

Alforja 38
otoño 2006

José Emilio Pacheco
Obra gráfica: Flor Minor

JOSÉ ÁNGEL LEYVA
Hermano Padre

a la memoria de Roberto Leyva Véliz

La muerte, profesor, enseña nada:
Espejo abisal donde concluye la parte por el todo
y el todo se revela parte a parte.
El magisterio comienza por el cuerpo.
Allí donde la voluntad y el sueño irrumpen,
la memoria encuentra habitación,
nos abre paso al alfabeto que soy
con mis hermanos
en tu deseo, en tu mujer, en el desorden
de palabras que van de atrás para adelante.
Se ponen las manecillas del reloj
de vuelta y media,
¿a quién dictan sin leer lo que tus labios callan?

Postrado en la inconsciencia envías mensaje.
El respirador automático trabaja la agonía,
te da el aliento necesario de la ausencia,
empuja el dolor hasta llenarte los pulmones.
Qué sabe una máquina de enigmas.
No puede seguir ni comprender el ritmo
del pie que marcha del parto a la partida.
Recuerdos quizás de aquel primer oficio.
Los pies, los dos, saludan al hijo desde el coma.
Punto y raya.
El telegrama de tu dedo, profesor,
me da en el ojo
del nervio al corazón
y punto
y coma.
Descifro la lección en clave Morse:
dignidad, amor a manos llenas,
el bosque y el papel donde me escribes.
Punto y raya.
Salto contigo en las espigas verdes
del monitor atolondrado que no aprehende
el humor de tus pinos y montañas,
tu sangre,
punto y coma.
En ese pie y el otro vas cantando
las vocales, las tablas,
tu saber
tu tiempo,

hermano padre.

25 de septiembre, 2006

JOSÉ EMILIO PACHECO

MARCO ANTONIO CAMPOS

Las lecciones de José Emilio

Un viernes de verano de 1970 Juan Bañuelos, quien coordinaba el taller de poesía de la unam en el décimo piso de Rectoría, nos dijo que había invitado a José Emilio Pacheco a charlar con los miembros que regularmente asistíamos. José Emilio había ganado en 1969 el segundo Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (Bañuelos fue el primero) y se acababa de publicar el libro ganador. Juan me preguntó si yo podía escribir una nota sobre el libro de José Emilio.

Leí y releí entonces *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y lo leí en voz alta el viernes que asistió José Emilio. La nota se publicaría después (me la pidió Mariano Flores Castro) en la revista *Rehilete*. Ese viernes José Emilio estaba sorprendido; no esperaba que hablaran de su libro. Después los miembros del taller conversamos con él.

Por una parte los poemas, en su difícil sencillez estilística, me dieron en imágenes una Europa que soñaba conocer, y por otra, una lección de cómo se escribe un epigrama. Uno, extraordinario, se me quedó grabado para siempre. Se llama “Envidiosos” y dice: “Levantas una piedra y los encuentras / ahítos de humedad, pululando.” José Emilio no imaginaba en qué medida con los años sufriría a causa de los envidiosos. Poco después, en ese año de 1970 (me dirigía al Centro Deportivo Chapultepec), me lo topé en Reforma y Mariano Escobedo. Me dijo que llevaba observando casi una hora a una señora que estaba pidiendo dinero para su camión al interior de la república, porque (no recuerdo bien) o la habían robado o perdido el monedero. “Con lo que le han dado a la señora —me dijo—, ya sacó diez veces para su camión.” Me sorprendió su paciente observación. Después comprendí. Si se revisan sus cuentos o *Las batallas en el desierto*, ese espíritu de observación se encuentra, como no queriendo, en frases de una causticidad admirable, al describir personas o situaciones.

Nos pusimos en la esquina bajo un árbol a conversar de literatura, luego tomamos un mal café en un local barato que existía en la esquina de Tolstoi y Mariano Escobedo y me preguntó si quería acompañarlo a la Librería Francesa, que acababa de abrirse hacía poco en Niza y Reforma. Fuimos caminando. En la librería José Emilio veía, como es habitual —o como lo recuerdo—, con minucia y muy de cerca los libros. Vio la antología griega traducida por Robert Brasillach. Me preguntó si la tenía. Yo no la conocía ni por las solapas. Me la regaló. Aún conservo con afecto el ejemplar.

Poco después le di a leer la primera versión de lo que sería mi primer libro (*Muertos y disfraces*, 1974). Seguramente debe haberse dado cuenta de que en dos o tres poemas se hallaba la influencia de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Por teléfono me hizo una descripción general de los poemas y me dio una opinión positiva. Cuando eres muy joven siempre alivia que alguien, a quien respetas o admiras, te dé un motivo para seguir adelante, aunque haya en ello algo de piadoso engaño.

En los años de la década de 1970, para mí como para muchos, fue un deleite semanal leer su columna *Inventario*, que publicaba primero en el *Diorama de Excelsior*, y después en la revista *Proceso*. Para mí la principal enseñanza de *Inventario* fue una pero definitiva: se puede escribir un magnífico artículo semanal sin repetirse nunca. Es un hueco gigantesco para la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX que José Emilio no haya recogido —o no haya dejado recoger— los centenares de ensayos, artículos y crónicas en libros.

Si bien no fui un joven culto, era al menos muy leído, y eso lo percibió José Emilio. Pero en mis lecturas no privilegiaba entonces la literatura mexicana. En esa década hablábamos mucho por teléfono. Cuando Vicente Leñero me invitó a escribir la reseña semanal en la revista *Proceso* en 1977, nadie me sirvió más de guía en los primeros tiempos, mostrándome señales en el camino de la literatura mexicana o de otras literaturas, que José Emilio. Como nunca me di cuenta de su cultura enciclopédica y de su memoria infinita. Autor o tema que fuera, siempre tenía un libro o un autor que recomendarme. “Un joven sabio”, lo llamaba Edmundo Valadés, el cuentista inolvidable que no conoció la envidia. “Nuestro gran polígrafo”, añadía yo. Me enorgullece haber sido el primero que en una reseña vaticinó públicamente el éxito excepcional que tendría —que tiene— *Las batallas en el desierto*.

De nuestras conversaciones le debo otras lecciones. Una vez me dijo: “Nunca ataco públicamente sin firma o con seudónimo; pongo al menos mis iniciales.” Entendí el mensaje. En todo ataque que yo he hecho no he puesto ni siquiera las iniciales: he puesto mi nombre completo. El ataque anónimo o con seudónimo me parecen una baja, o peor, una vileza.

Me dio una nueva lección cuando me burlé, en una reseña, de un libro de Efrén Rebolledo. Con comedimiento me dijo que había libros que debían entenderse no en todo el tiempo sino en su tiempo. Cuando he revisado sus antologías de poesía del siglo XIX y del modernismo mexicanos, cuando he examinado sus críticas y crónicas de tiempos anteriores, he entendido muy bien lo que me quiso decir y he procurado hacerlo como él. José Emilio prologó mi traducción de *El hijo pródigo* de André Gide. “Échale un ojo, por favor, y corrige lo que creas conveniente”, le pedí. Para mi asombro rearmó la traducción. En un principio me sentí avergonzado. Después fui viendo las correcciones, y la vergüenza (no sé llamarla de otro modo) se volvió alegría. Los años no nos enseñan a merecer aciertos, sino a evitar errores, dijo Borges. Al quitarle la hojarasca al libro, me di cuenta cómo aprendía con las observaciones de José Emilio para hacer más concisa la frase y que fluyera lo escrito con el menor número de pausas. Nunca aprendí tanto en una corrección de estilo en la prosa como con sus enmiendas y variantes. Cuando le di a leer el manuscrito de *Hemos perdido el reino* sentí alivio cuando me hizo observaciones mínimas. Algo había aprendido.

José Emilio cumple cincuenta años como escritor. Tenía apenas diecisiete cuando publicó su primer texto. Desde entonces muchos pájaros han volado desde los árboles y José Emilio es actualmente, con justicia, uno de los escasísimos poetas y escritores mexicanos vivos más reconocidos internacionalmente. Por eso hoy, en el verano de 2006 como en aquel verano de 1970, sólo le digo: “Muchas gracias, en verdad, José Emilio.” Y un inmenso abrazo fraternal.

JUAN MANUEL ROCA

José Emilio Pacheco y el don de Heráclito

Quisiera, antes que intentar la arqueología de la obra de José Emilio Pacheco, una obra amplia y abierta a muchos géneros, centrarme en uno de sus más recurrentes y obsesivos temas: el tiempo. Casi no hay libro del poeta mexicano en el que no espigue, una y otra vez, su preocupación por la fugacidad de los hombres y las cosas, por esa especie de gran resumidero que hace que lo que acabamos de mencionar o de vivir vuele, jalonado por una misteriosa corriente, hacia el pasado.

“Vuelan como palomas los instantes / y otra vez cae el silencio”, afirma José Emilio en alguno de sus poemas de *Los elementos de la noche*, uno de sus libros iniciales de comienzos de la década de 1960. Y es como si desde entonces ya nos anunciara que ese encabalgamiento de instantes que es la vida viviera siempre en un desbande, en un fugaz aletaje que la poesía logra aprehender por ser, precisamente, un arte en el tiempo. Quizá al río heracliteano sólo se pueda entrar, una y más veces, cuando se trata del agua atrapada en unas líneas, del agua seminal que se empoza en el mismo libro y en la misma página. Por eso Pacheco sabe que, estando hechos de tiempo, no es ocioso recordar que alguien, él mismo, puede ser y no ser “aquel que te ha esperado / en el parque desierto una mañana”.

Fugacidad y tiempo, o fugacidad en el tiempo, son una pareja indivisa en una muy buena parte de la obra de José Emilio Pacheco. Quizá esta conciencia temporal sea lo que le permita una cierta sorna de sí y de los demás, o de los demás en sí mismo. No presume de que la poesía sea cincelada, como en un abecedario de piedras, para la eternidad. Más bien piensa —y se reviste de la humildad que presupone toda duda— de la bárbara transitoriedad de su escritura: “Acaso nuestros versos duren tanto / como el modelo Ford 69 / —y muchísimo menos que el Volkswagen”, nos advierte en su “Conversación romana”.

Sí, somos o estamos asediados por el padre tiempo, por el padre polvo quevediano, por un porvenir sin rostro que puede detenerse en un autorretrato de José Luis Cuevas o en la arboleda de un parque de Vancouver o en una fotografía de 1959 que permanece fija pero sin música, reverdecida pero sin savia. No puede culparse a la Kodak de tamaño artillero del tiempo. Ni siquiera podemos preguntarle a Esopo, el esclavo griego pintado por Velázquez y revisitado en un bello poema de José Emilio Pacheco, si esos “mechones negros / son entre el pelo muy blanco / la señal última / de su antiquísima juventud”.

“Cae del agua una gota de tiempo”, es un verso que podemos leer en un “Nocturno” de su libro titulado *Desde entonces*. Es un volumen donde sólo quien contempla un bosque de marzo envejece. Esa arboleda verde en su follaje nos remite a otro paraje de su poesía, a un retrato de familia donde todos envejecen menos la abuela.

Se podría señalar por mucho tiempo el largo prontuario que José Emilio Pacheco le sigue al tiempo, a sus arenas movedizas, y escuchar una música perdida, las melodías olvidadas que sonaban al momento de hacer un retrato. Acomodar en un hombro un “violín comido por los años” o “la guitarra ya casi polvo”, para entrar al “círculo mágico” donde Agustín Lara todavía tiene un poco de piel sobre una estructura que, antes de muerto, como en un grabado de José Guadalupe Posada, ya estaba descarnada.

“Esos días, lo rápido que pasan”, constata el poeta, como lo hace también uno que fue y que ya no es en su “Prosa de la calavera”, en ese agudo monólogo emprendido por una especie de Hamlet de sarape bajo el sol de Tenochtitlan, un hombre ausente que de alguna manera nos recuerda al príncipe azteca que dijo que “sólo venimos a soñar”. “No somos ciudadanos de este mundo sino pasajeros en tránsito por la tierra prodigiosa e intolerable” es, en parte, la divisa del fantasma que arenga en el poema de Pacheco. Puede ser cierto lo expresado por César Vallejo, aquello de que “el tiempo tiene un miedo ciempiés a los relojes”, o lo que expresara Luis Vidales en una burla cenital: “los relojes pierden el tiempo”. Pero José Emilio Pacheco, que no hace caso a los cronófagos, a los devoradores de tiempo que viven pidiéndonos cuentas de nuestros actos y nuestro ocio, parece no temer ni al tiempo, ni a los ciempiés ni a los relojes, a los que puede observar desde el tiempo autónomo del lenguaje.

ALÍ CALDERÓN

Algunas palabras sobre la poesía de José Emilio Pacheco

A nadie en este país, creo, le cabe duda de que José Emilio Pacheco es un gran poeta, uno de los más representativos y trascendentes tras la desaparición de Octavio Paz, figura axial de la poesía mexicana del siglo XX. Ciertamente, Pacheco ha instalado su nombre en el pabellón de los poetas de mayor renombre en lengua española de la actualidad. No es poca cosa. Por algo, la cuarta de forros de su antología poética *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000* comenta que el poeta “obtuvo en Colombia el Premio José Asunción Silva al mejor libro de poemas en lengua española aparecido entre 1990 y 1995”. Mejor libro de poemas en lengua española en un momento determinado del tiempo. Pido disculpas por la insistencia: no es poca cosa. Podemos agregar que en 1969 fue merecedor del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, que ha recibido otros reconocimientos de gran prestigio y que, como detalle curioso y muy significativo, en el discutido ranking de poetas vivos organizado por la revista *Letras Libres*, ocupó el lugar de privilegio, el sitio de honor. Vuelvo a lo mismo: no es poca cosa.

De lo anterior deducimos que, a lo largo del tiempo de producción y promoción de su obra, todos los medios de legitimación literaria —circunstancias desde luego extraliterarias— han trabajado a favor de este poeta. Eso es innegable y a todas luces evidente. Pero más allá de la simultaneidad que podría dificultar en algún momento la valoración de los textos, enriqueciendo de cierto modo el trabajo crítico y teniendo en cuenta la amplia distancia generacional, no puedo sino preguntarme —con humildad por supuesto pero con muchísima curiosidad también—, ¿se corresponde el trabajo poético de José Emilio Pacheco con su gran prestigio? En un breve intento de elucidar la cuestión habrán de girar nuestras elucubraciones.

En la poesía de Pacheco advierto tópicos que se convierten, verdaderamente, en constantes de reflexión, temas recurrentemente tratados a lo largo de su obra. Enumerando algunos, por ejemplo, nos topamos con los poemas de desolación (*Cirios: son nuestras vidas consumiéndose*); poemas históricos o de reflexión histórica (y *peleó como maya entre los mayas*); poemas que cantan o se duelen de la fugacidad de la vida (*La vida se me fue en abrir los ojos / morí antes de darme cuenta*); poemas humorísticos (*Quisiera ser un pésimo poeta / para sentirme satisfecho con lo que escribo / y vivir lejos / de tu dedito admonitorio, / autocrítica*); poemas de homenaje a otros poetas (“El centenario de Rubén Darío”: *Sólo el árbol tocado por el rayo / guarda el poder del fuego en su madera*); poemas metapoéticos o de reflexión en torno a la escritura (*¿A quien pretendes halagar con tan vistas / piruetitas verbales, / o suspirillos dolorosos, retruécanos, / ironías invisibles?*); poemas postales (*Entra en lo oscuro / el mar: / ola es la noche*); poemas intertextuales (*Al doctor Harold Bloom lamento decirle / que repudio lo que él llamó “la ansiedad de las influencias”*); epigramas (*El tronco de aquel árbol en que un día / inscribí nuestros nombres enlazados / ya no perturba el tránsito de la calle: / ya lo talaron, ya lo hicieron leña*); poemas de reflexión estética (*Todo poema es un ser vivo: / envejece*); poemas nostálgicos (*soy y no soy aquel que te ha esperado*). Cada una de estas matrices, por supuesto,

construye y organiza el discurso de modo distinto y particular dando como resultado, en el trabajo de este poeta, una obra variada y rica en matices y formas.

DESOLACIÓN

Cirios son nuestras vidas consumiéndose,
le dijeron al niño en la profunda
catedral de penumbra silenciosa.

La visión permanece nítida:
las llamas palpitantes en la zona intermedia
entre la oscuridad y la luz enrarecida
por los vitrales
y las fugaces mechas que al arder
devastaban la cera o la parafina.

Llama es la vida
y cirios nuestros cuerpos que se desgastan.
Pero su fin no es previsible:
Puede seguir el curso natural
o acabar por un soplo o una racha de viento.

Este poema me parece interesante más allá del tema y la metáfora que lo sustenta. La primera estrofa da la sensación de oscuridad fonética debido a la presencia abrumadora de vocales cerradas (i, o, u). En la segunda estrofa encontramos un claroscuro; se alternan vocales abiertas y cerradas, y sólo en los últimos versos domina la claridad, la flama, la luz del cirio. La última estrofa es esencialmente oscura y engloba el sentido del poema: la fragilidad de la flama, de la vida. La oscuridad fonética de la forma de la expresión se corresponde, de acuerdo con la ley de la isomorfía, al pesimismo, a la oscuridad anímica mostrada en la forma del contenido. Esta equivalencia sólo puede ser lograda por un poeta verdadero. El momento más emotivo del texto está constituido por la música de una pequeña seguidilla en la estructura general: *La vida es llama / y cirios nuestros cuerpos que se desgastan*, donde el último verso se bimebra no simétricamente dejando un hemistiquio heptasílabo y otro pentasílabo.

Poemas históricos

Como es de suponerse, se trata de textos eminentemente de corte narrativo. Tal vez el mejor poema de esta categoría sea “Moralidades legendarias” donde, mediante la ironía que potencia el descaro, se medita sobre el poder y su ejercicio. Presentamos un fragmento:

Odian a César y al poder romano.
Se privan de la última uvita
pensando en los esclavos que revientan
en las minas de sal o en las galeras.

Hablan de las crueldades del ejército
en Iliria y las Galias.
Atragantados
de jabalí, perdices y terneras
dan un sorbo
de vino siciliano
para empinar los labios pronunciando
las más bellas palabras:
la uuumaaaniidaad, el oombreee, todas ésas
—tan rotundas, tan grandes, tan sonoras—

que apagan la humildad de otras más breves
—como, digamos por ejemplo, *gente*.

Otros poemas en la misma tesitura son “Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V”, “Ruinas del templo mayor” o la serie “Antigüedades mexicanas”. Apreciamos la calidad de estos poemas en la medida en que se alejan de la mera referencialidad y se centran en la función poética del lenguaje.

Poemas de fugacidad

Tal vez producto de una doble tradición —la poesía china y japonesa por una parte, las flores y los cantos precolombinos, particularmente de Netzahualcōyotl, por la otra—, este tipo de textos constituyen una verdadera obsesión para Pacheco. En esta categoría encontramos poemas bellísimos, muy intensos y de reflexión profunda. Aquí se nos muestra José Emilio Pacheco como un gran poeta, a veces echando mano de la gran fuerza contenida del poema breve (*Digo instante / y en la primera sílaba el instante / se hunde en el no volver*), a veces haciendo emerger el dolor por lo que ya no será más, como en “Those were the days”:

Como una canción que cada vez se escucha menos y en menos
estaciones y lugares;
como un modelo apenas atrasado que tan sólo se encuentra en cementerios de automóviles,
nuestros mejores días han pasado de moda.
Y ahora son
escarnio del bazar, comidilla del polvo en cualquier sótano.

En este poema, además, se aprecia cierta coincidencia con la sensibilidad de Ernesto Cardenal, específicamente con el poema “Como latas de cerveza vacías”.

Poemas humorísticos

Una más de las vetas en la poesía de Pacheco es el humor. Contrastando con el pesimismo de los poemas de desolación o de fugacidad encontramos otra faceta del poeta. La emergencia del humor generalmente se consigue mediante un trabajo retórico o, como lo dice el propio poeta: *Sólo hay una manera de reír: / la humillación del otro*. Normalmente Pacheco utiliza la ironía para producir lo cómico. Así, en “Próceres” tenemos: *Hicieron mal la guerra, / mal el amor, / mal el país que nos forjó malhechos*, o en “Autoanálisis”, reforzado además por la rima consonante: *He cometido un error fatal / —y lo peor de todo / es que no sé cual*. También resulta interesante el modo en que, en “El fornicador”, por medio de la alteración de un elemento central del significante se altera el sentido total del poema y se logra el humor:

En plena sala ante la familia reunida
—padres, abuelos, tíos y otros parientes—
abro el periódico
para leer la cartelera.
Me llama la atención una película
de Gary Cooper en el cine Palacio,
o en el Palacio Chino, ya no recuerdo.

Lo que no olvido es el título.
Pregunto con la voz del niño de entonces:
“¿Qué es *El fornicador*?”

Silencio, rubores,
dura mirada de mi padre.
Me interrogo en silencio:
“¿Qué habré dicho?”

La tía Socorro me salva:
“Hay unas cajas de vidrio
en que puedes meter hormigas
para observar sus túneles y sus nidos.
Se llaman formicarios.
Formicador
es el hombre que estudia las hormigas.”

Otros poemas de humor son “Lolita”, “Envidiosos”, “Monólogo del poeta I”, etcétera.

Poemas metapoéticos

Se trata de textos donde Pacheco se refiere al propio trabajo de composición, el modo de escribir poesía. Véase, por ejemplo, “Disertación sobre la consonancia”:

Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano
que todavía los versos andan de acuerdo con la métrica;
aunque parta de ella y la atesore y la saquee,
lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último
poco tiene en común con La Poesía, llamada así
por académicos y preceptistas de otro tiempo.
Entonces debe plantearse a la asamblea una redefinición
que amplíe los límites (si aún existen límites),
algún vocablo menos frecuentado por el invencible desafío de los clásicos.
Un nombre, cualquier término (se aceptan sugerencias)
que evite las sorpresas y cóleras de quienes
—tan razonablemente— leen un poema y dicen:
“Esto ya no es poesía.”

Utilizando la ironía y configurando un lector modelo capaz de reír crítica, por ejemplo, al poeta palenquero:
Halagué a mi auditorio. Refresqué / su bastimento de lugares comunes / de ideas adecuadas a los tiempos que corren. / Pude hacerlo reír una o dos veces / y terminé cuando empezaba el tedio. / En recompensa me aplaudieron. / ¿En dónde / voy a ocultarme para expiar mi vergüenza? Pero esta reflexión en torno a la escritura está, de algún modo, ligada al dolor, al pesimismo del sinsentido y la intrascendencia. Y podemos encontrar entonces poemas como: *En aquel año escribí diez poemas: diez diferentes formas de fracaso.*

Poemas postales

En esta categoría, me parece, se muestra el Pacheco poeta en toda su capacidad y esplendor. Son los textos más artísticos y mejor logrados a lo largo de su obra. Este tipo de poesía pareciera sustentarse en un par de versos del poema “A quien pueda interesar”: *A mí sólo me importa el testimonio / del momento inasible.* En Irás y no volverás nos topamos con la sección “Examen de la vista”. Ahí encontramos “Oda”, “Alba en Montevideo” y “Amanecer en Buenos Aires”, textos en los que un flash de poesía se devela, poemas luminosos y clarísimos:

Baja la primavera al aire nuestro.
Invade
con sus plenos poderes al invierno.
Todo lo redescubre y lo ilumina.
Brotó del mar.
Es Dios o su emisario.

“Oda” es un poema emotivo, solemne, místico, en el que nuevamente la abundancia de vocales abiertas (a, e) forja en los versos la luz.

“Amanecer en Buenos Aires” (*Rompe la luz celeste. / Se hace el día en la plaza San Martín. / En cada flor hay esquirlas de cielo*) nos entrega un lenguaje literario sustentado en la textura suave y leve de los versos para generar la sensación de ligereza. La presencia de la líquida /l/, en el primer verso (*Rompe la luz celeste*), consigue esa tersura. A partir de “Alba en Montevideo” (*La noche se deshace lentamente en la luna / que avanza llena de claridad*) intuyo que no hay una conciencia absoluta del lenguaje que se emplea. La palabra “llena” se aprecia, al nivel de la sensibilidad, burda en relación con el resto del discurso, es una imperfección del significante o la forma de la expresión. Por tal motivo me parece que José Emilio Pacheco, en cuanto a la forma se refiere y adoptando los términos de Dámaso Alonso, es un poeta más que reflexivo, intuitivo. Esta maravillosa intuición del *sprit de finesse* se observa, como en ningún otro sitio, en el absolutamente halagador de los sentidos “Copos de nieve sobre Wivenhoe”:

Entrecruzados

Caen,
se aglomeran
y un segundo después
se han dispersado.
Caen y dejan caer
a la caída.
Inmateriales
astros
intangibles.
Infinitos
planetas en desplome.

Poemas intertextuales

Alejados un tanto de la inmanencia del texto artístico y la función poética del lenguaje, estos poemas aprehenden la belleza, como diría Roland Barthes, en forma de cita:

¿Cómo podría explicar *Las soledades*,
concentrarse en Quevedo, hablar de Lope
si en vez de alumnas tiene ante sus ojos
(con permiso de Heine y de sus clásicos)
la rosa, el sol, el lirio y la paloma?

Epigramas

Textos emotivos, intensos, fundamentalmente breves y liberadores de gran energía. Poemas en los que, parafraseando a Borges, la emoción es lo más importante:

Quintio y Vatinio dicen que mis versos son fríos.

Quinto divulga en estrofas yámbicas
los encantos de Flavio.
Vatinio canta
conyugales y grises placeres.

Pero yo, Claudia,
No he arrastrado tu nombre por las calles y plazas de Roma.

Y reservo mis ansias
a las horas que paso contigo.

Y pareciera que los tópicos fluctúan de igual manera que en Catulo: *Amo y odio. Tal vez me preguntéis por qué. / No lo sé, sólo sé que lo siento y que sufro.* Así, en Pacheco tenemos:

1
Cuando los dos estemos muertos
nada habrá de estas rosas
ni de estos versos.
Mientras dure el amor
ámame, entonces.

5
Para que en la montaña tu recuerdo quedase
un manantial purísimo consagré a tu memoria.
Hoy en el manantial medran los sapos
y sólo prueban su agua los mosquitos.

Poemas de reflexión estética

Son poemas muy interesantes pues realizan una crítica al canon, al mundo de la literatura y al oficio de escritor. Algunos poemas de este tipo son: *Todo poema es un ser vivo: / envejece o Todos somos poetas de transición: / la poesía jamás se queda inmóvil.*

Poemas nostálgicos

Me parece que en los mejores momentos de la poesía de Pacheco asoma la nostalgia. Baste como ejemplo “Homenaje a la cursilería” y, por qué no, “Otro homenaje a la cursilería”:

Dóciles formas de entretenerse, olvido:
recoger piedrecillas de un río sagrado
y guardar las violetas en los libros
para que amarilleen ilegibles.

Besarla muchas veces y en secreto
en el último día,
antes de la terrible separación;
a la orilla
del adiós tan romántico
y sabiendo
(aunque nadie se atreva a confesarlo)
que nunca volverán las golondrinas.

y

Me preguntas por qué de aquellas tardes
en que inventamos el amor no queda

un solo testimonio, un triste verso.
(Fue en otro mundo: allí la primavera
lo devoraba todo con su lumbre.)
Y la única respuesta es que no quiero
profanar el amor invulnerable
con oblicuas palabras, con ceniza
de aquella plenitud, de aquella lumbre.

Textos que asimilan a su lector, que logran el cometido más alto del texto artístico: conmover. Y podemos en este punto recordar a Baudelaire cuando decía que la nostalgia es la fuente de toda poesía sincera. Formalmente me parece criticable en la obra de Pacheco la pobreza de construcción, particularmente de las comparaciones. El empleo casi unánime del adverbio “como” torna primitiva su sintaxis. En su poesía es muy importante, además, la cadencia, el ritmo, la música. Generalmente el estilo José Emilio Pacheco construye el discurso a través del endecasílabo. Los heptasílabos son también muy frecuentes. Se utiliza este metro de manera eficaz, aunque en los poemas que podríamos catalogar prescindibles, el endecasílabo se trueca sonsonete clasicista enfadoso e inexpressivo. El ritmo es esencial en Pacheco porque dota a los poemas de profundidad y contundencia. En el magnífico “Los elementos de la noche” advertimos, por ejemplo, que tras una bimembración simétrica, la música que se construye es propia del heptasílabo: *Bajo el mínimo imperio que el verano ha roído / se deshacen los días*. Hay una conciencia plena y total de la música en el texto. Esto se pone de manifiesto, fundamentalmente, en los poemas en prosa; cada texto da la sensación de carnosidad y completud, todo ajusta, no hay frases cojas, la pulpa de cada verso dilata la poesía del poema:

Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se deshace ante mis ojos.

Piso una tierra firme que vientos y mareas erosionaron antes de que pudiera levantar su inventario.

Atrás quedan las ruinas cuyo esplendor mis ojos nunca vieron. Ciudades comidas por la selva, piedras mohosas en las que no me reconozco.

No nos queda sino decir aquello de Dámaso Alonso: “Las palabras en trance de ritmo adquieren extrañas posibilidades significativas.” Si en la actualidad es muy complicado hablar de grandes poetas y quizá más apropiado sea referirnos a grandes poemas o a grandes momentos en los poemas, podemos deleitarnos con varios *highlights* en la obra de Pacheco. Cito algunas:

Bajo el añil del alba flota en su luz / la camelia recién abierta. / No tiene aroma, sólo es resplandor.
De repente es azul este verdor pulido por la lluvia.
Bajo el cuerpo de lumbre ella es el sol. / Su resplandor la atrae y la convierte en ceniza.
Qué armonía y plenitud tienen los cuerpos dorados, / vibrantes en
un segundo de dicha orgásmica.

Después de un vuelo breve de reconocimiento y azoro creo que la poesía de José Emilio Pacheco, sí, por supuesto, está a la altura de su prestigio. En muchísimos de sus poemas hallé la emoción que espero de la poesía porque, como lo pensó T. S. Eliot, “si un poema nos emociona ha significado algo, quizás algo importante, para nosotros; si no nos emociona, como poema carece entonces de sentido”.

MARIO CALDERÓN

Otra mirada a *Fin de siglo*, de José Emilio Pacheco

El libro *Fin de siglo*, de José Emilio Pacheco, es una antología de los mejores poemas del poeta escritos entre 1958 y 1983 publicados en los poemarios *Los elementos de la noche* (UNAM, 1963), *El reposo del fuego* (FCE, 1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (Joaquín Motriz, 1969), *Irás y no volverás* (FCE, 1973), *Islas a*

la deriva (Siglo XXI, 1976), *Desde entonces* (Era, 1980) y *Los trabajos del mar* (Era, 1983). Se trata del volumen 44 de *Lecturas Mexicanas*, editado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Fondo de Cultura Económica (FCE), colección donde se encuentran las obras de creación consideradas clásicas de la literatura mexicana.

Como puede observarse, la poesía de José Emilio Pacheco ha sido legitimada por las editoriales de mayor prestigio en México, así como por las revistas más importantes del país donde ha colaborado: *Medio Siglo*, *Proa*, *Estaciones*, *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, *Revista Mexicana de Literatura*, *México en la Cultura de Novedades*, *Universidad de México*, *La Cultura en México de Siempre!*, *Diorama de la Cultura de Excélsior*, *Plural*, *Vuelta* y *Proceso*.

Obtuvo la beca Guggenheim y la del Centro Mexicano de Escritores 1970-1971. Es miembro del Colegio Nacional desde 1986 y ha merecido numerosos premios como poeta: el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (1969) por su poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*; el Premio Nacional de Literatura 1992; el Premio de la Casa de Poesía José Asunción Silva, de Bogotá, Colombia (1996). Fue becario del Sistema Nacional de Creadores Artísticos como creador emérito de 1994 a 1996. José Emilio Pacheco es, en resumen, una de las figuras más importantes de la poesía mexicana contemporánea. Este trabajo es, por tanto, únicamente *otra mirada*, un atisbo más a la poesía de este poeta.

Un poema es una macropalabra, un macrosigno lingüístico que utiliza una sociedad determinada como medio de comunicación estética. Contiene un significado que es la idea eje, el tema; y un significante, la estructura, la forma del poema. Cuando un poema es aceptado por un grupo social, se adopta para expresar un concepto en general, sobre el amor, la muerte, la patria, etcétera.

En el caso de los poemas de José Emilio Pacheco antologados en *Fin de siglo*, los significados y, en general, la temática que conforma su visión de mundo, es variada (reflexiones sobre la poesía, la fugacidad en la vida, etc.), pero quizá lo que sobresale debido a su recurrencia sea el concepto de justicia y el deseo de contribuir a la construcción de un mundo mejor mediante la cortesía y la amabilidad. El mundo hecho por el hombre es injusto con los animales, con las plantas y, sobre todo, hay inequidad y violencia entre los humanos. Su visión de mundo, me parece, se sintetiza en el apartado once del poema “Jardín de niños”:

Y un día
te sale al paso la miseria.
La observas
y no puedes creer que existan niños
sin pan sin ropa sin cuadernos sin padre.
Te vuelves y preguntas por qué hay pobres.
Descubres
que está mal hecho el mundo

[p. 104]

Observa que la sociedad es injusta y destruye todo, inclusive nuestro habitat. Así, en el poema “Paseo de la Reforma”, Pacheco se refiere a un árbol, un fresno:

Este fresno tan bien plantado
que ni el rayo ni la tormenta pudieron
estremecer,
que ni el hacha
osó injuriar con su afilado silbido,
este monumento
a la belleza del mundo;
este pródigo
que nos dejó respirar y alabó
los ojos con su estampa
y fue luz
pero también dio sombra y duró
más que nuestras edades y todo,
este que parecía eterno
o estable al menos,
ha muerto asfixiado

y masacrado con otros mil
por el gas venenoso que echan
los autobuses.

[p. 128]

Y se refiere, por supuesto, a la injusticia, la crueldad, la tortura y el genocidio en el poema “Fin de siglo”:

¿A nombre de qué puedo condenar a muerte
a otros por lo que son o piensan?
Pero ¿cómo dejar impunes
la tortura y el genocidio y el matar de hambre?

[p. 90]

En suma, el sujeto lírico en la poesía de José Emilio Pacheco es un varón honesto y bueno con capacidad crítica. Es muy pudoroso. A pesar de que antologa obras del género lírico, rara vez presenta el yo, a veces lo disfraza con la segunda persona, como sucede en los poemas “Éxodo” e “Idilio”. No se trata de una simulación, pues quienes conocen al poeta coinciden en que su personalidad es la de hombre noble, amable y cortés, y así se refleja en su obra poética. En cuanto a los niveles de sensibilidad, puede afirmarse que el autor de estos poemas es un artista apolíneo que observa con detenimiento la naturaleza y la sociedad. A ésta la critica e incluso se muestra indignado y angustiado en algunos textos. Parece que, como Pablo Neruda en *Fin de mundo*, Pacheco, en *Fin de siglo*, estuvo angustiado por el cambio de siglo y de milenio con sus nuevas formas de vida y de poesía. Esto sigue advirtiéndose en su producción poética posterior a la antología que nos ocupa.

Respecto al significante —la estructura o la forma de los poemas—, se observa preferencia por el empleo del verso libre sin rima, aunque también escribe poesía en prosa, silvas y sonetos como “Égloga octava” o “Presencia”, respectivamente.

¿Cómo consigue lo poético? Sobre todo, mediante la creación de música con el empleo de un español culto que centra la atención en el ritmo y en sus posibilidades significativas. Un ejemplo es el siguiente fragmento de poema:

¿Qué se hicieron
los bosques, las praderas y los campos
que en un tiempo llenaron la meseta,
el gris cráter lunar donde se asienta
la ciudad movediza, la fluctuante
capital de la noche? Los mataron,
para alzar sus palacios, los ladrones.

[pp. 20-21]

En otras ocasiones, su concepto de poesía parece equivalencia de vida subjetiva que se aprehende u objetiva combinando sustantivos concretos con abstractos —“Baja a las soledades del jardín”— o sustantivos abstractos con adjetivos calificativos visuales —“alza su libertad amenazada”—, o emplea la palabra como símbolo:

digamos que no tiene comienzo el mar
empieza donde lo hallas por vez primera
y te sale al encuentro por todas partes.

