

Alforja XXIX

verano 2004

Ardor de hombre. Muestra de poesía homoerótica

Coordinador: Harold Alvarado Tenorio y José Vicente Anaya

Dibujos: Carlos Gutiérrez Angulo

Grabado que acompaña a *alforja* XXIX

Carlos Gutiérrez Angulo

La puerta

Xilografía, 39.5 x 29.5 cm, 2004

Ardor de hombre. Muestra de poesía homoerótica

Presentación de LUIS ANTONIO DE VILLENA

Selección de HAROLD ALVARADO TENORIO

La historia de la homosexualidad —como la sentimos hoy— empieza por insulto. Su mundo, su reaparición, su cultura, será, consiguientemente, la recuperación del prestigio. Los modernos movimientos gay (cuya problemática, acaso como signo de salud mejor, va ganando complejidad y visibilidad) se preguntan hoy, entre las múltiples búsquedas de identidad, si puede hablarse de una cultura homosexual y en tal sentido, y después, de una literatura o poesía homosexuales, que posean un sello, algo distintivo respecto a la cultura heterosexual... Es obvio ya que la historia de la homosexualidad —del deseo homosexual— es la historia de un rechazo, de una afrenta y de un silencio. Y la cultura —y sobre todo la literatura homosexual— sería entonces el espacio, la lucha en muchas ocasiones, para romper el interdicto y sobre todo el silencio, bajo el cual —condenados— han padecido tantísimos seres... Nunca se repetirá bastante que pecado nefando (como la Iglesia católica tituló la homosexualidad) significa el pecado que no puede decirse, que ni siquiera puede decirse...

Junto a esto, evidentemente, habría que considerar que las literaturas se crean por una continuada tradición de lengua y estilos. Así es que —tomemos un ejemplo muy clásico—, ¿a qué pertenecería André Gide? ¿A la narrativa homosexual de principios del siglo XX, aunque muchos de sus libros —*La sinfonía pastoral*, por ejemplo— no tienen explícita temática homoerótica? ¿O mejor a la literatura francesa en el cruce entre el simbolismo, la apertura de la modernidad y los problemas del compromiso? A mi saber, el segundo rótulo explica mucho mejor la obra de Gide, añadiendo que fue homosexual, ejerció de tal, escribió sobre el tema —su mítico *Corydon*, 1911— y quiso, valientemente entonces, que los demás supieran su condición. Habría que agregar también que, como tantos homosexuales entonces y aún ahora, André Gide se casó y más tarde tuvo una hija, con otra mujer... Gide fue y quiso ser homosexual, pero ¿podría calificarse, sin grave reduccionismo, su literatura de homosexual a secas? No sabemos si algún erudito llegará a descubrir estilemas gays en las obras de algunos autores, lo que en el mejor de los casos daría pie a un estilo gay, que no a una literatura homosexual o lésbica.

No entraré más en un tema complejo que desborda mi propósito ahora. De lo que, sin embargo, no puede quedar duda es que la homosexualidad —el deseo entre personas del mismo sexo—, al ser una realidad, aun en sus más duros momentos, es un tema, un mundo que condiciona al autor y a los lectores. Y en tal sentido sí cabe un gran apartado, que es el que esta antología se propone: el tema gay como una corriente que casi nunca ha dejado de estar en la literatura, aunque durante siglos —inevitadamente bajo la férula judeocristiana— haya sido para mal: sátiras, burla o condenas. Cómo la poesía ha expresado —y expresa— la naturalidad del amor entre sexos iguales o ver cómo y bajo qué condiciones, ha quebrado el interdicto y el silencio, es el propósito básico de esta antología. Demostrar, someramente, que la literatura homosexual no es, en absoluto, una anécdota. El lector sacará de ello los significados que quiera, aunque como se trata de poesía —y por tanto de arte—, en la selección de poetas y poemas —dentro de lo disponible— no sólo se hace valer el tema sino además la calidad literaria del resultado.

Algunas antologías de poesía gay de ahora mismo (cuando el tema y quienes lo usan se han multiplicado por más de diez respecto a épocas anteriores) suelen adolecer de dar por bueno cualquier texto de explícito asunto gay, aunque su calidad literaria sea bajísima. Esto no es culturalmente razonable, y en lo posible, he querido evitarlo.

El antologador quiere hacer constar, finalmente, dos advertencias básicas: esta antología, concebida temáticamente, no quiere prejuzgar, ni prejuzga ni define en modo alguno la opción sexual íntima de cada autor seleccionado. Muestra, pero no define. Por supuesto no están todos los autores posibles.

He trabajado sobre mi propia selección, a la que se han añadido otras dificultades ajenas: no siempre he hallado los originales de textos aún no traducidos al español. Así es que mucho hay y falta mucho, por opción o carencia. Por ejemplo, la poesía de autores rusos del periodo pre o post-revolucionario: digamos Fiódor Sologub (1863-1927), simbolista decadente, o Mijaíl Kuzmin (1877-1936) —llamado el Wilde de Petersburgo— y que anduvo, dentro de la Rusia soviética, entre el acmeísmo y la vanguardia. Ambos publicaron novelas del tema homosexual y también poesía. Aunque alguna de sus novelas está traducida al inglés o al francés —y las conozco—, su poesía sigue siendo esencialmente desconocida. A ello se debe su ausencia (que no he sido capaz de remediar) en esta antología. Podrían añadirse más casos, aunque creo que no de igual importancia. Otras veces han sido los propios autores quienes no han querido participar.

Naturalmente —lo insinué ya— esta no es ni podría ser una antología exhaustiva. Faltan nombres, incluso en lo antiguo, y otros no están traducidos, aunque en este apartado hemos hecho un más que considerable esfuerzo. Muchos de los textos que el lector tiene delante (quizá un 20 por ciento) se traducen hoy por vez primera al español. Por supuesto, si hubiese hecho una antología de narradores —que no de poetas— el tema hubiera sido más explícito aún y mayor, creo, el número de escritores contemporáneos —ahí hubiera ido Oscar Wilde, por ejemplo—, pero en cualquier caso creo que la muestra exhibida es extensa y suficiente. Para mantener un tono clásico no he incluido poetas que no anden rondando hoy, como mínimo, la cuarentena. Claro es que he tenido en cuenta otras antologías de poesía gay, pero creo haber seguido mi propia senda. Es de rigor, no obstante, citar la pionera *The Penguin Book of Homosexual Verse* de Stephen Coote, de 1983.

Excelente antología pese a la abrumadora supremacía que concede al mundo y a los autores anglosajones. Otro estilo de antología —el opuesto— es el de la alemana *Ach Kerl ich Krieg dich nich aus meinem Kopf*, de Hans Stempel y Martín Ripkens, de 1997, que recoge sólo poesía escrita en alemán y sólo en el espacio cultural del siglo XX.

Ardor de hombre quiere ser una antología general, panorámica, pero prestando mayor atención a la poesía escrita en español, en España y América, aunque sin llegar al exclusivismo pobre que suelen ostentar al respecto las antologías anglosajonas. Los autores se ordenan por periodos y —aproximadamente— en orden cronológico. Naturalmente debo agradecer a muchos amigos que me han hecho conocer libros y figuras, y que ocasionalmente han traducido poemas a petición mía. Resumo esa ayuda en cuatro nombres: el poeta peruano Martín Rodríguez Gaona, al que debo, entre otras cosas, el conocimiento del poeta colombiano Gómez Jattin. Al hispanista bávaro Horst Weich, que ha aportado varios nombres alemanes —y la antología citada—; al cubano Luis Deulofeu, que me ha mostrado muchos poemas de la Cuba de hoy, algunos de autores más jóvenes que los límites señalados para esta antología por lo que no pueden figurar aún. Y también a mi amiga, la poeta hispanista francesa Annie Salager, que me ha recordado (o dado a conocer) autores y títulos en esa lengua. Como digo, son sólo la muestra de muchas ayudas, entre las que tampoco debo olvidar las de todos los que, expresamente, han traducido poemas para esta colección.

TEOGNIS
Elegías
[fragmento]

Traducción de Francisco Adrados

¡Ay! Amo a un joven de piel delicada que me expone a las miradas de todos mis amigos aun contra mi gusto. Aguantaré muchas violencias que no deseo sin hacer secreto de ellas; pues no es un joven indigno aquel bajo cuyo yugo se me ha visto caer.

OH muchacho, no vayas de juerga y presta más bien oído a un viejo: los jolgorios no son convenientes para un joven.

Sobre el cuello de los que hacen el amor a los muchachos hay siempre un yugo de infortunio, doloroso testimonio de su hospitalidad excesiva; pues el que busca afanosamente el amor de un joven, debe poner sobre él su mano, igual que sobre una hoguera de sarmientos.

El amor por un muchacho es hermoso para poseerlo y hermoso para dejarlo; pero es más fácil de hallar que de satisfacer. Mil males y mil bienes provienen de él, pero en esto mismo hay un cierto encanto.

ABU NUWAS

Traducciones de Josefina Veglison Elías de Molins

Autorretrato

Entre las gentes no tengo igual.
Mi agua es el vino, mi aperitivo los besos.
Mi lecho son los traseros desde que levanto hasta que me acuesto.

El amor imberbe

Miro a Handan y le digo a mi amigo:
hace tiempo que me prometió
no dejarse crecer la barba
y mantener la entrepierna sin pelos.
Acuérdate de su esplendor,
del tiempo feliz de su juventud florida,
cuando ganaba su belleza todos los corazones.
¿Sabes algo más que sea confesable?

WILLIAM SHAKESPEARE

Soneto xx

Traducción de Manuel Mújica Láinez

Pintado por Natura el rostro tienes
de mujer, dueño y dueña de mi amor;
y de mujer el corazón sensible
mas no mudable como el femenino;

tus ojos brillan más, son más leales
y doran los objetos que contemplas;
de hombre es tu hechura, y tu dominio roba
miradas de hombres y almas de mujeres.

Primero te creó mujer Natura
y, desvariando mientras te esculpía,
de ti me separó, decepcionándome,
al agregarte lo que no me sirve.

Si es tu fin el placer de las mujeres,
Mío sea tu amor, suyo tu goce.

AUGUST VON PLATEN

Cae cálida y luminosa la noche invernal en Roma

Traducción de David Pujante

Cae cálida y luminosa la noche en Roma:
ven, muchacho, paseemos; cogidos del brazo,
apoya tu morena mejilla
en la rubia cabeza de tu confidente.

Eres de origen modesto sin duda, mas tus palabras
¡cómo me alcanzan entre esa caterva de aduladores!
Suaves, melodiosas fórmulas mágicas
musita tu romana boca.

No me agradezcas nada, no.
¿Es que podría yo mirar sin sentimiento
pender en las pestañas de tus ojos lágrimas de dolor?
¡ay, y qué ojos los tuyos!

Te hubiera visto Baco y te habría escogido
para el puesto de Ampelos,
sobre ti tan sólo habría descargado dulcemente
el equilibrio perdido de su cuerpo ambrosiaco.

¡Bendito sea por siempre el lugar donde por primera vez,
amigo, te encontré; bendito el monte Janículo;
bendito el tranquilo, hermoso claustro
y la plaza siempre verde!

WALT WHITMAN

Nosotros, dos buenos mozos, abrazándonos mutuamente

Nosotros, dos buenos mozos, abrazándonos mutuamente,
sin jamás abandonarnos el uno al otro, recorriendo los caminos de extremo,
recorriendo el Norte y el Sur, gozando de vigor, ensanchando los codos,
apretando los puños, armados y sin miedo, comiendo, bebiendo, durmiendo, amando, no
admitiendo otra ley que la de nosotros mismos, navegando,
fanfarroneando, robando, amenazando, alarmando a los avaros, villanos
y sacerdotes, respirando el aire, bebiendo el agua, danzando sobre la hierba
o sobre la arena de las playas,
perturbando las ciudades, despreciando las buenas costumbres, burlándonos
de las constituciones, persiguiendo la apatía, llevando al éxito nuestra aventura.

PAUL VERLAINE

Aunque no esté parada

Traducción de Juan José Hernández

Aunque no esté parada
lo mismo me deleita tu pija
que cuelga —oro pálido— entre tus muslos
y sobre tus huevos, esplendores sombríos,

semejantes a fieles hermanos
de piel áspera, matizada
de marrón, rosado y purpurino:
tus mellizos burlones y aguerridos

de los cuales el izquierdo, algo suelto,
es más pequeño que el otro,
y adopta un aire simulador,
nunca sabré por qué motivo.

Es gorda tu picha y aterciopelada
del pubis al prepucio
que en su prisión encierra
la mayor parte de su cresta rosada.

Si se infla levemente, en su extremo
grueso como medio pulgar el glande se dibuja
bajo la delicada piel, y allí
muestra sus labios.

Una vez que la haya besado
con amoroso reconocimiento,
deja mi mano acariciarla,
sujetarla, y de pronto

con osada premura descabezarla
para que de ese modo —tierna violeta—
el lujoso glande, sin esperar ya más,
resplandezca magnífico;

y que luego, descontrolada,
la mano acelere el movimiento
hasta que al fin el “peladito”
se incorpore muy rígido.

Ya está erguido, eso anhelaba

¿mi culo o concha? Elige dueño mío.
¿Quizás una simple paja?
Eso era lo que mis dedos querían...

Sin embargo, la sacrosanta pija
dispone de mis manos, mi boca y mi culo
para el ritual y el culto
a su forma adorable de ídolo.

FREDERICK ROLFE, BARÓN CORVO

Balada de los muchachos bañándose

Traducción de Luis Antonio de Villena

I

¡Una primorosa visión por mí nunca vista!
En una barca a la deriva y con hora disponible
en la costa de la tierra de las escocesas
bajo las sombras de los acantilados, miro
un tropel de chicos, delgados y gallardos,
que ríe en un encantador desorden
sabiendo que no hay miedo ni cuidado alguno,
los chicos que se bañan en la bahía de San Andrés.

II

El hondo azul del agua tan azul cual pueda ser,
rocas surgieron altas entre el rojo llamarada de las nubes
muchachos con el color del marfil
arrastrando leves olas y buceando en ellas
muchachos blancos, rubicundos, morenos y desnudos
con luces y sombras entre el rosa y el gris
y como perlas el agua en su brillante cabello,
los chicos que se bañan en la bahía de San Andrés.

III

Una noche de verano y un mar de zafiro
una puesta de sol y un reverberar dorado,
se arrojan desde lo alto de escabrosas rocas
miembros maravillosos en el luminoso aire
frescos como una llama blanca ruborizada y bella
redondos brazos ágiles en la espumante sal
y el mar que en todas partes parece vivo con ellos,

los chicos que se bañan en la bahía de San Andrés.

Envío

Andrea, dispónme raras tinturas
dame una paleta y algo de tiempo para
que pueda yo fijar en mi lienzo si logro atreverme,
los chicos que se bañan en la bahía de San Andrés.

KONSTANTINOS KAVAFIS

Traducciones de Harold Alvarado Tenorio

Una noche

La habitación era barata y sórdida,
oculta sobre la dudosa taberna.
Desde la ventana podías ver la sucia
y estrecha callejuela. Desde abajo
venían las voces de algunos obreros
que jugaban a las cartas y se divertían.

Y allí, en esa pobre y usada cama
tuve el cuerpo del amor, tuve los labios
voluptuosos y rosados de la embriaguez,
rosados de tanta embriaguez
que ahora, cuando escribo, después de tantos años,
en esta casa solitaria vuelvo a estar borracho.

La vitrina del estanco

Frente a la iluminada vitrina de un estanco
junto a otros, se detienen.
De repente, sus miradas se cruzan
mostrando, tímidamente, sus deseos.
Luego, caminando hacia la acera
sonríen, aceptándose.

Después, el coche cerrado...
El cálido contacto de la carne,
el abrazo de los labios y las manos.

THEODORE WRATISLAW

A un muchacho siciliano

Traducción de Luis Antonio de Villena

Amor, adoro los perfiles de tu forma,
tu pecho exquisito y adorables brazos;
las maravillas de tu cuello celeste llaman
al fuego del amor que desvanece los sueños.
Te amo como la espuma del mar ama la roca,
la orilla ama el ensalmo marino.
Las flores de tu boca en dulzura exceden
a las del tierno melocotón o la vid de púrpura.
¡te amo, amor mío! ¡Bésame una vez y otra!
Tus besos me consuelan como lluvia a tierra cansada;
y entre tus brazos hallo mi felicidad sola.
¡Concédeme en tu seno regocijarme aún
olvidando el pasado, muchacho divinísimo,
y el opaco tedio del beso femenino!

PORFIRIO BARBA JACOB

Elegía platónica

Amo a un joven de insólita pureza,
todo de lumbre cándida investido:
la vida en él un nuevo dios empieza,
y ella en él cobra número y sentido.

Él, en su cotidiano movimiento
por ámbitos de bruma y noma y hada,
circunscribe las fámulas del viento
y el oro ufano en la espiga enarcada.

Ora fulgen los lagos por la estría...
Él es paz, en el alba nemorosa.
Es canción en lo cóncavo del día.
Es lucero en el agua tenebrosa...

FEDERICO GARCÍA LORCA

Oda a Walt Whitman

Por el East River y el Bronx,

los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,
con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.
Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

Pero ninguno se dormía,
ninguno quería ser el río,
ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno la lengua azul de la playa.

Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,
y los judíos vendían al fauno del río
la rosa de la circuncisión
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
manadas de bisontes empujadas por el viento.

Pero ninguno se detenía,
ninguno quería ser nube,
ninguno buscaba los helechos
ni la rueda amarilla del tamboril.

Cuando la Luna salga
las poleas rodarán para turbar el cielo;
un límite de agujas cercará la memoria
y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anécdotas manchadas?
Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas
ni tus hombros de pana gastados por la Luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla
que gemías igual que un pájaro
con el sexo atravesado por una aguja,
enemigo del sátiro,
enemigo de la vida
y amante de los cuerpos bajo la burda tela.
Ni un solo momento, hermosura viril
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho

un pequeño dolor de ignorante leopardo.

Ni un solo momento, Adán de sangre, macho
hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
porque por las azoteas,
agrupados en los bares,
saliendo en racimos de las alcantarillas,
temblando entre las piernas de los chauffeurs
o girando en las plataformas del ajeno,
los maricas, Walt Whitman, te soñaban.

¡También ése! ¡También! Y se despeñan
sobre tu barba luminosa y casta,
rubios del norte, negros de la arena,
muchedumbres de gritos y ademanes,
como gatos y como las serpientes,
los maricas, Walt Whitman, los maricas
turbios de lágrimas, carne para fusta,
bota o mordisco de los domadores

¡También ése! ¡También! Dedos teñidos
apuntan a la orilla de tu sueño
cuando el amigo como tu manzana
con un leve sabor de gasolina
y el Sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes.

Pero tú no buscabas los ojos arañados,
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y terrazas
mientras la Luna los azota por las esquinas del terror.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.

Porque es justo que el hombre busque su deleite
en la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,

la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
por vena de coral o celeste desnudo.
Mañana los amores serán rocas y el tiempo
una brisa que viene dormida por las ramas.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
contra el niño que escribe
nombre de niña en su almohada,
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la oscuridad del ropero,
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución,
no contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo,
madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño
del amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno.
Contra vosotros siempre,
Faeries de Norteamérica,
Pájaros de La Habana,
Jotos de Méjico,
Sarasas de Cádiz,
Apios de Sevilla,
Cancos de Madrid,
Floras de Alicante,
Adelaidas de Portugal.

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
Esclavos de la mujer, perras de sus tocadores,
abiertos en las plazas con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.

¡No haya cuartel! La muerte
mana de vuestros ojos
y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
¡No haya cuartel! ¡Alerta!
Que los confundidos, los puros,
los clásicos, los señalados, los suplicantes

os cierren las puertas de la bacanal.

Y tú, bello Walt Whitman, duermes a orillas del Hudson
con la barba hacia el polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que valen tu gacela sin cuerpo.
Duermes, no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

LUIS CERNUDA

A un muchacho andaluz

Te hubiera dado el mundo,
muchacho que surgiste
al caer de la luz por tu Conquero,
tras la colina ocre,
entre pinos antiguos de perenne alegría.

¿Eras emanación del mar cercano?
eras el mar aún más
que las aguas henchidas con su aliento,
encauzadas en río sobre tu tierra abierta,
bajo el inmenso cielo con nubes que se orlaban de rotos resplandores.

Eras el mar aún más
tras de las pobres telas que ocultan tu cuerpo;
eras forma primera,
eras fuerza inconsciente de su propia hermosura.
Y tus labios, de bisel tan terso,
eran la vida misma,
como una ardiente flor
nutrida con la savia
de aquella piel oscura
que infiltraba nocturno escalofrío.
Si el amor fuera un ala.

La incierta hora con nubes desgarradas,
el río oscuro y ciego bajo la extraña brisa,
la rojiza colina con sus pinos cargados de secretos,

te enviaban a mí, a mí afán ya caído,
como verdad tangible.

Expresión armoniosa de aquel mismo paraje,
entre los ateridos fantasmas que habitan nuestro mundo,
eras tú una verdad,
sola verdad que busco,
más que verdad de amor, verdad de vida;
y olvidando que sombra y pena acechan de continuo
esa cúspide virgen de la luz y la dicha,
quise por un momento fijar tu curso ineludible.

Creí en ti, muchachillo.

Cuando el mar evidente,
con el irrefutable sol de mediodía,
suspendía mi cuerpo
en esa abdicación del hombre ante su dios
un resto de memoria
levantaba tu imagen como recuerdo único.

Y entonces,
con sus luces el violento Atlántico,
tantas dunas profusas, tu Conquero nativo,
estaban en mí mismo dichos en tu figura,
divina ya para mi afán con ellos,
porque nunca he querido dioses crucificados,
tristes dioses que insultan
esa tierra ardorosa que te hizo y deshace.

SALVADOR NOVO

Este perfume

Este perfume intenso de tu carne
no es nada más que el mundo que desplazan y mueven los globos azules de tus ojos
y la tierra y los ríos azules de las venas que aprisionan tus brazos.
Hay todas las redondas naranjas en tu beso de angustia
sacrificado al borde de un huerto en que la vida se suspendió por todos los siglos de la mía.
Qué remoto era el aire infinito que llenó nuestros pechos.
Te arranqué de la tierra por las raíces ebrias de tus manos
y te he bebido todo, ¡oh fruto perfecto y delicioso!
Ya siempre cuando el sol palpe mi carne
he de sentir el rudo contacto de la tuya
nacida en la frescura de una alba inesperada,

nutrida en la caricia de tus ríos claros y puros como tu abrazo,
vuelta dulce en el viento que en las tardes
viene de las montañas a tu aliento,
madurada en el sol de tus dieciocho años,
cálida para mí que la esperaba...

JUAN GIL-ALBERT

Arquetipos

Los jóvenes no son lo que parecen
niños se harán hombres, luego padres,
luego viejos. Los jóvenes dorados
son otra cosa, seres invencibles
que atraviesan la vida con la espada
desenvainada. Un halo los circunda
como si el sol sus hijos señalando
una marca dejara principesca
sobre la frente. A veces como Standard,
vestidos de mecánico, de obrero,
o al borde de un camino con su ropa
de vendimiante, nada les impide
resplandecer cual seres que de paso
fulguran una etapa irrepetible
de la existencia. Leves como sombras
apenas si dan tiempo a que los mire
quien los descubre y llena siente el alma
de una vieja pasión que no se puede
traducir sin que aquél que nos escucha
iracundo fulmine o compadezca.

SANDRO PENNA

Versiones de Luis Antonio de Villena

1

La vida... es acordarse de un despertar triste en un tren, al alba: haber visto fuera la incierta luz: haber sentido en el cuerpo cansado la melancolía áspera y virgen del aire punzante.

Más recordar la liberación repentina, es más dulce: junto a mí
un marinero joven: el blanco y el azul de su uniforme, y fuera

un mar reciente en sus colores.

2

El Sol que ha bruñido este cuerpo de muchacho cede en su fuerza
mas permanece aún al beso tenue inmóvil el muchacho: y ensueño...

3

He aquí al chico acuático y feliz. He aquí al chico grávido de luz
más limpio que el verso que lo dice. Dulce estación de silencio y Sol
y esta fiesta en mí, con las palabras.

4

Veloz va el atleta adolescente dentro del mediodía plácido y lento
pero el crepúsculo lo abraza, y resalta ahora su quieta sombra en Atenas. Si se vuelve a
vestir asistimos a la época de los calzoncillos.

5

Es hermosa la juventud y basta un poco de vino, y veréis después lo que hacen. Estos
muchachos tan bravos al principio.

STEPHEN SPENDER

Tosco y encantador

Traducción de Luis Muñoz

Tosco y encantador mozo de mudanzas,
tus ojos punteados y las hojas encendidas,
el pelo claro, la sonrisa,
los veo quemarse en tierra extranjera,
brillando a través de mi noche oscura
y protegidos por mi mano.

Mis noches son como la ballena de Jonás
y dentro de ellas sueño contigo: es así desde el día
en que me acordé de cuando jugabas
incordiando mientras volaban los pájaros,
con el contagio de la primavera
y la negación de las satisfacciones.

Tu baile lo olvida todo: con alegría
mantiene ese instante del ojo

que gira libre como una rueda.
Tus juegos de cartas, el hockey con los duros,
el guiño a las chicas, los zapatos acunados por los elegantes,
como el envolvente rocío del verano
me barnizan de la cabeza a los pies.

De noche te cojo, y de día
te miro tejer el ovillo de seda
de ser un hijo o un patinador.
No tenemos lugar donde encontrarnos
bajo las superficies brillantes.
La figura externa del placer
crea tu imagen que es una imagen
oscura en mi lenguaje oscuro.

JEAN GENET

El condenado a muerte
[fragmentos]

Traducción de Antonio Martínez Sarrión

Es severo tu rostro como el de un monje griego.
Trémulo permanece en mis manos cerradas.
De una muerta es tu boca y allí rosas tus ojos,
y tu nariz, quizás, el pico de un arcángel.

La refulgente helada de un perverso pudor
que empolvó tus cabellos de astros de limpio acero,
que coronó tu frente de espinas de rosal.
¿Qué revés la fundió cuando tu rostro canta?

¿Qué fatalidad, di, centellea en tu mirada
con despecho tan alto, que el más cruel dolor,
visible y descompuesto orna tu bella boca
pese a tu llanto helado, de una sonrisa fúnebre?

No cantes esta noche *Les costauds de la lune*.
Sé más bien, chaval de oro, princesa de una torre
que sueña melancólica en nuestro pobre amor;
o pálido grumete que vigila en la cofa

y a la tarde desciende y canta sobre el puente
entre los marineros, destocados y humildes,
el *Ave María Stella*. Cada marino blande
su verga palpitante en la pícara mano.

