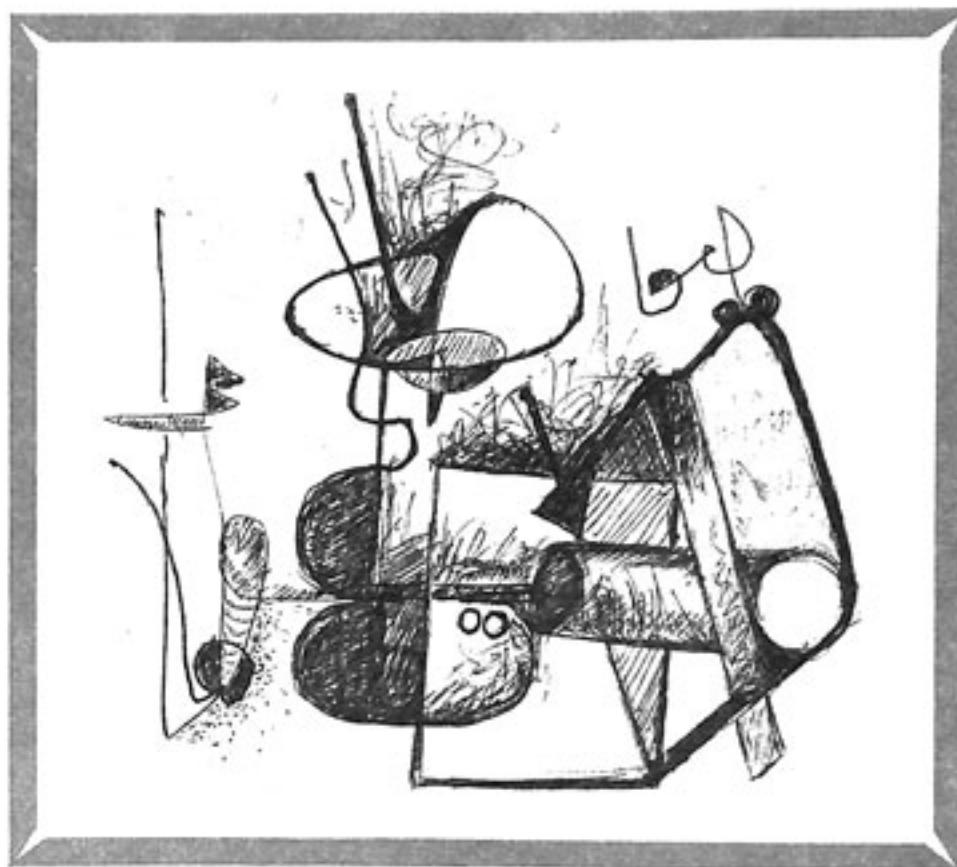
—El grupo de Barcelona fue quizá el que manifestó más vivamente su rechazo a la dictadura. Por tal razón continúa, de manera distinta, las actitudes de los poetas de la generación anterior, conocidos como “poetas sociales”, aunque por otro lado hay ante ellos una ruptura importante. En su estética ponían el énfasis en el contenido; Gabriel Celaya dijo algunas frases lapidarias al respecto, como por ejemplo aquella de que “la poesía es una herramienta para transformar al mundo”, y tiene un poema —que a mí me gusta mucho, por otro lado— que dice: “Escribiría un poema perfecto/si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos”.

El desdén por la forma que manifestaban aquellos poetas nos repelía, aún cuando esa postura no la manifestaban del todo en su trabajo; Blas de Otero, por ejemplo, es un poeta formalmente refinado, sofisticado. Pero en sus contenidos, en lo que decían sus poemas, estaba el desdén por la forma. En cambio nosotros teníamos la misma actitud de lucha, de oposición a la dictadura y de convertir el poema, en cierta medida, en un texto de intención moral, ética. Hoy en día la poesía social está muy desacreditada en España y algunos de mis compañeros olvidan que nosotros tenemos mucho en común con esos poetas, y sólo señalan lo que nos separa de ellos.

—*Hay un poema de Gil de Biedma en que los nombra a ambos —los poetas sociales y ustedes— como “compañeros de viaje...”*

—Así se les decía entonces a los que le hacían el juego a los comunistas, pero el poema de Jaime tenía además de esa otra intención: compartíamos un tiempo y actitudes parecidas. Ahí están esas líneas: “A vosotros pecadores/que os avergonzais de los palos que no os han dado,/por mala conciencia escritores de poesía social/dedico estos versos...”

—*Se han definido las diferencias entre ambos grupos con*



*la contraposición entre los términos poesía como comunicación y poesía como conocimiento...*

—En los años de la poesía social un poeta tan alejado de ello como Vicente Aleixandre, el de *La destrucción o el amor*, que es un poeta casi pagano, exalta no lo que el hombre tiene de racional sino lo que tiene de impulso animal, o impulso erótico. Y Aleixandre, con motivo de la Guerra Civil y como tantos otros poetas cambia de actitud y escribe *Historia del corazón*, ya un libro de tono humanizador, exaltando la solidaridad humana... Y es este Aleixandre quien acuña la frase "poesía es comunicación". Era justamente lo que le convenía al grupo de poetas sociales. En nuestro caso esa definición de la poesía no funciona; con nosotros se dice que la poesía no es comunicación sino conocimiento.

—¿Y cuál es esa forma de entender el conocimiento?

—Aunque sobre esto escribió Carlos Barral, recuerdo que quien lo expresa con más lucidez es Valente. Él dice que el poeta sabe lo que quiso decir únicamente cuando el proceso de creación ha concluido. Así el poema es una forma de conocimiento para el propio poeta, una investigación en lo oscuro, que es una idea vieja, idea ya presente en los románticos.

—*Áspero mundo es de 1956.*

—Ese primer libro lo escribí en gran parte en una situación de aislamiento y desconocimiento de lo que estaba pasando en mi país. Yo comienzo a escribir cuando estoy enfermo de tuberculosis, lo cual me obligó a ir a un pueblo de una montaña neoleonesa en que estuve tres años. Lo que leí entonces fue mi punto de partida para la escritura, lecturas tal vez anacrónicas pero muy útiles. Leía apasionadamente, con esa pasión con que uno lee cuando se es adolescente, a Juan Ramón Jiménez, la obra permitida de la generación del 27 —la parte no comprometida—, el Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y toda esa poesía me produjo un enorme deslumbramiento. A partir de esas lecturas comienzo yo a escribir, y *Áspero mundo* fue escrito con esas influencias. Al reestablecerme me incorporo a la vida normal y vuelvo a la Universidad, conozco lo que se estaba haciendo, fundamentalmente la poesía social: Celaya, Blas de Otero, etcétera.

—*En ese primer libro hay gran reiteración de la palabra "desaliento..."*

—Es muy curioso porque siento que ese libro una vez publicado me sirvió para conocerme; ahí recojo poemas escritos en ese periodo de aislamiento, sonetos, canciones de intención lírica, pero cuando me decido a publicar pienso que eso no es suficiente e inicio a escribir una poesía testimonial, hablando de mí. Era una poesía que recogía muy directamente mis experiencias. Al leerlo me doy cuenta que la palabra

desaliento, si no está en cada uno de esos poemas sí baña al libro con su noción; ahí me doy cuenta, tomo conciencia que ese desaliento no es literario y de que no es sólo un desaliento personal sino el estado de alma que me produjo la pérdida de la Guerra Civil, pues soy de una familia que realmente *perdió* la guerra; fue muy alterada, destrozada por la guerra. Es así como tomo conciencia de este hecho, y mi segundo libro va más en la línea de la poesía si no social sí crítica, más cercana al compromiso.

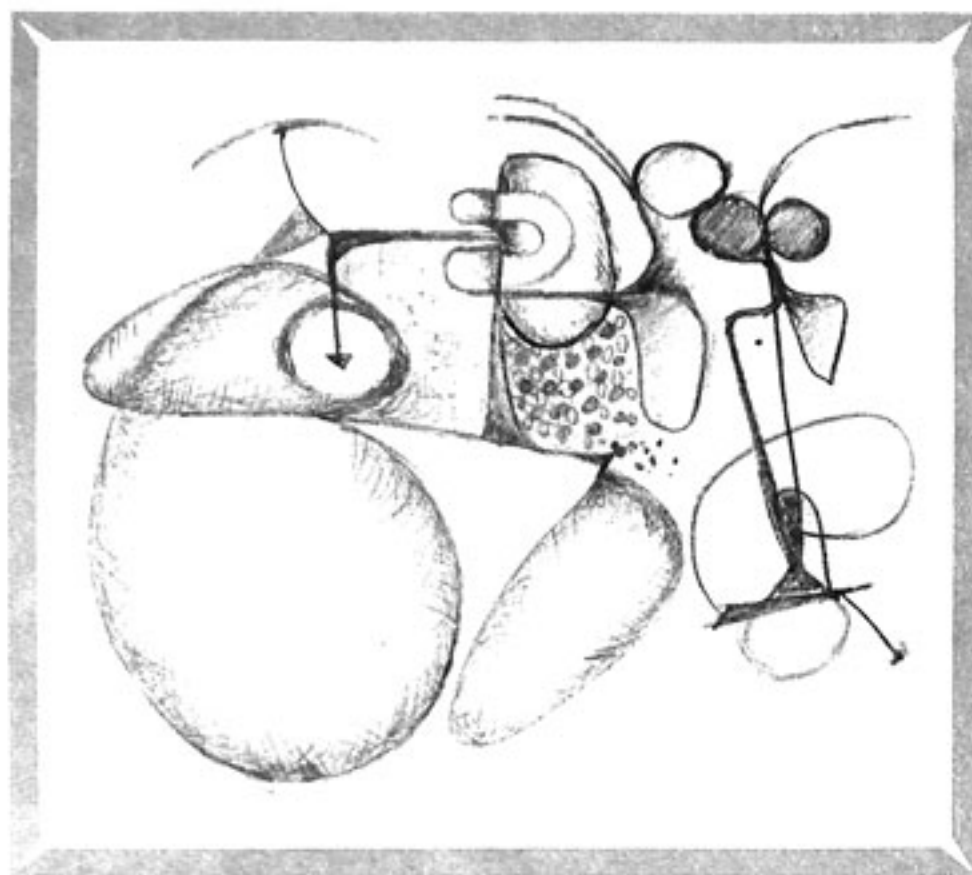
—*Quizá en esos poemas se nota mucho un sentido de la crítica que utiliza como arma la ironía. Más que el elogio de un proletariado que no conocía, hay la identificación de su posición en la sociedad.*

—Eso nos diferencia mucho de la generación de los poetas sociales. En verdad nosotros somos más realista que estos poetas que tenían una enorme vocación de realismo, porque ellos "idealizaban" las situaciones; Gabriel Celaya, que pertenecía a la alta burguesía vasca, ingeniero, industrial y propietario de una fábrica, decide hablar en nombre del proletariado, darle voz a los que no hablan, hablar por ellos. En nuestra generación no se da ese caso. Hay conciencia de clase, de la clase a que cada uno pertenece, todos clase media y pequeña burguesía; y mala conciencia de clase en algunos, concretamente en el caso de Jaime Gil de Biedma o el propio Carlos Barral, esa mala conciencia de pertenecer a una clase que fue responsable de la catástrofe es lo que los lleva a tomar actitudes críticas. Hablamos más en nombre propio, en nombre de nuestra verdadera situación.

—*La poesía que escriben ustedes parece diferenciarse de los "poetas sociales" en que éstos se interesan en La Historia, La Sociedad, etc. Ustedes hablan del tiempo, los días, de situaciones más domésticas. ¿Tiene esto que ver con los instrumentos propios del poema, con el verso limpio y desnudo de retórica?*

—En eso coincidimos casi todos, y es curioso que los integrantes nos reconocemos, haciendo un salto atrás, con la generación del 27 y en mi caso con el maestro de la generación que es Juan Ramón Jiménez, el poeta que a mí me deslumbró cuando lo leí a los dieciocho o veinte años. También me deslumbraron Lorca, Guillén y casi todos nos vemos de alguna manera continuadores de esa generación en aquellos años perdidos. En España sólo habían quedado como hombres "útiles" para nosotros Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Este último estaba muy implicado en el franquismo, pero yo lo leí con enorme ilusión sobre todo en sus vertientes vanguardistas, y esa posición experimental creo que se nota en mi escritura.

—*Habla de la influencia de Juan Ramón Jiménez, ¿qué etapa de su escritura admiró entonces?*



—Sobre todo la segunda época, la poesía desnuda, sin desdenar la primera, llena de cursilerías pero también llena de grandes aciertos dentro de su línea modernista.

—*Gil de Biedma encuentra ese origen en Jorge Guillén.*

—Bueno, pero el segundo Juan Ramón tiene también una poesía muy limpia, y esa poesía que él llamaba desnuda influyó muchísimo en Guillén, sobre todo en el mundo de Guillén.

—*Y esa poética del testimonio, la crítica, la ironía, sumadas a una actitud moral y civil, ¿no corren el riesgo de empobrecerse una vez que las condiciones que les dieron origen han desaparecido?*

—En la poesía social ese riesgo es evidente, pero yo vuelvo a leer ahora a Blas de Otero, poeta para mí importante, y lo que hay en él de verdadera poesía salva lo circunstancial de algunos de sus poemas. Por otra parte, ninguno de nosotros escribimos sólo con esa temática: esta poesía crítica, de tono moral, que fue lo que me definió durante mucho tiempo, en *Palabras sobre palabras* ocupa un espacio más pequeño que, por ejemplo, los poemas de amor, o los poemas sobre el paso del tiempo. Incluso esta idea del paso del tiempo está muy relacionada con la historia, la vivencia casi lírica se integra a una situación histórica. Trato de ser optimista en esto, y pienso que no, pienso que algunos de esos poemas quedan claramente relacionados con la época pero otros, con un poco de suerte y si la escritura no fue del todo mala, pueden durar algo más.

—*Pensaba además en un poeta de su generación que al terminar el franquismo deja de escribir: Jaime Gil de Biedma...*

—Bueno, Biedma dedicó con mucha claridad poemas a esa temática, pero en su obra hay muchas más cosas; es importante su poesía erótico-amorosa. Lo que ocurre es que ése es un rasgo generacional compartido por todos, no sólo por los del grupo de Barcelona sino por poetas que no tenían que ver con estas reacciones ante la dictadura, como puede ser el caso de Francisco Brines. En todos hay lo que es la consecuencia de una poesía de la experiencia, que es una evaluación moral de lo vivido, aquello que un poema de algún modo ilumina o revela, o sobre lo que el poema es una reflexión. En todos, me parece a mí, hay una actitud ética que nos unifica a pesar de las posiciones que se tomaron. La poesía de la experiencia invariablemente deriva en una reflexión moral sobre lo que da motivo a las imágenes.

—*La generación de poetas del medio siglo, ¿tuvo un desarrollo paralelo con los prosistas?*

—Sí, hubo un movimiento de novela importante que en un momento determinado intentó ser también realista y crítico. Yo creo que somos una generación bisagra, participamos de estas actitudes críticas pero a la vez evolucionamos a otras

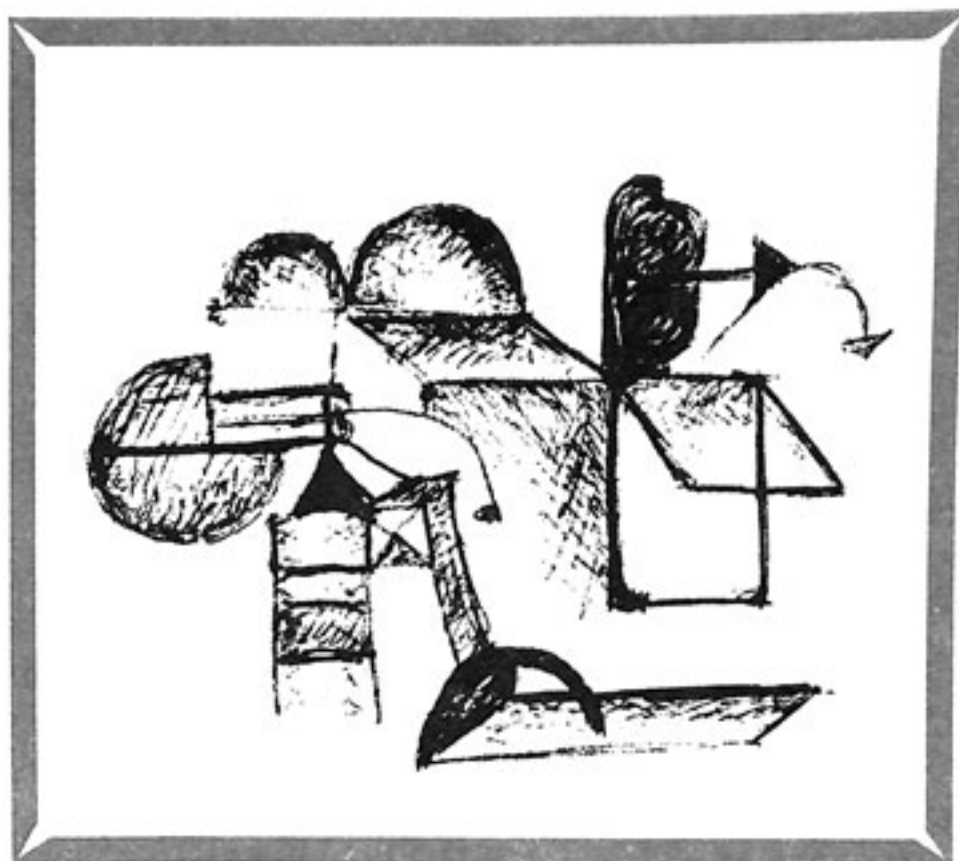
cosas. En la novela es muy claro, más claro además que en la poesía; un novelista como Juan García Hortelano empieza a hacer una literatura que quiere ser de crítica social y llega a otro tipo de literatura. Tal vez ahí se vea una figura central, la de Juan Benet, que es de nuestra generación pero sale a la luz tarde, y que ya está haciendo una literatura en la que lo más importante es precisamente la literatura, aunque si se analiza con detenimiento en Benet hay mucho interés por lo histórico o la observación sociológica. La obra de Benet, que es tan expresamente literaria —sólo literatura, digámoslo así—, tiene sin embargo como tema obsesivo un país que él llama "región" y que no es sino otra forma de hablar de la España contemporánea. Una zona inexistente que él inventa y que, deslavada, tiene que ver con nuestro país real. La obra de Benet da vueltas en torno a esa región donde hay una guerra civil, una lucha fratricida... Sánchez Ferlosio es otro ejemplo, con *El jarama*, que a mí me sigue pareciendo una excelente novela, con su retrato de una clase social en un momento histórico muy concreto. A su vez *El jarama* es un experimento radical de aquello que se llamaba el objetivismo, entonces muy de moda como corriente literaria. Sánchez Ferlosio aplica este interés casi epistemológico a una situación social concreta, y lo que resulta de ese experimento es una visión crítica de un momento determinado de la historia de España.

—*Y ese transcurso de lo social a la preocupación por la forma, ¿está presente dentro de Palabras sobre Palabras?*

—Yo creo que sí. El único libro mío social o crítico, el único que cae íntegramente dentro de esa línea es aquel que publiqué en Francia. Es muy evidente la evolución, un paulatino abandono de esta temática. No un abandono total, porque yo he seguido escribiendo poemas sobre cosas que me produjeron indignación o revolución moral, he seguido tratando esos temas que para mí nunca fueron postizos, siempre fueron consecuencia de mis propias vivencias, mis propias ideas, mis propias reacciones ante las cosas. De manera que eso que no era ficticio no desapareció. Lo que pasa es que sí hay un cambio, sobre todo de actitud verbal ante la escritura.

—*¿La reunión del grupo ocurrió alrededor de algunos suplementos literarios, cafés...?*

—En Barcelona, concretamente, nos reuníamos un día a la semana en casa de Carlos Barral, en una especie de salón literario al que yo acudí por primera vez sin conocer a Barral. Ahí pude relacionarme con los poetas de Barcelona, Castellet, los Goytisolo... En Madrid la vida cultural se daba en torno a los cafés, "El Gijón", lugar muy concurrido por actores, pintores, escritores, de todo tipo de tendencias. Otra tertulia literaria que teníamos los escritores más politizados, comprometidos en la oposición al franquismo, ocurría en el café "Pelayo", ya desaparecido. Así en Madrid la cosa era alrededor de los cafés.



—¿Seguían un ritual de lectura y comentario de sus textos?

—Los más amigos siempre consultábamos nuestros poemas antes de publicarlos; era una especie de taller literario espontáneo, sin ninguna formalidad. Antes de animarme a publicar mis textos, siempre se los daba a dos o tres amigos, entre ellos a Gil de Biedma.

—¿Frecuentaban alguna figura tutelar?

—El gran maestro que tuvo mi generación fue Vicente Aleixandre, hombre que no tuvo nada que ver con el franquismo, al contrario, mantuvo siempre una actitud muy digna de oposición discreta pero evidente. Él fue nuestro gran mentor; a todos nos ayudó mucho como lector de nuestras cosas, nos recomendó a editores... Mi primer libro, *Áspero mundo*, lleva un título al que llegué ayudado por Vicente, pues no le gustaban los que yo había considerado. Gil de Biedma, siempre que iba a Madrid visitaba a Vicente. Había que llamar antes, pues Aleixandre no recibía sin previa cita. Esto era más complicado, no era cuestión de llamar: "Voy a tu casa en media hora", y él recibía, sino informarle: "Oye, Vicente, llega Jaime tal día, ¿cuándo te podemos visitar?"

—Aunque él como poeta tiene poco que ver con la poesía de todos ustedes.

—En efecto, la influencia de su poesía en nosotros no es evidente, sí su presencia humana.

—Era la imagen de ese pasado perdido.

—Sí, el punto de referencia, el hilo conductor hacia el pasado.

—¿Cómo fueron sus reacciones frente a la represión franquista?

—Hubo una censura muy fuerte. Jaime Gil de Biedma vio la primera edición de su poesía completa en guillotina. Con la censura se pactaba, por ejemplo, a través de Carlos Barral, quien negociaba con las autoridades del Ministerio de Información, y podía hablar con ellos, convencerlos... Hablo ahora de los últimos años de la década de los sesentas, cuando la censura se había relajado un poco. En el caso de Gil de Biedma los censores se pusieron tercos y dijeron que había que quitar cuatro poemas del libro. Jaime se obstinó en no quitar esos poemas, y entonces la edición fue guillotizada. *Moralidades* fue un libro que no se pudo editar en España, y fue publicado en México. Jaime publicó una parte de ese libro, los poemas eróticos llamados "En favor de Venus", y esa sección el propio Jaime la retiró más tarde. Hubo en España una crítica muy desagradable, y él mismo decidió quitarlo de la circulación.

—¿Tuvieron relación con los españoles exiliados en México?

—Gil de Biedma se escribió mucho con Cernuda, y creo

que fue el único. Nos relacionamos con Guillén, sobre todo a través de Barral, pero Guillén volvió a España continuamente, aunque no a residir. Para Gil de Biedma, Guillén y Cernuda fueron muy importantes, aunque yo creo que más Guillén. La gente, por razones biográficas, lo liga mucho con Cernuda, pero cuando Jaime era joven el poeta que le produjo un gran deslumbramiento fue Guillén.

—¿Y cuál era su visión de esos poetas en el exilio? Pedro Garfias, León Felipe...

—A Garfias no lo conocíamos. Bueno, las referencias a él eran vagas, lo sabíamos ultraísta, pero no más. De León Felipe conocíamos sólo lo que había escrito antes de la Guerra, que era poco. Figuraba en algunas antologías, pero la *Poesía del éxodo y del llanto* de León Felipe no la conocíamos.

—¿No hubo una relación semiclandestina con la poesía que se hizo en el exterior?

—Muy poca. A Cernuda lo he conocido completo por la edición mexicana de *La realidad y el deseo*, pero hasta entonces yo había leído a Cernuda muy fragmentariamente. Había en efecto un comercio clandestino de libros; había librerías realmente heroicas que importaban libros de América, no por el lucro sino por lo que significaban esos libros. Los guardaban en cajones, porque la represión tenía sus normas: los inspectores no podían ver nada más que los libros de las estanterías, no podían abrir los cajones de la mesa del librero. Ahí en esos cajones había textos prohibidos; de esa forma yo compré, por ejemplo, la obra de Vallejo.