[p. 54]

Considerando que un poema es un macrosigno lingüístico y que posee un significado y un significante, es posible también considerar la primera articulación poética, esto es, la unidad que prevalece en el poemario tanto en su temática como en el estilo. Diremos que esa articulación poética es evidente por acertada en la antología personal *Fin de siglo*. En conclusión, lo esencial en la poesía de José Emilio Pacheco, en cuanto al significante, es la musicalidad, y en cuanto al significado, es la visión de un mundo mal construido visto desde la ubicación de la justicia y la cortesía, y tal vez esa amabilidad y cortesía sea lo que representa José Emilio Pacheco en la literatura mexicana contemporánea.

Desde hace tiempo he expresado que existe una relación directa entre el nombre y el apellido de un personaje con su obra esencial. Los ejemplos en el caso de escritores son Ignacio Manuel Altamirano, José Revueltas y Mariano Azuela.

En el caso de ALTAMIRANO, sucede lo siguiente: *Ignacio*. Procede del latín *ignatius*. Esta voz, a su vez, es modificación del *egnatius* celtibérico por la etimología popular que relacionaba el nombre con *ignis* (fuego).¹ MANUEL. Hebreo: “Con nosotros está Dios.” ALTAMIRANO. De alta (elevada, sublime) y mira (visión, proyecto). IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO: “Fuego, animador o impulsor, con nosotros, que connota nacionalismo, solidaridad, de visión elevada; fuego nacionalista de visión elevada.” Este intelectual fue el animador de la literatura mexicana de 1868 a 1889. Afirmaba, al referirse a la literatura, que nada es valioso si no tiene la utilidad del perfeccionamiento del hombre.

JOSÉ REVUELTAS. JOSÉ. Hebreo, *yosef*, “él añadirá”, “él acrecentará”. REVUELTAS: motín, agitación, alteración del orden. JOSÉ REVUELTAS: “Acrecentador de motines, agitaciones o alteraciones del orden.” La obra y la conducta de este escritor mexicano (1914-1976) fueron semejantes a la significación de su nombre. Debido a su solidaridad con la clase proletaria, escribió narrativa de compromiso social.²

MARIANO AZUELA. MARIANO procede del latín *marianus*, patronímico de *marius*, “hombre marcial”. AZUELA deriva del verbo asolar: devastar. El significado completo es “hombre marcial que asola”, y ésa es la significación de su obra, *Los de abajo*, novela de la Revolución.

En el caso de JOSÉ EMILIO PACHECO, se encuentra que JOSÉ significa “él añadirá”, “él acrecentará”, acrecentador. EMILIO. Existen dos significados. El primero, en griego, expresa “amable, afable, gracioso, cortés”. El segundo es un sabinismo: *aemidius*, “hinchado”, “inflado”. PACHECO es una derivación del sustantivo palacio. El significado completo sería “acrecentador de amabilidad y cortesía, hinchado o inflado en palacio, esta última palabra connotaría altas esferas sociales.

Queda claro entonces que, en el caso de sintagmas formados por nombres propios y apellidos, no existe la arbitrariedad del signo lingüístico. La explicación es que el inconsciente de una persona capta siempre los conceptos contenidos en las palabras que la nombran. Así, al nombrar a una persona, sin darnos cuenta, la estamos programando para su desempeño en la novela del mundo.

Notas:

¹ Los significados de nombres han sido tomados de Gutierre Tibón, *Diccionario de nombres propios*, FCE, México, 2003.

² Los significados de apellidos fueron tomados de Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de los apellidos españoles, hispanoamericanos y filipinos*, FCE, México, 2001.

JOSÉ EMILIO PACHECO
Siete poemas*

Evening news

Si para otros es un misterio insondable
la existencia de ser y estar como dos verbos distintos,
yo, en la ex Ciudad de México, hoy D. F.,
me estrello ante palabras imposibles:
evening, soir o sera, por ejemplo.

En el verano en llamas del Trastévere
me pareció asombroso ver el Sol
sobre Roma a las nueve de la noche.
Otro tanto, a las seis,

cuando cae sobre México su gran hora violeta,
París estaba lleno de mediodía
(y entonces me sentí más extrajero).
Al llegar el invierno me abrumó
Londres flotando bajo las tinieblas
—y en mi reloj verbal eran apenas
las cuatro de la tarde.

Aquí, desolación sin estaciones,
el Sur pobre de América del Norte,
jamás hay evening, no existe soir,
no conocemos la sera.
Dura pocos segundos la transición
que convierte la tarde en noche oscura.

Tierra incógnita

Dice dadá, se hace pipí, suelta pupú,
teme al guaguá y odia al míau
y sin cesar hay que cambiarle pañales.

Tomo el babero,
le limpio una vez más su boquita.
Espejos de qué enigma sus pobres ojos.
Cuánto dolor del mundo en el inocente
que por fortuna no se da cuenta de nada
—o eso creemos, al vernos
igual que él, de repente, un día.
Nadie está a salvo.

Y nuestro niño en su camino a la inversa
nació en la tumba para llegar a la cuna,
volvió a la semilla,
perdió sin pausa su inteligencia implacable
y su ferocidad para burlarse de todo y todos.

Nuestro bebé ultrasenecto
remontó el río feroz de la vida a contracorriente.
Su victoria es ser de nuevo un recién nacido.

Pero esta vez ha llegado al mundo
en una tierra incógnita que llamamos Alzheimer.

Almanaque

En la última tienda que sobrevive
en medio de Walmart, CostCo y Seven Eleven,
para empezar el año amenazante,
me regalan un almanaque,
un calendario de hojas desprendibles.
El almanaque es otra especie en peligro
ante el triunfo de la electrónica.

Pronto lo extinguirán por su realismo
pues nadie quiere ver la cara del tiempo
ni su cara en el tiempo.

En la agenda es posible borrar los días
o tacharlos en calendarios.
El violento almanaque nos obliga
a arrancarle una hoja cada noche.

Es como si dijera: “Ya se va,
ya te fue arrebatado el día
por la invisible tempestad que sin tregua
deshoja el árbol del mundo.”

Me deshago del hoy que me deshace.
Lo que pasó se vuelve materia inerte,
hojarasca en verdad.
Vuelan los días
en el bosque fugaz del almanaque.

La vida sigue y no se acuerda de nada.

La hora de los niños

Los niños traficaban con una nueva especie de ratas
anilladas como langostas y de color magenta y celeste.
Sabor extraño al principio,
pero como el hambre no miente
nos habituamos a hornearlas.

Ya que uno es lo que come, en menos de un año
nos volvimos como ellas.
Primero los ojillos alarmados, la pelambre y la cola.
Poco después los dientes de taladro,
las garras como sierra de partir huesos.
¿Hará falta decir que a este respecto
no tuvieron gran cosa que enseñarnos?

Ahora son hombres los niños que vivían de las ratas.
Actúan como sicarios de un poder invisible
y poco a poco pero noche tras noche
nos eliminan a balazos.

Tezontle

Lo que estalla o crepita a cada paso,
algo como un chasquido o el rumor
del tiempo al deshacerse...

Los jardines de grava que hay en México,

senderos de tezontle desmoronado
en que se pulverizan los instantes.
Hoy espuma de piedra y antes fuego
en la boca del Xitle hace dos mil años,
tezontle del Ajusco que nos da siempre
la sensación de caminar en fuego,
pisar la omnipotencia que ha hecho a la Tierra
desde su centro en llamas.

Vamos por el jardín como sobre un volcán al acecho;
el mundo entero, un cráter que hierve en cólera
a la espera del estallido.

La Arcadia

Los poetas neoclásicos,
tan ilegibles hoy como nosotros
lo seremos mañana,
llamaron a su círculo La Arcadia,
se dieron nombres de pastores
—Varilio, Tulio, Calcas, Licio—,
ocultaron el nombre de sus amadas
bajo el velo de Cloris, Filis, Delia;
escribieron
églogas roció en almíbar rancio
y no en seda y mármol como los verdaderos antiguos;
quisieron darle al deseo sexual
una ilusión falaz de clasicismo,
porque lo que anhelaban en verdad
era fornicar libres al aire libre
con ninfas y con dríadas
como en la Edad de Oro.

Monólogo de Pablo Rokha antes de suicidarse

—Átomos, gases y bacterias,
enloquecidos por el caos, llegaron
a producir esta materia que somos,
corruptible e indestructible.

Porque me muero, te vas, nos vamos,
se van poco a poco todos.
Jamás habrá otra humanidad
como la de este día pasajero
que ya se acabó y se hunde
en la nada de sus ancestros.

Pero los invisibles constructores
del bien y el mal permanecen
aquí y allá, en busca de algo,

no saben qué
y hasta ignoran cómo.

Quizá algún día,
con los mismos recursos que nos hicieron,
logren edificar,
entre intento y error y siglos,
aquella plenitud que jamás fuimos.

HAROLD ALVARADO TENORIO

José Emilio Pacheco

Uno de los más versátiles escritores de los últimos tiempos, José Emilio Pacheco (México, 1939) ha trabajado con varia y singular fortuna diversos géneros literarios, donde combina la protesta social y un lejano cosmopolitismo, suma, quizás, de su fascinación por las culturas de la antigüedad clásica, los símbolos y rituales que han sobrevivido a la historia y la paradójica continuidad del pasado en el presente, que aprendió, sin duda, en Octavio Paz.

Lo primero que publicó fueron narraciones, confeccionadas luego de lecturas arquetípicas y personalísimas de Quiroga o Borges. *Los elementos de la noche* (1963), su primer libro de poemas, mostró otra faceta de su talento: su maestría en el uso de formas y versificaciones.

Cierta calmosa placidez dramática que cubre las turbulencias de su angustia acerca de la cíclica destrucción del mundo, de saberse caído en el sin sentido del concepto de tiempo y el espacio, imposibilitado, por la naturaleza misma del arte, para nombrar lo indecible, son las máscaras y heterónomos que rigen estos poemas íntimos y líricos donde se anuncia, además, el juego, la ironía y el humor que deciden su obra posterior. En *Árbol entre dos muros* la vida no tiene salvación alguna, es savia acorralada, ave que pasa de la noche a la noche a través de una habitación oscura. Pero si la existencia termina siempre en la oscuridad, su fugacidad es paralela a la vida efímera de la luz:

Sitiado entre dos noches
el día alza su espada de claridad:
mar de luz que se levanta afilándose,
selva que aísla del reloj al minuto.
Mientras avanza el día se devora.
Y cuando toca la frontera en llamas
empieza a calcinarse. De tu nombre
brotan la luna y su radiante armada,
islas que surgen para destruirse.
Es medianoche a la mitad del siglo.
Resuena el huracán, el viento en fuga.
Todo nos interroga y recrimina.
Pero nada responde.
Nada persiste contra el fluir del día.

Al centro de la noche todo acaba
y todo recomienza.
En la savia profunda flota el árbol.
Atrás el tiempo lucha con el cielo.
El fuego se arrodilla a beber rescoldos.
La única luz es la que da el relámpago.
Y tú eres la arboleda
en que el trueno sepulta su rezongo.

El reposo del fuego (1966) es un extenso modelo de búsqueda de un equidistante fiel de la balanza —el poema— entre el fuego y el hielo que ofrece la Historia. La estructura formal —tres secciones con quince textos cada una— es opuesta al tema recurrente de un pasado, mítico o exótico, que el presente conserva en México. En un mundo eliotiano, baldío, yerto de espacios, anulado por el fluir de Heráclito, Pacheco busca —¿sin esperanza?, como un estoico, ¿con convencimiento?— un principio de permanencia donde el fuego sea carnaza del cambio pero esencia del arte.

Hay que darse valor para hacer esto:
escribir cuando rondan las paredes
uñas airadas, animales ciegos,
ácidos perros del furor, guardianes
de un orden que estalló, y entre sus ruinas
quiere la lepra envenenar la tierra.

Hay que darse valor para hacer esto.
No es posible callar, irse al silencio,
y es tan profundamente inútil hacer esto.
Es tan doloroso hablar. Más doloroso,
más difícil aún, callarse a tiempo,
antes que los gusanos, los instantes
abran la boca muda de una letra
y le coman su espíritu.
Hay palabras
carcomidas, renqueantes: sonsonete
de algún viejo molino.
Cuántas cosas,
llanto de cuántas cosas inservibles
que en el polvo arderán.
Chatarra, escoria,
sorda, sórdida hoguera consumiéndose.
Fuego la luz. Ceniza. Un lirio
es cada
pobre rescoldo triste
al deshacerse.

[*El reposo del fuego*, II, p. 10]

Su libro más conocido sigue siendo *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969). Aunque influido por el *Comment c'est* de Samuel Beckett, que tradujo en 1966, en él, Pacheco da cuerpo entero a su idea de que el tiempo, la fugacidad misma, por su definitoria transmutación es lo que entendemos como Historia. Hecho de paráfrasis y profusión de formas, *collages*, variaciones que son eco de voces y miradas reconocibles, aproximaciones y traiciones a otros textos, con poemas largos y cortos, fábulas, un bestiario y haikus que desconciertan al lector viciado de vanguardismo, pero satisfacen el gusto más estrictamente posmoderno, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* es uno de los libros definitivos de los años que cambiaron la historia del siglo e inauguraron el tercer milenio: la Plaza de las Tres Culturas, París-Mayo del 68, la Primavera de Praga. Como un vate medieval, Pacheco, *bricoleur* mexicano, anunció, en 1968, el hoy:

Un mundo se deshace
nace un mundo
las tinieblas nos cercan
pero la luz llamea
todo se quiebra y hunde
y todo brilla

cómo era lo que fue
cómo está siendo
ya todo se perdió
todo se gana
no hay esperanza
hay vida y
todo es nuestro.

[1968, i]

Acumulación de sonoridades, momento de las grandes palabras
en voz alta ante las cámaras, micrófonos, multitudes, partidos.
Hora de tomar parte en la batalla.
Época heroica, edad homérica en que la vileza no borra la grandeza.
Página blanca, al fin, en que todo es posible: el futuro sin rostro en que el doloroso paraíso redesciende a este mundo, o bien crece el infierno, es absoluto y sube
entre fragores de su inmóvil voracidad subterránea.

[1968, ii]

Piensa en la tempestad que lluviosamente lo desordena todo en jirones:
tributo para la tierra insaciable, elemental voracidad de un orbe que existe porque cambia y se transmuta.
La tempestad es imagen de la guerra entre los elementos que le dan forma al mundo.
La fluidez lucha contra la permanencia; lo más sólido se deshace en el aire.
Piensa en la tempestad para decirte / que un lapso de la historia ha terminado.

[1968, iii]

El poeta como arqueólogo está presente en *Irás y no volverás* (1973), un estudio de fósiles en el gran templo azteca o de la efímera realidad de la existencia, sentida en lugares y ciudades estadounidenses; y en *Islas a la deriva* (1976) y *Desde entonces* (1980), que retoman muchos de los temas caros a Pacheco como el río de Heráclito y la civilización azteca, agregando reflexiones sobre insectos y animales que nos sumergen de nuevo en presentes caducos. El tono es “inteligente”, pero saltos, roturas y solecismos hacen difícil su disfrute mas allá del humor que invade varios de esos textos. Uno de los epigramas habla de un poeta orgulloso de que nadie le entienda; en “Shopping Center” somos comparados, en nuestro frenesí consumista, con hormigas que mueren de saciedad, presas en la miel pantanosa del supermercado. Otro de los poemas de *Islas a la deriva* titulado “La flecha” reafirma la eterna convicción de que vida y obra, como quiere Kavafis en su poema “Ítaca”, serán perdurables si demoramos en llegar:

No importa que la flecha no alcance el blanco
Mejor así
No capturar ninguna presa
No hacerle daño a nadie
pues lo importante
es el vuelo la trayectoria el impulso
el tramo de aire recorrido en su ascenso
la oscuridad que desaloja al clavarse
vibrante
en la extensión de la nada.

MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

José Emilio Pacheco: toda ciudad se funda en la violencia

—Las imágenes de la memoria se borran una vez
atrapadas en palabras—dijo Marco Polo.

—Quizás tengo miedo de perder a Venecia si hablo de ella.
O quizás, al hablar de otras ciudades, la he ido perdiendo poco a poco.
Italo Calvino

Desde su primer libro —*Los elementos de la noche* (1963)— José Emilio Pacheco (México, 1939) ha venido escribiendo una obra sólida y coherente. En este libro se manifestaban algunos de los temas fundamentales de su obra poética: el transcurso irremediable del tiempo, una visión crítica de la historia de México, el lenguaje (la reflexión sobre la poesía, su tradición y forma) y las ciudades, cuya visión apocalíptica se encuentra expresada a lo largo de toda su obra. En *Los elementos de la noche* se observa la preocupación del poeta por el lenguaje y su relación con la tradición de la poesía española. En esta edición figuran cuatro sonetos tradicionales: una “Égloga octava”, “Estancias”, y dos poemas en prosa. La preocupación por el paso del tiempo se expresa ya en la “Égloga”: “Vivimos el presente / en función del mañana y el pasado. / Porque seguramente no estaré ya a tu lado / en otro tiempo que nació arrasado.” Esta angustia por el devenir del tiempo se concentra en un lenguaje contenido y moderado, que es una de las características de la poesía de Pacheco. Mario Vargas Llosa señala algunas particularidades esenciales del primer libro del poeta mexicano:

En *Los elementos de la noche* son ensayadas [...] con igual sabiduría formas métricas clásicas y modernas, y se emplean los procedimientos expresivos con idéntico rigor. Desde el poema en prosa hasta el soneto de ley rívida, Pacheco pasa de una forma de construcción, y su desenvoltura y su destreza formales son semejantes en el verso libre o el rimado, en la poesía consonante y asonante. El conocimiento del lenguaje y la vasta poética que su libro manifiesta, permiten a Pacheco una asombrosa libertad de movimiento en el dominio de la forma. [JEP, pp. 18-19]

En *El reposo del fuego* (1966) se continúa presentando como tema el paso del tiempo. El tiempo y la ciudad son temas centrales en este libro, conjuntamente con una visión crítica de la historia de México. Aquí se presiente un futuro lleno de muerte, y el tiempo aparece avanzando hacia su ocaso final, devorado por un fuego que todo lo destruye. Esto lo vemos más claramente cuando el hablante dice: “Contempla tu dominio: este es tu reino, / una triste ciudad de agua y aceite que sin unirse flotan.” La ciudad arquetípica de Pacheco es inhabitable, triste, un lugar donde el progreso acaba con el aire y deja como herencia un aceite inútil. Por otro lado, el fuego como símbolo de la destrucción seguirá apareciendo en su obra posterior. En *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) el tema del tiempo y de la historia son recurrentes. El pasado y el presente se confunden en un mismo caos, el poeta es testigo de la historia y del tiempo que vive. Por ejemplo, en el poema “Manuscrito de Tlatelolco” se denuncia la masacre de Tlatelolco en 1968. Pacheco llama a este texto “poema colectivo”, ya que, según declara a pie de página, fue “hecho con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971)” [*Tarde o temprano*, p. 66].

A pesar de su protesta contra los estragos del progreso, de su rechazo de la versión heroica de la conquista española y su visión desencantada de la sociedad, no podríamos hablar estrictamente de un “poeta social” — pues no hay un programa de denuncia y acción—, sino de un poeta que es testigo de su tiempo, como lo fueron antes, en ciertas circunstancias, Vallejo y Neruda. En los posteriores libros de Pacheco seguimos encontrando la presencia de la ciudad. En *Irás y no volverás* (1973) encontramos poemas como “Tres poemas canadienses”, donde se describe la naturaleza de Vancouver, pero al mismo tiempo se interrelaciona la descripción con recuerdos de la historia de los aztecas, tratándose de establecer un paralelo entre un paisaje del presente que el poeta está mirando, con otro del pasado que reaparece en la memoria mientras observa un nuevo entorno.

José Emilio Pacheco es un poeta que reflexiona sobre el poema y su práctica sonora, y la ve como una miseria que va a terminar en las bibliotecas donde nadie se molestará en leerla para despertarla. El poeta cree que la poesía “es la sombra de la memoria” y la percibe como algo que sí estremece pero solamente por un instante, para luego volverse “brizna / polvo”. Esto se puede corroborar en los poemas “Miseria de la poesía”, “Al terminar la clase” y “Escribo con tinta roja”. En *Desde entonces* (1980) hay una sección de poemas en prosa donde se vuelven a presentar las mismas preocupaciones del poeta por el tiempo, la miseria de la poesía y la

ciudad vista como un caos de confusión y muerte. El lenguaje que se utiliza es controlado y, en este caso, es un logro si se considera a la narratividad —que generalmente emplea el verso largo de gran aliento— como uno de los peligros donde el poeta puede caer vencido ante los excesos del lenguaje, sobre todo en el abuso de los adjetivos y los a veces interminables encabalgamientos. Pacheco controla las palabras haciendo descripciones, desarrollando pensamientos en oraciones no tan largas. En este tipo de poemas el punto seguido es usado constantemente para evitar la sobreadundancia de palabras.

La presencia de la ciudad, en medio de una naturaleza hostil, es un tema recurrente en la poesía de Pacheco. El poeta reflexiona sobre cómo la ciudad contemporánea y sus habitantes influyen en la sensibilidad del sujeto poético que ve y escribe. El crecimiento horizontal de la ciudad, acompañado por la construcción de enormes autopistas, centros comerciales, galerías y trenes subterráneos produce —aparte de su aparente progreso— un ambiente de desorden y caos al que viene a añadirse el crecimiento acelerado de la población. La confusión y el caos posible lo podemos observar en “México: vista aérea”:

Costras
pesadas cicatrices de un desastre
Sólo montañas de aridez
arrugas
de una tierra antiquísima
volcanes
Muerta hoguera
tu tierra es de ceniza.

[Tarde o temprano, p. 165]

Esta mirada no delinea las calles, los puentes o los edificios, no se deleita en los prodigios del urbanismo, sino que muestra la ciudad como un cuerpo estragado. Otro poema de Pacheco que enmarca las consecuencias del crecimiento horizontal de la ciudad (autopistas, centros comerciales) es “Shopping Center” (*Tarde o temprano*, pp. 231-232), donde encontramos algunos contrastes específicos entre el denominado progreso y el aumento de la pobreza en parte de la población:

Imagina el porvenir de los colores deslumbrantes.
Contempla la plaza como un inmenso proyecto de basurero.
Y en vez de quienes comprando tratan de ajustar su imperfección
humana al imposible ente plastificado que la publicidad exige de
ellos, mira a los niños que buscan sustento en la basura.

Esta imagen representa un ambiente desolador en el cual la basura funciona como símbolo del desgaste y derroche que propicia el consumo descontrolado. Ni el porvenir del país ni los niños son vistos por los consumidores, que persiguen un ideal imposible. Los niños, en cambio, están en lo real, en lo básico: la comida que acaso no se encuentra. La basura, por lo tanto, es aquí un ambiente totalizador que ocupa el presente y el futuro de la ciudad. El poeta inscribe el costo humano de las avenidas, los automóviles y la tecnología: al otro lado de la producción, la distribución y el consumo, está el reciclaje siniestro de la basura. José Emilio Pacheco escribe sobre los desheredados del progreso y sus sueños incumplidos. En sus poemas urbanos se ve un devenir sin mayor esperanza para la humanidad. Pacheco se convierte en un poeta visionario debido a que trata de prevenir al mundo sobre lo que podría ser la destrucción de su tiempo y de su espacio. C. G. Jung habla de la relación de la poesía con lo que él denomina la “conciencia de su época”:

Una época es como el alma de un individuo, tiene sus situaciones de conciencia especiales, y específicamente limitadas y necesita, por tanto, de una compensación, que se procura de lo inconsciente colectivo, en la medida en que un poeta, un vidente o un caudillo sepan asimilar lo tácito que flota en la época y hagan surgir en la imagen o en la acción lo que la necesidad incomprensible de todos esperaba, sea para bien o para mal la salvación de una época o para su perdición.

Pacheco es este vidente jungiano que recoge lo tácito que flota en la época que le ha tocado vivir y lo registra en sus poemas. De esta manera trata de encontrar alguna salida a la problemática de la ciudad de México. Escribir sobre la ciudad es estar inmerso en un mundo complejo que va camino a la barbarie: para el poeta la ciudad se vuelve la cumbre y el abismo de la civilización actual. En esta ciudad encontramos flores y asfalto,

voces que penan y se alegran en las calles en medio del humo y la confusión de la muchedumbre. La voz poética encuentra en el poema y su lenguaje, el lugar apacible para calmar sus miedos y premoniciones. Su visión está centralizada en la ciudad de México, la cual recorre con la mirada crítica del lenguaje. En “Ciudades” se perciben algunas características de su poesía más notable, y representan la temática que va a ser la continuidad en su obra, especialmente la violencia que crea el caos y el desconcierto:

Las ciudades se hicieron de pocas cosas:

madera (Y comenzó la destrucción)

lodo piedra agua pieles

de las bestias cazadas y devoradas

Toda ciudad se funda en la violencia

y en el crimen de hermano contra hermano

[Tarde o temprano, p. 207]

Este texto podría ser el punto de partida de la poética urbana de Pacheco. La violencia es el eje central del poema, la cual se remonta hasta los orígenes del hombre y su afán por sobrevivir ante la naturaleza. Este ser humano tiene que destruir para construir. Entre los textos más notables que tratan este tema de la destrucción y la muerte destaca el extenso poema “Alturas de Machu Picchu” de Pablo Neruda: “La ciudad como un vaso se levantó en las manos / de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos / de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe / de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada: / este arrecife andino de las colonias glaciales” [p. 337]. Aquí el poeta alude a una fuerza incontenible, llena de furia: una piedra que viene de la piedra y también de los hombres. Este texto se refiere específicamente a un lugar: la construcción de la ciudad de Machu Picchu, construida sobre un banco de rocas entre una espesa ceja de selva. Es una ciudad levantada con una mezcla de fuerzas, para construir los “pétalos de piedra” en lo alto de un arrecife andino. El poeta nos habla de un viraje entre la vida y la muerte: vivos y muertos, todas las fuerzas y las sangres unidas en una sola empresa: levantar una ciudad de piedra en medio de una naturaleza hostil. La ciudad surge como prolongación de la naturaleza —es piedra y flor—, pero es también resultado de la labor humana que envuelve dominación y violencia. Walter Benjamin ha escrito que “*violence is a product of nature, as it were a raw material, the use of which is in no way problematical, unless force is misused for unjust ends*” [p. 278]. El uso de elementos naturales como la madera, el agua, las pieles de los animales y su carne, requieren de un cierto grado de violencia para ser utilizados productivamente en la vida diaria. En “Ciudades”, Pacheco generaliza la problemática de la destrucción y dice que el mundo fue creado desde el lado oscuro de la violencia. Neruda, en cambio, se refiere a un caso específico: Machu Picchu y su museo de piedras estelares. Aun cuando ambos textos hablan de la destrucción y la muerte, en el poema de Neruda se puede ver la labor solidaria entre los seres humanos para construir su rosa permanente, su morada de piedra. También Neruda trata de transmitir el sufrimiento de los oprimidos en esa ciudad, de los esclavos y los olvidos enterrados:

Machu Picchu, pusiste

pedras en la piedra, ¿y en la base harapo?

Carbón sobre carbón, ¿y en el fondo la lágrima?

Fuego en el oro, ¿y en él, temblando el rojo

goterón de la sangre?

¡Devuélveme el esclavo que enterraste!

[p. 341]

Estas asociaciones entre el rojo del carbón y la sangre muestran el sufrimiento que experimentaron muchos hombres para levantar la ciudad. Hernán Loyola ha escrito que “la estructura de piedra acusa ante la sensibilidad de Neruda la presencia aguda del hombre que trabajó y sufrió en la construcción de las escalinatas” [p. 198]. La morada en el poema de Pacheco anuncia “el crimen de hermano contra hermano”. El poeta elige para fundar la genealogía de la ciudad la línea de Caín contra Abel, hermano contra hermano, y no la de Freud en “Totem and Taboo”, en donde la cultura se funda en la destrucción del padre. Freud se remonta a las costumbres de algunas tribus primitivas de Australia para probar su tesis. Estas tribus poseen leyes estrictas que castigan severamente a los que las desobedecen. Por ejemplo, los que pertenecen a un “totem” determinado (un animal específico de los antepasados de esta raza) no pueden tener relaciones sexuales con miembros de la misma familia, ya que son considerados consanguíneos, aun cuando biológicamente no lo

sean. Si un hombre transgrede esta ley (a través de relaciones incestuosas) “[he] is hunted down and killed by his clansmen” [p. 810]. Es también curioso, por otro lado, que Freud, en el mismo artículo descubre que estos mismos aborígenes australianos “do not build houses or permanent huts. They do not cultivate the soil or keep any domestic animals except dogs; and they do not even know the art of pottery. They live exclusively on the flesh of all sorts of animals which they kill in the chase, and on the roots which they dig” [p. 807]. Esto nos muestra los distintos niveles de violencia y destrucción en el hombre primitivo. Algunas tribus no emplean el lodo ni la madera destruyendo los bosques y sus árboles. La violencia se manifiesta a través de la caza de animales para sobrevivir. Por otro lado, el tipo de violencia que nos presenta Pacheco de hermano contra hermano es castigada por Dios al decirle a Caín que “aunque trabajes la tierra, no volverá a darte frutos. Andarás vagando por el mundo, sin poder descansar jamás” [Génesis 5]. Caín emprende un viaje por el mundo y, posteriormente, “Caín se unió con su mujer, y ella quedó embarazada y dio a luz a Enoc. Luego Caín fundó una ciudad, a la que pudo por nombre Enoc, como a su hijo” [Génesis 6]. Esta ciudad, la primera fundada en la Tierra, tuvo como antecedente la violencia y el crimen. Caín y sus descendientes tuvieron que trabajar la tierra, cazar y talar los bosques para poder sobrevivir. Este tópico es tratado nuevamente en otro poema de Pacheco titulado “Caín” [City of Memory, p. 180]: “Su nombre es testimonio de la caída. / Caín el can de la corrupción, / el perro rabioso / que la tribu mata a pedradas [...] Caín, nuestro padre. / El fundador de las ciudades” [p. 184]. En este constante enfrentamiento, la naturaleza es la que pierde y, con el tiempo, la civilización se erige sobre las ruinas de la naturaleza. El ser humano, como ser social, nace de un encuentro, de una cooperación, tanto como de una violencia. Estos poemas de Pacheco, con su afirmación tajante — “Toda ciudad se funda en la violencia / y en el crimen de hermano contra hermano” y “Caín, nuestro padre. / El Fundador de las ciudades”— nos da una idea profunda de lo que es su arte poética urbana. Desde sus primeros poemas José Emilio Pacheco avizora el desastre. En *El reposo del fuego* (1963) se lee: “Pero los ritmos, imperiosos ritmos, los latidos secretos del desastre, / arden en la extensión de la mansedumbre / que es la noche de México” [p. 51]. El poeta escoge la noche para simbolizar la aparente tranquilidad de sus horas y para enmarcar la oscuridad en las esferas de la desolación. Según José Miguel Oviedo, “Pacheco estaba dando un testimonio desgarrado de su preocupación humana e intelectual por la crisis del México moderno [...] Esa inquietud y esa convicción de que la urbe moderna es, en sí misma, una ruina” [Verani, p. 29]. Esta imagen de la urbe como ruina va a servir de apoyatura a la serie de propuestas que Pacheco desarrolla en sus poemas. Octavio Paz se ha referido a esta incidencia diciendo que la poesía de Pacheco “se inscribe no en el mundo de la naturaleza sino en el de la cultura y, dentro de éste en su mitad en sombra” [Verani, p. 13]. Esta ruina y esta sombra adquieren una señal premonitoria en sus versos: el aniquilamiento parece indetenible, y su signo de destrucción está en las entrañas de una ciudad sin salida. En “A las puertas del Metro” [*Tarde o temprano*, p. 221], se muestra un cuadro patético de la ciudad, y en especial el de un sujeto que ha sido despiadadamente arrojado del paraíso de los que duermen bajo techo. En este texto se describe a un hombre que se encuentra tirado sin conocimiento, tal vez por el excesivo consumo de drogas o alcohol. Este ser lleva puesta una camiseta con la inscripción “Have a Pepsi”, aludiendo a uno de los anuncios más populares en Estados Unidos, cuyo mensaje es que el que beba “Pepsi” siempre se sentirá bien en la vida. Mientras tanto, esta persona yace sin sentido en las puertas del Metro de la ciudad de México. Estas imágenes descubren una profunda división de clases sociales: por un lado están “las señoras de bolso y los señores de traje, que casi no se ven por el Metro” y, por el otro, los pobres representados por este sujeto que también representa “cuatro siglos de hambre, violencia y opresión; pero también el genio que construyó las pirámides e hizo posibles Macchu Picchu, el calendario maya, los códices nahuas...”. Este poema no reduce su tema a lo personal, sino que extiende su alcance, convirtiéndose en una voz testigo de su tiempo y de su historia. Jung ha señalado que “la esencia de la obra de arte [del poema] no consiste en hallarse preñada de particularidades personales [...] sino en elevarse por encima de lo personal y en hablar por y para el espíritu y el corazón de la humanidad [...] porque el artista es objetivo, impersonal en el más alto grado” [p. 10]. De esta manera, el poeta rescata lo tácito de su época, la conciencia que flota y se vive en la ciudad, recuperando con imágenes vívidas el trance de la humanidad. En poemas como “México: vista aérea” [p. 165] la mirada viene desde un avión en pleno vuelo. Burton Pike ha estudiado este tipo de perspectiva:

When a writer looks at the city from above, he is placing himself (or his narrator) and the reader in a attitude of contemplation rather than involvement. The elevated observer is within the city but above it at the same time, removed from the daily life taking place on the streets and within buildings.

“México: vista aérea” deja ver “las montañas de aridez” que es la visión de la ciudad desde la altura, una hoguera recubierta de ceniza. La actitud contemplativa, en este caso, es mayor que la actitud de involucramiento, perceptible en aquellos poemas donde el hablante se confunde con la multitud y es parte de su flujo. La ciudad, a pesar de haber sido contemplada desde lo alto, es percibida como un caos. Este caos se manifiesta con menos detalles descriptivos, pero condensando en la mirada la confusión y el desorden. El hablante puede alejarse del plano de la superficie pero llega a detectar el caos, la ceniza de su historia y del presente.

La poesía de Pacheco ofrece una variedad de temas que no se reducen obviamente sólo al de la ciudad. Pero es en relación a la ciudad donde se presentan algunas constantes principales en su poesía. El paso del tiempo, el amor y la muerte son la sombra de la ciudad que se consume. El poeta siente que el mundo perece:

Todo el mundo está en llamas:
lo visible
arde
y el ojo en
llamas lo interroga

[“Las palabras de Buda”, p. 57]

El fuego representa la destrucción progresiva de la humanidad y pareciera no haber esperanza, pero el poeta mantiene una actitud interrogante desde la cual manifiesta su existencia desafiante a pesar del holocausto en que está inmerso.