Y para atravesarte, grumete del azar,
bajo el calzón se empalman los fuertes marineros.
Amor mío, amor mío ¿podrás robar las llaves
que me abrirán el cielo donde tiemblan los mástiles?

Evoquemos, Amor, a cierto duro amante,
enorme como el mundo y de cuerpo sombrío.
Nos fundirá desnudos en sus oscuros antros,
entre sus muslos de oro, en su cálido vientre.

Un macho deslumbrante tallado en un arcángel
se excita al ver los ramos de clavel y el jazmín
que llevarán temblando tus manos luminosas,
sobre su augusto flanco que tu brazo estremece.

¡Oh tristeza en mi boca! ¡Amargura inflamando
mi pobre corazón! ¡Mis fragantes amores,
ya os alejáis de mí! ¡Adiós, huevos amados!
Sobre mi voz quebrada, ¡adiós pinga insolente!

¡No cantes más, chaval, depón ese aire apache!
intenta ser la joven de luminoso cuello,
o, si el miedo te deja, el melodioso niño,
muerto en mí mucho antes que el hacha me cercene.

¡Mi bellissimo paje coronado de lilas!
inclínate en mi lecho, deja a mi pija dura
golpear tu mejilla. Tu amante el asesino
te relata su gesta entre mil explosiones.

Canta que un día tuvo tu cuerpo y tu semblante,
tu corazón que nunca herirán las espuelas
de un tosco caballero. ¡Poseer tus rodillas,
tus manos, tu garganta, tener tu edad, pequeño!

Robar, robar tu cielo salpicado de sangre,
lograr una obra maestra con muertos cosechados
por doquier en los prados, los asombrosos muertos
de preparar su muerte, su cielo adolescente...

Yo maté por los ojos de un bello indiferente
que nunca comprendió mi contenido de amor,
en su góndola negra una ignorada amante,
bella como un navío y adorándose muerta.

Del tal temido cielo de los crímenes

de amor viene este espectro. Niño de las honduras
nacerán de su cuerpo extraños esplendores
y perfumado semen de verga adorable.

Elévate en el aire de la luna, mi vida.
En mi boca derrama el consistente semen
que pasa de tus labios a mis dientes, mi amor,
a fin de fecundar nuestras nupcias dichosas.

Junta tu hermoso cuerpo contra el mío que muere
por darle por el culo a la golfa más tierna.
Sopesando extasiado tus rotundas pelotas
mi pija de obsidiana te enfila el corazón.

No seas inclemente, deja cantar maitines
A tu alma bohemia; concédeme otro abrazo...
¡Dios mío, voy a palmar sin poder estrujarte
en mi pecho y mi polla otra vez en la vida!

JUAN BERNIER

Presencia

El muchacho era tan bello, que no era de este mundo
Era otro mundo él solo, de flor y un manojo de venas.
Lo mirabas y era aparte, lejos de ti, como un bello animal suelto,
en un universo verde de agua y de praderas
ponías la mirada en él y lo encontrabas vivo, igual que tú,
pero pensabas que era una flor, una gacela con junco, un lirio.
Querías amarlo, y resbalaba la mirada en la flor de carne,
y como miras a lo que tiene alma y venas y sentidos,
el muchacho pasaba ante tus ojos de entrega,
sin verte, sin mirarle, dando muerte a tu mundo,
con su presencia plena,
para la que no existías...

TENNESSEE WILLIAMS

Unos hombres jóvenes que se levantan al amanecer

Traducción de Luis Muñoz

Unos hombres jóvenes que se levantan al amanecer pueden tener miedo y ser desalojados
demasiado rápidamente de los irrecordables, protegidos sueños de sus madres.
De repente, entonces, pueden sentir la enormidad verdadera de la exposición
a la suerte.
La mañana, recién llegada, está llena de murmullos que sospechan

No pueden conocer ¿y en quién han de tener confianza (asumiendo, imprudentemente, que ellos todavía puedan tener confianza) sino en uno (tú) cuyo nombre ha sido barajado dentro de la confusión de muchos de la última noche?

Te miran por debajo con cautela mientras das vueltas y suspiras en tu sueño. Tienen envidia de ti, de tu sueño, que te protege de los murmullos que parecen cada instante crecer más claros.

Se incorporan; amargamente en el borde de tu cama, encorvados, y tiemblan como viejos en un bando tosiendo con toses tabacosas.

Pregunta: si no estuvieses durmiendo, ¿los llamarías para que volvieran a un olvido cálido contigo, o, si te levantas en este momento, podría ser que no fueran para ti tan sin nombre como tú para ellos y menos aún gente de fiar?

Probablemente sí, existe una sospecha, entre los emblemas heráldicos del escudo de tu corazón, la que parece más imborrable, como si estuviera esculpida o grabada al fuego.

¿Qué pueden hacer entonces sino incorporarse amargamente en el borde de tu cama, deslumbrados frente a la luz presa que la mañana da? ¿Será mejor a las diez que a las siete? Otra pregunta a la que responder, equívoca, espera en el autoritario tic-tac de un reloj, de muchos, tantos relojes, y entonces, sin decir sus nombres o sin que sean tocados sus presentidos cuerpos, descienden de nuevo hasta el misterio de la cama, y dejan cerradas las persianas para retener el día un rato más.

PIER PAOLO PASOLINI

Traducciones de Delfina Muschietti

David

Apoyado en el pozo, pobre joven,
vuelves hacia mí tu cabeza gentil,
con una risa grave en los ojos.

Tú eres, David, como un toro en un día de abril,
que de la mano de un muchacho que ríe
va dulce a la muerte.

Como una brisa ligera

Tú que te abotonas
la ropa tras las violetas
¡vuelto ángel! Devuelve
mi corazón a su destino.

Pero es un destino con el claro

de tus ojos... y tú, de pie,
perdido en la tarde
que muere sin mí.

Sí, tendrás una noche
de aldeanito inocente,
con mi amor que te besa
como una brisa ligera.
¡Oh, yo jovencito!

Yo quería ser mi madre
que me amaba, pero
no quería amarme a mí mismo.
Y entonces fingía ser
un joven pobre.

No podía convencerme
de que también en un burgués
hubiera algo para amar
aquello que amaba mi madre
en mí, puro y despreciado.

Nada ha cambiado:
me veo todavía pobre
y joven; y amo sólo a aquellos
como yo. Los burgueses
tienen un cuerpo maldito.

PABLO GARCÍA BAENA

Bobby

No era el amor y se llamaba Antonio.
Hablaban como un indio del Far-West:
“hombre alto”, “boca larga”. Era de Fuengirola.
Y siempre había un teléfono donde llamarlo cuando y reía—
la noche era más larga, más amarga, más lenta.
Por las villas de canos jubilados de Holanda,
por la suite de la vieja dama inglesa,
la viuda o divorciada más allá de los ácidos,
por el apartamento oscuro del borracho,
surgía su desnudo auroral como jonia.
Era animal de dicha y entraba fiel, ruidoso,
un grueso calabrote de plata por el cuello...

sobre muebles de Herraiz o lacas chinas,
biombo bermellón de zancudas doradas,
o en raída moqueta o taquillones
de castellano en serie,
iba bajando las botas deportivas,
los calcetines rojos,
el pequeño taparrabos celeste,
la camiseta como broquel de un pecho
sin defensa. Portador de alegría,
tal un dios de tobillos alados que bajara
a los arcos humanos
ahuyentando la lágrima, la carta, los somníferos,
la desesperación y su lívida mecha.
Y una noche me dijo, su lengua por mi oído,
“quisiera haberme muerto”.

JULIO AUMENTE

Dar, otorgar capricho al condenado

Cuando los que me quieren bien me reprochan
los caprichos cuantiosos que te doy y te otorgo:
ese dejar que siempre te salgas con la tuya,
con sólo sonreírme y echarme tierno el brazo por
encima del hombro, respondo:

tiene sólo veinte años,
nunca tuvo una infancia, ni adolescencia válida,
ahora, apenas, conmigo, una empezada juventud,
antes, hambre y necesidad.
Perro callejero amenazado siempre,
amenazado por un futuro incierto,
horizonte cerrado,
nube negra de un porvenir sin salida.

Dejadme entonces le conceda meses cuanto más largos,
mejor, años algunos, unos pocos de goce de la vida;
más aún, la oportunidad, lo que no tuvo nunca
de niño, la tutela de alguien, la ilusión,
el cariño que lo ampare y lo adore, viéndole gozar
de cualquier cosa simple que ahora tiene, de la que careció.

Pobre ser alocado, como el pan bueno y noble,
a quien ver no quisiera destinado a un final de desdicha.

JACK SPICER

El muchacho nunca había visto a un hombre honesto

Traducción de Martín Rodríguez Gaona

El muchacho nunca había visto a un hombre honesto.
Dijo buscarlo todas las noches entre nosotros.
Miraba a cada extraño como si fuese Diógenes
y con su linterna se lo llevaba al lecho.
Indagaría el cuerpo del extraño bajo esa luz,
rastrearía los rincones de la piel y el hueso,
mas la verdad nunca estuvo ahí. Pasaría la noche
y lo abandonaría luego y reasumiría su búsqueda solo.
Intenté decirle que algo estaba mal,
que la verdad es una virtud carente sólo a extraños.
Pero cuando dio vuelta para enfrentarme con un beso
mi mentiroso corazón aferré contra sus labios.

ALLEN GINSBERG

Dulce chico, dame tu culo

Traducción de Josep Costa

Déjame besarte la cara, lamerte el cuello tocarte los labios,
que la lengua cosquillee la punta de la lengua,
nariz con nariz, calladas preguntas.
¿Nunca te has acostado con un hombre?
La mano acariciándote la espalda lentamente bajando hacia las nalgas vello húmedo suave
ano,
los ojos, a los ojos borrosos, una lágrima se desliza al verlo.

Va chico, pásame los dedos por el pelo,
cógeme la barba, bésame los párpados, lámeme la oreja,
pasa los labios suavemente por mi frente
—te encontré en la calle cargaste mi equipaje—
pásame la mano por las piernas,
toca si esta allí, la delicada polla saeta
caliente en hueco de tu palma, suave pulgar en el capullo.

Ven bésame los labios, la lengua húmeda, los ojos abiertos.
Un animal en el zoo mirando desde su jaula cráneo tu sonrisa, estoy aquí contigo, la mano
resigue tu abdomen desde el pezón baja por las costillas suave piel hacia venas del vientre,
a lo largo del músculo de tu entrepierna de seda brillante,

a través de tu larga polla hacia el muslo derecho,
vuelve a subir por el suave canal de su músculo hacia la polla—
Va acógeme en tu cuello
Trágate la saeta hasta la raíz de la lengua
Chupa la polla sólida— Yo haré lo mismo a la mojada piel
suave de tu polla, te lameré el culo—

Ven, ábrete, separa las piernas ponte este cojín bajo las nalgas
Va tómalala aquí hay vaselina en la erección está tu viejo culo al aire— hay una polla
caliente en tu suave ano goloso—
relájate y déjala entrar—
sí relájate Carlos déjame entrar, te quiero, sí vamos
¿te correrás aquí de todas formas con contar con ese beso este
abrazo esa boca estos dos ojos mirando, esa dureza lenta a través de esa blandura esta
relajada dulce visión?

FRANK O'HARA

Poema

Traducción de Martín Rodríguez Gaona

Esferas gemelas llenas de pelusa y ruido rodando suavemente sobre mi estómago pasándose
en mi pecho
Y así mi boca está plena de soles
Esa ternura parece tan previa a la dureza
Esa boca acostumbrada a hablar tanto
Habla por fin del afecto en la Antigua China
y del amor a la forma las Odiseas
Cada fosa está cubierta con semillas de perla
Tu pelo es un árbol bajo una tormenta de nieve
Emanando entrego la chispa inmortal emanando
brindas a mi vida esa sustancia que los Antiguos amaron
Aquellos soles sonríen mientras se deslizan por el firmamento
y al igual que tu carruaje súbitamente me torno un mito
Qué cielo es éste que habitamos por un tiempo tan prolongado
Deberá ser descubierto pronto y desaparecer.

JAIME GIL DE BIEDMA

Artes de ser maduro

Todavía la vieja tentación
de los cuerpos felices y de la juventud

tiene atractivo para mí,
no me deja dormir
y esta noche me excita.

Porque alguien contó historias
de pescadores en la playa,
cuando vuelven: la raya del amanecer
marcando, lívida, el límite del mar,
y asan sardinas frescas
en espetones en seguida.
Y me coge un deseo de vivir
y ver amanecer, acostándome tarde,
que no está en proporción con la edad que ya tengo.

Aunque quizás alivie despertarse
a otro ritmo, mañana.
Liberado
de las exaltaciones de esta noche,
de sus fantasmas en blue jeans.

Como libros leídos han pasado los años
que van quedando lejos, ya sin razón de ser
—obras de otro momento
y el ansia de llorar
y el roce de la sábana, que me tenía inquieto
en las odiosas noches de verano.
El lujo de impaciencia y el don de la elegía
y el don de disciplina aplicada al ensueño,
mi fe en la gran historia...
soldado de la guerra perdida de la vida,
mataron mi caballo, casi no lo recuerdo.
Hasta me estremece
un ramalazo de sensualidad.

Envejecer tiene su gracia.
Es igual que de joven
aprender a bailar, plegarse a un ritmo
más insistente que nuestra inexperiencia.
y procura también cierto instintivo
placer curioso,
una segunda naturaleza.

VICENTE NÚÑEZ

V

En Taormina —¿en Junio?—,
en el año catorce de la era de Augusto,
sitúo mi extravío,
jovencísimo dios de los perfumes.
Era tarde en la estancia,
y advertí, en lo disperso
de las pasas y el garum,
que, al menos esa noche,
fue muy frugal tu mesa.
Me arrodillé desnudo —estaba así
pactado—
para besar tu cuerpo,
y me invadió una ráfaga
de fétidos aromas.
Huí despavorido
hacia el camastro de tus servidores,
no del todo embriagados a esa avanzada hora.
Y fue con ellos donde
aspiré, gocé y supe
el perfume que arrancas
de quienes te rodean.
Más dioses que tú mismo,
Carísimo Diorísimo.

XXVII

Peca mucho, y oféndeme
cuanto te sea posible, porque en esa
sedición más te amo.

¿Cómo ibas a ser, si no, tú el niño,
Livio de mis entrañas, Livio mío;
desobediencia y juego?
Luego de acojo, y te perdono, y lloro,
y pronuncio tu nombre —Livio, Alivio—,
y me convierto en el dios que detesto.

THOM GUNN

El abrazo

Traducción de Martín Rodríguez Gaona

Era el día de tu cumpleaños, habíamos bebido y cenado
La mitad de la noche con nuestro antiguo amigo
Quien nos condujo hacia el final
a la cama que alcancé en una zancada alcohólica
Me acosté cómodamente
y somnoliento por el vino, quedé medio dormido y de lado.

Dormité, dormí. Mi sueño se quebró en un abrazo,
de improviso, desde atrás, en el que las completas extensiones de nuestros cuerpos se
presionaban: tu empeine en mi talón,
mis omóplatos contra tu pecho.
No fue sexo, pero pude sentir toda la fuerza de tu cuerpo dispuesta,
fija, en el mío, y aferrándome a ti como si aún tuviésemos veintidós,
cuando nuestra pasión todavía no se había tornado ordinaria.
Mi sueño presuroso había borrado todo lo concerniente al tiempo y el lugar. Sólo supe la
presencia de tu seguro, firme y seco abrazo.

CLAUDE MICHEL CLUNY

Traducción de Luis Antonio de Villena

1

Los adolescentes de Elisseos se reputan por el trazo de
su cuerpo. Trabajan en los huertos, cazan en la montaña y
se instruyen en Artes y Ciencias. De noche se pasean por el
puerto, agarrados del hombro. Son tan hermosos que os
dejan como una desesperanza en el corazón.

2

¿Te gusta la lluvia? Aquí es suave y tibia, y cae
casi a diario. Endurece a los hermosos chicos del río. Se los ve
en las riberas, tensos a la pesca del amor que pasa, se detiene,
mezcla saliva con el agua del cielo, semen, maneras tiernas...
Se emborrachan de lluvia contigo, lamiendo esas bolas de perlas
sin collar, de modo que tres o cuatro veces, de ti y de ellos,
fuera o dentro la lluvia se renueva sola. No agotes a los hermosos
pescadores: para poseer mucho del ángel con la felicidad que dan,
su rabo no ha de ser sin embargo el canalón del cielo.

FRANCISCO BRINES

El más hermoso territorio

El ciego deseoso recorre con los dedos
las líneas venturosas que hacen feliz su tacto,
y nada le apresura. El roce se hace lento
en el vigor curvado de unos muslos
que encuentran su unidad en un breve sotillo perfumado.

Allí en la luz de los mirtos
se enreda, palpitante, el ala de un gorrión,
el feliz cuerpo vivo.
O intimidad de un tallo, y una rosa, en el seto,
en el posar cansado de un ocaso apagado.

Del estrecho lugar de la cintura,
reino de siesta y sueño,
o reducido prado
de labios delicados y de dedos ardientes,
por igual, separadas, se desperezan líneas
que ahondan, muy gentiles, el vigor más dichoso de la edad,
y un pecho dejan alto, simétrico y oscuro.
Son dos sombras rosadas esas tetillas breves
en vasto campo liso,
aguas para beber, o estremecerlas.
y un canalillo cruza, para la sed amiga de la lengua,
ese dormido campo, y llega a un breve pozo,
que es infantil sonrisa,
breve dedal del aire.

En esa rectitud de unos hombros potentes y sensibles
surge el cuello altivo que serena,
o el recogido cuello que blanda las caricias,
el tronco del que brota un vivo fuego negro,
la cabeza: y en aire, y perfumada,
una enredada zarza de jazmines sonrío,
y el mundo se hace porque habitan aquella
astros crecidos y anchos, felices y beneficios.
Y brillan, y nos miran, y queremos morir
ebrios de adolescencia.
Hay una brisa negra que aroma los cabellos.

He bajado esta espalda,
que es el más descanso de todos los descensos,
y siendo larga y dura, es de ligera marcha,
pues nos lleva al lugar de las delicias
en la más suave y fresca de las sedas

se recrea la mano,
este espacio indecible, que se alza tan diáfano,
la hermosa calumniada, el sitio envilecido
por el soez lenguaje,
inacabable lecho en donde reparamos
la sed de la belleza de la forma,
que es sólo sed de un dios que nos sosiegue.
Rozo con mis mejillas la misma piel del aire,
la dureza del agua, que es frescura,
la solidez del mundo que me tienta.
y, muy secretas, las laderas llevan
al lugar encendido de la dicha.

Allí el profundo goce que repara el vivir,
la maga realidad que vence al sueño,
experiencia tan ebria
que en un sabio dios la condena al olvido.
conocemos entonces que sólo tiene muerte
la quemada hermosura de la vida.

Y porque estás ausente, eres hoy el deseo
de la tierra que falta al desterrado,
de la vida que el olvidado pierde,
y sólo por engaño la vida está en mi cuerpo,
pues yo sé que mi vida la sepulté en el tuyo.

JOHN GIORNO

Poema pornográfico

Traducción de Martín Rodríguez Gaona

Siete marineros cubanos exilados estuvieron en mí toda la noche.
Altos, pulcros, esbeltos, de rasgos hispanos, con suaves y oscuros cuerpos
musculosos y pelos como carbón húmedo sobre sus cabezas y entre sus piernas.
Dejé de contar las veces que ellos me follaron en todas las poses posibles.
En un momento se pusieron de pie a mi alrededor formando un círculo y tuve que
arrastrarme desde una entrepierna hasta la otra
succionando cada pene hasta la erección.
Cuando lo logré con los siete me puse a temblar observando esas pollas rígidas todas de
distintos tamaños y grosores sabiendo que cada una de ellas me iría a entrar por el culo.
Cada uno de ellos se corrió al menos dos y algunos hasta tres veces.
Me colocaron en la cama de rodillas, alguno me dio por detrás, otro por la boca, mientras
hacía pajas con cada mano libre y dos del resto rozaban sus pingas en mis pies desnudos
esperando el turno de entrar en mi agujero.

Justo al creer que estaban todos satisfechos dos de ellos se juntaron follándose al mismo tiempo.

Las posiciones asumidas eran grotescas pero con dos inmensas y gruesas pollas cubanas dentro del culo al mismo tiempo estaba en el paraíso.

MUTSUO TAKAHASHI

Autorretrato con un glorioso hueco

Traducción de Martín Rodríguez Gaona

Señor, ¿cuánto ha de ser? ¿pasará mucho antes de Tu visita?
Me arrastro por el oprobioso suelo, esperando, mientras a mi vera
imágenes de alados ángeles y santos; en el centro de una pared adornada con
divinas palabras de oro y plata, un glorioso hueco— tu radiante visitación a través de éste,
¿todavía no es la hora justa?
Oh, cuando así sea, me arrodillaré ante ti
Locamente abriré mis labios resecos y rotos por la sed,
y como el aterrador profeta dijo, llenaré mi boca de ti.

Dentro de mi boca muy pronto crecerás,
Tu santo receptáculo violentamente se llenará y chorreará hasta mis sorprendidos ojos, mi
corta nariz, sobre mi corte de militar con abundante y joven pelo gris, y en mi estrecha
frente, desparramándose por doquier, goteará despacio, y al igual que marcas de babosa,
glotonamente brillarás.
En Tu incomparable compasión, como alguien a quien violaron,
cerraré mis ojos en sufrimiento, y gemiré...
¿cuándo ha de ser? ¿cuánto pasará hasta Tu visita?

Dichas estas palabras, el rostro, como una bota de piel de cerdo de la cual ha goteado licor,
se desinfló en arrugas, se replegó sobre el cuello, y junto con el confuso incidente, frente al
retrete,
se erguía la pared llena de graffittis, y desde el otro lado del hueco en la mitad de la pared,
un deslumbrante
ojo seco estaba observando.

RAÚL GÓMEZ JATTIN

El disparo final en la Vía Láctea

En el cielo profundo de mis masturbaciones
ocupas ese ámbito de deseo irrefrenable y voraz
Inagotable y tierno que te devora el sexo

aunque tú no lo sepas Tu cuerpo habita el mío

Y es tan mío como no pudo serlo allá
en la realidad Es mío cuando yo te deseo
De esa misma manera impalpable y eterna
como este libro es tuyo Como yo soy de ti

Habitamos el ocho Doble infinito
de los dos universos El 8 de los círculos
El que parece dos astros hermanos y gemelos
El que parece dos ojos Dos culos cercanos
El que parece dos testículos besándose

Cuando llegas a mi cielo estoy desnudo
y te gustan las columnas de mis piernas
para reposar en ellas Y te asombra
mi centro con su ímpetu y su flor erecta
y mi caverna de Platón carnal y gnóstica
por donde te escapabas hacia la otra vida

Y en ese cielo te entregas a ser lo que verdaderamente
eres Agresión de besos Colisión de espadas
Jadeo que se estrella como un mar contra mi pecho
Locura de tus ojos orientales alumbrando
la aurora del orgasmo mientras tus manos
se aferran a mi cuerpo Y me dices
lo que yo quiero y respiras tan hondo
como si estuvieras naciendo o muriendo
Mientras nuestros ríos de semen crecen
y nuestra carne tiembla y engatilla su placer
hacia el disparo final en la Vía Láctea

En las sábanas de nuestro cielo hay nubes
perfumadas de axilas y delicados residuos
el amor En la almohada el hueco
que tu cabeza ha dejado oloroso a jazmines
Y en mi alma y mi cuerpo el inmenso dolor
de saber que desprecias mi amor

OH tú por quien mi vida renació
dentro la lumbre de la muerte

HAROLD ALVARADO TENORIO

Pericles Anastasiades, *circa* 1895

Vagos, son ya, los rostros de su rostro
vaga, también, la forma de sus manos
lejos, está, su aliento de mi boca
su pequeña estatura
sus quince años
Sólo un ayer ocupa mi memoria
nuestro pequeño amor
nuestro pequeño mes
hace diez lunas.

De repente
en la alta noche
sus ojos, de púrpura vestidos,
sus labios
labios de un amor apresurado,
sus largos brazos
brazos de inolvidable carnadura
aparecen.
¡Cuánto he perdido buen Dios
Cuánto he perdido!

JOSÉ INFANTE

Cuerpo ausente

Si no tengo tu espalda para abrazarme a ella
la noche se hace larga y el sueño se resiste.
Si no pueden mis labios recorrer tu cintura
y mis manos no encuentran la pasión de tu pecho,
se hace la soledad un océano de miedo
y mi lecho un oscuro lugar inhabitable.

Si no puedo horadar tu cuerpo hasta encontrar
el centro de tu alma, la paz de tu sonrisa
y el eterno secreto de la vida que arde
más allá de la duda y de la incertidumbre,
no quiero el despertar ni el descanso del sueño.

Si no puedo besar tu boca hasta cansarme,
ni navegar tu cuerpo hasta el agotamiento,
la nada se aparece envuelta entre mis sábanas
y se mete en mis dedos como un clavo de niebla.

Si no siento en mi pecho el ritmo pausado

de tu respiración y el pulso de tu sangre que se exalta,
se apoderan de mí la oscuridad y el llanto,
porque el mundo es un hueco en el que estoy perdido
y tú ángel salvador que me alarga su mano
para poder volar más allá de la muerte.

BIEL MESQUIDA

Manifestación subversiva

Traducción de Juan Vicente Aliaga

Su avance levantaba la piel de las miradas, abría
bandadas de deseo a lo largo de las Ramblas.

La cita puntual con el amor oscuro deviene
suntuosidad de movimientos y desfile agresivo
que destruye, aplastando las rejas de la norma.

Es una cabalgada feroz que alza el tumulto, peor que
un terremoto que despoja a los espectadores las
inconfesables decisiones hacia el desenfreno,
anegadas para cada uno en los subterráneos
particulares, cada día y a escondidas.

Y de esta manera, con el pantalón lila ceñido hasta la
elasticidad de los músculos de los muslos, el lila
dibujando el volumen de verga y genitales, con cruda
belleza, despedaza hasta desmigajarlos los miedos a
los placeres prohibidos por las familias, los muros de cartón—
piedra, que ocultan la multitud, playas y mares
innombrables.