Para burlar a la censura tuvimos que apelar a lo que Eliot llama el correlato objetivo: hablar de otras cosas que produjeran impresiones claras del contexto, pero de forma indirecta. Yo tengo un poema sobre la Guerra Civil que hoy día nadie puede entender de esa forma. El poema se llama "Entreacto", y hablo del entreacto de una obra teatral; tiene, evidentemente, una doble lectura, y cuando le descubrí a Jaime lo que tiene de alegoría puntual de la situación política, él me dijo: "Me has estropeado el poema. Yo no lo había leído así, lo entendía como una especie de pausa en un momento determinado, un silencio en que va a pasar algo que no se sabe lo que es". Y lo que estoy diciendo es que la Guerra Civil no ha terminado, que fue un primer acto, y tiene que venir un desenlace. Y apelo a elementos de la realidad española. Esto el censor no lo vio, no lo podía ver, yo no estaba diciendo nada malo. Hay otro poema que a mí me tiene muy intrigado, es una caricatura de un discurso de Franco que yo mandé dentro del libro porque no la iba a quitar, que en tal caso la quitaran los censores. Ese poema salió; no sé si el censor lo dejó pasar deliberadamente, que ocurría, o no fue entendido. Hay la teoría de que la censura nos ayudó a afinar mucho la escritura, y a escribir de una manera hermética ya que se impedía la impresión directa de las cosas.

# JOSEPH BRODSKY

---

*Versión de Angelika Scherp y Arturo Trejo Villafuerte*

## *Pájaro del alma*

Cansado ahora es más frecuente la visita,  
pese a todo hablo menos del ahora.  
Los actos de mi oficio son nulos,  
en el taller de mi alma atormentada,

¿qué pájaros inventas para tí mismo?  
¿con ellos deseas condescender —o cambiar—?  
¿y cuánto de tu vida pasaste en los lugares de moda  
entonando una canción moderna?

Regresas, alma, y me arrancas una pluma,  
la radio transmite una canción sentimental.  
Pero dime, alma, ¿qué viste en mi vida,  
cuánto hice por ti desde mi orgulloso mirador?

Ahora, el nevado remolino del tiempo —que nos hace suponer  
la nada— me arrincona contra las paredes con sencillez,  
o en la calle, me arrastra hacia la silueta de la muerte,  
y tú, pájaro, cantas afuera la forma de la vida.

Camino lejos de tus cantos,  
en alguna parte vuelas;  
para luego vivir, ya después llorarás,  
cuando tu aletear sea tembloroso y transparentes tus alas.

1960

En un año pletórico de fechas importantes para la literatura —el bicentenario de Byron, la conmemoración de los cien años de Eliot, López Velarde, O'Neil, Pessoa, Ungaretti— es importante señalar también el de Ana Ajmátova (1888-1966). Junto con Marina Tsvetaeva, Osip Mandelstam y Boris Pasternak, ella ocupa hoy uno de los más altos pilares dentro de la gran poesía rusa.

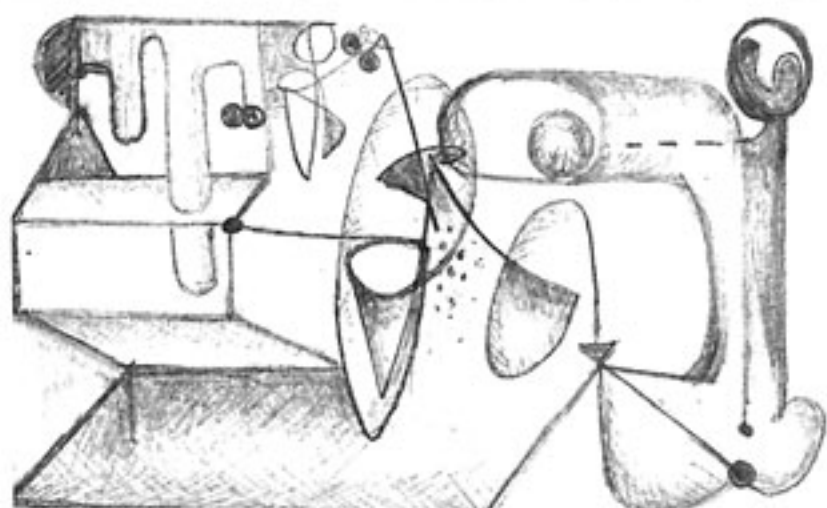
Integrante del grupo acmeísta, cuya premisa fundamental se basaba en la claridad y la concisión de la imagen en la escritura, Ana Ajmátova se abstuvo de referirse a temas políticos directamente. Sin embargo, al igual que sus condiscípulos y amigos, fue perseguida y obligada a permanecer en el ostracismo más abyecto por un régimen vengativo e intolerante que vio en su actitud un desafío.

Joseph Brodsky (Leningrado, 1940; Nobel de Literatura 1987) la conoció durante los últimos diez años de su vida. La amistad de la gran poeta significó un estímulo y una fuente de inspiración para sobrellevar los embates y persecuciones de que también fue objeto; hasta que finalmente fue expulsado de la URSS en 1973. Para Ana Ajmátova, Brodsky fue, no sólo el poeta más brillante de su generación, sino tam-

bién un amigo, un discípulo y un continuador de las grandes tradiciones poéticas rusas.

El texto que presentamos enseguida pertenece al volumen de poesía de Ana Ajmátova que la editorial Norton & Company publicó en 1983, traducido del ruso por la poeta norteamericana Lyn Coffin, y con la introducción de Brodsky recogida después en su libro de ensayos *Less Than One* (1986).

La prosa inglesa de Brodsky cobra fuerza por su profundidad y energía, por la agresividad de su significado y de su estilo. Con este texto homenaja a una gran poeta y amiga que compartió sus preocupaciones fundamentales: la soledad, la salvación, la separación, la muerte. De todas ellas, la separación es quizá la más devastadora. Ante ella la poesía se convierte en el único medio para enfrentarse, y tal vez para sobrevivir, el horror de la vida pública y privada. La ética y la estética son vehículos para que Ajmátova y Brodsky impugnen una realidad pavorosa que supera cualquier experiencia dramática. Al fin el triunfo fue de los poetas que resistieron. Mientras Gorbachov se empeña en borrar las huellas de Stalin, Ana Ajmátova se levanta como la verdadera voz del pueblo ruso.



## ANA AJMÁTOVA

### LA PROSODIA SOBREVIVIÓ A LA HISTORIA

JOSEPH BRODSKY

*Traducción y nota de Laura Emilia Pacheco.*

Cuando se enteró de que su hija estaba a punto de publicar una selección de sus poemas en una revista de San Petersburgo, su padre la llamó y le dijo que, aunque no tenía nada en contra de que escribiera poesía, la apremiaba a no ensuciar un "nombre respetable" y a utilizar un seudónimo. Ella accedió, y es así como "Ana Ajmátova" ingresó a la literatura rusa en vez de Ana Gorenko.

El motivo de esta conformidad no era ni incertidumbre acerca de la ocupación escogida y sus habilidades, ni anticipación de los beneficios que una doble personalidad puede brindarle al escritor. Lo hizo simplemente para "mantener las apariencias", porque entre las familias pertenecientes a la nobleza —y la familia Gorenko era una de ellas— la profesión literaria se consideraba por lo general como algo indecoroso y apto para aquellos de origen más humilde sin mejor forma de hacerse un nombre.

La petición del padre resultaba un poco exagerada. Después de todo los Gorenko no eran príncipes. Pero la familia vivía en Zarskoie Selo —la Aldea del Zar— residencia de verano de la familia Imperial, y esta topografía pudo haberlo influido. Sin embargo, para su hija de diecisiete años ese sitio tenía otro significado. Zarskoie era la base del Liceo en cuyos jardines había "florecido sin preocupaciones" el joven Pushkin cien años atrás.

En cuanto al seudónimo mismo, su elección tuvo que ver con el linaje materno de Ana Gorenko, mismo que se podría rastrear hasta el último kan de la Horda Dorada: hasta Ajmat Kan, descendiente de Gengis Kan. "Soy gengiskánida", solía decir, no sin cierto orgullo; y para el oído ruso "Ajmátova" tiene un marcado sabor oriental, tártaro para ser más preciso. No quería ser exótica, tan sólo porque en Rusia un nombre con resonancia tártara no se enfrenta a la curiosidad sino al perjuicio.

De todas maneras, las cinco *aes* abiertas de Ana Ajmátova tuvieron un efecto hipnótico y colocaron a su portadora firmemente en la cima del alfabeto de la poesía rusa. De alguna manera, fue el primero de sus versos en tener éxito; resulta memorable por su inevitabilidad acústica, por su *Aj* apadriñada menos por el sentimiento que por la historia. Esto dice mucho acerca de la intuición y la calidad auditiva de esta muchacha de diecisiete años que pronto empezó a firmar sus cartas y documentos legales como Ana Ajmátova. Por la sugerencia de su identidad derivada de la fusión entre sonido y tiempo, la elección del seudónimo resultó profética.

#### II

Ana Ajmátova pertenece a la clase de poetas que no tienen ni genealogía ni un "desarrollo" discernible. Es el tipo de poe-

tas que simplemente "suceden"; que vienen al mundo con un vocabulario poético establecido y con su propia y única sensibilidad. Llegó totalmente equipada y jamás se pareció a nadie. Quizá más significativo fue que ninguno de sus innumerables seguidores haya sido capaz de producir una imitación convincente de Ajmátova; más que a ella, terminaban pareciéndose los unos a los otros.

Esto indica que el lenguaje de Ajmátova fue producto de algo menos tangible que un astuto cálculo estilístico y nos deja con la necesidad de mejorar la segunda parte del famoso postulado de Buffon acerca del estilo y la persona.

Aparte de los aspectos sagrados generales de dicha entidad, esta característica quedó además asegurada por su belleza física. Uno ochenta de estatura, cabello oscuro, tez clara, con ojos de un pálido gris-verdoso, como los del leopardo de las nieves, esbelta e increíblemente flexible, durante medio siglo fue dibujada, pintada, moldeada, esculpida y fotografiada por una multitud de artistas, comenzando por Amadeo Modigliani. En cuanto a los poemas que le fueron dedicados, llenarían más volúmenes que los de su propia obra reunida.

Todo esto quiere decir que la parte visible de ese ser era imponente; en cuanto a la parte oculta, resultaba el complemento perfecto, y la prueba de ello está en la forma de su escritura que las mezcla a las dos.

Las principales características de esta mezcla son la nobleza y la medida. Ajmátova es la poeta de metros estrictos, rimas exactas y oraciones cortas. Su sintaxis está libre de las frases subordinadas cuyas circunvoluciones gnómicas son responsables de buena parte de la literatura rusa; de hecho, en su naturalidad, su sintaxis se asemeja al inglés. Desde el inicio mismo de su carrera hasta el fin, fue siempre perfectamente clara y coherente. Entre sus contemporáneos es una Jane Austen. En todo caso, si sus proverbios resultaban sombríos no se debía a su gramática.

En una era que se caracterizó por un auge en la experimentación técnica de la poesía, resultaba irritante, que ella no fuera estruendosamente vanguardista. Si acaso, sus medios eran visualmente similares a los cuartetos simbolistas, tan ubicuos como la hierba, que provocaron esa ola de innovaciones en la poesía rusa, y en todas las demás, a fin de siglo. Sin embargo, Ajmátova mantuvo esta similitud visual adrede: a través de ella buscó, no la simplificación de su tarea, sino un empeoramiento de sus probabilidades. Sólo quería jugar derecho, sin transgredir o inventar las reglas. En suma, quería que sus versos mantuvieran las apariencias.

El verso clásico revela las debilidades de un poeta como ningún otro, y es por esto que se le rehuye universalmente. Lograr que un par de versos suenen impredecibles sin producir un efecto cómico o sin imitar a alguien más es un asunto desconcertante. Este aspecto imitativo de los metros estrictos resulta molesto, pero sobresaturar el verso con detalles físicos concretos no lo libera a uno del problema. Ajmátova suena así de independiente porque desde el principio supo cómo explotar a su enemigo.

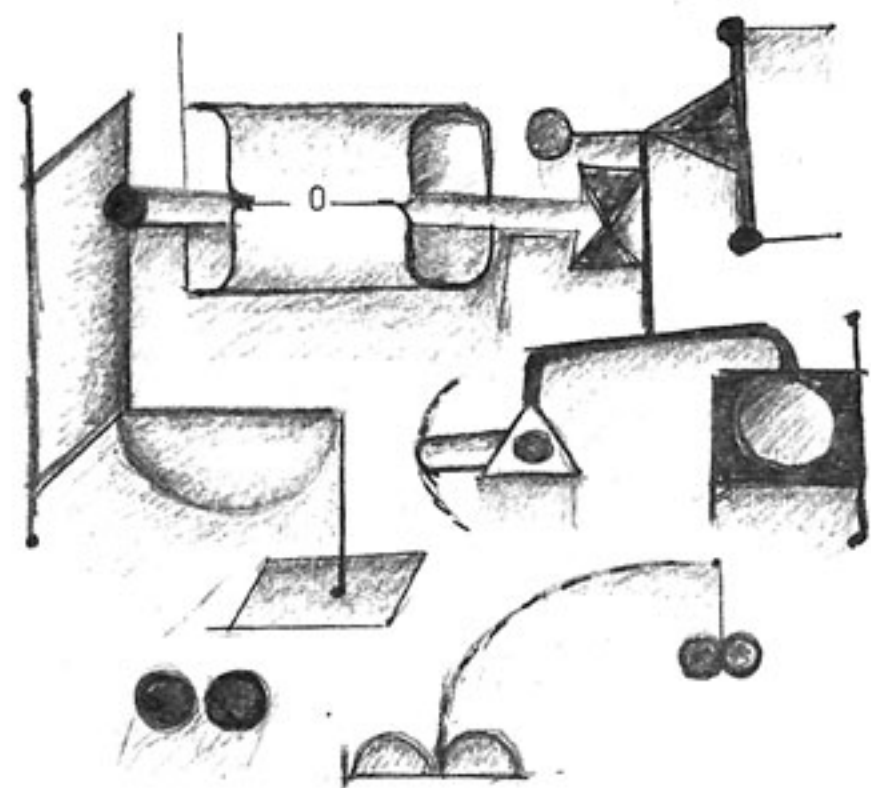
Lo hizo diversificando el contenido a manera de collage. Con frecuencia abarcaría una variedad de cosas aparentemente inconexas dentro de una misma estrofa. Cuando una persona habla en el mismo aliento de la gravedad de su emoción, de los capullos de frambuesa y de cambiar el guante de la mano izquierda a la derecha, arriesga el aliento —que en el poema es su métrica— al grado que uno se olvida de su origen. El eco, en otras palabras, se subordina a la discrepancia de los objetos y en realidad los provee con un denominador común; deja de ser una forma y se convierte en una norma de locución.

Tarde o temprano esto siempre le sucede, tanto al eco, como a la diversidad de cosas mismas —Ajmátova, o más bien dicho, el ser que llevó su nombre, lo logró en la poesía rusa. Uno no puede dejar de pensar en que mientras el ser interior escucha lo que el lenguaje mismo le sugiere acerca de la proximidad de esos objetos dispares, a través de la rima, el ser

exterior ve literalmente desde el punto de ventaja que le proporciona su estatura real. Simplemente une lo que está relacionado: en el lenguaje y en las circunstancias de su vida si no, como suele decirse, en el cielo.

De aquí la nobleza de su vocabulario poético pues no reclama sus descubrimientos. Sus rimas no son agresivas, el metro no es insistente. Algunas veces eliminaba una sílaba o dos en el último o penúltimo verso de una estrofa para crear el efecto de una garganta que se ahoga, o el de la torpeza que causa la tensión emocional. Pero no se aventuraba más allá de esto porque dentro de los confines del verso clásico se sentía a gusto. Por lo tanto, esto indica que sus éxtasis y revelaciones no necesitan un tratamiento formal extraordinario, que no son más grandiosos que los de sus predecesores que utilizaron los mismos metros.

Desde luego, esto no fue exactamente cierto. Nadie absorbe el pasado tan a fondo como el poeta, tan sólo porque teme inventar lo que ya ha sido inventado. (Por cierto, este es el motivo por el cual se considera que un poeta está "adelantado a su época" y es lo que lo mantiene repitiendo lugares comunes.) Así es que no importa lo que el poeta planea decir,



15

al momento del habla siempre sabe que el tema le ha sido heredado. Uno se siente empujado ante la gran literatura del pasado no sólo por su calidad, sino también por su procedencia temática. La razón por la que un buen poeta habla de su propio dolor con medida es que, en lo que respecta al dolor, es como un Judío Errante. En este sentido Ajmátova era producto de la tradición de San Petersburgo en la poesía rusa, cuyos fundadores, a su vez, tenían tras ellos el clasicismo europeo así como los orígenes romanos y griegos. Además, también eran aristócratas.

Si Ajmátova se mostraba reticente, se debía, por lo menos en parte, a que estaba transportando la herencia de sus predecesores al arte de este siglo. Desde luego, esto no era sino un homenaje hacia ellos, ya que fue precisamente esa herencia la que la convirtió en la poeta del siglo. Con sus éxtasis y revelaciones ella se consideraba sólo una posdata a su mensaje, a lo que ellos registraron acerca de sus vidas. Las vidas fueron trágicas, el mensaje también. Si la posdata se ve sombría, se debe a que el mensaje se absorbió por completo. Si ella nunca grita o se cubre la cabeza con cenizas es porque ellos tampoco lo hicieron.

Esta es la clave con la que se inició. Sus primeros libros tuvieron un éxito estrepitoso con el público y con la crítica. En general, la respuesta al trabajo de un poeta debe considerarse al último porque es lo que menos importa. Sin embargo, el éxito de Ajmátova fue extraordinario si se considera el

momento en el que ocurrió, especialmente en el caso de su segundo y tercer volúmenes: 1914 (el inicio de la Primera Guerra Mundial) y 1917 (la Revolución de Octubre en Rusia). Por otra parte, quizá el estruendo ensordecedor de los acontecimientos mundiales que le sirvió de fondo, fue el responsable de que la vibración interior de esta joven poeta se hiciera más discernible y necesaria. De nuevo, en este caso, el inicio de su carrera poética encerraba la profecía del curso que iba a mantener durante medio siglo. Lo que incrementó este sentido de profecía es que, para un oído ruso de entonces, el estruendo de los eventos mundiales estaba formado por el incesante balbuceo incomprensible de los Simbolistas. Finalmente, estos dos sonidos se fundieron en el zumbido amenazante e incoherente de la nueva era por la que ella estaba destinada a hablar.

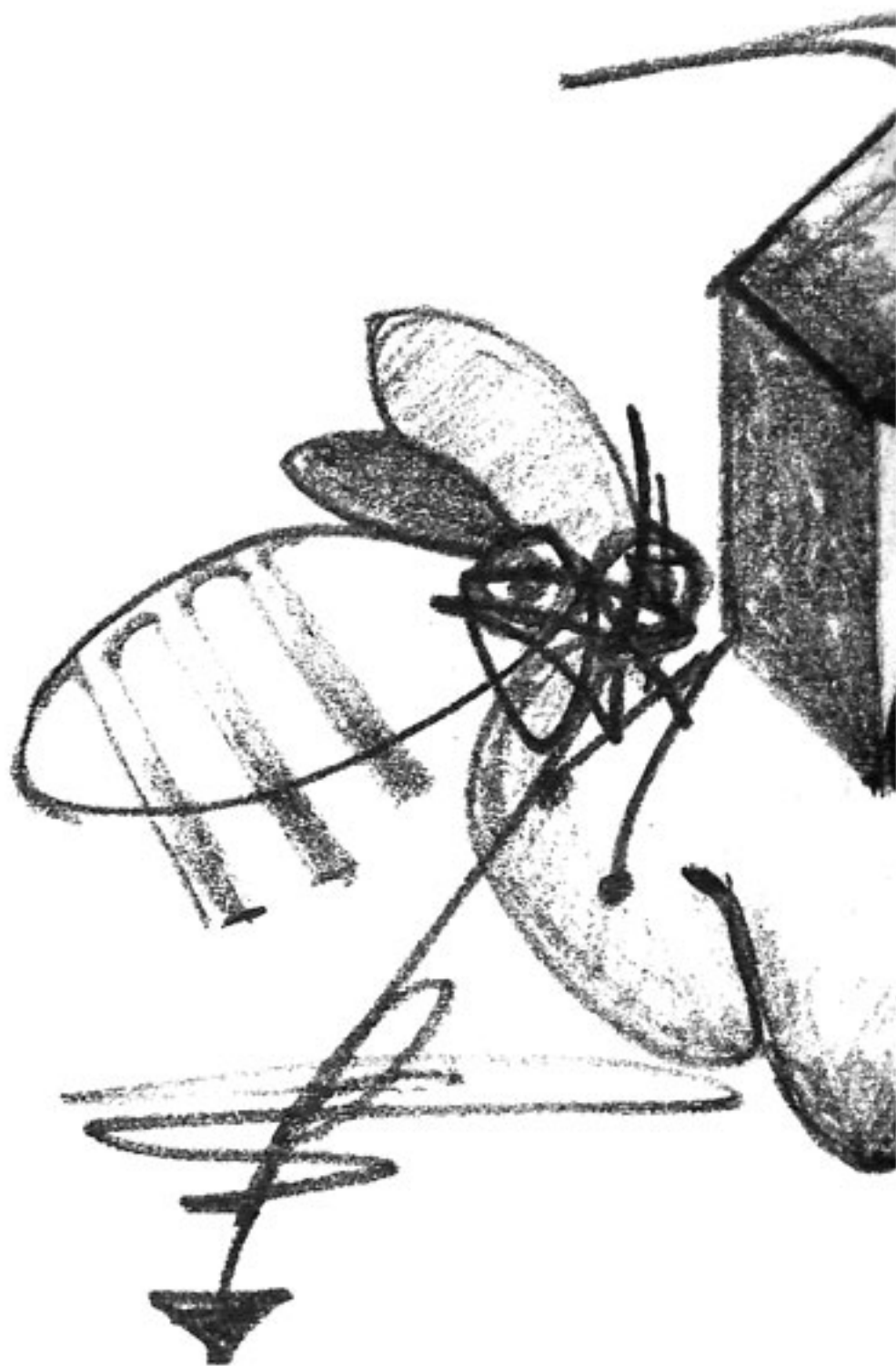
Esos primeros libros (*Anocher*, *Cuentas*, *Rebaño blanco*) se ocupaban del sentimiento que es de rigor en las obras iniciales: el amor. Los poemas de esos libros tenían una intimidad y una inmediatez de diario personal; describían un solo evento real o psicológico y eran cortos —de 16 a 20 versos cuando mucho. Como tales podían aprenderse de memoria en un segundo, y de hecho lo fueron —y lo son— por generaciones y generaciones de rusos.

Sin embargo, ni su concisión ni su tema era lo que hacía que la memoria deseara apropiárselos; para el lector experimentado esos accesorios resultaban demasiado familiares. La novedad radicó en la forma de una sensibilidad que se manifestaba en el tratamiento que la autora le daba a su tema. Traicionada, atormentada por los celos o la culpa, la vulnerada heroína de estos poemas habla con más frecuencia en un tono de auto reproche que en uno de furia, es más elocuente en el perdón que en la acusación, reza en vez de gritar. Despliega toda la sutileza emocional y la complejidad psicológica de la prosa del siglo diecinueve ruso y toda la dignidad que le enseñó la poesía de ese mismo siglo. Además, también existe un alto grado de ironía y de alejamiento que son estrictamente suyos, producto de su metafísica y no atajos para llegar a la resignación.

Resulta innecesario mencionar que para sus lectores esas cualidades llegaron a tiempo. Más que ningún otro arte, la poesía es una forma de educación sentimental, y los versos que memorizaron los lectores de Ajmátova les sirvieron para templar sus corazones contra la avalancha de vulgaridad de la nueva era. La comprensión de la metafísica del drama personal mejora las oportunidades que tenemos de soportar el drama de la historia. Por esto, y no solamente por la belleza epigramática de sus versos, el público se aferró a ellos sin darse cuenta. Fue una reacción instintiva de autoconservación, porque la estampida de la historia se hacía más audible cada vez.

En todo caso, Ajmátova la escuchó con toda claridad. El intenso lirismo personal de *Rebaño blanco* está teñido con la nota que le sería característica: la del terror controlado. El mecanismo que había mantenido en jaque a las emociones de naturaleza romántica, probó ser igualmente efectivo aplicado a temores mortales. Este estaba cada vez más fusionado con aquél, hasta que resultaron en una tautología emocional, y *Rebaño blanco* marca el inicio de este proceso. Con este libro la poesía rusa llegó al "verdadero siglo veinte" más allá del calendario, pero no se desintegró ante el impacto.