Hay otros textos donde la ciudad es vista desde otras perspectivas. Estos son: “El alba de Montevideo”, “Amanecer en Buenos Aires” y “La lluvia en Copacabana”. En ellos late una mirada fugitiva que se maravilla con algunos tonos (cielo celeste, luces, agua limpia) de algunas ciudades sudamericanas, al contrario de los textos escritos sobre su ciudad natal donde el tema central es el horror y la muerte. Estos poemas son postales que proponen un recorrido cinemático, donde el poeta es el centro rector de todas las imágenes. En “Alba de Montevideo” se lee: “la noche lentamente se deshace ante la luna / que avanza llena de eternidad” [p. 135]. En este caso, la luna vence a la noche (oscuridad, temor) y avanza dando en su movimiento continuo, aunque veleidoso, señales de esperanza en el futuro. En “Amanecer de Buenos Aires”: “Rompe la luz el azul celeste / Amanece en la Plaza San Martín” [p. 135]. Aquí los colores claros (luz, claridad, azul celeste) del cielo se complementan con elementos naturales de la tierra (la flor), para luego crear una unión permanente entre ambos hemisferios. Y en “La lluvia de Copacabana”: “Como cae la lluvia sobre el mar / al ritmo aunque sin pausa se desploma / así vamos fluyendo hacia la muerte” [p. 135]. El agua y el mar forman otro contexto en las descripciones: hay ecos de Jorge Manrique, pero en este caso es la lluvia (y no los ríos) la que nos lleva hacia la muerte. Así se reformula el descenso hacia la muerte desde una imagen aérea representada por la lluvia. En estos breves poemas el paisaje del cielo predomina sobre la noche que pudiera representar la desesperanza. José Emilio Pacheco casi no intercala natura y cultura en un solo poema —como lo hacía Baudelaire—; en cambio, desarrolla estos elementos en poemas originales, como lo comprueban estos textos breves. Aquí no encontramos la presencia de la muchedumbre caminando por las calles, ni tampoco sentimos aquel horror por el aire contaminado que trae la invasión incontenible del tránsito urbano. El poeta parece encontrar, excepcionalmente (en el aire, en el cielo celeste), alguna esperanza que contrarresta su pesimismo con relación a las grandes urbes como el Distrito Federal. Pero la mayoría de los poemas urbanos están relacionados con la capital mexicana, la cual emite señales apocalípticas. La palabra del poeta se convierte en una voz visionaria al someter a juicio las fallas de una urbe en constante crecimiento, y anticipando las más funestas consecuencias. Sirva otra vez como ejemplo el poema “Shopping Center”, donde se descubre el cuadro de confusión de las autopistas y la ansiedad de los consumidores que nunca se satisfacen:

La carretera irrespirable sirve doblemente a los fines del consumo superfluo que no se propone satisfacer necesidades reales sino calmar la ansiedad. Oasis y espejismo, el shopping center da la ilusión, a quien pueda costearla, de alcanzar por un momento el nivel que si se propagara a todos los países acabaría en una semana con la tierra herida de muerte.

[pp. 231-232]

El ambiente que se describe está contaminado. La carretera está unida, como vía de acceso, a los centros comerciales donde se satisface una necesidad psicológica, un modo de vida falso, tal vez consecuencia del lavado de cerebro de los medios masivos de comunicación. Aquí lo falso son los espejismos que produce el acelerado consumo de productos y que no satisfacen necesidades vitales. Así se comprueba que desde *Los elementos de la noche* (1963), su primer libro de poemas, Pacheco ha venido escribiendo una obra coherente donde destaca esta visión apocalíptica que avizora el desastre en cada metáfora urbana.

José Emilio Pacheco se circunscribe dentro de la tradición de los poetas visionarios, como habíamos señalado anteriormente. Sus poemas acechan el desastre en medio de una naturaleza perpleja, la cual trata de sobrevivir ante el desconcierto de la destrucción urbana. Hay dos poemas donde se concentran independientemente estos elementos de natura y cultura: “La gota” y “La bola de hierro” forman parte de un libro más reciente: *El silencio de la luna* (México, 1994). El primer texto dice: “La gota es un modelo de concisión: / todo el universo / encerrado en un punto de agua [...] La gota estuvo allí en el principio del mundo. / Es el espejo, el abismo, / la casa de la vida y la fluidez de la muerte” [p. 86]. La gota, como partícula esférica representa en su cristalinidad el origen del mundo, y también el retorno al origen del mundo, al primer universo, la casa, donde habita la muerte. La gota es la concisión del lenguaje y la transparencia por la que el poeta rememora frente a su espejo. En “La bola de hierro” la imagen que sugiere es la de una gota rellena de hierro (gota metálica), la cual destruye o es empleada para destruir edificios antiguos y levantar lo que será el inicio de la post-ciudad, una nueva masa de torres y edificios que comienzan precipitadamente a recubrir el planeta después de una “saludable” destrucción de los antiguos cimientos. La bola de hierro dice: “Como un rayo redondo / o un perdigón de Dios acabo con todo” [p. 87]. La fuerza que impera en esta bola está relacionada con la dureza de la naturaleza, en este caso representada por el rayo. Aquí la furia también puede ser enviada desde los cielos: una altura inalcanzable, un castigo que arrasa con la tierra. El modelo circular une geoméricamente las columnas del poema, dando como resultado intensidades dispares. Estas fuerzas secretas son las que rigen la mejor poesía de José Emilio Pacheco. En algunos casos las fuerzas se contraponen y, al mismo tiempo, se intra-alimentan.

Hay una luz que matiza los contornos de los objetos observados: esta luz permanece en casi todos sus poemas; de alguna manera los textos son globos de luz, lluvia de sílabas que caen a tierra para volar entre la vida y la muerte. “La gota es un modelo de concisión” se me ha quedado en la memoria. Esta concisión le viene desde sus primeras publicaciones, en las cuales da fe de su preocupación por el lenguaje y sus troquelaciones más diversas. Thomas Hoeksema dice que Pacheco “está fundamentalmente preocupado por el papel del poeta y el significado de la poesía en un mundo de guerra cruel, sufrimientos e injusticias universales. Pacheco siempre ha sido un poeta muy autoconsciente: abundan las alusiones al arte del poeta o su presencia en el poema” [Verani, p. 94]. Esta miseria fértil es la que ha venido acechando a Pacheco desde sus inicios. Los resultados son óptimos para el poeta y sus lectores. Desde su ventana de neblina y cielo celeste ha penetrado la selva del lenguaje y la ciudad. Estos viajes han sido continuos y practicados hasta el hastazgo: viajes interiores de la razón, viajes al aire libre, viajes donde el hablante vuela y mira hacia abajo sorprendido por las luces que no ve: viajes de la duda y el reencuentro con la memoria del presente. Dante fue acaso el primer poeta que viajó por esa selva, dudando y reconstruyendo, tentado por la metáfora del infierno. Sin embargo, la poesía de José Emilio Pacheco continúa —en un texto urbano distinto— la huella dejada por Charles Baudelaire. En “Shopping Center” retoma uno de los tópicos de Baudelaire: el de la pobreza de los niños. Baudelaire escribe sobre una memoria pertinaz, sobre la experiencia pasada de un contacto con la naturaleza que pervive radiante en la memoria. Su voz se llena de júbilo al describir los aspectos naturales de la tierra: el sol y el cielo, siempre presentes —como un gran ojo abierto en la memoria— con su calor y luminosidad. Al igual que Baudelaire, Pacheco reconfirma su desazón ante el progreso de su ciudad, su desprendimiento de un progreso que no le toca. El poeta mexicano habla de la ciudad en ruinas, no sólo por el caos y la multitud, sino por el caos que ocasiona un movimiento telúrico que todo lo destruye. Justamente en el poema “Las ruinas de México (Elegía del retorno)” emplea el siguiente epígrafe: “Y entonces sobrevino de repente un gran terremoto. —Hechos de los Apóstoles 16: 26”. Aquí se describe la destrucción de la materia que se desploma y se hace polvo: “El día se vuelve noche. / el polvo es el sol / y el estruendo lo llena todo” [p. 104]. Todo el paisaje ha cambiado: el polvo se convierte en el elemento destructor que sobrevive a la muerte. El polvo es el símbolo del sacrificio de los caídos, la muerte danzando bajo los escombros de los edificios, es el sol derretido en el aire. Al final del desastre el triunfo pertenece a la naturaleza: ella reverdecerá en la primavera, de manera natural, pero la ciudad ya no volverá a vestir sus antiguas formas de rascacielos infinitos: “Lo que ayer fue jardín es hoy tumulto de hojas [...] La ciudad / jamás renacerá como estas hojas” [p. 140].

Así, José Emilio Pacheco encuentra su poética visionaria en el viaje por el mundo de la multitud y su *impecable soledad*. El poeta se eleva por temporadas al paraíso y desciende al infierno en medio de una naturaleza que se resiste a sucumbir en la hoguera de las ciudades. Sus poemas no nos cuentan una historia ni tratan de reconstruir la historia de México, valiéndose de datos, fechas o acordes bibliográficos. Por el contrario, esta voz se comunica por medio de un lenguaje transparente, el cual retorna al origen para mostrarnos el desgarramiento del mundo y su santuario de promesas incumplidas. Sus textos son la caja de resonancia de ciudades decapitadas que deambulan por el planeta: voces, gritos, calamidades, deseos, aire negro, luz y cuerpos que sobreviven al fuego en su viaje por la luz y la ceniza. En medio de este caos y confusión urbanos, el poeta se da tiempo para observar y transmitir su encuentro con la naturaleza del cuerpo femenino que se confunde con la luz del mundo, creando con su encuentro una nueva fuerza, una luz que nos sobrecoge: “La luz nació para que el resplandor de este cuerpo / le diera vida. / Un día más / sobrevive la tierra gracias a ella / que sin saberlo / es el sol / entre el rumor de las frondas” [“Lluvia de sol”, *City of memory*, p. 48].

La naturaleza es un segmento esencial en su poética, aparece como la luz que sube y baja en el paisaje y que abre la comunicación entre lo “alto” y lo “bajo” (cielo, aire, niebla, tierra, frondas de hierba), creando una fusión determinante con los elementos urbanos que se describen. El breve poema “Bogotá” ratifica esta afirmación: “Dura ciudad entre las dos montañas. / La niebla / hace más real lo que sucede aquí abajo” [*City of memory*, p. 20]. Aun cuando es difícil delimitar la poesía de Pacheco a una sola temática, su mirada visionaria relacionada con los elementos urbanos y la naturaleza, reaparecen en forma concisa a lo largo de su obra poética. Natura y cultura sobreviven ante un lenguaje que se niega a sucumbir en las cenizas del tiempo. La ciudad y su aire negro se estremecen con las frondas de hierba; mientras tanto, el poeta sigilosamente la acecha con el fulgor y la materialidad de su lengua transparente.

Obras citadas

- Walter Benjamin, “Critique of violence”, en *Reflections, essays, aphorisms, autobiographical writings*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1978, pp. 277-300.
- Casiodoro de Reina (trad.), *La Santa Biblia*, Sociedades Bíblicas Unidas, Lima, 1960.
- Sigmund Freud, “The savage’s dread of incest”, en *The basic writings of Sigmund Freud*, Random House, Nueva York, 1938, pp. 807-820.
- Carl Gustav Jung, *Filosofía de la ciencia literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1943.
- Hernán Loyola, “Poema-síntesis”, en *Aproximaciones a Pablo Neruda*, simposio dirigido por Ángel Flores, Libres de Sinera, Barcelona, 1974, pp. 190-199.
- Pablo Neruda, *Obras completas*, Lozada, Buenos Aires, 1973.
- José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- , *El silencio de la luna*, Era, México, 1995.
- , *City of Memory and other poems*, City Lights Books, San Francisco, California, 1997 [edición bilingüe que contiene *Ciudad de la memoria* y *Miro la tierra*, publicados anteriormente en español por Era, México, 1986 y 1989 respectivamente].
- Burton Pike, *The image of the city in modern literature*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981.
- Hugo Verani, *José Emilio Pacheco ante la crítica*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1987.
- Moradas de la voz. Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2002. José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

EDUARDO MILÁN

José Emilio Pacheco. Poema y circunstancia

1. ¿Qué inventa José Emilio Pacheco cuando descubre la posibilidad irónica del lenguaje poético, inscrita en una semicolocualidad que evoca la memoria de una poesía pasada a la vez muy inserta en una tradición neoclásica, critica la posibilidad de una poesía futura —el futuro: un lugar discrecional para la poesía en la

medida en que Pacheco descrea de un futuro que sea prolongación o efecto de este presente— y contribuye a fundar un medio tono, un *tono medio* cuya no elocuencia es de por sí alteradora de cualquier dicción solemne? Lo que inventa, si es *inventar* el verbo que hace justicia a la aventura poética de Pacheco, es un movimiento pendular que hace orillar su dicción hasta un posible prosaísmo ante el que frena para regresar a una estabilidad del decir que la tradición ampara. La poesía de Pacheco no riñe con la trascendencia, apuesta por la duración no estridente, busca un lugar poético en un tiempo que vendrá y que se imagina suspendido como siempre-posibilidad, un tiempo donde la poesía de dicción no chirriante obtenga su espacio. Parecía un descubrimiento de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969). En realidad es una estrategia de escritura meditada, producto del autoconocimiento de los límites de su dicción que en su regreso pendular llega muy cerca de un nombrar abstracto, seudomítico, cuyo anclaje encuentra fondo firme en buena parte de la poesía mexicana cultora de una estética idealista, como ejemplifican las poéticas de *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966).

2. Como figura, en su propuesta compositiva, antitética de los poemas de largo aliento, el poema “de circunstancia” alcanza en Pacheco una singular altura. ¿Qué es, aquí, un poema “de circunstancia”? Aunque también, no sólo el texto producido o motivado en ocasión de una coyuntura histórica, propiamente temporal, no trascendente. La poesía de la modernidad se caracteriza por ese cultivo ambicioso de la idea de una totalidad verdaderamente (re)presentable —de Las grandes elegías de Hölderlin a las *Elegías de Duino* de Rilke; de *Un golpe de dados*, de Mallarmé, a los *Cantares* de Pound y *Anábasis* de Perse—; además, por la consideración de “lo menor” como categoría no marginal ante el núcleo trascendente, sino complementaria de su despliegue omniabarcador: laterales que se acoplan, huecos que se llenan, vacíos aparentes donde se descubre un ocultamiento en el fondo. Y ya en plena crítica de la modernidad, despejado el afán de absoluto considerado aquí como los grandes temas, el revés del asunto, de la trama: margen, lateralidad, costado ocupan ahora el lugar del centro no ya como sustitutos en la coronación de lo ínfimo o menor —lo-todavía-sin-edad-para-el-gobierno (del poema)— sino con los plenos poderes de ese reino antes relegados por la visión de un horizonte demasiado vasto. Fuera del ritmo metafórico anterior, “la circunstancia” es un lenguaje, un modo de lenguaje poético que se ajusta a su contracara o, mejor, que vuelve su cara no sobre sí mismo, sino, precisamente, que *vuelve su cara sobre lo que no es él mismo* (su fijación está en el detalle, es consciente de la totalidad que olvida, su despliegue es parte por parte). En esta pequeña alteración significativa que es una profunda alteración temática radica lo que se entiende como lo “no poético” del lenguaje poético. Lenguaje cercano al habla cotidiana; el habla cotidiana antes colocada en las antípodas del lenguaje poético ahora revalorada como posibilidad poética abandonada por una serie de dicciones de élite, para “iniciados”. Y digo “cercano al habla cotidiana”: no significa una suplantación, no es el éxtasis reivindicativo del poema de Nicanor Parra que viene a devolver al habla lo que era del habla —la poesía— o al poema lo que era del poema —el habla—: es un acercamiento. Eliot al fin —Pacheco abre *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000* (2000) con esta cita de “East Coker” traducida por él mismo: “[...] pero no hay competencia: / Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido / Y encontrado y perdido una y otra vez / y ahora en condiciones que parecen adversas. / Pero quizás no hay ganancia ni pérdida: / Para nosotros sólo existe el intento. / Lo demás no es asunto nuestro”— la poesía es ese acercamiento que es el intento. Y ese intento-acercamiento adquiere singular concreción, literalidad se diría, en la circunstancia, en el instante-evento histórico, en lo irrepetible sin plan pero, en cambio, con la consistencia de lo único, de lo “encontrado”. Habría que hablar de una *estrategia del encuentro* en la poesía de circunstancia de Pacheco. Es esa conciencia nuclear la que aprovecha para transformar la captación de un tema o de un instante en una poética. (A propósito, la de Pacheco es una obra de una única y reiterada, bajo distintos camuflajes, arte poética.) Es una poesía que siempre bordea la definición y la autodefensa.

En este ámbito es donde se inscribe “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato”, un poema que acusa ese traslado de la circunstancia al arte poética, de lo meramente coyuntural y tangente al discurso poético mismo ahora elevado a definición de principios y esbozo de una ética aplicable a la poesía. Se trata de una narración poética de un asunto definido: la respuesta de Pacheco a una carta donde Moore le interroga acerca de la poesía y su oficio:

No sé por qué escribimos, querido George.
Y a veces me pregunto por qué más tarde
publicamos lo escrito. Es decir, lanzamos
una botella al mar, hartos y repletos
de basura y botellas con mensajes.

Y luego:

Porque un domingo
usted me llama de Estes Park, Colorado,
me dice que ha leído cuanto está en la botella
(a través de los mares: nuestras dos lenguas)
y quiere hacerme una entrevista.
Después recibo un telegrama inmenso
(lo que se habrá gastado usted al enviarlo).
En vez de responderle o dejarlo en silencio
se me ocurrieron estos versos. No es un poema,
no aspira al privilegio de la poesía
(no es voluntaria).

Y lo que sigue es importante:

Y voy a usar, así lo hacían los antiguos,
el verso como instrumento de todo aquello
(relato, carta, drama, historia, manual agrícola)
que hoy decimos en prosa.

La alusión a los antiguos ilumina la estrategia que recorre por debajo la escritura de Pacheco: es una escritura que hace uso de una de las conquistas poéticas de fines del siglo XIX (la introducción, vía Jules Laforgue, de la coloquialidad en el lenguaje de la poesía) para refrendar una retórica antigua de escritura. Pero el problema no es “el uso del verso” sino más bien el modo del lenguaje utilizado. El lenguaje de “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato” es uno de los ejemplos límites del coloquialismo de Pacheco: un paso más y es prosa, *prosa en verso*. Para decirlo de otra manera: el uso que hacían del verso (y del lenguaje que el verso transmitía) los antiguos no es necesariamente el mismo que usa la modernidad (y su crítica) porque se trata en ambos casos de un tratamiento distinto del lenguaje. En cuanto a la descarga poética “...No es un poema...”, se trata de un recurso retórico del lenguaje poético considerado como autoalusión: su referencia es al código, no a la significación. Y ese código ya había sido cuestionado de manera implícita o explícita desde el barroco histórico (Lope, Lupercio Leonardo de Argensola, Quevedo, Góngora, etc). Y además, en esta contemporaneidad de la modernidad crítica, ¿qué es un poema? O bien dicho: ¿qué es un poema si es la respuesta en verso a una entrevista formulada por un crítico y enviada al poeta en un telegrama? Decirlo de una vez: un poema es todo aquello que podamos transformar en poema. Pero no únicamente por versificar su lenguaje. Por otorgarle un sentido poético a un lenguaje —el coloquial— que no se usa para transmitir información estética. En rigor, el poema comienza en la sexta línea de la tercera estrofa. Dice: “*Escribo y eso es todo*. Escribo: doy la mitad del poema. / Poesía no es signos negros en la página blanca.” [Las cursivas son del texto.] El sentido plural del enunciado “*Escribo y eso es todo*” revela cómo en el lenguaje coloquial una simple formulación puede transformarse en una afirmación totalizante, cómo el lugar común del lenguaje hablado oculta para una segunda interpretación una propuesta radical, o cómo, la mayor parte de las veces, el habla cotidiana es un ejercicio de repetición en el cual el repetidor no es consciente de lo que dice cuando lo dice ni de la magnitud de su alcance. *La magnitud de su alcance*, en este caso, es el destilado de sentido que pasó camuflado de lugar común, la información estética que aparece puntual. Es la conciencia poética de esa información estética la que induce a Pacheco a subrayar con cursivas el enunciado para que no pase desapercibido ante el lector no avisado. Pero ese enunciado claramente poético en términos de una *estética de lenguaje coloquial* que funciona a la perfección en un poema “de circunstancia” porque está a tono con el carácter menor en apariencia otorgado al texto es sólo el preámbulo de lo que, ahora sí, es una formulación en términos de arte poética.

La línea inmediata dice: “Poesía no es signos negros en la página blanca.” El texto salta, ya no está en la simple transmisión de información estética de contrabando. Ahora se sitúa en la afirmación —por negación— de lo opuesto a toda una estética que la crítica moderna afilia a una idea trascendente-idealista: la de la poesía pura no sólo por no contaminada temáticamente —su uso es relativo a los grandes valores del espíritu— sino por presentar un lenguaje exclusivo de léxico demarcado y simbólica predeterminada. A juzgar por las dos líneas siguientes: “Llamo poesía a ese lugar del encuentro / con la experiencia ajena...”, para Pacheco esa

estética que niega tendría un carácter inmanente, autoalusiva en su más descarnada materialidad, esqueleto neutral que solamente puede remitir a la figura del poema mallarmeano *Un golpe de dados* y a su herencia en la poesía posterior. El razonamiento de las dos líneas anteriores concluye en estas dos: “[...] El lector, la lectora / harán o no el poema que tan sólo he esbozado.” La consideración del lector como “ajeno” ya planteada anteriormente en la frase: “Escribo: doy la mitad del poema” adscribe a Pacheco a una *estética del complemento*, para llamar de algún modo a esa obviedad tan cara a una literatura claramente posvanguardista —pero que de la vanguardia depende— cuyo máximo exponente en América Latina es Jorge Luis Borges. Se trata de una curiosa elevación a categoría éticoestética de una obviedad: no hay poema sin lector. Y cuando se hace referencia al lector se habla de otro lector, no del autor como lector de sí mismo. En la encrucijada de ese otro definitorio para el poema confluyen dos aportes teóricos importantes para la poesía (y la literatura) del siglo XX: el concepto de *obra abierta* formulado por Umberto Eco y una idea simplificada de recepción de la obra literaria no necesariamente en consonancia con los postulados de la Escuela de Constanza. Aunque el concepto de obra abierta es activo y complicante de ese otro que es el lector, al igual que la elemental idea de recepción terminan ambos constituyendo *estéticas derivativas* en lo que tiene que ver con la responsabilidad textual, derivativas en el sentido en que transfieren a ese otro la responsabilidad de hacerse cargo de la incompletud del texto.

Dicho de otro modo, el lector es aquel que se hace cargo de la falta del texto. Y en otras palabras: en la consideración pragmática y a la vez esencialista del lector como el “otro autor”. Hay en Pacheco una visión del texto como entidad faltada, una falta que puede acentuarse al delegar el complemento al otro en culpa: la culpa de escribir por la concepción, de base, del *escribir como una forma del privilegio*. La resonancia en este último caso es social. Atiende al lugar del poeta y de la poesía (pero principalmente al primero) en el cuerpo social, al concepto de utilidad/inutilidad del arte, de autonomía del arte.

Al proclamar que poesía es “ese lugar del encuentro / con la experiencia ajena”, Pacheco niega autonomía al arte a la vez que le otorga una utilidad no necesariamente comunicativa pero sí con la función precisa de *hacer contacto*. ¿No es *hacer contacto* la demanda de toda poesía a partir de la desafiliación radical que Baudelaire revela como subyacente al ritual mentido de la hermandad autor-lector en el célebre umbral de *Las flores del mal*?¹ Luego de la violencia operada por las vanguardias sobre toda idea de receptor por considerarlo precisamente “ajeno” al arte, luego de resaltar —por parte de la misma vanguardia— al autor como único interlocutor legítimo del arte, y, en una segunda vuelta, luego de promulgar la necesidad de una disolución del arte en la práctica social,² lugar donde autor y receptor se (con)fundirían, la contemporaneidad poética, en homenaje a esa serie de fracasos cumplidos puntualmente, opera una nostalgia tanto del “desencuentro” como del “encuentro” entre autor y receptor. En Pacheco esto es claro: se trata del “encuentro / con la experiencia *ajena*” [las cursivas son mías], no con el lector considerado como otro. Entre el mismo y el otro es posible una alternancia, una sustitución de enmascaramientos en poesía. ¿Pero es eso posible entre el propio y el ajeno? No, en la medida en que volver ajeno (en)ajena al otro, lo expulsa a la orilla de enfrente. La tarea del poeta —para continuar con el razonamiento posible— sería la de ir hacia la experiencia ajena para devolverle su carácter de experiencia otra. La conjetura vuelta imprecación de Baudelaire sería, entonces, ésa: la denuncia de la conversión de la experiencia de otredad entre lector y autor en experiencia de extrañeza en la cual los dos —no sólo el lector: “mi semejante”, dice Baudelaire— terminan cómplices de una supuesta hipocresía que no es sino la constatación de que el ritual mismo —la poesía— se ha vuelto extraño para ambos.

3. Antes de finalizar con la celebración del anonimato en abierta cita del sueño de Juan Ramón de editar una revista antológica de poemas y no de poetas donde los poemas aparecieran sin firma, Pacheco hace en la penúltima estrofa un señalamiento exacto: la diferenciación entre el lugar de la poesía y el del poeta otorgada por la cultura dominante (a eso es a lo que Pacheco llama “mundo”) en la sociedad actual. Dice:

Extraño mundo el nuestro: cada día
le interesan cada vez más los poetas;
la poesía cada vez menos.

Toca un punto neurálgico para la poesía y grave para el poeta: el de la confusión entre las funciones de ambos, la pérdida de lugar de la poesía a favor del encumbramiento del poeta como entidad sin función definida pero, precisamente por ello, con el “prestigio” social de lo que no se acomoda a una definición. La verificación del lugar del poeta como lugar equivocado: el lugar cierto presupondría la pregunta por el lugar de la poesía, lo cual —aquí está la exactitud— no está en juego. Sólo que esta valoración es *otorgada* por una

industria cultural,³ por una fábrica de funciones y de productos para sus funcionarios en el marco espectacular envolvente de una sociedad que necesita convertir lo que toca en mercancía. O mejor: una sociedad que necesita convertir en mercancía todo lo que mira.

Notas:

¹ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, prefacio, Antonio Martínez Sarrión (ed.), Alianza, Madrid, 1982.

² Peter Burger, *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996.

³ Max Horkheimer y T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1997, pp. 165-213.

MARGARITO CUÉLLAR

José Emilio Pacheco asiste a un homenaje

El aplauso ensordece, a golpes de tambor acelera el barullo de la inmortalidad. Será mejor que huyas de la foto con “whisky” y del autógrafo (el mareaje de adjetivos nos alcanza). Abril es otra vez la desmemoria, el azar compartido, lo que queda después de la nostalgia. Con avidez certera, la video devora el movimiento que conjuga presente con olvido. El silencio es la presa irrefutable del terror, víctima y homicida testigo y acusado; juez, parte y multitud. Imploramos un claxon, un mofle de camión, un río de aguas negras, un basurero tóxico; de perdido el cantar de cantares de un estadio. Eclipse el día, la tarde cataclismo; ¿Habremos encontrado la botella en lo turbio del mar?

MISCELÁNEA

MARIO BOJÓRQUEZ

Casida del odio

I

Todos tenemos una partícula de odio
un leve filamento dorando azul el día
en un oscuro lecho de magnolias.

II

Todos
tenemos una partícula de odio macerando sus jugos,
enmarcando su alegre floración,
su fruta lánguida.

¿Pero qué mares
ay, qué mares, qué abismos tempestuosos golpean
contra el pecho y en lugar de sonrisas abren garras colmillos?

Levanta el mar su enagua florecida, debajo de su piel va
creciendo una ola dispersada en su vacua intrepidez elástica.
Levanta el mar su odio y el estruendo se agita contra los muros
célibes del agua y atrás y más atrás viene otra ola, otro fermento,
otra forma secreta que el mar le da a su odio, se expande sábana
de espuma, se alza torre tachonada de urgencias; es monumento
en agua de la furia sin freno.

III

Todos tenemos
una partícula de odio
y cuando el hierro arde en los flancos marcados
y se siente el olor de la carne quemada
hay un grito tan hondo, una máscara en fuego
que incendia las palabras.

IV

Todos tenemos una
partícula de odio.

Y nuestros corazones
que fueron hechos para albergar amor
retuercen hoy los músculos, bombean
los jugos desesperados de la ira.

Y nuestros corazones
otro tiempo tan plenos
contraen cada fibra
y explotan.

V

Todos tenemos una partícula
de odio
un alto fuego quemándonos por dentro
una pica letal que horada nuestros órganos.

Sí, porque donde antes hubo
sangre caliente, floraciones de huesos explosivos,
médula sin carcoma,
empecinadamente, tercamente,
nos va creciendo el odio con su lengua escaldada
por el vinagre atroz del sinsentido.

VI

Todos tenemos una partícula de odio
y cuando el índice se agita señalando con fuego,
cuando imprime en el aire su marca de lo infame,
cuando se erecta pleno falange por falange,
¡Ah! qué lluvia de ácidos reproches,
qué arduos continentes se contraen.

El gesto, el ademán, la mueca,
el dedo acusativo
y la uña,
¡ay! la uña,
corva rodela hincándose en el pecho.

VII

Todos tenemos algo que reprocharle al mundo,
su inexacta porción de placer y de melancolía,
su pausada enojosa virtud de quedar más allá,
en otra parte,
donde nuestras manos se cierran con estruendo
aferradas al aire de la desilusión; su también,
por qué no, circunstancia de borde, de extrema lasitud,
de abismo ciego; su inoportunidad, sus prisas,

VIII

Todos tenemos algo que decir de los demás
y nos callamos.

Pero siempre detrás de la sonrisa
de los dientes felices, perfectos y blanquísimos
en sueños destrozamos rostros, cuerpos, ciudades.

Nadie podrá jamás contener nuestra furia.

Somos los asesinos sonrientes, los incendiarios,
los verdugos amables.

ix (coda)

En alguna parte de nuestro cuerpo
hay una alarma súbita
un termostato alerta enviando sus pulsiones
algo que dice:

ahora

y sentimos la sangre contaminada y honda a punto de saltarse por los ojos,
las mandíbulas truenan y mascan bocanadas de aire envenenado y la espina
dorsal, choque eléctrico, piano destrozado y molido por un hacha y los vellos,
las barbas y el escroto, se erizan puercoespín y las manos se hinchan de amoratadas
venas, el cuerpo se sacude convulsiones violentas y todo dura sólo, apenas, un segundo
y una última ola de sangre oxigenada nos regresa a la calma.

Mario Bojórquez. Los Mochis, Sinaloa, 1968. Poeta y traductor, ha desempeñado diferentes actividades culturales, entre ellas la de editor. Entre sus libros publicados están: *Pájaros sueltos* (1990), *Contradanza de pie y barro* (1996), *Diván de Mouraria* (1999), *Pretzels* (2005). Ha traducido a autores como Francis Bacon, Christopher Smart, Jean Cocteau, Edmond Jabès, Salvatore Quasimodo, Atilio Bertulucci, Fernando Pessoa y Affoso Romano Santanna.

MIGUEL FLORES RAMÍREZ

Tres poemas del unicornio

(No matar al unicornio)

1

Aguarda no bajas mis párpados
Antes de beber del pozo de tu mirada
Niña aterida de miedo por negarte
a matar al unicornio de los sueños

2

Aguarda no hagas la señal del silencio
en este hospital de calladas sombras
que encienden su mudez con el denuedo
de abrir las venas de tu cingulo

3

Niña arrobada con el estro del espanto
no cierres mis ojos al fulgor de la crueldad
del cuchillo que te dicta desollar
niégate otra vez al mando padre dile no

4

En tus atemporales manos aguarda la vigilia
de los moribundos ángeles vencidos
que esperan alentar en los vellos de tu brazo:
sembradío de trigo en vaivén de alivio

5

Niña retobada desoye la ordenante voz
del tablero que destaza al día
vislumbra que sin ti los sueños a pedazos
colgarían embutidos en garabatos mugientes

6

Ciñe la cofia de dolor que rezuma rostros
corona de luz oscura de exhalaciones

bebes a tragos la ascunción desobediente
el cáliz rebosante de riqueza nonada

7

Aguarda que al nombrarte me nombro
al mirarte —niña sin edad— por tus ojos mírome
¿soy acaso el carnicero del alba y del ocaso
el que cercena el misterio en cortes finos?

8

¿Soy el unicornio sólo un sueño destazado?
¿Eres tú el sueño del unicornio sumido en niebla?
¿El unicornio somos un sueño que se sueña?
¿Es una cornucopia muerta de miedo sólo eso?

9

Entre sombras tu mirada sulfatada escurre
alivio para retazos de res en canal abierta
venoclisis de aliento en vena cava
niña con respingo de aire tu nariz de yodo

10

¿Qué les dices a los muertos para que paren
de morir su mortalidad precámbrica?
¿Qué haces niña de otredad para encender los cirios
que rodean al erecto cuerno cubierto de cinabrio?

11

Eres la niña linimento sin fecha que caduca
gotas para el miedo crónico de sí mismo
memoria del paciente terminal desde el recuerdo
desde antes de nacer moribundo en sala de espera

12

Úngeme de aceites tanatólicos niña hecha de vaho
soplado en espejo de invierno
no palies mi muerte sólo dámela
sin miramientos que no sean de tajo

13

El unicornio cuelga y es el único que grita
un silencio de chicharra que nadie oye
la niña ahuyenta una mosca en aspavientos:
al ángel irremediable de la muerte

14

Aguarda no le bajas los párpados al mito
no sin antes ver la mirada lumínica de Vermeer
los sauces de tus ojos desprendiéndose
en el aguacero cautivo de piedad que tienes

15

Yo la andaba deletreando en anagrama
deshilvanando su nombre narcisista
Yo la andante desandando sin paso verbal
sin zapatos gramaticales errando tiempos

16

Ciego yo la buscaba sin sentido
atrapar la mariposa del parpadeo volátil de sus ojos
en la estrada fronda que guarece en un castaño
en el pozo verdegris de su mirada lenitiva

17

Aguarda niña abuela la prestancia del cuchillo
tu mano tiembla de mi miedo muerticornio
dime antes lo que les dices a los muertos
¿que perdimos desde siempre el paraíso?

(El lugar donde yace el unicornio)

1

Helados YHolanda tienes los labios
esta noche que estrella sus febriles brillos
y en añicos lamen los niños el sabor celeste.

2

En toda la ciudad se derrite tu nombre
en las esquinas el frío hervor anuncia
los helados YHolanda en barquillos dorados.

3

Tus labios son de nieve copeteada con una luneta
y de sol los extravíos en retozo a la noche salen
al mundo perdidoso de la geografía de tu boca.

4

Ahora el sediento animal foguea los belfos
en espejo de presagios inefables
que lo ahogan en heraclitianas aguas.

5

Y la bestia quiere morir antes de morir
empapado en los efluvios de tu alma imaginada:
gélida ilusión cubierta de chocolate.

6

Helados YHolanda el niño te busca en sueños
en el páramo de una paleta mordida
y pregunta por el país gentilicio de tu nombre.

7

Dormido el mármol de tus labios promete
del hielo auroral el antojo de los témpanos
y concupiscente amanezco en el Solero Paradise.

8

El niño y la bestia Uno despierta con doble soledad
acompañada de un corazón con otro corazón embarazado
es la imagen binaria de un trastornado iceberg.

9

La ciudad anochece para perderse caminando
bajo la ventisca con nieve solar enarbolada
en la sumisa inquietud de una flama.

10

Y me llena el vaho invernal de la nostalgia
del lugar donde yace el unicornio
(escribo tiritando mortalmente lo que sueño).

11

Graniza la brama del animal que soy sin remedio
el niño con paleta Y Holanda una lápida sin tumba
Con epitafio pasionario para que no me entiendas mejor.

12

Y llegará la muerte y helados
tendrá tus labios
que besan sin sentido.

(Epitafio del unicornio)

Transeúnte:
atraviesas por un volcán apagado
donde yace el más febril de los sueños
el unicornio de vaho a ras del suelo.

De los zapatos caminante
no sacudas las cenizas ni limpies
de rescoldos las suelas.

De todos modos eres
hombre muerto que camina.

Ciudad de México, 2005

Miguel Flores Ramírez. Cuernavaca, Morelos, 1938. Poeta. Ha colaborado en revistas y suplementos literarios. Fue coeditor de las publicaciones *Xilote* y *Manatí*. Está incluido en *Poesía erótica mexicana* (1982) y *Antología de la poesía hispanoamericana* (Callao, Perú, 1977). Preparó, junto con Linda Scheer, *Poetry of transition. Mexican poetry of the 1960 & 1970s* (1984). Coautor de *Las primeras notas del laúd* (1977). Autor de *Cortos de palabra* (1973), *Anunciaciones* (1973), *El ojo de la cerradura* (1976), *Poemas habaneros* (1982), *Miramientos* (1983), *Artefactos* (1984), *Así como sueña* (1985) y *Garabato* (1986). Es autor de varias antologías y compilaciones poéticas y de prosa literaria.