LEOPOLDO MARÍA PANERO

A Francisco

Suave como el peligro atravesaste un día
con tu mano imposible la frágil medianoche
y tu mano valía mi vida, y muchas vidas
y tus labios casi mudos decían lo que era el pensamiento.
Pasé una noche a ti pegado como a un árbol de vida

porque eras suave como el peligro,
como el peligro de vivir de nuevo.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

Balada de un joven canallita

Anoche, dando vueltas como siempre,
camino de la alta madrugada
(bares y discotecas, calle estrecha,
negros que venden hasta el alma blanca)
pensé que al encontrarte era mi suerte
recorriendo el burdel que nos ampara.
Y te miré la cara dulcemente
pensando que mi hora en ti empezaba.
Aunque sé que te echan del trabajo
pues te aburre la vida rutinaria,
y haces de camello cuando puedes
recorriendo el burdel que nos ampara.
En Marruecos saliste de un mal paso
y usaron y abusaste de la tranca.
Modelo, chulo, amante para cenas,
sabes el lujo de la gente cara
y camas cutres, feas y con chinches
recorriendo el burdel que nos ampara.
¡Qué estupenda la noche los dos juntos!
Riendo, colocados, mente alzada...
Ojalá que el ritmo nos llevase unidos
tahúres del vivir y camaradas.
Pero la luz del alba rompe sueños
recorriendo el burdel que nos ampara.
Y aunque eres santo como el pan bendito
tu futuro es el orden o la nada.
Mal papel al zángano le espera:
no hay porvenir que a tu lucero valga.
Nos mira ya acechante una galerna
recorriendo el burdel que nos ampara.
Tampoco es convincente mi futuro:
Viejo verde en tugurios del mañana
o figurón de eventos literarios
ajeno a la Academia y a sus maulas.
Aunque bien puede el viento darme un viaje
recorriendo el burdel que nos ampara.
Juntos somos dos pájaros muy raros,

sólo el presente nos pone su medalla.
Amigo de la noche, adiós, hermano.
Ya ves que casi todo nos separa.
Pero golfos y ninchis seguiremos
recorriendo el burdel que nos ampara.

DAVID TRINIDAD

Mi amante

Traducción de Martín Rodríguez Gaona

Mi amante que es negro
Mi amante que es rubio
Mi amante que es italiano
Mi amante que es fuerte
Mi amante que me chupa los dedos del pie
Mi amante que tiene labios gruesos
Mi amante que traga mi semen
Mi amante que lame mis axilas
Mi amante que eyacula en mi boca
Mi amante que me eyacula todo el cuerpo
Mi amante que se corre dentro
Mi amante que tiene un culo perfecto
Mi amante que usa suspensores
Mi amante que usa botas de cowboy
Mi amante que me pincha en las tetillas
Mi amante al que le gusta Rachmaninoff
Mi amante que me contagia gonorrea
Mi amante que se queda con los calcetines puestos
Mi amante que no besa a la francesa
Mi amante que no sabe mi nombre
Mi amante que me folla de pie
Mi amante que duerme en sábanas de Holanda
Mi amante que está empapado en sudor
Mi amante que sangra cuando lo penetro
Mi amante que me desnuda por completo
Mi amante que rehúsa practicar sexo-seguro
Mi amante que es el anterior amante de un anterior amante
Mi amante que chupa mi lengua cuando llego
Mi amante que me posee por primera vez
Mi amante que hunde su lengua en mi oído
Mi amante que cuelga sus piernas sobre mis hombros
Mi amante que me busca entre la multitud
Mi amante que mete tres de sus dedos por mi culo

Mi amante que me besa a medianoche el Día de Año Nuevo
Mi amante que soba la entrepierna de sus desgastados vaqueros
Mi amante que me viola amenazándome con un cuchillo y sin lubricante
Mi amante que se desliza dentro de mis pantalones mientras juego al pinball
Mi amante que me hace una felación entre los arbustos de Lafayette Park
Mi amante que presiona su pene contra el mío mientras bailamos despacio
Mi amante que lame una gota de líquido preseminal de la punta de mi polla
Mi amante que me vomita en mitad del sexo y se desmaya
Mi amante que me lleva del pene hacia una esquina en el cuarto de orgías
Mi amante que se dispone a hacérmelo en un automóvil detenido bajo la lluvia insistente
Mi amante que junta mis brazos sobre mi cabeza y me besa dura y largamente
Mi amante que lleva una botella de amilitrato a su nariz justo antes de lanzar su descarga
Mi amante que pone “Matándome lentamente con su canción” una y otra vez mientras
hacemos el amor toda la tarde

DENNIS COOPER

Dos chavales

estos son dos chavales jóvenes chaperos que hacen la misma ruta
el que está tumbado boca arriba tiene diecinueve años y sabe venderse bien
el otro no lo hace nada mal pero no es tan guapo como su amigo
aquí es donde duerme el que está tumbado boca arriba
el otro tío se acerca a verle cuando no está muy ocupado
lo que les ha conducido a esto es en parte soledad y en parte lujuria
marty es el nombre del que lame
el del otro cambia cada tres semanas:
scorty, tim, robín, mark y —actualmente— steve
a los dos ya se los han follado innumerables veces y les encanta
steve fuma marlboros sin parar
de hecho ahora sostiene uno en su mano izquierda
su unión tiene algo de religioso
marty ve el culo de steve como un altar
hace un momento le ha levantado una pierna para verlo bien y olfatea el succulento olor que
allí se esconde
steve está asolado porque ahora ya es un libro abierto
y hasta su hedor ha sido al fin revelado
la idea de alguien hurgando por allí le produce escalofríos
dentro de un momento su otra pierna se doblará hacia atrás y una lengua se deslizará por
dentro y en ese instante le dirá a marty que le lama
en cierto modo están enamorados el uno del otro
son los dos del medio oeste y a los dos les pegaron sus padres
ninguno de ellos es capaz de leer más que rótulos callejeros
marty se halla en ese punto en el que sería capaz de matar por steve

steve se da cuenta de eso, y se mantienen unidos ofreciéndose a veces como dúo
ambos sólo piensan en el culo de steve
marty está diciendo “OH dios, estás tan bueno, tan bueno...”
se pueden oír los coches que cruzan la calle selma fuera de este cuchitril
podrían sacarse una pasta esta noche pero ahora están ocupados
después de esto irán a cenar
y luego se probarán el uno al otro en la comida
marty dirá “anda sabe tan bien como tu culo”
steve se reirá nerviosamente y se frotará la parte de atrás de sus ceñidos vaqueros
el sol estará en lo más alto para cuando caigan rendidos
hay hombres que les pagarían cien dólares por cabeza
únicamente por sostener una cámara frente a este sexo
pero ellos no tienen ni idea, y en cualquier caso
incluso sin flashes
se trata de un sexo magnífico

LUIS MARTÍNEZ DE MERLO

Era una tarde de un febril verano

Era una tarde de un febril verano;
junto al mar fue y sobre la arena ardiente.
leía yo a un poeta deprimente
y aún pensaba en hacerme franciscano,

cuando de pronto —guíame la mano
musa, y a tanto ardor da voz potente—
vi venir hacia mí a un adolescente,
con todo el resplandor de un sol pagano.

Se tocó sin recato la entrepierna,
y en mi entrepierna se tensó un venablo.
¿era un fauno? ¿era un ángel? ¿era un diablo?

eran sus labios una rosa eterna.
en el agua follamos como dioses...
y al irse tiñó el mar con sus adioses.
Rueda una gota de sudor
lascivo

Rueda una gota de sudor lascivo
por la pendiente de mis pectorales
hasta tu vientre —¿en celo qué animales
tú y yo que se acometen: chivo y chivo!

Con qué ímpetu en la cama te derribo
y empuñamos recíprocos puñales,
ejemplo de delirios verticales;
líbame tú goloso yo te libo.

Que impotentes, cloróticos, raquíuticos,
silabeen versos hueros que los críticos
antologicen, y que avente el viento.

De Píndaro y de Whitman es mi aliento.
¡Qué bueno estoy, señor de las palestras
olímpico es el cuerpo que me muestran!

LEOPOLDO ALAS

Acércate

Acércate, ven, sella mis labios con un beso largo
y caliente. Estás sentado frente a mí, recostado,
con las piernas abiertas, hablando. Y no dejo de mirarte.
¡telepatía, si de verdad existieras!

En mi rostro, una expresión serena, atenta a tus palabras,
pero por dentro, explosiones obscenas que ni imaginas.
No puedes escuchar mis pensamientos.
Si supieras lo que te estoy diciendo
sin abrir la boca: que la abriría
para tragarme tu polla, para beber tu saliva,
para lamer tu ombligo como un animal sediento
y respirar tu olor suavemente agrio y masculino.

Me encanta escuchar lo que dices con este aire tranquilo
y estar, sin que lo sepas, empalmado.
Tú en estas cosas no te fijas. Yo, sin embargo, imagino
cómo la tienes tú
por desgracia nunca te la vi
pero estoy clavando ahora mi pupila
en el bulto despiadado de tu entrepierna y adivino
unos dones sobrenaturales,
porque estás en la edad biológica del sexo.

Un paquete así, al alcance de mi mano
y no tener valor para tocarlo, devorarlo, venerarlo.
Ven y fóllame. Cállate un rato y métemela aquí,
sobre la alfombra. Dame tu culo después,

déjame entrar y salir, golpear dulcemente
tus nalgas duras como manzanas verdes.
Cállate cómeme los labios, lubrícame,
muerde mis pezones, rózate conmigo.
No me interesa nada lo que me estás contando
y si te escucho con tanta atención,
es sólo por deseo.
Y tú no te imaginas, mientras hablas,
lo que yo, sin hablar te estoy diciendo.

NELSON SIMÓN

Eagles

No, yo no salí esa noche a la ciudad buscando amor,
el amor es una sustancia venenosa, que pocas veces,
te ofrecen o te venden. No, mi pecho no buscaba
la virilidad de otro pecho para sentirme a salvo
—yo había jurado no volver a creer en la ternura,
ocultar la absurda necesidad de que alguien acariciara
mi cabeza, disimular mi vidriosa mirada
de cachorro apaleado—.
No, mis manos —aún cubiertas
por la escarcha del invierno— no tanteaban lo oscuro
en busca de otras manos que me recordaran
los dedos breves, dorados peces tropicales,
con que mi amante me recorría estremecer.

No, yo no creía en el amor aquella noche
mientras descendía a los sitios más sórdidos,
a los sótanos del alma.
Mi carne era mi enemiga. Mi carne ciega
me empujaba —vieja sibila— hacia el más ligero placer,
hacia los fétidos desguazaderos
en los que sólo nos movía la fiebre y el deseo.
Atraído por esa viscosa mezcla de vida y muerte
que es la sangre, yo bajaba los escalones del infierno,
enrarecido laberinto en el que devorábamos
y éramos devorados.

Me provocaba náuseas aquella orgía,
aquel sonar de mandíbulas que, en círculos concéntricos,
se ensanchaban a mi alrededor: mis ojos panearon
en el mar de luz negra hasta aferrarse
a la roca que ofrecía tu sonrisa.

Una extraña imantación —que provenía de ti—
me arrastraba hacia el vertiginoso centro: ruedo
que en su intermitencia volvía más hermosa y lascivos
a los cuerpos sacudidos por blandos orgasmos
y a las bruñidas cadenas, que sostenían,
a la altura de nuestros ojos, la perfección
de la satisfecha presa que se dejaba asaetear.
Júbilo, ahogado murmullo de júbilo coronado
de vinos y ungüentos olorosos la madrugada. Yo,
siguiendo tus pasos con cauteloso vuelo
—lanzarse tras las huellas del leopardo
creyendo que somos fuertes y que nuestras garras
pueden apartarlo de la podrida piel del mundo—.
Yo, lamiendo resignado los sitios de tu cuerpo
que los otros manchaban con su baba engañosa,
con su semen infértil, con los frascos
que olfateaban como hienas
para hacer más salvaje su apetito. Yo,
que busqué entre tantos labios los tuyos;
que encontré en la luz negra de aquel bar
la rosa dulce y enferma de tus besos,
y me detuve en ella
en el instante de entrelazar tu lengua
con la mía, sin saber, que también tus labios
escapaban en busca de los míos.
Y en alardosa acrobacia
me sorprendí colocando mi sexo a la altura de tu boca
sin dejar de repetirme: no, yo no salí esta noche
para buscar amor, el amor es una sustancia
venenosa..., pero en verdad deseando
salir contigo a la superficie, abrazarte allí
donde Madrid se hace más respirable y luminoso.

Otra vez mis carencias y el recuerdo
de un tiempo lejano al que seguía atado,
me tendieron sus trampas
y en un idioma que apenas entendías, te propuse
dejar los restos de aquella frívola noche
sólo para los dos.

Atrás quedaron el humo,
las serpentinas del sudor, los insectos de la música
agitando sus alas entre hombres deseosos. Atrás
la caricia estéril, la pasajera aventura de los bares.
Mientras nos desnudábamos con sorpresa y temor,
nuestras ropas fueron exóticos pájaros
ardiendo hasta el amanecer

en tu mínima habitación. No importaron
las amaneradas voces ni las importunas camareras
que recorrían los pasillos del hostel.
Tú estabas tumbado entre mis piernas
o yo entre las tuyas —no lo recuerdo—
como naciendo los dos, como vaciándonos
uno dentro del otro:

Sí, éramos dos águilas
vaciándose incluso de sus muertes y soledades;
recuerdo que fue en mayo y Madrid,
 cómplice y ambigua, extendía a nuestros pies
 su más lujoso disfraz de primavera.

LUIS MUÑOZ

Postales en un sobre

Tomaron un pequeño apartamento,
al calor de la historia que empezaba,
en un pueblo radiante de la costa.
Las familias miraban de reojo
su dulce suficiencia,
su ambigua cercanía cuando tomaban sol,
los leves empujones en la orilla
de muchachos buscándose en el juego,
la risa incontrolable,
el júbilo de luces y de compras
los días del mercado,
y un remolino oscuro de murmullos
se levantaba al paso como una nube torda.

En sólo quince días avivaron
contrarios sentimientos, un ascua adormecida
y una imagen inquieta de la felicidad.

Recordarían de aquello, más que nada,
muchos años después, en su país del norte,
la coartada airosa de su idioma
para hablar de deseo sin entenderles nadie,
las noches enlazadas de sus cuerpos
con las marcas blanquísimas de los trajes de baño
y un sobre con postales de vocación turística
que guardaron por siempre como un talismán:

el farero viejo cortando caña,
la junta de los bueyes en la plaza del pueblo
y una chica en bikini diciendo okey.

OCHO DE LA MAÑANA

Le miro cómo duerme enredado en la sábana.
La esponja del descanso le borra los sentidos.

Deja pasar dos planchas moteadas de luz
la ventana entreabierta,
picotea en el borde de un tiesto de geranios
un gorrión tremante
con ojos de cabeza de alfiler,
y el picoteo se hace
del ritmo de una frase inquisitiva.

Pero no se despierta.
se abraza a la almohada, se hunde como en nubes,
y me atrapa al volverse alzando una rodilla.

No sé si formo parte de su sueño.
Querer ser una escala, y no sé si alcanza al sueño.

HOMENAJE A HUGO GUTIÉRREZ VEGA

EDUARDO HURTADO

Lagos en Grecia

Hugo Gutiérrez Vega cumple 70 años. Para celebrarlo, quiero ocuparme de esa porción de su poesía que a mí, lector atenido a las sencillas herramientas de la intuición y el gusto, más me entusiasma. Me refiero a la notable trilogía que el poeta escribió entre 1989 y 1996, a raíz de su estancia en Grecia. Escasamente comentados por la crítica literaria de nuestro país, cada vez más obtusa y más atocinada, *Los soles griegos*, *Cantos del despotado de Morea* y *Una estación en Amorgós* deben contarse, junto a otros infaltables como *El tigre en la casa*, *Campo nudista*, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y *Delante de la luz cantan los pájaros* entre lo más significativo realizado por esta excepcional generación de poetas.

Hace unos meses, mientras releía la obra poética de Gutiérrez Vega reunida bajo el título de *Peregrinaciones*, tuve la sensación, al llegar a esta “zona griega” de su trabajo, de enfrentar un enigma. ¿Cómo vino a surgir en este autor, cuyos temas habían enseñado una inclinación primordialmente autorreferencial e irónica, esta otra voz tan sensible a las más hondas preocupaciones de la tribu?

Sin ser en realidad una pregunta, todo enigma reclama una respuesta. Esa respuesta suele ser, a su vez, misteriosa. Roberto Calasso observa que Edipo, al resolver el enigma lanzado por la Esfinge, desplaza hacia sí mismo, en tanto que ser humano implicado en su respuesta, la interrogante planteada. Pues, ¿no es de suyo *enigmático* reconocer al hombre como “un ser que tiene una voz única y a veces tiene dos pies, a veces tres, a veces cuatro, y es tanto más débil cuanto más numerosos son sus pies”? Ese desplazamiento le permitió al más humano de los héroes salir airoso de la prueba. Y su victoria se verifica sin simulacros y sin lanza, sin talismán protector. Se trata de una victoria del lenguaje.

Al poner el acento en el poder de la palabra, capaz de explorar el misterio sin liquidarlo, este célebre pasaje parece formular una certera descripción de la poesía: a través de esos raros artefactos llamados poemas, en todo tiempo y lugar algunos hombres se han lanzado a desafiar las más peliagudas incógnitas. Su materia esencial son las palabras, que tras cada tentativa reaparecen ahí, al lado del silencio, misteriosas y desnudas.

En trance de poesía, las palabras quieren decir otra cosa, quizás aquello que supieron decir en otro tiempo, antes de que el uso acabara por confinarlas al infierno de la literalidad. En ese entonces mítico, conjetura Lugones, cada palabra era una metáfora. En el nombre asignado a cada cosa cabía el Universo. Todo lenguaje era poético. Las lenguas, infiere Borges al devanar el hilo de esta idea, son poesía fósil. Una de las necesidades del poeta es devolverles su brillo originario. Lenguaje desfosilizado, cada poema representa un intento irrepetible de abordar el enigma mayor: qué es la vida, o lo que viene a ser lo mismo, qué es la poesía.

A la poesía, como el hombre a la mujer o la mujer al hombre, la buscamos para no ser incompletos. Y aunque sólo comparece si uno se empeña en convocarla, su hallazgo, como la magia o el amor, se cumple, si acaso se cumple, en momentos imprevistos. Aunque muchos se empeñen en negarlo, la poesía sólo se le da al poeta en un estado de disponibilidad. No se trata, es preciso aclararlo, de un “estado de ánimo elevado”, noción que a Hugo le molería el hígado, sino de algo más simple y más cercano: una “normalidad

aguda” (Juan Ramón Jiménez). Los antiguos le llamaron inspiración (del latín *spirare*, soplar), esa rara circunstancia en la que ya no es el poeta quien escribe: el soplo de un demonio ha venido a liberarlo de su antigua debilidad.

Tengo para mí que en el caso de Hugo Gutiérrez Vega la aparición de este demonio coincide con el momento en que el espíritu de Grecia, con todo su caudal mítico y fabuloso, sacudió su ser. En la cuna de la lírica y de las más grandes utopías, ahí donde arranca para Occidente la verdadera historia de la eternidad, la poesía lo arrebató como una racha de asombros, de asumida irracionalidad. ¿Tuvo que ver la voluntad en esta especie de *privación*? No lo sé. Olvidarse de sí mismo es poner lo aprendido al servicio de *otra voz*. La voluntad, entonces, se reduce al gesto de afinar el oído: no cansarse de oír, oír sin distraerse, para luego cosechar y organizar, con la mayor paciencia, los frutos de la dádiva. Cuando un autor se empeña en decir algo determinado, afirma Novalis, no surge poesía alguna. El lenguaje es esencialmente misterioso —y no es raro que, al hablar por el gusto de hablar, se exprese la verdad más esplendorosa. La poesía surge ahí donde el poeta se ha dejado entusiasmar por el lenguaje. En su periodo griego Hugo Gutiérrez Vega consigue relevar a las palabras para escribir con olas, con cuerpos, con lava y utensilios. Individuales, exentos, a los títulos que aludo hay que acercarse sin prejuicios. Para entregarse en plenitud, la poesía pide a cambio una confianza inicial, esa misma con la que abordamos el mundo por la mañana, dispuestos a dejarnos sorprender por la constante novedad de las cosas. No piden más estos versos en los que Hugo celebra un amanecer en la isla de Andros:

El viento recorrió toda la noche
su invisible camino,
gimió, rompió ventanas, abrió puertas
[...]
La isla navega con su azul cicládico
en las dulces ventanas.
No hay un momento en que no asome el mar.
Todo es mar, todo es cielo reflejando
la presencia del mar.
Un mar tan suave que ni el viento logra
inquietar sus entrañas...

¿No nos enseñan estas palabras, hechas de pura presencia, a sostener un pasado y un futuro? ¿No son mañana y mar así ritmados la memoria tangible de una posibilidad? Por la virtud del canto, la aurora de rosados dedos y el mar de entrañas de uva se nos imponen como una visión contemporánea. Pues lo contemporáneo en poesía es el reverso de lo actual: el testimonio de un instante que es eterno en el tiempo.

Un sueño trascendente recorre estos poemas. El espíritu de Grecia y su mitología secular dejan de ser un territorio abolido. Como en esta oración lanzada al viento desde el templo de Afea:

Señora de la luz,
mujer de fuego
[...]
Reinas al mediodía,

y en tu morada
un perpendicular rayo de Sol
marca el momento
de tu triunfo total sobre las sombras
[...]
No hay una sola nube,
la tarde va encontrando
sus caminos,
permanece tu luz
y van brotando
los frutos de la tierra.

Aquí salta otro rasgo antes inédito en la obra del poeta. Theós, la palabra griega para el dios, recupera su antiguo sentido, esencialmente predicativo. Theós es *algo que sucede*: “es dios el reconocer a los amantes”, afirma Eurípides en su Helena. Hugo Gutiérrez Vega, antimoderno como todo poeta genuino, es un agnóstico pero no un ateo: entiende que una vida en la que los dioses no son invitados no vale la pena vivirla. En la bitácora de sus días griegos los dioses comparecen a la manera antigua: es dios todo lo que le acontece en cada estación de su experiencia: la Luna en un invierno suave de Atenas; los comerciantes judíos, turcos y griegos que en Corinto vocean sus uvas pasas, frutos salidos “del reino misterioso de la cocción solar”; en el camino de Epicteto, la apuesta por las sinrazones que nos redimen de los automatismos cotidianos y nos permiten vivir el cada día del asombro; la mañana del fanariota que imagina una vida perfecta, hecha de crepúsculos continuos, terrazas, cigarrillos perfumados con agua de rosas y la fragancia del té de manzanas; en Sounión, otra vez desde un templo, la presocrática experiencia de vislumbrar todo el mar en un lienzo de mar; frente al Mediterráneo, la voz de Homero que recrea los versos en torno al breve viaje de la vida (“Nuestro deseo es llegar, / pero siempre nos vamos”); el reconocimiento, gracias al velardiano olor a pan del día recién nacido, de que vale la pena estar en el mundo; y sobre todo, como en Eurípides, la confusión de los pronombres, el amor, “las caricias de mayor abandono”.

Discípulo de Seferis y de William Carlos Williams, Hugo sabe que todo destino se juega su episodio decisivo en pos de Helena, de todas las Helenas que son siempre la única, del bello simulacro que nos hechiza bajo el suave ondular de una túnica. “Lo demás son las palabras” (Elytis). Todo viaje entraña un intento de retornar a la frescura originaria, a esas muchachas que, en medio del estruendo y la confusión de la guerra, sedujeron a Elytis con su canto: “tienes que vivir, tienes que vivir”. Emblema, como la poesía, de la cotidiana lucha contra la muerte, las voces de unas muchachas, otras y las mismas, ocultas esta vez entre las ruinas, nos convocan a reencontrarnos cada día con la ración de eternidad que alimenta el corazón de las cosas:

En esa tarde las muchachas corrían por el sendero
y el perfume de los pinos cerraba dulcemente el horizonte.
Nuestras manos iban juntas
y decidimos anotar ese deslumbramiento.
Basta con una tarde recordable, todo es tan frágil,
para sentir el esplendor de lo real.

Como es común en la expresión griega, en esta poesía las muecas de dolor o de espanto, de angustia por los humillados o de rabia frente a la abyección de los perpetuos déspotas del mundo, se suavizan con gestos de nobleza, “gestos para detener al tiempo y al destino”. Aquí, en el claro territorio del poema, el “esplendor de lo real” acaba por imponer su inminencia. Lo imaginario y lo visible intercambian atributos. De su perfecto abrazo surgen lo bello y lo verdadero, aspiraciones gemelas. De Lagos de Moreno, su tierra nativa, a esa concreta sensación marítima y terrestre llamada Grecia, Gutiérrez Vega tiende un corredor de semejanzas que comienzan en los milagros cotidianos, en la inagotable imaginación de lo vivido: “Hoy he pensado en el pueblo de la infancia —nos dice— tan distinto y tan parecido a esta isla.” Aquí, o en ese otro aquí que es el allá; en Lagos o en Amorgós, universos humildes y ordenados, todo está por descubrirse, incluso el beso de la tierra, el abrazo insoluble con nuestro destino rural.

HUGO GUTIÉRREZ VEGA

Basora

En esta nueva rigidez del aire
se detienen los cuerpos y las horas.
Nada transita y en la madrugada
nada se escucha. Está desierto el día
y no hay risas ni pájaros ni cantos.

A lo lejos, las torres de un Bizancio
que era y no era la ciudad de siempre,
borraban sus perfiles
en la niebla rojiza y enemiga.

Pero nada se mueve, no se escuchan
los gritos de soldados vencedores
ni el estertor del afligido viento
ni el lamento sin fin de la derrota.

Las llamas arden pero no iluminan.
La noche es turbia y en silencio pasan
los hijos de un verano sin sonidos,
de un principio de otoño acogotado.

De lo que nos dijeron poco es cierto:
una aurora del mar, la luz violácea,
los besos en la tarde
y las caricias que otorgó la vida.

El fuego va acabando y no sentimos
el prudente calor de su rescoldo.

No agita el aire las banderas rotas.
En el silencio de la nueva aurora
sabemos que la apuesta está perdida.

Leyendo a Al Mutanabbi

En el salón del trono
de un rey destronado,
el príncipe levantó una ceja
y anunció la llegada
de las calamidades.

La Luna brillaría con menos fuerza,
el Sol tendría un halo de niebla
y sólo cinco estrellas quedarían
en la comba del cielo.

Por todo lo que nos quisimos,
la noche será benévola
y nos cubrirá
para que el desastre
pase sin mirarnos.

En la sombra iremos desapareciendo
lentamente
al igual que en la vida.
Desaparecer es la palabra precisa.

Viendo cuadros de Francisco Toledo

El chapulín brinca y cae en sí mismo,
una figura en la sombra levanta un brazo,
su pene se hunde en la selva amarilla.

Los animales son y no son como debían ser,
son a su modo y les regocija
su diferencia, aunque son tan reales
como sus congéneres que existen a la manera
ordenada por esos tratados más serios
que una mariposa con gorra de ferrocarrilero.
Vi los cuadros y salí a la noche espesa de Oaxaca.
En el aire brillaban las figuras,
la lucidez rodeaba, como la hiedra,

los árboles verdaderos.

Amigo Francisco, aquí me tienes,
viendo tus fantasmas
y amando tus figuras
bajo el rumor de árboles habitados por pájaros nocturnos.