Lo menos que se puede decir es que Ajmátova parecía mejor preparada para este enfrentamiento que la mayoría de sus contemporáneos. Además, en el momento de la Revolución tenía veintiocho años: no era ni demasiado joven para creer en ella ni demasiado vieja para justificarla. Más aún, era una mujer, y hubiera resultado igualmente impropio que celebrara o condenara el acontecimiento. Tampoco aceptó el cambio de orden social como una invitación para aflojar su métrica y sus cadenas asociativas. Pues el arte no imita a la vida tan sólo por temor de los lugares comunes. Se mantuvo fiel a su vocabulario poético, a su timbre privado, a refractar, más

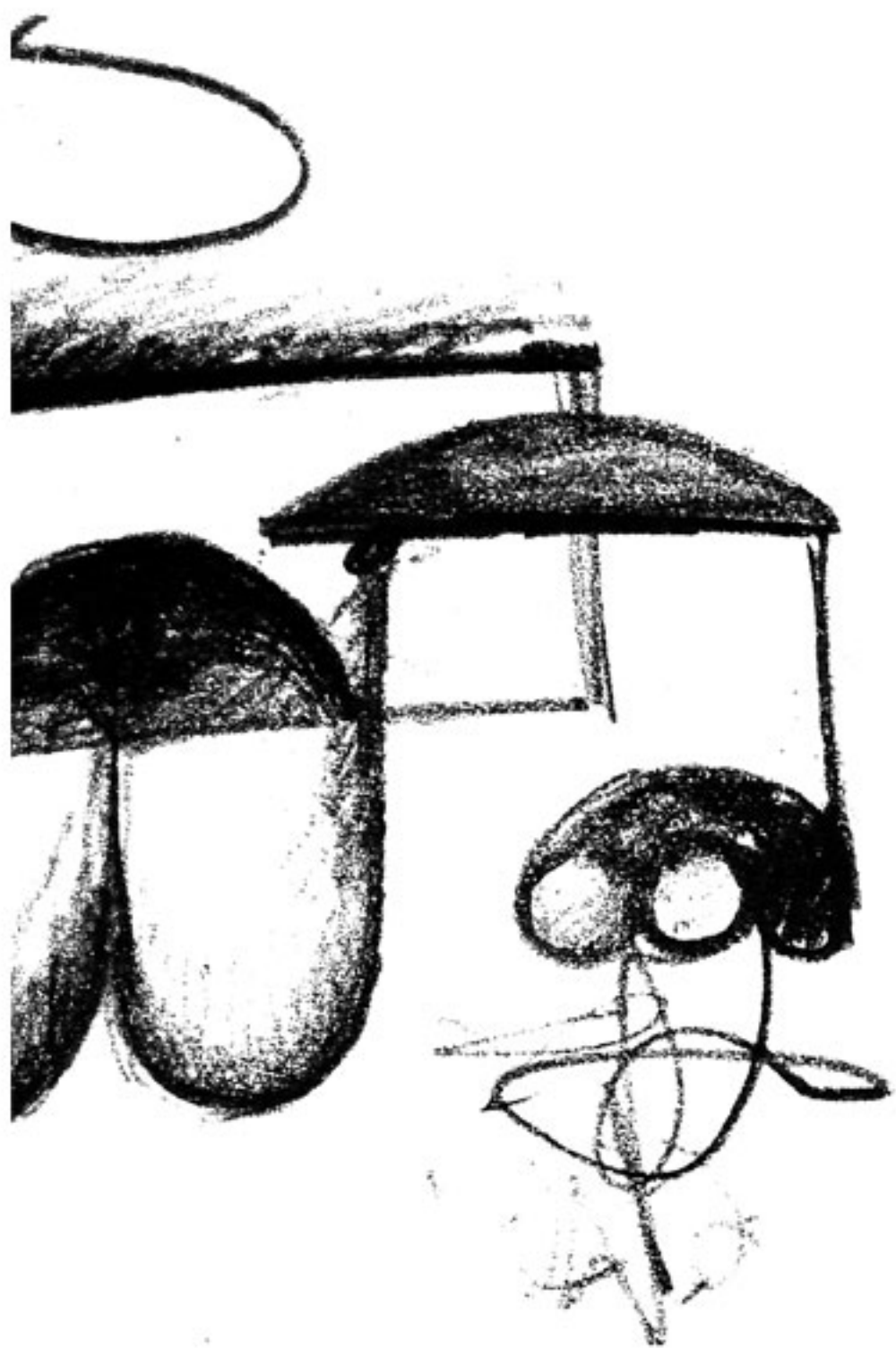


que reflejar, la vida a través del prisma del corazón individual. Sólo que la selección del detalle, cuyo papel en un poema antes había sido el de desviar la atención de un asunto cargado emocionalmente, luego se volvió cada vez menos un consuelo hasta que ensombreció al asunto mismo.

No rechazó la Revolución: una pose desafiante no iba con ella. Para decirlo en otras palabras, utilizó una locución más reciente y la internalizó. Sencillamente lo asumió como lo que era: un terrible cataclismo nacional que significó un inmenso incremento del dolor por persona. Comprendió esto no sólo porque su propia ración fue excesiva, sino primero y ante todo, lo hizo a través de su oficio. El poeta es un demócrata de nacimiento, no sólo por la precariedad de su posición, sino porque alimenta espiritualmente al pueblo y utiliza su lenguaje. Lo mismo sucede con la tragedia, y de aquí su afinidad. Ajmátova, cuyos versos siempre gravitaron en torno a lo vernáculo, al idioma de la canción folklórica, podía identificarse con el pueblo de una manera más profunda que aquellos que trataban de imponer sus fines literarios y extraliterarios en ese momento: ella simplemente reconoció el dolor.

Más aún, decir que se identificaba con el pueblo sería introducir una racionalización que nunca se llevó a cabo debido a una redundancia inevitable. Era parte del todo, y el seudónimo sólo acrecentó su anonimato de clase. Además, siempre despreció el aire de superioridad presente en la palabra "poeta". "No entiendo esas grandes palabras", solía decir. No era humildad; era el resultado de una sobria perspectiva en la que basaba su existencia. El hecho de que el amor haya persistido como tema de su poesía indica cuán próxima estaba a la persona común y corriente. Si difería de su público, era en que su ética no estaba sujeta a los ajustes de la historia.

A no ser por esto, era como todo el mundo. Además, los tiempos no permitían gran variedad. Si sus poemas no eran



exactamente la *vox populi*, se debe a que una nación nunca habla con una sola voz. Pero la suya tampoco era la de la crema y nata porque carecía por completo de la nostalgia populista que le es tan peculiar a la intelectualidad rusa. El "nosotros", que comienza a emplear hacia esta misma época en legítima defensa contra la impersonalidad del sufrimiento infligido por la Historia, se ensanchó hasta los límites lingüísticos de este pronombre y no por ella, sino por el resto de los hablantes de su idioma. Debido a la calidad del futuro, ese "nosotros" estaba ahí para quedarse y la autoridad de su usuaria estaba ahí para crecer.

En todo caso, no existe una diferencia psicológica entre los poemas "civiles" de Ajmátova de la Primera Guerra Mundial y el periodo revolucionario, y los escritos treinta años después durante la Segunda Guerra Mundial. De hecho, sin un año que los identifique, poemas como "Plegarias" pueden atribuirse a cualquier periodo de la historia rusa de este siglo, lo que justifica el título de este poema en particular. Esto comprueba que en los últimos ochenta años la historia ha simplificado de algún modo la labor del poeta. A tal grado, que un poeta habría preferido un verso que describiera un hecho o una sensación de manera natural, a uno con la menor insinuación profética.

De aquí el carácter nominativo de los versos de Ajmátova en general y los de ese periodo en particular. Sabía que las emociones y las percepciones a las que se enfrentaba eran comunes, pero también sabía que el Tiempo, fiel a su naturaleza repetitiva, los haría universales. Intuía que la Historia, como sus objetos, tiene opciones muy limitadas. Sin embargo, lo que resulta aún más importante, es que esos poemas "civiles" no eran sino fragmentos generados por su corriente lírica general, lo que hacía ese "nosotros" frecuentemente indistinguible del "yo", más continuo y más cargado de emotividad. Con esta yuxtaposición, ambos pronombres ganaron verosimilitud.

Como el nombre de la corriente era "amor", los poemas sobre la patria y la época estaban saturados de una intimidad casi inapropiada; lo mismo sucedía con aquellos acerca del sentimiento que estaban adquiriendo un tono épico. Estos representaban la ampliación de la corriente.

### III

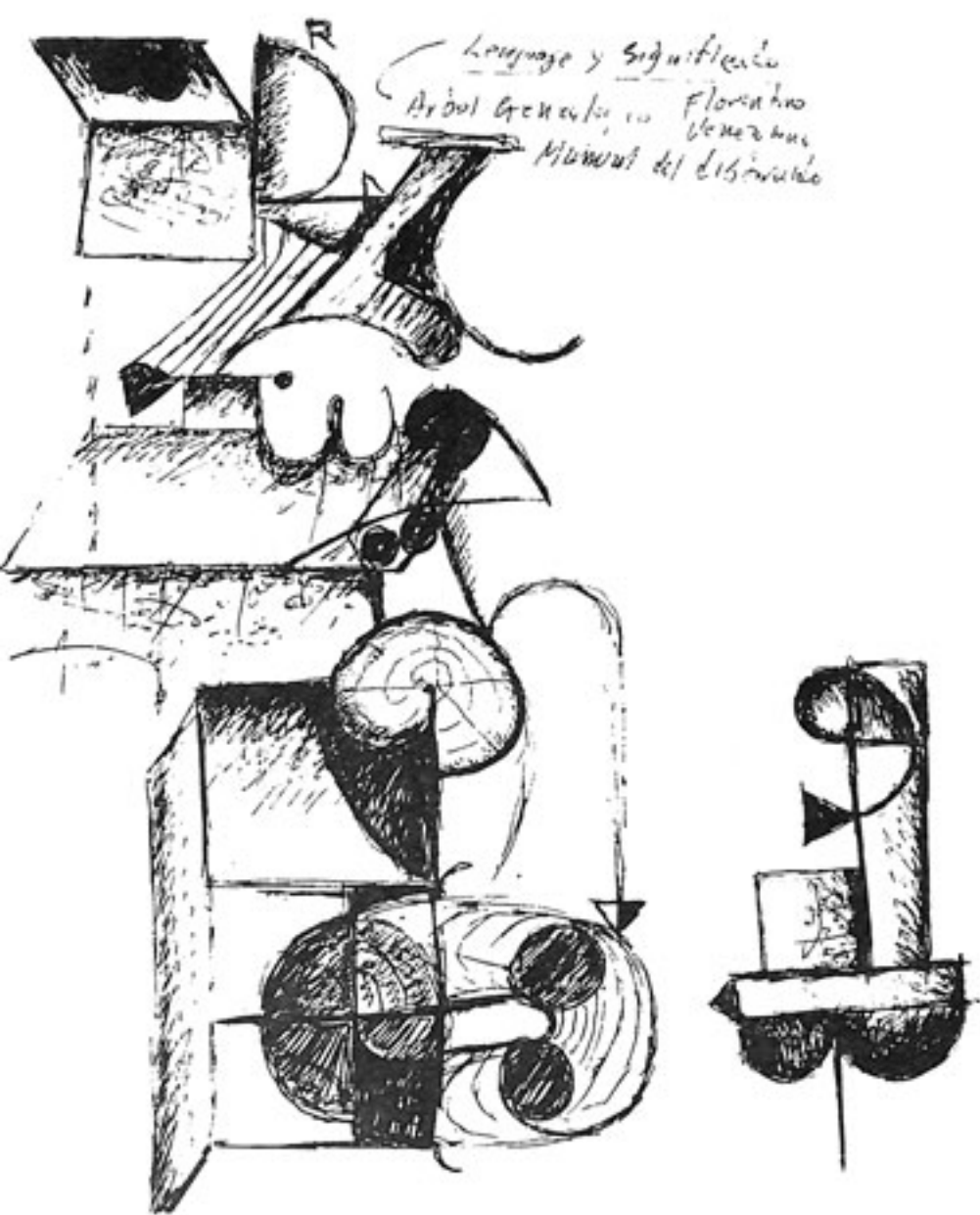
Más tarde, Ajmátova siempre resintió que los críticos y los académicos quisieran confinar su importancia únicamente a su poesía amorosa de la segunda década del siglo. Tenía toda la razón porque su obra de los siguientes cuarenta años sobrepasó su producción de la primera década, numérica y cualitativamente. Sin embargo, uno puede comprender a esos académicos porque después de 1922, y hasta su muerte en 1965, Ajmátova sencillamente no pudo publicar un solo libro, lo que los obligó a limitarse al material disponible. Pero tal vez existía otra razón menos obvia y menos discernible que los condujo a los primeros trabajos de Ajmátova.

En el curso de nuestra vida, el Tiempo se dirige al hombre en una variedad de lenguajes: el de la inocencia, el amor, la fe, la experiencia, la historia, la fatiga, el cinismo, la culpa, la decadencia, etc. De estos, el amor es claramente la *lingua franca*. Su vocabulario absorbe todas las demás lenguas y su expresión gratifica cualquier tema, sin importar qué tan inanimado sea. Además, al pronunciarlo así, un tema adquiere una denominación eclesiástica, casi sagrada, que evoca la manera en que percibimos los objetos de nuestras pasiones y la explicación de la Biblia acerca de lo que es Dios. Esencialmente, el amor es una actitud de lo infinito hacia lo finito. Lo contrario constituye la fe o la poesía.

Por supuesto, los poemas de amor de Ajmátova eran en primer lugar sólo poemas. Además de cualquier otra cosa, tenían una calidad novelística inmensa, el lector podía pasar un rato maravilloso explicando las distintas pruebas y aflicciones de la heroína. (Algunos hicieron justamente esto y, basándose en esos poemas, la agitada imaginación popular concibió a su autora "involucrada sentimentalmente" con Alexander Blok —el poeta del periodo— y con Su Majestad Imperial, aunque era mucho mejor poeta que el primero y quince centímetros más alta que el segundo.) Supersona poética —mitad máscara, mitad autorretrato— agravaría un drama real con la fatalidad del teatro, probando así los límites de ella misma y los del dolor posible. El mismo problema se aplicaba a estados más alegres. En suma, el realismo era el medio para llegar al destino metafísico. Aún así, esto habría significado la animación del género si no hubiera sido por la cantidad de poemas relativos al dolor.

Esa cantidad no permite ni el acercamiento biográfico ni el freudiano, pues excede la concreción de sus destinatarios y los utiliza como pretexto para el discurso de su autora. Lo que el arte y la sexualidad tienen en común, es que ambos son sublimaciones de la fuerza creativa y esto les niega cualquier jerarquía. El empeño casi idiosincrático de los primeros poemas de amor de Ajmátova sugiere la recurrencia de la plegaria, más que la de la pasión. De igual forma, no importa qué tan diversas puedan ser las imágenes de los protagonistas, ficticios o reales: estos poemas muestran una similitud estilística considerable, porque el amor como contenido tiene la costumbre de limitar los patrones formales. Lo mismo se aplica a la fe. Después de todo, existen sólo algunas manifestaciones adecuadas para expresar los sentimientos que son verdaderamente fuertes; esto, en última instancia, explica los rituales.

En los poemas de Ajmátova, la recurrencia del tema del amor, y no la confusión, se manifiesta a través de la nostalgia de lo finito por lo infinito. De hecho, el amor se ha convertido en un lenguaje, en una clave para registrar los mensajes del Tiempo, o al menos, para transmitir su melodía; así Ajmátova los escuchaba mejor.



El interés fundamental de esta poeta no era su propia vida tanto como el Tiempo y los efectos de su monotonía sobre la sique humana, y sobre su propia dicción en particular. Si más tarde resintió los intentos por reducirla a sus primeras obras, no fue porque le disgustara el estatus de la muchacha habitualmente enferma de amor, sino porque su vocabulario poético, y con él su código, cambiaron muchísimo para hacer más audible la monotonía del infinito.

De hecho, ya era inequívoco en *Anno Domini MCMXXI* —su quinto y, técnicamente hablando, último volumen de poesía. En algunos de esos poemas, la monotonía emerge con la voz de la autora, al grado que se ve obligada a afinar la concreción del detalle, o de la imagen, para salvarlos, y a su propia mente también, de la neutralidad inhumana de los metros. La fusión entre ambos vino después. Mientras tanto, quería evitar que la prosodia\* sobrepasara sus propias nociones acerca de la existencia, porque la prosodia sabe más acerca del Tiempo de lo que a uno le gustaría admitir.

Exponerse a esta tesis, a esta memoria reestructurada del Tiempo, resulta en una aceleración excesiva de la mente que se ve privada de observaciones que, por su primicia, provienen del mundo real, si no de su gravedad. Ningún poeta es capaz de cerrar esta laguna, pero si es consciente, puede bajar su tono o acallar su voz para disminuir su enajenación de la vida real. A veces esto sucede por motivos puramente estéticos; para lograr que la voz suene menos teatral, menos operística. Sin embargo, con más frecuencia, el verdadero motivo para este camuflaje es, nuevamente, el de conservar la razón, y Ajmátova, poeta de metros estrictos, lo utilizó con este fin. Pero entre más lo hacía, su voz se acercaba de manera más inexorable a la tonalidad impersonal del Tiempo mismo, hasta que mente y realidad se fundieron en algo que lo hace a uno estremecerse tratando de adivinar quién está ahí, escon-

\* Brodsky emplea el término *prosodia* en un sentido que incluye la 2a. definición que da el *Diccionario de la Academia*: "Estudia los rasgos físicos que afectan a la métrica, específicamente de los acentos y de la cantidad"; pero que en inglés se extiende hasta abarcar todos los elementos de la poesía como arte: tiempo y sonido, pausa y movimiento, verso y estrofa, rima y falta de rima.

Karl Shapiro y Robert Berum, en *A Prosody Handbook*, dicen que la poesía, como la música, es el arte de sonidos que se mueven en el tiempo. (N. del T.)

dido tras el pronombre "Yo" —como ocurre en sus "Elegías del Norte".

Lo que sucedió con los pronombres estaba sucediendo también con otras partes del lenguaje que se agotaban o diluían ante la perspectiva del Tiempo que suministraba la prosodia. Ajmátova era una poeta muy concreta, pero entre más concretaba la imagen, ésta se volvía más extemporánea por el metro que la acompañaba. Ningún poema se escribe sólo por su argumento, como ninguna vida se vive sólo para satisfacer un obituario. Por lo general, lo que se llama la música del poema está reestructurada de manera que pueda conducir el contenido del poema a un punto glorioso, lingüísticamente memorable.

En otras palabras, en el poema, el sonido es la base del Tiempo, el fondo contra el cual el contenido adquiere una calidad estereoscópica. La fuerza de los versos de Ajmátova proviene de su habilidad para transmitir el épico arrastre impersonal de la música que se equipara con su contenido profético, especialmente a partir de los años veinte en adelante. El efecto de su instrumentación sobre sus temas era semejante al de alguien que, acostumbrado a estar contra una pared, se ve repentinamente contra el horizonte.

El lector extranjero debe tomar esto muy en cuenta, ya que el horizonte de Ajmátova se pierde en las traducciones y deja en la página un contenido absorbente, pero unidimensional. Por otra parte, quizá este lector encuentre consuelo en el hecho de que el público ruso haya sido forzado a enfrentarse al trabajo de Ajmátova de una manera muy poco representativa. La traducción y la censura tienen en común que ambos operan sobre el principio de "lo que es posible", y debe notarse que las barreras lingüísticas pueden ser tan altas como las erigidas por el Estado. En todo caso, Ajmátova se encuentra rodeada por ambas, y sólo la primera muestra signos de estar desmoronando.

Su último libro fue *Anno Domini MCMXXI*: en los cuarenta y cuatro años posteriores no publicó ningún otro. Técnicamente hablando, en el periodo de la posguerra aparecieron dos breves ediciones de su trabajo constituidas, sobre todo, por reimpresiones de sus primeros poemas líricos, más algunos genuinos poemas sobre la guerra y otros versos de poco valor artístico que encomiaban la llegada de la paz. Escribió estos últimos en un intento por liberar a su hijo, prisionero en los campos de trabajo donde, a pesar de sus esfuerzos, permaneció dieciocho años. Estas publicaciones en modo alguno pueden considerarse como obras suyas; los poemas fueron seleccionados por la editorial del Estado cuyo objetivo fue convencer al público (especialmente al extranjero) de que Ajmátova estaba con vida, a salvo y leal al régimen. En total, se trata de unos cincuenta poemas que no tienen nada que ver con la producción de esas cuatro décadas.

Para una poeta de la talla de Ajmátova, esto equivalía a que la enterraran viva con dos lozas señalando su tumba. Su desplome fue producto de varias fuerzas, sobre todo las de la historia que encuentra en la vulgaridad su principal elemento, y en el Estado a su agente inmediato. En 1921, el año en que publicó su libro con este título (*MCMXXI*) el nuevo Estado ya estaba en conflicto con Ajmátova. Su primer marido, el poeta Nikolai Gumiliov, fue ejecutado por las fuerzas de seguridad y, según se dice, por orden expresa de Lenin. Producto de una mentalidad didáctica y vengativa, el Estado no podía esperar más que venganza de Ana Ajmátova, especialmente debido a su tendencia por el toque autobiográfico.

Es probable que esta fuera la lógica del régimen, una lógica que se agudizó con la destrucción, en los siguientes quince años, de todos los que la rodearon (incluyendo a sus amigos más cercanos, Vladimir Narbut y Osip Mandelstam). La culminación llegó con el arresto de su hijo, Lev Gumiliov, y el de su tercer esposo, el historiador de arte Nikolai Punin, quien murió poco después en prisión. Luego estalló la Segunda Guerra Mundial.

Los quince años previos a la guerra fueron quizá los más siniestros de la historia rusa y, sin lugar a dudas, lo fueron en la vida de Ajmátova. El material que extrajo de este periodo, o más bien dicho, las vidas que el periodo se llevó, provocaron que finalmente se ganara el título de "La Musa del Lamento". Sólo reemplazó la frecuencia de los poemas de amor con la de los poemas elegiacos. La muerte, a la que antes había evocado como una solución para esta o aquella tensión emocional, se había convertido en algo demasiado real como para darle importancia a cualquier otro sentimiento. De ser una forma de hablar pasó a ser algo que deja sin habla.

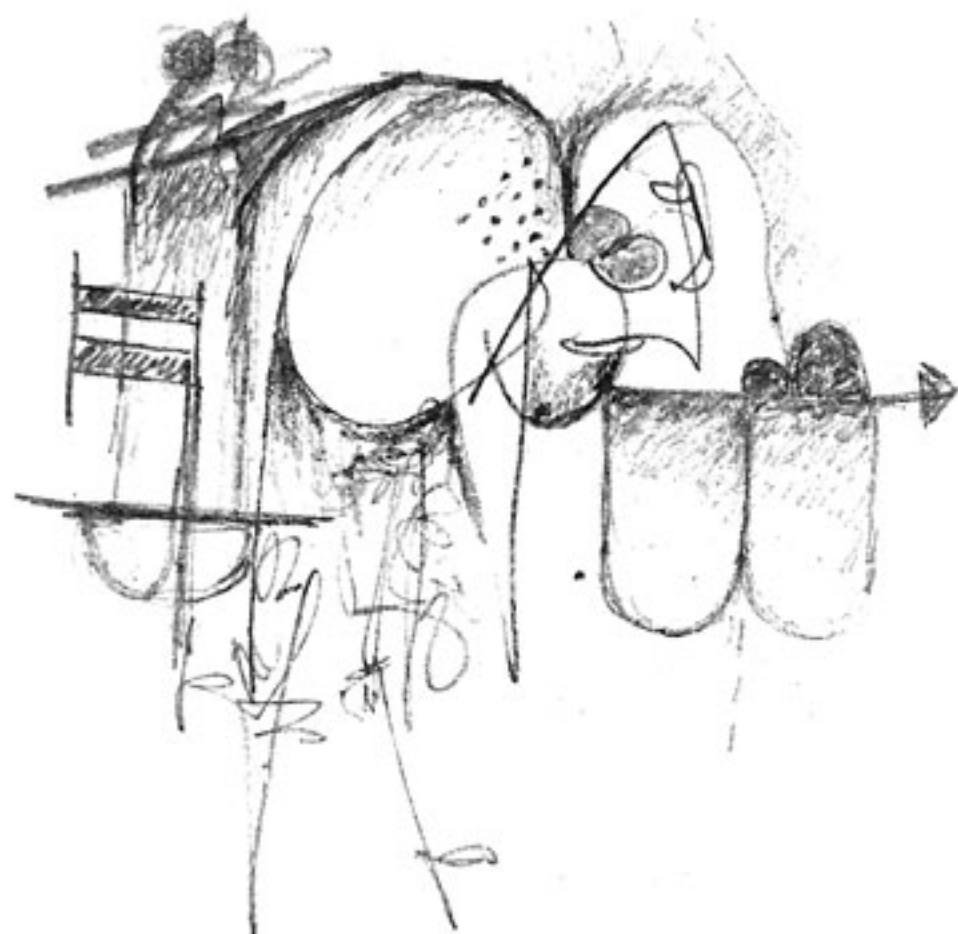
Si Ajmátova continuó escribiendo fue porque la parodia absorbe a la muerte, y porque se sentía culpable de haber sobrevivido. Los poemas que constituyen *Corona a los muertos* son un intento por dejar que aquellos a los que sobrevivió se asimilaran, o cuando menos se unieran, a la prosodia. No es que tratara de "inmortalizar" a sus muertos: muchos de ellos eran la gloria de la literatura rusa y por lo tanto se habían inmortalizado de sobra. Sólo intentó manejar el vacío de esa existencia que de pronto se abría ante ella despojada de todo lo que le había dado sentido; trataba de domesticar el repugnante infinito que la rodeaba habitándolo con sombras familiares. Además, la única forma de evitar que el habla se volviera aullido era dirigiéndose a los muertos.