ESTHER SELIGSON
En Jerusalem

*...it should be remembered that proof, or belief,
has very little to do with reality.*

I

La hora de las glondrinas...
En el atardecer el horizonte
recorta naranja
las montañas de Jordania
una tenue nube polvosa
derrama oro sobre las viejas murallas
minaretos campanarios cúpulas
el cielo líquido de tan azul
transparencias de la primavera
fugaz
en la Jerusalem eterna
la noche llega de puntitas
extendiendo su velo desde el desierto
trae un algo como contenido
que estruja y consuela
dulce es el último canto de las aves
cada vez más lejano
entre las estrellas que despuntan...

II

La vida
en su cotidiano ritual
acumula tanto polvo
donde pongo los dedos
recojo polvo
arena fina del desierto
sobre muebles entre libros
ropas palabras pensamientos
y resulta obsceno casi
referir a la bíblica imprecación
su presencia sin embargo
minetras paso el trapo
se diría quebranto
al tiempo
en la sacra memoria del polvo

III

Sepia color de crepúsculo zafíreo
la línea de las montañas
brota espuma
en la faz del desierto
y las criaturas tiemblan
voz inmemorial del viento
que les barre el sueño
pasos sin huella en las arenas
laqueadas de la luna
criaturas que esconden de día
su liviana existencia
fuego abrasador las deseca
difícil espejismo de siglos
rodando entre el polvo

pespunteado de estrellas abre su frío manto
la noche en Jerusalem...

Esther Seligson. Ciudad de México, 25 de octubre de 1941. Licenciada en letras hispánicas y letras francesas, en historia del arte y en religiones comparadas. Novelista, cuentista, ensayista y traductora. Entre sus libros: *Otros son los sueños* (Premio Xavier Villaurrutia, 1973), *Luz de dos* (Premio Magda Donato, 1978), *A campo traviesa* (2005), *Toda la luz* (2006). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores.

FRANCIS MESTRIES

Amanecer de la democracia sobre Bagdad

Sol leproso de la medianoche
Relámpago frío que calcina
La inocencia en los refugios
Vueltos tumbas de azogue.
Bombas inteligentes que escogen su blanco
Pero barren todo a quinientos metros
—daños colaterales de la santa misión civilizatoria—.
Mísiles que husmean el calor humano
y acosan el abrazo de los amantes,
cohetes que escarban la tierra
para carbonizar las raíces,
ojos espías en las estrellas
y arsenales en órbita,
minas benévolas que arrancan sólo el pie.

Pero ¡Oh Dios qué hermosa es la guerra!
Rayos policromados que burilan el cielo en mega-pantalla
Esconden tras su pirotecnia fantástica la agonía de los ríos,
Secando los veneros sagrados de los pueblos del limo,
Acallan el canto de los palmeras el croar de la cigüeña,
La queja alucinada de los alminares
Y el espasmo de las fuentes antes del silencio
Con el tableteo críptico de los partes de guerra
Y los noticieros asépticos de los mercenarios de la mentira.
Nuevas flores volcánicas escupen su veneno
Aceitando el cielo desde el mar hasta el horizonte,
Hordas despavoridas y descalzas se beben su propia sed
Huyendo del campo de batalla en un mapa de borradas pistas,
Mientras las arenas del desierto, consagrados cementerios de blindados,
Se vuelven sudarios donde se abrazan vencedores y vencidos
En una reconciliación de huesos calcinados y piel marchita.
Aúllan los chacales y giran los buitres sobre la caravana fosilizada.

Y se alza una sola plegaria
Cuando las hojas de la Biblia y del Corán
Vuelan desperdigadas entre los escombros.
Pero los ángeles se cubren el rostro
Para no ver a los hombres arrastrar
El carro del Progreso
Sobre montones de cadáveres.

GUADALUPE FLORES LIERA

El Kavafis de Tsirkas

Es sabido que sobre la obra de Konstantinos Kavafis ha predominado una interpretación, aquella que se refiere a su “idiosincrasia sexual”, para emplear los términos de Timos Malanos, el iniciador de esta escuela. Malanos representa la estrechez de un sistema de análisis que lo atribuye todo a complejos sexuales y que, en el caso de Kavafis, lo reduce a la imagen de un sujeto hedonista, autista, automarginado, sin interés por nada que no sea su persona o su obra. Afirma Malanos que está “en posición de asegurar que sus conocimientos [los de Kavafis] sobre asuntos contemporáneos son nimios e insignificantes”. El poeta, según este enfoque, aparece sometido a una idea fija que convierte a la poesía en un subterfugio para engañar a la sociedad enemiga que le impide vivir sus inclinaciones sexuales con plenitud. Ni la calidad, ni la hondura, ni la profunda conmoción que los poemas de Kavafis nos producen, ni su inamovible permanencia en el tiempo, ni la cantidad de lectores que suma permiten seguir creyendo en una lectura tan pobre y reduccionista. Pensar que el interés por la historia y la cotidianidad, la curiosidad insaciable por el detalle, la erudición, la ausencia de autoengaño, la sobriedad de las observaciones atentas a la incambiable naturaleza humana, la afición a lectura y a la investigación apuntaban a buscar recursos para enmascarar un “sentimiento innombrable” es verdaderamente reducir una obra a su mínima expresión. Y no se puede leer partiendo de presupuestos. Kavafis no fue nunca amigo de la confesión, nadie recuerda de él sino frases cargadas de significado profundo de carácter existencial o agudas observaciones sobre el acontecer de su tiempo, pero jamás de su ser íntimo. Era un magnífico y gustoso conversador, un gran curioso de la actualidad social y política, se llamaba a sí mismo “devoraperiódicos”; su homosexualidad era ya asunto público en su tiempo, no la ocultó, no la disfrazó, no la justificó, no la discutió, no tenía por qué propagarla a los cuatro vientos; la tenía asumida, como tenía asumidas sus ideas y su carácter; su sexualidad era él mismo, parte de su ser, de su arte y de su naturaleza.

Desgraciadamente, el de Malanos es un punto de vista aún no del todo superado en el sentido de que se repite incansablemente desde 1933, año en que el poeta dejó de existir y, por tanto, de ejercer su derecho a la réplica. Desde ese momento, con una falta de aprecio escalofriante por parte de sus amigos —el primero, Malanos— que dan rienda suelta al chisme, se empieza a leer su obra como si se tratara de un diario íntimo lleno de escabroso y picante contenido.

Es gracias a Giorgos Seferis que en 1946 se inaugura una nueva propuesta de lectura: “Fuera de sus poemas Kavafis no existe. Y, como creo, una de dos cosas ha de ocurrir: bien continuemos comentando su vida privada, prolongando las gracejadas de una mentalidad provinciana y, por consiguiente, cosecharemos lo que sembramos; bien partiendo de su cualidad básica, la unidad, atenderemos a lo que dice su obra, en la cual se consumió gota a gota junto con todos sus sentidos.” Poco es, insiste Seferis, lo que se puede apreciar de un texto si se lee a través del ojo de la cerradura.

Y ésta es la línea que con toda seriedad y profundidad sigue Stratís Tsirkas en sus dos espléndidos estudios, *El Kavafis político* (Kedros, Atenas, 1971, 294 pp.) y *Kavafis y su época* (Kedros, Atenas, 1958, 501 pp.), que son el motivo de estas páginas que no pretenden más que ser una reseña y un homenaje a la obra, particularmente en esta ocasión, de Tsirkas, y que por fortuna ha ido ganando terreno en el campo de la interpretación de la obra kavafiana porque está hecha con comprensión y con conocimiento del terreno. De él son las afirmaciones que abren este artículo: se trata de la mirada de un escritor griego de Egipto sobre otro escritor griego de Egipto, tendida con admiración y respeto, con erudición y sabiduría.

“A un lado y más allá de lo ‘hedonista’, lo ‘histórico’ o lo ‘filosófico’, hay un Kavafis político, por supuesto no en el sentido del metido en la política, ni del ‘afiliado’, sino en el del hombre que continúa la tradición familiar de interesarse por lo social”, comienza por anotar Tsirkas para centrarnos en el contenido de sus observaciones y, a continuación, añade que con la profunda percepción de la historia y de la política, Kavafis reflexionó mucho en los destinos del helenismo y procuró, mediante sus símbolos históricos, trazar una política para la sobrevivencia del mundo helénico, con especial insistencia en el de la diáspora, a la cual él pertenecía y, antes que nada, a la de la lengua helénica. Para Kavafis, en todo momento, el núcleo de su teoría vital giró alrededor de este asunto; el logro de este objetivo era la base para la permanencia de innumerables esfuerzos enterrados bajo el peso de la historia. Tsirkas sigue atentamente el derrotero de esta búsqueda en el pensamiento kavafiano y nos recuerda el momento —revelado por el mismo Kavafis— en el que el poeta cambia el punto de apoyo donde descansaba su esperanza de proyección en el tiempo y la traslada al mundo de lo poético. Asimismo, Tsirkas repasa los momentos de la vida de Kavafis como articulista en los diarios alejandrinos de la colonia griega, donde abiertamente toma posesión en defensa de asuntos que afectan al

helenismo. Helenismo, aclara Tsirkas, como idea y como ideal de cultura y de sobrevivencia, no como sinónimo de Grecia en particular y con sus fronteras. Estos escritos proporcionan otra clave de su pensamiento: demuestran que su intención es hacer periodismo, polemizar y poner en claro que su posición es contraria a la ocupación inglesa. En momentos políticos delicados, Kavafis se declara por la devolución de los mármoles del Partenón y por la unión de Chipre con Grecia.

Estos datos, el hecho de haber conocido personalmente al poeta, así como haber vivido intensamente la vida de la ciudad donde Kavafis realizó su obra, dan a Tsirkas material suficiente para emprender su lectura y, por supuesto, desmienten la imagen de un escritor de espaldas a la realidad de su tiempo. Kavafis estaba en contra de las medidas represoras de las fuerzas de ocupación contra el factor heleno, algo que exacerbó su nacionalismo. Tsirkas observa que Kavafis no recurrió a las épocas helenística y grecorromana porque en ellas pudiera hablar más libremente de “su amor”, sino porque bajo la máscara imperialista de Roma existen analogías aplicables al imperialismo británico en la zona del Mediterráneo Oriental durante los años de vida del poeta. Conforme pasa el tiempo, nos dice, la percepción histórica de Kavafis, que antecede, fertiliza cada vez más su percepción política y al final, probablemente a raíz de la catástrofe de Asia Menor, las dos percepciones se vuelven una sola.

Es pertinente recordar las palabras con que Robert Lidell comienza su biografía de Kavafis: “De la antigua Alejandría helénica no se salvaron sino el nombre y la ubicación, pues los romanos no dejaron sino insignificantes ruinas tras ellos. Los árabes, que en otras partes construyeron monumentos colosales, aquí produjeron únicamente catástrofes. Un pueblo miserable se levantó por siglos en el punto donde estuvo la ciudad de Alejandro y de los Ptolomeos”, etc. Lo mismo podría decirse de la Alejandría de Kavafis respecto de la ocupación inglesa. Y para Tsirkas, como para Kavafis, tal era el espíritu de la época cuando escribían. Ha pasado ya el tiempo de las glorias de la comunidad griega de Alejandría; los antiguos aristócratas, los fundadores de esa bonanza, los próceres, los prohombres, los de alto rango, a los cuales pertenecía su familia, han sido desplazados por los ocupantes ingleses y los colaboracionistas, entre los cuales se cuentan los nuevos ricos griegos, los arribistas, los de segundo rango que han hecho su fortuna sin más objetivo que el dinero. Este segundo rango constituye el nuevo régimen; la dirigencia acomodada de la colonia griega de Egipto, en cuyo espacio se formó la percepción política de Kavafis, se encuentra en choque con la nueva clase que la dirige, esos anglófilos de segunda que luego de la derrota de Grecia en la guerra de 1897 se encuentran alineados con los aliados. Kavafis pone rostro a esta decadencia; los de segundo rango constituyen el estatus, Egipto no es ya sino un protectorado británico y el capital colonial desempeña el papel de un servidor valioso, no hay esperanza de una política independiente en Egipto.

Kavafis relacionaba cronológicamente el mundo del Egipto y la Siria grecorromanos con los de los siglos XIX y XX. Pronuncia incluso la frase *Pax Romana*, que refleja algo que se encuentra en el fondo de la conciencia histórica de su tiempo como analogía: la de la *Pax Britannica*. Kavafis reconoce en el papel del imperio británico en relación con la “cuestión de Oriente” a la figura misma de la funesta Roma frente al mundo helénico de aquella otra época. Kavafis era —y lo expresó sin rodeos en sus conversaciones— partidario de la idea de que el principal responsable del infortunio y el retraso de Grecia fue siempre la política exterior inglesa, tal y como está contenida en la “cuestión de Oriente”, y que sin Chipre y sin Egipto, Inglaterra perdía el control del canal de Suez porque se quedaba sin su arteria vital. Asimismo, no ignoraba que fue Inglaterra quien de manera más sistemática impidió la disolución del enfermo imperio otomano y contribuyó con ello a que no desapareciera una de las fuerzas rivales de Grecia.

El Kavafis histórico ve sus poemas como testimonios fieles de algo y por eso los fecha cuidadosamente; sabe que son la síntesis estética de los reflejos de la realidad inmediata en su conciencia, así como su reacción a ésta en un determinado momento; que la realidad y la conciencia fluyen y cambian y que no es posible que tengan la unidad admirable que sólo posee la visión poética. No hay poeta que insista tanto en el dato cronológico; su historicismo no es sino un recurso sabiamente concebido para llevar a cabo los paralelismos y analogías de dos mundos que le interesan. El poeta mismo señaló siempre la gran influencia que en su poética tuvieron las *Vidas paralelas* de Plutarco.

Tsirkas insiste en cada página en que la crítica en general no ha mostrado interés por explorar la realidad que sirvió de marco a la obra kavafiana, sino que se ha visto al poeta como un monstruo sagrado apartado del mundo, encerrado claustrofóticamente en una problemática de carácter estrictamente íntimo; sus estudios, recuerdos y lecturas —principalmente Seferis— lo condujeron a conclusiones diametralmente opuestas. La primera, que Kavafis no se valió de la historia sólo para generalizar situaciones desde el punto de vista de su propia experiencia, de su vida erótica —lo hace muchas veces—, sino porque de la historia y varios de sus periodos requirió personajes y situaciones que pudieran servirle de paralelismo con los de su tiempo. Kavafis procedía de otra época; su mente y su alma estaban cargadas de imágenes desconocidas y prácticamente

inconcebibles para sus contemporáneos más jóvenes. Sus vivencias sociales e históricas formaban en su interior un venero del cual brotaba la esencia de su poesía; el trabajo paciente e insistente, casi artesanal, de sus versos tenía por objeto valorar y elevar a símbolos las enseñanzas de su propia experiencia: todo lo que vivía y sentía se convertía en poema. Sin embargo, no podía proyectar todo esto de manera directa. Alcanzó la edad adulta y se formó intelectualmente en un periodo en el que el esplendor y la decadencia convivieron y se fundieron. Atrás quedaba lo que Kavafis consideraba la gran época dorada de Egipto, la de la burguesía colonial a la que había pertenecido su familia. Este espíritu continuó alimentando la atmósfera de su clase muchos años después, cuando Egipto y la burguesía colonial habían decaído por completo.

Kavafis fue colocado por el destino —nos dice Tsirkas— en el corazón de una ciudad que protagonizó muchos de los más dramáticos capítulos de la historia mundial, que su elaboración poética transubstanció hasta dotar de profundo simbolismo en el que quedó cristalizada la intuición primera de que estaba viviendo la historia en el instante en que sucedía. Y Kavafis fue siempre un apasionado de la historia, antigua y moderna. Su niñez en Alejandría, su adolescencia en Inglaterra, su primera juventud en Constantinopla, su regreso a una Alejandría que ya no es la misma, sus viajes a Atenas contribuyen a que sus horizontes culturales e ideológicos se ensanchen. Sobre todo su estancia en Constantinopla resulta fundamental, se trata del esplendor y la gloria del imperio bizantino, cuyas huellas resplandecían aún en “la reina de las ciudades”, como era conocida: sede del patriarcado ecuménico y de su corte, el barrio de Fanari, el capital bancario griego, el comercio, las instituciones filantrópicas, los renombrados colegios, los establecimientos de todo tipo, la población. El eje Atenas-Alejandría-Constantinopla adopta en su interior una perspectiva especial, adquiere poderosas dimensiones. Se trata del centro y de sus grandes colonias, las que forman el helenismo periférico. De la ciudad de Constantino parten los hilos, ésta es la verdadera capital del helenismo, la sede de su continuidad y de su unidad, desde los antiguos tiempos heroicos hasta esos días. Kavafis vio en el comercio una gran fuerza civilizadora (en “Ítaca” realiza su encomio). Y Alejandría es la ciudad donde se jugó la suerte de Egipto y, con ella, la de la colonia griega, su comercio y sus instituciones.

La época de su nostalgia es la de Mohamed Alí, quien dejó que el capital comercial-marítimo griego tomara en sus manos prácticamente todo el comercio exterior de Egipto y en que el país se convierte en uno de los graneros de Europa. Sólo que los monopolios del bajá impiden que se extienda el comercio inglés en el Medio Oriente, básicamente porque ven en su fuerza militar la amenaza que interrumpe su camino hacia la India. En 1838 Inglaterra firma con el sultán —es decir, con Turquía— un tratado comercial que abroga los monopolios egipcios, poco después, en 1839, el bajá sufre el ataque sorpresivo del ejército otomano; en la histórica batalla de Netzib éste último resulta derrotado y el imperio otomano comienza su desmoronamiento, pero lo salvan las grandes potencias. Los ingleses incitan levantamientos en Siria, bombardean Beirut, se apoderan de los puertos, aíslan al hijo del bajá de Egipto y envían una flota ante Alejandría, con lo que el bajá es obligado a ceder y aceptar obediencia sin condiciones; su poderosa fuerza militar es aplastada por las cinco fuerzas europeas que firman un tratado que no tiene más fin que defender sus particulares intereses. Con el Tratado de Londres de 1841, que concede el virreinato de Egipto a Mohamed Alí, con derechos de sucesión hereditarios, Egipto escapa a la soberanía absoluta de la Puerta y se convierte en “asunto de interés europeo”, el bajá es obligado a recortar gastos militares y a liberar el comercio.

Después de explicarnos detalladamente este panorama, Tsirkas resume: “Con la política de equilibrio de fuerzas en Europa y con la consigna del status quo, protegieron a la carroña de Constantinopla por unos cien años y cubrieron a los Balcanes, el Mediterráneo y el Cercano Oriente de sangre y de oscuridad. Lo llamaron *la cuestión de Oriente*.” A partir de esta época el gran capital europeo irrumpe y se esfuerza, con ayuda de los banqueros, por controlar y someter la vida económica de Egipto. Y el obstáculo más serio con el que se topa es el bloque compacto y profundamente enraizado de los comerciantes griegos. Para desplazarlos y aplastarlos utiliza todos los medios a su alcance, desde “asociarse” con ellos, hasta excluirlos burdamente de las instituciones de crédito. El crac sobreviene en 1876. Ismael, el heredero del bajá, declara la suspensión de pagos, con lo cual las puertas de Egipto se abren de par en par a los ingleses. Inglaterra se hace de inmediato del control absoluto, forma el “ministerio europeo”, los ingleses asumen la cartera de economía y los franceses la de obras públicas.

A partir de ese momento empieza a llegar desde afuera el personal encargado de los servicios públicos y administrativos, expresamente, a montones, con astronómicos sueldos asignados, aunque no sepan nada del idioma ni de las costumbres locales, al tiempo en que el país acelera su camino hacia la miseria. La especulación, la concesión de contratos para la ejecución de obras y servicios entre el “gobierno” y los diferentes “contratistas” están a la orden del día. El objetivo era desmontar la maquinaria estatal egipcia, ridiculizar al gobierno ante los ojos de sus súbditos y frenar toda reforma legal y administrativa que pudiera, bajo cualquier forma, perjudicar los intereses de los acreedores extranjeros. La “matanza de cristianos” del 11

de junio de 1882 entra en este marco. La propaganda política trabaja con el alarmismo, convence a los europeos para que cierren sus negocios y se vayan; por otro lado, crea un enorme problema social con los naturales arrojados al desempleo. Mientras tanto, puertos y ciudades egipcios se llenan de la presencia militar de las potencias. Gran Bretaña declara que en Egipto se halla provisionalmente para imponer el orden y para afianzar el poder del jedive, a quien ella misma ha humillado con su intervención e imposición de condiciones; el bombardeo e incendio de Alejandría destruyeron el comercio, ese comercio que fue el orgullo del helenismo y el objeto de las envidias de Europa.

Kavafis vive con intensidad estos hechos tan ligados al destino de su familia; sin embargo, lo que más lamenta es la presencia del grupo anglófilo en el seno de la comunidad helénica, que acabó por desplazar a los fundadores, igual que se desplazó a los herederos de Mohamed Alí, degradados todos en chusma que compite por ver quién es el primero en rematar al país a los extranjeros. Todo por un dinero que no tiene ya en su mente el carácter civilizador de que reviste los tiempos de su niñez, ahora se trata de un vulgar y obsceno enriquecimiento. El granero de Europa, donde el capital griego desempeñó tan importante papel, no es ya la zona de abundante materia prima y mano de obra barata, sino un erial improductivo y que paga a precio de oro los productos que su “protector” importa. En este marco, un buitre más para la población es el Servicio de Riego, en uno de cuyos departamentos Kavafis prestó servicios treinta años. En general, los ingleses hicieron por arruinar y destruir todo organismo con carácter internacional para sustituirlos por entidades de apariencia egipcia: se trataba simple y sencillamente de la expresión sombría y brutal del sometimiento de Egipto al gran capital. Banqueros hebreos, levantinos y griegos monopolizan el dinero y controlan el mercado bajo la sombra protectora de los comisionistas, agentes y concesionarios ingleses. Y la Compañía de Riego, otrora muestra de perfecto sistema de canalización establecido por los franceses, corre la misma suerte. Innumerables familias aristocráticas comienzan a decaer desde el momento en que se ataca todo lo que tiene relación con el capital o comercio no controlado por ingleses. Algunas estrellas —como la de la familia Kavafis— se apagan, y otras ascienden en el panorama —los Salvagos, Zervoudakis, Benakis— al servicio del capital inglés.

Este “espíritu de la época” y sus consecuencias en un modo de vida es el que refleja fielmente Kavafis en su obra. Pero Kavafis no podía proyectar sin máscaras su verdadera opinión sobre estas cosas, ni el producto de sus experiencias y observaciones histórico-sociales, sobre todo por razones de sobrevivencia. Tenía miedo al clamor público y la persecución. En el medio en que vivía y del cual dependía económicamente, eran muchos los que toleraban —cuando no lo cultivaban ellos mismos— el “liberalismo” sexual; el político era el que perseguían implacablemente. En su propia casa todos dependían del capital inglés para sus actividades, aunque no se conservan datos para saber a ciencia cierta hasta qué grado habían sido ganados ideológicamente por los ocupantes. Lo que sí está fuera de duda es que a los 29 años Kavafis se inicia en la lucha por la sobrevivencia. Hasta entonces otros llevaban el peso de su manutención y nada —ni muertes ni crisis ni bancarota— lo había puesto contra las cuerdas; sólo la muerte de su hermano Pedro en 1891 revirtió para siempre esta situación. Su ingreso en la Compañía de Riego significa el derrumbamiento definitivo de su mundo. Ahora debe pactar, aceptar la caída en la escala social y conocer, por razones económicas, el aislamiento y la inseguridad en el interior de la jungla en que se había convertido Alejandría a finales del XIX. “La satrapía”, “El cortejo de Dionisos”, “Consumado”, “La ciudad”, “Troyanos” o los proscritos “Albañiles” y “La intervención de los dioses” transmiten esta visión pesimista de la vida, la imagen de las relaciones sociales que presenta es la del convencionalismo. Él mismo se ve obligado a descender en la escala, convertirse en empleado con un suelo exiguo y avanzar en pos de Susa y Artajerjes. Sus expedientes en la Compañía de Riego son todos positivos, los reportes anuales lo confirman como “útil y digno de confianza”, “diestro lingüista y traductor”, “muy inteligente y diligente, *but a trifle overdeliberate*” y “sobresaliente”. Un reporte de un ingeniero que solicita para él un aumento, afirma: “Recomiendo entusiastamente al Sr. Kavafis [...] *Being a Greek he can never expect to get into the permanent staff*. Hay otros funcionarios excepcionales, aunque ni por asomo tan útiles, que reciben salarios más altos.” Kavafis trabaja como eventual y sus vacaciones son sin goce de sueldo. Así lo subraya en 1897 a un inspector de Riego al solicitar otro aumento: “Hice siempre lo que estuvo en mis manos para que se sintieran satisfechos y confío fervientemente en haberlo logrado. Agradezco todos los esfuerzos de su parte para que mi solicitud resulte aceptada y tengo el honor de confirmarme como su seguro servidor.”

En sus conversaciones con amigos, sin embargo, Kavafis afirmaba odiar a la Alejandría de su tiempo bajo ese nuevo régimen de ocupantes y colaboracionistas. “El ‘destino’, que sentía que le cerraba todas las posibilidades de ser feliz, era de tipo económico, era el hundimiento respecto de la posición paterna”, aclara Tsirkas, y añade: “En La ciudad nos ofrece una de las ‘eternas’ condiciones humanas, seguirá conmoviendo en tanto existan hombres desgarrados porque los sueños de la juventud resultaron falsos.” En 1894 Kavafis siente ese cerco que lo ahoga y expresa la conciencia de la vanidad de los esfuerzos humanos. *Murallas y La*

ciudad expresan la soledad y el cautiverio de los prohombres reflejado a través de su conciencia artística, cuando agonizaba el XIX y el brillo de la —a su juicio— época dorada se apagaba velozmente. En esta nueva época, Kavafis carece moral y económicamente de las “cualidades” que se necesitan para ascender, ve que el desbordamiento de esta nueva nobleza parasitaria se canaliza en placeres cada vez más costosos y violentos: la guerra, el mantenimiento del ejército, el relajamiento de la moral oculta bajo el puritanismo fariseo que, a su juicio, exhibe groseramente la fracción dirigente de la colonia griega durante los años de la presidencia de E. Benakis. Opta por no condescender más de lo que ya se ha visto obligado ante lo que ve como podredumbre social, se encierra en sus ideales “superados”, pero que lo hacen distinto a quienes le construyeron ese muro insalvable que lo separa del mundo que fue suyo. El dolor tan grande procede precisamente del pensamiento de que son “los suyos” quienes lo excluyeron, mientras que él es parte de ellos aunque sea marginado y venido a menos. Sobre Murallas dejó muchos testimonios en conversaciones con amigos: era su protesta por su exclusión de la vida social de Alejandría por razones económicas e, indirectamente, una crítica a esa casta sin clase, parte de la colonia griega, que decidió por su cuenta quién era y quién no “aristócrata”. Para Tsirkas, el espíritu de la poesía kavafiana alrededor de 1896 era comunitario-colonial y moralizador, quizá pesimista, aunque estoicista “de la resistencia, lo llamaríamos hoy, aunque altivo y aristocrático”. Y subraya al poema *Termópilas* como punto de orientación. Ésta no es la Alejandría que conoció de niño y contribuyó a brillantar su padre, es la de los usurpadores, los charlatanes y los arribistas, la de Heráclides y la de Balas (Demetrio Soter: 162-150 a.C), la de los que reverenciaron a Roma y lograron su apoyo, por cuya cuenta combatieron, traicionaron y se beneficiaron. Igual que *Termópilas*, “Que el dios abandona a Antonio” es la esencia de un hombre decepcionado de la sociedad y de la política. Los nuevos ricos no sólo desplazan a los próceres, sino que se apropian de su gloria y sus títulos y abren las puertas del comercio que tradicionalmente les pertenecía a los extranjeros. Y el punto culminante de esta decepción es la disolución del Banco de Alejandría en 1884 y la renuncia de Th. Rallis a la presidencia de la comunidad, considerados los dos fuertes nacionales que impedían el paso al expansionismo británico. Kavafis era consciente de que la colonia griega de Alejandría carecía de una tradición literaria; se vio obligado a buscarse la suya, a aceptar e imitar los modelos filológicos de “la otra Grecia”, que vivía en otra fase de desarrollo económico e ideológico, al mismo tiempo había conocido las corrientes europeas en boga y las había asimilado, le ayudaron a encontrar soluciones a problemas de armonía, forma y contenido; la conciencia de la decadencia, bajo la bandera estética de los *décadents* gana constantemente terreno. Pese a ser amigo y admirador de la cultura inglesa, expresó claramente que sentía enorme antipatía por su política, sobre todo por su tendencia al expansionismo. Este hecho definió su posición no sólo ante la política griega sino también la egipcia, así como sus relaciones con los miembros destacados de la comunidad helénica. Kavafis era un conservador, un portador de la ideología de los fundadores de la colonia griega, a los que veía como una casta económica, pero con educación y clase, que llevaba en Egipto y Sudán la delantera, hasta que fue desplazada por el odiado contrincante poderoso, con ayuda de capital griego —su esbirro con dinero, pero sin clase—. Tsirkas señala que la antipatía ante quienes los desplazaron llevaba a Kavafis al engaño de considerar su posición como equivalente a una lucha antiimperialista, a veces con tintes derrotistas revolucionarios, que contribuía a reforzar a las fuerzas patrióticas egipcias.

Tsirkas cita muchos poemas que demuestran de forma incontestable la directa resonancia de la realidad egipcia en la obra kavafiana y, lo más importante, revelan su verdadera posición ante la ocupación inglesa, al tiempo que desmienten fehacientemente la idea de que “el presente no lo inspiraba”, puesto que esto no significa que no le interesara. La fijación de Malamos y su escuela en la imagen de un Kavafis a quien sólo los paroxismos de la carne preocupan o, cuando mucho, la pasión por la “eterna belleza”, conduce a la negación de todo un periodo histórico en el helenismo de Egipto, algo que a Kavafis fundamentalmente interesaba.

Repetimos que Tsirkas no niega las vivencias íntimas del poeta ni sostiene jamás que éste no viviera conforme a sus inclinaciones; cree simplemente que dado su carácter introspectivo y su posición social sus experiencias fueron pocas y menos atrevidas de lo que se supone. Incluso señala que para servir a sus poemas de contenido erótico se apropia de lo que se divulga de la vida íntima de su hermano Pablo. Por otro lado, la vida desenfadada de Pablo, conocida en su tiempo, desmiente la versión del desgarramiento psíquico por la necesidad frustrada de realizar un tipo de amor irregular. Para Tsirkas, Kavafis se encontraba perfectamente cómodo dentro de su heterodoxia amorosa. La exclusión que sentía no era en absoluto por razones de sexualidad dispar, sino de carácter social. En concreto, el periodo en que escribe y publica sus primeros poemas eróticos y proclama abiertamente su incuria, de todas las épocas tendría que ser la menos adecuada para manifestarse, sólo que a la “clase conservadora de los comerciantes alejandrinos”, que parece tan estricta, Kavafis la conoce por dentro, y era tanto y de tal especie lo que sabía que todo sentimiento de culpa

por su inclinación le hubiera parecido desde cualquier punto de vista exagerado. En este ambiente cosmopolita y “libre” vivía con normalidad, antes de dejar de ser “de sociedad”.

Nunca en Alejandría se sintió un rechazado o un paria por sus costumbres sexuales. Por ellos, incluso, compara el relajamiento de costumbres de su tiempo con el de la época grecorromana; en ambas épocas la voluptuosidad desbocada se hallaba a la orden del día. Los jóvenes desenfadados de aquella Alejandría de finales del xix no tenían más que cruzar una calle de su propio barrio y alzar una cortina para encontrarse en un templo del amor al aire libre, bajo las miradas de los vecinos. Si acaso, añade Tsirkas, el drama de Kavafis fue con sus propios miramientos y con su carácter reservado e introvertido; por idiosincrasia y formación detestaba el exhibicionismo, como había visto hacer en Inglaterra y en el ámbito fanariota, de los gentlemen y los aristócratas, que fue el que lo educó. Más aquejado vive Kavafis por lo que le impide vivir como antes de tener que ingresar a la Compañía de Riego. Además de esto, Tsirkas señala que en la actualidad ni simbólica ni alegóricamente se tiene por seguro que Kavafis hablara de “su amor”, porque se da el caso de que, en su obra, nombres, fechas y datos son artificios y máscaras para ocultar a los ignorantes lo que debían seguir ignorando. Se trata de elementos cuidadosamente seleccionados para contener el mayor número posible de analogías con aquello que verdaderamente quiere expresar, pero erraríamos si afirmáramos que el poeta usó la máscara para hablar exclusivamente de sus experiencias particulares: sentimientos permanentes de interés universal es lo que quiere expresar, porque Kavafis no identifica mecánicamente lo pasado con lo actual, sino que filosofa, profundiza y relaciona. Se detiene en los episodios que necesita para dramatizar los sentimientos y conserva sólo lo que tiene alguna semejanza con su propia biografía. En otras palabras, estiliza para asemejarseles, sin alejarse por ello de la verdad histórica; imitando el alma de su héroe expresa sentimientos que tal vez directamente no tuvo o que no podía formular de la manera en que se formulan y los reviste con los símbolos que toma en préstamo de sus lecturas del momento. Tsirkas cita innumerables ejemplos a los que pudo llegar ayudado de las anotaciones que se conservan de Kavafis: *El banco del futuro* procede del capítulo *Bancos musicales* de la novela *Erewhom*, de Samuel Butler; *La ciudad*, de James Thomson, Dante, Leopardi; *Muros*, de Thomas Hardy y James Thomson; *Che fece...*, de Dante; *Esperando a los bárbaros*, de K. Rangavís y Plutarco; *Termópilas*, de Babis Ánninos y Ánguelos Blakhos.

Uno de los ejemplos más apasionantes que cita es el que corresponde a *Esperando a los bárbaros*, donde Kavafis hace referencia a la batalla de Omdurman (Sudán) del 2 de septiembre de 1898, y las derrotas consecutivas del Mahdí y de su sucesor Abdullahi Ibn Mohammed por lord Lithener, cuando Sudán quedó convertido en condominio angloegipcio. El *Phare d’Alexandrie* publicó el domingo 4 y lunes 5 de septiembre de 1898: “Anteayer, viernes, 2 de septiembre de 1898 [13 años después de la matanza realizada por Gordon en Khartoum], el ejército vencedor de Serdari Qitsener Bajá destruyó a las tropas del califa Abdullahi y consiguió tomar la tan ansiada revancha de la civilización en contra de la barbarie.” Kavafis fecha en esta época su conocido poema, pero no lo publica, tal vez debido al temor de verse en aprietos ante sus superiores ingleses. Los hechos de Sudán son para Tsirkas una luz, como lo es en otros casos el Bizancio de 350 d.C. o la Roma de Camilo narrada por Plutarco. Tsirkas nos recuerda: “No hay por parte de Kavafis el empleo arbitrario de la historia. El emperador, los ciudadanos que esperan los honores de los bárbaros para librarse de la ‘civilización’, son el jedive Abás II, son las colonias tradicionales de extranjeros, son el pueblo de Egipto, mientras que la ‘civilización’ tiene el significado de ‘ocupación’.” La desaparición dramática de los bárbaros del poema corresponde exactamente a la inesperada derrota del *mahdismo* —que emprendiera campañas contra el tráfico de esclavos y que se levantara en armas contra la dominación extranjera— luego de ininterrumpidas derrotas a los ingleses durante trece años.