El Tlatoani de Texcoco

Ya es tarde, amor desfalleciente,
ya es tarde para decir esa palabra
en la que consisten la vida
y todos sus momentos detenidos
en el umbral de la memoria.

Siempre buscamos la claridad
y a veces caemos bajo el peso
de una excesiva iluminación.

Ahora es el tiempo de los claroscuros,
de las manos memoriosas,
de esta indecisión
con la que llega la mañana
y entran por las rendijas
los dedos del Sol.

Nos decimos lo poco que resta.
Cada día nos entrega su propio peso
y lo agradecemos como un regalo
del “dador de la vida”.

Sabía el Tlatoani de Texcoco
que pasamos sólo un momento aquí
y nos vamos
con el primer aire del otoño.
Cada minuto es una vida entera
subiendo hacia las nubes,
cayendo en los brazos de la tierra.

Unas flores de cardo para Pepe Hierro

“Josú qué frío, los andaluces.”

Con esos andaluces y su frío
en la tarde alemana,
unas flores de cardo,
en el muelle de Huelva
tres copas de aguardiente;
con Antonio y Leonor
en los montes de Soria;
con la última charla mañanera
en el Palacio de la Magdalena;
con los días y las noches
trabajando en el aire,
con el coñac
para abrir los pulmones
en el bar tenebroso
del Estambul postrero,
con la luz infinita
en el templo de Afea...
con todo eso, Pepe Hierro,
con todo eso
y con años perdidos y ganados
en la prisión
de curas y espadones,
con todo eso, y al fin,
con tu poesía
—¡fuera los adjetivos!—
vengo a verte
a tu casa del campo
y no te encuentro.
Pero te encontraré
viejo de tierra,
viejo de fuego,
viejo de palabras
y pensando tus versos y tus días
descubriré
tu “polvo enamorado”.

Poema

Caminé muchos primeros años
sin la mano del padre.
Recorrí mis primeros caminos
casi solo y aferrado
a la mano derecha
de una abuela
irónica y afectuosa.

Ahora, en este final de la tarde,
siento otras manos
y dejo de dolerme de mí mismo.

Aquí están mis manos
cubiertas de “flores de tumba”
y esta mañana
en la que la maldita autocompasión
gira en torno al paso de los años
y a la obviedad del fin
de esta película
de guionista desconocido,
pues el actor ha sido todo
menos “el arquitecto de su propio destino”.

Esta tarde me sentaré bajo el laurel
para pensar en los otros.
En ellos está el mundo verdadero.
El yo sin ellos es un espejismo,
una lámina de agua seca
en el fuego del desierto.

RODOLFO HÄSLER

La poesía no es literatura*

Entrevista con Antonio Gamoneda

Antonio Gamoneda nació en Oviedo (España) en 1931, pero reside en León desde 1934. Entre sus obras figuran Sublevación inmóvil, Blues castellano, Descripción de la mentira, Lápidas, ¿Tú? —en colaboración con Antoni Tàpies— y la antología Sólo luz preparada por él mismo. En 1987 agrupó bajo el título de Edad (Premio Nacional de Poesía 1988) la mayor parte de sus poemas, revisados o a veces reescritos para la ocasión. Después vendrían Libro del frío (1992) —candidato al Premio Europa 1993— y Libro de los venenos (1995), que obtuvieron un extraordinario eco en la crítica. En El cuerpo de los símbolos recogió su obra relacionada con la creación y el arte. En la primavera de 2003 aparece su libro de poemas Arden las pérdidas.

Antonio Gamoneda es un poeta de difícil clasificación en el panorama lírico español contemporáneo. Aunque por su edad tendría que incluirse en la generación del 50, su poesía se aparta de los temas y tonos dominantes de dicha generación y abre caminos nuevos, que la crítica ha vinculado a nombres fundamentales de la tradición francesa como Rimbaud, Tzara, Saint-John Perse o René Char. Con cada libro ha ido ahondando en una deslumbrante voluntad de búsqueda en las experiencias más íntimas y personales, sólo comprensibles desde el límite del lenguaje como medio de conocimiento. Sólo desde el borde del lenguaje se logra la comunicación absoluta, al modo de los místicos, por lo que Gamoneda conoce en su poesía el valor ígneo de los extremos de la percepción. Su voz es decididamente rigurosa y logra comunicar al lector la belleza en su aspecto más ascético. El tono elegíaco siempre presente nos lleva a una interpretación profunda de lo que sería el paso del tiempo y el recuerdo, la visión de lo perdido y lo olvidado, hasta llegar a ser siempre conciencia existencial inseparable del dolor de toda pérdida.

En su opinión, ¿cómo surge el poema, cómo se produce la necesidad de plasmar la experiencia poética? En su caso, ¿escribe partiendo de la confusión o sabe ya antes de escribir qué va a quedar sobre el papel y qué no?

El poema nace en el espacio de un pensamiento que se desconoce. El poema nace de un pensamiento que, en mi caso, no lleva consigo reflexión ni planificación. Hay una causa musical en el pensamiento poético, y esa causa es sustancia del pensamiento implícito y es también desencadenante del poema. Luego, cuando el poema, ese imprevisible ser de palabras, ya tiene existencia, el pensamiento se revela. Dicho de otra manera más simple: en la generación del poema, yo no sé lo que pienso hasta que no me lo dicen mis propias palabras.

El poema podrá ser bueno o malo, pero en la confusa voluntad que lo origina, está siempre el propósito de crear un objeto de arte cuya materia son las palabras. En este objeto de arte, lo esencial no son las realidades exteriores a él a que pueda referirse. Todo objeto de arte — el poema en nuestro caso — fecunda otra realidad, y esta realidad consiste en el propio poema, en su existencia. La poesía es básicamente autorreferente (intrarreferente dice Jacques Ancet de manera quizás más precisa).

Es verdad que en la vieja tradición realista (Villon, Jorge Manrique...) la poesía se da con fuertes valores de referencia a realidades exteriores a ella, y también es verdad que,

mediando una interrupción histórica de esta tradición, se abre otra (san Juan de la Cruz, Góngora, Mallarmé...), fascinante y ambigua, en la que priman los valores de autorreferencia. En ambos casos, el objeto de arte llamado poema será un objeto significativo, pero no serán las significaciones que puedan ser explicadas convencionalmente las que decidirán si se trata o no de poesía, sino la significación otra, que sólo puede darse dentro del poema, es decir, la significación generada por la confusión profunda de la representación léxica y la energía musical de que ya he hablado. Por eso yo digo, intentando ser poeta, que la confusión es mi estado favorito de conciencia; una confusión que luego habrá de tornarse reveladora. Digo reveladora, no informativa, que para informar, conversar, notificar y explicar están los otros medios y modalidades que utilizan el lenguaje. La revelación y la comprensión poéticas se producen bajo condiciones de sensibilidad. Dicho de otra manera: la poesía es antes sensible que inteligible; la significación poética es inteligible a causa de valores sensibles.

Es necesario interiorizar la experiencia cotidiana para convertir lo vivido, lo sentido, lo intuido, en poesía. ¿Cómo puede definir ese proceso en su caso?

La presencia del poema consiste en su realidad. El poema nace en una interiorización de vivencias, en una subjetivación, pero, al adquirir existencia mediante la composición, se convierte en otra realidad que es también exterior; pasa a tener un valor y una función que le confieren realidad objetiva.

Esta realidad y esta función son, sin embargo, de una naturaleza sutil y hasta difícil. La función principal del poema, presente ya en el espacio existencial, no es, como vulgarmente se cree, una función ornamental. La belleza poemática es una “sustancia” legítima, sí, pero no es física y esencialmente necesaria. Y no lo es, sobre todo, si se entiende la manera trivial que suelen promover las iniciativas “culturales”. Yo me siento ofendido cuando alguien dice de un poema mío que “es muy bonito”.

Cierto, ya lo he dicho más arriba, que la belleza —intelectual o formal— tienen acomodo en la poesía (yo mismo persigo este acomodo con frecuencia), pero, ¿qué belleza cabe encontrar, por ejemplo, en un poema del peruano César Vallejo que, sin embargo, identificaremos como un indudable gran poema? Las cosas son de otra manera. Ocurren con todas las especies de objetos de arte: ¿hay belleza por ejemplo, en las figuraciones pictóricas del expresionismo alemán o, por verificar la misma ausencia en piezas que no sean sospechosas de distorsión contemporánea en la figuración de los *Betaus* o en la crucifixión de Grünewald?

Las cosas son de otra manera, insisto. La presencia y la función del poema consisten en *intensificar la vida*. Lo hace estimulando la conciencia y excitando la sensibilidad en la percepción / comprensión.

Esta estimulación y esta excitación comportan una forma de placer. La presencia y la función del poema en la existencia, la causa y la “utilidad” del poema consisten en la creación de placer. Este placer se produce con independencia del significado, con independencia, incluso, de que el poema esté fundamentado en el sufrimiento. La legislación central de la poesía resulta así paradójica; un principio capital de la poesía es el principio de contradicción. Mi poesía está hecha, en su totalidad, en la perspectiva de la muerte (amando la vida pero en la perspectiva de la muerte); es el relato de cómo avanzo hacia ella, pero, en esta oscura conciencia mortal, yo, por el acto de convertirla en poema,

estoy intentando implicar alguna forma final de placer. Esto está claro en los grandes poemas elegíacos de la poesía universal.

Pero la existencia presencial del poema lleva consigo otra función ya antes aludida: la creación de conocimiento por vía de revelación. Es un conocimiento muy especial (aquí una obviedad necesaria): es un conocimiento poético. Es un conocimiento otro (esta expresión se ha convertido en un tópico, pero no deja por ello de ser una verdad importante). No es un conocimiento orientado a manifestarse en “claridades” coloquiales o informativas, es, antes que nada —ya está dicho— conocimiento de la propia realidad que el poema es; conocimiento de algo que no existe fuera de la poesía, aunque pueda arrastrar consigo referencias a otras realidades que sí existen fuera de la poesía pero que me parecen claramente secundarias.

Y después de estas palabras, Antonio, ¿qué es la poesía? Es una pregunta compleja, casi innecesaria y que desde luego lo mejor es remitirse a la lectura de su obra, pero creo conveniente hacerla pues se trata de una cuestión que siempre lleva a descubrir aspectos nuevos, afinar la reflexión y el conocimiento de la propia obra y por consiguiente lleva a un conocimiento más amplio de su obra por parte del lector.

Tengo algunas convicciones sobre la poesía, que se deducen más de experiencia que de ciencia. Las expondré con temor.

Quiero partir de una obviedad: la poesía es causa y producción de unos objetos de arte cuya materia es el lenguaje. Más adelante me dirigiré a otros aspectos de lo que la poesía pueda ser en su naturaleza, en su especie y en sus funciones relacionadas con la existencia. Yo creo que la percepción de la naturaleza de un objeto de arte corresponde primordialmente a la sensibilidad o, dicho de otra manera, los objetos de arte (incluidos los objetos poéticos) son antes sensibles que inteligibles; o aún más suavemente: son inteligibles bajo condiciones de sensibilidad. Esta convicción necesita apoyarse en otras quizá anteriores: los hechos artísticos y su fisicidad (también los hechos poéticos y su fisicidad) son inseparables de una energía simbólica. Todo en poesía es símbolo, pero debemos advertir que el símbolo es también una existencia sensible. Lo sé a fuerza de sentirlo. El símbolo poético tiene una corporeidad superior a la del signo. No es un convenio; es, él mismo, una realidad. En este orden de convicciones no me estorba que el símbolo pueda, aparentemente, no simbolizar nada. No será verdad. Si se trata verdaderamente de lenguaje y pensamiento poéticos, ocurrirá que simboliza algo que se desconoce, o que, más simplemente, se simboliza a sí mismo. No hay problema; lo importante y dirimente para saber que estamos en poesía es que hayamos percibido la energía del símbolo.

Pero volvamos a la fisicidad de la poesía. El lenguaje poético tiene su desencadenante en un impulso que es también de la especie sensible, en un impulso musical. Yo defiendo que *una música es el estado original del pensamiento poético*, y aún puedo precisar un poco más: el pensamiento poético se genera en la confusión profunda de una causa musical y una causa significativa. Así, confusión resulta ser fusión privilegiada que puede resolverse —de esto hablaremos más adelante— en revelación, es decir, en palabras que trascienden —y trasgreden— los pactos lingüísticos de la palabra normalmente informativa. Empezamos a vislumbrar que la poesía pueda no ser un lenguaje normal.

¿En su opinión, es la memoria un elemento determinante en la poesía, o mejor dicho, en la escritura de su poesía? Los recuerdos infantiles, el dolor conocido durante la guerra, ¿es la memoria fuente de creación?

Nos sentimos en relación con un objeto física y específicamente poético cuando percibimos sus valores de composición. Esta percepción se produce en el cauce de la sensibilidad. De la sensibilidad y de la memoria. De la memoria de los sentidos. De ahí que la poesía sea también esencialmente un arte de la memoria. En razonable analogía, fijémonos en que no seríamos sensibles a una melodía sin memoria sucesiva de sus partes. En poesía, igualmente es la memoria la que posibilita la temporalización de la palabra, su conducta musical. Y su rítmica, es decir, sus cualidades artísticas sensibles. Sigo, pues, opinando que la música es el estado original del pensamiento poético.

Pero la memoria, activa más allá de los sentidos, es —además y siempre— conciencia de pérdida (conciencia de lo que ya no está con nosotros o de lo que ya no es); conciencia, por tanto, de consunción de tiempo correspondiente a vida, y, también por tanto, conciencia de ir hacia la muerte. Y esto es verdad (en mí pero no sólo en mí) hasta tal punto, que no esconderé una afirmación quizá dura: la poesía existe porque sabemos que vamos a morir. Yo pienso que la poesía, quiérase o no, se hace en la perspectiva de la muerte. No es una averiguación complicada; simplemente, sucede. Y sucede sin perjuicio de que esta perspectiva incluya el amor a la vida o que la poesía lleve consigo un pronunciamiento gozoso. En cualquier caso y actitud, el tiempo —la memoria— nos dice que vamos a morir. No voy a dejar desamparada esta advertencia. Es verdad que, en todos los casos, incluso cuando está fundamentada en sufrimiento, la poesía tiene su causa y su finalidad en la generación de placer. Leemos *Las coplas* de Jorge Manrique, las *Baladas* de François Villon o el *Libro de Job* para proporcionarnos algún tipo de placer. Será paradójico, pero sucede. La poesía, en los actos de creación y de recepción, activa neurotransmisores que levantan placer; los mismos neurotransmisores que se activan en el acto amoroso o en la resistencia al dolor. Es un hecho objetivado por la ciencia coetánea. La percepción, sin embargo, es antigua; ese amado y extraño “contemporáneo” que es Aristóteles nos dice: “...no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio”. “El que le es propio” no es otro que el paradójico y contradictorio que vengo diciendo.

De manera deliberada o impensada, la poesía tiende a intensificar nuestra vida mediante una especial forma de placer (“el que le es propio”), de modo que la poesía es también el arte de implicar placer en el relato (inevitable) de cómo avanzamos hacia la muerte. Es ilustrativo leer en Leopardi (debo la cita a Jacques Ancet) que “el sentimiento de la nada es el sentimiento de algo muerto y mortal. Pero si ese sentimiento está vivo [...] su vivacidad prevalece [...] sobre la nada de lo que hace sentir...”.

La causa musical del texto poético suscita y, de algún modo, prefigura su contenido lingüístico y es en este punto cuando hace su aparición el pensamiento. Fijémonos en que no he dicho que el pensamiento no exista antes de llegar a este punto; lo que he dicho es que es en este momento relativamente avanzado del proceso cuando se aparece. Más llanamente: en poesía, yo sólo sé lo que pienso cuando me lo dicen mis propias y ya escritas palabras.

Si esto es así (estoy anticipando reflexiones, mi método expositivo no es muy bueno), aunque el pensamiento sea siempre actividad creadora de conocimiento, sucede que el pensamiento poético no procede de reflexión o investigación ni es deducido en modo deliberado de otro pensamiento preexistente (salvo en la mala —mejor: falsa o inexistente— poesía), sino que (sigo anticipándome), se manifiesta en términos de lo que me atrevo a llamar revelación (nada que ver esta “revelación” con la trascendencia). Tendríamos así que, así como la comunicación del pensamiento reflexivo, analítico o meramente conductor de observaciones empíricas es de naturaleza informativa, no lo es, ni

tiene por qué serlo, la que yo entiendo derivada de pensamiento revelado. Dejemos, de momento, esto así. Revelación no es información. Creo que estamos acercándonos a la especie del fenómeno poético.

Hablemos un poco de su propia tradición, la tradición poética que se ha ido formando por elección y gusto personal, sus preferencias, cómo encaja su obra en ella.

Ahora mismo, defender la sola legitimidad poética del lenguaje normalizado por una relación convenida (realista, suele decirse) con lo conocido, supone un error en la perspectiva histórico-poética y una propuesta reaccionaria en lo que concierne a las tradiciones, de las que algo debo decir ya.

Cuando la poesía tenía funciones ampliamente sociales; cuando era necesaria para conservar saberes, excitar la religiosidad, comunicar hechos de interés general, alabar o denostar al poderoso, difundir opciones partidarias, conmemorar hazañas bélicas o, simplemente, rellenar ocio, la poesía tenía asumidas funciones que bien podemos llamar mediáticas. Entonces podían prevalecer en ella, enfatizados o no, rasgos predominantemente realistas, y esta consistencia se hacía dominante en el lenguaje y en el pensamiento poéticos y llegó a configurar una tradición.

Cuando la información se vinculó a medios tecnificados, la poesía a los efectos informativos, se hizo socialmente innecesaria y carente de sustancia propia. Esto fue causa de que se abriese, por así decirlo, otra tradición. Su momento inicial se produce coincidente con la aparición de la tipografía.

Fue entonces (Garcilaso, por ejemplo, en España) cuando el lenguaje y el pensamiento poéticos empezaron a manifestarse “autorreferentes” (tomo la expresión de Miguel Casado) o “intranferentes” (el préstamo, en este caso, es de Jacques Ancet) y esta conducta fue causa de un ensanchamiento de los espacios abiertos en la poesía a la realidad. Y realidad pasaron a ser las existencias, intelectuales, por ejemplo, y la poesía pasó a ser “irremediable subjetiva” (la conclusión es de Sartre en *Orfeo negro*). Se había producido una mutación cualitativa profunda: ella misma, la poesía, era ya la realidad y esto la liberaba del realismo, que pasó a ser una simple opción estilística, obligatoria en la historiografía y simplemente impostada en las ficciones literarias (imitación descripción, representación) referentes a realidades “exteriores”. Así y entonces fue la entrada en la tradición actualmente viva. Resulta penoso que aún las carencias de simpatía histórica entorpezcan el entendimiento de la sustancial diferencia que existe entre realismo y realidad.

En su poesía el lenguaje adquiere características que lo acercan a toda experiencia de desprendimiento. El lenguaje como transmisión de la experiencia poética, como elemento que la transmite, que la comunica a los demás, es un tema del que se ha hablado y se habla a la hora de abordar la conexión entre el ser y ese indefinido mundo al que como creador tiene acceso para profundizar el conocimiento. ¿Qué puede añadir al tema del lenguaje?

El lenguaje (estamos ante un tópico obligatorio) genera conocimiento; lo genera creándolo o activándolo, que no es lo mismo. La Creación a partir del Verbo no es más que la versión mitológica de este poder generativo. La creación de conocimiento se produce en el nombre. Lo innombrado es lo Desconocido: no tiene existencia intelectual. En lo Desconocido, en lo aún no nombrado, reside la causa del lenguaje creador, del lenguaje de revelación.

Existen, pues, dos lenguajes: el de lo Conocido y el de lo Desconocido. El primero, tengo que insistir, es informativo; el segundo “habla de lo que no existía” (entrecomillo de una

ponencia aún inédita de José Luis Pardo) y crea, añadido, aquello que no existía.

Simultáneamente, el lenguaje creador es lenguaje de revelación.

Estos dos lenguajes no son semánticamente equivalentes ni están constantemente comunicados entre sí: se rigen con “legislaciones” distintas. Diré aún que no existe más que un lenguaje de creación-revelación: el lenguaje poético.

Sin duda, en su aplicación a lo conocido (la realidad dada y objetiva), el lenguaje informativo acrecienta el conocimiento y, también sin duda, se trata de un mecanismo muy importante para la vida. Sus cualidades exigibles tendrán que ver con la univocidad, la claridad y la potencia denotativa. Necesariamente, ha de permanecer en los términos de un código establecido. Estos límites son, precisamente, su definición. Tendrá su posibilidad más fuerte en ampliarlos impulsado por la investigación (así ocurre en el lenguaje científico), y podrá incurrir también en campos subjetivos generalizables (emocionales, sentimentales...) de la existencia. Podrá decir, por ejemplo, cosas tan serias como “te amo”. No es poco, pero no es más. No se trata, desde luego, de un lenguaje en libertad y para la libertad.

Si la confusión de que he hablado antes (la confusión privilegiada de una causa musical y una causa significativa, permítaseme recordarlo) se acepta como razonable, podremos convenir también, mediante una suave licencia, que el pensamiento poético es un “pensamiento que canta”. Quiere decirse que “el pensamiento que canta”, es “otro” pensamiento; que no está vinculado a los juicios comunes, a la investigación o a los sistemas; un pensamiento que se origina precisamente en la disolución de la normativa común del pensar, en un espacio en el que las presencias son realidad en el símbolo y el símbolo no remite obligatoriamente a otras realidades que las que lleva consigo en su corporeidad verbal.

Pasando a la concreta especificidad del conocimiento poético, tenemos que hacernos urgentemente una pregunta: ¿qué clase de conocimiento es éste? No es el conocimiento de la realidad objetiva tal y como nos lo ofrecen ahora mismo la ciencia y las tecnologías; no es el conocimiento insisto, de la realidad ya explicitada por otros medios. Lo diré de una vez: la poesía genera, primordialmente, conocimiento de la realidad que ella misma crea y que ella misma es. No necesita, aunque pueda hacerlo en un régimen secundario, referirse a realidades exteriores. Por eso, en nuestra tradición, he destacado más arriba dos atribuciones muy valiosas: la poesía, hoy y en su consistencia principal, es autorreferente o intrarreferente.

Con estas dos potencias (¿o se trata de una misma y sola potencia?), la poesía dice, por encima de todo, aquello que no puede decirse fuera de ella; lo que, simultáneamente, puede ser simultáneamente lo uno y lo otro, lo mismo y lo contrario sin entrar en incoherencia, porque el acto poético, en cuanto tal, se afirma incuestionable y evidente. Esta coherencia será su “marca de calidad”. La poesía puede decir aquello que no es verdad más que en su interior y, como he apuntado antes, la imposibilidad “exterior” es superada por un acto de creación. Recuérdese: aparece una existencia intelectual que nada tiene de precaria, de modo análogo a como sucede con los sueños, que —lo sabe la ciencia— son determinantes en nuestras vidas. No vale ignorarlo: la poesía es una realidad que nace al revelarse, una existencia cuya naturaleza es la revelación.

Cada cierto tiempo se dice que el arte ha muerto, que la creación, la belleza, han muerto. Desde las vanguardias parece que sea un asunto que de vez en cuando sale a colación.

¿Cómo ve usted hoy la vigencia de la poesía en una sociedad cada vez más mercantilizada?

En el actual pragmatismo histórico, el lenguaje y el pensamiento poéticos parecen tener un lugar y una importancia menores. Vivimos en una realidad cruelmente objetivada y utilitaria, pero, en los espacios de soledad, minoritaria pero aún fuerte, se hace presente la inclinación “primitiva” a conjurar el sufrimiento y la muerte con un lenguaje aprendido cuando el mundo era sagrado.

La poesía históricamente solvente mantiene una relación dialéctica con ese pragmatismo histórico: frente al poder de los hechos objetivos ha radicalizado la subjetividad; la progresiva masificación ha agudizado los individualismos; las apariencias de racionalidad han suscitado apariencias de irracionalidad: las formas declaradas o encubiertas de no-libertad han sido causa de una libertad excitada del imaginario.

Parece, dentro de este escrito, que este es el momento, ya un tanto demorado, de hablar del pensamiento en su historicidad actual para distinguir, dentro de ésta, la peculiaridad, también actual, del pensamiento político. No ignoro que existen demarcaciones planetarias en las que el subdesarrollo conserva, “cuajados”, restos de pensamiento primitivo, pero yo voy a referirme a la parcela desarrollada en la que, al parecer, nos encontramos, a la conducta del pensamiento en esta parcela y, finalmente, a la especie, los contenidos y el cometido del que pueda identificarse como pensamiento poético en esta región planetaria. La democracia interpretada en que vivimos se identifica con un neoliberalismo falaz que segrega un pensamiento programadamente débil. Esto es diariamente verificable en la apropiación y el uso que el poder hace de tecnologías y los instrumentos informativos. El poder globalizador, con el que no puede compadecerse ni la más degradada noción democrática, va a intentar —y seguramente a conseguir— una anulación o asimilación también “global” del ya minoritario pensamiento crítico, y también del pensamiento fanático que se genera en reservas regidas aún por “primitivismos” visionarios. La “privación de sentido” (es éste un concepto elaborado por el poeta español, recientemente fallecido, José Ángel Valente) es, cada día más, el “arma pesada” del poder. Está especialmente dirigida a las conciencias.

Con todo, la poesía, ajena a valores de mercado y carente de operatividad fuera de reductos íntimos, es una forma de resistencia. En la subjetivación radical ya señalada, en la condición críticamente subversiva de su lenguaje (no en programas temáticos ni en la explicitación ideológica, como pensó, en términos de simpleza, la llamada “poesía comprometida”), están implicadas fuerzas desproporcionadamente menores pero cuyo signo es, de alguna manera, revolucionario. No se trata de las envejecidas tipicidades revolucionarias. Se trata de una revolución “otra”, como “otra” es también la tipicidad de la opresión. Se trata, con seguridad, de una revolución sin esperanza, pero está ahí.

La poesía, ajena a valores de mercado y carente de funciones “externas”; es por ello, precisamente por ello, la única actividad que, ahora mismo, puede ignorar los “mandatos” de las finalmente integradas formas del poder, la única actividad que puede escapar al gregarismo. En la subjetivación radical, en la amplificación “anormal” del lenguaje, ahí ha germinado la mutación cualitativa que hace de ella una fuerza —débil, hay que decirlo, pero real— de oposición; ahí, en la intimidad moral y estética del lenguaje, brota una función que ha tipificado con gran exactitud el filósofo español José Luis Pardo: “El poder de la palabra para deshacer los significados establecidos es, sin duda, un poder subversivo y liberador.” Es necesario añadir que lo es en términos minoritarios, pero esta incorregible

circunstancia no anula el hecho de que sea la “agitación lingüística” la justificación histórica de la poesía.