Sin embargo, los elementos del aullido pueden escucharse con claridad en otros poemas de ése y otro periodo posterior. Aparecían en forma de una excesiva rima idiosincrática o de un verso ilógico interpolado en un relato por otra parte coherente. A pesar de esto, los poemas que tratan directamente con la muerte de alguna persona no tienen nada similar, como si la autora no quisiera ofender a su destinatario con sus excesos emocionales. Desde luego, su lírica radica en el rechazo a explotar esta última oportunidad para imponerse a los ecos. Pero al dirigirse a los muertos como si estuvieran vivos, al no adaptar su dicción a la "ocasión" se negó la oportunidad de utilizar a los muertos como los interlocutores absolutos, ideales, que todo poeta busca y encuentra en ellos o entre los ángeles.

Como tema, la muerte resulta una prueba científica eficiente para cuantificar la ética de un poeta. El género "in memoriam" a menudo se emplea para ejercitar la autocompasión, para hacer viajes metafísicos que denotan la superioridad subconsciente del que sobrevive sobre la víctima, de la mayoría (los vivos), sobre la minoría (los muertos). Ajmátova no hizo nada de esto. En vez de generalizar, particulariza a sus muertos, escribe para una minoría con la que de todos modos se identifica con mayor facilidad. Sencillamente los sigue tratando como individuos a quienes conoció, a quienes piensa no les gustaría ser utilizados como punto de partida hacia un destino, no importa qué tan espectacular pueda ser.

Naturalmente, resultaba imposible publicar, escribir o mecanografiar este tipo de poemas. Sólo podían ser memorizados por su autora y por seis o siete personas más, porque Ajmátova no confiaba en su memoria. De vez en cuando tenía una reunión privada con alguien y le pedía, a él o a ella, que recitara esta o aquella selección a manera de inventario. Este miramiento distaba mucho de ser excesivo: las personas podían desaparecer para siempre por algo menos que un pedazo de papel con unos cuantos versos escritos allí. Además, temía no tanto por su vida como por la de su hijo que estaba prisionero en un campo, y cuya libertad trató de obtener desesperadamente a lo largo de dieciocho años. Un trozo de papel con unas cuantas líneas podía costarle muy caro, más a él que a ella, quien sólo corría el riesgo de perder la esperanza y, quizá, la razón.

Con todo, los días de ambos habrían estado contados si las autoridades hubieran encontrado su *Requiem*, un ciclo de poemas que describe las tribulaciones de una mujer cuyo hijo es arrestado; ella lo espera bajo los muros de la prisión con un paquete y se esconde entre los umbrales de las oficinas bu-



rocráticas para averiguar su suerte. Aquí sí fue autobiográfica, y la fuerza del *Requiem* yace en el hecho de que la biografía de Ajmátova era común a la de la mayor parte del pueblo ruso. Este *Requiem* llora a los que lloran: a las madres que pierden a sus hijos, a las esposas que enviudan, a las que, como Ajmátova, sufren ambas cosas a la vez. Esta es una tragedia en la que el coro muere antes que el héroe.

Sólo la fe ortodoxa de la autora puede explicar el grado de compasión con que están imbuídas las distintas voces del *Requiem*; sólo por la singularidad de su corazón, de su ser y de su sentido del Tiempo es posible comprender el grado de bondad y de perdón que se encuentra en el lirismo penetrante, y casi insoportable, de esta obra. Ningún credo ayudaría a comprender, mucho menos perdonar, ya no digamos sobrevivir, esa doble viudez a manos del régimen, el destino de su hijo, esos cuarenta años de silencio y ostracismo. Ninguna Ana Gorenko habría sido capaz de soportarlo. Ana Ajmátova lo hizo, y cuando eligió este seudónimo parece que hubiera sabido lo que le esperaba.

En ciertos periodos de la historia sólo la poesía es capaz de enfrentarse a la realidad para condensarla en algo palpable, algo que de otra manera no podría retenerse en la mente. En este sentido, la nación entera adoptó el seudónimo de Ajmátova —lo que explica su popularidad y, más importante, lo que le permitió hablar por una nación y decirle algo que ignoraba. Ajmátova fue esencialmente una poeta de lazos humanos: de esperanza, de fuerza y de ruptura. A través del prisma del corazón individual, y a través de la historia, pudo mostrar estas evoluciones tal como eran. En todo caso, esto es lo más que uno llega a acercarse a la óptica.

Ambas perspectivas captaron la atención a través de la prosodia, que es la depositaria del Tiempo dentro del lenguaje. Por cierto, de aquí se desprende su capacidad para perdonar —porque el perdón no es una virtud postulada por algún credo, sino una propiedad del Tiempo en su sentido más mundano y metafísico. También es la razón por la que sus versos sobrevivirán, publicados o no: lo harán por la prosodia, porque están cargados de Tiempo en los dos sentidos que he mencionado. Sobrevivirán porque el lenguaje es más antiguo que el Estado y porque la prosodia siempre sobrevive a la historia. De hecho, apenas la necesita; sólo requiere de un poeta, y Ana Ajmátova fue eso precisamente.

Aprender en el tiempo de la siembra, enseñar en el tiempo de cosecha, disfrutar en invierno.



Conduce tu carreta y tu arado sobre los huesos de los muertos.



El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría.



La Prudencia es una criada rica, vieja y fea, cortejada por la incapacidad.



El que desea pero no actúa, engendra pestilencia.



Las lombrices perdonan al arado que las parte.



Hunde en el río al que ama el agua.



El tonto no ve el mismo árbol que el hombre sabio ve.



Aquel cuyo rostro no da luz, nunca será una estrella.



La eternidad está enamorada de las obras del tiempo.



La abeja laboriosa no tiene tiempo para lamentaciones.



Las horas de la insensatez son medidas por el reloj; pero no hay reloj para medir las horas de la sabiduría.



Toda comida saludable se obtiene sin red y sin trampa.



Saca a relucir número, peso y medida en un año de escasez.



Ningún pájaro se encumbra demasiado si lo hace con sus propias alas.



Un cuerpo muerto no venga sus agravios.



El acto más sublime es poner a otro antes de ti.



Si el tonto persistiera en su insensatez, se volvería sabio.



La insensatez es el manto de la bellaquería.



# WILLIAM BLAKE

## *Proverbios del Infierno*

---

*Versión de Efraín Bartolomé*

La vergüenza es el manto del Orgullo.



Las prisiones están construidas con piedras de Ley, los Burdeles con ladrillos de Religión.



El orgullo del pavo real es la gloria de Dios.



La lujuria del chivo es la generosidad de Dios.



La ira del león es la sabiduría de Dios.



La desnudez de la mujer es la obra de Dios.



El exceso de pesar ríe. El exceso de alegría llora.



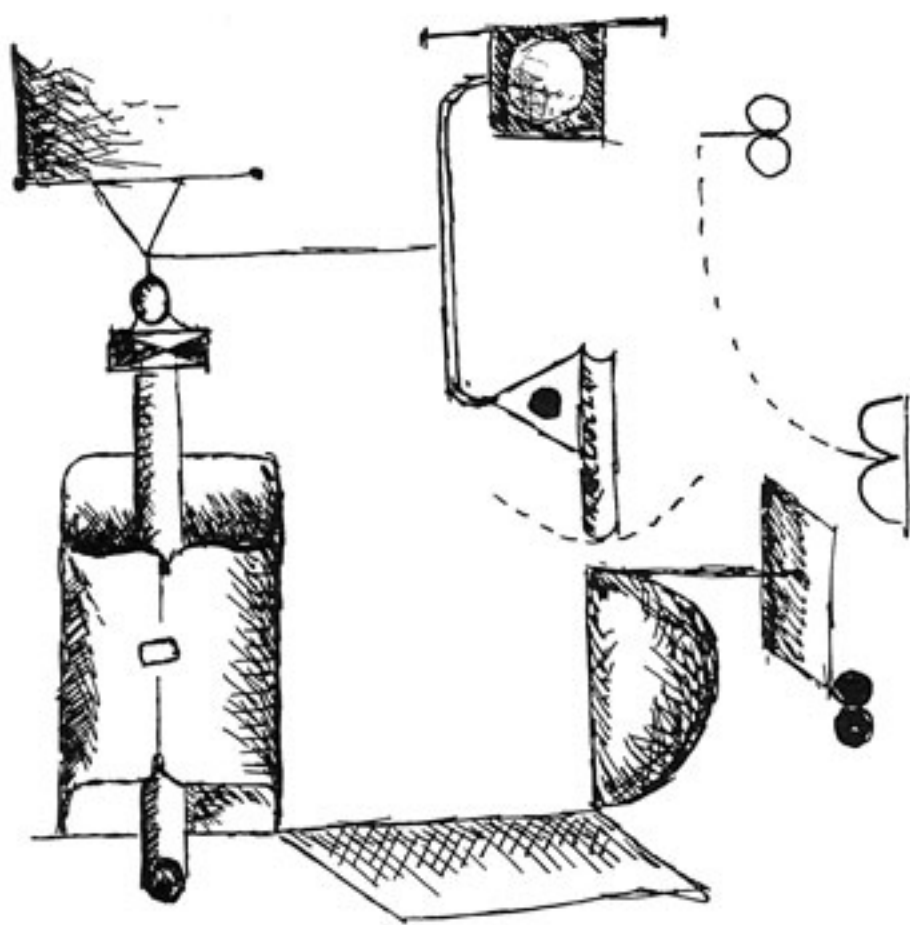
El rugir de los leones, el aullar de los lobos, el bramar tempestuoso de los mares, y la espada destructiva, son porciones de eternidad, demasiado grandes para el ojo del hombre.



La zorra condena la trampa, no a sí misma.



Las alegrías fecundan. Los pesares dan a luz.



Deja al hombre usar la piel del león, a la mujer el vellón de la oveja.



El pájaro un nido, la araña una tela, el hombre amistad.



Lo que ahora se ha comprobado, una vez fue sólo imaginado.



La rata, el ratón, la zorra, el conejo, buscan las raíces; el león, el trigre, el caballo, el elefante, buscan los frutos.



La cisterna contiene: la fuente derrama.



Un solo pensamiento llena la inmensidad.



Mantente siempre listo para hablarle a tu mente, y el hombre ruin te evitará.



Toda cosa susceptible de ser creída es una imagen de la verdad.



El águila nunca pierde tanto tiempo como cuando se somete a la enseñanza del cuervo.



La zorra se provee a sí misma, pero Dios provee al león.



Piensa en la mañana. Actúa al mediodía. Come en la tarde. Duerme en la noche.



El que ha tenido que sufrir tu dominio, te conoce.



En tanto el arado sigue a las palabras, Dios recompensa a los que oran.



Los tigres de la ira son más sabios que los caballos de la instrucción.



Espera veneno del agua estancada.



Tú nunca sabrás lo que és suficiente a menos que sepas lo que es más que suficiente.



¡Escucha el reproche de los tontos! ¡Es un título real!

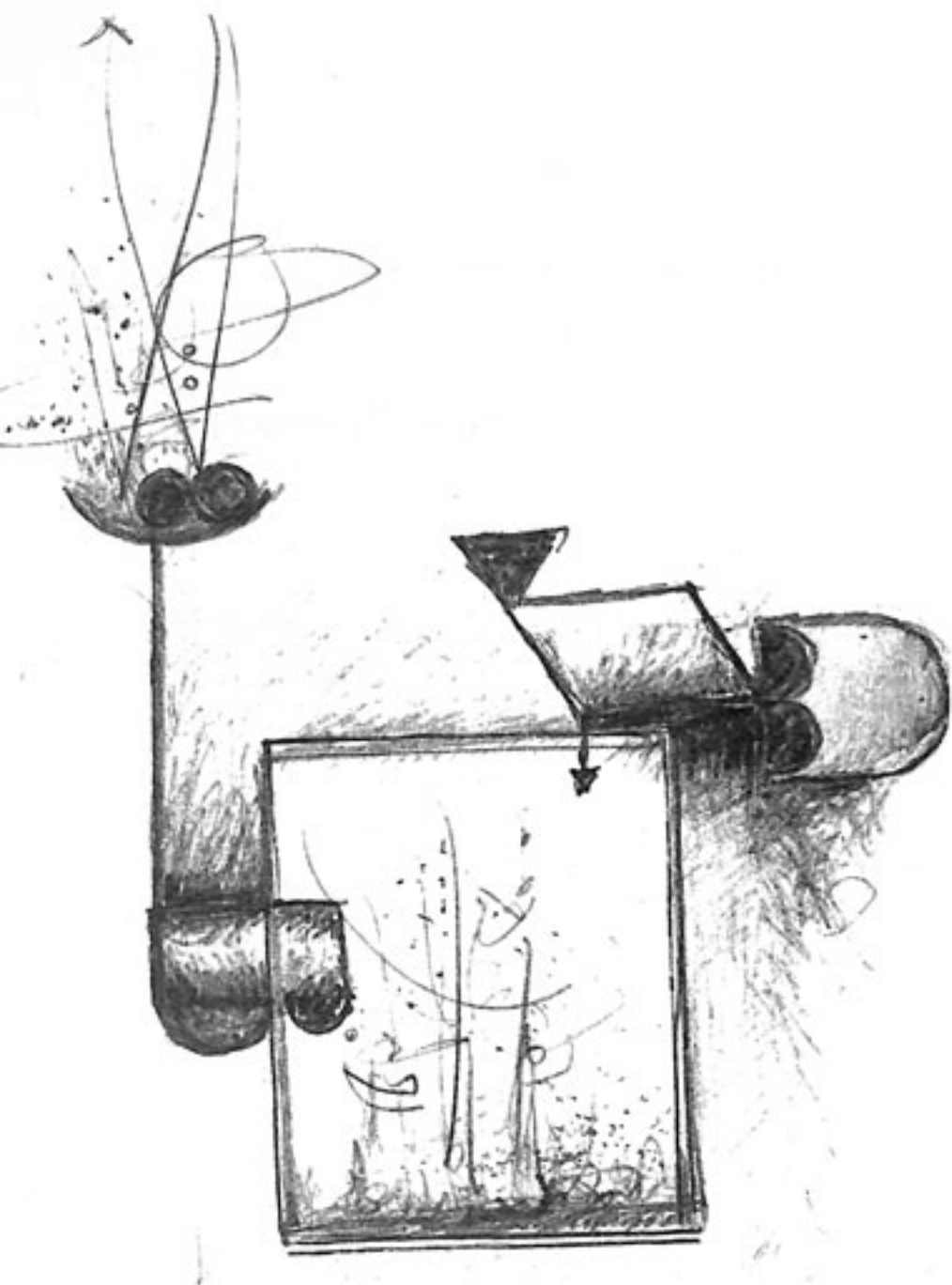


Los ojos del fuego, la nariz del aire, la boca del agua, la barba de la tierra.



El débil en valor es fuerte en astucia.





22

El manzano nunca le pregunta al haya como desarrollarse; ni el león al caballo como atrapar su presa.

El que recibe con agradecimiento, obtendrá una cosecha abundante.

Si los otros no han sido necios nosotros tampoco deberíamos serlo.

El alma de dulce delicia nunca puede ser contaminada.

Cuanto tú ves un Águila, ves una porción del Genio; ¡levanta tu cabeza!

Así como la oruga elige las hojas más hermosas para arrojar sus huevos, así el sacerdote arroja su anatema sobre las más hermosas alegrías.

Crear una pequeña flor es tarea de las edades.

Condenar vigoriza. Bendecir relaja.

El mejor vino es el más viejo. La mejor agua es la más nueva.

¡Los oradores no aran! ¡Las alabanzas no cosechan!

¡Las alegrías no ríen! ¡Las penas no lloran!

La cabeza Sublime, el corazón Pathos, los genitales Belleza, las manos y los pies Proporción.

Como el aire al pájaro, o los mares al pez, así es el desprecio para lo despreciable.

El cuervo desearía que todo fuera negro, el búho que todo fuera blanco.

Exuberancia es Belleza.

Si el león fuera aconsejado por la zorra, sería astuto.

El Progreso hace caminos derechos; pero los caminos torcidos sin progreso, son los caminos del Genio.

Es preferible matar a un infante en su cuna que criar deseos no realizados.

Donde el hombre no lo es, la naturaleza es yerma.

La verdad nunca puede ser dicha de modo comprensible, y no ser creída.

¡Basta! o Demasiado.

# Poetas de Baja California

Dentro de la literatura que hoy se crea en Baja California, la poesía ha logrado un lugar preponderante. A partir de los años setenta, con la aparición de una nueva generación de poetas jóvenes, han proliferado las publicaciones (revistas, libros, antologías) que, en su conjunto, dan cuenta de un extenso movimiento creativo, heterogéneo y disímil en sus formas de encarar el fenómeno poético. En estos autores, la realidad fronteriza en que viven es sólo uno de los tantos temas (no el único, no siempre el más importante) que han nombrado como suyo. Lo cierto es que la frontera misma sigue siendo el lugar de paso obligado para un gran número de compatriotas. De ahí que algunos de los principales poetas que hoy escriben en Baja California no hayan nacido en la entidad. De ahí que los poemas aquí presentados muestren una diversidad que multiplica, para beneficio de la literatura mexicana, sus resonancias temáticas y formales.

Gabriel Trujillo Muñoz

## Roberto Castillo Udiarte

(Tecate, 1951)

.....

Anoche,  
con la lluvia de diciembre,  
entró a casa el recuerdo  
de Felipe, uno de mis abuelos,  
el del eterno jardín.  
y lo soñé  
treinta años más joven,  
sonriente, su cara picada por viruela,  
su larga cola de lagarto.  
Y en el sueño  
me contó hazañas cardenistas,  
de su llegada a la frontera,  
la construcción de La Presa  
en Tijuana, su empleo de cantinero,  
su primera mujer, el hijo adoptivo  
y los interminables tequilas.

Esta mañana  
amaneció una gotera azul  
y no sé cómo explicarles a mis hijas  
que ellas también son parte de mi abuelo.

## Gerónimo Maciel

(Morelia, Michoacán, 1959)

.....

Las aguas turbias del sueño  
me arrastraron hasta las orillas  
de tu alma  
y ahí como un naufrago  
en una isla desierta  
prendí hogueras  
para calentar mi cadáver.

Ya está amaneciendo en tus ojos  
y yo me quedo aquí  
a pesar de mis gritos  
condenado  
como una pintura rupestre  
a esta soledad de piedra.

## Manuel Romero Hernández

(Tijuana, 1961)

.....

### Poema

De algún modo atada al cordel de la distancia  
Abierto el vientre a la felicidad del frío  
Sueltas las sombras que dolían  
Atado a la noria del sol  
El cuerpo de agua ascendente

Tu sueño el fruto maduro en la balsa del árbol  
Tu silencio el trigo transparente en la mesa del sol  
(Ardiendo en la hondonada de tus hombros  
El corazón azul del río  
Ondeando en la inmovilidad del tiempo  
El corazón fugaz del sol)

En alguna parte el caballo ciego de la lluvia  
desecho el nudo del paisaje  
A la sombra de árboles vacíos

En alguna parte un puente de luz entre las piedras:  
reptiles vivos transparentes magnéticos  
Atravesando breves los tablones del silencio

En alguna parte el corazón de una mujer  
brillando en voz baja.

## J. Antonio di Bella

(Ensenada, 1960)

.....

### Welcome

En tu vehículo equipado de fetiches  
más grande que las vegetales  
sombrias chozas de wisteria  
feliz con tu ocio subvencionado  
y tu gran disposición viajera  
aspavento pasas señalando  
aquí y allá  
los defectos estéticos  
de la miseria

---

# EN ÓRDEN ALFABÉTICO

---

NOTAS SOBRE POESÍA EN LENGUA INGLESA

---

## Federico Patán

**W.H. AUDEN.** He aquí la interesante opinión de W.H. Auden (1907-1973) sobre el verso libre: "El poeta que escribe verso 'libre' se parece a Robinson Crusoe en su isla desierta: debe encargarse de cocinar, lavar la ropa y remendarla. En algunos casos excepcionales, esta independencia varonil produce algo original e impresionante, pero mucho más a menudo el resultado es escualidez; sábanas sucias en la cama deshecha y botellas vacías por el piso sin barrer". ¿La fuente? *The Dyer's Hand and Other Essays*, de 1972.

**DEBORA GREGER.** Nos informa Jorie Graham, en el *New York Times Book Review*, que *And* es el tercer libro de la poeta Debora Greger. Agrega: "Los poemas de la señorita Greger se dan en el punto donde la mente y el mundo de la materia se encuentran... Su tristeza brota del reconocimiento de una frontera entre ambos... En ocasiones, es el lenguaje mismo y la imaginación, mediante los cuales la mente intenta unirse al mundo, los que vuelven el tema..." Luego viene esto: "Se está agradecido —dada la presencia de tanta poesía escrita, al parecer, por el mero deseo de escribir poesía— ante poemas nacidos de una obsesión genuina, lo que Emily Dickinson llamaba 'el diente que roe el alma' ". Sin duda las razones aducidas son suficientes para que nos interese en Debora Greger, voz por ahora totalmente desconocida en nuestro medio.

**MARIANNE MOORE.** He aquí una buena noticia; en prensas de la Viking apareció *The Complete Prose of Marianne Moore* (1987), cuya compilación estuvo a cargo de Patricia Willis. Nos da la noticia Donald Hall, autor a su vez del libro *Marianne Moore: The Cage and the Animal*. Según lo dicho en la reseña de Hall, Moore fue una prosista de suma inteligencia, intereses variados y gran capacidad para el análisis crítico, de lo cual hay pruebas en los textos dedicados a Ezra Pound, William Carlos Williams y Vachel Lindsay, entre otros. Quizás no sea inoportuno recordar que, en 1951, Moore ganó el Premio Pulitzer por sus *Collected Poems*.

**SIEGFRIED SASSOON.** Este poeta inglés, perteneciente a la generación que luchó en la primera Guerra Mundial, tiene una autobiografía en tres tomos: *The Old Century and Seven More Years* (1936), *The World of Youth* (1942) y *Siegfried's Journey 1916-20* (1946), libros, se dijo en su momento, llenos de encanto y nostalgia. Con motivo del centenario del poeta, quien nació en 1886 y murió en 1967, se los ha reeditado en Inglaterra, lo cual es una buena noticia editorial, pues en opinión de la crítica, Sassoon es uno de los poetas verdaderamente grandes surgidos de la primera Guerra Mundial.

Mencionemos algunos de sus poemarios: *Doce sonetos*, 1911; *El viejo cazador*, 1917; *Poemas satíricos*, 1926; *Vigilias*, 1935. También fue novelista.

**WALT WHITMAN.** Como un ejemplo de los avatares de la crítica literaria, bien vale la pena recordar el siguiente caso: en 1855 aparece la primera edición de *Hojas de hierba*, impresa en Brooklyn. Se trataba de una versión inicial, bastante más corta que la hoy conocida. Es sabido que, temeroso de

no encontrar eco, el propio Whitman publicó tres reseñas anónimas sobre su libro. Aparte de esto, envió ejemplares a la prensa.

En *The Boston Intelligencer* dijeron del poemario: estamos "ante una masa heterogénea de ampulosidad, egoísmo, vulgaridad y tontería... La torpeza del autor queda expuesta en la descripción que hace de sí mismo, y para tal violación de la decencia no concebimos mejor recompensa que el látigo..."