Las fuerzas armadas de la ocupada Egipto desplazadas a las puertas de la ciudad de Omdurman acaban con los últimos intentos de rebelión en contra del expansionismo, se pone fin a la existencia de los “bárbaros” y con ello acaba la revolución de Sudán que había durado 18 años, hecho que además significó la expulsión de muchos comerciantes griegos establecidos en Sudán desde principios de siglo, con el pretexto de que habían colaborado con los alzados. La esperanza de que las cosas cambiaran en Egipto a través de una ansiada revolución no consiguió rebasar las fronteras de Sudán. Con “*Esperando a los bárbaros*” el poeta dejó claro que “creía que la civilización no nos había traído la felicidad y que esta colosal entidad conocida como ‘civilización’ es tan perfecta, sus tentáculos abrazan tan apretadamente a nuestro planeta, que cada intento por escapar, por regresar a la vida primitiva es inútil”. Además de que “por la manera en que la civilización nos tiene sojuzgados es un esfuerzo inútil esperar a los bárbaros”, y los bárbaros, literalmente, eran la nostalgia de un tipo de vida que no será ya nunca más. El poema fue escrito cuatro meses después de los hechos. Para Tsirkas no es necesario siquiera analizar las razones que impidieron a Kavafis publicar éste y otros poemas; son evidentes: la bestialidad del imperialismo es denunciada de manera tan descriptiva que incluso después de su dimisión de la Compañía de Riego peligraba con perder su serena actividad creadora. Porque la ocupación

laboral del poeta en esa oficina era, si bien correlativa a una prebenda, también un motivo de pesadumbre, pues ahí tenía que soportar la mezquina observación de sus compañeros, la soberbia, la estupidez e incompetencia de sus superiores, así como la rutina y la conciencia del gasto estéril de sus capacidades y de su tiempo. Y Kavafis trabajó con sistema y porfía para poder lograr su independencia económica y su tranquilidad.

Otro ejemplo revelador que cita Tsirkas es el que se refiere a “27 de junio de 1906, 2 p.m.”: “Para los egipcios y para quienes conocen al menos un poco de la historia de Egipto, el 27 de junio de 1906 significa lo que el 3 de mayo para todo español o el 1 de mayo de 1944 para todo griego: el ajusticiamiento grupal de inocentes por los ocupantes de su patria.” En concreto, el hecho hace referencia a la tragedia de Densuai, cuando una unidad británica de dragones se traslada del Cairo a Alejandría y se detiene para acampar cerca de Tala; por la tarde varios de ellos realizan una visita a Densuai, donde se entretienen practicando tiro al blanco en las palomas que crían los campesinos y prendiendo fuego a un pajar, mismo que se extiende a las casas vecinas y produce víctimas. Como respuesta se producen protestas, los ingleses disparan contra la multitud soliviantada que los desarma y golpea. Como represalia, los ingleses organizan un juicio con jurado compuesto por ingleses que prohíbe la apelación y la gracia. Merced a las declaraciones de los oficiales de su Graciosa Majestad, cuatro egipcios son condenados a la horca, dos a cadena perpetua, seis a trabajos forzados, otros a cárcel, otros al azote público. Con este poema, Kavafis denuncia la inhumana decisión del jurado especial y se identifica con la ola de conmoción que el hecho injusto produjo en la conciencia todo hombre honrado. Iusef Hussein Selim, “el bien formado cuerpo adolescente”, el nombre del segundo joven ahorcado, es el ahorcado del poema, su nombre aparece anotado a lápiz en el manuscrito del poema que se conserva. Tsirkas nos recuerda que, además de tomar posición frente a un hecho real, Kavafis recurre en cuestión estilística a lo que aprendió estudiando a Shakespeare: que el estremecimiento en la poesía se consigue con la brusca alternancia de lo terrible con lo bello.

Estos son sólo ejemplos, nos dice Tsirkas, del conocimiento del poeta de su realidad, pero también de su arte; mostró siempre gran interés por la creación culta y popular de Egipto, de la que afirmó tenía enormes similitudes con la de Grecia; los cantos fúnebres, por ejemplo, con sus formas y tópicos, influyeron grandemente en él y los incorporó a su técnica, así como los usos del tiempo y la relatividad de su duración (“18 años, 18 días...”). Según ciertas informaciones recogidas por Tsirkas, Kavafis tuvo de pequeño una nana egipcia que lo inició en los cantos populares y en la lengua. Sea como sea, Kavafis dejó anotado, a propósito de su lectura de críticas sobre *Jude, The Obscure*, de T. Hardy, novela donde está el origen de Murallas, que “la observación fidedigna de la vida, atesorada en una gran obra, parece a lo mejor trivial durante un periodo cronológico, pero es seguro que con el tiempo dará sus frutos. Algo sale al final. Al cabo de algunos o de muchísimos años”.

Asimismo, Tsirkas explora en lo que hay más allá de ese parteaguas señalado en su vida y su obra por el mismo Kavafis. En este año (en que “Antonio se despide de Alejandría”), Kavafis leva anclas. Sus ambiciones, sus ideales y su visión del mundo se modifican; deja de ser definitivamente gente “de sociedad” y de preocuparse de lo “público”; pacta su tregua con la “gente mala” y se concentra en la mirada que ha elegido para examinar las cosas: se burla de los ideales que en otro tiempo lo hirieron. Se desnuda de las pasiones y se convierte en esencia de la comprensión humana, con mirada histórica y sonrisa escéptica. Adopta carta de naturalización en el extenso “nuevo mundo helénico” que surgió de una admirable expedición panhelénica: Alejandría, Antioquía, Seleusis, etc. Será la época en que ya se ha instalado totalmente en la decadencia. Para entonces ha renunciado a la gran idea de su raza: la reconstrucción del imperio, como lo imaginó alguna vez, ya sólo puede conseguirse por la vía poética. Kavafis expresa así su decisión de permanecer fiel a su especie. *Termópilas* es el símbolo de la lucha heroica en la historia del hombre contra la barbarie. Tsirkas revela su sorpresa al descubrir que este poema fue escrito a raíz de la muerte del benefactor Salvagos, a quien Kavafis consideró salvador de la otra Alejandría, la de los próceres. En él eleva a símbolo —y a sí mismo con él— al guía espiritual de una comunidad, de una raza, pese a que las cosas se parecen cada día más a la imagen pesimista que en su interior cargaba. El ejemplo de Salvagos, su personalidad de luchador contracorriente, queda ligada a la disolución de los antiguos valores; en adelante cada quien velará para su propio santo, ya no hay otra perspectiva, no hay más *camino helénico* en el panorama. La línea de 1911 Kavafis no la trazó de manera arbitraria, dejó de ser “de sociedad” en el sentido más hondo de lo que esta renuncia significa en su vida y su obra, cambian sus objetivos, su poesía deja de ser social y moralizadora y se vuelve personalista y hedonista. Con 48 años, en el umbral de la vejez, lleno de aventuras, lleno de conocimientos, sabe que hay muchas cosas que ya no podrá hacer. Entonces descubre que el objetivo que se había planteado en la vida era inferior al desgastamiento y la amargura que le produjo. De haber mantenido el pensamiento por encima de las vanidades del mundo, de haberse enriquecido con emociones exquisitas de la

carne y del espíritu no sufriría inútilmente por peligros imaginarios o por los enemigos que encontró en su camino. Ha obtenido reconocimiento gracias a lo que escribe persiguiendo y sufriendo por la recuperación del pasado descubre que llegó a donde quería por otro camino y que éste es infinitamente superior a lo que perseguía. Por eso la orientación de su vida se transforma radicalmente. La poesía se vuelve un fin en sí misma: poesía del placer y el placer de la poesía significan lo mismo. Kavafis se convence de que el secreto de la sobrevivencia del helenismo de la diáspora, el núcleo de su teoría vital, se consigue si cambia la base en donde hasta entonces descansaba su esperanza de proyección en el tiempo, si de lo social se pasa al espíritu, a lo poético, más fructífero porque salva del prosaísmo y apunta a la posteridad.

De esta forma, hablando con símbolos, tras la máscara de los *fracasados*, de los *cansados*, de los *héroes vencidos*, históricos o imaginarios, da cauce a su inclinación de criticar a la sociedad de su tiempo, sin afectar los cimientos de su mundo y sin destruir los puentes con los de su clase. “Emiliano Monai, alejandrino, 628-655, d.C.”, explica Tsirkas, es la fecha del último límite cronológico de Alejandría. En 641 la segunda ciudad del imperio bizantino es tomada por los árabes y Egipto se convierte en una provincia musulmana. Su personaje adolescente imaginario vive una atmósfera de miedo y confusión en donde todos tratan de ajustarse a los cambios que impone el conquistador. Las analogías son evidentes hoy día en que sabemos que la clave del poema está en la fecha que acompaña al título. A través de la alegoría, Kavafis se libera, “las heridas”, “los puntos vulnerables”, “las mentiras”, “la maravillosa armadura” se refieren a asuntos de comportamiento político y social y no sexual. Las anotaciones que sus amigos salvaron del olvido así lo confirman. Kavafis identifica de forma lírico-dramática su destino personal con el histórico y encuentra al menos un factor común en la esfera de la actividad humana, el fracaso, que comparte con muchos de sus personajes, y que nos revela desde qué punto de vista contemplaba su propia genealogía dentro del marco político-económico de la Alejandría de su tiempo. El orgullo de los orígenes, el arrojo del alma no bastan para conquistar la fuerza y la riqueza, sino que se debe evitar el choque con la Historia, el “destino” del mundo, ya se llame expansionismo romano del siglo II, ya británico del XIX. Para Kavafis, si había que doblegarse y transigir, no debía ser a costa de sacrificar la dignidad, que podía sobrevivir merced al pensamiento y el arte.

Por todo lo anterior, Stratís Tsirkas se pregunta: “¿Es justo para un poeta, que hemos visto hasta qué punto era partidario de la fiel representación de la vida, que su obra sea caracterizada no por los temas que existen en ella sino por los que están ausentes y silenciados, como si se tratara de un partidario de la poesía pura?” Poeta quizá cerebral —nos dice Tsirkas— y muy probablemente alimentado de las teorías de Poe y Baudelaire —trabajo paciente, observación estricta de ciertas reglas, supeditación del sentimiento a la lógica, cálculo frío de los elementos que pueden conmover—, Kavafis gobernaba con insomne sentido de la responsabilidad la república de su poesía, y en esta república la desviación sexual no ocupó ningún lugar. No porque estuviera perseguida o porque fuera condenable, sino porque en su conciencia no se proyectó jamás como un problema moral. Respecto de los poemas de contenido erótico considerados por algunos críticos como “páginas de un diario”, Tsirkas afirma que Kavafis jamás hubiera cometido el error de ofrecer a la curiosidad pública tantos documentos sobre su vida íntima fechados, no fue hombre que dejara nada al azar. Pudo, sí, construir basándose en sus vivencias, pero todo estuvo siempre conducido por el pensamiento armónico y la sensibilidad reflexiva, y todo en él se corresponde, y todo en él es resultado de un trabajo intelectual exhaustivo que a veces necesitó años para cristalizar. Por esta razón escribió tan pocos poemas y porque su conciencia artística fue siempre de las más finas y de las más íntegras. Al mismo tiempo, para Kavafis el acto poético tuvo siempre el sentido de un “gesto aristocrático”, su conciencia poética rechazaba la mentira, temía que ésta rajara el cristal de la sinceridad y alterara el estremecimiento de la emoción; en el símbolo encontró las resonancias a significados que sólo él y sus muy allegados conocían.

De esta manera, Tsirkas consiguió sacar a Kavafis de la torre de cristal donde una cierta corriente crítica lo ha colocado y ponerlo ahí donde ocurre la historia, en la realidad que es su escenario, que tan bien conoció y reflejó en su obra. Y estos dos estudios a que nos hemos referido no son sino un ejemplo de la calidad admirable y deslumbrante de una producción caracterizada por el profundo humanismo de un intelectual que procedía de la tradición ilustrada y de los movimientos sociales revolucionarios que originó el marxismo. Tsirkas ha sido comparado con Mahfuz y con Oz por denunciar el intervencionismo en los asuntos internos de sus respectivos países. Una vez más, sólo podemos lamentarnos de la ausencia en nuestro idioma de una obra extraordinaria.

Stratís Tsirkas

Giannis Hatzianreas, conocido con el seudónimo de Stratís Tsirkas, nació en 1911 en El Cairo. Su infancia fue difícil. Estudió en la Escuela Comercial Ambeteio y al terminar comenzó a trabajar en el Banco Nacional de Egipto; más tarde prestó servicios como contador y director de varias empresas productoras de algodón. A la muerte de su padre, en 1933, se trasladó a Alejandría. Ya había comenzado a publicar sus primeros textos en diarios y revistas; la crítica favorable lo puso en contacto con Kavafis, atento lector de todo lo nuevo. En 1937 publicó su primer libro —*Fellah*—, inspirado en los campesinos y trabajadores de Egipto. Desde muy joven entró en contacto con organizaciones izquierdistas. Fue siempre un activo y destacado intelectual; sus ideas y enfoques lo llevaron al choque con su propia formación hasta ser dado de baja del Partido Comunista. Durante la época de la ocupación alemana en Grecia, prestó desde Egipto invaluable servicios y participó en las organizaciones que prestaron ayuda a los refugiados, al mismo tiempo contribuyó a la publicación de revistas identificadas con la resistencia. Más tarde continuó su colaboración con diversas publicaciones literarias, en las que demostró una sólida formación intelectual y una cultivada disciplina por el análisis y la difusión. En 1963 trasladó su residencia a Atenas, donde continuó colaborando en publicaciones periódicas. Durante la dictadura de los coroneles contribuyó de nuevo con las organizaciones para la liberación. Su obra recoge todas estas experiencias que analiza y refleja con enorme capacidad de comprensión y con objetividad; sus personajes más entrañables fueron extraídos del pueblo que sufre. Como poeta es también autor de *El viaje lírico* (1938), *A España y a Federico García Lorca, Penúltima despedida* y *Oratorio español* (de 1936, aunque recogidas en un tomo en 1946). Como narrador fue también uno de los más importantes en este género: *Hombres extraños* (1944), *Abril es más duro* (1947), *El sueño del segador* (1954), *Nourendín Bomba y otros relatos* (1957) y *En el cabo y otros relatos* (1966). Sin embargo, debe su reconocimiento a su producción como novelista, básicamente a la trilogía *Ciudades ingobernables*, compuesta por *El club* (1960), *Ariagni* (1962) y *El murciélago* (1965), desarrolladas en el Medio Oriente de la Segunda Guerra. En 1965 publicó *Primavera perdida*, donde de nuevo toma sus temas de la agitada y cruenta realidad política de su tiempo. Con esta novela inauguraba una segunda trilogía que no logró terminar. Como crítico es autor de innumerables artículos y estudios: *Kavafis y su época* (1958, obtuvo el Premio Nacional; en 1971 publicó *El Kavafis político*). También tradujo a Anne Philipe, Pierre Jean Jouve, Malcolm Lowry, Saint-Exupéry, Cesare Pavese, Stendhal, Peter Levi, Emmanuel Roblés. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. Murió en Atenas en 1980.

STRATÍS TSIRKAS

Traducción del griego de Guadalupe Flores Liera

[De *A España y a Federico García Lorca*]

Juramento

En tu nombre, Federico García Lorca,
asesinado en España por la libertad
de la palabra viva,
Nosotros, poetas de todos los países del mundo,
hablando y escribiendo en nuestras distintas y variadas
lenguas,
hacemos aquí el juramento público
para que nunca se olvide tu nombre sobre la Tierra,
y en tanto existan tiranía y opresión
en tu nombre
combatirlas
no sólo con la palabra
sino con nuestras vidas.

[El texto fue firmado por 40 poetas de 26 países, se leyó en el Théâtre de la Porte Saint-Martin de París, el 18 de julio de 1937, último día de actividades del II Congreso Internacional de Escritores.]

[De *Oratorio español*]

UN DÍA VINIERON a decirme:

—¿Por qué pierdes tu tiempo en cosas del momento? La guerra española es un “episodio”. Pasará y será olvidado. Con él se borrarán tus versos. ¿Por qué no cantas mejor a las Verdades Inmortales y a la Belleza Eterna?

Y contesté:

¡Idiotas!...

como si no supieran
que la Belleza Eterna,
totalmente desnuda
agarró el rifle y salió para el monte
a combatir.

Su rodilla sacarina
totalmente desnuda se disuelve
entre los lodos de las trincheras
y su blanco pecho
totalmente desnudo se enardeció como los blancos pechos
de los caballos blancos del Apocalipsis.

Como si no vieran a España
que cual un proyectil juliovernesco
se desprendió del eje de la Tierra
y con la boca abismal,
la cabellera flamígera,
las plantas de los pies ensangrentadas
y los sobacos transpirados
vaga por el espacio
dando gritos.

Como si no supieran que justamente
en cenizas y estrellas se apresura
a dispersarse este planeta;
a nuestra alma y a nuestra carne
se las carcomerá la pena
por lo que no se hizo,
por lo que no se oyó
de Madrid en el instante
en que debía.

Tantos clamores y maldiciones y tantas
madres enloquecidas e hijas sedientas
con las manos cortadas y los ojos aterrorizados
clavados en los cielos implacables
volvieron amargo el pan que comemos,
enturbiaron el agua que bebemos
y quebraron el cántaro de nuestros sueños.
Agosto del treinta y seis. De madrugada.
Asciendo por no sé qué cuesta.
En la orilla un árbol repleto

de flores rojas, como gritos.
El cielo tan próximo y atrás
adivino el mar, la playa.

En la arena una muchacha aguarda...

Aquel mismo amanecer
cinco mil mineros ovetenses
parten a bordo de camiones de carga
a defender Madrid.
Abandonaron sus hijos y sus casas a los lobos
Por el Corazón del Mundo
y así cinco mil mineros
vagando por senderos de Castilla
entraron grupalmente
en la avenida de la Historia.

¿Aquella muchacha en la playa?
Es mi esposa.

Explico: nuestra vida
ahora está cruzada de señales
como una avenida pesadillesca e infinita.
Irún, Toledo, Málaga, Almería,
Badajoz, Bilbao, Gijón,
Barcelona, Gerona, Figueras,
Madrid, Madrid, Madrid...
En ellas se mezcló
como en la delgada urdimbre de la araña
nuestro amor lacrimoso.
Pasarán los años, diremos:
El día en que arrasaron Guernica
nos casamos.
Y volará nuestra mente
no a los azares y el arroz
sino a los cadáveres.
[...]

Poemas tomados de Stratís Tsirkas, *Los poemas*, 2a. ed., Kedros, Atenas, 1996, 124 pp.

MARÍA DE GUERRA

Tristes malabares

Equilibrismo con penas de cristal.
Si un la sostenido se estrella
si tropieza un hada
caerás
con estrépito de sombra.

Desconcierto

No es bemol ni tampoco un escollo.

Estar desconcertada se parece a soñarse desnuda en un escenario...
y despertar para mirarse los pies descalzos...

Tinto

Copa sanguinolenta.
Mi boca al ataque.
Sobre el mantel tintinea
una luz rubí que jamás se dejará atrapar.
Cuando la grosera gota de vino se frota contra tu barbilla,
no sé de quién me encelo.

El verde cristal que contiene el elíxir para tus lunaciones,
y nuestro cáliz grana,
son violados por la misma flama,
convirtiéndose en los vitrales de mi catedral,
esta noche de sagrados oficios.

María de Guerra. Ciudad de México, 1970. Poeta y editora. Hizo estudios de ciencias y técnicas de la información. Ha publicado en varias revistas. En 2004 obtuvo el Premio Juegos Florales Nacionales de Lagos de Moreno, Jalisco.

EUGENIA ECHEVERRÍA

1983 ESCRIBO:

Amanecí triste
lavé tazas

2005 Escribo: ¿imaginé alguna vez
que lavar tazas es una proeza?

Manos que lavan tazas
ejecutan una sincronía,
la danza de un objeto entre los dedos, un objeto frágil,
acontece una actividad muy importante
en un rincón de la cocina.

LA ENFERMEDAD DE LA NEURONA MOTORA

es una puerta
permite mirar desde mil ángulos
el orden de las pequeñas situaciones,
la sabia ejecución de las minucias cotidianas,
enseña a Eugenia a valorar lo devaluado
la gracia de los modestos actos mecánicos,
también
la forma en que la gente se conduce
los mezquinos y los desconsiderados
así como la generosidad

y los auxilios espontáneos.

Transforma
el espacio exterior
y a Eugenia consigo misma
y con los demás,
viajera en un viaje que no sospechó
de puertas enormes.

QUE VIVA BIEN Y A SU GUSTO,
a su ancho y a su largo, el desorden en esta casa,
todo anda por los suelos
las monedas de a diez y los cepillos de dientes
qué manos tiene esta señora que no sujetan nada,
miren no más el diario de ayer desparramado en el sofá
y los tenedores
se quebraron dos platos y a quien le importa
a nadie, menos a esta señora,
y cuántos fósforos, decenas de fósforos en el piso
cada vez que se propone encender las hornillas
todo va de cabeza, dice, la descarada,
y al que no le guste
que ayude a recoger o se vaya al diablo
que aquí estamos
en la novedad de los diccionarios aterrizados,
de los pestillos indomables,
en el cambio de estilo, ya era hora.

(28 DE ENERO)

Hay días extraños días sin actividad ni propietaria,
no más languidecer y soportarlos
el cuerpo echado
el desdeseo
la vaciedad.

Qué fue de la erótica
de la entusiasta
de la insaciable
de esa loca que bailaba.

Acceptar es una palabra enorme

DEBO ACEPTAR ME DIGO
en todos los estados de ánimo
y ante todas las puertas sin llave
aceptar varias veces al día
con voz alta
diáfana a veces
porfiada la mayor parte del tiempo.

LA GENTE NO SABE NADA,
No entiende lo que no entiende
tampoco escucha.
La gente, esas islas.

(FEBRERO 2006)

Qué te pasa, por donde pisas,
sigue de largo, apenas,
a ver si llegas al final de la primera cuadra
a ver si te atreves con la segunda y quiera Dios
que no te falte el aire al terminarla
y comenzar la tercera, y ahí cruzar la avenida Diego de Almagro
llegar a la panadería, comprar tres pastelitos llamados delicias y regresar
lento, lento, a ver,
no te venzas, puedes, puedes,
las calles arboladas desiertas
el domingo a las siete de la tarde
la gente ve televisión
y tú te esfuerzas
por caminar las tres cuadras de regreso.

VIERA CÓMO ME DUELEN LOS HUESOS DE LA ESPALDA
y los dientes dice mi vecino
en cambio tú te ves muy bien
los dientes no me han dejado dormir
en cambio tú te ves muy bien;
escucho dos horas seguidas
dramas causados por dentistas y médicos que no sanan dolores de espalda
en un patio arbolado donde de vez en cuando se asoman los zorzales
y la esposa de mi vecino habla y habla de
una prima con osteoporosis y una embarazada diabética
sin olvidar a su hermano, pobre, que sufre del corazón
y
así se va la tarde
y yo me veo muy bien, de veras,
atenta a la luna nueva que se asoma.

TIENEN CARA DE PERRO BRAVO LOS MALES INCURABLES,
las electromiografías y las resonancias magnéticas.
perros de cara amarga
abriendo espacio a la desesperanza
ofrecen el recurso de envalentonarse y
planear suicidios,

escaparse, qué bien, no escuchar nunca más sus ladridos.
Sin embargo, sin embargo...

SOÑAR CON LOS AMIGOS, EN UNA FIESTA DE JARDINES,
y reírse, y correr
escapando del aguacero
como tantas veces en Tepoztlán,
y llegar corriendo a casa,
trepar las escaleras, saludar a Leonel que pinta en su estudio
y te dice dónde andabas con este aguacero,
ven a tomarte un café.

EL PIANISTA DESLIZA SUS DEDOS EN EL PIANO
la bailarina sus pies en el ajedrez de las baldosas desliza
al mismo tiempo un niño corre,
agita los brazos y corre, qué asombro ver la ingeniería
de sus maquinarias, esa levedad
ese alarde involuntario desde la ventana
de este cuerpo que no se mueve.

MARCO FONZ DE TANYA

Raíz del cielo en el temblor de la poesía

Si existe un colibrí en la poesía, un movimiento rápido y luminoso, profundo y etéreo, éste sería Melissa Nungaray. Poeta del temblor del instante. Poeta del ver. Vivir, tener edad y experiencia no es suficiente para escribir. Muchos creen que estos tres elementos dan mayor credibilidad a lo que se escribe. Afortunadamente el poema nada tiene que ver con la verdad o con la mentira. Con la credibilidad o con el engaño. Existe algo que separa al poeta del poeta. Y ese algo es tan sencillo como sus versos. Cuando Melissa escribe

La patria
es un símbolo de miedo
y la vida una flor
como la esperanza.

Uno sabe que es un poeta quien escribe esos versos. La edad nunca ha sido un requisito indispensable para la poesía, aunque a nuestras instituciones y a algunos poetas les ha dado por empeñarse en separar a todos en edades y necias generaciones. Es tan absurdo juzgar a un poeta por su edad —para bien o para mal—, tan absurdo como si nos negáramos a leer a los mayores de treinta sólo por la frase aquella de “desconfía de los mayores de treinta años”, como absurdo sería sólo leer a mayores de cincuenta años sólo porque ellos ya han vivido, tienen experiencia y (supuestamente) saben de lo que escriben.

Al poeta se le lee y eso es todo.

No creo que la edad tenga que ver con la inocencia, pues pienso que todos somos inocentes. Tampoco creo en la inocencia como pureza, ni la inocencia como sinónimo de ignorancia. Creo en la inocencia como ese instinto creador que nos lleva a hacernos preguntas o a darnos respuestas dentro del poema.

La poeta Melissa Nungaray no es inocente porque ignore o porque tenga siete años (y creciendo); es inocente porque dentro de su poesía nos enseña, nombrando, invocando y evocando, cada uno de los sujetos que conforman un serio mundo poético y real que nos rodea y aturde. *Raíz del cielo* debe leerse no de principio a fin. Hay que entrar en él como en todo buen libro de poesía, a brincos lentos y a chispazos de lectura.

El viento y la flor
son una naturaleza
se van creciendo.

Y así va creciendo la doble naturaleza del principio del poeta mago, del poeta brujo, del poeta que hace de cualquier elemento una iluminación. La poesía de Melissa Nungaray viene de un fuego primigenio de la vida, viene de la primera noche del hombre, eco de cuando las cosas comenzaron a tener nombre, de cuando la naturaleza comenzó a colgar entre sus ramas a la poesía.

No preguntemos: ¿Cómo pasa eso?, ¿cómo una niña (ahora y siempre) nos habla con voz de sabio y nos sienta alrededor de la hoguera de las visiones? Nos muestra el calor humano y nos dice las cosas como ella las ve. No preguntemos: ¿Cómo sucede esa magia? Disfrutemos, disfrutémosla como se goza la poesía. Siento mucha pena por aquellos seres que no puedan compartir el gozo, que no puedan con un buen corazón acompañar la magia de la poeta Melissa Nungaray. Pero así es esto. Lo que nos pide la poeta en su poema "Los poetas":

Los tigres, los perros, los diablos y los ángeles
se juntaron para ser una buena familia
inspirados por Dios.

"Ser una buena familia", parece que tardará un poco. Pero Melissa, como poeta, lo ve venir y lo evoca para paz y felicidad nuestra. Al leer *Raíz del cielo* me doy cuenta de que la poeta Melissa Nungaray no es creadora de arte, es creadora de Naturaleza. Algo que muchos creadores aspiran alguna vez llegar a crear. Porque el arte se imita y la naturaleza se crea a sí misma. Melissa se crea a sí misma. Aunque muchos crean lo contrario.

Melissa Nungaray. Poeta nacida entre poetas. Sabe que el tiempo es hoy más relativo que nunca. Que es la imaginación dentro del espacio poético lo que impera. Son los poemas dentro del temblor de la poesía de Melissa los que harán, en algún momento, raíz, sí, pero del cielo.

Raíz del cielo, del sueño, del habla, raíz de la poeta Melissa Nungaray cuando escribe, casi profetizando:

El libro se abre
entre los ángeles
entre las raíces del cielo.

MELISSA NUNGARAY
Raíz del cielo

Yo soy la rosa
entre la luz de la muerte
del cielo.

*

La calle sopla al viento.
Todo el viento
se va
a la vista
de un enojo.

El río se va al viento
de una flor.

El río llora por una flor
y los jardines
se van

en cada lágrima.

*

El verano es espacio
como un salón
como un fantasma
como los cuerpos del cielo.

*

La lluvia oye el ruido
de los indios que parpadean
en la gota que cae.

*

El ángel es blanco
para una yerba.
Y flores y corazones
y todos los ángeles
han muerto en blanco.

*

Las luciérnagas se aprenden
la memoria que va creciendo
en la noche de un sol.

*

Las piedras hablan
con los cristales
que siguen las horas
de un oro pirata.

*

La ardilla es una pizca
de un misterio
como el miedo de un fantasma.

*

La baraja
se abre
se extiende
como el corazón
de la rosa.

*

La música
es el sentido
de la luz
y brilla
en el silencio.

*

Las ballenas se mueven
en los sentidos
que van arrastrando la arena
a un barco, a un ojo
que va a vivir en el Arca.

*

El espejo
me ve
en los ojos
de alguien.

*

La playa
se astilló
en las manos
del mar.

*

El mar
en las olas
se estaciona
como el aire
en la rosa.

*

El camino
es adelante
y atrás.
Lo mágico
es la partida.

*

El cielo es un pico
entre los ángeles
que van diciendo
las palabras de Dios.

*

Flores : peine del campo.

Melissa Nungaray. Guadalajara, Jalisco, México, 29 de septiembre de 1998. Es autora del libro *Raíz del cielo* (Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco / Litalia, 2005). Colabora en los programas de radio *Dimensión colorida*, de Radio UDEG, y en *De pico picorendo*, de Radio XEJB.

DANIEL DE JUANES

Seis poemas del barrio Seis

En la computadora

Acaricio las teclas suavemente,
paso lento las yemas de mis dedos,
retiro de mis ojos los quevedos:
ciego, gozo de un tacto diferente.
Acaricio. Y así es tiempo presente
que redacto muy bien, pues los enredos
me conducen a donde adquiero miedos
y no sólo imagino estar ausente.
Superficie excitante son las teclas
que en el exacto punto yo acaricio,
acaricio las teclas, siempre teclas
que expresan mi sentir y no es un vicio.
No encuentro más palabras en las teclas,
mantengo con afanes mi ejercicio.

La consentida del barrio

Gustaba del pispiote relamido
y pedía que le dieran cañandongo,
enhiesto fierro dentro del mondongo;
adoraba el camote ahí metido.
Dura méntula de un varón cumplido
con el vaivén del sóngoro cosongo;
pensaba en el tamaño que en el Congo
puede alcanzar un pito endurecido.
Buscaba una bichola diferente,
al pene dar un ósculo quería,
solo ñongas tenía en aquella mente.
Añoraba una pinga siempre enfrente,
con esa aspiración ella vivía:
adoraba la verga, simplemente.

Para la consentida del barrio

Si tú gustas, muchacha, ver gaviotas
y saborear el faro de los sueños,
el horizonte azul de mis empeños
ver gaviotas te ofrecerá. Ver gotas
de lluvia pertinaz que, a su manera,
te bañen de humedad el breve espacio,
donde otros leños con su arder despacio
crepitarán ardientes en tu hoguera.
Ver gaviotas, muchacha, tras la roca,
entrar, salir, de la bahía ficticia
que se forma en los pliegues de tu boca;
después introducirse en tu caricia
y en la gruta que oscuridad evoca,
en tinieblas venirse con delicia.

Los argumentos del barrio

De sus veinte centímetros ufano
—dieciséis en verdad— Goliat se jacta
incluso dice, testimonio en acta:
“de aquello mucho sobra en una mano”.
David vive más cerca, es más humano,
su dimensión es clásica y lo pacta,
“más estético”, dice, y lo redacta,
pues su empuje y su brío son lo lejano.
La eficacia es más fértil, asegura,
la dimensión pertrecho imaginario,
porque quien vive lejos llega tarde.
Oh, la del barrio elige sin alarde:
el que vive más cerca —en estructura—
a la tibia humedad atiende diario.

Un muchacho del barrio

Con el sudor que conseguí en el fucho,
la boca con aliento de tepache,
me bañé con jabón de un hotelucho
miserable y funesto y bien rascuache.
De las tristes canciones que ahora escucho,
a sus metáforas les pongo tache;
no mastico birote que me empache
y no me pongo un traje que esté cucho.
Por eso busco bien cada tacuche,
esa es mi onda, mi afición, mi nicho,
luego le digo a aquella* que me escuche,
y sin creerme para nada chicho,
si ella quiere mi tabla que serruche
y esto lo digo sin ningún capricho.

* La consentida del barrio, por supuesto.

Otra vez la consentida del barrio

Ella tenía el culo del tamaño
de una maleta cómoda de viaje;
debíamos pagar doble peaje
con el pequeño y enjundioso armaño.
Le dábamos durísimo en el baño,
bajando lento el atractivo encaje.
Veníamos festejando su linaje
doce veces al menos en un año.
Era su amable y cálido lugar,
placentero sin duda, placentero;
era un lujo a quien gusta de jugar.
Nadie olvida de aquel tiempo sincero
que sus pechos pedían reiniciar
esa tarea de nuevo: “Quiero, quiero”...

Daniel de Juanes. Ciudad de México, 1982. Egresado de letras en el Sistema de Universidad Abierta de la UNAM. Antropólogo, realiza trabajo social en comunidades urbanas marginadas. Tiene inédito el libro *La consentida del barrio*.

CARLOS REYES ÁVILA

El desierto no es para cobardes

En el desierto todo tiene el mismo nombre
Dios y el diablo viven juntos
y andan de puntillas correteándose las sombras
tentación solar el nombre de tu cuerpo
un cacto da lo mismo espinas que flores luminosas
acá amor y sexo se escriben con la misma mano
libro de arena el corazón se desmorona
para emprender el viaje
en el avance de las dunas
el viento se descubre
— el desierto nunca se detiene—
avanza en los círculos concéntricos de la sed
la sed que no ha de saciarse
más que en lenguas amorosas
porque acá el amor es algo duro
es algo de otro mundo
es un asunto que sólo en tus labios
puede resolverse
el desierto está donde mismo siempre
y nunca es el mismo
es la medida del temple de los hombres
el espejo del coraje
porque para amar es necesario ser osado
hay que pasar cuarenta días con sus noches
y resistir las tentaciones
el desierto pone a prueba tu resistencia
tu amante forma de estar en el mundo
en el desierto no hay nada y lo tienes todo
no hace falta cargar maletas
todo lo que hace falta es un corazón maleable
una mujer que te acompañe aunque no esté contigo
porque ella vivirá en tu sangre si el desierto lo decide

acá en Torreón el sol es un asunto en serio
y las mujeres son sirenas de bruñido bronce
si vienes algún día no te asustes no te escames
así es el mundo en el desierto
vivimos demasiado cerca de dios y del diablo
hay que sólo echar un ojo a la laguna
para ver la forma en que se dibuja
tu sombra sobre la arena
descubrirás
que si tienes miedos
el desierto no ha sido creado para ti.