La poesía no ignora la realidad exterior. Sabe que esta realidad se da en un mundo difícilmente amado, organizado según normas de injusticia. Sabe —con dificultad, pero sabe— que acomodarse en el pensamiento débil es una inmoralidad; consciente o inconsciente, pero inmoralidad, y que la banalidad cotidiana, entendida como un valor poético, resulta grotesca frente a la gravedad de vivir y morir en ese mundo. Desde esta convicción, digo que el lenguaje domesticado se opone estúpidamente a la poesía. La poesía, si lo es, sabe que sólo tiene sentido en la rebeldía del lenguaje y del pensamiento utópicos; en el lenguaje y el pensamiento que resultarán irrealistas y anormales respecto de la despreciable “normalidad” de la existencia dirigida. Es cierto —bien lo sabemos en España— que algunos fascistas del pasado dieron en decir que “al mundo lo movían los poetas”. Falso; no es eso, pero sí es verdad que sólo la rebeldía de la creación libre puede ser crítica y mantener una compostura moral frente a la actual crueldad “suave” del poder “democratizado”. La poesía no es, en modo directo, un instrumento para transformar el mundo, pero sí un instrumento para afilar las conciencias. Se trata, quizá, de la última resistencia y es una resistencia con valor moral. Contrariamente, acomodar la poesía a la convención de una normalidad criminal, es, a su vez, una estupidez pasivamente criminal. En España, ahora mismo, se postula —ya lo he insinuado, creo— una poesía (?) articulada con significaciones (con no-significaciones, más precisamente) que resultan armónicas con las emanaciones seudosemánticas del poder. Entristece. Pero, por algunos de nosotros —permítaseme un romanticismo palabresco— “no pasarán”. No ignoro que esta fue una exclamación fracasada. Puede no ser más que una argucia inconsciente para no despreciarme a mí mismo.

Hay un asunto que me gustaría que trate y que, desde luego, ha ido dejando entrever en las respuestas anteriores. Usted hace una diferencia entre literatura y poesía. Ficción y realidad no tendrían nada en común. La poesía estaría clasificada como parte de la realidad, en la creación, en algo intangible que a la vez puede ser lo más tangible, y por lo tanto lo más perturbador.

Hasta aquí, excursión acumulado sobre la materia poética y, finalmente, referido a la circunstancia existencial. ¿Por qué ahora un epígrafe tan aparentemente técnico como “La poesía no es literatura”? Trataré de justificarlo. No sin algunos retornos redundantes al texto precedente.

Pienso que existe una “reserva” del pensamiento no privado de sentido, ligada sólo a una minoría capaz de interiorizar una última resistencia. Esta “reserva” sólo podrá vincularse a la poesía, es decir, a una escritura de signo apocalíptico que no se presta a la “representación” de un mundo globalmente interpretado por el poder. Sabemos que esta escritura carecerá de voluntad de éxito dentro del consumo globalizado (caracterizador ahora mismo de la ficción literaria). Podemos estar seguros, incluso, de que esa escritura no será literatura. Lo verificaremos más fácilmente si advertimos que, también ya y desde siempre, la poesía no es literatura. La poesía real, quiero decir, no la pseudopoesía acomodaticia.

La literatura es, ciertamente, una producción humana en ocasiones grandiosa, pero la literatura es ficción y la poesía es realidad, y en esta realidad se amplían y se intensifican nuestra conciencia y nuestra vida y no en la ficción. Ceñido a su cuerpo incandescente,

interiorizando la resistencia frente a una existencia globalmente interpretada, siento que la poesía es un territorio de dolorosa libertad. Diré por qué.

La literatura representa y, con independencia de su importancia estética, no es más que ficción; la poesía crea y revela y, sobre todo, no es ficción ni representación ni (léase, disculpando sus excesivas apoyaturas en la gramática, a Kate Hamburger) “se parece a la vida”. ¿Qué es, entonces, la poesía? Lo diré de una manera económica: la poesía es parte de la vida, es su emanación más intensa y es una realidad a la que pueden traerle sin cuidado “los realismos” materia de mercado. Debo añadir (estas precisiones “técnicas” son, a veces, necesarias) que es una emanación de la vida con independencia del género en que se manifieste. Aristóteles hablaba de “un género que carece de nombre”. He aquí una vieja y genial intuición en la que se superan todas las convenciones académicas posteriores y se desprecian los “valores de la ficción” (la imitación aristotélica no consiste exactamente en parecerse a).

También puede ser útil acudir a los ejemplos personalizados. Veamos: Galdós es un gran literato, pero san Juan de la Cruz no es un literato; Balzac o Stendhal son grandes literatos, pero Villon o Rimbaud no son literatos; Thomas Mann es un gran literato, pero Kafka no es un literato. Podría seguir.

Podemos, pues, ser desesperadamente optimistas. La literatura va a ser globalizada, pero la poesía no es literatura. Al fin y al cabo, la poesía existe porque sabemos que vamos a morir y la poesía es, ha de ser, sobre todo ahora mismo, un lenguaje desesperado, semánticamente libertario, subversivo en relación con los significados “globalizables” que se compadecen con el poder en el interior o en la proximidad del pensamiento único (programadamente débil, he dicho antes). Dentro de estas convicciones, mi poesía intenta ser fiel a las causas que la hacen existir.

STEFAN VAN DEM BRENT

Compromiso de sombras

1

Ese hombre sería suyo —se lo juró a sí misma—,
pero el que se hizo suyo era yo.

Lo que en mí la atraía era un puñado
de palabras tempranas, indecisas, prematuras.

Lo que la trajo a mí aún no era
lo que sería yo. (Años más tarde,

tras herirnos lo bastante el uno al otro
y tras chocar duro las palabras
con los hechos, era yo el que juraba
ella sería mía en cuerpo y alma.

Lo que en ella me atraía era la suma
de esos fulgorcitos en una ojeada.
Lo que me trajo a ella fue el destello
efímero en una sola mirada.)

Si a simple vista quieres distinguir
una estrella, has de mirar fijamente
al lado suyo. Sería mía en cuerpo y alma,
y la solté.

2

En cuerpo y alma —se lo juré a mi sombra—,
y la solté.

Y casi me la pierdo, me la pierdo, me la pierdo
casi. Árido y desierto se me hizo el espacio
que me dejaba ella, casi increado aún el mundo
de las penumbras donde se desvanecía.
¿Qué Dios dijo: “¡Ya no hágase la luz!”?
Ya no hízose la luz, y anocheció.
Una tierra errante bajo el cielo iba en busca
de una Luna nueva, agazapada ¿en qué sombra?

No se puede mirar al lado de la noche: por eso
no pudimos distinguirla. Los cuerpos celestes van
rechazándose entre sí. Sólo los terrestres
se acarician los defectos, se arrullan los fantasmas.

Me ganaría la apuesta; yo no soportaba
perder.

3

Se me fue con mi sombra. Intenté atraparla
y me robé la suya.

No la solté; la iba cortejando
dolido. Tarde o temprano
volvería ella misma a reclamarla,
y la cambiaría por su piel
y por su carne y hueso.

Me mantenía firme, con un fantasma a mi lado,
y ni un alma que viera cómo yo en persona
iba abrazando a su sombra al faltarme la mía,
la que se fue adonde ya no queda luz alguna.

4

Y cómo, furtivo y fantasmal,
quedaba yo a su lado. Y ella al mío,
hasta que viese claro que su sombra
no pudiera apartarse de quien ella
creía negar. Y cuanto más de mí
se iba alejando, tanto más se juntaba
lo que seguía excluyéndose
como el día y la noche.
Y a mí ya me clareaban las tinieblas,
y a ella la mareaba tanta luz.

5

Sería mía en cuerpo y alma: de eso estaba yo seguro,
tan seguro como ella al contradecirme.

Tan seguro como la noche contradiciendo el día,
tan seguro como el pájaro en el aire.

Serían mías sus manos y sus pies,
serían mías sus mejillas y sus muslos,
mío sería su aletazo más veloz,
sería mío su vello púbico más pausado.

Tan seguro como la lengua que contradice el silencio,
tan seguro como el pez en el mar.

6

Todo compromiso quiere ser eterno, pero todo juramento
es vano. Juramos votos
y los abjuramos. Juramos
aberraciones por el mundo entero, juramos
endiosando a nuestras emociones, pero todos los dioses
eran vanos. Conjuré
a una mujer.

Todo compromiso quisiera ser noble, pero todo lo que se eleva
es vano. La conjuré
a ella. Conjuré a un espectro y a todos
los demonios. Conjuré a una tormenta con un aluvión
verbal. Y ella seguía callada.

7

Ese hombre sería suyo —se lo juró a sí misma—,
pero ¿dónde se encontraba?

Iba en su busca, echando de menos su propia sombra;
iba en su busca bajo la mía.

Iba en busca de un cuerpo, y abrazó un fantasma;
intentó apresar una nube, y se convirtió en roca.

Creía reconocerlo, y se hizo otro. Lo que vino
con la marea viva se fue con el reflujo.

Mientras brillaba el sol en la mar, él
ya se fue al lado nocturno de un océano.

Era un dios, y no podía permanecer.
Ella era una mujer, y lo haría suyo

—y el que se hizo suyo era yo. Se hizo suyo
el que no le bastaba, suyo se hizo uno

en cuya busca no iba; lo encontró
donde me dejé hallar.

ANDRÉ DOMS

Nota y traducción de MARCO ANTONIO CAMPOS

Nacido en Bruselas (Bélgica) en marzo de 1932, André Doms hizo estudios de filosofía y letras (filología romana) en la Universidad Libre de Bruselas. Profesor en la enseñanza media hasta 1982. Empieza desde entonces un período de estancias largas en la Europa central y los Balkanes. Reside a orillas del Mosa (Namur) desde 1994. Poeta, ha publicado una docena de libros desde 1953, entre los cuales destacan *L'aube et l'aval*, *La fascinante consummée*, *Poursuite d'Ulysses*, *L'ost / Rhapsodie*, *Fleuve* y *Au présent de l'histoire*. Ha publicado cinco libros de crítica y ensayo y sus artículos principales aparecieron en los tres volúmenes de *Tenir parole* (2000). Ha realizado varias antologías y traducido y adaptado numerosas obras de poetas y prosistas húngaros, serbios, macedonios, croatas, italianos, rumanos y finlandeses, entre otros. Ha sido traducido a varias lenguas.

Prosigue Ulises

ELEGÍA 1

Pregunto
Quién habita la noche
sabiendo cómo calla la boca malva
se pierde la máscara de la vida
los ojos que erran en campo de ausencia
quién habita la noche
sino los ojos hundidos
en torno de las cosas
cuando la náusea la agria demencia
seria se empeña en tejer
rojo y negro
en invadir de sangre de cerca de lejos
la mujer en el corazón
de mi tiempo de corazón
quién habita mi noche
y con esto el tiempo no puede nada

ELEGÍA 4

¿Qué habría sido yo sino uno de los profetas
de la imperfección de vida
cantor ávido ciego
albañil de lo inútil
o el que pesa ebrio sus glosarios
No importa quién me habite
No ser sino frases
distráidas imprudentes
cuando el odio en la fiesta
aullaba hasta en tu cuarto
amartillaba tu obsesión
te descuartizaba
Y pregunto
¿cuál fuego de mi mano te requirió?
En el jardín de noche ya pasada
¿olvidas al poeta?

ELEGÍA 5

Que dios juzgue
solo en el goce de sus días de cólera
que nos juegue con nuestras palabras
y ponga allí muerte por vida
que triture su sangre con nuestra carne
y se complazca en ver el ángel
caer que consagre la infamia,
lacere la resplandeciente
de escarlata y de noche

hablo yo del sentido perdido
de los corazones cosidos de absurdo
ternura evaporada demasiado
nudo de dolor que late
y pregunto
por qué el sufrimiento
incumbe al hombre

Ulises no murió aquí
Su mujer sí el perro
Tan insensata la casa de Ítaca
Hasta el viaje :
un rito
si partes de nuevo sin esperar más
a lo que un dios te conmine

No eres sino un nombre
en unos labios
De los con qué marcan las
que van a desaparecer
Haz que ese nombre
tome
retome cuerpo

Jamás su edad de razón
el lodo indubitable
Habitaré la fuente
donde espuman las estaciones
la luz repartida
Carrera hacia los soles Gozo
Me restituyo a lo imponderable
a tu párpado
a los dedos
de nuestro despertar

Si lo acorralas
entre tus palabras huye el ser
Cuenta antes bien
el ojo de la tempestad

la gran carena
y aquélla que rema evidente
en tu palabra
El viento reflejará
tu rostro menos improbable

MARÍA ANTONIETA FLORES

el esqueleto de las hojas sólo sabe de un viento indetenible
que las habita y las quiebra
el golpe de sus cuerpos cuando caen es silencioso
apenas crujen entre ellas
apenas dan cuenta del tiempo
y en las noches forman piras
Aquí también las hojas enrojecen
De Presente que no en ausencias (1995)

y de vez en cuando me detengo y en un punto oscuro
del cielo te pienso y doy cuenta y fe del dolor que no
atraviesa sino que lacera los huesos y despoja; entonces,
vuelvo a escribir y ya no soy la misma que te recordó
De Presente que no en ausencias (1995)

hacia ti sólo un puente de hierbas sagradas
hacia ti un rayo que desprende la luna
hacia ti los quebrantos del bosque enardecido
y el cielo que te parte a la derecha

De *Agar* (1996)

una mujer no entierra las uñas en el cuello
amado
apenas lo surca
deja el recuerdo
asusta que sabe
y muerde con delicia los ejes del cuerpo
y santigua los extremos más acontecidos
y su uña ara lento para ser pródiga en el amor

con el cuerpo abre ventanas al tiempo
ése que nunca la visitará
y traza leve una dirección
nada dejan los surcos del desierto

ha sido hábil
seca el sudor de su cuerpo
y llora

intenso ha sido el mordisco que me has dejado en la piel

De *Agar* (1996)

el caliente sabor de la ternura
Thiago de Mello

hoy me duele demasiado el amor
su ausencia
su certeza de instante
su mentira
el bagazo de unos días
la intensidad que me colgó en este dolor largo
interminable
con hambre de muerte bebo el vino blanco
y pienso en la exactitud de la palabra
en lo simple de una metáfora
obscena
y me digo
sólo un polvo

Poema no recogido en libro, 2000.

ALÍ CALDERÓN

El discurso amoroso en la poesía de Vicente Quirarte

La obra poética de Vicente Quirarte es ya de imprescindible lectura en las letras mexicanas. El horizonte abierto por su poesía se vislumbra extenso. Es por ello que en sus poemas advertimos numerosas vetas. Destaca entre éstas particularmente una debido a los altos niveles de intensidad que alcanza. Me refiero a esos poemas que construyen lo que podemos llamar “el discurso amoroso”. Este análisis, por tanto, centrará su atención en el

sujeto amoroso porque es él, a partir de los giros lingüísticos y sus arrebatos de lenguaje, quien hilvana el discurso y edifica el sentido.

Roland Barthes proponía estudiar el discurso amoroso a través de la observación de las “figuras” que recurrentemente utiliza el sujeto de la enunciación. Las figuras, a nivel transfrásico o discursivo, funcionan como conectores de isotopías. Dicho de otro modo, el discurso amoroso es el proceso con que se desarrolla la pasión, la organización sintagmática de un estado del alma, en este caso el amor. Este proceso está constituido por diferentes momentos o estadios. Los momentos (o figuras que determinan el sentir y el actuar del sujeto) pueden ser, según el proceso, por ejemplo, la atracción física, el abismarse, los celos, el abrazo, la angustia, la declaración, el “te amo”, el suicidio, etcétera. Pero además de la observación de estas figuras que “prefiguran” el modo de sentir del sujeto amoroso, deben también atenderse otras circunstancias igualmente trascendentes. Una de ellas es el origen del discurso.

El discurso amoroso es sincrónico y diacrónico, es decir, se desarrolla en un tiempo histórico determinado y expresa la sensibilidad de una época específica pero, simultáneamente, es heredero de una gran cantidad de experiencias eróticas, amorosas y culturales que determinan el sentir que explicita. Así, el sujeto amoroso del siglo xx es el depositario final de la sensibilidad clásica, medieval y moderna.

Hurgar en la psicología del sujeto amoroso resulta igualmente necesario para analizar el discurso. Asimismo, es importante advertir, a nivel ontológico, cómo se desarrolla y resuelve el problema de la alteridad. Para completar el análisis, se deberá observar cuál es el procedimiento y los recursos estilísticos utilizados en la confección de los poemas. De este modo se intentará presentar una visión más o menos completa del discurso amoroso en la poesía de Vicente Quirarte.

I

El discurso amoroso tejido por el poeta está dominado por cuatro figuras básicas. La primera de ellas, que inaugura el discurso y posibilita su desarrollo, es el amor al cuerpo, el amor a la belleza, la simple, pero no por ello menos importante, atracción física.

El cuerpo del sujeto amado genera eso que Sartre llamaba alegría estética. Es este cuerpo el origen y el motivo de los pensamientos y emociones del sujeto de la enunciación. Este momento de contemplación y asombro frente al otro bello es el primer estadio del proceso, la condición necesaria sin la cual no puede aparecer el amor.

La fascinación por el cuerpo amado se observa en distintos poemas de Vicente Quirarte. En el segundo de los Epigramas para la desamada, por ejemplo, puede leerse:

*Por el aire rubio y rizado
de este Palacio, Lesbica, que es de Hierro,
suelo vagar de cuando en cuando,
porque puedo así, sin despertar sospechas,
sin que nadie me pregunte qué deseo,
soñar que ese vestido reclama
tus hombros y tu talle
o que aquellas medias, si pudieran hablar,
pedirían ser llevadas por tus muslos.*¹ (pp. 39-40)

y en “Nota al pie de Catulo”:

*que todos sepan desde ahora
que siempre estuviste como quieres
y también como yo quería:
que medías tanto de busto y tanto de cintura
y otro tanto y tanto y tanto de caderas
para que mañana eruditos,
ratones de biblioteca, estudiantes de literatura
recuerden, estudien, registren y celebren tus blue jeans
y no haya necesidad de buscarte un sitio
al lado de la casta Beatriz, tan aburrida. (p. 101)*

O en el siguiente fragmento del cuarto soneto de *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrecia Buti*:

*Si canto tu belleza no es por otra
razón que por guardarme de su brillo. (p. 172)*

Pero nunca como en el sexto poema de *Puerta del verano* puede advertirse la belleza del cuerpo como irrevocable condición para que el amor aparezca:

*Debe ser, ante todo, más que bella,
y toda la belleza que no use
ocupe hasta las horas de su ausencia.
Debe ser bellísima
y estos versos no acepten que su aliento
es materia inferior a lo que cantan.
Ha de ser tan hermosa
como su cabellera azotada por el viento,
caballos que entran a una ciudad de madrugada
o pueblo que desfila después de la victoria
entre besos y flores de muchachas.
Ha de saber besar tan suavemente
que parezca un lápiz HB
en una hoja de papel fabriano,
o ha de volverse ola encabritada
con la violencia sin retorno de la tinta.
Ha de ser pero tan bella
que su nombre se pierda y su recuerdo
imprima un sello de agua en mis cuadernos
y en mi hambre y mi sed y mi derrota. (p. 204)*

Después de un poema como éste, “al discurso no le queda más remedio entonces que afirmar la perfección de cada detalle y remitir el ‘resto’ al código que funda toda belleza: el arte”.² Al respecto, Sandro Cohen dice que “en la obra de Quirarte se confunde el arte con

la mujer, o —más bien— la mujer es la obra de arte: sólo así puede el creador y el amante lograr la suficiente distancia para no consumirse en las llamas de su propia pasión”.³ Por ello, sólo a través de la poesía, el sujeto amoroso puede cantar la belleza.

El tema de la belleza es importante en Vicente Quirarte. Por eso, en un fragmento de *Iniciación*, escribe:

Existen dos formas de aproximarse a la belleza: admirarla con el respeto y el asombro que nos provoca el mar desde la orilla, o intentar reproducirla con nuestras limitadas herramientas. El poseído sufre dos clases de ceguera: una le permite mirar sólo la sustancia aparente de lo bello; otra lo vuelve un ser deslumbrado por una luz tan poderosa que no le deja ver aquello que está frente a sus ojos. (p. 296)

La siguiente figura, axial en este discurso, es el amor desbordante. El sujeto amoroso, después de la contemplación y el goce de la belleza del cuerpo del otro, experimenta un salir de sí, un éxtasis, y siente que su amor es incontenible, incalculable, desbocado, incesante. Se trata del momento de mayor intensidad en el proceso pues el amor, la sexualidad y el erotismo se identifican plenamente. Cada palabra y cada verso erotizan el lenguaje de modo insospechado; nunca antes como ahora, materia y forma sustentaron un solo elemento, la poesía. La intensidad en el plano del significado contagia ineluctablemente al significante, esto es, lo que le sucede al discurso le sucede a su soporte, el lenguaje.

Vicente Quirarte muestra el amor desbordante, por ejemplo, en el quinto de los *Epigramas a la desamada*:

*Si yo te besara como te recuerdo,
no podrías respirar un solo segundo.* (p. 41)

Un fragmento del décimo poema de esa serie, echando mano de la alegoría, revela el arrebato de este amor desbordante:

*Es sentir en el pecho un Porche 917
por la recta Les Hunaudières
en la última vuelta de las 24 Horas de Lemans,
descubrirte sin que me mires, a lo lejos,
con la falda que iba mejor con tu figura.* (p. 43)

El peso del amor es inmenso y asfixiante. Por ello escribe el poeta:

*Si el cuerpo que me entregas
forma parte del cielo que me ahoga,
¿cómo podrían mis manos abarcarlo?* (p. 133)

Y, finalmente, la contundencia de dos versos para mostrar la fuerza y la singularidad de esta figura del discurso amoroso:

*Tanto cielo nos cupo en cuerpo y alma
que hay que llenar de mundo cada poro.* (p. 177)

La tercera figura de este discurso amoroso se sitúa a medio camino entre la angustia y el dolor de amar. En las dos primeras el tono del discurso era creciente, la intensidad iba en ascenso. En cambio, este momento del proceso está domeñado por una sensación de vertiginosa caída libre. Aquel amor particularmente inagotable es ahora motivo de dolor, angustia, pesadumbre. Versos antes inauditos, aquí aparecen:

*En la inevitable fe de erratas
impresa en la página final
consta que nunca dije “te amo”. (p. 47)*

El único te amo está impreso en el silencio. (p. 47)

*El puñal más hondo, amada,
el cielo más bajo y más inalcanzable,
el bolero más traidor,
la sinfonía más pérfida,
todo se cita aquí. (p. 71)*

*Volveremos a ser lo que al principio,
cuando antes de ser uno éramos tierra
y el amor no era herida en nuestra carne. (p. 388)*

La agonía, el encuentro con la fatalidad, es otra expresión de esta figura. Así encontramos versos como:

*Por la dicha de ser los dos en uno,
no puedo arrepentirme de quererte,
aunque hoy busque las alas y me encuentre
ángel sin gracia al borde del abismo. (p. 177)*

La vida es una cosa; otra, el amor y su aliento de agonía. (p. 299)

Pero la experiencia de la angustia y el dolor torna al sujeto amoroso crítico de sí y de su amor mismo:

*No hay herida más honda
que la que deja abierta la hermosura. (p. 222)*

La belleza es una de las heridas más dolorosas que sufrimos. (p. 295)

La última figura, el postrer momento del proceso, es la conciencia de la sublimidad del amor. Este sentimiento aparece intacto, inmaculado, límpido; desvanece cualquier sombra que sobre él se ciña. El tono hierático y solemne de esta poesía nos remite a la totalidad, a la plenitud. Por ello, versos como los siguientes funcionan como culminación del discurso:

Después del amor

el agua se lavaba en nuestros cuerpos. (p. 130)

Arriba, la altura y el silencio te pertenecen. (p. 73)

*Cuando escribo tu nombre en las paredes
en las tejas comienza a arder el alba.* (p. 134)

Cuando te tiendes, desnuda y bocabajo, tu espalda me mira aunque tú duermas: tranquilo mar con su rebaño de islas que, a pesar de la poesía, bautizamos pecas. Nadie sabe que allí late un sueño no realizado de Dios. El ritmo de tus pechos, la última gota de sudor, el cabello vertido en las almohadas, como si aun dormida construyeras un mundo de nombre tan real como tu ropa que levanto en mi camino al baño. Más allá del deseo de besarte y confirmar en la caricia —inútilmente— mi pasión, comparto el cansancio de Dios tras concebirte, esa fatiga que sólo es privilegio de quien ha ocupado el día de sur a norte, seguro de que mañana es una hoja en blanco invadida por palabras que, si antiguas, cobran nuevo sentido en cada acto. (p. 252)

II

El texto artístico es, en cierto sentido, producto y consecuencia de los textos que le anteceden. Los discursos precedentes perviven y trascienden a través de los nuevos discursos y éstos, a su vez, se legitiman y nutren en la actualización de aquéllos. Por ello es posible rastrear el origen y la raíz de cualquier discurso, en este caso, el amoroso, en la poesía de Vicente Quirarte. En principio puede decirse que el amor es una construcción social, esto es, que la cultura, mediante estrategias de cohesión y homogenización, indica al sujeto qué puede sentir, cómo puede sentir, hacia quién puede sentir y, en pocas palabras, le enseña el modo de amar. Este “manual de amor” cambia según los tiempos pero conserva siempre algunas ideas fundamentales. En *La llama doble*, Octavio Paz escribió una especie de historia del amor. En ella, recordando la influencia de Platón en nuestra concepción del amor, dice que “en la juventud nos atrae la belleza corporal y se ama sólo a un cuerpo, a una forma hermosa [...] Se ve al amor como una escala: abajo el amor a un cuerpo hermoso; en seguida, a la hermosura de muchos cuerpos; después a la hermosura misma; más tarde, al alma virtuosa; al fin, a la belleza incorpórea”.⁴ Estas ideas se conectan con la cortesía, piedra de toque de la moderna concepción del amor y con lo que, según Paz, es su primer mandamiento: el amor a un cuerpo hermoso. Y el discurso amoroso de Vicente Quirarte no puede faltar al mandamiento primero de su tradición, por ello escribe:

La belleza no es todo, dicen los más sabios. Pero qué mortal no ha sentido el deseo de ser toda la vida el cuerpo que fluye junto al nuestro, cuerpo donde Dios ha concentrado su energía para demostrar, con pruebas fehacientes, su existencia. La belleza es, a veces, todo. (pp. 297-298)

Pero además de esta presencia del amor cortés, observamos que el discurso amoroso está deslumbrado por la forma epigramática y toma como hipertexto los *Cármenes* de Catulo. La intensidad del poeta latino seduce y encanta. Como en los epigramas que Cayo Valerio

Catulo compuso a Clodia, su Lesbia, Vicente Quirarte hace confluír en sus poemas el odio, el amor, el deseo, el desprecio:

*Cuando en tu paleta des a luz
un negro que supere
a la armadura de Carlos I
en el pincel educado de Van Dyck,
habrás olvidado quizá cómo es mi rostro.*

*En eso, Lesbia, no nos entendemos.
Yo aún te quiero con la misma locura
con que pintó Van Gogh
su primer lienzo en Arles. (p. 39)*

En su discurso, Quirarte no sólo rinde homenaje a Catulo, sino a los continuadores de su tradición epigramática, incluso a los más próximos. Es el caso del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, quien escribe:

*Cuídate, Claudia, cuando estés conmigo,
porque el gesto más leve, cualquier palabra, un suspiro
de Claudia, el menor descuido,
tal vez un día lo examinen eruditos,
y este baile de Claudia se recuerde por siglos.
Claudia, ya te lo aviso.*

Y en el poeta mexicano, manejando una idea similar, aparece el ya citado “Nota al pie de Catulo”:

*Como te amo tanto, Lesbia mía,
y algún día también serás
la esposa de otro Folco Portinari
con hijos que no leerán mis versos,
que todos sepan desde ahora
que siempre estuviste como quieres
y también como yo quería:
que medías tanto de busto y tanto de cintura
y otro tanto y tanto y tanto de caderas
para que mañana eruditos,
ratones de biblioteca, estudiantes de literatura
recuerden, estudien, registren y celebren tus blue jeans
y no haya necesidad de buscarte un sitio
al lado de la casta Beatriz, tan aburrida. (p. 101)*

Vicente Quirarte es un poeta que tiende hacia lo clásico. Por eso, un momento histórico que lo atrapa es el renacimiento. No por nada escribe los sonetos a Lucrecia Buti, monja, modelo y amante del Fra Filippo Lippi, pintor del *quattrocento*, reviviendo de ese modo uno de los mementos cumbre de la tradición amorosa de Occidente.