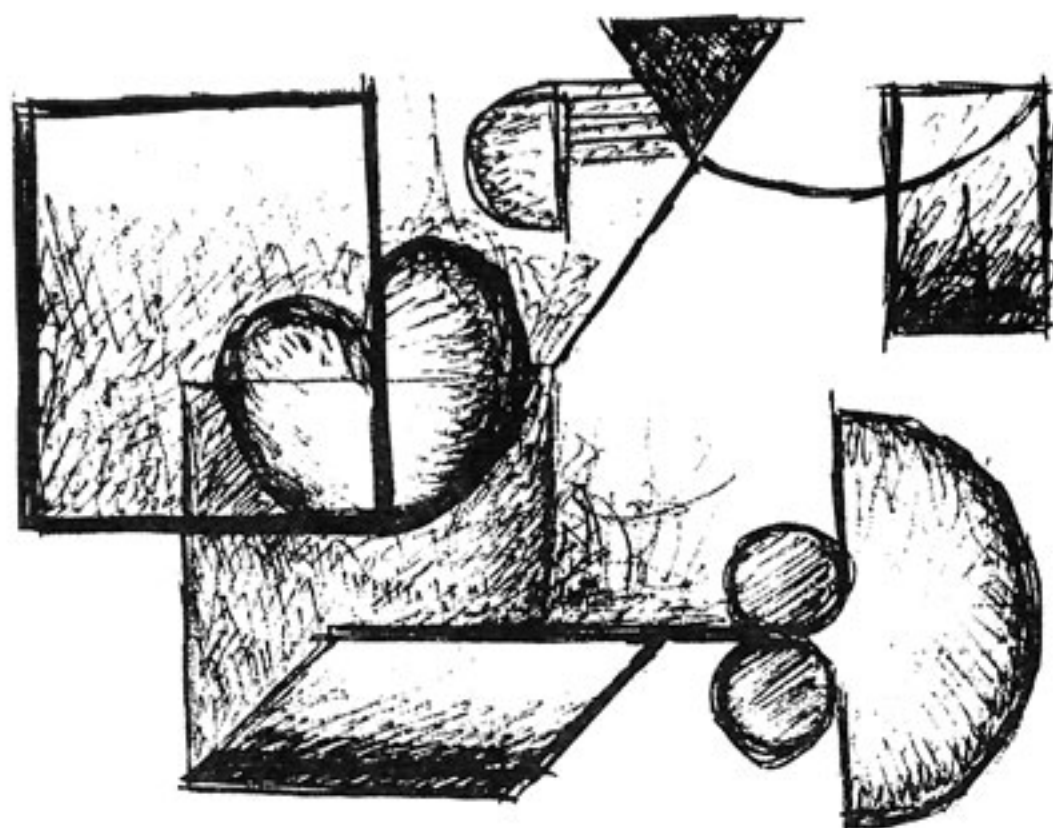
Afortunadamente para Whitman, en julio de 1855 recibió una carta de Ralph Waldo Emerson (1803-1882). En ella leyó: "No soy ciego al valor de ese don magnífico que *Hojas de hierba* es. Lo creo la muestra de ingenio y sabiduría más extraordinaria que haya producido Norteamérica. Soy muy feliz al leerlo, ya que un gran poder de felicidad..."

Esto lo cuenta en detalle Edmund Wilson en su bello libro *The Shock of Recognition* (1943).

**WILLIAM CARLOS WILLIAMS.** Una publicación que amerita atención: *Poemas, Textos y Entrevistas*, material de y en torno a William Carlos Williams (1883-1963), traducido por Martha Block. El lector interesado en este poeta norteamericano, "cuyo oído insuperable y su control en la exploración de las posibilidades del verso articulan su rasgo esencial: una serenidad limpia de sentimentalismo" (Eric Mottram), hallará no sólo una amplia selección poética, sino textos de Emily Wallace, Walter Sutton, Allen Ginsberg y varios otros sobre aspectos del poeta, tanto personales como relacionados con su arte.

**IVOR WINTERS.** No es usual encontrar material relacionado con la enseñanza de la poesía. Por tal razón, creemos interesante la siguiente nota de Thomas Gunn (Inglaterra, 1929) sobre Ivor Winters (1900-68), extraída de *The Occasions of Poetry*. El texto apareció reproducido en *The New York Times Book Review*.

"La mayoría de los maestros y los críticos, incluso los muy perceptivos, hablan de la poesía en función del tema, las ideas, los 'contenidos' y las imágenes como si se tratara de una mero trozo de prosa condensada y falta de música. Winters era una de las pocas personas que haya conocido que hablara —simplemente hablara, para no mencionar que inteligentemente— del modo en que funciona el metro y del modo en que el movimiento poético (sea en las formas fijas o en las abiertas) influye en el sentido poético. De hecho, examinaba lo que en realidad sucedía en los sonidos de algún verso famoso de un soneto de Shakespeare, intentando, tal vez por primera vez, describir aquello que había atraído a generaciones de lectores... Se daba cuenta de que un poema es la suma de componentes que trazan relaciones de complejidad casi infinita con los otros componentes; además, las relaciones no son estáticas, pues varían respecto a las otras relaciones; y continúan variando mientras el poema va de un verso al otro... Iba más allá: era el suyo un examen de la técnica que, en última instancia, se volvía asimismo examen del modo en que el conocimiento se descubre y transmite simultáneamente."



## Alfredo Veiravé

CARTA AL POETA ALEJANDRO NICOTRA ANTES  
DE SALIR DE VIAJE PARA MÉXICO

Tu desnuda Musa, en Villa Dolores,  
claridad errante que se desviste sobre los poemas no  
escritos  
te "dictó" estos bellos que acabo de recibir; los  
respondo  
con un soplo de estas operaciones del viaje  
que ahora emprendo/volaré en trance cuando  
me leas  
sobre un piso de Jumbo que flota encima de las  
cordilleras  
andinas de América, bajo el volcán de  
Cuernavaca  
donde se emborrachaba el Cónsul de Malcolm  
Lowry, la bella  
iglesia de Tepozotlán, Colima cerca del mar si  
miras el mapa  
y preguntarás ¿por qué la poesía quiere salirse de  
madre  
cuando es el sol sobre las piedras pintadas y  
redondas  
de tu pequeño río cordobés, donde nos bañamos  
una vez, y conversamos  
para unas eternas (dóciles) reverberaciones  
si son las únicas que valen "cuando se apaga el grito  
del mundo"?  
No lo sé, solamente siento el esqueleto lleno de  
murmillos  
en los espartillos de la República y la cabeza llena de  
los ruidos  
del mundo, aunque siempre son ellos los que  
llaman.  
Viajar hacia adentro como haces tú, o viajar hacia  
afuera  
¿los "estables" y los "errantes" del siglo XVII de Paul  
Hazard?  
corriendo por los aeropuertos son una  
encrucijada  
del universo que nos pide más vida en la muerte  
del aire novedoso, en los océanos terrestres  
de una Comala  
verde de otra

Comala muerta con voces que hablan entre  
los terrones del duelo  
y la locura de Susana San Juan: un huevo de  
perdiz  
que se abre bajo los papalotes de donde sale la madre  
de cada uno  
de nosotros, acompañándonos  
con sus navegaciones  
queriendo saber al fin quiénes somos de lo que  
ella engendró  
alguna vez,  
en la hora en que los sueños se vuelven verdaderos  
como tus citas de Seferis;  
a la hora de despedirnos de los poemas, a la  
hora de cerrar los libros  
que quedan sobre mi escritorio.  
Quedar entre sombras esperando que salgan los  
sueños de la casa:  
unos corriendo con la angustia de la  
velocidad/otros  
vestidos con lujosas máscaras ceremoniales  
y palabras nunca dichas/algunas, femeninas, hijas de  
la Realidad  
con la boca entreabierta apenas, murmurando,  
murmurando un adiós  
al abrir la puerta.  
Cuando uno viaja ¿quién habla en el poema? El que  
se va o el que vendrá,  
Ulyses atrapado por Circe haciendo el amor debajo  
de un león  
parado en cuatro patas sobre ellos. ¿El recuerdo de  
Itaca?  
Ahora ha vuelto el calor al Chaco lo cual no afecta  
mi presión  
arterial bastante controlada, he dejado casi de fumar  
y te escribo urgentemente antes de salir  
mientras tú enciendes serenamente  
tu pipa. Y reflexionas  
en lo profundo o intocado del verso.

## Tita Valencia

### *Jerico Now*

Ola sin precedentes. Pasión sin receso que viene forzando cuesta arriba su progresivo alud solar: la aurora, que al fin se vuelca sobre la ciudad maldita.

Mira cómo se levanta, formidable y silenciosa. Mira cómo se yergue sobre la turbiedad del valle. Mírala, conformando acantilados traslúcidos, haciendo gala de cristalografía refleja en escolleras y bastiones para la fugaz, falaz batalla: oro por oro, amor, rosetones de soldadura autógena por altos, altos hornos en campanarios que mal soportan el alto voltaje del deicidio. ¿Maldita o colindancia beatífica?

Como si fuéramos dignos, transita el pájaro... y un arrebató fecundador que no se atreve. Transita, insomne, el grito unísono de siete mil manifestantes callejeros que han aprendido a desdeñar la cábala. Y, ¡oh ley ecuánime del eco!, transita la patrulla que en la noche brutal persiguiera al indefenso y ahora lenta, lenta, sublima una ley fuga inacabable. ¿Dónde?, el rumor en reversa de pasos clandestinos arrastra un cadáver tan diáfano, tan ebrio, tan despojado y desterrado, tan descalzo de vida y suelo, que ya levita... Como si fuéramos dignos, esta luz: reseña de perspectivas infructuosas. (El amor al compañero, a nuestros hijos.)

¿Es sólo la aurora, di? ¿La primera? ¿Vendrán, entonces, siete días de sitio durante los cuales siete jerarcas portadores del arca de la alianza, anunciarán con trompetas un asalto a la ciudad maldita? No lo olvides: el séptimo día siete veces habrán de presidir, paso por paso, su circunvolución callada para irrumpir en el grito criminal y catastrófico... en el grito... en setenta millones de gritos...

Ola sin precedentes. Pero que sea pasión. Y sin receso.

## Hernán Lavín Cerda

### *La segunda patria*

La Cineteca Nacional es tu segunda patria con el agujero de la cámara de filmación que espía tus pasos, más allá de la pantalla, como si fuera el ojo de Dios tocando fondo.

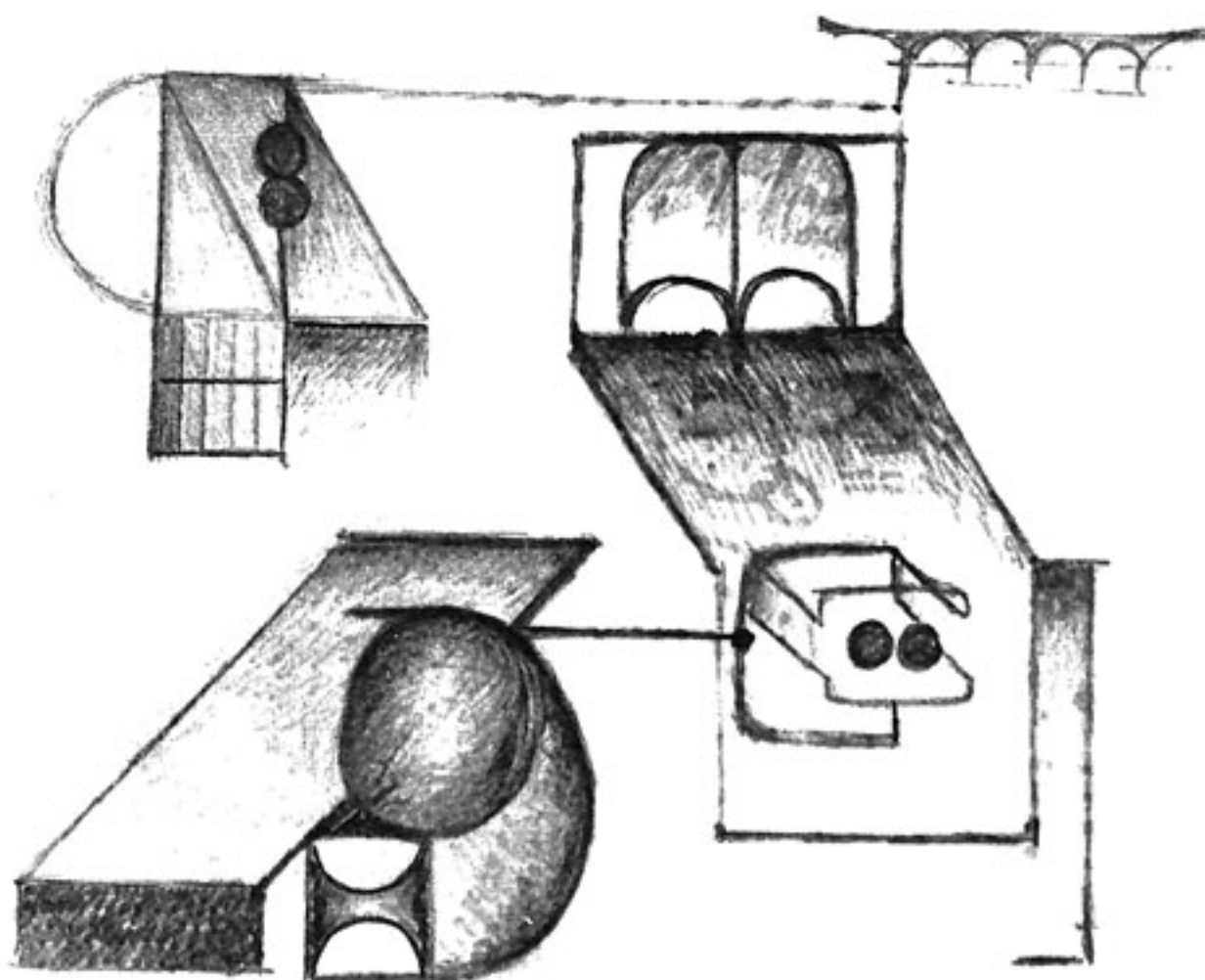
Nieto de San Juan, el jorobado de Solaris, hijo de Andrei Tarkovski, el jorobado de Patmos, tú con su misma nostalgia y la música de las trompetas cayendo entre los ángeles más allá de la pantalla bajo el fuego del último minuto.

Eutanasia desde el aire, sollozo y tormento en la fotografía de los que van a morir junto a la perra cuya mirada es de otro siglo: sollozo y crimen.

Locura del jorobado de Patmos, ten piedad de nosotros que hicimos de la Cineteca nuestro Santo Sepulcro: allí seguiremos cavando la fosa y filmando, por los siglos, la película de la Resurrección en toda carne moribunda o ausente.

Será una especie de documental sin límites o tal vez un video con Richard Wagner en coros: música de fin de mundo en la pantalla que cambia de piel como si fuera una serpiente cuya mirada es de otro siglo, locura de Dios en el hijo de Tarkovski huyendo bajo la lluvia y el humo que todavía es espíritu de la veladora encendida en la niebla.

De pronto arde la música en el ojo de la cámara y San Juan parece burlarse de ti desde otro ángulo.



*En memoria del poeta Andrei Tarkovski, luego de ver su película Nostalgia donde arde todavía el loco (?) de Domenico (Erland Josephson) en un impulso de autosacrificio universal.*

NUEVA  
POESÍA CHICANA

## Bruce-Novoa

### Desde Alemania

Mujer,  
en este país  
donde nada me habla  
en los idiomas de mis padres,  
el lenguaje de mi sobrevivencia  
eres tú:  
el signo dibujado  
de tus pechos  
lo trazo con mi lengua,  
palabra entre dura  
y dulce,  
pecho traducido en  
boca,  
pechopalabroca  
en  
una  
sola cosa,  
en  
este país  
donde no entiendo nada,  
soy eco  
de tu placer.

## Rosemary Catacalos

*La casa\**

Casa junto a la acequia,  
de porche oscurecido y  
fresco por las begonias,  
casa vieja, siempre allí,  
siempre con su mismo adobe  
rebotando siempre las mismas lecciones.  
Nos gustaría detenernos allí.  
Sabemos que allí pertenecemos.  
Dentro están nuestras madres.  
Dentro están todas las madres  
encendiendo velas, poniéndose de pie  
y volviendo a arrodillarse,  
suplicando a la Virgen perdón  
por habernos devanado  
en cordeles tan delgados.  
Temen por nosotros.  
Saben que no nos detendremos.  
Agitaremos las manos al pasar de largo.  
Y seguirán orando  
porque recobremos la sencillez primera.

\* Traducción de Tita Valencia

# Jesús Cardona

## Polvopensamientos

**1**  
Bienvenidos hermanopoetas  
A mi polvolópolis  
Donde polvopoco me pongo polvopensativo  
Soy puro polvopolitano

**2**  
¡Precaución! Piso poético  
Yo piso, tu pisas, todos pisamos  
Pisos poéticos

**3**  
¿Pero las llaves?  
¿Donde están las llaves?  
Yo no más imagino la llovizna

**4**  
Que tú, que yo  
Tonatiuh no más no  
Por supuesto tus rayos adivinaron que mi pues  
Era puro pos equivocado  
Tan lejos de Tampico me perdí en el puro tampoco  
Entre el bajo sexto y las teclas de una acordeón  
  relumbrante  
Era puro Tex-Mex, puro Oedipus Rex  
Rayando mi equis  
Celebrando mi angustia lingüística por las calles  
  Chicanas  
De mi barrio polvosolitario

**5**  
Estoy en la equis  
Pero celebro mis labios bilingües  
Celebro el juicio de la fruta bilingüe escurriendo por  
  mis labios  
Labios Labios Labios  
Celebro mi fe labiodental  
Celebro el laberinto de mis labios Tex-Mex  
Estoy en la equis  
celebrando mi labiografía  
Una herida bilingüe

## Ángela de Hoyos

*Madame who???*

...soy la clínica  
clínica-de-la  
de la

tele-novela  
rated triple sec(s):

she who triumphed in love  
and lost her name

la que perdió su nombre  
...ahhhhh...!!! pero triunfó  
en el amor

# LA POESÍA DE RUBÉN BAREIRO

Marco Antonio Campos

**1** Una línea famosa de Carlos Fuentes, que es la última del primer capítulo y la última de su novela *La región más transparente*, dice: "Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire". Una fatalidad, o quizá mejor, un destino. Y Carlos Fuentes ha cumplido cabalmente en su literatura la frase de su personaje, como lo han hecho de diferente forma para con sus respectivos países, sus grandes compañeros del *boom* (Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar). Una tarea parecida ha realizado Rubén Bareiro Saguier (Villeta del Guarnipitán, 1930), cuyos poemas y narraciones los puebla despiadada y luminosamente un país: Paraguay. Pese a la distancia, pese a los años, llaga su corazón y su alma la tierra de un país castigado por la más larga dictadura del continente.

De primera impresión no es fácil imaginar que este correcto profesor de literatura de la Universidad de París, que ha vivido por un cuarto de siglo en la bien o mal denominada ciudad Luz, haya sido capaz de crear esas páginas con el color y el sabor de la tierra y el sol, especialmente en los volúmenes editados en la década de los setenta (*Ojo por diente*, *A la víbora de la mar*).

Hay una palabra, o más bien, una forma de vida, sin la cual es imposible comprender la poesía y la narrativa de Bareiro: Exilio. De 1962 a 1971, voluntario; de 1971 a la fecha, forzoso. Un dato significativo: toda su obra la ha publicado cuando ha vivido fuera del Paraguay. En esa dirección los mexicanos no alcanzamos a medir, como los sudamericanos, el tamaño del desgarramiento causado por el exilio, porque hace mucho que lo desconocemos.

Graham Greene, en el prólogo de su libro sobre Omar Torrijos, *Getting to know the general*, observó que la política en América Latina no es juego de partidos electorales enemigos sino cuestión de vida o muerte. Rubén Bareiro lo comprendió pronto, y lo ha asumido desde la lejanía.

**2** Bareiro ha publicado hasta ahora tres libros de poesía: *Biografía de ausente* (1964), *A la víbora de la mar* (1974) y *Estancias, errancias, querencias* (1982). Son afines entre sí por motivos temáticos y distintos en idea y en la ejecución de los poemas. Las raíces ya se hallan en *Biografía de ausente* (título por demás significativo): la tierra y el campo paraguayos, la recuperación de una infancia que no acaba de perderse y que no quiere perderse, recados a la familia, la mujer como fuego vivo. No es una poesía fácil la de este breve libro, aun con sus deleites táctiles. La cubren ecos, huecos súbitos, resonancias que se oscurecen, sombras que se entrecienden para que incidan líneas o caigan gotas de luz:

Los álamos temblaron de amarillo  
Cuando la escarcha vino en madrugada  
La ceniza castaña en los viñedos  
Como a través de un vidrio  
Porque siempre es otoño  
Cuando se engendra el árbol  
Follaje espeso de la sangre  
Por páginas y páginas y páginas  
Los ríos tumultuosos desbordando  
El sueño de Jacob junto a la escala

Quizá el libro que más cree este libro sea la Biblia.

**3** Trece años después, en Asunción, Paraguay, Bareiro publica un nuevo poemario que es un joyel: *A la víbora de la mar*.<sup>1</sup> El poemario es un conjunto de diminutas maravillas que parecen piezas de oro encontradas bajo la tierra. Es probablemente su libro de poemas más luminoso y vivo. Ya no es el verso de oscuridades y resonancias: ahora es carne y sol. La luz de la mañana surge para que nazcan el sol y la tierra nuestros de cada día o el sol y la tierra que nos entrega aquí Bareiro.

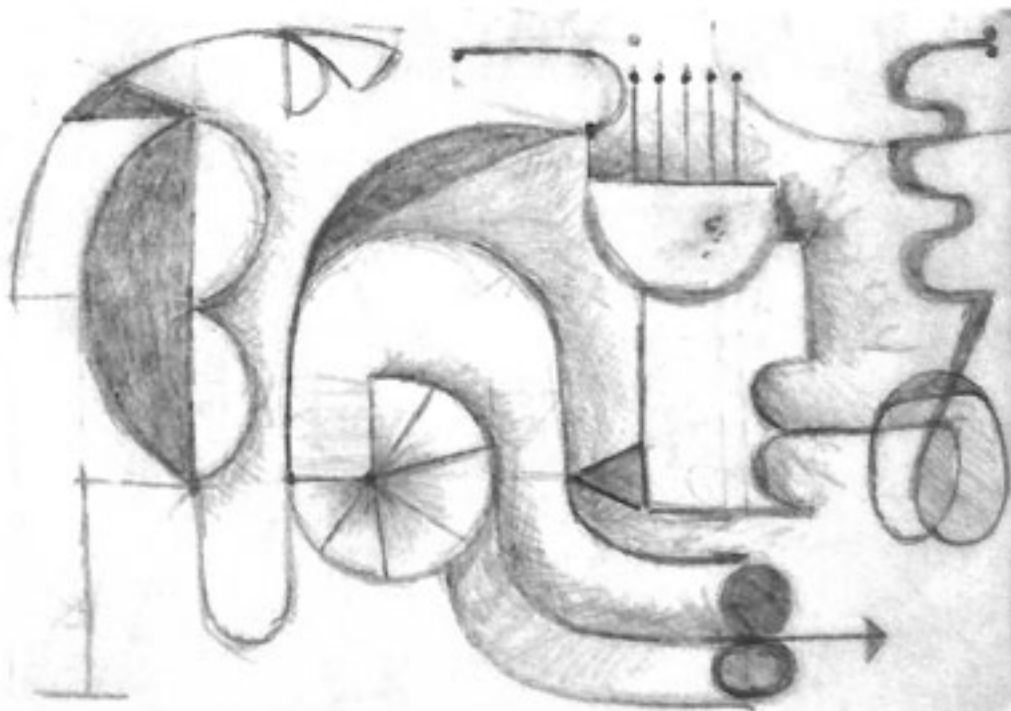
La estructura que vertebró los poemas (el autor lo explica en unas notas finales) se aproxima más a una construcción propia del guaraní, al kotnú, que en su brevedad intensa y resplandeciente podría semejar al hai-kiú japonés que introdujo Tablada a la poesía mexicana y que ha divulgado e iluminado Octavio Paz. Los poemas arden enérgicamente en dos o tres versos, y el título a veces es un verso más. De tan cerrados parece que podríamos apretarlos en un puño.

Pese a su dimensión breve, más que nombrar, quieren encarnar —encarnan— un instante de la vida perdurable. Son poemas hechos más para el cuerpo que para el alma, o más exacto, primero nos cubren el cuerpo y después interiorizan el alma. Y los poemas, que son un instante de la realidad pasada o presente, quedan en el cuerpo y son ya parte de nuestro cuerpo. Las cosas viven, hacen vivir, porque acaso —utilizo versos del inolvidable "Responso del peregrino" de Alí Chumacero—:

el reino de la dicha sólo sea  
tocar, oír, oler, gustar y ver  
el despeno de la esperanza

¿Y de qué habla aquí Bareiro? ¿Qué, sino de un país? ¿Qué, sino del paisaje que se vuelve más poético y luminoso por sus versos? Con claridad intensa vemos el pueblo, el campo, el cielo, el río, la tierra roja, las lluvias largas, los atardeceres espléndidos, los hermosos montes, y la poesía y la vida se pueblan de pájaros picoteadores, de cigarras que iluminan, de miel en los panales, de grillos que llevan su canto hacia las estrellas, del olor de azahares, de naranjos y limoneros? Transcribamos al menos tres piezas. Esta, que se llama "Mi caballo muerto":

Juntos construimos el viento  
soplando desde la estrella de su frente.  
Mi corazón, corral desnudo.



# IRO SAGUIER

Y ésta, que se llama "Galope", y que es respirablemente táctil:

Llueven las crines del potro diagonal.  
Viento con agua y hojas frescas entre los cabellos.

Y ésta, que es vívidamente visual ("Niñez"):

El río largo que dibujamos con el dedo,  
con los ojos,  
desde la ventanilla del tren.

¿Por qué el título? En una conversación que sostuvo con su paisano Augusto Roa Bastos en mayo del 83, le dice que fue "extraído de una ronda infantil que ritmaba mis juegos de infancia, y que luego convoca en el adulto la ronda de los recuerdos, organiza la danza de la vida". La infancia donde quiera.