Es sólo el diablo en otras palabras

Ven, muerde, hinca tu diente
que las manzanas y las Hespérides
sucumban a la amable tentación
de una lengua primigenia
ven, embriágate con el alba
ahora que el diablo
sostiene la mañana con un solo brazo
ven, aprendiz de pecadora
a conjugar espantos
en la más sustantiva ruta del deseo
haz que sangre la soledad de púberes amantes
dile amor a su soledad en llamas
a su lengua enfebrecida

¿dónde se te quedó olvidada el alma?
¿en qué rincón fuiste despojada?
ven y abre
la luminosa puerta de tus labios.
¿no ves que entre nosotros se arrastra
una urgente necesidad
que se enciende como una sombra?

ven y atrévete
deja que por tu espalda
descienda éste ángel como un arroyo.
¿para qué tu cuerpo sino para ser acariciado?
violenta un beso, arremete
mira que la belleza misma es una agresión
tu desnudez no cura sino enferma
tu hermosura no pertenece al reino de los ángeles
(sólo los demonios pueden ser tan bellos)

eso que sientes piel adentro
no es algo enfermo
eso es algo del mal que te reclama
no le pongas incómodos nombres.

el deseo sostiene el mundo como una erección
como una negra llama
un cuerpo es bello sólo si se excita
hiere, serás recordada
por labios amantes sólo si los agredes
altera la sangre de varones lastimeros
después del acto humilla
pisotea, engulle,
trágate el ardor de quien en ti se muere
Sé victoriosa
has nacido para devorar
¿qué esperas?
ahora ponte el nombre que mereces
mira a dios de frente
y fáltale al respeto

ahora nena, anda,

anda, simplemente : ve

Carlos Reyes Ávila. Torreón, Coahuila, México, 1976. Ha sido becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila en los ciclos 1999-2000 y 2002-2003, en la categoría de Jóvenes Creadores. Ganó los Juegos Florales Nacionales “Ma. del Refugio Prats de Herrera” (2000, Casa de la Cultura de Tuxtepec, Oaxaca), y en el Premio Nacional de Poesía Tijuana (2003). Ha publicado en *La Jornada Semanal*, *El Financiero*, *Diario de Xalapa*, *La Opinión*, *Milenio*, *Tierra Adentro* y *Estepa del Nazas*. Es autor de *Luna de cáncer* (1999), *Donde oficia la sangre* (2001), *Habitar la transparencia* (2003), el libro de poesía infantil *Aprendiz de volador* (2003) y *Claridad en sombra* (2004).

ZAZIL ALAÍDE COLLINS APARICIO

¿Quiénes somos? Un cuerpo, sentidos... Tantas Zazil, y me he ido aniquilando.

Otra voz habla:

*Éramos tantos cuando empezamos, y sólo algunos de nosotros alcanzamos
a ver medio oculto el árbol del durazno.*

¿De esto se trata?, ¿deirme muriendo? ¿De separarme y fundirme
en tanto cuerpo, en tanto deseo?

Al final, buscamos besos, luchar; ¿pero contra qué?

Otra voz me pide que le diga cómo sobrevivir.

Y la respuesta es un saludo, y desespero, bailo, canto... Recuerdo.

¿Quién me enseñará a morir? Después del amor, ¿alguien me responderá
lo que nunca he sabido?

¿Cómo se siente? ¿Estaré cómoda? ¿Podré aún bailar?... ¿Dónde me acabo?

Tras los cortos circuitos, sólo resta guiñarme el ojo, apagar la luz.

Basado en la coreografía de Bill T. Jones, *Still / Here looking on*, The Phantom Project, interpretada por Bill T. Jones / Arnie Zane Dance Company.

El complejo

Después del amor,
¿alguien me responderá lo que nunca he sabido?
¿Dónde me acabo?

Soy esa mujer que a las tres de la mañana
se acompaña con el ruido del refrigerador
mientras el payaso ríe debajo de su enagua;
tras mi piel se destilan las costras
y tiemblo, ¿de miedo?

a n s i e d a d

Huelo el azahar,
pruebo el narciso,
pero el aroma no esconde la sustancia de
Muñeca de Trapo

y tiemblo, ¿de miedo?

f r í o

El aire me escribe una querería de
respiros, besos, cuerpos:
mi complejo es el de musa poética.

El horror trip

La ausencia del color
no tiene límites
pero sí un
par de corchetes entre
texturas que son
laberintos en el abismo:
rajaduras en el ensueño
del vacío

ROBERTO ARIZMENDI

El reto de la vida

No seremos después los mismos que antes
porque al comprometer las manos para construir el mundo
le dimos sentido al porvenir,
a ese futuro incierto que estamos construyendo
con cada pensamiento renovado
con cada acto de amor
con cada palabra que nos descubre el universo.

La historia dirá si pudimos pulir a tiempo la piedra
en su exacta dimensión y su textura
para edificar de otra manera nuestra casa
y dibujar linderos distintos al horizonte preestablecido
o dejamos que las horas se llevaran para siempre el sueño
incapaces de doblegar inercia, adversidad y circunstancia.
El tiempo dirá si hicimos historia o sólo repetimos.

Sabio presagio de tu enigma

He de saber por ti
lo que en verdad te nombre,
lo que deba decir el viento sin palabra
o lo que el mar infinito te describa.

Nada de ti adivinaré más nunca.
Sólo tendré la precisión del canto, cuando cantes
y el exacto escrutinio de tus pasos
cuando a tiempo describas el sendero.

En el sueño andaré buscando tus colores
para entender el tiempo de tu tiempo,
el agua que emerge de tu fuente
y el sabio presagio de tu enigma.
Nunca caeré en la seducción de adivinarte
para no restregar la historia con profetas,
sólo tu voz delinearé las noches cardinales
y tu tacto señalará mi geografía.

El desierto infinito y la playa sin dominio
serán santo y seña de tu nombre;
el exacto valor de esencia y pensamiento
que te precisan sin condición de tiempo ni osadía.

La certeza de mi historia limitará el augurio
para no caer en la seducción del pronóstico irrestricto.
Tu sola palabra delimitará mi sombra
y será mi esencia producto de tu amor y tu embeleso.

Historia que apenas se perfila

Te fuiste, sutil y silenciosa
y no tuve tu voz, ya más, en esta primavera.
Tarde de viento fresco y sol luciente
En torno de la voz clavando los estigmas.

No escuchaste a tiempo mi palabra para ti
en la sala ancestral, arroyo de poesía,
canto claro en medio del ocaso repetido
a los pies de La Alhambra, cipreses y canto renovado.

Mudos testigos, nichos de historia que se yerguen
entre el ropaje de ritos novedosos
polvos de un coro que se entona
y dolor de una ausencia indeseada.

El aire silencioso te perfila sin temores
en punto de las siete y media de la tarde
cuando el viento ya no silva, ni tiene
ya más temores este día, pero debes cumplir puntual la cita.

Mas estuve ayuno de tus ojos que refulgen
e irradian hacia todos la luz del medio día
como faro de asombro y fuente de esperanza
en esta historia que apenas se perfila

RICARDO POZAS HORCASITAS
Ensueño

La noche
aquietó el asombro
de estar juntos
nos fue llevando
a cada uno
a su deseo
hasta volverlo nuestro.

A VECES
Inventamos lo que somos,
así,
sosegamos la mirada
de los otros.

Nos dejamos en paz,
por un momento,
nos llevamos
tranquilos
de la mano .

Entramos
en el día,
caminamos
entre horas.
Por un tiempo
nos decimos:
que estar en el mundo
es lo que somos.

Miro

Miro
como se van quedando
los años
en los días

Como al tiempo
lo atrapó el pasado

Como pesa más
y más
lo ido

Como
se quedan las sorpresas,
por vivir,
en lo vivido.

Andar sobre sí mismo

Soy yo
el que parte,
me voy de mi.

De las quejas
que me tengo,
de los miedos
que obedecen
a las voces
que me siguen.

Me voy de mis recuerdos:
lugares que transito
territorios caminados
en busca de mí
mismo.

Huyo de esa fe
que un día
me tuve.

Busco el blanco del vacío:
el punto en donde empieza
la línea,
el camino.

Quiero deshacer el círculo,
que soy.

Salir de este andar
que llega siempre
a ése,
del que he partido.

Desolación
que me lleva,
de donde estoy
a lo que he sido.

NO ALCANZO a descifrar
el mapa de mi vida
no logro entender
cómo llegué
hasta aquí,
donde se han anudando
los caminos.

I

La noche anda serena en sus nobles misterios,
con la luna menguada y sugiriendo penas,
brillos tristes al mar, quien leve rememora
canciones pesarosas bogando en las arenas,
en el embarcadero, las hondas almas olas
al viento de las calles, en sutil hermandad
hacia los velatorios, entre flamas discretas,
a la orilla del viejo manantial dispuestos.

II

Buceando en la ansiedad ante el lomo naranja
de la aurora marina, se mostraron las luces
nuevas, ciegas señales hundiéndose conmigo
con sus lanzas clavadas por la ruta hacia la ostra
de mis noches extensas de mantas solitarias,
cuando los fríos del agua erizaron mi cara
y mi cuerpo en flecha tras el coral furtivo;
señales persistentes en la hondura del viaje,
baten el justo arpón hincado en las entrañas
fofas del pulpo sueño, enfangado en el musgo,
hábil desmemoria; luces danzando imágenes
de la hermosa serpiente en cauta ondulación,
vieja cómplice, guía en el nado de diosa
de sus profundidades, centinela del sitio
de las cifras rasgadas en discretos metales,
símbolos hendiduras dados en frases líquidas:
“Como amar en misterio, a manos del asombro,
el hombre pulse su alma a favor del prodigio
donado a las mujeres que avivan estos mares;
ellas pongan los ojos en la brisa del tiempo
y dejen la cintura en su lecho moroso”.

III

Historias en los tonos del mar,
el sueño por las aguas abierto,
ciudades dejadas en el trueno, ciudades sin memoria
madera tibia, náufragos del instante.

IV

Con respetuoso andar se va acercando el pueblo
hasta los funerales de mi amada oceánica,
donde bebe mi esposa los sonidos distantes,
la nostalgia de pueblos marchitos en el humo.

V

No hallarás la palabra, tendrás mis labios
como un eco en tu boca, como breves semanas
en los días resonando de días sin mis días.

VI

Las caricias del viento en el oleaje,
marolas reventando
contra las inquietudes de fragata
lobo desde la venturosa fiebre de sus albores;
susurros de esos días, anverso de la cresta,
el silbo de bonanza de los vientos del Sur.
Musitan esta noche en las cuitas del pueblo.

VII

Fue mi sombra a las sombras del río en su ribera
a escuchar los reflejos de la lengua afluyente;
hasta el pie donde amainan se detuvo sonámbula;
ojo breve del cauce antes de entrar a la amplia
visión de la bahía de párpados peñones,
siluetas desveladas apenas por la luna.
Escuchaba el sigilo de agua en la mansedumbre,
una línea ligera de sonido onduló
hiriendo la ceguera del paño de mi sombra,
cántico sin palabras, de sí mismo noticia,
señal entre las ondas de agua donde la luna
dilataba sus filos, para alumbrar los círculos
y crear una mujer, perfil de rostro claro,
su cabello, la voz que ahora la mostraba.

VIII

Vine hasta ti evocada por tu sueño más hondo,
oculto y olvidado, pero vivo en el ansia
de tu piel, recipiente de fino desconuelo,
esa añoranza antigua fluyendo de tus ojos,
impuesto desamparo, carente de memoria
nunca existen palabras justas para decirlo;
sólo de tal congoja nacería el amor
que a mi amor invocara, desde los territorios
de una noche imprevista en los viajes del tiempo.
Y vine enamorada hasta la desnudez
que ofreces, dolorido, íntegro, hacia la aurora.

IX

Del lento remolino emergió la mujer
linda de cola blanca.
Piruetas sorprendidas:
festejo refulgente sobre el remanso oscuro.
Un salmón plateado al cauce del deseo.

X

Breves semanas ruedan meses, años, instantes
vueltos en la arena, tendidos en las mantas
húmedas en el aceite de coco,
horizonte con viento moviendo las palmeras,
rizar de olas, olor de la brisa,
otro pueblo en el pueblo, el color de sus casas,
este sabor de dátiles que ahora va conmigo.

XI

Mujer de cola blanca al tiempo desenlace,
con el pescador joven en ardores tontosm

la niebla del misterio a sus bellas espaldas,
regresó y se casaron en la cueva de la ostra;
a quererla aprendimos como se ama la vida
y las costumbres lerdas de viejos pescadores,
la arena, el relámpago, el agua, las leyendas.
Nos ofreció enseñanzas antiguas en sus tonos,
la armonía de la frase como habla del espejo,
canto del ser más íntimo del mundo silencioso.

XII

Se elevan las antorchas cercando la palapa,
los pescadores van pasando y escudriñan
a la mujer hermosa; el temblor de los fuegos
desdibuja sus hojas delgadas en los rostros
cobrizos de mujeres y hombres acongojados.
Abrazan el espejo y musitan dolores
que se mezclan al viento, preñado de murmullos
recogidos del mar, insomne en la bahía.
Al costado del lecho, el viudo se detiene,
levanta a la sirena; son listones trigueños
sus brazos abrazando el cuerpo de su amada.
Entra en la oscuridad, seguido por las llamas
en manos de su gente; se encamina hacia el túmulo,
hasta la embocadura, cercanos los peñones:
en marchas desgarbadas, los fuegos se congregan.
La tiende sobre hierbas de un montón desmayado,
se distancia y la mira, le entregan una antorcha;
la acerca al promontorio y se alza el fogonazo.
Luminaria funesta hacia el vientre nocturno,
abierto a los confines, ausente de finales.

XIII

Contra el cielo oriental,
el filo de la luna
reposa en su destierro
como una serpiente blanca.

Este poema pertenece al libro *Pantera de Marsella* (INBA-Fundación Francisco Toledo), de próxima aparición.

LETICIA CORTÉS

A fuerza de martillazos

Porque me diagnosticaron mal el hambre,
se me desnutrió el corazón.
Por todo lo infértil que he sido,
las tempranas ganas de acariciarme.
Porque se me fue el himen por el lavabo,
los ganchos se me desclavaron de la boca.
Todas las noches que deshice el amor,
las veces que como mantis copulé.
Porque el óvulo se me rompía en el trayecto,
los brazos llenos de gravedad íntegra.

Se me rasga el agua que flota hiriente,
cuentagota de reloj asustado.
Es que dilapidé tus manos en mi pelvis,
acepté a fuerza de martillazos
tu lengua en mi camino.
Hubo olores de pronto
tan amargos como tu saliva,
instantes de cuerpos dormidos
acumulándose en la muerte.
Es que no me dabas tanto odio para amarte,
no tenía las manos alineadas con la tierra,
es que todo este amor de querer ser madre.
Acepto mi debilidad,
mis labios de espina.
Todo este amor que no tengo.
Porque mi nombre está enfermo y me duele.
Porque empuño
mi cordón umbilical
y me veo

aún enfetada.

Julia

Soy Julia. Y cuando soy Julia juego a enfermarme. A sentir ardor en la piel, o a no sentir. Mirar cómo las hojas se levantan del suelo y se pegan a sus ramas. Y el agua se detiene antes de la caída, penetra el aire, se hace espiral, y se levanta para unirse de nuevo a la nube. A encontrar sobres agarrados con caligrafía para que las palabras no escapen. “Dime qué sientes cuando pisas los charcos” “El mundo es una mancha en el espejo” y al tratar de borrarla me toco, me desmaquillo, me hago lágrimas. A veces soy Julia. Cuando recuerdo que encuentro el amor cada que me siento enferma. Cuando las llagas laceran mis recuerdos. Cuando la fiebre congela las pocas ideas que me quedan vivas. La ternura corre a mis ojos. Y soy Ana con algo de Julia. Ojos de Ana con sangre de Julia. Manos de Ana con piel de Julia. Y busco cuerpos en la regadera, me desvanezco cuando despierto y me veo vacía, me veo sangre y pared, gotas goteando del techo. El ardor en la garganta el ardor. Como siempre. Vuelve. El ardor siempre vuelve en forma de recuerdos. La enfermedad. El amor. La soledad. Soy Julia. Y cuando soy Julia juego a enfermarme. A no sentirme bien. A llorar.

Leticia Cortés. Guadalajara, Jalisco, 1980. Poeta. Traducida al catalán por el poeta Joan Navarro. Su obra poética se encuentra recopilada en revistas de México y del extranjero, así como en las antologías *Poesía viva de Jalisco*, *Voces varias a veces líquidas*, *100 poetas del mundo*, *El fabricante de deudas* y *Poetas americanes nascudes a partir de 1976*. Ha participado en varios encuentros nacionales e internacionales de poetas. Formó parte del programa “Polvo nuevo de la palabra antigua” con su poemario *Labios de espina*, en el Palacio de Bellas Artes. Actualmente coordina la muestra de escritoras que se realiza cada seis meses en la Capilla Elías Nandino del Exconvento del Carmen. Autora del poemario *Lámparas de sueño*.

ENTREVISTA

LETICIA LUNA

Espiral de tiempo

[Entrevista con Ámbar Past]

Ámbar Past nació en Carolina del Norte, Estados Unidos, en 1949, y adquirió la ciudadanía mexicana en 1985. Radica en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, desde la década de 1970, donde, entre otras cosas, construyó su casa en un árbol, fundó en 1975 la editorial maya tsotsil Taller Leñateros, la revista *La Jícara* y publicó en 1981 su primer libro de poemas. Durante treinta años trabajó en la recopilación y traducción de cantos rituales de mujeres tsotsiles que aparecen, junto con sus notas y ensayos, en los libros bilingües *Conjurios y ebriedades* e *Incantions by mayan women* (1998). Ámbar escribe poesía, cuento y ensayo en español, tsotsil e inglés. Su obra ha sido traducida y publicada en japonés, francés, italiano, alemán y serbocroata.

Entre sus libros publicados destacan: *Yayamé* (1981, Gobierno de Chiapas), *Mar inclinada* (1985, Rodrigo Núñez Editores), *Nocturno para leñateros* (1989, Casa de la Cultura de Juchitán), *El bosque de colores* (1992, Casa de las Imágenes), *Caracol de tierra* (1994, Universidad Autónoma de Tlaxcala), *Dedicatorias* (2003, Galería de la Cocina), *La señora de Ur* (2004, Universidad Autónoma de Chiapas) y *Huracana. Obra reunida* (Gobierno del Estado de Chiapas, 2005, con prólogo de Elena Poniatowska).

¿Cómo fue que Yayamé, tu primer poemario, se publicó con una presentación de Jaime Sabines, una voz tan importante en la poesía mexicana?

Yo estaba en una de esas situaciones terribles, donde ya no tienes novio, no tienes dónde vivir, no tienes trabajo; entonces fui muy temprano a un café y apareció el poeta Raúl Garduño, Muy emocionado me dijo: “Ya entró el hermano de Jaime Sabines como gobernador; va poner talleres gráficos y queremos publicar tu libro.” Yo dije: “¿Cuál libro?”, y él me contestó: “Apúrate a escribirlo porque lo vamos a publicar.” Y así fue.

En este poemario se refleja el mundo mitológico de los pueblos indígenas, que va a ser una constante en el conjunto de tu obra. ¿Cómo se inicia ese diálogo poético con las comunidades indígenas chiapanecas?

No soy antropóloga. He escrito poesía desde que cumplí siete años y cuando llegué a Chiapas y empecé a vivir en comunidades indígenas a finales de 1974, lo que me impresionó no fue que las personas vivieran en la miseria extrema en casitas de lodo, sino que todos los días se rodearan de poesía, que la consideraran una necesidad cotidiana.

¿La conciencia por expresar los problemas del mundo surge de tus vivencias en Chiapas?

Creo que la conciencia me nació en mi pueblo, que era un pueblo campesino del sur de Estados Unidos. Mi abuelo fue un médico que nunca cobraba, curaba por vocación, atendía los enfermos, muchas veces en el barrio negro. Ellos a cambio nos traían un caldo de gallina, una planta, una flor. Cuando yo tenía cinco años mi abuelo me llevó al centro de Chatanooga, donde un grupo de activistas negros habían tomado un restaurante y se habían sentado donde no se les permitía, pues había baños para blancos, baños para negros, escuela para blancos, escuela para negros. Muchos lugares estaban prohibidos para los negros. Los activistas se habían sentado y la gente del restaurante no los quería atender. Llamaron a los bomberos y vinieron de varios estados, desde Georgia, Alabama. Yo vi cómo los sacaron con mangueras de alta presión. Chiapas se parece mucho al sur de Estados Unidos. No son los negros, son los indios los que están siendo explotados. Nunca había visto la pobreza tan extrema como en los Altos de Chiapas. En 1976, en el pueblo donde yo vivía, murieron todos los niños. No había clínica, nadie supo; fui al Instituto Nacional Indigenista y nadie se interesó.

A partir del contacto con esta realidad tuviste un encuentro mágico con la poesía de las mujeres en lengua tsotsil. Esto te llevó a realizar los libros bilingües Conjurios y ebriedades e Incantions by mayan women (1998), a grabar su canto a lo largo de veinte años, traducir del tsotsil al español y al inglés. ¿Cómo enriqueció esto tu obra?

Siento que me enriqueció muchísimo: las metáforas, el lenguaje poético. El tsotsil, como otras lenguas mayas, consiste en raíces de una sola sílaba. Se presta a muchos juegos de palabras y albures, y como la gente habla en coplas todo el tiempo, a mí me empapó mucho, igual que a otros poetas: Rodolfo Figueroa, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Joaquín Vázquez Aguilar, Juan Bañuelos y Raúl Garduño. En Chiapas dicen que a toda persona se le considera poeta hasta comprobar lo contrario.

¿Sabías cuando llegaste a Chiapas que era tierra de poetas?

No sabía nada; tampoco sabía que había minas de ámbar, fue una gran revelación.

En 1985 publicas Mar inclinada, por la llegada de los refugiados guatemaltecos al sureste mexicano. ¿Cómo fue ese periodo de tu vida que quedó plasmado en este poemario?

Yo hice un viaje en 1978 a La Antigua y de regreso a ciudad Guatemala. Estaba en un café cuando un compañero se acercó y me preguntó cómo me había ido y que si yo sabía de los desaparecidos y de los torturados, que si sabía que el 98 por ciento de las riquezas estaban en manos del dos por ciento de la población. Cuando regresé a San Cristóbal empecé a investigar y me di cuenta que era cierto; era una realidad que estaba oculta. Un poquito después empezaron las masacres en Guatemala. Cientos, miles de refugiados estuvieron en Chiapas; mi compañero en ese entonces era fotógrafo y él iba a los campamentos a tomar fotos. Vi muchas imágenes y de ahí nació el libro. También iba y platicaba con la gente, por lo que aparecen también varios testimonios.

En 1989 publicas Nocturno para leñateros, con poemas amorosos, jocosos. Este libro digamos que es muy irreverente, tiene una característica muy particular de decir las cosas en femenino y de invertir las voces de los géneros.

La manera de juntar las cosas, el vocabulario, salió del habla campesina; este poemario surgió un día que yo estaba terminando con mi pareja. Entonces él vino y me dijo: “Quiero tener otro hijo contigo.” La imagen nació de una de las historias de los hermanos Grimm, de un tesoro en el bosque donde el duende dice: “Puedes ir por tu herramienta para desenterrar el tesoro y te amarras un pañuelo largo”, pero al regresar, el bosque está lleno de árboles y no puede desenterrar el tesoro. Salió de una situación muy personal.

¿Cómo fue que viviste en un árbol?

Durante mucho tiempo viví en un árbol, en una hectárea del bosque fuera de San Cristóbal, es un casa de dos pisos en el árbol. Ahora no puedo vivir ahí porque colinda con una reserva ecológica que está invadida. Me han amenazado; yo estaba luchando para que se recuperara la reserva, ahora la situación es demasiado peligrosa. Por eso ya no vivo ahí, aunque existe la casa del árbol.

¿Te sientes parte de alguna generación de poetas en Chiapas?

Creo que no, aunque fui muy amiga de Raúl Garduño y Joaquín Vázquez Aguilar, quien fue un gran maestro para mí. Desgraciadamente, de la generación de poetas en la cual yo estaría ubicada casi todos han muerto.

Publicaste La señora de Ur en 2004, con el tema de la guerra de Irak...

En septiembre de 2003 leí en el periódico acerca de la recuperación de una pieza de mucha importancia que había desaparecido durante el saqueo del Museo de Antigüedades de Bagdad. Alguien la había enterrado en un huerto; era la celebrada máscara de Warka, proveniente de una ciudad cerca de Ur. Empecé a investigar y resulta que esa máscara, que representa un rostro femenino, tiene cinco mil años. Entonces pensé: “Esa mujer tiene miles de años y tiene los ojos abiertos, ¿qué no habrá visto esa mujer?” Al estar leyendo una biografía novelada de Alejandro Magno comencé a oír la voz de la máscara, su testimonio, y me senté a escribir, ella me lo dictó. Fue una gran emoción y siento que no salió de mí, fui una especie de canal.

Eso mismo decía Sabines, que desde tu primer libro eras una especie de transcritora de revelaciones.

Siempre lo he sentido, especialmente los poemas que me acaban gustando salen fácilmente. Puedo trabajar mucho en otros que se realizan a medias, pero los que me gustan son así, como que no son míos.

¿Cuál es tu forma de trabajar la poesía?

Trabajo todos los días por la mañana. Me gusta levantarme cuando no hay nadie y ver el amanecer; salgo a caminar una hora o media hora, luego regreso y trabajo por lo menos de dos a tres horas en la computadora.

Eres entonces una poeta diurna...

Sí.

¿Cuáles son los poetas que más te gustan?

En la escuela en Estados Unidos, cuando era niña, no enseñaban a Walt Whitman; enseñaban a su discípulo Carl Sandburg. Me gusta Whitman, Rilke, García Lorca, Machado. Me gusta mucho Roberto Sosa; cuando lo conocí y leí Los pobres me impactó muchísimo; también Ernesto Cardenal fue una gran inspiración.

Tu lengua materna es el inglés, pero también hablas español y tsotsil. ¿En qué idioma escribes originalmente tu poesía?

Escribo en español; ahora he comenzado a escribir en prosa. Los ensayos que acompañan a *Conjurios y ebriedades* los escribí en español y luego los tuve que traducir al inglés. Cuando traduzco algo mío al inglés entonces se expande, cambia. Ahora estoy escribiendo narrativa, que no he publicado nada; la estoy escribiendo en inglés porque así salió, en inglés.

Además de traducciones, ¿has escrito textos de creación personal en tsotsil?

He escrito sobre todo traducciones y recopilaciones, porque un primer libro que apareció en 1978 salió en tsotsil y son autobiografías de mujeres tsotsiles. Se hizo con base en grabaciones y fue dirigido a lectores también tsotsiles. Fue hermoso.

¿Cómo es que tus poemas comenzaron a ser traducidos al italiano, al japonés, al francés, etcétera?

He tenido suerte. Un día recibí una llamada telefónica: “Oye, te llaman de Japón.” Era una secretaria que decía: “El poeta Yutaka Hosono te quiere visitar, quiere pedir permiso para traducir tu obra.” Pero él llegó ya con el libro —*Nocturno para leñateros y Dedicatorias en japonés*— completamente traducido. Fue organizado por Relaciones Exteriores de México y el fonca; me pareció un detalle muy bonito. El año pasado me invitaron a un encuentro internacional en Sarajevo; la Casa della Poesía de Salerno en Italia organizó este festival y así fue que me tradujeron al italiano y al serbio-croata. Las traducciones al inglés son de John Oliver Simon, muy buen poeta. Él me buscó y me dijo: “Quiero traducir algo tuyo.” Tradujo poemas que publicó en algunas revistas. *Cuando era hombre* va a aparecer este año en una antología en Estados Unidos; para las traducciones al francés me buscó la poeta Nicole Laurent Catrice. Así ha sido.

Un reto en la poesía es lograr una verdadera polifonía cuando se usan varias voces; en tu libro Cuando era hombre (2004) inviertes las voces, juegas con ellas. ¿Tienes una anécdota de por qué titulaste así el libro?

Yo había encontrado la imagen que acompaña este libro en la casa de Gaudí en Barcelona. Es un dibujo anatómico, yo quería que fuera la portada de mi próximo libro y mi amigo José Ángel Rodríguez, el papá de mi hija, me dio el título al ver la imagen. Me senté a escribir ese texto que para mí tiene que ver con la idea de emigrar a otro país o de que uno puede tener muchas vidas; tal vez fui hombre en alguna época.

¿Qué sientes al ver tu obra reunida en el volumen que presentaste en la Feria del Libro de Minería 2006, titulado Huracana (Gobierno del Estado de Chiapas, 2005)?

Pues me gusta mucho. Ahora me inspira para dejar esto y hacer cosas nuevas, con otra voz. Ya no tengo que preocuparme por esos textos, por las imágenes que aparecen en este libro, porque ya se echaron a volar. Se me ocurren ideas nuevas y tengo otros libros empezados que quiero terminar.

¿Por qué el nombre de Huracana?

Se iba a llamar Caracol de aire porque tengo un libro que se llama *Caracol de tierra*, ya la gráfica tenía que ver con espirales, con caracoles, etc. Resulta que una amiga iba a publicar un libro de imágenes que se llama *Caracol de viento*. Entonces estaba piense y piense, y dije: “Mejor *Huracana*”, por el epígrafe de Miguel Hernández.

Elena Poniatowska dice en el prólogo de Huracana que entremezclas la poesía, las tintas y el papel con tu búsqueda del alma indígena.

La maestra Poniatowska ha sido muy generosa conmigo, con mi obra; yo la quiero y admiro muchísimo su trabajo. Para mí es un honor enorme que se haya tomado la molestia de escribirme y hacer presentaciones de mi obra.

Para ti hacer papel con raíces, pétalos de flores, hojas secas, etc., forma parte de tu visión poética del mundo, de tu labor editorial. Es legendario tu taller llamado Leñateros.

Me gustó la palabra leñateros. En Chiapas y Guatemala se usa para los leñadores, me gustó por ser un poquito diferente. En maya hay una sola palabra —*jun o vu'un*— que quiere decir papel, pero también quiere decir libros. Yo empecé a hacer libros cuando tenía como cuatro años, siempre me ha gustado hacer libros.

En Leñateros también haces la revista La Jícara, con un contenido literario único.

Publicamos sólo textos inéditos, y se llama *La Jícara* porque una jícara siempre está llena de algo sabroso. Sirve para bañarse, para calentar un pollito, y en todas las Américas es un objeto de arte popular. Se pinta, se talla. Siempre buscamos un equilibrio entre la palabra escrita y la imagen, que las dos sean fuertes. Incluimos textos de lenguas amerindias y en traducción, aunque no es una revista indigenista.

Por último, ¿cuál ha sido uno de los regalos que más te han gustado en la vida?

Cuando era una niña muy pequeña, mi mamá me leía poesía en voz alta mientras me mecía (en una silla mecedora) y me cantaba; pienso que fue un enorme regalo que me dio.

De esta manera concluye la entrevista en el *lobby* del Hotel Isabel en el Centro Histórico de la ciudad de México, famoso porque ahí se han hospedado diversos poetas que visitan nuestro país desde la década de 1940. Nos encaminamos con Ámbar Past y el fotógrafo Arturo Fuentes hacia el Salón Corona, para seguir conversando sobre la poesía y la vida, las comunidades indígenas y las mujeres poetas tsotsiles.

Leticia Luna. Ciudad de México, 1965. Poeta, ensayista y editora. Libros de poesía: *Hora lunar* (1999), *Desde el oasis* (2000) y *El amante y la espiga* (2005). Es coautora de la primera antología *Mujeres poetas en el País de las Nubes* (2000) y de la *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica (pícaras, místicas y rebeldes)*. Obra suya ha sido compilada en diversas antologías y revistas de América Latina y traducida al inglés, polaco y mixteco. Dirige Ediciones La Cuadrilla de la Langosta.

ÁMBAR PAST
Miss Guerra

La Guerra nos llamó
para ofrecer un rapidín.
Dejó un mensaje en la contestadora,
una mancha de petróleo en la playa.
Le enviamos docenas de largos brazos.
Costales de uñas.
El rostro de una madre.
Un poema traducido del persa
te puede costar diez años
y medio millón.
La Guerra tira la casa por la ventana,
pero no le interesa curar enfermos
ni educar ciegos.
Miss Guerra no sabe leer.
Apenas puede firmar cheques,
pero le va muy bien.

Abre las puertas de su funeraria.
Hace negocio, pone una cadena
de sucursales.

¿Para qué preocuparte?
Lo importante es
estimular el clítoris del Dinero.
Hasta que te pague.

No empuje, joven, habrá Guerra para todos.

—Dame una libra de Guerra...
Dámela fiada, compadre,
véndemela al mayoreo.

¿Guerra civil?
¿Etnocidio?
—Lo que tú quieras, mi Reina.
Estamos a tus órdenes
para cualquier ocasión
en que se te ofrezca.

Alcánzame la Guerra, por favor, papacito. ¿Todavía hay?
¿Ya se acabó?
¡Compre más
y más y más!

¿Cuántas guerras necesitas, chulito?

La Guerra nos ofrece su nalga.
Le agarramos las tetas.
La biblioteca arde en llamas.
La escuela se vuela un cuartel.
El hospital es un necrocomio.

Sin embargo (aquí el General pone cara de orgullo),
sólo violamos a mujeres,
hispanos
y gays.

—Damas y caballeros: permítanme recordarles
que estamos en Guerra.

Todo tiene su costo.

Un ejército obedece.
Los soldados compran
cuando se les ordena.
La Guerra fue elegida
democráticamente
por nuestros clientes.

Siempre tienen la razón.

Señoras y señores:
con nosotros
Miss Guerra.

8 de marzo de 2004

GRÁFICA

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Diccionario para entender a Flor Minor

Por extrañas razones, mis esfuerzos por localizar a Flor Minor siempre fueron infructuosos. Desde mi época de editor de la revista *Memoria*, cuando presentaba artistas plásticos en cada número, tuve deseos de publicar su obra, pero nadie sabía decirme cómo ponerme en contacto con ella. Han pasado más de diez años y por fin

Luis Ignacio Sáinz, apasionado de las artes plásticas, me brinda la oportunidad de conocerla en su propio espacio de trabajo. En su pequeño estudio de la Colonia Roma, en la ciudad de México, repasamos su obra y damos rienda suelta a las preguntas tanto tiempo mantenidas en suspenso. He visto con enorme curiosidad las temáticas de su trabajo que muestran al hombre en su condición bestial, en su estrecho vínculo con la máquina, en su escenografía de símbolos, en su desnudez, deambulando por el extravío de su conciencia de ser y estar, ignorante del antes y el después donde sólo responde la nada, la soledad del individuo y de la especie, su capacidad creativa y destructora, el tiempo, su luz, la sombra, el peso, la dimensión, la fuerza de la imagen, su elocuencia plástica.

Flor es de apariencia tímida, mas no falta de palabras y precisión en sus ideas y conceptos, firme en sus convicciones y búsquedas. Recuerda emocionada su voluntad de pertenecer a la legión de artistas mexicanos, no obstante sus tropiezos y fracasos para licenciarse en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y luego su búsqueda de otras opciones de estudio en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP) del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Antes sólo debo decir al lector que Flor Minor trabaja esencialmente sobre papel, sin descartar otros soportes y superficies donde el dibujo es la esencia de su discurso. Cuerpos y atmósferas constituyen los motivos centrales en la obra de esta artista mexicana, nacida en Querétaro en 1961. El rigor de la dibujante y grabadora se advierte con la misma energía en su incursión ahora en la pintura y la escultura. El color y el volumen atienden a esa misma determinación de no perder de vista lo formal y lo académico cuando se interna en la búsqueda y en la experimentación de los duotonos con todas sus posibilidades técnicas, instrumentales, materiales, como el estencil manual, estencil electrónico, la fotocopia, mural gráfico, relieve y esgrafiado, yeso directo y esgrafiado en mica entintada. Esta es la conversación donde sentamos las bases de un futuro diccionario que revela el oficio y la vocación de la artista plástica, considerando su trayectoria y los elementos que aparecen o nos sugiere su obra.

ACADEMIA: Lo que el artista aprende y sabe que debe proponer.

ATMÓSFERA: Elemento envolvente, unificador, que hace aparecer y desaparecer la sustancia, acentuando su peso o aligerándola. Lo que se puede ver, lo que deseo que vean. Es el tono emocional que te da la luz, la temperatura, el color, la gestualidad ambiental.

ARTE: Disciplina en donde el juego, la recreación, la imaginación, el razonamiento, las emociones, los instintos, las preguntas, las respuestas con sus conclusiones y sus evidencias desembocan en el matrimonio del pensamiento con el espíritu. En el arte los deseos más profundos del hombre emergen, se plantean, se cuestionan, se cambian, se reinventan para seguir viviendo, para acercarnos, comunicarnos, vincularnos, regenerarnos, renacernos.