En la obra poética de Quirarte y, claro, en su discurso amoroso, el entorno, la referencia cultural, se convierte no en simple elemento contextual, sino en un segundo código que remite al texto y lo vuelve doblemente intenso, es decir, al goce del lenguaje se le adiciona el placer de la cultura. Así, en el discurso conviven Van Gogh en Arles, Klee, Magritte, Mozart, Lesbia, Lautréamont, Penélope, Quevedo, Rimbaud, Baudelaire, Hegel, Folco Portinari, Claudia Cardinale y esos zapatistas que en 1914 desayunaron, saquearon, bebieron y amaron meseras del Jockey Club y todo Plateros.

III

Un siguiente punto deberá responder a la pregunta: ¿qué se puede saber del sujeto amoroso? Este cuestionamiento deberá desglosarse, a su vez, en dos interrogantes más: 1) ¿cuál es su psicología?, y 2) ¿desde qué lugar, socialmente hablando, se construye el discurso? Comencemos por esta última.

El sujeto amoroso, como hemos visto, echa mano de su capital cultural para afirmar, imponer y hacer pesar su palabra. Se percibe, además, cierto snobismo, es decir, la intención de posicionar el discurso por medio del status. Esto sucede, sobre todo, en los textos de juventud del poeta. Así, por ejemplo, podemos leer versos como:

*Por el aire rubio y rizado
de este Palacio, Lesbia, que es de hierro* (p. 39)

*Jadeante subo a comenzar mi artículo,
sabiendo que con lo que paguen
alcanzará no sólo para comprar agua de colonia,
sino hasta el extracto del chanel número cinco
que usaste las últimas semanas.* (p. 44)

*Diré esos claveles necesitan agua
cuando comprendas que oo se pronuncia u
y que no se explica por qué blood...
(como nadie podría explicar la resistencia
de tu sostén de encaje veneciano).* (p. 93)

*Que nadie olvide, oh, poeta, cocodrilo,
cantar alguna vez los muslos rubios, elásticos y eternos
de las muchachas judías montando en bicicleta
por las calles de Polanco,
que nadie lo olvide.* (p. 97)

Respecto a estos versos, debemos recordar que el gusto, según pensaba el sociólogo Pierre Bourdieu, está íntimamente ligado a la posición social. Finalmente, se puede advertir que un velamen cubre el discurso. Se trata del tono culto, presente en cada uno de los poemas y que nos permite intuir el modo de ser del sujeto amoroso.

La segunda cuestión aborda la psicología del sujeto amoroso. Podría decirse que éste sufre el arrebatado producido por un arquetipo del inconsciente colectivo. Los arquetipos funcionan

como patrones modelizantes de la conducta y el pensamiento. En este caso, el ánima es el arquetipo que constela al sujeto amoroso. “En la vida amorosa del hombre, la psicología de este arquetipo se manifiesta bajo la forma de ilimitada fascinación, sobrevaloración y encegüecimiento.”⁵ Pero el asunto no es tan simple. El arquetipo del ánima funciona en diferentes niveles. En primer plano, determina ciertas relaciones interpersonales y está representado por mujeres concretas. En un segundo nivel, el arquetipo se activa por la relación con instancias de naturaleza femenina: la patria, la ciudad, la universidad, etc. Las anteriores, de naturaleza femenina debido a su carácter protector; se trata de una extensión metafórica del útero, del seno materno.

Esta aclaración resulta pertinente porque en el discurso poético urdido por Quirarte, la ciudad es un personaje elemental. Se identifica plenamente la ciudad con el cuerpo amado. El amor que demuestra el poeta por el espacio urbano es equiparable con el experimentado hacia una mujer. Incluso, utilizando la prosopopeya o la simple comparación, el sujeto amoroso constantemente humaniza, feminiza a la ciudad. Ejemplos de esto son:

Después tu cuerpo fue la calle en calma. (p. 176)

Se camina por la ciudad para gozarla, para descifrar los enigmas que depara individualmente a cada uno de sus enamorados. Caminar la ciudad es acariciarla, gozar la mutua seducción. (p. 309)

Las ciudades son amantes a las que exigimos todo desde el primer encuentro. (p. 310)

Se entra en la ciudad como en una mujer. Se asedia una ciudad como se pretende a una mujer. Se conquista a una ciudad como a una mujer, una vez que se pasa bajo el arco del triunfo. Las ciudades, como las mujeres, tienen sus olores, sus refugios, sus puertos de llegada. También, como las mujeres, sus navajas, sus condiciones, sus reinos traicioneros. (p. 311)

*Dan ganas de decirle, a la ciudad,
lo que el coro festivo de albañiles
a esa mujer madura pero hermosa,
cuando el arte mayor de sus tacones
parte la plaza vespertina:
“Todavía, Señora”.* (p. 414)

La fascinación por la ciudad es una expresión del discurso amoroso en segundo grado, de modo simbólico, podría decirse. Pero esta faceta del discurso amoroso, no sólo se muestra en los numerosos poemas amantes de la urbe, sino en otros géneros, incluso. Es el caso del libro de crónicas *Enseres para sobrevivir en la ciudad*.

IV

Según Sartre, hay dos posibilidades de relación con el otro: el amor y la indiferencia. En la primera, el sujeto intenta adueñarse de la atención, de la libertad del prójimo. En la segunda, la falta de atención entre los sujetos les permite, en el mejor de los casos,

conservar su libertad. Encontramos bien delineadas estas tendencias en los poemas de Vicente Quirarte. Así, observamos que en el discurso aparecen, entre sus protagonistas, relaciones de superioridad, posesión de la libertad del otro, y dependencia, indiferencia por parte del ser amado. En el plano de la superioridad, de la suficiencia, podemos leer:

*una mujer y un hombre pueden, finalmente,
entrar en un hotel y darse el cuerpo,
dejar abierta la ventana para dejar que pasen
la brisa caliente de los parques y el recuerdo
de los que salen del cine,
del tintineo de las cucharillas con tazas,
de la débil voz que va diciendo “así”.*

Cuando el sujeto amoroso está herido por la indiferencia, nos topamos con:

*Que prefieras un tubo
rojodecadmiowindsor&newton
a mis besos,
o que los días que pasas sin mí,
que ya son todos,
no interrumpen el equilibrio de tu risa
ni eviten que tu figura ocupe
su exclusivo lugar en el espacio,
no me lastima. (p. 43)*

Sin embargo, guiados por estos conceptos terminaremos aceptando que el otro no es más que un simple objeto, puesto que el amor, visto así, es posesión. A pesar de lo anterior, en el discurso amoroso de Vicente Quirarte existe una actitud de sumo respeto hacia el otro, esto es, no se le cosifica o degrada a la calidad de objeto. Y esto porque, como piensa Enrique Dussel, “el otro, sexuado de tal manera que llama al yo al cumplimiento de la ausencia, nunca puede ser tomado como mero objeto, cosa de lo contrario, al perder su alteridad pierde igualmente la capacidad de la plenitud de eros, la gratuidad, la entrega, la libertad y la justicia”.⁶ Tal vez esta actitud tenga explicación en la idea de Heidegger acerca de que, en realidad, el otro es sólo reflejo de uno mismo. Por ello, en estos poemas leemos:

El amor es Narciso. (p. 300)

*Pero qué mortal no ha sentido el deseo de ser toda la vida el cuerpo que fluye junto al
nuestro, cuerpo donde Dios ha concentrado su energía para demostrar, con pruebas
fehacientes, su existencia. (pp. 297-298)*

En este discurso amoroso la proximidad se redime. Pensaba Emmanuel Levinas que el cuerpo es el delegado del ser. Y ha dicho además, en uno de los momentos más altos de la filosofía del siglo XX, que “la caricia es un modo de ser del sujeto en el que ese sujeto, por el contacto con otro, va más allá de ese contacto”.⁷ Ese contacto trascendente, ese develamiento del ser del otro, aparece constantemente en lo enunciado por el sujeto amoroso:

*Ahora tendrás gran parte de las cosas
que entonces no tuvimos y acaso no recuerdes
las caricias que en medio de los muslos
nos ataban a la mesa del café de chinos
donde creímos guardarnos de un desastre
que entonces llamábamos la lluvia.
Cien pesos eran la opción entre el hotel de paso
y las obras completas de Xavier Villaurrutia.
Ahora puedo, tal vez, comprar más libros,
pero he aprendido:
hay más vida en el lecho y el naufragio
que en la angustia de páginas ajenas. (pp. 377-378)*

*Acaríciala encima: su vestido
es la piel que ha elegido para darte.
Primero las caderas:
es la estación donde mejor preparas
el viaje y sus sorpresas. Cierra los ojos.
Ya has pasado el estrecho peligroso
que los manuales llaman la cintura
y tus manos se cierran en los pechos:
cómo saben mirar, las ciegas sabias,
en encaje barroco de la cárcel
que apenas aprisiona dos venados
encendidos al ritmo de la sangre. (p. 385)*

Es así, mediante la identificación, el respeto y la casi sacralización, como se supera el problema de la alteridad.

V

Hasta ahora nos hemos enfocado casi exclusivamente en la cuestión temática. Es tiempo, pues, de observar el aspecto formal de algunos de los poemas que conforman el discurso amoroso.

Un primer comentario debe señalar la importancia de *Los epigramas a la desamada*. La utilización del epigrama es interesante porque, en ellos, la forma poética se adecua al sentimiento: la brevedad de los poemas concentra gran intensidad. La fórmula no es nueva, fue creada por la antigüedad clásica y es todavía frecuentada debido al tono que impone. Otra característica digna de resaltar aparece en el modo de construir algunos poemas. Es aquí donde Vicente Quirarte se muestra como un artista en toda la extensión de la palabra. El procedimiento de construcción es sencillo. Parte de dos conceptos diferentes, los desarrolla paralelamente buscando aumentar poco a poco la tensión para, finalmente, hacerlos converger en el final del poema, en un punto donde la distensión libera toda la energía contenida en el texto. Esto se observa en el poema “En la anarquía del silencio todo poema es militante”:

*El reloj
que después de las cuatro me enloquece
dice que te acercas
con la alegría de una marcha en primavera:
sólo tu boca es tan roja
como las banderas que luchan contra el viento.
Sólo tu piel tiene la luz
para los ángeles ciegos de mis manos.
oh, camarada mía,
cuando haga saltar uno a uno
los botones de tu blusa
comenzaré por hacerte confidencias:
yo milito en la Liga de tus Medias
y más que discursos mi praxis será incendio
que arranque la raíz de la costumbre.*

*No hay capitulación:
sólo ocupar tu epidermis al milímetro,
chocar las molotov de nuestras bocas,
brindar en honor del viejo Hegel
y al tocarte los pechos confirmar
la irrevocable ley de los contrarios. (p. 95)*

La alternancia de conceptos y el desarrollo simbiótico de las ideas logran alcanzar, sin duda alguna, la poesía. El mismo procedimiento se presenta y depura en el poema "Lesson One":

*Estaré explicándote
la diferencia entre shall y will,
diciendo que la primera forma
resulta ya anacrónica
cuando me dé cuenta de que el día
no es el que veo por la ventana
sino el que nace,
turbulento y diáfano, entre tus piernas
(un pájaro corteja a su hembra
en los cables de luz).*

*Diré esos claveles necesitan agua
cuando comprendas que oo se pronuncia u
y que no se explica por qué blood...
(como nadie podría explicar la resistencia
de tu sostén de encaje veneciano).*

*Haré más larga aún la consonante en hard
y no podré pronunciar la palabra theater
porque la voz se me irá mucho antes.*

*Seguramente en esta primera lección
no quedará muy clara
la teoría general de los tiempos
porque cuando comienzo
a explicarte los verbos auxiliares
siento que tu aroma y tu piel son ya los míos
mientras te digo que leamos la parte que nos toca
de los viajes de Gulliver.
El primer beso es más largo
que el tiempo en que explicamos vocales y diptongos.
Y al tiempo en que descubro el mar entre tus pechos
miro en el suelo el libro abierto
en la página donde Gulliver yace náufrago en la arena
ante la mirada absorta de los de Lilliput
y por la ventana
el pájaro logra a su nueva compañera. (p. 94)*

El desarrollo simbiótico de las dos ideas, enseñanza del inglés y seducción de la alumna, es acompañado por un nuevo paralelismo: la historia del pájaro. Estamos aquí frente a la sincronicidad. Se trata de un concepto utilizado por Carl Jung para explicar la “coincidencia significativa” entre dos momentos o estados físicos y psíquicos.

“Lesson One” es un poema que podemos leer en tres niveles. Los dos primeros son contruidos por las ideas base. El tercer nivel, el de la sincronicidad, aparece con una segunda historia, la del pájaro que, al mismo tiempo que el profesor de inglés, primero corteja y luego logra a su nueva compañera. La arquitectura de estos poemas es magistral. Queda claro que Vicente Quirarte es un poeta de gran intensidad; su discurso amoroso, además de artísticamente construido, es altamente emotivo y por sus poemas, indudablemente, circula la poesía.

Notas:

¹ Todos los poemas serán citados de Vicente Quirarte, *Razones del samurai (1978-1999)*, UNAM, México, 2000.

² Roland Barthes, *S/Z*, Siglo XXI, México, 1980, p. 26.

³ Vicente Quirarte, *op. cit.*, pp. 165-166.

⁴ Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, México, 1999, p. 44.

⁵ Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 65.

⁶ Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*, Primero Editores, México, 2001, p. 103.

⁷ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 132.

JOSÉ KOZER

Ánima

REINADO DEL AGUA, al sesgo. Con fervor (agua) con fervor (agua). Lluvia sin lumbre contraria al agua. Ígneo reinado el agua del subsuelo, agua del agua. Agua vaciada, agua

del Reino. La clarividencia del agua entre las manos: regocijo del cristal. Vaso, reposa. Llave estupefacta el gobio que dormita al trasluz de la pecera. Arrobo verdinegro del musgo. Alga transverberada. La avena loca es agua. Traen agua las rosas de pitiminí. Traen agua los varasetos. Rosca contraria al agua, el pez. Saeta, de agua. Nasa, vacía. Se desenreda la lenteja de agua a ras (contraluz) de la superficie. Reaparece: loto; libélula; noctiluca (se estrelló). Reinado de la Muerte, agua que sobreviene. Reinado que sobreviene, astilla del agua. Una muerte, un loto. Una muerte, un rubí. Una muerte, trasluz de la libélula a la hora cuando revierte: noctiluca; gobio; nasa. Agua, vacía. El musgo (óseo) se desenrosca, polvo de tuétano (orín, la hez de toda vendimia). Reinado del trasluz, reino del orín: guadaña; cedazo; escombros. Escombros del agua, el vaso. Escombros del vaso, el musgo. Musgo transverberado a ras de una superficie (trasluz) contrariado del agua. Haz que no transcurra, gobio. Haz que no se manifieste más, libélula. Centella, haz que repose. Un ascua, alga; alga desenroscada el agua estancada. Agua estancada eslabón verdadero. Madre estancada, a su reino. Reino de la gota en reiteración de la Nada. A su vacío (vaciado) de agua. Vacío al sesgo (vaciado) de la llovizna al golpear (catarata) los techos de pizarra. Ojalá. Ojalá. Así el vacío así el agua.

AMANDA BERENGUER

La cinta de Moebius*

Palpo lentamente
una cinta de Moebius siento
ese breve vértigo de entrecasa
o escalofrío en su jaula toco
ese pájaro por fuera y esa ostra por dentro
sucesivos palpitanes
sigo su unilátera hoja ambigua
hermafrodita
exterior e interior a un mismo tiempo
pulso el insalubre vibrátil sedimento
de la pura verdad
los seudópodos hacia lo oscuro
las ideas de paso sonámbulo que andan
por los alrededores de las doce del día
la celda callada la pieza “se alquila”
en el patio de la ruidosa boca ciudadana
rozo marchitas flores de visón
recién polinizadas
sus hojas de foca brillante a cuenta
de negra primavera los cuerpos de pelo lacio
de fibra córneo escamosa colgados
en los andenes ahumados o en los muelles
donde los changadores escupen tierra

o en los salones para pasajeros
así resortes trabados en cajas fuertes
recuerdos
así bengalas sin encender
recuerdos
así expresos estacionados vacíos
recuerdos acaricio
la memoria pronta a saltar elástica
una fotografía instantánea sobre el pretil
de la oficina de treinta pisos fábrica
en Tokio o Brasilia
hacia la posición natural de descanso
tanteo recorro camino la otra cara
la fabulosa cara la doble cara la misma
cara tu cara anacrónica
mi cara alquimia social
¿te asustas? ¿respiras? ¿comprendes?
te veo y nos ven sobremanera
el rostro semblante fachada
o superficie anterior no olvides
recuerda el anverso presencia
marchando a hasta para por
según sin sobre la cara de dos vueltas
interminables
apura cara de juez tu veredicto
escucha cara del montón escucha
cara de perro otra y otra más
cara de pocos amigos no mezcles
grasa aceite agua hirviendo
cara de vinagre
cara de risa la expresa
que viste y calza máscara para gases
cara y cruz abrazadas
gestando huevos de oro en la bodega
de la “Santa María” hollando el aqueronte
dispara carabina ametralladora
hasta el caracú profundo caracú expuesto
Ácaramba! carantamaula
resbalo entro cavo
esta cueva centrípeta refugio
atrayerente mina carbonífera
(32 mil metros cúbicos de roca viva
para abrir el túnel de Simplón)
atestada de diamantes venenosos
canjeables por vida por menos
que vida por vida desvivida
este corredor sin salida corredor

en derredor ovillo alrededor lazo enroscado
escalera rampa encaracolada
¿quién de nosotros quién
le encuentra el cabo a la madeja?
vagabundos caminantes ahí
ahí en el hueco de tu mano
se ven ahí
las tres inciertas parcas mineras
investigadoras educando
conejos de India filamentos eléctricos
murciélagos de onda ultra corta
para un curso experimental
de expertos en corruptología
ahí en el fondo en la cripta anunciación
subimos paloma uterina escudo
caparazón cúpula de barro arriba ascensor
muro Le Corbusier cielo de cemento
último piso
torre esferoidal de acero construcción
voladiza en ladrillos de vidrio
techo astronómico boquiabierto
astrolabio
provisto de limbos graduados
para medir el ángulo sujeto a error
de la eternidad entre nosotros
entre casa observatorio
entre tú y yo amantes
hechos una misma velocidad de cuerpo y alma
alunizamos en nuestro propio corazón
dimos la vuelta a la tierra de Moebius
marchamos sobre su pista enguantada
a kilómetros años luz de vertiginosa
felicidad.

* La cinta de Moebius es, en el espacio de la geometría elemental, una superficie unilateral. Debe su nombre a su descubridor Moebius (1865). Sus características más sorprendentes son que no tiene más que un lado y una sola arista, es una superficie continua y no posee interior ni exterior. De *Materia prima* (1966).

AHMAD YACOUB

Elogios del alcanfor

Quedarse sobre cadenas de patria

I

No tengo ritmo para el baile del habla
en una fiesta de muerte,
con la cadencia del pellizco de los salmos en la piel,
elevo el quedarse sobre cadenas de vida,
lo elevo desde su túnico cuello,
lo elevo frente al Sol,
y como un juez babilónico, le interrogo
mientras los buenos escritores, manusciben:

*Quedarse sobre cadenas de vida:
quedarse sobre cadenas de patria.*

Báñate patria mía,
guardé para ti el perfume de la mirra.
Báñate patria mía,
Guardé una corona de sándalo.
Báñate patria mía,
guardé para ti
una cadena de espinas de la selva.
Báñate patria mía,
el mar merece bañarse a veces.

Del libro *Quedarse sobre cadenas de patria.*

II

*Para un mártir **

No,
no,
no porque hayas declinado
tu sonrisa bautizada de luz, se mustió.
Una banda de gaviotas
levanta tu rostro delicadamente,
y nos aúpa
una procesión matrimonial de ceniza.

No
porque hayas amanecido,
los girasoles se han inclinado,
unos corceles se ascuan,
levantan tu cuerpo,

hecho de diamante y resplandor,
y te difunden en cinco direcciones,
humo y relinchar.

No
porque hayas apagado
tu fuego de revolución, menor es su extinción,
caravana de ninfas con cuencos llenos,
abrazan la revolución con sus pestañas
y te llevan salumbres, relámpagos y rocío.

No tenemos marmita que hierva,
nosotros los discípulos exiliados,
no hay hollín con qué manchar nuestras trigueñas caras,
nosotros los auténticos ajenos,
no hay vestidos que dividir sobre nuestros cuerpos,
no hay cabello que mesar en este severo otoño y la invasión de los extensamente,
emerge,
emerge,
en el reino del relincho y de la luz,
icono de broza,
en el cuello de los muchachos de la patria,
y emerge un ave fénix, y acontece.

¿Cuántas veces se sacian al romper los espejos del alma?
¿Cuántas veces tragamos las ascuas?
¿Por qué morimos?
Nosotros los que venimos del útero de la luz
¿Vamos al reino de la luz?

Emerge,
un viento de sarcente, en un trono te envuelve,
te memorizan los que empañaron un sueño,
un crisantemo único en tierra devastada.

Mariposa de sueño,
en una civilización desnuda,
menos de muerte.

Te guardan los que tu sangre han guardado, y escriben,
fue,
un verbo de muerte,
y eres,
artículo de vida.

* Similitud de texto con el poeta cubano Nicolás Guillén y su elogio al Che Guevara, ya que el Che se multiplica en todas las partes del mundo.

III

El sueño

Retorna el sueño azul como un mar que ha perdido la razón,
el suelo patrio enciende sus gemidos como candelas
orante el sueño se arrodilla
en la sombra de la misa de la primera pregunta,
la patria se levanta como dama del lugar,
haifa es la driza de nuestros “ayes”,
como madre virtuosa en sí,
arregla nuestros lechones,
nos calza los pasos,
y,
como el juez más estricto,
golpea la brújula,
las antiguas heridas bostezan,
remueven el árbol de la razón,
pregunta acerca de la tela de forros de las nubes,
del cristal del alfabeto,
y del clamor de las palomas frente a la lluvia.
Hacia su insomnio va la historia,
remueve la inhalación,
remueve la exhalación en los viejos cestos,
Sezief,
arroja su roca por los antiguos valles de futilidad,
nuestros días encienden nuestros úteres,
macera con el verde llanto, canta un ritmo roto:

Aquí se elevó la estatura de las sesiones,
aquí vistieron los ojos sus colores,
aquí se estremecieron los pozoles de las letras,
aquí subió Anata,
seducción para la penosa luna
aquí se enfría el tiempo,
y,
aquí se calienta,
aquí cumple su circulación,
y aquí se tranquiliza,
aquí recupera su eco,
y aquí empieza,
a llenar el mar con el azul.

Y digo,
cada vez que gira mi patria
por sí misma será la tierra,
y,
cada vez que gira mi patria
sobre sí misma será la historia.

Del libro *Quedarse sobre cadenas de patria*.

JORGE ARIEL MADRAZO

Palabras preliminares
Entrevista con Floriano Martins

Comienzo asombrándome por tu entrega a un apasionado y doble andarivel. En efecto, junto a tu quehacer creativo cumples una inusual tarea de difusión y crítica de otros poetas brasileños y, en mayor medida aún, hispanohablantes. Muchos de ellos, mal conocidos inclusive en nuestra lengua. Un puente intercultural que abarca libros y espacios como Agulha y Banda Hispânica. Desusado, además, por tu conocimiento de esas poéticas y tu voltaje polémico.

Lo más importante aquí es mantener el ego en su lugar, no dejarlo del todo suelto. Siempre que puedo, llamo la atención sobre nombres esenciales de la cultura de mi país y también de toda la América hispana, y creo que así contribuimos a la difusión de sus obras. Lo que Claudio Willer y yo tratamos de hacer en *Agulha* no es solamente recuperar algunos autores del pasado sino, además, revelar algunas nuevas fuentes de reflexión. Estamos carentes de reflexión, de apuestas más profundas para buscar soluciones, para ver los problemas en una y otra margen de América Latina. Lo importante en la *Banda Hispânica* es sistematizar una zona de investigación sin privilegios de ninguna clase. La intención es formar un inmenso banco de datos disponibles para esa investigación, en el campo académico o artístico; un lugar de encuentro donde esa cultura múltiple se pueda expresar libre de las modas al uso que bien conocemos. Como ves, no hay nada intencionalmente polémico. Son áreas vaciadas que necesitan ser recuperadas. Y te digo que estoy apenas empezando. Existe una gran red de conexiones preparándose para un desenvolvimiento mayor, una difusión más extensa y sólida.

En tu libro O cometo da busca. El surrealismo en la poesía de América Latina (2001) te ocupas de más de una docena de autores y rechazas cualquier fosilización del surrealismo como mera escuela o grupo históricamente datado. ¿Qué rasgos permiten hoy, entonces, tal adscripción? ¿Fidelidad a la fascinante utopía de borrar las fronteras entre arte y vida, o incluso “cambiar la vida”? ¿El poeta —y el poema— como ejes de una subversiva alma

en llamas individual-colectiva? ¿La priorización del automatismo psíquico? ¿Perseguir el punto donde se unan real e imaginario, sueño y vigilia, razón y locura?

