

Poesía y palimpsesto en Vicente Quirarte y Jorge Esquinca o la búsqueda de un lugar en territorio minado

ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ

Universidad de Santiago de Compostela

De la pluralidad de voces con que cuenta la nutrida generación poética mexicana de los cincuenta,¹ las obras de Vicente Quirarte (México, D.F., 1954) y Jorge Esquinca (Guadalajara, 1957) muestran puntos de contacto entre sí, siendo uno de los principales la frecuencia con la que recurren al tema de la poesía. La metapoesía, que en principio no supone una novedad, puesto que otros muchos poetas han utilizado este motivo como materia prima para su trabajo, en el caso de los dos poetas abordados en este estudio resulta ser un factor de primordial importancia ya que, por una parte, los vincula directamente con poetas de la modernidad como Mallarmé, y por otra, hace de sus obras manifestaciones claras de una tendencia de la poesía mexicana reciente. Sin pretender llevar a cabo un análisis exhaustivo de los textos metapoéticos de estos autores, puede decirse que tal práctica es consecuencia de una serie de circunstancias presentes en el ambiente artístico de los últimos años, y que conviene examinar en tanto que son indicativos de por dónde discurre la poesía de nuestro tiempo.

¹ En cuanto al término “generación de los cincuenta” es necesario aclarar que, aunque por lo general se acepta su distinción del grupo de poetas nacidos en la década de los cuarenta, apreciamos entre ambas promociones más semejanzas que diferencias (Ver Vicente Quirarte 1985 25). Sin embargo, recientemente la denominación de “generación de los cincuenta” se ha empezado a hacer oficial, puesto que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ha editado una colección titulada *Los cincuenta* conjuntamente con la Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas.

Dianna Niebylski considera a Mallarmé uno de los primeros en haber identificado la condición del poeta moderno y en haber reconocido la importancia de la poesía como tema. Afirma Niebylski: “Within Mallarmés conception of the absolutely self-conscious poem, the poetic endeavour becomes its own subject and poetry discovers itself as its most persistent source of inspiration” (5). Esta misma idea figura en la base de las poéticas de los dos autores mexicanos que se tratan en este estudio.

Producto del interés por la poesía como materia poetizable y en estrecha relación con ésta, no resulta extraño encontrar entre las realizaciones de los poetas de los cincuenta provechosos palimpsestos a los que han llegado por distintas vías, y de los que se han obtenido resultados diversos.² En éste sentido, Arturo Trejo Villafuerte, poeta y crítico de la promoción, constata en *La esponja y la lanza* que “estos poetas recurren, en mayor o menor medida, a quienes les precedieron, o a las sombras bienhechoras de los maestros...” (112). Pero Trejo no ha sido el único que ha señalado esta circunstancia. También M^a del Rocío Oviedo ha observado la importancia de la mirada atrás que efectúa esta promoción: “el final de la década del ochenta trae consigo una revisión, pero también una confirmación del pasado...” (121). En la misma línea, al hablar del silencio al que han llegado algunos poetas, incapaces de escribir por el agotamiento que ha sufrido la poesía desde las vanguardias, Eduardo Milán apunta:

Pero ese vacío, una vez más, está preñado de sugerencias, de posibilidades de totalidad... A partir del reconocimiento de la nada, escribir en el siglo XX —escribir poesía— es el arte del titubeo, de la duda; es la proliferación del equilibrista... La conciencia del vacío no es la imposibilidad de escribir, sino la búsqueda de un lugar en el territorio minado. (28-29)

² Otros poetas (Ricardo Castillo y Luis Miguel Aguilar) de la misma generación han escrito palimpsestos de obras reconocidísimas como *Pedro Páramo* de Rulfo y *Spoon River Anthology* de Edgard Lee Masters. Para más información sobre estos poetas ver el tercer capítulo de mi libro *Radicalizar e interrogar los límites: Poesía Mexicana 1970-1990*. Biblioteca de Letras, Coordinación de Humanidades. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Por tanto, existe consenso entre los críticos acerca de la presencia de los autores del pasado en la poesía de los jóvenes. El territorio minado al que se refiere Milán no es otro que el de los grandes maestros de la poesía, cualquiera que sea su nacionalidad.

Huyendo de clasificaciones demasiado rígidas como “cultos y populares” o “proletarios y pirruris”³, puede decirse que Quirarte y Esquinca han seguido la estela de autores consagrados al utilizar sus mismas armas en ese territorio minado que es la poesía. Así pues, al examen de los poemas que tratan de poesía será conveniente y necesario añadir el estudio de algunos ejemplos de palimpsestos para poder llegar a un mayor entendimiento de lo que entraña el fenómeno de la reescritura, tan frecuente entre estos poetas. Ello exigirá tener en cuenta las implicaciones de tales prácticas en tres niveles, pues en todos ellos las repercusiones serán muy significativas: en relación a los autores seleccionados como modelos a imitar, a los propios palimpsestos y al efecto de los mismos en el lector. Para ahondar en estas consideraciones, que se irán exponiendo a medida que nos adentremos en el análisis de los poemas, se recurrirá a la terminología que Gèrard Genette establece en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, ya que es uno de los estudios más completos sobre el fenómeno de la reescritura.