ARTEFACTO: Para mí es lo que da equilibrio y dirección a la voluntad. Ubicado en el plano que le corresponde, da sentido al pensamiento y amplía la perspectiva del espectador.

BELLEZA: Tiene muchas manifestaciones. La belleza de lo dramático, de lo cuestionable, de lo sublime, de la pasión, de la ternura; sus diferentes gestos nos acercan a estados de ánimo nuevos, sorprendentes.

CUERPO: Contenido, energía, acción, movimiento. Sin descartar la forma —lo anatómico—, para mí lo más importante es lo que el sistema corporal genera, lo que contiene, lo que provoca, lo que expresa.

DIBUJO: El dibujo es una forma muy elemental de llegar a esa comunión con lo que se pretende o se quiere decir. Para ello es necesario tener muy claros, muy definidos, elementos como la composición y el tema. Cuando asumí que éste era mi oficio y mi vida, advertí que había muchas cosas que estaba obligada a desarrollar, que debía profundizar en ese lenguaje antes de pretender manejar otros, pues tenía muchas particularidades que yo disfrutaba, como por ejemplo el deslizamiento del lápiz sobre el papel, la forma como mancha el carbón la superficie, las irregularidades de una línea de manguillo, etc. Me sentía completa dibujando, no necesitaba en ese momento ser pintora ni escultora, algo que ahora comienzo a ser. Lo que quiero descubrir a través de la línea, de los claroscuros, de los elementos del dibujo es el volumen, el peso de un cuerpo. Por lo regular empleo técnicas mixtas, colocando casi siempre una base de carbón, salpicados, líneas con manguillo, a lápiz, pincel, esponja de mar o pedazos de tela que permitan obtener texturas y atmósferas deseadas. El dibujo ha sido para mí una preocupación permanente, una necesidad por

comprender el proceso de la creación artística, sus temas, sus motivos. Hoy puedo afirmar que mi interés lo concentra el ser humano, el hombre y sus circunstancias: su tiempo y su espacio.

DISEÑO: Vivimos y nos comunicamos por medio del lenguaje del diseño. Diseñar es componer en el espacio con relación a un todo, tomando en cuenta la particularidad de los elementos en función de un solo objetivo.

DRAMA: En el drama se encuentra la emoción primera y totalizadora del lenguaje.

EXPERIMENTACIÓN: Aprender a fluir, a entregarse sin saber o preocuparse hasta dónde puedes llegar. Cuando entré al ciep trabajé sobre medios y métodos alternativos, por ejemplo mimeógrafo, fotocopia, heliográfica, el rodillo, el molde, todo lo que estaba al alcance de la mano, sin restricciones, pero con mucha honestidad. Por cierto, allí estuve trabajando con Kioto Ota la escultura: talla en madera, en piedra o yeso directo, es decir, también con métodos tradicionales.

FORMA: Es la diversidad, ángulos o puntos de vista diferentes; representa también la posibilidad.

GRÁFICA: Me remite a la línea, que es una sucesión de puntos. Es aprehender una trayectoria sobre un plano bidimensional que, en mi caso, empuja hacia la búsqueda de otros espacios. En 1994 hice un trabajo basado en un esgrafiado sobre planos transparentes de acrílico que luego entinté — como si fuera para una tinta seca— para hacer visible esta línea que ya tenía un espesor y una materia. Al verla suspendida sobre un plano transparente era como liberarla de esa bidimensionalidad del papel que tenía frente y podía verla por detrás, y se integraba al mismo tiempo a lo que hubiese en el espacio. Gráfica pues, para mí, sigue siendo un camino que recorro con la misma curiosidad, el mismo anhelo, el mismo miedo, la misma expectativa.

GRAVEDAD: Me encanta el juego de desarticular, mover la posición del ángulo, hacer giros, poner el cuerpo a gravitar sobre la superficie. Hay algunos de mis grabados como el *Equilibrista 10*, que lo fui inventando, lo articulé de una manera tan caprichosa que no reparé en que estaba trabajando sobre una enorme piedra imposible de manipular, y el cuerpo del personaje adquirió un aspecto de contorsionista. A esa piedra ahora le han hecho un soporte de metal para que puedan trabajar en ella en posición inclinada, pero a mí me tocó buscarle las posibilidades recostada en el suelo y jugar con la anatomía hasta hacerla perder peso y otorgarle una gran elasticidad. Por eso me gustan mucho los cuerpos de los bailarines, porque representan la forma en diferentes y particulares combinaciones para cada objetivo.

ÍCARO: Es el asombro y el desafío, la realización del deseo.

IMAGEN: La imagen es un medio constante de comunicación en nuestra sociedad; en ella está contenida la información que responde a una colectividad, a nuestra particular circunstancia histórica, responde a las diferentes necesidades de consumo: necesidades creadas, ficticias, necesidades reales. Vivimos en un mundo en donde además el concepto de realidad, lo real, lo tangible, ha cambiado, es decir, tiene diferentes giros: la imagen virtual, la imagen social. A ello debemos sumar la carga emocional, personal, con la que interpretamos la imagen y lo que la imagen en sí misma ha acumulado a través de la historia.

INSTRUMENTOS Y HERRAMIENTAS: Aprendizaje y dominio sobre los medios para liberarte de las limitaciones. Me gusta mucho la sección áurea porque nos muestra cómo el compás actúa como una bailarina que en cada cruce genera constelaciones que te quieren decir cosas en la red de la estructura anatómica y espacial. La geometría, el universo del misterio que te revela un objeto, un artefacto.

LUZ: Necesaria para descubrirnos, para reconocer el equilibrio, el balance con sus contrarios, la sombra o la oscuridad, y en medio de ambas una infinidad de matices. La luz representa nuestros estados de ánimo, la apertura del pensamiento.

MANCHA: Estallido, desbordamiento de la energía; visceralidad. Pensemos en el efecto de una gota de acuarela sobre papel mojado. La sustancia que representa el impulso, lo incontrolable sobre una superficie.

MÁQUINAS: En la máquina está el resumen de los logros, alcances y sueños, las curiosidades, miedos y posibilidades que tiene el pensamiento.

MITO: En el mito se hallan concentradas las osadías, el arrojo, el ejemplo vivo del coraje, la capacidad de asombro ante la vida. El mito nos lleva más allá de ese espacio donde sólo se observa, se ve, se analiza.

PAPEL: Es el hermano del carbón. Son miembros de la misma familia, tienen el mismo origen. El papel es el espacio. El papel blanco invita, como una mañana, a la invención del porvenir, de un nuevo día.

SOPORTE: El vehículo que materializa el pensamiento, el deseo. Es la base donde se asienta la realidad, donde se apoya el cuerpo, o sea, el esqueleto.

TÉCNICA: Es el conjunto de los procedimientos, el uso de las herramientas, la receta para llegar a un fin. La técnica es el uso adecuado de cómo ejercitar y proceder para obtener oficio y habilidad, para luego del aprendizaje, desaprender y adecuar o proponer tecnología.

TECNOLOGÍA: A propósito de su uso y evolución, tengo una personal incompreensión hacia ésta. Me parece que es responsable el lado oscuro del hombre. Creo que en el uso equivocado de la tecnología el hombre expresa su complejo de no pertenencia, de inferioridad. El no saberse o ignorar ser parte del todo genera la falta de respeto al planeta, a la naturaleza, a los ecosistemas, pues en esa obsesión por adaptar el medio a nuestras exigencia y “necesidades”, rompemos el ciclo natural para que prevalezca el poder de lo económico. La tecnología sería mejor si viniera acompañada de un pensamiento ecológico, de una conciencia vital.

VOCACIÓN: Una realidad confundida con un sueño. La primera vez que intenté ingresar a La Esmeralda, en 1978, apenas salida de la secundaria, fui a hacer una prueba de admisión que en principio consistió en dibujar a una modelo. Me quedé atónita cuando vi cómo la mujer se despojaba de su bata ligera y posaba para los aspirantes, al escuchar la frotación de los lápices sobre el papel. Emocionada revisé mentalmente lo que había leído en los libros y en las enciclopedias: las enseñanzas de los grandes maestros del dibujo. Me di cuenta de la gran responsabilidad que estaba enfrentando. Por supuesto, no pasé el examen, nunca supe en realidad de qué se trataron esas pruebas aplicadas durante una semana. Creo que yo pensaba en otras cosas. Entré unos meses al Cenart, a una escuela que tenía un plan piloto para enseñar y preparar a los jóvenes que deseaban encaminarse hacia una actividad artística. Estuve unos meses recibiendo clases de danza, teatro, artes plásticas. Pero en 1979 volví a presentar el examen para ser admitida en La Esmeralda y en esta ocasión sí pasé las pruebas. Fue entonces que conocí a mis mejores maestros, entre ellos a Javier Arévalo, al maestro de composición Villalobos. Como al año y medio un grupo de alumnos y maestros rebeldes se organizaron para echar a andar el proyecto de un Centro de Experimentación e Investigación. Yo estaba enamorada de la atmósfera y de las instalaciones de La Esmeralda, pero me dejé llevar por un movimiento de ruptura y de inconformidad, de búsqueda. Tenía una necesidad muy grande de aprender y de buscar. Ahora es mayor la exigencia de hacer sin dejar de buscar.

CRÍTICA DE LA POESÍA Y DE LOS POETAS

HERIBERTO YÉPEZ

Historia de algunos infrarrealismos

*¿Eres ceniza? / ¿Héroe Infrarrealista? /
A dónde tu dentadura / tu greña en mi espesa lengua /
Amigo Vivo*

Víctor Monjarás-Ruiz,
Alcolicor. Mangas Sucias (1982)

Muchos de sus lectores desconocen que los “detectives salvajes” de los que el chileno postboomérico Roberto Bolaño habla en su novela tripartita *Los detectives salvajes* (1998), están basados en escritores reales. La novela se inspira en un grupo de poetas, casi todo mexicanos, con los cuales Bolaño formó banda, una especie de generación poética que, poco después, se cobijó en la bruma. Las antologías y los libros de crítica de poesía mexicana, por supuesto, ignoran a este movimiento, y cuando se le menciona es para descalificarlo de un plumazo, sin más detalle y con temerosa prisa de que la alusión revierta defunciones. A esta corriente se le desapareció del mapa oficial de la literatura mexicana —crítica hecha Guerra Sucia— y, por ende, latinoamericana. Bolaño, en su novela, los rebautiza como “real visceralistas”. Su nombre verdadero era “infrarrealistas”, o simplemente “infras”.

En México, con el poeta Mario Santiago, fundamos el Grupo Infrarrealista, absolutamente marginal y salvaje. La novela se relaciona con este movimiento, aunque lo rebauticé como Real Visceralismo. Gran parte de la historia sucede en el México que yo viví. En todo caso, el manifiesto que definimos los auténticos infrarrealistas era bastante vago; más bien respondía a un estado del alma, de insatisfacción total, y admitía un abanico muy amplio de estéticas.

[R. Bolaño, “Entre Pinochet y el culo del mundo”, entrevista de Pablo Meléndez, revista *Ajoblanco*, núm. 114, Barcelona, 1998, p. 35]

La primera vez que yo escuché de ellos fue en un seminario-taller en Tijuana, impartido por José Vicente Anaya, que duró todo 1998, el mismo año que apareció publicada por Anagrama la ahora célebre novela de Bolaño. Anaya describía a una generación de escritores relativamente jóvenes —enemistados con Paz y su escuela—, una divertida caterva de poetas que deambulaban por las calles de la ciudad de México y escribían una poesía contestataria, generacional, de corte experimental, pero de un experimentalismo que combinaba lo callejero con lo estructural, lo emocionalmente intenso y la mezcla de lo bajo y lo alto, lo personal y lo sagrado. Esos poetas, decía Anaya, de vez en cuando protagonizaban algún rumor, *performance* o escaramuza. Sin duda alguna a los llamados infras les gustaba armar “panchos”, es decir, “desmadres”, escándalos, intrigas, fuera y dentro de su grupo. Nunca antes había oído de ellos. Sus nombres me resultaban inéditos. Las anécdotas, desconocidas.

Alguna vez, lo confieso, llegué a dudar de su existencia verídica. Pero ahí estaban los poemas que Anaya leía, los manifiestos, las historias. Y la mención a Bolaño, este autor chileno que cada vez sonaba más. Aquellas alusiones —decidí entonces— no eran más que pláticas acerca de fantasmas. Además, en ese tiempo, Anaya, todavía sin operar, estaba prácticamente ciego. Así que todo el ambiente que describía resultaba espectral. Para colmo, los infras, en su vasta mayoría eran defeños, “chilangos”. E investigar autores de la ciudad de México, en Tijuana, en los años noventa, era un delito. Me olvidé de los infras.

Reaparecieron hasta que unos años después leí la novela de Bolaño. Aquella lectura fue un imprevisto, escalofriante *déjà vu*. Era tiempo, me dije, de ir en su búsqueda. Después de todo, en la versión de Bolaño el movimiento infra termina en la frontera.

Primeras pistas infras

*Sólo yo sé
lo que esta sórdida luz pesa,
la gracia negada.
Haber visto la luz.
Haberla visto, y no mirar ya nada.
Yo sé que hay alas, y vengo
con mi lengua arrastrándome.*

*No fue un atisbo del Paraíso. No.
Fue estar metido en una llama, arder diatiro.
Y luego no que se acabara, sino que se apagó,
Ardió en un fuego negro, en un sol negro,
de esos que se comen toda luz.*

Ramón Méndez,
Al amanecer de un Día Dos Lagartija

El infrarrealismo se produjo entre 1974-1975 y tuvo un primer fin —toda vanguardia posee varias muertes— entre 1977 y 1978. Existen —como jardín de los senderos luminosos que se bazukan— varias versiones de su biografía colectiva. La más afamada es la emitida en *Los detectives salvajes*. De esa versión (unilateral) del mito infrarrealista hay que precaverse como fuente documental, pues es una bella tergiversación de la historia fidedigna de este movimiento poético-vivencial mexicano-sudaca. No se trata de una crónica verista sino de una recreación literaria, tan sardónica como autocelebratoria. *Los detectives salvajes* no es la memoria de la Generación Infra, sino un epílogo. Un epílogo casi cínico; una apoteosis *a posteriori*. Se trata de la renarración semiserena de un episodio sobre desesperados convergentes.

En *Los detectives salvajes* la fundación del movimiento le es atribuida a Bolaño, aunque bajo diversos matices. Según la novia de Belano (el *alter ego* de Bolaño), por ejemplo, el infrarrealismo lo fundó Belano para seducirla. Esta versión, tan cómica como reiterativa de su *copyright* infra, Bolaño la perpetúa a través de toda su novela. En ella, Bolaño comparte el liderazgo con Mario Santiago (ficcionalizado como Ulises Lima) y hace ver al resto de los “real visceralista” como poetas un tanto despistados, alocados, más bien pasivos, sobrecodificados, pues, su pequeño patriarcado. Ha sido el poeta infra José Vicente Anaya (1947), quien ha retado la versión mítica de *Los detectives salvajes*.

Lo primero que hay que entender para comprender el infrarrealismo, es que el infrarrealismo, como ha dicho Anaya, existe y no existe. No hay un infrarrealismo —creer en esta unidad, construirla, es el error de sus sobrevivientes o sus admiradores pósteros—. Lo que tenemos que comprender, de entrada, es la existencia simultánea de varios infrarrealismos. Esto fue lo primero que advertí al indagarlos. Lo que se denomina “infrarrealismo” no es más que la imantación de dispares archipiélagos.

La novela de Bolaño registra uno. La obra poética y la periferia de Mario Santiago, otro. La poesía, personalidad e ideas de Anaya componen un infrarrealismo muy distinto al de Bolaño o Mario Santiago. Yo caracterizaría a la versión de *Los detectives salvajes* como un infrarrealismo irónico; al de Mario Santiago, como un infrarrealismo romántico y a la auto-relectura de Anaya como un infrarrealismo crítico.

Cuando el grupo se desmembró a la partida de Bolaño y Mario Santiago, ya muchos otros se habían alejado por conflictos con el chileno (que indudablemente tenía cierto control de otros miembros del grupo), surgió otra fase infra. Anaya se alejó de ese núcleo y, en cierta medida, abandonó la corriente, tomando su propio rumbo (viajaría al norte, de donde vino su largo poema “Híkuri”) y minimizando a los que posteriormente se identificarían como “infras”, a partir de 1977-1978. Los poemarios de Anaya que pertenecen a la fase infra plena son *Morgue*, *Aludel trizado* y *Punto negro*.

Finalmente, a partir del éxito literario de Bolaño surgió otro infrarrealismo más. Le podríamos llamar infrarrealismo retro o neo-infra (con sede en Internet). Sin embargo, el momento más fuerte del semillero infra está en su periodo inicial, el original y no en sus *remakes* virtuales.

De arranque definiría al infrarrealismo como una corriente poética que, a falta de publicaciones sistemáticas, a falta de apoyo contextual y por decisión propia, no influyó directamente en la literatura mexicana *mainstream*, con la cual mantenía una repulsión mutua; pero que se trató de una orientación poético-existencial que marcó duramente a alguno de sus participantes, convirtiéndolos —a Bolaño, a Mario Santiago, a Anaya, por decir los tres que a mí me parecen los principales— en autores de culto, por mucho que esto pese o sea negado por los críticos atados todavía al paradigma panceano, donde lo humorístico, lo visionario, lo neovanguardista, lo popular o mediático, lo callejero, lo delirante o político, es visto con minusvalía. El infrarrealismo —habrá que notarlo— forma parte tanto de la tradición de una poesía abismal internacional como del espíritu de la antipoesía latinoamericana.

En suma, el infrarrealismo fue fundamentalmente una catálisis y una sinergia espacio-temporal de poetas, que coincidieron entre 1974-1978. Unos expulsados por las dictaduras, como Bolaño, Juan Esteban Harrington (1959) o Bruno Montané (1957), exiliados en México, por el 9-11 chileno, el pinochetazo. O un peregrino del norte, como Anaya (1947), nacido en Chihuahua, que acudía a la nueva Mesoamérica para buscar poetas pares y luego huyó de ella para buscar chamanes rarámuris. O chilangos marginales, defechos descontentos, caifanes cuasi-infernales, como Mario Santiago (1953), Pedro Damián Masson (1954), Jorge Hernández “Piel Divina” (1953) o Ramón (1954) y Cuauhtémoc Méndez (1956). El infrarrealismo fue una coincidencia de exiliados, parias y *outsiders*. De la veintena aproximada de infrarrealistas originales, casi la mitad eran mujeres, como Lisa Johnson, Mara Larrosa (1955) y Vera Larrosa (1955), Guadalupe Ochoa, Estela Ramírez o Lorena de la Rocha (1956).

Definiendo el infrarrealismo como catálisis (y no como grupo sedentario o nómina fija) perdemos la funesta perspectiva centrípeta y autoritaria que requiere un centro (Bolaño), y comprendemos al infrarrealismo como un proceso múltiple de emergencia poética, una aceleración archipiélagica de distintos procesos individuales,

a partir de la cual cada quien construyó su propia visión de la escritura y la existencia. La catálisis infrarrealista explica, asimismo, el nomadismo de una buena parte de sus miembros, como también explica su pronta disipación. El infrarrealismo, esencialmente catálisis y sinergia, no pudo sino convertirse en una diáspora.

El contrapunto de la llamarada de petate y los infrasoles

*A veces sueño que Mario Santiago
Viene a buscarme con su moto negra.
Y dejamos atrás la ciudad y a medida
Que las luces van desapareciendo
Mario Santiago me dice que se trata
De una moto robada, la última moto
Robada para viajar por las pobres tierras
Del norte, en dirección a Texas,
Persiguiendo un sueño innombrable,
Inclasificable, el sueño de nuestra juventud,
Es decir el sueño más valiente de todos.*

Roberto Bolaño, "El burro"

Los infrarrealistas han sido soslayados. La razones de este soslayo son evidentes: sus ideas no concordaban con las del *mainstream* mexicano, dominado por las posturas de Octavio Paz. Los infras (irreverentes, caprichosos, autoreferenciales), además, gustaban de la poesía coloquial y la antipoesía, al estilo de Efraín Huerta y Nicanor Parra, dos de sus influencias más marcadas. Se inclinaban hacia lo presentáneo de la contracultura estadounidense —el enlace *beatnik* es protagónico—, así como a la tradición maldita y visionaria europea. Eran adeptos al rock, las drogas alucinógenas y el neovanguardismo de posguerra. Intelectuales hegemónicos como Paz y Monsiváis descalificaban buena parte de estas tendencias o actitudes, por juzgarlas anglosajonadas, emuladoras del vanguardismo mañanero, desnacionalizadoras, fáciles, vulgares. Para ellos, los infras no tenían voces. Tenían muecas. Eran impuntuales de acuerdo con su visión lineal de la historia de la poesía.

Por otra parte, los infras tampoco comulgaban con poetas como Juan Bañuelos, identificados con cierta izquierda, con cierta raíz popular. Los infras —como un personaje de la novela de Bolaño indica— se colocaron entre "la espada y la pared". Los infras eran todavía más apestados que los narradores de la Onda (José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sainz, etc.), aunque ambos movimientos tienen una consanguinidad indubitable, un lazo polémico. Además, sus actitudes existenciales —la rebeldía, en consonancia general con los años de la década de 1960, los jipitecas mexicanos y el movimiento estudiantil del '68— para muchos los hacían antipáticos, personas indeseables. (Desagradables e irrelevantes, inclusive, para el propio José Agustín, que en *La contracultura en México* no les dedica espacio alguno.) Los infras eran percibidos como "no merecedores" de ser considerados escritores. El establishment sencillamente no quiso ver al infrarrealismo como un movimiento serio. El disgusto a su poética y personas se transformó, instantáneamente y como herencia "crítica" de más de tres décadas, en juicios acerca de la calidad de su escritura. Esa fue la trampa. La descalificación existencial hacia los infras devino invalidación estética. Se declaró su presencia o herencia, nulas. Y a mayor desdén del medio literario, los infrarrealistas llegaron, inclusive, a automarginarse de posteriores antologías o contextos de poesía mexicana, pues el rechazado, a fuerza de tanta puerta cerrada, acumula tal rencor y soberbia de expulsado, que luego será él mismo quien encuentre placer en estrellar puertas. El aislamiento genera resentimiento, es decir, auto-aislamiento, que forzosamente degenera en orgullo ególatra.

Sin embargo, para menoscabo de sus silenciadores oficiales y del propio separatismo del infrarrealismo, el éxito literario de Bolaño resquebraja la sepultura. Bolaño, considerado casi unánimemente como uno de los escritores latinoamericanos claves de fin del siglo XX, no lo olvidemos, se produjo como escritor en el infrarrealismo. Su orientación, persistente en sus novelas —un escritor tan culto como gruñón, un peregrino incómodo, un ironista— salió del espíritu infra. Su obra novelística —incluso más que su endeble poesía— debe entenderse como una mutación del infrarrealismo de los años setenta.

La tesis, pues, de la insignificancia del movimiento infra se vuelve insostenible. Y esto es solamente tomando en cuenta la obra de Bolaño, que no es la única obra literaria notable que salió de la eclosión infrarrealista.

¿Rectificarán su posición los críticos? Lo veo difícil. Los críticos suelen ser poco autocríticos. Sus libros y antologías ya están hechas, son ya incorregibles. Pero la historia es fragilísima. En el siglo XXI, nuevas generaciones (y otras geografías) revalorarán al infrarrealismo. (No dudo que lo vuelvan un mito.) Tendrá incluso un *boom* retroactivo. En paradoja con el ánimo prospectivo de la vanguardia del siglo XX, el infrarrealismo mexicano será la primera vanguardia retrospectiva del siglo XXI.

Hasta ahora, sin embargo, la República de las Letras ha visto al infrarrealismo como *llamarada de petate*, para decirlo con esa cruel y hermosa metáfora mexicana acerca de lo que emociona en un momento —la calentura de una noche— pero que es falso, evanescente, no tiene valor, ocurre en un “petate”: tejido de palma donde duermen los pobres, los amantes miserables, acostón fugaz con concubina de barrio bajo. A los infras se les veía con desprecio, hay que recordarlo, como tanto insiste Bolaño en su novela, afortunadamente sin victimizarlos; al contrario: celebrando su *underground*, heroizando su desplante de apestados. No se olvide: en México, Artaud había sido visto con desprecio (clasista, por cierto) por los poetas Contemporáneos (Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta, etc). Y los infras, que retomaban el espíritu artaudiano, no solamente en su relación con los paraísos artificiales —reprobados por Paz, a propósito de Artaud, María Sabina y la psicodelia—, sino también en su deslinde, por ende, no iban a ser bien recibidos, pues el espíritu de Artaud, medio siglo después, resultaba todavía más detestable para la exquisitez mexicana. Algo similar había ocurrido con los estridentistas durante la década de 1920, juzgados con desdén por los herederos del exquisitismo de los Contemporáneos. Los infras (nacidos en los cincuentas) recibieron una acogida similar. Su poética —explícitamente antipaceana, coloquialista, contracultural— y sus personas —vinculadas a la bebida, las drogas, el desmadre— aseguraban que el medio literario mexicano —tradicionalista, pequeñoburgués, elitista— bloqueará su entrada.

Paz tuvo todo que ver con esta exclusión. Así como ellos mismos. Los infras, lo sepan o no, buscaban el rechazo. Ya lo dije hace unos párrafos: los infras fueron un movimiento separatista, como en los noventas y principios del siglo XXI lo ha sido una buena parte de la literatura norteña y el movimiento de poetas en lenguas indígenas. Y es que formar parte de la República de las Letras en México significa subordinarse al poder literario de la ciudad de México, ese poder tradicionalista, patriarcal, burgués, templado, mayoritariamente apolítico. Y, por lo tanto, en el siglo XX y en el XXI ha habido grupos de escritores o artistas que claman cierto separatismo, aunque no sean plenamente conscientes de esta postura, llamándole “margen” o “exclusión”. Pero lo que proponen, en el fondo, es crear desde cierta autonomía geosemántica.

No se puede decir que la causa de la desaparición infra del mapa oficial sea que se les discriminó, pues aunque ellos mismo a veces así lo denuncien —como es típico de los movimientos poéticos juveniles o cismáticos—, los infra desearon su existencia tal como ha sido. Del mismo modo, por ejemplo, que el miserable elige su menesterosidad y el poeta oficial su canonjía. Así como los rockeros mexicanos retaron a la sociedad y la radio en el festival de Avándaro de 1971 —sus loas a la mariguana, sus “malas palabras” fueron escuchados por la radio, sus “excesos” exhibidos ante la prensa—, de la misma manera los infras desafiaron la tolerancia de un medio literario que, de antemano, sabían que era bastante conservador. Los infras buscaban causar shock. Buscaban ser repudiados. Vivían para provocar su expulsión. Lo consiguieron.

El sótano en que fueron hundidos no es accidental. El infrarrealismo, al darse ese nombre, no sólo se describió sino que también se autocondenó (nombre es destino). El infrarrealismo deseaba mantenerse oculto. Para conseguirlo eligió como su metáfora central los “infrasoles” a los que alude Bolaño en su manifiesto de 1976, una especie de agujeros negros, de soles invisiblemente oscuros, que atraen pero que son soles a los que seremos eternamente ciegos. El infrarrealismo es uno de los principales escotomas de la literatura latinoamericana.

Solamente un hombre ingenuo puede creer que otros obtienen lo que no desean. Por el contrario, la sabiduría honda nos enseña que todo lo que nos ocurre obedece a nuestros más profundos deseos. (No digo esto siguiendo tanto al psicoanálisis sino al vedanta.) Todo lo que sucede yo lo elijo. Todo lo que me ha pasado yo me lo he hecho a mí mismo.

Por sus actos y obras, el infrarrealismo nos deja claro que siempre deseó mantenerse “al margen indomable”, para utilizar la reveladora imagen del poeta tijuaneño Luis Cortés Bargalló. La metáfora de los infrasoles lo revela. Los infrarrealistas lograron su objetivo: permanecer como un sistema solar secreto. No me sumo a los que compadecen la “marginación” o victimización de grupos literarios o sociales en general. Creo indisolublemente en la libertad. Creo que el hombre es profundamente libre. A cada segundo elige su vida. En cada segundo puede (si lo quiere) modificarla. El pobre está a un instante de ser rey. Respeto (y en el caso infra admiro) toda elección existencial periférica, sobre todo —en una literatura como la mexicana— en donde la celebridad centrípeta siempre está a una caseta de distancia.

Sin la novelización de Bolaño hubiese sido difícil la revaloración del infrarrealismo. Sus miembros —algunos de ellos activos, como movimiento, hasta los años de las décadas de 1980 y 1990— hicieron todo lo posible por no formar parte del panorama de la República de Las Letras. Otros —como Vicente Anaya y el propio Bolaño— eligieron divorciarse de la etiqueta y llevar su obra por un rumbo más solitario. Otros protagonistas del movimiento —como Pedro Damián y Mario Santiago— persistieron en su voluntad de permanecer expulsados, de mantenerse puramente aparte, y por ende lo infra se conservó semisecreto. Ha sido el aplausómetro alrededor de Bolaño, a principios del siglo xx, lo que finalmente tienta a deshacer la condición clandestina. El *spotlight* delata a los infrasoles. Pero tan importante como lo anterior es que para comprender al infrarrealismo hay que entenderlo más allá de Bolaño. *Los detectives salvajes* es sólo la punta del iceberg infra.

¡Desbolañémonos! (realidad y novela)

*Odiseo: septiembre 1975 / septiembre 1976, México, distrito federal /
Lucha de clases, batallas, represiones, torturas, muertes, también
amor, también miedo /
desertor, antipartido, disidente
desertor / antipatria
desertor / antitodo
desertor / no derrotado.*

José Rosas-Ribeyro, *Curriculum mortis*

Los infras más célebres fueron los poetas mexicanos José Vicente Anaya, Ramón y Cuauhtémoc Méndez (Moctezuma en *Los detectives...*), Mario Santiago Papatzi —en la novela llamado Ulises Lima y en la vida real seudónimo de José Alfredo Cendejas, que se cambió el nombre porque José Alfredo en México sólo podía haber uno y ése era José Alfredo Jiménez, el cantante aguardientoso de la borrachera caminera—, así como los chilenos Roberto Bolaño y Bruno Montané. También pertenecieron al movimiento el peruano José Rosas Ribeyro, Rubén Medina, José Peguero, Víctor Montjaras-Ruiz, entre otros.

La consonancia infrarrealista llegó a tener alrededor de treinta interlocutores. Todos ellos se fueron conociendo en talleres de poesía —especialmente en el de Juan Bañuelos en la unam, contra el cual los infrarrealistas protestaron tanto en la realidad como en la novela, en donde Bañuelos se llama Julio César Alamo—, así como en fiestas, casas, bares, cafeterías (principalmente en el de La Habana, que en *Los detectives salvajes* se transformó en el Café Quito). Un censo infra más completo lo elaboró Anaya en una entrevista que le hice en marzo del 2006. Remito al lector a esa lista para una cartografía infra más responsable, aunque esto de censar quiénes pertenecieron a una “vanguardia” o “contrapoética” no tiene porvenir. Siempre habrá quien se diga excluido y quien proponga recortar severamente la lista.¹

Al parecer, Bolaño siempre se preocupó por ser considerado el líder del grupo y por ejecutar “expulsiones”. En *Los detectives salvajes*, Bolaño hace que algunos de sus personajes teman ser desalojados de membresía, aunque a final de cuentas el personaje que él interpreta (Arturo Belano) diga a otro (Juan García Madero) que el rumor de las expulsiones ha sido sólo una broma pesada que los demás han tomado en serio.

En buena medida, Bolaño hace un gran trabajo de lavado de imagen en su novela. No hay que reprochárselo demasiado. Es su novela y en la novela todo se vale. Además, esa novela es una obra paradigmática y eso es lo relevante, camaradas. Es el mejor ejemplar del género de la novela sobre una vanguardia, ya sea en Latinoamérica, Estados Unidos o Europa. Además, no hay que olvidar que aunque algunos personajes están inspirados en personas reales, primero, las personas reales no lo son tanto; segundo, en esta camada de personajes ficticios faltan muchos y unos han sido inventados de la nada (el chaval narrador Madero, por ejemplo) y, sobre todo, tercero: *todos los personajes de un novelista son aspectos psíquicos de él mismo, son partes de su personalidad o de su ser*. Aspectos psíquicos, partes, del autor que al ser leídos son aspectos psíquicos, partes, del lector, y que han sido contruidos mediante los aspectos psíquicos, partes, de lo social. Así que, siendo estrictos, no es que Jorge Hernández sea efectivamente el personaje que también obedece al nombre de *Piel Divina* en la novela, sino que el *Piel Divina* novelesco es un aspecto del ser de Bolaño. Como también lo es Alberto (el padrote de la enorme verga) y Bolaño es también Lupe (la prosti, amiga de María) y es, asimismo María, y no solamente los personajes antropomórficos, sino que toda cosa que aparece en una novela es un aspecto de su autor.

Así que Bolaño es también la verga y también el cuchillo con el que Alberto se lo mide porque duda todos los días de su tamaño y el Camaro en el que aguarda y es el Parque Hundido donde uno de los protagonistas de la novela se encuentra con Octavio Paz —y es, por supuesto, Octavio Paz— y es la cocina sandieguina de Bárbara Patterson. Sí, estimados post-estructuralistas y demás secuaces *posmos*, todos los signos de una novela son signos del lector, signos sociales y no sólo “biografemas” o Autor, pero son también partes disímiles, variantes de una misma metáfora madre desconocida por todos ellos, una metáfora que tiende a un centro, pero a un centro anónimo, el imposible centro de un archipiélago, y todos los entes del libro son también el autor, precisamente porque su identidad no es el centro de la obra sino porque la obra es, ¡precisamente!, su fragmentación. Toda novela es un *tour de force* de la autorrepresentación clandestina y ruinosa. Toda novela es el lugar donde la identidad del autor se fragmenta.

Esta es la teoría de la novela a la que yo me suscribo. Y la presento aquí, a propósito de los infras, porque este movimiento —por ser mexicano-sudaca, por ser tardío, por ser clandestino, por ser equívoco— da qué pensar. Qué es la novela. Qué es la poesía. Qué es la identidad.

Belle ano. Ironías del detective salvaje

—¿quién necesita zapatos, azteca boy?

[...]

Los poetas ya no van a París.

Andan en el sur

donde la guerra continúa.

Andan en el norte

donde ha empezado la peste.

Rubén Medina,

“Los poetas ya no van a París”

El “real visceralismo” en que el “infrarrealismo” mutó en la novelización de Bolaño deja ver ya una primera distancia irónica o desnudamiento retrospectivo: el del carácter centralmente visceral que Bolaño atribuye al movimiento. En ese sentido, él mismo lo vivió como un berrinche contra Paz, como un gesto de imaginaria seducción hacia las mujeres del grupo, como un capricho suyo.

En la versión de Bolaño, lo infra es puramente visceral. Una amena cláusula hermenética que algunos infras seguramente denostarían, porque ser descritos como medularmente “visceral” ha sido el señalamiento reprobatorio favorito de sus enemigos en los círculos literarios mexicanos oficiales.

La versión del infrarrealismo que Ramón Méndez (Pancho Rodríguez en *Los detectives...*) ha presentado insiste en que éste nació como una inconformidad ante la mediocridad cultural del medio mexicano; específicamente de la insuficiencia de conocimiento de la historia de la poesía y sus técnicas por parte de poetas como Juan Bañuelos, a quien, presumen, juzgaban “silvestre”:

La idea del nombre y la fundación de un movimiento contra la cultura oficial fue de Roberto Bolaño, entusiasmado por la poesía irreverente de algunos cuantos jóvenes que seguíamos frecuentándonos tras nuestra expulsión del taller de Bañuelos. A fines de 1973 habíamos llegado a ese espacio de estudios poéticos Cuauhtémoc y Ramón Méndez, venidos de Michoacán... Nuestro arribo al taller de Juan fue la gota que derramó el vaso, casi colmado, de la inconformidad que iban acumulando los alumnos del coordinador. El método de estudio, rito repetido dos veces por semana, consistía en que los jóvenes leyéramos en voz alta nuestros incipientes textos, y luego nos criticáramos mutuamente. Pero eso no nos satisfacía. “Vamos a estudiar a los clásicos, Juan”, le decíamos. “Estudiemos el Siglo de Oro, danos algunas clases del soneto”, pero el maestro no tuvo interés, o no pudo, satisfacer nuestras demandas. Al fin, una tarde de principios de 1974, Mario Santiago se presentó al taller con una hoja en que traía redactada la renuncia de Bañuelos, con esa caligrafía particular que caracterizaba al joven vate y, por supuesto, también con su muy singular estilo, irreverente y desparpajado, donde el maestro se autoacusaba de menopausia galopante y otras lindezas para dejar su puesto.