En una carta enviada a Osiris Troiani, Aldo Pellegrini dice que “el surrealismo no es la creación de un solo hombre y, en su formación, han confluído todas las corrientes que señalan la insurrección esencial del hombre del siglo XX”. Naturalmente que esa insurrección requiere de una fidelidad a sí mismo —la fidelidad al otro es un sofisma cristiano— y el hombre es libre de incurrir en contradicciones. Lo que sucede con el surrealismo es que es parte de una apuesta mucho más profunda y extensa donde el dogma puede llevar a ciertos prejuicios o callejones sin salida. ¿Cómo eliminar hoy las fronteras entre el arte y la vida? ¿Cómo cambiar la vida en medio de esta dinámica estática que rige nuestra época? Es posible, como siempre lo ha sido, la fluidez solitaria y silenciosa de una obsesión. La información de cualquier cosa siempre privilegia lo superficial, lo liviano. La comunicación de los medios no pasa de ser un acostumbamiento a los medios. Con esto percibimos que la mejor manera de ser surrealista es rechazar los dogmas. Las experiencias con el sueño hipnótico en Robert Desnos, de alguna manera se entrelazan con la búsqueda de la iluminación en René Daumal, y pienso que los dos casos pueden estar unidos aquí por un único motivo consistente: la fidelidad a sí mismo. Esta me parece la mayor contribución del surrealismo: la afirmación insobornable de lo más profundo de nosotros mismos en el tremendo problema de ser. No es preciso para esto tirar todo por la borda o restringirse a un tiempo dado, histórico.

¿Es válido llamar surrealistas, sin reservas, a poetas inclusive de la relevancia de un Enrique Molina, cofundador con Pellegrini de A partir de Cero, que reconoció con fervor la impronta surrealista pero reticente —salvo quizás en tramos de Amantes antípodas y Las bellas furias— a la alogicidad y desenfreno asociativo del surrealismo (distanciamiento más acentuado aún, creo, en Olga Orozco, por su parte más cercana al gnosticismo y a la nostalgia de un absoluto religioso)? ¿Y qué pasaría con los poetas cuya obra mayoritaria se alejó de esta corriente? ¿O los que se amoldaron al sistema? ¿Por qué rechazar las expresiones para-surrealismo, afín al surrealismo, etcétera?

Aldo Pellegrini poseía esa mezcla de visión y revelación que solamente cabe en los grandes espíritus. Es admirable ese momento de la historia de nuestro continente en que se puede contar con un antagonismo confluyente del orden del que regían Pellegrini y Raúl Gustavo Aguirre. Creo que debemos considerar en el surrealismo, en sus orígenes, sus incontables posibilidades de expansión. Lamentablemente, en Brasil había una presuntuosidad en curso que impedía percibir la idea central ya mencionada por Lautréamont de una poesía hecha por todos. El gnosticismo de Olga Orozco o el orfeísmo de Rosamel del Valle deben ser considerados como identificaciones valiosas. Se definen por una libertad intensa y aportan imágenes sorprendentes. Las religiones siempre tendrán un carácter restrictivo, lo que contrasta con el sentido de lo religioso. Aún hoy se necesitan precauciones para que el surrealismo no sea confundido con una doctrina. Las denominaciones aproximativas que sugieres son químicamente inaceptables, pues no hay un sistema surrealista que se imponga como la deseada escuela, cultivada por algunos equivocados. Sólo cabe dejarse invadir por esa valiosa furia al contacto de realidades contrapuestas, de la misma manera como estoy dentro y fuera del mundo.

¿Cabrá rescatar, como postula el poeta español Ángel Pariente en el diálogo que transcribes en O começo da busca, que el surrealismo sería en esencia libertad y

contradicción, y querer acotarlo es vano afán escolástico, o que bien puede hallarse en ciertas etapas de un poeta y ausente en otras? ¿Y sería surrealista sólo en esas obras? ¿Ello no invalida, en tales casos, su inclusión como “poetas surrealistas”?

Ángel Pariente es un estudioso serio del surrealismo y su antología, publicada en España, es un esfuerzo admirable que busca la integración entre ambos márgenes del Atlántico, España y América hispana. Tiene mi total admiración por esto. Entiende que el fuego surrealista no estaba encendido para quemar, sino antes bien para iluminar. Fue Artaud exactamente quien dijo: “El surrealismo es antes que nada un estado de ánimo”, y no se puede poner en duda el estado de ánimo de un poeta como Artaud. Hay una presencia del surrealismo en la obra de un poeta como el chileno Enrique Gómez-Correa que va más allá de cualquier declaración del propio poeta en su defensa.

¿Qué opinas de la observación de Louis Aragon, para la entrevista de F. Cremiéux en 1963: “Se tiene la idea equivocada de considerar al surrealismo sólo en función de una de sus actividades experimentales, a la que habíamos dado el nombre de escritura automática”, la que a su juicio sería uno entre otros motores de arranque de las grandes “cacerías interiores”?

Breton dice en 1952, con respecto a Aragon, que “el único peligro que corre es su enorme deseo de agrandar”. Siempre hallé curiosa esta observación y confieso que me llevó a no considerar demasiado los dichos de Aragon. Percibo ahora que era más dado a declaraciones colectivas que personales. Además, la poesía de su juventud surrealista no posee gran sustancia —a pesar de la rara belleza de un poema como “Licantropía contemporánea”. No obstante, Aragon está en lo correcto: el surrealismo propone una apertura inabarcable y obtiene como resultado el estancarse a causa de las restricciones aplicadas a esa amplitud.

En el puzzle llamado Latinoamérica impera el desconocimiento sobre nuestras culturas y potencialidades. Hasta especialistas como Saúl Yurkievich practicarían recortes erróneos, según dices en La modernidad de la poesía en Hispanoamérica. Pero a la vista de nombres y movimientos renovadores en Brasil y que traspasaron con fuerza sus fronteras, ¿por qué afirmas que, “salvo excepciones, la tradición poética brasileña se vincula a un formalismo inocuo y exacerbado”? ¿O en tu diálogo con el poeta Harold Alvarado Tenorio: “En Brasil padecemos de una miseria cultural de la que todos somos cómplices”?

Estas declaraciones se refieren a dos momentos específicos, aunque confluentes. Si sumamos todos los encasillamientos, digamos estéticos, de la poesía brasileña tendremos una marcada presencia de lo que llamo vaciamiento del discurso, lugar donde la forma importa más que el fondo, y excepcionalmente se verifica la pretenciosa afirmación de una verdad, el postulado de una inquietud existencial, etc. Es una instancia decorativa. Y recuerdo en este punto una afirmación de Roberto Piva, en 1964, que entonces se manifestaba “contra la inhibición de conciencia de la poesía oficial brasileña al servicio del instinto de muerte (represión)”, o sea, la poesía mostrándose enquistada por lo que Aldo Pellegrini denominaba “círculo muerto de las posibilidades gramaticales, semánticas o sonoras”. La miseria cultural aludida en la otra ocasión se refiere a nuestra ceguera por lo que pasa afuera, en el sentido de no salir en su búsqueda. Viene bien aquí aquella distinción observada por Octavio Paz entre hacer la historia o sufrirla. Cuando menciono la existencia de una complicidad es porque observo, inclusive en conversaciones con muchos escritores, sobre todo los que se dicen poetas, que esa “inhibición de la conciencia” de la que hablaba

Piva tornóse en una conciencia dirigida, que atiende a las conveniencias y nada más. ¿Habría algo más miserable que esto? Particularizo el problema brasileño, pero cabe aquí una mención a lo que llamo una visión equivocada en Saúl Yurkievich. Por un lado propone una lectura de los orígenes de la poesía latinoamericana dejando afuera a Brasil; por otro, cae en el lugar común de utilizar con liviandad un canon recurrente, falso en aspectos ligados a lecturas cronológicas, éticas y estéticas.

Gilberto Freyre, Lins do Rego, Jorge de Lima, Drummond, Mario y Oswald de Andrade y el “tupy or not tupy”, el “verde-amarelismo”, el “lusotropicalismo”, Portinari, Glauber Rocha... ¿No hay en Brasil un frecuente interrogarse por las raíces de la identidad, una búsqueda de lo propio y/o popular en los lenguajes literario, pictórico, fílmico, musical? ¿Cómo te ubicas en relación a esto?

Jamás sentí necesidad alguna de afirmarme a través de lo nacional, de buscar en las entrañas de mi formación un carácter nacional. La discusión frecuente en mi poesía de estar en el mundo se encuentra ligada más a los espacios interiores del ser. No estoy seguro si la América de un Allen Ginsberg, por ejemplo, está ligada específicamente a la realidad estadounidense o se debe a una vehemente indignación del poeta en relación con la condición humana. Me parece que la segunda opción sería más fiel a la poesía. La afirmación de lo nacional ya extrapoló todos los límites de lo aceptable en su relación con el arte. El siglo xx fue pródigo en diversas formas de fascismo. En tu pregunta se destaca el *verde-amarelismo*, en cuyo manifiesto, fechado en 1929, se hablaba de la “plena libertad de cada brasileño para ser como quiera y pueda”, en contradicción con la posición integralista de algunos de sus firmantes. Se tomaba entonces al indio como símbolo nacional, “justamente porque ello significa la ausencia de preconcepto”, pero simplemente no había más indios, pues en las primeras décadas del siglo pasado el indio ya se encontraba en pleno proceso violento de folclorización. No espejea la realidad, antes bien es un falseamiento de ella. La presencia indígena, la conciencia de una nación indígena, todo eso ya había sido liquidado, y el coraje mayor, pero decisivo, fue justamente realzar esa mentira. Para mí el “tupy or not tupy” no pasa de una afirmación infame, de esas que desgraciadamente se ramificaron por toda la cultura brasileña, al punto que el propio Oswald de Andrade, que la acuñó en el *Manifiesto de la poesía pau-Brasil* (1924), defendía una brasilidad “sin ontología”. ¿No te suena contradictorio? Pues entre nosotros nunca nadie lo advirtió. En una carta dirigida al cineasta Cacá Diegues, en 1971, Glauber Rocha decía lo siguiente: “Oswald estaba metido con los partidos liberales vigaristas y la única cosa política consecuente que dio la Semana (de Arte Moderno) fue el integralismo.” Glauber comentaba particularidades de los años veinte, de una casta intelectual aún hoy bastante influyente en nuestra cultura: “Se comen los unos a los otros, hacen tráficos de prestigio, información, concurrencia social y cultural, traen las ideas del núcleo biológico fundamental y se rebajan en la transacción complaciente con el régimen.” No hay nada más actual en nuestra realidad brasileña.

Es muy interesante tu observación, y los planteamientos de Claudio Willer, de que un contradiscurso enfrentado al oficial-canónico implica más que el sarcasmo o la distorsión. Si he entendido bien, no se trataría de un simple binarismo (discurso-contradiscurso), sino de una interacción dentro de una red de nuevos códigos, y de intervenir en el complejo mosaico social-cultural. Si es así, ¿cómo podría darse en el Brasil de hoy?

El canon funda una falsa identidad. Su reiteración se alimenta de esa falsedad. No percibiendo esto, nos dedicamos a continuar con lo que está a la derecha o a la izquierda de un determinismo que se impone como indiscutible. Ahora bien, la experiencia humana se multiplica en tantos fenómenos al punto de anular la fenomenología en su perspectiva científica, pero esa ambientación de una interferencia no la sentimos jamás, no se da en el mismo plano de un falseamiento de lo real, como el operado por los medios, por ejemplo. Mas, ¿para qué sirve el dinero y en qué ha sido utilizado? Estamos fabricando cánones de intereses privados. La misma política de siempre. Brasil tiene una percepción mínima de lo que sucede en la esfera virtual. Nuestra idea de intervención es en el sentido de preparar el terreno para el futuro. Unos pocos nos estamos convirtiendo en la mayor red nacional de producción cultural en Internet. También ahí reiteramos el canon, especie de mito de ocasión, y delante de nosotros el mayor de todos los obstáculos: celebrar las bodas entre esos dos medios: el impreso y el virtual.

¿A cuáles autores de la poesía brasileña pasada o contemporánea te sientes más ligado, más allá de líneas estéticas y por qué?

Aún de niño leía más la narrativa de José de Alencar. En la casa de mi padre había mucha música brasileña y me llevaba a ver filmes con frecuencia. Claro que todo esto coincidía con la lectura de libros, conversaciones con amigos, etc. Los dos poetas brasileños que primero me llaman la atención son Ferreira Gullar y Carlos Nejar, pero esto en medio de una adolescencia donde era muy fuerte la cercanía con la prosa (Sade, Dostoievski), el teatro (Ionesco, Weiss, Shakespeare), las artes plásticas (El Bosco, Brueghel, Goya) y la música pop (Frank Zappa, Rolling Stones, Led Zeppelin). Con todo, hay un tiempo ligado a incansables lecturas, frecuentado por innumerables poetas. A través de esas visitas es que vamos teniendo una singularidad, que me parece algo importante en la vida de un artista. Me interesa mucho la poesía de un Jorge de Lima o de un José Santiago Naud, por los vestigios barrocos y la vertiente surrealista. Es uno de los raros momentos en que los encontramos juntos en nuestra tradición lírica, lo que se puede ver también en mi poesía. Aunque soy un poeta inclinado a lo trágico, a acentuar el dolor, a ahondar en el sufrimiento para ver cuánto resiste. Y la tradición poética brasileña es más decorativa —pensemos en el impresionante peso del parnasianismo hasta el día de hoy—, cuando no incurre en un lirismo más adocenado, de pequeñas pasiones frustradas o ansias amorosas dichas como entre velos.

¿Cómo entiendes el misterio y la magia poéticos? ¿Crees que palpita en igual grado en la manzana que tapa, o tacha, el rostro de un hombre ataviado con sombrero de copa —para evocar el célebre cuadro de Magritte—, como en la aparentemente nada misteriosa piedra en medio del camino de Drummond?

Paul Nougé ya observó, respecto a Magritte, que “una constante meditación crítica sobre las relaciones del mundo exterior con el hombre, en la forma dialéctica en donde el hombre y el mundo exterior constituyen los términos en perpetuo devenir, ha llevado esta pintura a la unidad viva y a la expresión eficaz”. La pintura de Magritte y el poema de Drummond hoy se encuentran convertidos en iconos, naturalmente repletos de excesos de lecturas, de oportunismo e idealización. No son buenos ejemplos ni para la magia ni para el misterio. A su pesar, Magritte se convirtió en una fuente de ganancias para la industria de la propaganda (incluyendo el cine). La de Drummond se diluye entre lecturas de menor influencia. ¿Tal vez originariamente las dos habrían sido obras para un oído interno, quizá

dictadas por la entrega o por la búsqueda? Ahí tenemos la distinción entre magia y misterio. Magritte ya decía que el misterio “es absolutamente necesario para que exista lo real”. No me parece que Drummond tenga asumido el misterio en su poética. Entregóse por completo en cada poema, crisol de sus expectativas, sí, pero distanciándose de la idea de asumirlo. Me parece que hay un abismo intencional entre ser y obra, un racionalismo que lo aproxima más a Valéry, por ejemplo. Aunque tuviese en Verlaine una clara fuente de identificación.

También trabajas el collage. ¿Cuáles son tus relaciones con la imagen visual?, ¿cuáles sus lazos con el hechizo onírico?, ¿cómo juega esto en tu poesía y tu vida?

No comparto la idea de segmentaciones estéticas. Esto quiere decir que no veo diferencia alguna entre mis poemas, *collages* y ensayos. La menor frecuencia de *collages* se da en función de una exigencia mayor en el plano ensayístico, donde tengo que abarcar un área muy extensa (traducción, edición, conferencias). En Brasil no tenemos una tradición en el área de los *collages*. Hay casos aislados —Jorge de Lima, Tereza d’Amico, Sérgio Lima—, comprendidos justamente por el rechazo de toda una casta intelectual a admitir la presencia del Surrealismo en nuestra cultura. Hay dos aspectos que se distancian entre sí en relación a la imagen. Mencionemos dos lugares comunes. La imagen es una bifurcación de intereses, como sugiere la propaganda o entraña una afirmación de nuevas perspectivas existenciales. No puedo hablar más de “hechizo onírico”, como sugieres, porque vivimos en una época de hechizos contruidos, donde nos arrastramos soterradamente por el camino de una falsa idea de nosotros mismos.

En tu poema “Tratados de la sombra” aludes al “espectáculo de nuestras ruinas”, escenario “donde / el hombre actúa como el gusano de la propia especie”. En “A outra ponta do homem” dices: “¿De qué muere al final un hombre? / Sufre con sus animales espantosos, / escrituras encrespadas, / viscosas /, pobre mimo de la propia memoria...” En “A la sombra del origen”: “¿Quiénes somos? ¿Los magníficos restos de la especie, / sacerdotes de ruinas, vastas y frustrantes?” Y en otros poemas: “Lo que veo en el jardín son detalles del horror...”. “¿Con quién hablas en tu camino hacia el abismo...?”
Crepitan en tus versos palabras como cenizas, muerte, dolor, alma, ruinas, cadáver, vacío, equívocos, sin olvidar Dios... Por otro lado, tu Natureza morta exhibe una muy ambiciosa estructura en forma de tríptico, forma que como señalaste hasta remite al Dante, y yuxtapone poemas y estrofas de gran intensidad encantatoria y variedad incluyendo reminiscencias salmódicas o rapsódicas. ¿No ves en tu obra rasgos románticos y metafísicos, en la familia de algún raro como José Antonio Ramos Sucre?

La lectura de Ramos Sucre fue algo impresionante para mí y hallo fascinante tu referencia. Hay un recorte entre lo mundano y lo metafísico en este poeta que lo aproxima a una poética que yo ya venía desarrollando, sobre todo gracias a una mezcla de convivencia con textos teatrales y tratados filosóficos. Es común en Ramos Sucre que el personaje salte de una escena trivial en una taberna, por ejemplo, para el centro abismal de una discusión metafísica, por él apenas sugerida. Es un poeta impresionante y me parece que aún no comprendido del todo, sobre todo en esa vertiente que mencionas. Posee una obra más densa que las de Tablada, Girondo, Eguren y Huidobro, para citar aquellos predecesores del surrealismo mencionados por Stefan Baciú. Hasta donde no me engaño, mi poesía se estructura en una complejidad que suma lirismo y metafísica, que pone el arquetipo a dialogar con las más oscuras apariciones de lo cotidiano. Dios es nuestra gran fuente de equívocos y desconciertos. Está presente en mi poesía más por los abusos conceptuales que

propriadamente por una reverencia. Tienes razón en cuanto al tríptico, forma a la que recurro con curiosa permanencia en mis escritos, ensayos y poesía. Doblo en tres como una apertura para nuevas percepciones, no apenas como tablas sueltas, pero trayendo ya en sí la llave para una recurrencia. El tríptico ha sido un recurso plástico, más ligado a la pintura, pensemos en El Bosco o Francis Bacon, que prácticamente construyeron su obra dentro de esa opción u obsesión. Aunque es evidente que el recurso de esos grandes pintores sigue el curso de una búsqueda metafísica, luego de aclarar que la trascendencia sólo se realiza en la inmanencia, y viceversa.

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

De mutaciones y sombras

Carlos Gutiérrez Angulo funda su trabajo en una intensa actividad experimental que lo empuja a la utilización de los materiales más accesibles en su entorno doméstico. La iconografía del artista, habitante de Huixquilucan, Estado de México, se desenvuelve en los terrenos de la transfiguración, en las metamorfosis hombre-animal, evocando de alguna manera el pensamiento mágico religioso que ha dominado en el ámbito rural de nuestro país, al tiempo que recuerda las mitologías de otras grandes culturas donde lo divino tiene aspecto humano y animal. Pero el tráfigo industrial, moderno, contemporáneo, es el factor dramatizante de las imágenes de Gutiérrez Angulo, plasmadas en superficies de papel kraft, lonas, madera, y resueltas con técnicas mixtas. Tales recursos técnicos y materiales le otorgan a su obra de manera intencional un carácter primitivo, una connotación de lo básico, lo elemental como signo de permanencia.

El juego con las partes de un universo propio sugiere un vínculo conceptual con el mundo exterior, donde transitan los signos de una civilización fagocitaria y a la vez alimenticia, en una larga y dialéctica cadena de reciclamientos y ciclos fundacionales. El hombre (como ser humano) es la pieza central en los rompecabezas discursivos que suele elaborar el artista, sometiéndolo a su esencia formal y sustantiva en los albores de su descubrimiento, de la conciencia de sí mismo en un entorno animal a cuyo reino pertenece irremediamente.

Gutiérrez Angulo arma sus discursos a partir de metonimias y sinécdoques, ya sea la causa por el efecto, la parte por el todo, el continente por el contenido o a la inversa, donde la generalidad determina lo singular. Desarticula, descoyunta, fragmenta y aísla muy a menudo sus figuras para otorgarles un movimiento disociador, esquizoide, absurdo, angustiante. El empleo de objetos y sustancias como láminas, palos, ramas, cera, cenizas, pretenden no sólo acentuar las texturas y sus atmósferas, que han venido sustituyendo la calidez del color por las sombras, sino provocar efectos tridimensionales que incidan directamente en el ánimo del espectador. Lo mismo representan los relieves en madera donde plasma sus dibujos y entinta, mancha, injerta fragmentos de la realidad.

El artista figura un simbolismo de pedacerías y mutilaciones, de segmentos que van de la vigilia al sueño, del animal al hombre. El dramatismo de su lenguaje reside en los pulsos de la naturaleza que hablan a través de la sorpresa y el enigma no sólo de vivir, sino de reconocer sus emociones en el espejo de un estanque, en la superficie estelar donde la gestualidad humana está inscrita con su incrédula mirada, con su inquieta soledad infantil y

su curiosa búsqueda del antes y el después. Gutiérrez Angulo despliega un juego de signos y de símbolos donde la historia, como la poesía, nos recuerda la cercanía del principio.

CRÍTICA DE LA POESÍA Y DE LOS POETAS EN MÉXICO

PEDRO GRANADOS

Poética mexicana contemporánea

Es el título de un volumen editado por Víctor Tirado en Puebla (BUAP, 2000). Interesantísimo libro que funciona como vitrina tanto de lo que se especula es la poesía de México hoy en día, como de los propios crítico-poetas —nativos o avecinados en el país— que también ahora mismo son quizá sus autores más representativos. Los invitados por Tirado a colaborar han sido: José Pascual Buxó (España, 1931), Jaime Labastida (Sinaloa, 1939), Eduardo Milán (Uruguay, 1952), Vicente Quirarte (Ciudad de México, 1954), Javier Sicilia (Ciudad de México, 1956), Víctor Sosa (Uruguay, 1956), José Homero (Veracruz, 1965), Ernesto Lumbreras (Jalisco, 1966) y Jorge Fernández G. (Ciudad de México, 1965). Como a simple vista podemos apreciar, y después tendremos oportunidad de comprobar, el editor aclimata voces de promociones distintas y de tendencias, diríamos, también disímiles. Mas, para sorpresa del lector, no permite que éste saque sus propias conclusiones una vez leídas las opiniones y los poemas de los antologados, sino que se encarga de colocar —justo inmediatamente después de la introducción— un “Breve semblante de cal y canto” donde intenta advertirnos de lo que vendrá luego. En este sentido, este libro es también una marquesina de las ideas del mismo Víctor Tirado (Veracruz, 1957).

José Pascual Buxó y Jaime Labastida, intelectuales de amplia trayectoria, constituyen algo así como los veteranos en esta selección. Como Octavio Paz, aunque con matices diversos, ambos aparecen finalmente inmersos en la tradición del poeta romántico. Sin embargo, entre los dos es Labastida el más elocuente y, de esta manera también, el que se expone más a la crítica. A una pregunta de Clemencia Corte (alumna de Víctor Tirado en la maestría de literatura mexicana en la BUAP), “¿qué poetas han sobresalido en los últimos veinte años?”, Labastida contesta del modo siguiente: “[En vistas a reeditar una antología] me he puesto a revisar los poemas que puedan sostenerse en el mismo plano de igualdad con poemas como *Muerte sin fin* o *Primero sueño* de Sor Juana, y debo decirles que no encuentro ninguno.” Tal declaración, es obvio, aunque no deje de ser una respetable opinión, cae por desproporcionada y, sobre todo, por descontextualizada. Mas son otros también los exabruptos, sobre todo aquellos que revelan, por último, ignorancia, desinterés o desdén sobre lo que escriben los más jóvenes: “¿Qué es lo que ocurre entonces con la poesía de hoy? [se pregunta Labastida a sí mismo] La poesía es exclusivamente lírica, ya no hay épica, ya no narra; se deja a la prosa la función de narrar”, lo que revela una supina falta de información sobre la hibridez discursiva de la poesía de ahora mismo. O esta otra:

“Lo que está haciendo mi buena amiga Griselda Álvarez ahora, poner en sonetos los artículos de la Constitución, no es poesía. Yo le dije a ella que no lo hiciera, pero en fin, lo está haciendo. Eso no es jurisprudencia ni poesía.” Esto muestra, por lo menos, una concepción autoritaria de la crítica y una idea esencialista de la literatura que pasa por alto cosas tan elementales como la teoría de la recepción o la práctica de la experimentación que, al menos desde la vanguardia, es el pan de cada día en la literatura contemporánea. Y así podríamos continuar brindando más ejemplos de megalomanía y desubicación, como esta perla: “Hace mucho tiempo me ha llamado la atención el hecho de que en América Latina, a diferencia de México [...] hay poetas que a los veinte años anuncian ser genios, a los treinta se reducen a ser solamente hombres de talento y a los cuarenta son mediocres.” Si está hablando, sólo por poner un caso, por ejemplo del Perú —cuya poesía, por lo menos en el siglo XX, no es nada desdeñable a nivel continental—, pareciera ya de mala intención soslayar el absoluto privilegio, en cuanto apoyo del Estado y de otras instituciones como los municipios, que tienen los escritores mexicanos respecto a sus pares peruanos; esto sin admitir que dicho fenómeno sea verificable en un poeta de vocación auténtica y sin profundizar en cuál es el resultado final de la intervención estatal en México; es decir, cuál, en este hipotético caso, de las poesías entre ambos países resulta ser la mejor.