**4** En un momento de la vida de un escritor las obsesiones se vuelven fardos. Probablemente Bareiro comprendió que la realidad paraguaya ya no la conocía de primera mano, y que corría el riesgo melancólico y complaciente de plagiarse a sí mismo. Había que crear variaciones sobre los temas, o dar la vuelta de tuerca. Y en cierta forma, Bareiro hizo las dos cosas.

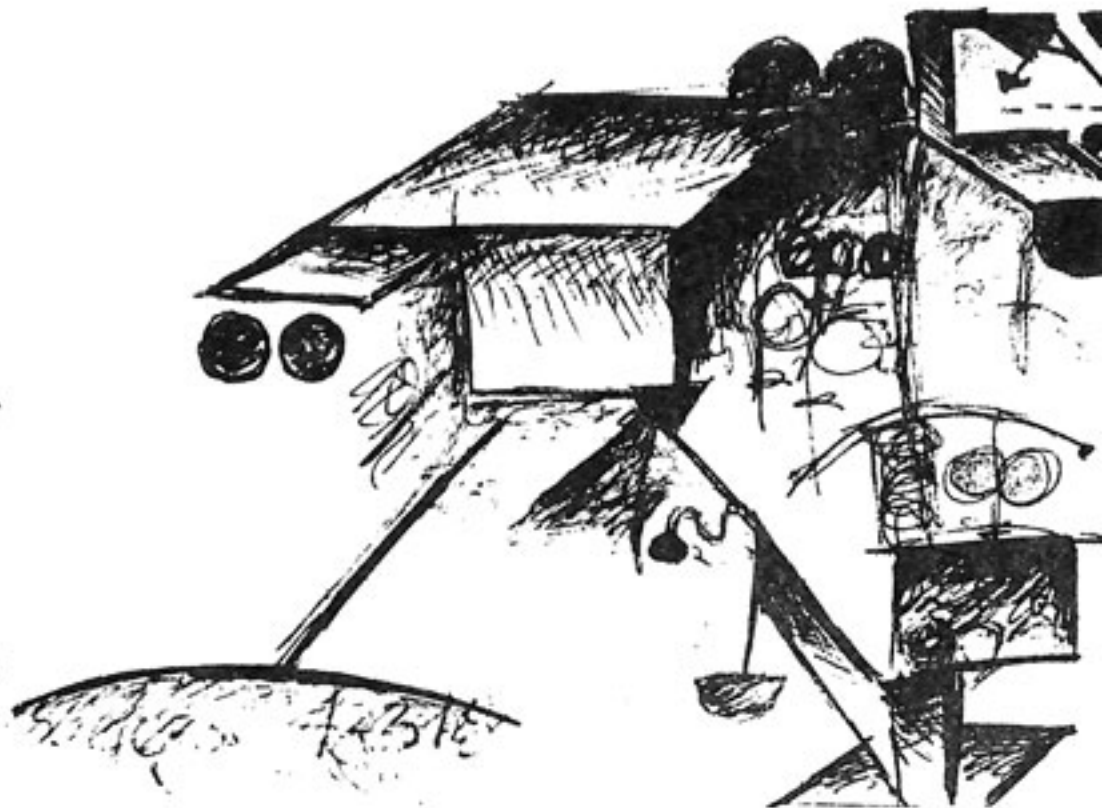
Con *Estancias, errancias, querencias*<sup>2</sup> comienza, quiere comenzar una nueva etapa en la poesía de Bareiro. Es uno de esos libros necesarios que buscan ser de liberación y que resultan también de transición. En él Bareiro se libera parcialmente de las cadenas temáticas y estructurales. Y es de transición, porque espera la madurez esplendente de esta nueva exploración.

Hay poemas nostálgicos de la tierra natal, que sin duda son lo mejor del conjunto; hay la experiencia de los dos meses de cárcel en el 1972 que le costó después la expulsión del país y el largo exilio forzado de más de 14 años; hay los poemas de viaje: hay poemas de amor ("Motivos"); hay canciones escritas en los cincuenta y que son pequeños incendios líricos (¿por qué no las publicó en un folleto aparte?); hay un poema final que resume el libro, la obra, la vida.

Bareiro ya está dividido entre los recuerdos de la naturaleza de su país y la experiencia de las ciudades. Media vida en París han influido para que comprenda y tenga más conciencia del Paraguay, pero al mismo tiempo la lejanía física le ha impedido nuevos conocimientos.

No será una equivocación exponer que a excepción de los argentinos, sin duda los más cosmopolitas, el destino manifiesto de los latinoamericanos que emigran o los exilian es llevar su ciudad y su país como un roto y melancólico paisaje. Están desgarradoramente divididos: el corazón y los recuerdos están en una parte y el cuerpo en otra. Lejos de una tierra a la que no puede volver, Bareiro sólo puede jurar fidelidad entre ecos y resonancias proféticas:

Si yo de ti me olvido  
que se seque mi diestra.  
Que mi lengua se pegue al paladar  
si pierdo tu recuerdo,  
Guarnipitán.



Y en otro poema de menor violencia expresiva pero tan nostálgico como éste ("Guarnipitán") todo devuelve imágenes y sensaciones vividas:

Me quedan pájaros,  
cigarras, lapachos,  
resolanas,  
entre las estrellas  
y el canto de los grillos  
en el pasto.

Pero me faltan  
el río,  
el campo,  
el cielo, la tierra.

¿Cómo, entonces...?

Aun si pisa, en la suela queda "la forma exacta" de la patria.

Quien parece ser en esta dirección y en otras el modelo augusto de Rubén Bareiro es el peruano César Vallejo con quien comparte afinidades impuestas: la raíz terrenal, la experiencia inesperada de la cárcel y la condición de latinoamericano y exiliado en París.<sup>3</sup> Bareiro es una rama llena de frutos del árbol vallejiano.

No es únicamente exilio —escribe Bareiro en una carta a los editores que se reproduce en la solapa—, "pues ese hecho existencial implica una serie de procesos paralelos, concomitantes y derivados". Y en ellos están especialmente las vivencias de la cárcel y los poemas de viaje.

Rubén Bareiro es ante todo un poeta y su prosa es prolongación de su poesía, pese a que él no distinga una de otra, una y otra. La poesía es la secuencia o síntesis emocionales que él da a su propia vida y que seguramente continuará dando. Y nos interesaría conocer la continuación.

<sup>1</sup> Sus títulos, a excepción de *Biografía de ausente*, no han sido muy afortunados. El menos es *Estancias, errancias, querencias*, intencionada y desdichadamente cacofónica.

<sup>2</sup> Hay enlaces hondos entre sus libros de cuentos y de poesía cuando los publica con poco tiempo de diferencia: *Ojo por diente* (1971) los tiene con el lenguaje y el mundo de *A la vibora de la mar* (1974) y *El séptimo pétalo del viento* (1984) con *Estancias, errancias, querencias* (1982). Se alternan y se complementan. En su breve obra la estación en flor se dio en el decenio de los setenta. Podemos decir en líneas generales que la poesía le ha servido para expresarse a sí mismo y la prosa para expresar el entorno cotidiano o social.

<sup>3</sup> París parece campo magnético para poetas y escritores latinoamericanos. Es sabido y consabido que en los cincuenta y sesenta, para autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, fue fundamental la permanencia parisiense. No dejó de sorprendernos en la década pasada el conocimiento de la enorme cantidad de poetas peruanos que vivían en París. Siempre hemos creído que la mayoría de ellos aspiraba a ser como Vallejo: en la vida difícil y la obra admirable. Las excepciones eran Rodolfo Hinostroza, Carlos Henderson, Armando Rojas.

# 5

## POETAS CANADIENSES

En su visita a México Claude Beausoleil nos prometió enviar una breve selección de algunos de los poetas más sobresalientes de la Canadá de hoy. Conforme a esto, mandó trabajos de seis poetas: Nicole Brossard, Michael Delisle, Gastón Mirón, Yolande Villeneuve, Jean Paul Daust y de él mismo. Debido a que el poema de Jean Paul Daust ("Del dandismo") lo habíamos reproducido con anterioridad (ver número 4 del *Periódico de Poesía*) no lo incluimos en la presente selección. Las traducciones al español se deben a Julieta Arteaga y Laura González Durán; las notas a Claude Beausoleil.

### ► Nicole Brossard

#### *Vértigo 1*

ella dice que ciertos días desde lo alto de los edificios apenas se ve la ciudad y que es entonces cuando puede experimentar algunos sentimientos que la tranquilizan y le dan: un gusto especial por la civilización. ella repite alrededor de ella que las ciudades son avalanchas que se desploman sobre nosotros emitiendo sonidos que son inaudibles para todos menos para las mujeres. no deja de sentir la ciudad en todo lo que la ciudad arroja de irrisorio sobre las mujeres desprovistas de bolsa para la compra. se inspira con el sabor del mar cada vez que la ciudad empieza a girar sobre sus largos edificios como si la ciudad sumergida llamara, sin que apareciera la forma real de lo que la nutre. alarga a menudo los brazos para tocar los pretilos que sabe, por demás, que siempre están allí. aborda entonces el problema del vértigo.

#### *Vértigo 2*

del vértigo y de su forma, lo que se refiere a los confines de los conflictos, sino del vértigo y de sus superficies: atrapada en un torbellino creyendo que todo gira alrededor de ella sin comprender por qué ella no gira. supone entonces que el universo es ciclo y rotación. pero contrariamente a sus expectativas, el mundo desfila frente a ella en perfecta línea recta según la ley de la herencia patriarcal. en movimiento, y percibe que alrededor de ella nada gira; y entonces un inconcebible vértigo.

Traducción Laura González Durán



Nació en 1943 en Quebec. Co-fundadora de *la barre du jour* (la barra del día) y de *la nouvelle barre du jour* (la nueva barra del día), Nicole Brossard es una de las figuras más importantes de la literatura quebequense. Ha publicado varios títulos entre los que se encuentran: *Amantes* (Amantes), libro de poesía publicado en 1980 y *Le désert mauve* (El desierto malva), novela publicada en 1987.

## ► Claude Beausoleil

### *Como una calle reconocida*

El cielo cae en los pasos de los otros  
es el brillo interior de las miradas cómplices  
tiempo helado de locos textos  
y de brumas opacas para alejar los vacíos  
en ciudades del fin del mundo  
escribimos palabras abandonadas  
en noches tristes  
en cuerpos pintados  
para que el vacío se astille  
son otras palabras sin regreso  
lectura y fisura signo y viento  
como una tormenta de ciudad  
sobre pequeños espacios escarchados por el sueño y  
la cólera  
como una calle reconocida  
desconocida  
es una obra rota como la lengua de los otros  
donde creo percibir los rituales  
sobre papel esfinge sinuoso  
leer la inmensa desmesura  
ojeras opacas que propagan tanto el deseo como la  
sombra  
parecería como una voluntad otros decían una  
voluptuosidad  
frente a las palabras los recuerdos el tiempo  
y encima lo que reside  
persuadido de entrever por fin la leyenda y la  
pertinencia.

Traducción Laura González Durán

## ► Michael Delisle

### *El drama privado*

Lo que permite la inmovilidad.  
Bella. Tranquila del texto.  
Notas para un desarrollo.  
Las figuras caen en  
todo el ambiente. Las voces  
se fijan. Sólo entonces  
puede hablarse de la verdad.

### *Taller de firma*

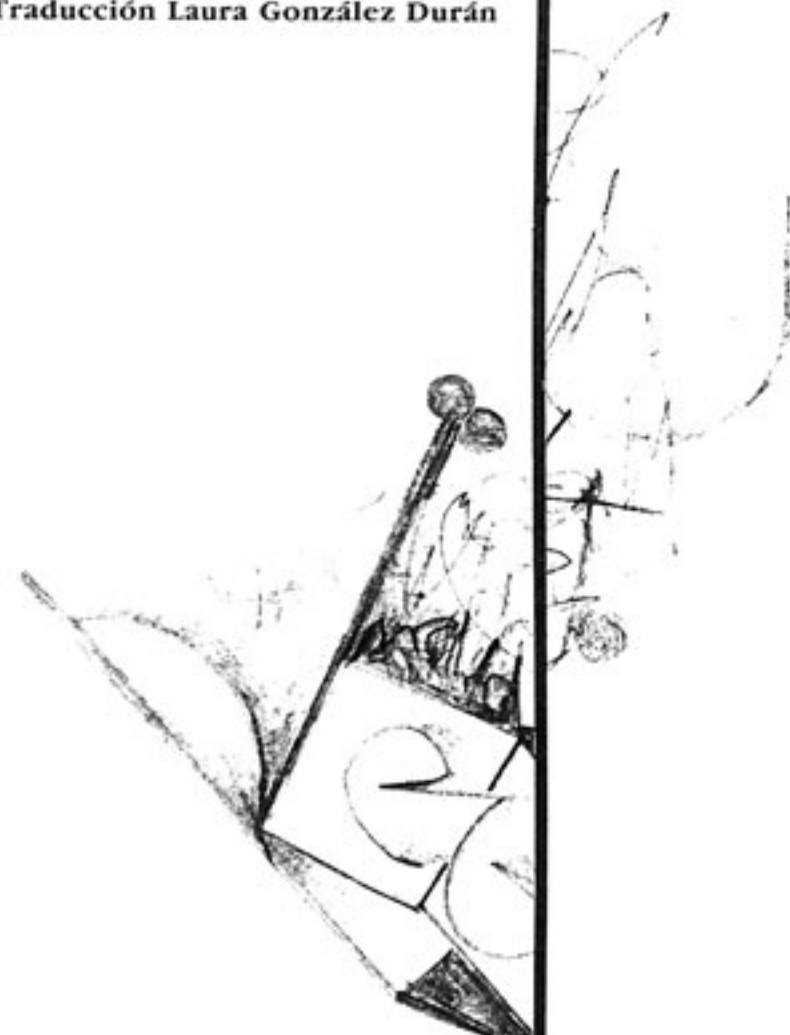
El camino que toma la lectura  
de una marca. Ícono.  
Los dedos en la reja.  
Da estructura a los espacios.  
Rasgos en la distancia.  
Cosmogonía que corta la respiración.

### *Norteamericano en los ojos*

Desear un saludo.  
Acre en las comisuras.  
Reír. Donde yace la ruina.  
Sentado a la mesa. Sombrío. Esquimal  
en la espera. El francés  
en la punta de los dedos.

Traducción Laura González Durán.

31



Nació en Quebec en 1948. Es poeta y crítico literario. Ha publicado varios títulos entre los que se encuentran *Au milieu du corps* *L'attraction s'insinue* (A la mitad del cuerpo la atracción se insinúa), que recibió el Premio Émile-Nelligan en 1980 y *Extase et déchirure* (Éxtasis y desgarramiento) ensayo escrito en 1987. El cuerpo, la ciudad y la escritura son los temas principales de esta poesía.

Nació en 1959 en Quebec. Ha colaborado en revistas canadienses y francesas como *la nouvelle barre du jour* y *Jungle* (Jungla). Ha publicado *L'agrandissement* (París, 1983) y últimamente *Fontaine-bleau* (ficción). Su escritura se sitúa en la corriente post moderna.

## ► Gastón Miron

### Octubre

El hombre de este tiempo lleva el rostro de la  
flagelación  
y tú, Tierra de Quebec, Madre Coraje,  
en tu largo camino, estás encinta  
de nuestros sueños carbonosos doloridos  
del innumerable agotamiento de cuerpos y almas

nací hijo tuyo allá en lo alto  
en las viejas montañas desgastadas del norte  
me duele y sufro ¡oh mordedura de nacimiento!  
aunque en mis brazos mi juventud madura.

he aquí mis rodillas que los hombres nos perdonen  
hemos dejado humillar la inteligencia de los padres  
hemos dejado la luz del verbo envilecerse  
hasta la vergüenza y el desprecio de sí mismos en  
nuestros hermanos  
no hemos sabido anudar nuestras raíces de  
sufrimiento  
al dolor universal de cada hombre disminuido

Voy a reunir a los animosos compañeros  
cuya lucha comparte y rompe el pan de la suerte  
común  
en las arenas movedizas de angustias gregarias

32

Nosotros te haremos, Tierra de Quebec,  
lecho de resurrecciones  
y de las mil fulguraciones de nuestras metamorfosis  
los granos nuestros donde se alza el futuro  
de nuestras voluntades sin concesión  
los hombres oirán latir tu pulso en la historia  
es pendiente en el otoño de octubre  
es el ruido rojizo de los corzos en la luz  
el porvenir liberado  
el porvenir comprometido.

Traducción de Julieta Arteaga

Nació en Quebec en 1928. Su obra *L'homme rapaille* (1970) ha obtenido diversos premios, entre ellos el Apollinaire. Traducida a varios idiomas, su escritura es a la vez símbolo y encarnación del deseo de vivir la cultura quebequense en francés y de una manera universal.

## ► Yolande Villemaire

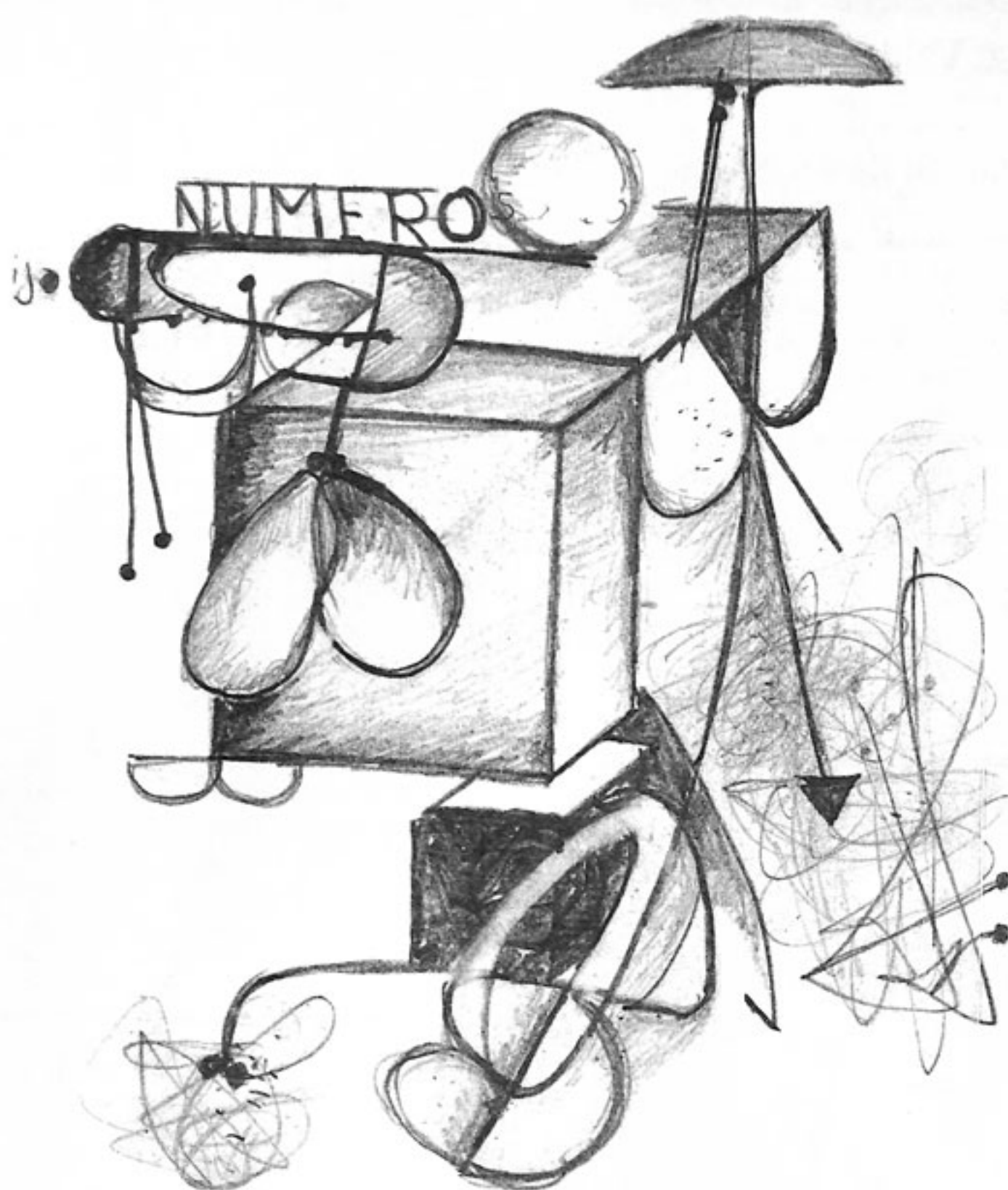
### *Muchachas pelirrojas siempre más bellas*

Sería preciso encontrarlo un día de sol  
caminando con la cabeza descubierta  
por un parque  
Era la época en que yo tenía el cabello rojo  
De lejos, él no me había reconocido,  
yo estaba de pie, a la orilla del agua  
mirando el juego de las sombras  
Le sonreí  
y él se aproximó sin decir nada  
Después hablamos  
y reímos  
Había multitud de mariposas amarillas  
el viento era agradable  
y el clima hermoso y cálido  
*Where were you then?*  
*Can telmac yinko bobiko ugb om ulak lock*  
Soy una mujer que imagina  
Estamos en lo oscuro  
Soy una hija del fuego  
Declaro que ya es hora  
Escribo un libro-objeto  
para abrir nuestra realidad.

Traducción de Julieta Arteaga



Nació en Quebec en 1949. Ha publicado *La vie en prose* (novel: 1980), *Les coïncidences terrestres* (poesía, 1984) y *Quartz y mic* (poesía, 1985). Es coordinadora de talleres literarios y ha dado lecturas en Europa y Estados Unidos. Ha recibido numerosos premios literarios. Su escritura es una de las más novedosas de la nueva generación.




---

**Fernando Ruiz Granados**

*El tiempo*

El tiempo es un espejo incesante,  
 todo transcurre en su reflejo:  
 la luz, el agua y todas las cosas  
 que son el infinito.  
 Su voz es el grito de un pájaro  
 en la noche, el rumor del mar  
 contra las piedras.  
 Frente a la ventana, el ocaso.  
 Todo termina, todo vuelve a ser.

---

**Maliyel Beverido**

Yo organicé el festín de la tristeza.  
 Convoqué a la criatura mutilada,  
 la bestia fiel que en el interior dormita  
 y araña la cara desde adentro.  
 Celebramos la más ínfima porción de angustia  
 porque es, finalmente, esa  
 la forma más perfecta de la vida,  
 se acerca a la muerte,  
 la imita y la desdeña.

---

## Jorge Valdés Díaz-Vélez

### *Relación de los hechos*

Hubiera querido repetirte  
Las palabras aquellas del conjuro,  
Válidas contra hecatombes,  
Para recuperar la prenda  
O ahuyentar premoniciones.

Pero la realidad es un hechizo  
Del que nunca se libra la materia  
Cuando enciendes  
Leña verde a la distancia  
Y el ritual de tu vientre  
Me convoca.

---

## Ramón Antonio Armendáriz (Zacatecas)

34 En esta tu casa que es un continente  
donde las sombras  
las tinieblas saliendo de alcantarillas con su vaho de  
invierno  
son encuentros fugaces  
incertidumbres ruidos  
no sabemos de quién ni de dónde exactos  
hay tantos mundos incomprensiblemente hechos  
hibernando  
largas noches de travesía y tormentas  
no nada es del todo nuevo por estas latitudes  
tú misma cuántas sendas caminaste sin rumbo  
sin encontrar nada que te conmoviera  
nada  
nada fue suficiente  
para combatir tu fe tu mesianismo ingrato  
tus pies sangrantes  
agnes  
—la creyente la profana—  
acércate  
tu amargura de almendra acércame  
y no me des la razón de mi desesperanza  
con esos labios de amor que mienten para salvar lo  
insalvable  
miénteme  
háblame de ese maravilloso mundo que te seduce  
y enamora  
háblame de todo  
eso

por lo que vives y desvives

---

## José Francisco Conde Ortega

### *Sin respuesta*

La noche deja un sabor humilde y solitario;  
la respuesta circula y retrocede.

Tenaz, la palabra cede sus espacios  
y algo muy cerca del silencio  
reivindica un calor de vidrio sucio,  
de alcohol que transcurre y acomete.

La pared dolorosamente substituye  
la fragua de la sombra  
—ala de estaño, abeja,  
partícula de inesperado asombro—.

Presidio de la noche, la voz  
no acude a su volumen.

En la órbita del humo  
la voz tiende a morir de frío:  
el sabor de la noche  
deja su huella en la pared,  
testigo involuntario.

---

## Antonio Moreno Paniagua

### *¿Destino?*

A golpes de mar y brisa  
engulle el sol restos inciertos;  
la piel de roca en soplidos viaja  
de cangrejo en cangrejo  
y de tiempo en tiempo  
hasta descansar en el cuerpo sin huesos  
de la arena fundida.