[“Como veo hoy. Una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”,
en *La Jornada Semanal*, 9 de marzo de 1994.]

Los infrarrealistas se veían como una revuelta culta, un proyecto de rebasar la dicotomía poesía bárbara/poesía culta. En *Los detectives salvajes* hay algunos rastros de esta autodefinición; sin embargo, más bien se le ironiza, presentando a los jóvenes poetas como seres impulsivos, envueltos en amoríos insensatos, infatuados con sus líderes; en fin, viscerales. En la novela de Bolaño el infrarrealismo, efectivamente, quedó debajo; subterráneo.

En *Elevación y caída del estridentismo* (2002), Evodio Escalante escribe que la “ferocidad especial” en “la oposición entre estridentistas y Contemporáneos [...] puede pensarse, se trasmina hasta la actualidad”. Estoy totalmente de acuerdo con Escalante. La literatura mexicana del siglo XX puede emblematizarse como una larga, heredada y cansada reyerta entre estridentistas y Contemporáneos. Creo que habrá literatura mexicana del siglo XXI únicamente si este maniqueísmo llega a su fin, no en una síntesis, sino en otro sitio más allá del campo trazado por esta oposición binaria. De no rebasar esta pelea de tuertos, la literatura mexicana permanecerá en el siglo XX. Será únicamente dualista.

El infrarrealismo, a su modo, fue un intento de dejar de ser un nuevo avatar de esta dicotomía. Sin embargo, una parte del movimiento infra —la cercanía que en la vida real y en la novela tenían hacia los estridentistas como List Arzubide y las menciones a Maples Arte dejan claro su identificación con el bando a la izquierda de la literatura mexicana— seguía atado a la reyerta, como seguían atados sus críticos, aliados al fantasma de los Contemporáneos.

¿Quién te gusta? ¿Gerardo Deniz o Ricardo Castillo? ¿Qué lees? ¿Bukowski o Auden? ¿Breton o Artaud? ¿Prefieres la literatura francesa o la gringa? ¿Bellas Artes o los bares? ¿Jorge Cuesta o Salazar Mallén? ¿Tomás Segovia o Juan Rulfo? ¿Desempolvar los números de *Vuelta* o *browser* Internet?

Esta lucha, por cierto, ha proseguido en las páginas de revistas como *Letras Libres*, *Moho*, *La Tempestad*, *Paréntesis*, *Replicante*. Cada quien, a su manera, realimenta la lucha entre estridentistas y Contemporáneos, ya sea Christopher Domínguez descalificando a los infrarrealistas por ser “malos poetas” y a la “literatura basura” (o “realismo sucio”) de Guillermo Fadanelli o Naief Yehya, o su autonombrado hijo, Rafael Lemus, menospreciando la literatura norteña, o los escritores de la frontera burlándose de los pudibundos y aburridos escritores defechos. Todos, de alguna manera, hemos participado en esta dialéctica. Pero esta dialéctica, por lo menos para mí, ha dejado de ser divertida o fructífera. Lo repito: llegaremos al siglo XXI cuando hayamos descubierto un espacio-tiempo allende esta predecible pelea.

Releyendo manifiestos infras

*Te digo que hay un destierro garabateado
en nuestras danzas.
¿Te has preguntando quién no cabe
y por qué no cabe en esta historia
maldita
la milagrosa civilización
el PRINCIPIO DE LA REALIDAD?
Qué hacemos, poeta,
si es verdad que sólo en los poemas habita la Expulsión.*

Lorena Rocha, *Pájaro hembra*

La cuestión de la membresía apareció pronto entre los infrarrealistas. No olvidemos que se trata de una vanguardia tardía, es decir, una vanguardia que se definía desde una hiperconciencia histórica de las vanguardias de principios y mediados de siglo. En la versión infra tardía de Elmer Santana se considera que a Bolaño lo propulsionaba, exactamente, lo puramente libresco —un espíritu vanguardista retro— y que fue hasta que Bolaño se retiró de México y “el capitán P. Damián Bautista” se hizo del “timón” infra cuando el “grupo-pandilla” adquirió “verdad y fulgor; potencia, certeza y sentido”. En esta variante del mito, Bolaño fue un falso profeta y el infrarrealismo se solidifica a partir de 1977, precisamente cuando otras versiones, como la de Anaya y Bolaño, lo declaran extinto. Al parecer, los tres manifiestos que conozco —el de Anaya, Mario Santiago y Bolaño— fueron escritos en 1975, primer año de una organización explícitamente infrarrealista. El de Anaya se titula “Manifiesto infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites”. Su espíritu recuerda al del surrealismo, a Artaud, pero también a la idea de agrupación de los poetas Contemporáneos mexicanos, que se veían como un “archipiélago de soledades” y un “no grupo”; es interesante el énfasis de Anaya en un orden horizontal interno, en una denuncia anarco contra cualquier intento de caciquismo:

MUNDOS ONDA GENTE QUE ME INTERESA:

NICANOR PARRA CATULO QUEVEDO LAUTRÉAMONT MAGRITTE CHIRICO ARTAUD VACHÉ JARRY BRETON
BORIS VIAN BURRROUGHS GINSBERG KEROUAC KAFKA BAKUNIN CHAPLIN GODARD FASSBINDER ALAIN
TANNER FRANCIS BACON DUBUFFET GEORGE SEGAL JUAN RAMÍREZ RUIZ VALLEJO EL CHÉ GUEVARA
ENGELS “ESE MAESTRO DEL SARCASMO” LA COMUNA DE PARÍS LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA LA
EPOPEYA DE LAS NÁUFRAGOS DEL GRAMNA (SE ME OLVIDABA) : HIERONYMUS BOSCH (EL INFALTABLE)
WILHELM REICH LA PORNOGRAFÍA MÍSTICA DE CHARLES MAGNUS LA ERÓTICA MULTICOLOR DE TOM
WESSELMAN JOHN CAGE JULIAN BECK JUDITH MALINA & SU LEAVING THEATRE (Y PARA FINALIZAR) EL
MARQUÉS DE SADE HÉCTOR APOLINAR ROBERTO BOLAÑO JOSÉ REVUELTAS (Y SU DESCUBRIMIENTO DE QUE
LA DIALÉCTICA A VECES TAMBIÉN ANDA COMO CANGREJO) JUDITH GARCÍA CLAUDIA SOL (Y HASTA EN DÍAS
NUBLADOS) CLAUDIA SOL

Ese dialéctica, que “a veces también anda como cangrejo”, es la dialéctica propia del infrarrealismo, una variante de la dialéctica europea, como lo es también la dialéctica alucinante de Lezama Lima. La dialéctica-cangrejo —en un sentido irónico y en los infras en un sentido de procedimiento productivo— alude, por ejemplo, al hecho de que esta lista que hace Mario Santiago en su manifiesto es una rescritura de aquel “Directorio de vanguardia” incluido al final del “Comprimido estridentista” de Manuel Maples Arce, en 1921, donde este poeta conjuntaba los nombres de autores hispanos (de Cansinos Assens y Gómez de la Serna a Borges) con los de artistas y escritores del otro lado del Atlántico.

Creo que hemos sido muchos los que nos hemos preguntado cómo elaboró Maples Arce esa lista, porque ahí se incluyen nombres que hoy ya nos resultan no sólo desconocidos, sino en algunos casos inverosímiles. (Bolaño, mediante el personaje apócrifo de “Amadeo Salvatierra” en *Los detectives salvajes*, por cierto, también recrea extensamente esta lista, con interpolaciones burlescas). Maples Arce buscaba, por una parte, validar el estridentismo a través de su conexión con otros vanguardismos e intertejidos; por otra, dejaba claro el espíritu cosmopolita de su aventura simultáneamente nacionalista.

Mario Santiago, en 1974, rehace el directorio de Maples Arce, le ubica *addendum*, pues a la vez que su manifiesto es una dis/continuación de la tradición del manifiesto occidental, es también una dis/continuación de la manera en que la literatura latinoamericana ha devorado los signos de Occidente, pues tanto la lista de Mario Santiago como la de Maples Arce (y la de Bolaño) son devoraciones, mapas del consumo, cartografía de digestiones.

Ahora Bolaño. El espíritu del manifiesto de Bolaño —“Déjenlo todo, nuevamente”— publicado en 1976 es un intertejido anagramático que recuerda a toda la historia del manifiesto vanguardista del siglo xx. Su final, por cierto, parece una alusión a *On the Road* (no olvidemos que Anaya, Mario Santiago y Bolaño eran, en ese tiempo, traductores eventuales y lectores asiduos de la generación *beatnik*), ese desenlace-climax para un metamaniesto-*collage* bombástico, combina un guiño de ojos al “sensacionismo” de Pessoa (sin aludirlo), la consigna surrealista y al grito automovilístico de Kerouac:

Hacer aparecer las nuevas sensaciones – Subvertir la cotidianeidad

O.K.

DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE
LÁNCENSE A LOS CAMINOS

Ulises Lima y Arturo Belano, además de otras muchas cosas, es una reescritura jocosa de las novelas de aventuras de los *beatniks*, de la pareja Neal Cassidy-Jack Kerouac. Como puede verse, el infrarrealismo es una vanguardia al segundo grado; es un re-génesis. Un espontaneísmo revisitado. Genet vuelto Gennette. Es curioso que en su despedida con Anaya, éste haya acusado a Bolaño de creerse “Breton” (por capataz), Bolaño lo acuse de creerse “el Artaud” de los infra; mientras que Ramón Méndez nos recuerde que alguna vez Bolaño llamó a Mario Santiago el “Ginsberg” de México, y Méndez era el (Gregory) “Corso” de los infras. (Cuando Méndez escribe “Corso” en *La Jornada* y aún en la página oficial de Internet de los neo-infras, por cierto, aparece “Corzo”). Si hay algo claro es el carácter reescritural del movimiento infrarrealista. El movimiento infra tiene dirección subterránea. Histórica y psíquicamente, lo infra subterraniza. Al dirigirse hacia lo sub, hacia lo infra, como un gusano que remueve el subsuelo, el movimiento infra —y notemos que ahora me refiero a algo más amplio que los poetas infras; me refiero a la dirección infra del pensar— altera capas de los pasados, reordena subsuelos, reescribe ancestros, recrea muertos, altera archivos, invierte la dirección del tiempo lineal (volviéndolo tiempo-cangrejo o tiempo-espiral), pues seguir la

dirección infra del pensamiento consigue que el presente y el futuro acaezcan en el cuerpo vivo del pretérito. Presencia del porvenir regresado.

Lo infra, lo popbarroco y lo apócrifo

*Nacos Caos
de la existencia*

*el ombligo del mundo
is everywhere*

Rubén Medina,
“Nacos”

Decía Bolaño en su ensayema “Ocho segundos con Nicanor Parra”, incluido en *Entre paréntesis*:

La poesía de las primeras décadas del siglo xxi será una poesía híbrida, como ya lo está siendo la narrativa. Posiblemente nos encaminemos, con una lentitud espantosa, hacia nuevos temblores formales... LA HORA DE SENTAR CABEZA NO LLEGARÁ JAMÁS.

Ese mescolanza la conservó Bolaño en su prosa. Es uno de sus rasgos distintivos. Por otra parte, no solamente el lenguaje novelístico de Bolaño es una mezcla —en la mejor tradición latinoamericana— de lenguaje culto y popular, sino también el paso mismo de la poesía hacia la novela es la evidencia de una trasmutación de formas ocurrida durante su existencia. Poco se ha investigado de este paso de la poesía hacia la novela, un atajo que no solamente concierne a muchos novelistas, que primero fueron poetas y después concluyeron en la novela, sino que también envuelve a la historia propia de la novela como estructura histórica. No lo olvidemos: la novela es una mutación que sufrió la poesía.

En lo que se refiere a la mutación interna del poema es notoria la desfiguración del texto mediante su inmersión en los bajos fondos de la cultura. Una parte de la poesía infra —pienso sobre todo en la de Mario Santiago— lindó con los principios de un neobarroco urbano. Si pensamos en sus poemas de *Aullido del cisne*, nos topamos con una lengua que venera lo chilango —y que si está llena de aritmética es porque es parte de la crisis mexicana. Mario Santiago se adelantó al canto de la naco, de finales de los años noventa. Entona con la reivindicación de lo popular en los mass media mexicano y en la cultura cool finisecular, donde lo naco y lo chilango se vuelven chic. La poesía de Mario Santiago es parte del popbarroco defeño, como ningún otro poeta mexicano lo ha sido antes o después de él. Es increíble que no se le antologue o conozca más. La obra de Mario Santiago es la poetización de lo chido.

“Otros elementos caracterizan la poesía de Mario Santiago —el desafuero, el terrorismo verbal, la incorporación de signos aritméticos, la acumulación de datos (o señales) culturales”, escribía Miguel Donoso Pareja, en su larga introducción a *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*, antologados por Roberto Bolaño (Editorial Extemporáneos, México, 1979). Una de las causas del silenciamiento de la poesía infra fue que se adelantó a un lenguaje híbrido popular, para el que la poesía mexicana mainstream, pazentrista, no estaba preparada.

En el caso de la poesía de Mario Santiago —y en mucha menor medida la de los hermanos Ramón y Cuauhtémoc Mendez—, combinó el lenguaje popular mexicano con el espíritu retrovanguardista, que podríamos denominar lo naco-posmo.

Caló es vivir & acalambrarse es tocho

La luz se mete la verga a sí misma
bajo el puente ahíto del electroshock
La muerte es el fuego que revive
al cochambre en bruto de la cacerola
La muerte no es muerte
Su eterna cicatriz florea
Como voz de parto
O como voz / sencillamente /

Como flor de voz

La cultura mexicana, después del optimismo desarrollista de mitad de siglo, comenzó a penetrar en su propia cultura popular. Los infras fueron precursores literarios de este giro. A finales del siglo XX, desde la televisión hasta el llamado nuevo cine mexicano —con filmes como *Amores perros*—, se buscaba en el lenguaje popular (sobre todo el defeano) a la Neta. La Neta es la verdad cruda, la verdad de la urbe y el ser humano, lo que no está sujeto a cantinfleo o prñismo, retórica gubernamental o mentira social. La Neta es la sustitución de la Verdad, ya totalmente desacreditada en México, sustituida por la verdad callejera, la Neta.

El infrarrealismo fue el movimiento literario que cristalizó en la literatura este giro hacia el lenguaje popular que venía dándose en la cultura mexicana en su totalidad, pero que la literatura canónica, en su vasta mayoría, rechazaba, por creer que su función, precisamente, era resistir los embates de lo popular.

El infrarrealismo no es singular. El infrarrealismo es muchos. En su pluralidad incluso contacta lo chicano, como ocurre con Rubén Medina. Y el infrarrealismo es también el combustible con el cual Bolaño-Belano impulsó su automitografía en *Los detectives salvajes*. La prosa de la novela de Bolaño es una calcomanía caleidoscópica del lenguaje infra de los años setenta. Es el infrarrealismo reimaginado.

Parece increíble que actualmente Bolaño sea leído en México por aquellos cuyo engreimiento conviene a la pesadez hepática del chileno, pero que por ser leído de modo exquisito —la crítica mexicana que lo ha favorecido corresponde a la tradición de los Contemporáneos, no tanto a la de los estridentistas, en la cual se insertaba el infrarrealismo—; pero lo que el infrarrealismo, los infrarrealimos, planteaban era una ruptura no sólo con el lenguaje panceano, sino con la lengua refinada de la poesía mexicana. No olvidemos que todos ellos eran atentos lectores de Nicanor Parra.

Estos antipoetas mexicanos (y sudamericanos, si recordamos a Bruno Montané, Roberto Rosas Ribeyro y al propio Bolaño) querían desmadrar la solemnidad de la literatura nacional, en consonancia con el espíritu rockero, punk, psicodélico, del post-68. Si pensamos generacionalmente al movimiento infra, su estética y metafísica —léase por ejemplo la poesía de José Vicente Anaya, canto inconfundible a la circunstancia existencial de la generación que padeció la Guerra Sucia— no hay literatura que mejor represente la banda de Avándaro y al contra-espíritu del Halconazo que la escritura infra, cúmulo de los años setenta en México.

Por otro lado, quiero subrayar que lo infra es un avatar de la modalidad apócrifa de la literatura latinoamericana. Lo infra del movimiento no sólo reposa en su carácter de tendencia subterránea, invisible, periférica o separatista, sino que también lo “infra” significa el carácter palimpsestico de este movimiento: todo los textos que hay debajo, toda la realidad en que se cimentan y que rehacen en su descenso diagonal. El infrarrealismo es a la vez pastiche y parodia, reescritura y cita, alegoría y página en blanco.

El infrarrealismo, desde mi punto de vista, encarna perfectamente una de las características vertebrales de la literatura latinoamericana. Me refiero a la decisión de formar un tronco análogo, paralelo, un *doppelgänger* de la literatura occidental, siguiendo algunos de sus rasgos, más de modo irónico, hipócrita, fingidor, borgeano, falso, post, paralelo. Y el lenguaje infra, precisamente, contiene este elemento infra. Se trata de una vanguardia apócrifa. Pero apócrifa no por ser “falsa”, sino por ser secreta, que es el significado clandestino de lo “apócrifo”, lo esotérico o aparte.

Como vanguardia apócrifa —y aquí recuérdese la oposición herética entre los libros apócrifos y los libros canónicos bíblicos—, el infrarrealismo tendió a re-producir el lenguaje vanguardista del siglo XX —lo mismo hicieron, por cierto, el concretismo brasileño y la contra-poéticas estadounidenses— en una suerte de doblaje, adaptación o subtitulación de lenguajes vanguardistas europeos (y en menor medida estadounidenses) pero con el torcimiento de cuello indispensable para dotar a su lenguaje de una marca distintiva, de una modalidad apócrifa inconfundible.

Así, además de catálisis y sinergia de un grupo no-grupo, los infrarrealistas son un eslabón perdido de la literatura mexicana. Son continuadores de la cercanía a la poesía anglosajona y sudamericana contracultural promovida en México durante los sesenta por el grupo en torno a *El Corno Emplumado* (nacida en 1962), la revista bilingüe de Sergio Mondragón y Margaret Randall —probablemente la revista de poesía más aventurada que se haya publicado en México en la segunda mitad de siglo—, cuyo idea surgió, dice Randall, durante las lecturas informales entre poetas mexicanos y estadounidenses en la casa de Philip Lamantia en la Zona Rosa de la ciudad de México. *El Corno Emplumado* fue obligada a cerrar por la presión del gobierno, después de su toma de postura en torno al movimiento estudiantil del 68, pero que hasta ese momento se había dedicado a promover una visión continental del poetizar, publicando a los poetas beatniks, la etnopoética estadounidense, Black Mountain y sus maestros, como Williams y Pound, así como poetas de grupos como Espiga Amotinada —que en *Los detectives...* son denominados Poetas Campesinos—, poesía concreta brasileña, nadaístas colombianos y poetas sudamericanos en general. Los infrarrealistas

revitalizaron, durante los setenta, la antropofagia de poesía internacional que grupos de poetas como el de *El Corno Emplumado* habían realizado en los sesenta. Sin el infrarrealismo mexicano es imposible entender la historia de la antropofagia de la vanguardia y de la contracultura, y de ciertos avatares de lo apócrifo durante el último cuarto de siglo del siglo XX.

Hacia delante, el infrarrealismo también es eslabón perdido. ¿Se podría entender debidamente la literatura basura o realismo sucio de autores como Guillermo Fadanelli o revistas como la *Pus Moderna*, la *Regla Rota* o *Replicante* de Rogelio Villarreal? El realismo sucio no es sólo reinención de Bukowski y Burroughs, sino también actualización transcreativa del lenguaje urbano, del cinismo defensivo, de la Neta más culera. El realismo sucio no es tan vinculado a la literatura de la Onda tanto como al infrarrealismo, de Bolaño al Booker. Y, por otra parte, la remezcla de lenguajes populares, musicales, mediáticos y transnacionales practicado, a su manera, por corrientes como el estridentismo y el infrarrealismo, tiene otro avatar en la literatura nortea y fronteriza que desde los años noventa cobró protagonismo en el contexto nacional mexicano. Si quitamos al infrarrealismo, los movimientos peripéricos o alternativos de la literatura de los años ochenta y noventa pierden parte de su historia, que no es, por supuesto, una historia lineal, sino la de un cuerpo-sin-órganos, para usar la imagen de Artaud-Deleuze. Del infrarrealismo a la literatura electrónica de Tijuana no hay una columna vertebral directa, lo sabemos. Pero sí existe un campo minado compartido, historias similares de antropofagia, apócrifo, mestizajes y, sobre todo, viaje nocturno.

El psicoviaje de lo infrarreal

Gaby:

*Nos toca desbaratar los códigos del amor.
Descubrir una bengala en la sangre.*

Vera Larrosa, *La bengala en la sangre*

Junto a este análisis histórico y literario, de donde desprende el carácter catalítico, sinérgico, diaspórico e híbrido de algunos infrarrealismos, quiero hacer un análisis existencial, un análisis de la profundidad de la condición “infra”, pues este movimiento ejemplifica, dentro de su propia variante, un fenómeno más amplio, un estado específico del sujeto poético: el del poeta que baja al submundo y durante ese tránsito ocurre el “mal-viaje”, la “caída”, la “muerte”, la “pérdida”. Como ha dicho Bolaño, lo infra responde, sobre todo, “a un estado del alma”. Yo llamaría a ese estado del alma *la ruptura de la concha*.

Lo infra requiere una conchiliología; un análisis de cómo se sale de la concha, queriendo decir por la concha, el estar encerrado, el vulnerabilizarse, salir en blando, abandonar, pues, el ser socializado para adquirir (desprotegido, sin concha) un nuevo ser, subterráneo y nocturno.

Los poetas infras representan el pasaje de un grupo de jóvenes escritores desde su identidad social en crisis hacia la construcción de un descenso a sus propios infiernos, pues en ese submundo —como nos lo enseña la mitología— se alcanza la muerte y, a veces, el renacimiento. Lo infra es un viaje. La poesía que se produce durante este viaje —aquí se localizan el pensamiento indígena, la poesía maldita, el dadaísmo y surrealismo y una parte de la contracultura estadounidense— es una lucha contra la concha y, por otra parte, un canto subterráneo, una descripción del descenso al “infierno”, “inconsciente”, “Mictlán” o “Hades”.²

Emanar de la concha es una destrucción de lo crustáceo, peligro del molusco. Lo que ocurre en este proceso, en general, es la transmutación de una forma en otra. Así que lo infra —en cuanto al texto— deviene transformación del género literario, en reconstrucción de su cuerpo-texto, pérdida de figura conocida, adquisición de apariencia grotesca, híbrida, monstruosa, inconclusa, rara, desconocida. No solamente el poeta cambia, sino también la forma literaria, la estructura del poema que, fundamentalmente, desestructura su forma previa.

Los géneros literarios corresponden a estados psíquicos. En el paso de un estado a otro, merced el proceso de descomposición, se crean las nuevas formas estéticas. La experimentación poética o artística profunda se deriva de un psicoviaje. En ese psicoviaje mueren las formas canónicas o, por lo menos, ya se percibe su dureza. La renovación de las formas proviene de una crisis que fue prolongada por el emprendimiento de un viaje que devino muerte del viajero; un viajero que no siempre se recupera de la travesía vertical y al que muchas veces, aunque no haya conseguido resurrección propia, sí prosigue renacimiento de una forma cultural. A veces, el sujeto tiene que perecer, descomponerse por completo —como en el autosacrificio de los dioses prehispánicos— para que las formas de su cultura puedan volverse otras.

Entendiendo algunos de los aspectos de la concha, Bachelard escribía:

Todo es dialéctica en el ser que surge de una concha. Y como no surge todo entero, lo que sale contradice a lo que queda encerrado. Lo posterior del ser queda encarcelado en formas geométricas sólidas. Pero a la salida, la vida tiene tanta prisa que no toma siempre una forma designada, como la del lebrato y la del camello. Hay grabados que nos enseñan a la salida extrañas mezclas de seres [...] La concha es un caldero de hechicera donde hierve la animalidad [...] Basta abreviar la evolución para engendrar lo grotesco. De hecho, el ser que sale de su concha nos sugiere los ensueños del ser mixto [...] Es el ser semimuerto y semivivo y, en los grandes excesos, mitad piedra y mitad hombre.

[Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, FCE, Santiago, Chile, 1993, pp. 143-144]

Así pues, lo infra no solamente es una crisis de identidad del poeta sino, sobre todo, uno de los procesos por los cuales la poesía muere y se renueva. Lo nuevo es lo forense. Lo nuevo es lo larvario. La cultura mexicana, que posee una fuerte relación con la piedra, sin embargo, sabe que solamente puede renovarse cuando abandona sus estructuras pétreas, las enferma hasta volverlas blandas, gusanosas. Del mito de Quetzalcóatl hasta el infrarrealismo de los años setenta, la cultura mexicana gusta de probar el camino de la degradación y al descenso, como el camino rumbo al renacimiento. Al tomar este sendero, recuerda al hombre en general que las culturas y sus formas se transforman cuando se está dispuesto al submundo, en cuyo trayecto las estructuras, figuras y formas se retuercen. La historia de la poesía y el arte es la historia de un cuerpo que está dispuesto a deformarse.

RESEÑAS

***Robo calificado*, de Lucía Rivadeneyra**

HÉCTOR CARRETO

Robo calificado, poemario con el que Lucía Rivadeneyra recibiera el premio “Efraín Huerta” 2003, otorgado por el Municipio de Tampico, se compone de cinco pequeñas partes: “Los suicidas”, “Sol y sombra”, “Robo calificado”, “Vagabundeos” y “Los sentidos”.

Dentro del marco de la poesía que actualmente se escribe en México, donde lo dominante, lo que está de moda, se reduce a vacíos juegos de lenguaje, llama la atención el libro de Lucía, desde su título y las secciones ya mencionadas, hasta los asuntos que trata.

El tema del suicidio, que desarrolla en la primera parte, de ninguna manera lo aborda con el patetismo con el que lo hacen muchos otros poetas. Los siete suicidios que nos presenta esta poeta están más cerca de la página roja del periódico que del monólogo lleno de culpas y autocomplacencias. Sin embargo, el tono del discurso no es frío ni indiferente. En unos despierta la curiosidad por saber qué pasó por la mente del que se quitó la vida, y qué sintió, a punto de morir, o ya muerto incluso, al dispararse o ingerir veneno. No hay culpas ni se preguntan razones; son, simplemente, decesos que ocurren a diario en el mundo; suicidios de seres anónimos, víctimas de las grandes urbes. La verdad del poema está en que esos suicidios no los sentimos extraordinarios o especialmente trágicos, sino al contrario: estos poemas —diría hiperrealistas, de nota roja— nos recuerdan que los suicidios son el pan de cada día.

Muy distinta es la otra parte criminal del libro, y que es el que le da nombre al libro: “Robo calificado”. “Siempre se vuelve al lugar del crimen”, dice el verso inicial del primer texto. Pero no encontramos joyas, dinero o pinturas valiosas. Se trata del regreso para un ajuste de cuentas emocionales en una pareja: reproches, deslealtades, posiciones ventajosas, en fin, huellas que se hacen visibles bajo la lupa. En el apartado “Sol y sombra”, dedicado a la memoria del gran torero David Silvetti, la poeta, en un alarde de recursos, transporta la relación de pareja a la arena de la plaza taurina, donde el sexo se mezcla con la muerte, la sangre con el helado sudor del miedo, los cambios de roles entre víctima y victimario. Por supuesto, la iconografía de la fiesta brava viene muy bien al simbolismo erótico: las banderillas de lujo, la “madera con acero filósísimo”, las sedas, la falda que cae, “el olor del animal / herido”. Y no sólo eso; entre un poema y otro cambian los pasos porque cambia el ritmo. “El tercero”, por ejemplo, construido en octosílabos, adquiere ecos de romance. En “El cuarto”, en cambio, un reacomodo de versos lo convierte en soneto, no sólo por sus endecasílabos,

sino por la estructura que desarrolla una sola idea. En “El quinto”, por citar un último ejemplo, se alternan estrofas de once y de siete versos.

Como lector, agradezco a poetas como Lucía Rivadeneyra, que tienen muchas cosas que decirnos, porque *Robo calificado* no termina con estos poemas comentados a vista de pájaro. El recorrido por las páginas de este libro continúa, en la sección “Vagabundeos”, con el desacoplamiento de la pareja, pero ahora con la complicidad de la gran ciudad, que sólo está como testigo mudo ante la desolación humana. Como ejemplo, cito una parte de “Línea tres”: “Urbanos inseputos, / como dos solitarios —un domingo— / frente al metro Balderas.”

El poemario cierra con textos donde los cinco sentidos son el método para conocer al otro. Si en los textos de “Robo calificado” se le descubría por actos, en “Los sentidos”, el acercamiento se da a través del camino sensorial, apoyado por una terminología que va más allá del poeticismo, es decir, los nombres de los órganos revisten al texto de una presencia diferente y más contundente: el pabellón, cartílagos, lóbulo, Trompa de Eustaquio, seno esfenooidal, poros y cornetes, retina, esclerótica, etc., no forman parte de los estériles juegos del lenguaje de los que hablé al principio, sino de un discurso que, con estos términos, amplifica el perímetro de la poesía.

Todo esto nos revela a una poeta conceptual, rica en recursos técnicos y en ideas poéticas, que desarrolla sus textos sin ornamento alguno. Diría que es una poética desnuda, a veces lacónica, a veces muy sensual, a veces marcada con una gran ironía.

Felicito a Lucía Rivadeneyra por regalarnos su poesía, tan necesaria en estos tiempos, y felicito también a la editorial Colibrí por haberla publicado en su hermosa colección As de Oros.

LUCÍA RIVADENEYRA

Robo calificado

Colibrí, col. As de Oros, México, 2006.

La suma de Mercedes Roffé

MARÍA ANTONIA ORTEGA

En el libro de Mercedes Roffé, libro de libros, suma poética (en la que además el sentido de la trayectoria y la aspiración a consolidar una obra —que a veces en la actualidad quiere olvidarse a través de una cierta tendencia a la repentización poética ocasionando verdaderos cortocircuitos que amenazan la instalación— predominan afortunadamente aquí sobre la novedad de una publicación aislada y puntual), no se da el contraste entre el blanco y el negro, sino entre el negro —o el blanco— y el color del tiempo, más suave, más matizado, con sus tonos ahuesados, y esta combinación, tan propia de la tradición hebrea —una de las que mejor ha sabido interpretar el enigma del tiempo, se diría casi que de manera musical—, se alcanza plenamente en la poesía de Roffé. En ella la fusión entre música y tiempo es absoluta.

Aquí se apela en muchas ocasiones al tiempo como rito, incluso como rito moderno (hasta como el mismo espíritu de la vanguardia). Cabe recordar que un rito responde al propósito de alcanzar la repatriación al tiempo originario.

Me atrevo a afirmar que en esta poesía se da el siguiente descubrimiento: el del sentido inverso al del paso de las generaciones, al del encadenamiento a través de los nacimientos sucesivos, al deseo de poblar la Tierra.

Mercedes Roffé tiene su estrella en la espalda, brilla desde donde viene Roffé. Se trata del momento de la revelación de otra verdad manifestada sólo en el secreto de algunas vidas, que dan de ella testimonio. Porque es entonces cuando comienza el desnacimiento, que es lo contrario de la muerte, pues consiste en bogar hacia la fuente, remontando el curso de la corriente como algunos peces. Se trata de la devolución desinteresada del propio ser a los antepasados, su reintegro poco económico, ir más allá, antes del nacimiento, sin exigir la eternidad como si fuera la contraprestación en la cláusula de un contrato, pero también sin renunciar a ella. Nos hallamos ante un gesto desinteresado —a lo Bataille— y además expresado dentro del marco de los recursos propios de nuestro tiempo, sin renunciar por tanto a la experimentación ni al devenir poético que no debiera rechazar nunca la idea de modernidad, por mucho que ésta esté bajo sospecha: mejor así.

La poética de Mercedes Roffé es pues la del desvivirse; para ello no se encadena a un nacimiento, sino a un árbol, en su ansia de luz. Su poesía recuerda la pintura de Frida Kahlo titulada Raíces, un autorretrato de cuerpo entero con raíces unidas a la tierra.

La poesía de Mercedes está dotada, poseída de tal amplitud de registros, que podría definirse de muchos modos posibles, con la consecuencia de conseguir una redefinición de la poesía. Yo llamaría a esta poesía surrealismo ascético. Incluso en el libro incluido, *Las noches y las palabras*, se aproximaría al poema gótico. Aquí cobra un gran protagonismo la fina ironía, no el chiste fácil o la ordinaria sorna. Se da un *revival* de san Juan de la Cruz, al que Roffé recuerda en otro de sus libros incluidos en la presente antología —*Cámara baja*—, donde se da un encuentro entre los esposos místicos en un ambiente muy chic, antes o después de una noche loca, en los barrios de París. Aquí el fervor místico no se celebraría con vino sino con champagne. Y no se trata de ninguna blasfemia, sino de entusiasmo.

En otros lugares de esta generosa antología se expresan algunas importantes tesis por medio de arquetipos familiares o grupales, como los de “hermanita”, o la memoria de los ancianos. En esta poesía conviven juntos alguien muy joven y alguien muy viejo; y el tono alcanzado es el del acusativo, tan presente en la obra de algunos filósofos de nuestro tiempo, tan imprescindibles como Levinas o Rosenzweig. Aquí también se construye —o reconstruye como sobre las ruinas de las grandes guerras— el gran *tú* de la ética para apoyar sobre él la filosofía. Se puede seguir escribiendo poesía después de Auschwitz, pero sobre el *tú*.

Y luego se oye muy cerca la gran explosión, el gran detonante que es nuestra cultura en su estado actual, con las más grandes posibilidades de intercambio que jamás hayan existido en tiempo alguno, superando lo incestuoso, y que se manifiesta en esta poesía al modo de un *big-bang* luminoso, holístico, dinámico como un holograma, lleno de posibilidades y recursos estilísticos, partículas de luz interior, gran protagonista de este libro, como en *Las olas* de Virginia Woolf, pero no su única invitada. La obra de Roffé es un libro abanico, así como los *Cinco metros de poemas* de Oquendo de Amat es un acordeón. Roffé participa del espíritu de la vanguardia y del sentido de la modernidad sudamericanos.

Con su primer libro —*Microcosmos*— Roffé crea una caligrafía poética muy fina, ya que emplea no pocas expresiones con un significado muy adelgazado. Hace miniaturas y frecuente la paradoja, habiéndose precozmente apartado de la doxa, de la ortodoxia, del dogma. Convierte en caligrafía sus tradiciones, como si se recordase con el lenguaje que emplea la etapa en que se rebasó el monosílabo. ¿Por qué empezó el ser humano a expresarse con palabras que ya no cabían en un monosílabo, sin perder la nostalgia del *sí* y del *no*? Precisamente la literatura es su superación, pues ocupa lo estadios intermedios entre el *sí* y el *no* llenos de misteriosos paisajes.

La doble negación y el Neti Netí del hinduismo son una afirmación, como lo es la obra de Roffé. Porque esta poesía es apofántica, asertiva, enunciativa, Mercedes Roffé nombra.

MERCEDES ROFFÉ
Milenios caen de su vuelo. Poemas 1977-2003
Ediciones Idea, col. Atlántica, Tenerife, 2006.