Pasando a la generación del ochenta —Eduardo Milán, Vicente Quirarte, Javier Sicilia, Víctor Sosa y el propio Víctor Tirado—, el asunto se hace un poco más complejo por el mejor y más variado enfoque de lo contemporáneo en poesía y, además, por las polémicas implícitas y explícitas entre estos críticos-poetas, particularmente entre el editor de este libro y Eduardo Milán. En aquel “Breve semblante de cal y canto”, Tirado arremete diciéndonos que Milán “fue un gran crítico (sobre todo con su participación en la revista *Vuelta* de los años ochenta) [...] El problema está, últimamente, entre un mal filosofar y un poetizar venido a menos, que da como resultado un escolasticismo neobarroco”. Nosotros, sin necesariamente escamotear propiedad a este juicio sobre Milán como crítico,¹ no creo que haya sido oportuno darlo por parte de Víctor Tirado, porque pasa como si fuera un golpe bajo; además, porque soslaya algunos interesantes aportes del periodista uruguayo. A nuestro entender, éstos radican fundamentalmente en su crítica oblicua a la poesía contemporánea mexicana e, indirectamente también, quizá a escritores como el propio Víctor Tirado. Primero, Milán al elucubrar sobre la importancia de Nicanor Parra para la poesía latinoamericana de nuestros días: “Esa especie de crítica incisiva de Parra al ser del poeta, al estatuto”; segundo, al recordarnos que, según John Keats, “los poetas no tienen identidad” y que para Rimbaud “yo es otro”, y tercero, en su respuesta a la pregunta “Usted dice que la poesía del siglo XX tiene una condición femenina, ¿puede explicarlo?”: “El problema de esa femineidad aquí trasciende lo genérico sexual, en el sentido de romper la barrera de la interferencia que significa la interferencia del ego (*sic*) [que, según José Ángel Valente, no es propicia para el acto místico o poético].” No haría sino decirnos que la poesía latinoamericana y particularmente la mexicana tendría, por defecto, un lenguaje con demasiado nítido perfil; es decir, el que refleja un yo enfático o ingenuamente persuadido de su valiosa identidad.² Ahora, y ya que Tirado hace explícita —a través de su “Breve semblante de cal y canto” y su reseña a un poemario de José Homero, poeta declaradamente lírico—, digamos, su preferencia por una poesía de corte ético y neorromántico,³ también le caería el guante lanzado por Eduardo Milán.

Entre los otros representantes de la generación del ochenta —Vicente Quirarte, Jorge Sicilia y Víctor Sosa—, encontramos que, en general, tienen un concepto neorromántico de la poesía y una alta idea —diametralmente opuesta, por ejemplo, a la de Nicanor Parra—

del poeta y de su función en la sociedad o, al menos, una idea melancólica de que aquello está en crisis o irremediablemente perdido. Claro, en todo esto, unos con más énfasis que otros. Para Quirarte, la poesía (y los poetas) es cofradía, milicia, perpetua adolescencia, esfuerzo y milagro, “inexplicable forma de felicidad que significa ser traspasado por el rayo y rendir testimonio de esa muerte”. Javier Sicilia va incluso más lejos al conectar, de modo más insistentemente que el propio Octavio Paz, poesía con religión: “En la poesía el mundo recupera su sacralidad y su infinito, y nuestra lengua su condición espiritual: el mundo y el hombre no son esto o aquello, sino el ser en su misteriosa trascendencia”.

Frente a ambos, la posición de Víctor Sosa, sin ser menos romántica, resulta —sobre todo en comparación con Sicilia— un poco más especulativa. El título de su ponencia reza: “Cambiar la vida (Rimbaud, las vanguardias y la posmodernidad)”; de este modo, piensa que en nuestros días el “sueño ha terminado” y que ya “no hay Abisinias donde reclinar la cabeza, porque ahora el presente es perpetuo y la metafísica ha sido expulsada de la república posmoderna”. Mas, sobre todo en su exposición sobre el vacío, queremos leer que va más allá de Paz; es decir, y no por mejor o peor, su pensamiento no se instala ya en una sociedad pre-industrial —edén del romanticismo y del surrealismo— y asume, en su defecto, plenamente la nuestra: la del escepticismo y la carencia. Tratando de explicar el título de uno de sus libros, *Sunyata*, Sosa nos ilustra: “La física contemporánea, la física moderna, a partir de la mecánica cuántica, coincide con los postulados orientales en el hecho de que nos descubre nuevamente que el mundo está hecho de vacío [...] de alguna manera somos un gran vacío.”. A partir de aquí, aunque figurativamente, estamos a sólo un paso de un gesto crítico muy contemporáneo y no menos polémico. Es el que lidera en nuestros días la obra de Ricardo Piglia para el que, en resumidas cuentas, el marco mayor de la literatura no es describir lo que de real tenga la ficción, sino lo que de ésta tenga la realidad. Inspirado en la obra de su compatriota Jorge Luis Borges, el punto de vista de Piglia asume la ficción —no la minuciosa *realpolitik*— como el objeto fundamental de la crítica literaria, hecho que le cuestiona al crítico (y también al poeta) pensar y escribir como si uno estuviera haciendo constantemente el papel de ministro del Interior. Le exige, más bien, abrirse a la conciencia de que la realidad —empezando por el propio sujeto que ejerce la crítica— está atravesada de ficciones; de que, por ejemplo, el Estado es un surtidor de ficciones, y allí se juega el concurso del intelectual frente al poder y a cualquier tipo de manipulación. Obviamente, este gesto tampoco tiene sólo de Borges, sino también de cierto tipo de distanciamiento crítico inspirado en la obra de Bertold Brecht e influenciado por la deconstrucción de Jacques Derridá y la psicología de Jacques Lacan; todo esto por aquello de obligar al crítico a mirarse ante el espejo, a tratar de reconocer la carpintería previa a su discurso e involucrarse en el hecho de que, finalmente, él mismo es también un ente de ficción.

Pasando de lleno a la generación de poetas-críticos de los noventa —José Homero, Ernesto Lumberras y Jorge Fernández Granados—, constatamos que los tres —aun viviendo en plena época de los desbarajustes de las utopías, de las megalópolis como la ciudad de México y de la pérdida del aura—, son dignos herederos de la —supuestamente— poesía meditativa que caracteriza a estas latitudes. José Homero, por ejemplo, resume de este modo su poética: “Aun cuando como crítico escribo sobre el neobarroco, no sé, me oculta la necesidad de volver al poema las emociones y también de recusar tanta teoría y también ese escamoteo referencial vuelto tópico. El referente siempre será huidizo por más que se indique, ¿para qué la complicación?” Que, en otras palabras, no es otra cosa que apelar a la lección magistral de César Vallejo, vanguardista no deshumanizado, que en su poesía

aclimata —entre otras muchas cosas— la imposibilidad de hacer literatura (“quiero escribir, pero me sale espuma”), mejor dicho, el no querer hacer literatura, con un hedonismo por las palabras que le viene especialmente de Góngora. Algunos poetas latinoamericanos transitan actualmente por aquí, por esta productiva aleación de lo aparente disímil o contradictorio; fusión de poéticas, lo podríamos denominar, que es uno de los aspectos del típico hibridismo posmoderno.

Por su parte, la reflexión de Ernesto Lumbreras tiene la principal virtud de reflejarse también en sus poemas (estos van, reiteramos, después de la exposición y entrevista a cada uno de los convidados). Y este no es un hecho banal, ni mucho menos, ya que en gran parte de la poesía en español de hoy día (incluida España), aunque especialmente en el cono sur, se confunde manifiesto con poesía, o a la inversa, creación de lenguaje con verborrérica teorización. En ninguno de los otros invitados de su generación percibimos esta coherencia que, no está demás decirlo, no hace sino hablar positivamente del oficio de Lumbreras. En segundo lugar, resaltaríamos algo que ya encontrábamos, aunque nomás insinuado, en la intervención de Víctor Sosa, y es el asumir de un modo más funcional —y sin énfasis— propuestas como la siguiente: “Me agrada la idea de que el poeta es una anécdota del poema.” Postura, sin duda, de raigambre borgeseana (aquello de “el lenguaje y la tradición” en “Borges y yo” donde, a buena cuenta, lo imaginario es más consistente antológicamente que la fama —“Borges”— y que la anécdota —“yo”—); pero, a su vez, combinada en el discurso y la poesía de Lumbreras con una franca apertura al mundo exterior y psicológico (testimonio, sentimiento, experiencia, obsesión, etc.), tal como se nos revela en este singular pasaje: “La poesía es destino, es una metáfora de la luz. Pero, no siempre al abrir una ventana se le encuentra. A veces, ocurre a menudo, se nos presenta como una legión de fantasmas, al cerrar esa misma ventana.” Es decir, en la obra de Lumbreras creemos se cumple aquella aclimatación de la que también hablábamos antes, la coincidencia, aunque sea efímera, de Borges y Vallejo.

Por su parte, Jorge Fernández Granados, después de autoproclamarse en su tratado “un prejuiciado romántico”, intenta trazar —aplicando, aunque con creativas variantes, el *ABC of reading* de Ezra Pound— un esquema de lo que es la poesía mexicana contemporánea. De esta manera, en consonancia a los conceptos usados por Pound en su estudio (fanopoeia, melopoeia y logopoeia), Fernández Granados postula que cada una de estas diferentes —y no pocas veces complementarias, aunque una de ellas sea la predominante— maneras de “cargar el lenguaje con sentido al grado máximo” se encuentran en México distribuidas históricamente por regiones: “Norte: la imagen [fanopoeia]. Sur: la experiencia [referencial]. Oeste: el vocablo [¿melopoeia?]. Este: la idea [logopoeia].” El crítico puntualiza, entre otros curiosos razonamientos, respecto a la poesía del oeste: “Con la sola y enorme excepción de Octavio Paz, parece que los *constructores de lenguajes* no provienen de movimientos o escuelas que hayan tenido en México mucha fuerza. Por esto mismo, resulta significativa su conformación y vigencia en la generación emergente de poetas mexicanos.” Y concluyendo que es la logopoeia —o “poesía del intelecto”— la que mejor se ha aclimatado a este suelo: “El núcleo radiante en la tradición de la poesía mexicana que alimenta esta región es la generación de los Contemporáneos.”

No es lugar aquí para discutir en detalle este esquema de Fernández Granados. Sólo nos restaría agregar que nos parece sugestivo, aunque haciendo la salvedad de que a su perspectiva estructuralista le falta, lamentablemente, el específico sustrato sociocultural de México, lo que haría que su fanopoeia, melopoeia o logopoeia no sea intercambiable, por ejemplo, con la de Argentina, Bolivia o Brasil. En general, este aspecto sociocultural está

descuidado o soslayado —poniendo énfasis, casi exclusivo, en el aporte cosmopolita— por la mayoría de los entrevistados. En todo caso, dicho esquema sirve para comprender un poco más al menos la poesía de su propio autor. Aunque los poemas que se incluyen en esta antología ilustran, más bien, el paso que va de su prejuiciado romanticismo a su prejuiciado intelectualismo, en nuestra reseña sobre *Reversible monuments. Contemporary Mexican Poetry* ya habíamos mencionado que en Fernández Granados hallábamos: “Hedonismo por las palabras de ascendencia barroca; aunque su poesía trasluce muy poca experiencia vital. Neobarroco —más bien lite— demasiado elocuente y, sobre todo, fatalmente libresco.” Efectivamente, muy poco convincentemente romántico, desde el principio parece haber habido, en este autor, el adivisoramiento de una salida por el intelectualismo.

En general, después de este corte oblicuo a *Poética mexicana contemporánea*, comprobamos lo que para la poesía mexicana de esta misma época ya antes habíamos observado: la flagrante vigencia de la obra de Octavio Paz, es decir, de su legado neorromántico, surrealista o preindustrial. Tal como allí mismo nos advertía una voz anónima: “los mexicanos no tuvimos ojos para lo demás, el expresionismo abstracto, el *pop art*, el *happening* transformado en *performance*. Las nuevas lecturas fueron ignoradas por ese deslumbramiento ante el surrealismo” (Granados, 2003), algo análogo ocurre también con la crítica, por lo menos con la que tenemos a mano en este libro de Víctor Tirado. Sin embargo, junto con esta falta general de sentido del humor —que se toma demasiado en serio, solemnemente, a la poesía y al poeta—, advertimos también, particularmente entre los más jóvenes, algunas voces lúcidas y auténticas; sobre todo quizá las de José Homero y Ernesto Lumberras. La del primero por lo sanamente adolescente, desinhibida y probablemente no menos certera: “Los poco reflexivos poetas mexicanos se juzgan ahora críticos sólo porque pergeñan temas de la filosofía negativa y salpican sus notas con referencias a la vanguardia, a Gironde y Wittgenstein, como antes citaban a Bachelard. Es claro que quien no tiene ideas no puede escribir. Yo me cito a mí mismo.” La del segundo porque creemos que es, y probablemente no sólo en el ámbito de esta antología, la más integrada de todas, típica de un sujeto que ha encontrado sentirse a gusto en su propio pellejo, el de ser un reflexivo poeta y, a la vez, un inspirado lector.

Notas:

¹ Al menos de Eduardo Milán como poeta, en otro lugar, ya hemos señalado: “Es un autor fascinado por su público. [...] Resulta insufrible por pretendernos vender teoría posmoderna allí donde sólo encontramos un verso pretencioso y de onanista lugar común [...] El sujeto poético se toma demasiado en serio y, por lo tanto, su lenguaje se torna descontentadizo o banalmente patético. La de Milán es una de las injustificadísimas inclusiones en las *Ínsulas extrañas*, antología trasatlántica de lo mejor de la poesía hispana en los últimos cincuenta años”. “¿La poesía mexicana descansa en Paz?”, *Babab*, núm. 21, septiembre de 2003 [http://www.babab.com/no21/poesia_mexicana.php].

² Esto, en general, lo hemos comprobado por nuestra cuenta en antologías recientes de poesía mexicana; por ejemplo —y a pesar de su vocación simbolista o paceana— en *Reversible monuments. Contemporary Mexican Poetry* (Copper Canyon Press, Washington, 2002) y, últimamente y de modo más visible, en un volumen regional tal como *Ala impar*. Dos décadas de poesía en Puebla (BUAP / LunArena, Puebla, 2004) cuyo editor es el poeta —también incluido en la muestra— Juan Jorge Ayala, al que Gerardo Lino presenta en estos términos: “En el transcurso de sus meditaciones el poeta indaga la naturaleza precisa

de su habla: prescinde de la ambigüedad en su lenguaje, pues sabe como pocos que la palabra es síndrome: lo ambiguo es el mundo señalado [no el poeta, se entiende].” Una de las voces que creemos destaca más en este libro es la de Raquel Olvera que, curiosamente, sin desligarse necesariamente de aquella marca enfática del yo, sugestivamente nos dice: “Mi nombre es un cuchillo de almendra, / uñas de acero templado al rojo vivo; / puede arañar violenta o dulcemente / un corazón / de cobre, un corazón de hierro.”

³ Es lo que, al menos, entresacamos del siguiente fragmento perteneciente a “Sobre la flecha y el bumerang, de Víctor Sosa”: “En pocos críticos jóvenes se encuentra la unión consolidada entre ética y estética, como en la reflexión poética, plástica o lingüística de Víctor Sosa. La ética como parte vertebral de un humanismo que le da coherencia a un pensamiento moderno que no se deja tentar por todas las facilidades mefistofélicas que ofrece la posmodernidad como justificación de cualquier forma sin verdadera cosmovisión y conciencia de sus intentos. La estética como la exigencia de la imaginación [...] Las dos categorías enlazadas con los hilos en perpetuo movimiento vertiginoso de la fuerza electromagnética de la conciencia histórica. Pero también mística.”

Reseñas

Hacia el ánimo de *Ánima*

EDUARDO ARELLANO

...en el ánimo del ánimo

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

El signo o palabra que el hombre usa es el hombre mismo.

CHARLES SANDERS PEIRCE

Un hombre de sesenta años escribe un poema y lo titula “Ánima”. Días después escribe otro poema de tono parecido al anterior y lo titula “Ánima”, se da cuenta que acaba de iniciar una serie que ha de llevar el mismo título.

En esta primera emisión de voz (o de escritura) de su libro *Ánima*, José Kozer nos pone al tanto de su sistema. En él los poemas se suscitan, encuentran su salida, dan su tono. O los poemas son entes a los que se da vida abriendo las esclusas de la escritura y luego el autor los recoge en un mazo por su tono y ahí estampa el título genérico de *Ánima*. Para ello, además, los encierra (no sea que se escapen como agua o aliento) entre un paréntesis formado por el primero y el último de los poemas, delgaditos ellos y únicos con título distinto: “Del debe” y “Legado”.

Entendemos también, por las mismas palabras introductorias del autor (poema que anuncia a los poemas), que éstos suceden sin conciencia de sí mismos, con una imposibilidad de conocer cierto centro inaprehensible, cierto tiempo futuro que se escapa. “Cotidiano, artesano” es el poema que “procura su propia dulcificación imitándose plegaria”, dice.

Puesto que la palabra agua y la palabra llave, grifo, río, canal, presentes en estos y otros poemas, autorizan la metáfora, diré que veo en el proceso poético de Kozer un fluir de sustancias que es un fluir de formas, rica fecundación de unas a otras: las formas, seductoras verbales, recogen formas esclarecidas naturales (lo cotidiano) cuya sustancia es una epifanía, cada segundo continuada como el agua que fluye, o profunda, como el agua detenida.

Kozer rescata en su ir tejiendo palabras el destello de luces de una garza, el periplo sin fin de las hormigas, las lujurias vegetales o los enredos incorpóreos de lo visible, y el poema, siendo éstos también, fluye y escapa burlando la sintaxis, escondiendo el sentido o fragmentándolo infinitamente. Y nos dice: en cada fragmento de mundo cabe el mundo, cabe Dios, cabe la historia pequeña y familiar, la mujer (su Guadalupe), el reloj cotidiano y la otra historia, la de los muertos o la de la literatura como parte del alma diaria; caben, en fin, el arte visual y el musical entreverándose.

Pero si los poemas se dan de esa manera, si *Ánima* consigue la fluidez del reflejo (si el poema cabrillea, para decirlo en forma kozeriana) con las distintas cosas que no son sólo ellas sino su halo, su anillo de transubstanciación —cómo decirlo—; si esta poesía fecunda a la tierra de los sentidos y exaspera el sentido para que no se sienta seguro y se amilane y se duerma pachorrudo a la sombra de lo ya dicho; si la poesía de Kozer nos liga de tal manera a su vida y a sus cosas que éstas se vuelven sustancia y son cosa poética formante, ello es por una alquimia cuya combinatoria se prepara en el laboratorio verbal de un mago. Digámoslo así: Kozer encarna uno de esos casos en que el oficio de poeta se identifica con, es lo mismo que, el trabajo sobre el hombre, sobre la carne propia. Y es el oficio, la carne hecha verbo (al revés de en las Escrituras), el que, más que trabajo es abrazo; y va surgiendo el poema en su soberanía, diciendo su tono, haciendo aparecer lo diverso e inmediato a cada instante, ese instante que el mundo elige para manifestarse. Y el poeta obedece, hace sus operaciones para que el poema irrumpa.

Nada más extraño y prodigioso entonces que saberse ahí vivos con el poema, un poema que además, como la vida, no se deja atrapar en su inmediatez: salta, nos abraza y se escabulle de nuevo. Pero también se guarda, porque el poema convoca cada vez vivamente, y conforme lo tratamos nos sucede que vamos aprehendiendo una constante, un modo de ser, ser percibiendo, ser retomando, rumiando su esencial experiencia anterior a las palabras, con las palabras. Trabajo amoroso del lenguaje, que trastoca al lenguaje y lo descoyunta amorosamente. Pero es el lenguaje el que abona esa experiencia, y lo que parecía dispersión verbal, diáspora, fluidez tantálica, se va volviendo confluencia, se va quedando en nosotros, haciéndose nosotros por esa sabiduría de la confusión del poema y de la vida, la memoria y la muerte —la dulce muerte de los místicos.

Desconocimiento esencial provoca a sabiduría de lo esencial. Aquella conocida frase de Juan Gustavo Cobo Borda de: “Todos los poemas son unos santos y se van a ir al cielo”, cae muy bien al propósito de Kozer (aunque él diga que pasará de seguro algún tiempecillo en la isla del Purgatorio), pues la manera de asumir el oficio de la escritura como él lo hace, no acepta mejor palabra que devoción. Y en una época como la nuestra, dispersa, atomizada, convulsa y frágil, su oficio, capturador de polen, convocante de reflejos y creador de sentidos, es —hay que decirlo sin pudor— oficio de santidad.

JOSÉ KOZER

Ánima

FCE, México, 2002.

***Esas plazas insomnes*, de Eduardo Arellano**

JORGE ORTEGA

Esas plazas insomnes (Fondo Editorial de Baja California, 2003), la reciente publicación de Eduardo Arellano (Zacatecas, 1959), contiene poemas escritos entre 1985 y 2000. No se trata de una antología de textos, más bien de una cuidadosa selección personal, a partir de ciertos tonos e intenciones, de material inédito concebido en década y media. Con esta colección, el autor de *Diáspora o pasión* (1985) afianza la voz madura que encontramos en *La tierra destinada* (1999), ostensiva de una prosodia, un repertorio de prioridades temáticas y un sentido de búsqueda únicos, inconfundibles en tanto consecuentes con la retórica que construyen y de la cual van dejando rastro. Los poemas distantes en el tiempo incorporados a *Esas plazas insomnes* hacen ya prelude de una poética que arribará a su plenitud en los poemas de los últimos años, ubicados, si no me equivoco, en las páginas iniciales del volumen. En orden cronológico descendente, el lector asiste a un viaje rumbo a la semilla de un proyecto lírico legitimado por los frutos del origen; esto es, por la confirmación y el afianzamiento de un estilo y una gama de asuntos de antiguo sospechados en el quehacer de su artífice.

Dado que no ha cesado de ahondar en sus intereses primigenios —los mismos de su debut como poeta— Eduardo Arellano es dueño de una escritura esencial. Para él la poesía no transita necesariamente de la A a la Z, como sí para cualquier bardo coloquial urgido de una variedad de registros para completar el diccionario de sus distracciones; no, en Arellano no hay dispersión sino síntesis, concentración, espesura nuclear, recogimiento que cristaliza en reflexiones poéticas de índole eminentemente ontológica. En *Esas plazas insomnes* Arellano reparte la tinta entre el pensamiento y los afectos, dos atributos de la especie humana. A veces esta fijación por la identidad sube (¿o baja?) a los niveles de la “terrenalidad” y cobra el matiz de un dilema sobre el fenómeno migratorio, los límites geográficos, determinadas parábolas y episodios de la historia. El poeta recurre a tales formas de epifanía como a elementos de argumentación, utiliza los signos públicos del pasado y el presente para vertebrar la enunciación de sus preocupaciones intelectuales e incumbencias emotivas.

Pero en *Esas plazas insomnes* y todo el corpus poético de su autor, lo intelectual parece no estar marginado del sentimiento, lo uno y lo otro marchan juntos. La zancada de cada palabra y cada verso dan la impresión de emparejar la conciencia y la diástole cardial en una suerte de flujo razonado, donde el poeta se concede pensar acerca de lo que le conmueve y atañe, y hallar igualmente asideros para justificar con el corazón algunas ideas sobre el mundo y los hombres. En suma, muchos de los poemas de Eduardo Arellano son disquisiciones en lenguaje figurado en torno a los dominios del erotismo, la infancia, el cariño paterno, la muerte y el seno familiar atisbados desde el balcón de la experiencia propia; aparte de entrañar la inalienable expresión de la individualidad, su poesía es también una toma de postura respecto a los grandes tópicos de la gaya ciencia.

Al recorrer *Esas plazas insomnes* también vinieron a mi mente las plazas grises, blancas o rosadas de Londres y Alejandría retenidas en los versos de Constantino Cavafis, y las apagadas y meditabundas del metafísico Giorgio de Chirico, como lo demuestran los

poemas de la sección de rótulo lópezvelardeano “Cielo cruel” (“Dominios de la ciudad”, “Repique”, “Zacatecas no es una ciudad”, “Tríptico contra nostalgia” y “Roma, México”), en los que palpita el tópico del tiempo como regenerador del espacio y del espacio como degenerador de ilusiones.

El programa de *Esas plazas insomnes* comprende diez apartados: “Materia del tiempo”, “Lunas bajas”, “Campos bajo la noche”, “Cielo cruel”, “La desnudez”, “La ceremonia del mundo”, “Retrato de familia”, “Oración del apóstata”, “Cantos nocturnos” y “Coda”. Una buena cantidad para un libro de 95 páginas. Sin embargo, he aquí una prueba adicional para argumentar el esmero invertido por Arellano para ofrecer al lector una “retrospectiva” clasificada por sutilezas comunes, no por generalidades erráticas. Armar con escrúpulo su material denota un ejemplo de fidelidad al espíritu que blande cada texto del menú. Así, hay apartados de dos, hasta seis poemas, con una misión específica en el conjunto de todas las escalas, depositarios de un germen temático irreductible a una esfera ajena. En vez de la perfección simétrica o la proporción numérica, Arellano opta por la precisión del ensamble, producto de la honestidad con que agrupados los poemas. Gracias a ello, *Esas plazas insomnes* es un abanico de motivos, diapasones y ebulliciones finamente delimitadas entre sí, lo que permite apreciar los relieves y las densidades en su mejor ángulo.

Una de las piezas altamente sugestivas del itinerario es la titulada “Épica de un continente solo”, que da piola para deslizar otros paralelismos: “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta, “Amor América” (pórtico de Canto general) de Pablo Neruda, y “Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano” de Carlos Pellicer. A diferencia de sus referentes, el poema de Arellano modela el suelo y las paredes de un paisaje interior; su exploración compete al yo frente a la suscitación de los estímulos foráneos: naturaleza, rostros interrogantes, otredad. Lo que para Neruda y Pellicer es color y exuberancia, para el poeta de *Esas plazas insomnes* es austeridad cromática y averiguación de sí mismo. No obstante, guarda de aquéllos un despliegue de elocuencia tal que concilia la nota grave con la actitud celebratoria. Al reseñar en 1999 *La tierra destinada*, en un apunte llamado “La vigilia del tenor”, afirmé que en Eduardo Arellano “la gravedad del discurso termina en gravedad del canto, en ritmo solemne pero consternado”. Hoy, un lustro después, vuelvo a ratificar la observación. En *Esas plazas insomnes* nada está abandonado a la espontaneidad de los paseos nocturnos; el monólogo del viandante es, sin proponérselo, el calculado devenir de una obra: los poemas de 1985 anticipan la constancia de una sintaxis descarnada y presta siempre a la recapitulación. Se agradece, desde luego, una poesía disgregada con semejante magnitud de aportes: “Despertar, verla a ella, / comprobar que no había nadie más, / sólo el inmenso lecho de una ciudad dormida / respirando. // Quizás la tierra, menos hostil / que esas enormes industrias de estructura eléctrica, / respiraba conmigo, con nosotros, con todas las almas durmientes / que nos saludaban desde sus sueños extraños.”

EDUARDO ARELLANO

Esas plazas insomnes

Editorial de Baja California, Conaculta-ICBC, Mexicali, 2003.