---

## Óscar Mata

### *Dos tarjetas postales*

#### *Praga*

¿Para qué el verano, alta Praga, utopía del Moldava,  
si los tanques rusos barrieron con los frutos de tu  
más florida primavera?

#### *Pampa*

Después de horas y horas de viaje a través de la  
interminable llanura, los ojos se niegan a cerrarse  
ante esta inmensidad, este dilatado insomnio de  
natura al que llaman pampa.

David Huerta  
Quiero que *Incurable*  
sea una criatura

MAGALI TERCERO

**D**avid Huerta comienza su existencia oficial como poeta con un libro post-adolescente —*El jardín de la luz*— publicado en 1972. En aquella época se le adjudicó una “amplísima curiosidad léxica” y “fe en la posibilidad de hacer buena literatura culta”, pero Huerta prefiere hablar de amor a las palabras, de libros-criaturas escritos para el pueblo, como *Incurable* (Era, 1987), su último ser “gozosamente engendrado con la conciencia dolorosa de que va a morir”.

*Incurable* ha sido objeto de textos que lo comentan como el poeta pide que sea leído: con la sangre. Elsa Cross habla de “un poema único y sin precedentes en la poesía de habla hispana”, y otros críticos, como Eduardo Milán y Christopher Domínguez, lo consideran “suma de las propuestas escriturales de los últimos veinte años”, y “obra maestra de la poesía en lengua española del siglo XX”.

“El espíritu del libro —dice Huerta— está encerrado en el bello final que dio Calvino a su obra *Ciudades invisibles*, cuando Marco Polo le dice al Gran Kan que hay dos maneras de no sufrir el infierno que formamos todos juntos: la primera, la más fácil, es aceptarlo y volverse parte de él hasta no verlo más; la segunda, que es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos, es buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.”

Como *Incurable* es una criatura en formación (sus nueve capítulos equivalen al periodo de gestación), “tiene que aprender a morir, a aceptar el desgaste”. “Puedo decir —asegura Huerta— que *Incurable* es la continuación de la idea de que los libros son seres que van a morir, que Coral Bracho plantea en el título de su poemario *El ser que va a morir*. Bracho y yo queremos hacer criaturas, no productos culturales.”

—Una de las primeras cosas que me llamaron la atención de *Incurable* fue el trato dado al yo como tema poético. Por momentos parecería asomarse también un yo psicoanalítico...

—La gente dice que el libro es narcisista porque habla mucho de mí. No estoy de acuerdo: la experiencia moderna es la del yo fracturado, y con ese trizadero de lo que se llamaba yo antes del siglo XIX es con lo que tenemos que hacer literatura ahora. Yo es una convención gramatical y es una ficción literaria y un pretexto para decir muchas cosas que de otra manera no se pueden decir. En *Incurable* hay muchos pequeños dramas, verdaderos e inventados, que surgen a partir de la postulación de un yo ficticio, protagonista, sobre el cual se puede conjeturar qué pasa. No es el yo psicoanalítico o clínico, es un yo poético. Fíjate que

es un libro muy claro: yo termino donde tú habías empezado, entonces quiere decir que sí se entiende. En él hay mucho de mi vida hasta los 38 años, mucha pasión y sufrimiento. Quien lee yo como una sola cosa hace una lectura ingenua y conservadora, y esto destruye la inteligencia del crítico, como le pasó a Evodio Escalante. Es un libro hecho con sangre y yo quiero la sangre de los críticos.

—*Incurable* está lleno de yos civiles. Hablas todo el tiempo de fundar una ciudad...

—Este tema es un poco difícil. Cuando entendí que uno de mis poemas favoritos —*Anábasis* de Saint-John Perse— trataba sobre la fundación de una ciudad, vi que hacer esto es una empresa épica. Realizar lo que dice Calvino sobre dar espacio a lo que no es infierno, sería fundar una ciudad. Estaríamos haciéndolo si pudiéramos ser felices en esta ciudad que ofrece todo para no serlo. La ciudad de México está más que ninguna otra, con su agonía y su miseria. El pobre diablo que vive en las ciudades se identifica con el incurable, es el “hombre medio sensual” que quiere pasársela bien. También está el lumpen, las “hordas del despojo”. Hay un verso que habla de “demonios ardiendo



en la basura del día”. Yo he estado en los basureros de Santa Cruz Meyehualco, que son la parte más infernal de la vida ciudadana, mientras que los encuehros amorosos en los parques serían la parte paradisiaca. Me interesa la grandeza y miseria de las ciudades.

—También hay una reflexión constante sobre la materia y sus relaciones con el yo. ¿Qué tan cerca anda la ciencia de la poesía en *Incurable*?

—Ahora que lo preguntas, la primera vez que toqué el tema de la materia fue en mi libro *Versión*. De la materia estamos hechos, nos enciende y nos apaga también. He sido muy prudente en cuanto a la ciencia, aunque tengo información como lector-lego de Sagan, Asimov, Bronowsky y Jay Gould. Tanto las obras de divulgación científica como las literarias hablan del mundo y algún día me gustaría establecer esos vasos comunicantes. Lo que pasa entre el yo y la materia es precisamente ese conflicto de la energía descante, la gran corriente de energía de ser. El “ir hacia”.

—¿Hay una “geografía” de *Incurable*? Allí aparecen, además de la ciudad de México,

Jerusalén, Córdoba, Amsterdam, e incluso el famoso *Floridita*, el bar de La Habana a donde iba Hemingway...

—Es una de las preguntas más bonitas que me han hecho. No lo intenté, pero el libro quedó jaspeado por esa preocupación por el lugar que ocupa todo en el espacio. En la escuela nos enseñan geografía por un lado e historia por el otro, lo cual es absurdo. Lo que pasa está íntimamente relacionado con la geografía doméstica, urbana, nacional o planetaria. Hay un libro que me encanta, el *Viaje alrededor de mi cuarto*, de Javier de Maitre. En *Incurable* hay una visión cósmica, un sentido de la dimensión espacial, un ir de la microscopía a la macroscopía. Eso sería la pulsación espacial del libro, no exactamente la geografía.

—En el libro se siente un ánimo de plasmar una visión globalizadora del mundo...

—Allí aparece el desgaste de la vida, que es un poco aterrador y angustioso, y esto da pie a una visión totalizadora. Como soy un filósofo frustrado, *Incurable* nace con los grandes temas, que están siempre en la vida cotidiana. Por ejemplo, el de la amistad, presente en las aventuras con los amigos escritas un poco como en Julio Verne.

Están el viaje mínimo y el viaje máximo, el “viaje alrededor de mi cuarto”, y el “viaje cósmico del alma”. Por supuesto, están el amor perdido y la soledad pero... ¿a quién le puede importar? Lo que importa es el lenguaje. Un acierto del libro —lo diré sin la menor vanidad— es el primer verso: “El mundo es una mancha en el espejo”. Carlos Arias, también poeta, me decía que eso es lo que le interesa del poema, la presencia del mundo en el espejo, que es una perturbación y por tanto un tema de reflexión.

—¿Cuáles serían las exigencias del poemario frente a otras formas poéticas?

—Quiero aclarar que *Incurable* no es un poema ni tampoco un libro de poemas: es un libro de poesía. Es cierto que el libro tiene una escritura caudalosa, pero no es desordenado. Fue cuidado durante diez años al punto que cada uno de los nueve capítulos tiene una extensión muy similar. Quizá en la raíz estaba esa idea enormemente literaria de hacer una obra maestra. Después, esa obsesión quedó borrada: quería hacer una obra de grandes dimensiones espirituales y quedó un trabajo de grandes dimensiones espaciales. Ahora me siento

desconcertado. Pienso que *Incurable* va a morir, no sé si muy pronto. Y se va a olvidar. Pero qué bueno que existiera. Uno de los puntos que podrían reconstruirse del libro es su lenguaje, su "habla". Decía Héctor Manjarrez que utiliza la lógica del habla del Valle del Anáhuac, y no porque utilice mexicanismos.

—Entre las familias de vocablos que habitan tu libro hay una palabra central: almendra. ¿Por qué?

—No sabría decir si uno usa una palabra por su sonido o por su capacidad de evocación. Las palabras no son cosas —la palabra sofá no es un sofá— pero sí tienen volumen, peso, materialidad, extensión, color vocálico. Quizá almendra viene de la infancia, del cuento "Almendrita", del dulce, del mundo vegetal. Son constelaciones de sentido y vida que se desata; algo que va más allá de la mera curiosidad léxica.

—También la palabra *Egipto* recorre todo el libro. Explicame estos versos: "busco el margen, el medianil, el uranio de un límite, límite para/ el dinosaurio que invade mis egipcios".

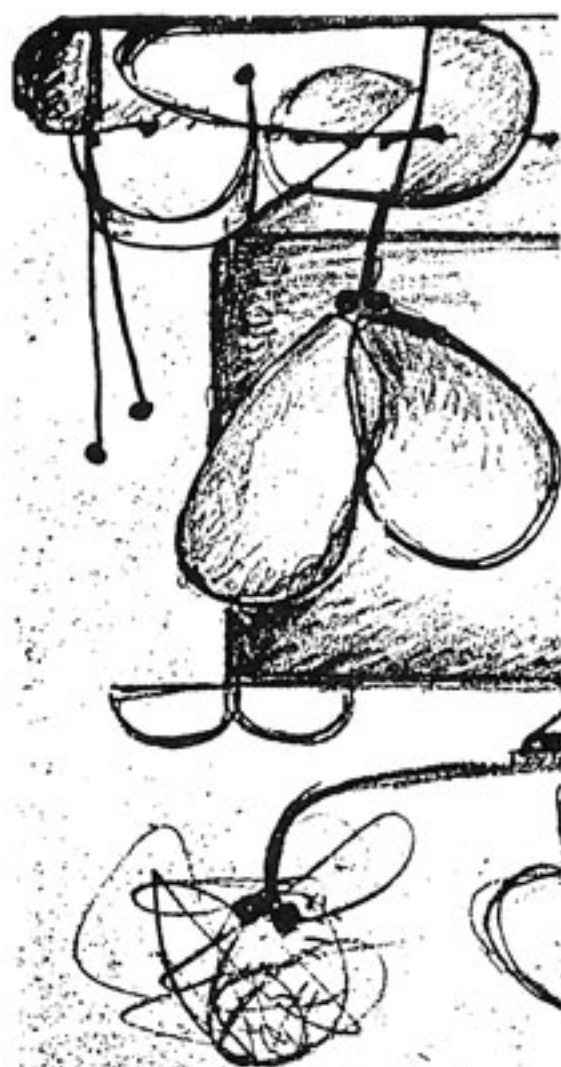
—Egipto es una palabra que tiene su densidad histórica y al pronunciarse refleja en la mente pirámides, inscripciones misteriosas. Quizá habría que ver la idea de enterramiento, quizá son los bolsillos. Es bonito tener estas pláticas, explicar lo que no se entendió. Freud empieza a desentrañar una patología a partir del lenguaje de quien está recostado en el diván. Antes de él los estudios clínicos se centraban en la histeria y se consideraba (esto aparece en *Proust y los signos* de Deleuze) que cada convulsión del histérico era un jeroglífico que el clínico tenía que desentrañar, que el cuerpo del histérico era un Egipto. Cuando leí eso me quedé pasmado. Es terrible ver el cuerpo como un Egipto.

—¿Qué tan hermética es tu escritura?

—Diría que *Incurable* es hermético no en los términos de algo incomprensible en que se usa la palabra, sino porque se atiene a los principios de la Tabla Esmeraldina de Hermes Trismegisto. El primer principio dice que "todo lo de arriba es igual a lo de abajo", justamente el vector de la clínica paracélica: podemos hacer el diagnóstico del cuerpo enfermo si observamos el cielo; si el hígado corresponde a Júpiter hay que ver lo que pasa en Júpiter. ¿Sabes que hay en el fondo del libro que tiene que ver con el hermetismo? Que todo tiene que ver con todo.

—Por último, ¿cómo debe leerse *Incurable*, dado que sus nueve capítulos significan un hilo narrativo?

—El libro es un juego de espejos si se quiere un poco vano, pero no deja de señalar el problema del lenguaje. No hay una línea y no se puede leer en un orden riguroso. Es como comerse una alcachofa. Vas de la periferia al centro desde cualquier punto. Mi hija de 19 años lo está leyendo como se debe leer, tanteando por donde se quiera, apasionadamente. *Incurable* está lleno de cosas no muy importantes, a menos que sean redimidas con una lectura activa, en donde toques a la criatura y llore o se ría o simplemente esté dormida o letárgica. Admite lecturas inteligentes y tengo confianza en que se vuelva popular.



## Con sus propias palabras, un comentario

SILVIA MOLINA

La Universidad Autónoma de Querétaro publicó, a fines del año pasado, *Con sus propias palabras*, una antología de poetas mexicanos nacidos entre 1950 y 1955. La selección, la compilación y las notas fueron hechas por el poeta Eduardo Langagne, nacido en 1952 y autor de cuatro poemarios. Langagne no se incluyó en la antología que recoge parte de la obra de 15 autores y en la presentación tiene a bien no llamar "jóvenes" a sus antologados y aceptar que dejó fuera a algunos poetas, pero no por falta de información. Los autores elegidos tienen más de un libro publicado, siguen escribiendo y son representativos de la poesía que actualmente se escribe en el país. A falta de espacio para hablar de los antologados me dedico a hacerlo sobre quién y cómo organiza la antología.

Habría que leer este trabajo con ojos un poco maliciosos e ir más allá de la aparente propuesta de Eduardo Langagne: "Esta no es pues una generación de proclamas estéticas, manifiestos, etiquetas o banderas; más aún, ésta no es una generación en el estricto sentido de la palabra. Es acaso una coincidencia temporal. (...) Los poemas hablan por sí mismos, con sus propias palabras". Si aceptamos las reglas del juego entendemos por qué Langagne tuvo, otra vez, a bien no distraer al lector con notas exhaustivas, ni con la enumeración de premios, becas y distin-

ciones de cada uno de los elegidos, sino por el contrario, por qué dejó que fueran otros los encargados de emitir juicios de valor sobre los poetas y por qué estos últimos también se presentan a sí mismos y hablan de su conciencia de generación, de la aceptación o del rechazo de esta conciencia. Pero si no queremos jugar de esa manera sino dando nuestras propias reglas, Eduardo estará de acuerdo en que de todas maneras nos ha propuesto una lectura: su propia lectura de José Luis Rivas, José de Jesús Sampedro, Efraín Bartolomé, Alberto Blanco, Coral Bracho, Víctor Manuel Cárdenas, Angel José Fernández, Raúl Bañuelos, Ricardo Castillo, Ethel Krause, Vicente Quirarte, Carmen Boullosa, Roberto Vallarino, Verónica Volkow y Carlos Oliva, poetas que no por casualidad coinciden temporalmente con Langagne, lo que implica lo arduo de la selección. Y tal vez sea esto precisamente lo que hace todavía más intrigante y atractiva esta compilación: ¿qué verá en ellos, cómo los atraparé para nosotros, desde dónde, qué le interesa de la gente que está escribiendo al mismo tiempo que él, etc., etc.? Tras la lectura de *Con sus propias palabras* uno se queda con la impresión de que Eduardo Langagne fue muy hábil para ser juez siendo parte de un grupo cuyo trabajo poético ya ha dado los resultados que Langagne se preocupa por entregarnos. Y entendemos por qué sólo un poeta nacido entre 1950 y 1955 podía mostrarnos desde dentro lo que le gusta, intuye, prefiere, comparte o más le duele de este grupo.

*Con sus propias palabras*, antología de poetas mexicanos nacidos entre 1950-1955, selección, compilación y notas de Eduardo Langagne, Universidad Autónoma de Querétaro, 1987, 284 pp.

## Enigmas y crucigramas

ARTURO RAMÍREZ JUÁREZ

Escribir poesía es rebasar los límites que la realidad nos propone, es por eso que el poeta Rafael Torres Sánchez en su libro *Fragmentario*, ha elaborado un crucigrama donde los signos de la realidad cotidiana choca, armoniosamente con la realidad provocada por el poeta. En el poema que abre el libro, *Entre la ? y el /*, título que nos conduce a inspeccionar enigmas y donde nos encontramos que hay un laberinto de sugerencias que nos hacen caer en una lógica desbordada; en una lógica que ha perdido el control de su propio orden, porque ha sido tocada por la dimensión del poeta. Entonces se abren perspectivas desarticuladas en la memoria que evocan: "Así ando esta mañana, / pegándome a los postes con cuidado, / saltando el filo de las marquesinas/ que se atraviesan agresivamente/ cr"

mo navajas puestas en la pura mitad/ de estas calles vacías que camino/ con mi muerte en la bolsa".

Aquí la memoria se ha rebelado y se ha quedado a reconstruir algunas imágenes que se habían quedado olvidadas en algún rincón de las sensaciones disfrazadas de miedo y soledad.

Poema dividido en dos dimensiones que se van fundiendo como en el espejo, que remeda las múltiples formas con que la realidad acomoda sus límites, así el poeta cumple como reflejo de la anécdota poética: "mira hacia arriba/ mira hacia arriba cómo los tenderos no pueden más/ no tanto estar gritando su amargura de camisas lavadas sin jabón".

La mirada anestesia la circunstancia que se atoró en el instante, donde el poeta inspecciona, haciendo que la lógica evoque enloquecida. Este poema vertiginoso ya había sido publicado en 1976 y ahora reaparece reforzando el cuerpo de este libro, del que también forman parte, *Botella al mar*, *Vivero*, *Fecha y son*, y *Fragmentario*, este último poema está dividido en: *Las vueltas del reloj* y *La silla de ruedas*; donde encontramos al poeta acomodando un rompecabezas, donde las sensaciones y los objetos se unifican, formando un paisaje cuya dimensión es un espejo. La realidad fragmentada por un vistur que secciona los ecos que deja el reflejo de la materia. "Sale de pronto del fondo del espejo/ un pájaro y me clava su ojo lateral/ Es un pájaro blanco/ que no canta ni vuela/ que sólo ve el afán en que me empeño/ La sombra de mi cuerpo cuando enciendo la vela/ la forma de moverme por el cuarto mirando los objetos". Pesadilla, rastro de una realidad fragmentada que elabora la esencia del poema.

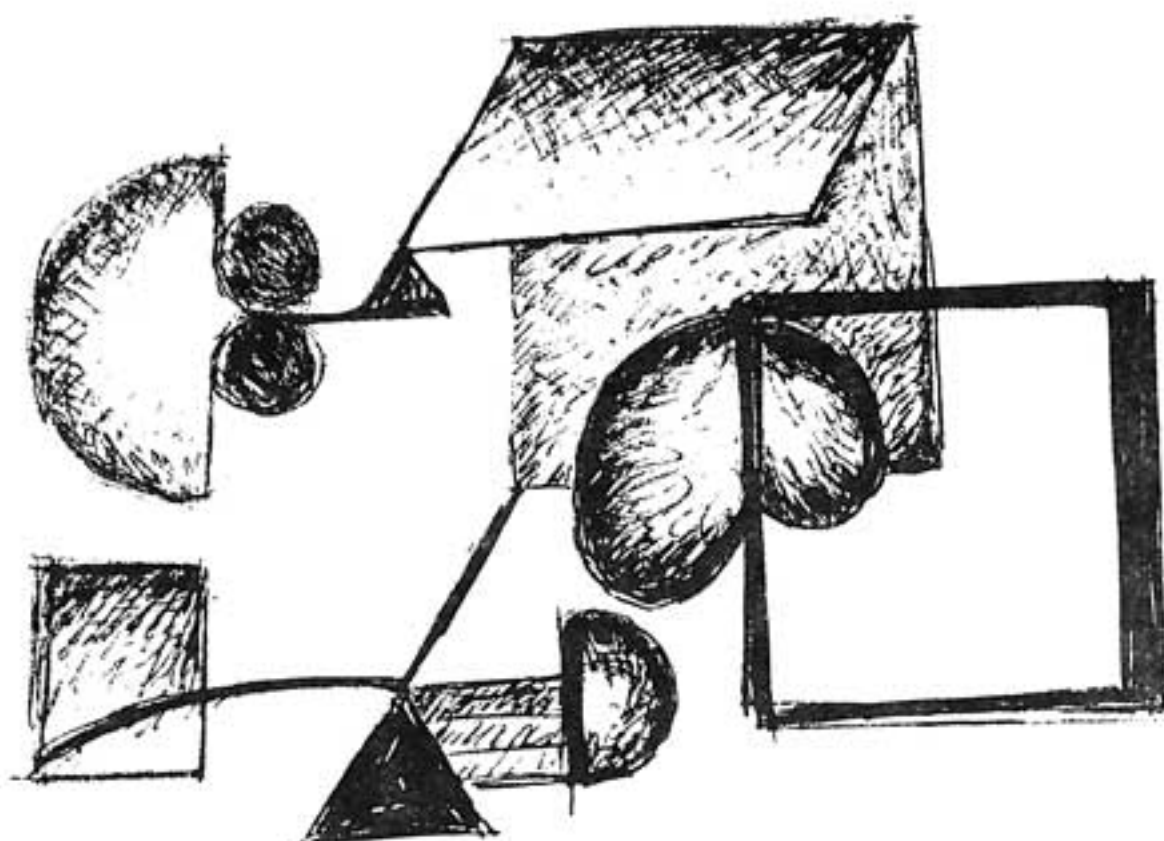
Rafael Torres Sánchez ha escrito un bello libro, ya incluido dentro de las letras mexicanas, como uno de nuestros poetas jóvenes representativos.

Rafael Torres Sánchez, *Fragmentario*, Fondo de Cultura Económica, 1985, 112 pp.

Un primer paso:  
*Bajo los girasoles* de  
María Ángeles Juárez

ARTURO TREJO VILLAFUERTE

El primer libro individual siempre es un reto. Mientras que en los volúmenes colectivos nunca faltan las comparaciones y los autores quedan "mejor que" o "peor que", al presentar sus trabajos individualmente no hay arriba ni abajo: están los textos y el autor solos ante los ojos del crítico y del lector, con todos los riesgos y ventajas que esto pueda significar. No está de más señalar que no se puede medir con el mismo metro el primer trabajo de un autor con el tercero o cuarto volumen de otro; cuando ese primer trabajo lo amerita, se im-



portante ponderar las virtudes y no quitar el dedo de los defectos, si el poeta tiene la madera necesaria para soportar la crítica, no desfallecerá y con más vigor y obstinación, sin dejar de lado su sensibilidad y talento, seguirá el camino que otros ya cruzaron. Todas estas líneas no son gratuitas sino que surgen de la lectura de *Bajo los girasoles* de María Ángeles Juárez (La Máquina Eléctrica Editorial, México, 1987), libro que sorprende agradablemente por su modo de abordar el amor, el deseo y el placer desde el punto de vista femenino.

Desde los versos de Silvia Tomasa Rivera ninguna otra poeta nos había resultado tan próxima, tan cercana a esa sensibilidad que no espera sino que se lanza resuelta al abordaje del amor, a la consecución del placer y que deja volar libremente el deseo. El poeta colombiano Aníbal Egea en su *Cuaderno* (Ed. Unicornio, México, 1968) señalaba que "el sujeto de nuestro deseo nunca podrá saber a ciencia cierta la tortuosa alquimia, la febril metamorfosis que está llevando a cabo en nosotros su existencia..." Y esa metamorfosis se denota en la escritura de Juárez quien espera "tendida en la nostalgia/ de la tarde,/ con mis senos/ regalados a tus labios,/ mi cuerpo diminuto y mis poemas".

No sólo es la tensión de ciertos textos lo que nos conmueve, sino también la certeza de que la poeta tiene qué decir y, en la medida en que nos adentramos en sus poemas, compartir. Son poemas desde la otredad que nos enseñan las aristas y recovecos de los seres que son nuestros semejantes y que muchas veces no comprendemos (o no nos comprenden). Estamos ante una poeta que se vierte en sus textos y que éstos, no por sinceros, dejan de tener calidad, aunque no es un libro parejo: hay algunos textos donde los adjetivos tiran al verso como cuando dice: "Cuando él llegó/ mis clandestinos besos/ tomaron el color/ de aristocracia nueva..." Desde mi punto de vista el "clandestinos" no agrega nada al sentido del verso. Bueno, pero esto es *pecata minuta* ante otros textos que nos arrebatan y conmueven, como debe de ser.

*Bajo los girasoles* está dividido en cinco secciones: "Instancias lúdicas", "Y pensar que pudimos", "Los adioses de Manuel", "Monótonas costumbres" y "Bajo los gira-

soles", donde en su conjunto podemos apreciar el tono del trabajo de Juárez.

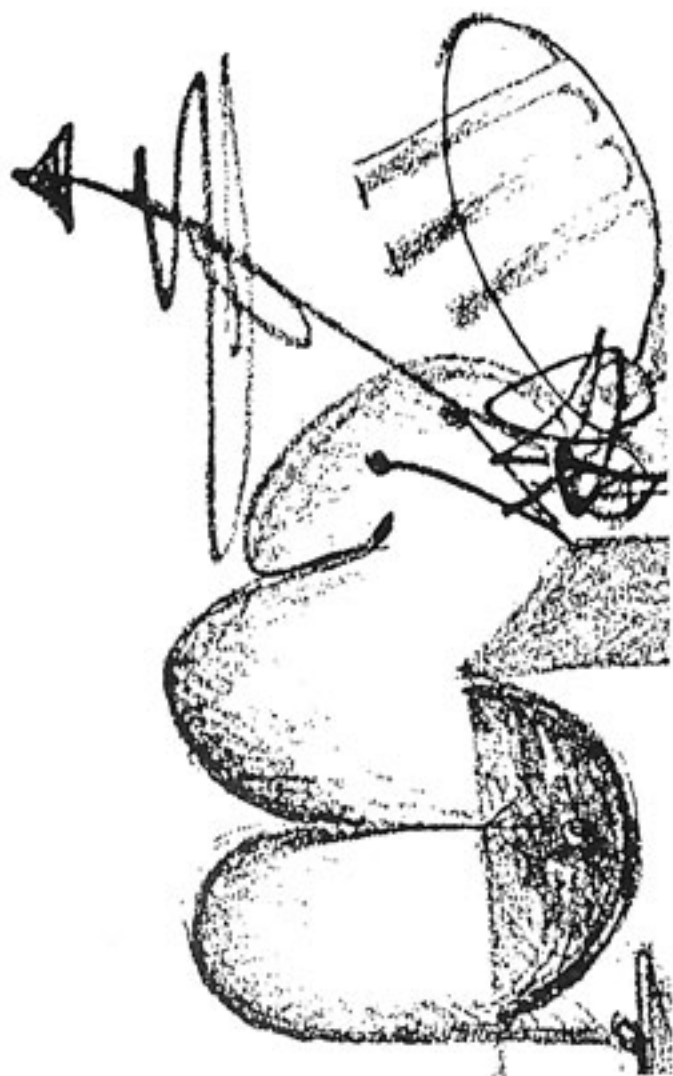
Acaso uno de los poemas que más me gustaron es "Antiguo dolor": "Tu amor es un pájaro que emerge/ con las alas de ceniza/ del fuego apagado del brasero./ Es un pájaro carpintero que no canta/ porque tiene la voz de leña verde/ y lleva entre los ojos el insomnio de la sierra./ Es antiguo dolor que se desprende/ de los sueños de otros tiempos a los míos/ al remover los troncos de encina en el brasero". Aníbal Egea nos habla en su cuaderno de que "la óptica del amor reduce y amplifica realidades... el deseo nos cambia los anteojos para que no miremos el camino sembrado de navajas..." Y así en muchas formas el sentir amoroso de Ángeles Juárez ha sido transformado en textos para que nosotros compartamos su alegría o su desasosiego, que es el de todos los seres humanos.

*Duelo de espadas*, de  
Silvia Tomasa Rivera

FRANCISCO CONDE ORTEGA

En *Duelo de espadas*, Silvia Tomasa Rivera selecciona material de cuatro poemarios: *Duelo de espadas*, incluido en *¿Será esto el mar?*, volumen colectivo (Punto de Partida, UNAM, 1984); *Poemas al desconocido*, *poemas a la desconocida* (Editorial Penélope, 1984); *Apuntes de abril* (Universidad Veracruzana, 1986), y *El tiempo tiene miedo*. El título es ya una enunciación de principios: la lucha contra el tiempo: la derrota ante la filosa espada de la nostalgia a la que sólo puede oponerse la del poema.

En los poemas de Silvia Tomasa Rivera predominan la frescura y la espontaneidad. El lenguaje es asumido y las palabras nombran realidades inmediatas a la autora: el río, las palmas, las frutas, la yerba, el calor, los



38

animales, los montes, las flores, sobre todo en la primera parte, y luego el smog, las calles, el asalto, la cantina, el hotel, los cafés de chinos... a partir de la segunda parte *Poemas al desconocido*... De hecho, desde aquí, ambas realidades se superponen.

En la primera parte los elementos de la provincia —presumiblemente Veracruz— funcionan para decir la nostalgia. La poeta contempla desencantada el paso del tiempo y busca recuperarlo en el poema. Una nostalgia afilada recorre los textos y, como viejas fotografías, las imágenes se acumulan para, desenfadadamente, evocar episodios familiares y personales del terruño. Entonces la noche y la lluvia; las estrellas y los calores de julio; los juegos sobre la yerba y en el río; la carretera y los árboles y las flores, son el soporte léxico de metáforas que anuncian una poesía de apego a la tierra, a lo inmediato, al conocimiento del cuerpo y de las sensaciones de la carne, como cuando dice: "Cuando los hombres pasan por la orilla, / las mujeres se paran y les ofrecen/ la jarra de agua fresca/ que tenían gurdada entre las piernas" (p. 26). O "Ese día, por mala suerte/ sobre la falda de popelina blanca/ quedó la mancha, inevitable, / como un tulipán rojo" (p. 34).

En las tres partes que siguen el léxico crece con apropiación de una nueva realidad, ahora urbana, que, al mismo tiempo, supone un tránsito del erotismo casi iniciático en la primera sección, a la sensualidad casi hedonista de no ser por el matiz de nostalgia y de renuncia que permanece y se acendra.

La poesía de Silvia Tomasa Rivera es, ya, personal. Al evocar su mundo tan particular y al asumir un lenguaje que busca siempre renovarse, es capaz de capturar sueños, imágenes y sensaciones compartibles con los lectores. La espontaneidad de su tono conversacional da muchas veces como resultado un remate al poema de lirismo, de frescura y, por lo tanto, el texto gana en ca-

pacidad de evocación, de sugestividad. Pero otras veces, por abusar de tales recursos, el resultado es el desaliño o francamente el descuido, como en el poema de la página 48, caso extremo en el que el descuido es gramatical: "A sabiendas, claro, / que a lo mejor te gusta, / entonces buscaremos un río/ y a rienda suelta/ te invito hasta el fondo/ de sus aguas/ para que poco a poco/ nos levante el castigo".

Poesía del erotismo, de la sensualidad, de las cosas inmediatas la de Silvia Tomasa Rivera. Una voz que no se parece a ninguna y que está muy cerca de la madurez. Sólo falta, quizás, mayor rigor formal. Que la espontaneidad y la frescura no atenten contra la fértil imaginación y la sensibilidad.

Silvia Tomasa Rivera, *Duelo de espadas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 103 pp. (Letras Mexicanas).

## Brujas y hogueras, de Marjorie Agosin

SERGIO MONSALVO

El propósito de la escritura es revelar lo que está dentro de uno mismo. La poesía es una revelación en palabras mediante las palabras, por eso su lenguaje es una creación perpetua. Y uno de sus más grandes valores es precisamente lo que significa como testimonio, porque la necesidad que provocó el poema responde a la intuición de cierta realidad, de ciertas zonas de la realidad, de ciertos matices y profundidad fuera de lo que normalmente se puede captar; entonces atrae la sensación de revivir esos tonos de una realidad que trasciende al poeta y que éste intuía muy profunda, inaccesible casi. La poesía surge entonces así como una forma de conocimiento, y es al mismo tiempo otra forma de vida.

Esto es básicamente lo que muestra en su poesía Marjorie Agosin, de quien Perla Schwarts y Raúl Renán han hecho una selección en el libro *Brujas y Hogueras* de la editorial La Máquina Eléctrica. Y esa otra forma de conocimiento y de vida sugeridas por Agosin se funden en una poesía que es la fundamentación de un ser mediante la palabra: "Yo juro apoderarme de la palabra/ir con ella por los muros de la ciudad/ir con ella donde anduvo el látigo/ir con esta palabra/que Dios no me dio/al encuentro de las bocas desdentadas/como el hambre/ir en busca de tus ojos..."

Al seguir la secuela del proceso ascendente en dicha fundición, la noción de los hechos encuentra su analogía en cierta forma de magia que es coronación de lo cotidiano, en un complejo de sonidos, colores y plasticidades que sugieren no sólo una parte sino en todo absoluto de la liturgia erótica, que comprende y expresa el estado recóndito de

las sensaciones en el proceso de su transición, voluntad en misterioso viaje, en ímpetu amoroso que trata de encontrar su realización en el mundo de los sentidos, de paso al infinito, compuesto de un sinnúmero de instantes variables y fugaces: "Hoy, aparezco/ante la redondez/tenue de mis senos./Son de variaciones/en pequeñeces,/guardan un olor/a encierro,/a lunas atormentadas,/que revolotean y encandilan/cuando Tú,/tiernamente los/guardas en/tus brazos/o los besas una y otra vez/como dos copas o cúpulas/de agua".

El lenguaje para Marjorie Agosin se convierte en goce, arde el amor en placeres irracionales para identificarse con ellos, no sólo en espíritu sino también en cuerpo, en una lírica cercana a los rituales de la existencia que permite vislumbrar, detrás de la palabra y de la imagen, un poder que sólo se puede evocar en un símil. La palabra de la poeta resplandece al conjuro del aquelarre que ordena y elabora en secreto los accesos emotivos cuyos ritmos sirven al delirio. La belleza embriagadora que la palabra cobra es tan sólo un resplandor de la catarata que se abate cuando la poeta-danzante se funde en ella entre cantos y gritos. La poesía emana, como un primer recuerdo, de la esfera mágica del lenguaje hasta nosotros. Es una reminiscencia del lenguaje mágico. La poeta gusta de hablar de su hechizo, no como una ilusión, sino como cuando la más real vinculación del ser humano con su cosmos se agosta: "La luz como débil rehén/se alza rojiza, espectacular,/nocturna tras los orificios/delgados de una ciudadela/sin mar./Desde las recámaras,/donde se ofician/ceremonias de magia negra,/y el amor es un feto solapado entre/las llanuras,/la luz se me acerca,/trepa hasta mi cuello/y en sus caricias/me voy haciendo un solo espejo entre los espejos/de la muerte".

Marjorie Agosin, *Brujas y Hogueras*, La Máquina Eléctrica Editorial, México, 1987.

## El equinoccio del poeta

ARNULFO RUBIO

De Saint-John Perse, Premio Nobel de Literatura 1960, pueden especularse a manera de entrada demasiadas cosas tanto de su vida personal como de sus largos lapsos silenciosos. Sin embargo, en un periódico de poesía conviene precisamente exponer algunas reflexiones en torno a la edición tripartita (UNAM-INBA-UAM) titulada *Canto por un equinoccio*, en la que a manera de suplemento o pilón se anexa el discurso pronunciado por el poeta con ocasión del séptimo centenario de Dante Alighieri, documento en el cual Perse deja entrever muchas de sus ideas personales

acerca de la poética, de la poesía y del hombre que se dedica a ésta.

Fiel a su particular costumbre-estilo, en esta colección de poemas correspondiente a su etapa de plena madurez, Saint-John Perse dispone ante el lector sus versos largos aglutinados en densos bloques que los resguardan del profano; ante éstos, sólo la paciencia y el interés permiten el atisbo, mediante la magia de la poesía, a un mundo fantástico: esta tierra sin origen, tiempo ni espacio; un mundo circundado por palabras de sentido ambiguo, pero adornado por imágenes deslumbrantes, premonitorias, desoladoras, misteriosas, blasfemas, exaltadas, sugerentes e inasibles a veces como el mismo significado de algunos títulos de ciertos poemas y libros de Perse.

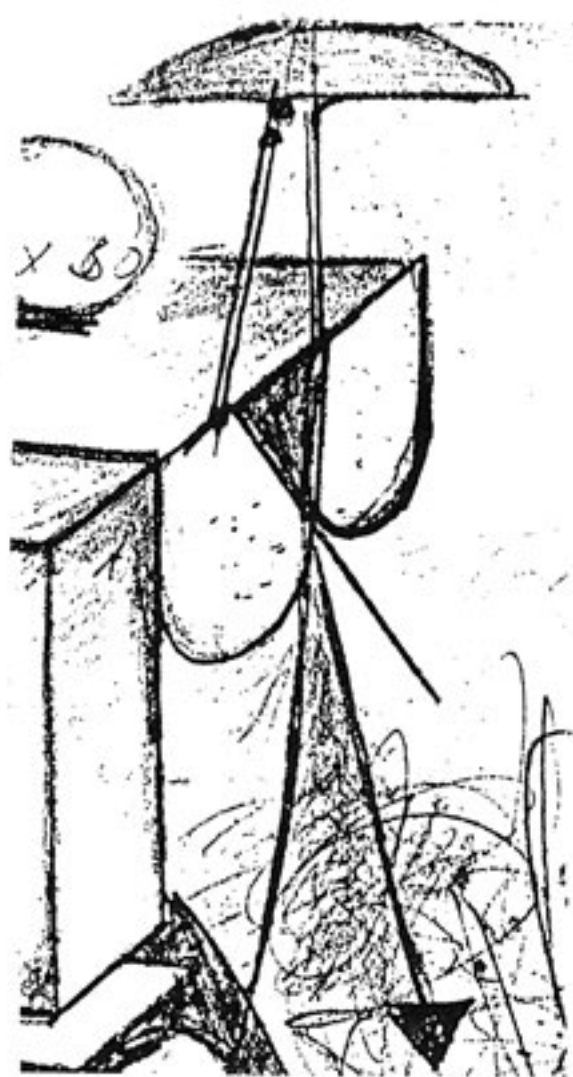
Si en el idioma original en el caso de Saint-John Perse quien busca la nefasta exactitud se topa con lo elusivo, tal característica, la elusividad, se multiplica en esta edición merced a desaciertos de traducción, quehacer por cierto responsabilidad de Elsa Cross en lo referente a poesía. Inicia la publicación *Sécheresse*, trasladado al español como *Sequía*, cuando pudo haber sido sequedad (usado como sinónimo por la traductora en la p. 21), esterilidad o aridez. Las connotaciones que ofrece el *Larousse* se refieren precisamente a instancias expresivas. Cuando menos la traductora, en atención al lector, pudo haber justificado su elección con un sencillo pie de página.

Gracias al acierto de incluir en esta edición la versión original podemos buscar nuestro propio significado. Piénsese solamente en las imágenes que evoca la aridez: sed, desolación, amarillo, huesos, espinas, arenas, calor, fiebre, espejismo, éxodo... divagación. *Sécheresse* son viajes violentos y alucinantes del poeta antillano sin respetar a cronos; es el presente feraz y violento; es el retorno a su soledad, a su alma, a su espíritu, a su ser poético, a quien encara y fustiga, lo mismo que a sus semejantes y a sus deidades.

En el *Canto por un equinoccio*, Perse recuerda al viejo autor de los *Elogios* (1911). Adornos biológicos en los versos, mientras el amor y la vida remontan hacia sus fuentes, paráfrasis aparte. Los días y las noches son iguales sólo dos veces durante el año. El poeta nos conjura y el sortilegio: "equinoccio de una hora entre la Tierra y el hombre" nos conlleva a la pregunta: ¿o entre la vida y la muerte?

Sigue *Nocturno* (1972) y quizá Perse alude a sus versos... "frutos del destino receloso", en cuyo sendero "Rosas caninas y zarzas negras pueblan para nosotros las riberas del naufragio". Continúa el autor de *Anábasis*: "Helos aquí, madurando, estos frutos de otra orilla", para rematar: "Helos aquí, teñidos con nuestra sangre, estos frutos de un destino tempestuoso".

*Cantado por Aquella que fue* (1968), último poema donde las tinieblas del corazón del hombre se alumbran con la presencia de la mujer... del amor... de la pasión. En la oscuridad, sinónimo de muerte, también la vida florece, en las recámaras de los amantes, en los campos y en el mar. Mas asimismo la muerte labora incansable: "Y yo escucho, oh mi amor, todas las cosas correr hacia su fin".



Al final de esta edición se incluye el discurso de Saint-John Perse, externado el 20 de abril de 1965, en Florencia, con motivo del setecientos aniversario del nacimiento de Dante, en el cual, además de lo asentado al principio de esta nota, Perse remarca la importancia de la *Divina Comedia* no sólo para el pueblo en cuyo seno surgió —disperso en ese entonces— sino también para todos los países occidentales. Me permito citar: "...Poesía, hora de grandes, ruta de exilio y de alianza, levadura de pueblos fuertes y levantamiento de astros entre los humildes: poesía, grandeza verdadera, potencia secreta entre los hombres, y, de todos los poderes, el único tal vez que no corrompe el corazón del hombre ante los hombres..."

Saint-John Perse. *Canto por un equinoccio / Discurso de Florencia*. México, UNAM-INBA-UAM. Trad. de Elsa Cross, Juan Carvajal y Lorenza Fernández del Valle. Textos de Humanidades, 1987.

José Luis Rivas:  
Una singularidad plural

JOSUÉ RAMÍREZ

Hay libros que exigen del lector una lectura con antecedentes. Me explico: exigen un conocimiento de la obra anterior del autor en cuestión. Guillermo Sucre, en su libro, *La máscara, la transparencia*; (FCE, 1985, p. 359) dice, hablando sobre la obra del poeta argentino Enrique Molina: "Hay poetas cuya obra entera es el desarrollo de un tema central; aún más, to-

dos sus libros son uno solo; todos sus poemas, un único gran poema, que nunca concluye". Lo anterior se puede decir también en relación a José Luis Rivas. Su último libro, *La transparencia del deseo* es la continuidad, no la continuación, de *Tierra nativa*, *Relámpago la muerte* y *La balada del Capitán*. Una continuidad porque parte de una singularidad plural. No una continuación, porque su continuidad no es circular ni lineal: su continuidad se basa más en una expansión, que en una reiteración. Es verdad que todo principia en *Tierra nativa* (especie de búsqueda del tiempo perdido) y que a partir de ahí, Rivas se vale de la recurrencia, pero lejos, muy lejos, está esto de la repetición. *La transparencia del deseo* es, digámoslo así, un ramo de poemas breves. Y ahí se muestra algo excepcional en cuanto a este género, muy recurrido hoy en día: cada poema nos invita a la reflexión en razón de la captura de una imagen. Ejemplo:

Tal dos hermanos  
ocultos tras el pozo  
en cuncillas  
tomados de la mano.  
La risa a flor de labios  
cuando el Encantador  
se acerca

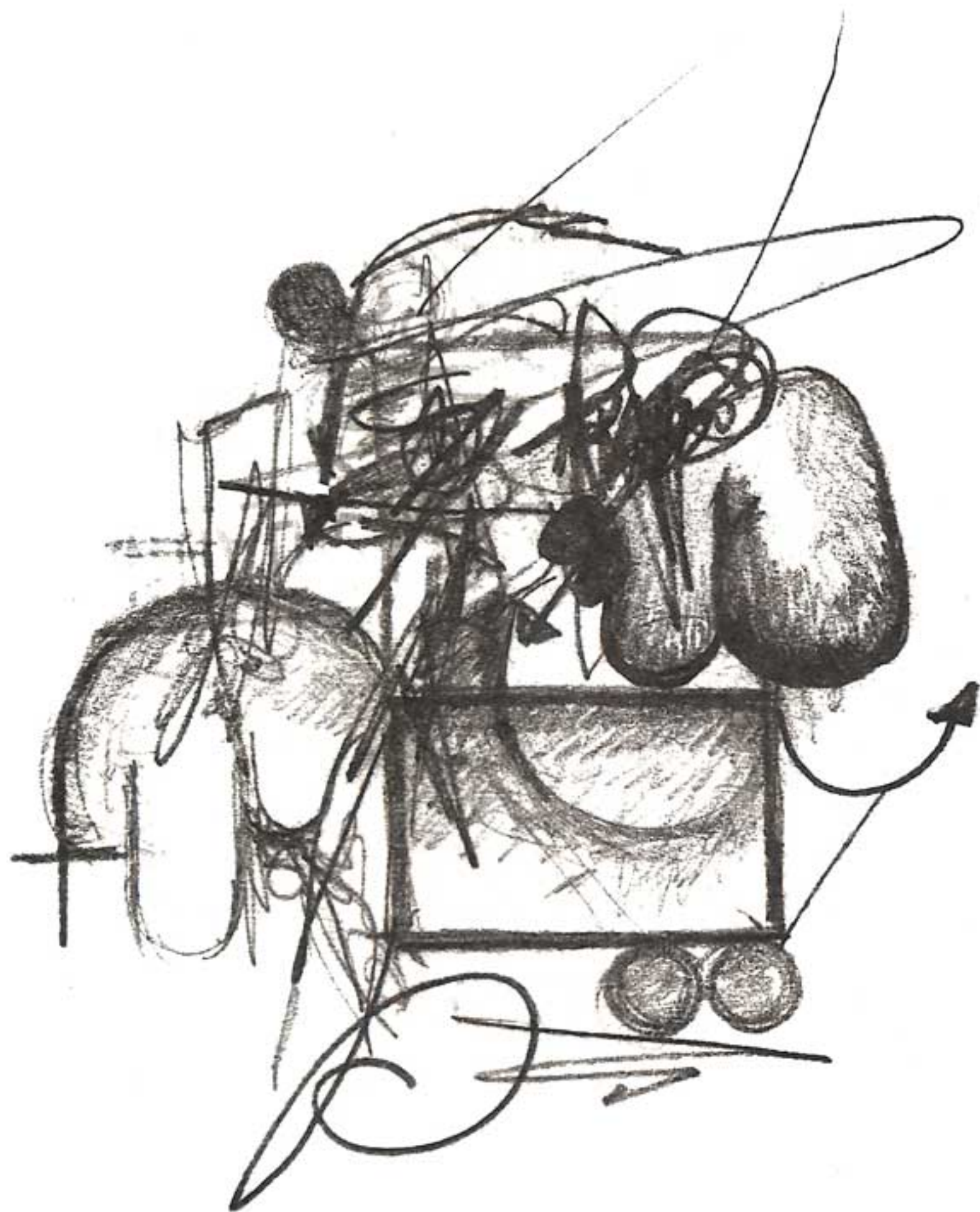
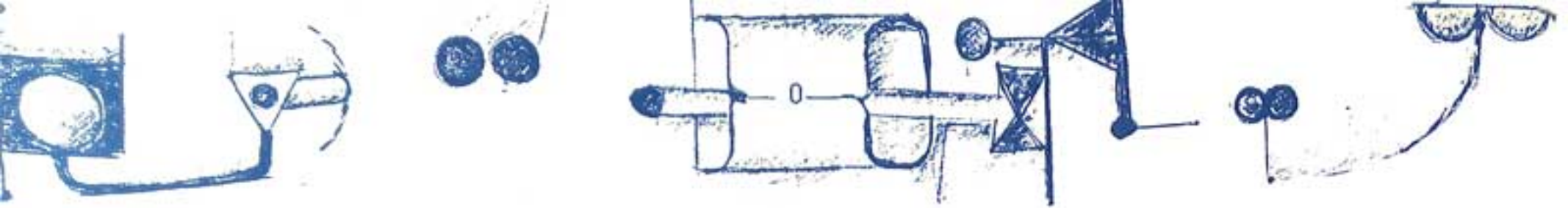
Verdad es que produce una estampa cargada de recuerdos infantiles, pero ¿cómo negar que ahí, algo —no sé qué— nos invita, no sólo a la remembranza, sino a la reflexión?

En cuanto a la diferencia (no la distancia) de estos poemas con los de sus tres libros anteriores, diré que éstos juegan el papel del epígrafe: contienen un aspecto de las ideas originales:

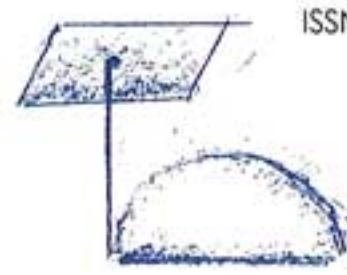
A un golpe de pestaña  
la luz declara  
mar

aquel milagro

Independientemente de sus rimas, el efecto es contundente. Recordando a Poe: el poema y el cuento deben lograr un efecto contundente para que se pueda de éstos celebrar su calidad. Decía que el poema breve vive con *La transparencia del deseo* una experiencia excepcional imprescindible: está muy en boga la poesía breve, pero pocos son los que demuestran tener la capacidad que exige la misma. O se cae en lo simplista, o en el lugar común, que, la mayor de las veces expone una imposibilidad —una cárcel diría Darío, hablando del clisé— de parte de su creador. Esa imposibilidad tiene que ver con una mala lectura del poema japonés llamado *haikū*, y de la poesía de Tablada y Huerta, entre otras. Por otro lado, cuando hablo de antecedentes no quiero decir dependencia. Es cierto que para lograr una lectura más fructífera de *La transparencia del deseo*, se requiere haber leído *Tierra nativa*, *Relámpago la muerte* y *La balada del Capitán*; pero, *La transparencia del deseo* se sostiene por sí solo. Lo que sí (y esto fue comentado por el autor cuando citaba a un hombre celebre) *La transparencia del deseo* es, un pájaro de una sola ala, la otra, la pone el lector.



DOS MIL PESOS



ISSN 0187-5965