La obra de Vicente Quirarte se construye sobre un trípode temático muy tradicional: la poesía, el amor y la muerte. La unidad de la producción poética de este autor reside, además de en la temática, en una forma muy poética de sentir la realidad, que trata de expresar mediante los símbolos del oso, del navegante (Ulises, Jonás, Ahab, representan al poeta) o del vampiro (que representa a la poesía). Quirarte conoce bien las literaturas nacional y extranjera, especialmente la inglesa, la francesa y la norteamericana. En otra línea distinta, rinde tributo al descubrimiento de la ciudad que Efraín Huerta les ha legado a sus sucesores.

Con estos elementos, la poesía de Quirarte es una lucha contra el vacío, la página en blanco, lo que nos hace recordar a Mallarmé. No

³ La crítica de poesía mexicana tiende a establecer una clasificación entre poesía culta y poesía coloquial (ver Anthony Stanton, Arturo Trejo) que, aunque útil, se revela en algunos casos un tanto rígida.

obstante, ante el miedo a repetir lo que ya se ha escrito, y como ya sostenía Eliot en palabras que Quirarte hace suyas, “sólo importa el intento de recobrar lo que es nuestro.” El hablante de casi todos sus poemas es una especie de héroe y amante derrotado en mil batallas, orgulloso de su lucha, rendido y destrozado, pero que vuelve a su labor como única escapatoria a la desazón de la vida diaria, absurda casi en todo.

Su amplia producción poética —once libros hasta el momento—⁴ es muestra clara de su compromiso con el género, trabajo que le fue reconocido en 1991 con el premio nacional Xavier Villaurrutia. En cada libro que ha escrito se aprecia la voluntad de ir aprendiendo su oficio, que pronto alcanza notas de calidad. *Vencer a la blanca* (1982) y *El ángel es vampiro* (1991) ilustran los importantes pasos que Quirarte ha dado en este terreno, al tiempo que incluyen numerosas muestras de poemas centrados en el tema de la poesía junto con palimpsestos muy significativos.

Vencer a la blanca remite de inmediato al tema del escritor. Dos citas, una de T. S. Eliot y otra de Robert Frost, presiden el libro a modo de epígrafe y sirven de marco referencial para interpretar su contenido: para Frost, el poeta es un hombre de extraordinaria habilidad y el poema es su actuación. Por otro lado, según Eliot, no es posible emular a los autores consagrados porque todo ha sido ya descubierto, pero aún bajo condiciones adversas hay que seguir intentado recuperar lo perdido. Ambas citas constituyen lo que Genette denomina “paratextualidad”, un tipo de relación transtextual que se establece “entre el texto propiamente dicho con ...su paratexto” (11), en este caso, un epígrafe, que sirve para proporcionar al texto un comentario y un marco. El hecho de que el autor haya seleccionado estas citas muestra, en primer lugar, sus preferencias estéticas (los poetas de la modernidad) y en segundo, ratifica el conocimiento por parte de Quirarte de las literaturas extranjeras, su extensa lectura. De

⁴ La obra poética de Quirarte comprende los siguientes títulos: *Calle nuestra* (1979), *Teatro sobre el viento armado* (1979), *Vencer a la blanca* (1982), *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Buti* (1982), *Puerta del Verano* (1982), *Bahía Magdalena* (1984), *La luz no muere sola* (1987), *El cuaderno de Anibal Egea* (1990), *El ángel es vampiro* (1991), *Luz de mayo* (1994) y *Desde otra luz* (1996).

igual manera, también se suscitan unas determinadas expectativas en el lector, encaminándose su lectura hacia el reconocimiento de otras obras literarias, y por lo tanto a reconsiderarlas y examinarlas desde nuevas perspectivas.

Con estos postulados en mente, en la primera parte de *Vencer a la blancura*, “Teoría del oso”, este animal es una especie de “alter ego” del autor al que no puede dominar fácilmente,⁵ que lo acompaña en los actos más cotidianos como el afeitarse o el viajar en autobús. El querer domar la fuerza del oso equivale al esfuerzo por dominar la tarea poética: “Busco la silla, el látigo, la pluma, el papel, la máquina y siento su garra hundirse sin esfuerzo... Entonces comienzo, sin saber adónde voy con esta página, seguro de que sólo invadiéndola podré vencerla” (113). La sección conforma una profunda reflexión metapoética. En el poema IV, encabezado por una cita de José Gorostiza, aparece el palimpsesto:

Y el Ulises salmón de los regresos...

José Gorostiza

Nuestras vidas no son ríos ni van a dar al mar. Quien dice no acepta el desafío, lucha contra la parca y le arrebató las artes de la maga y del gigante. El terco Ulises avanza contra el viento, nutre su fuerza combatiendo la dulzura de un agua que lo engaña. Para avanzar es necesario volver contra los ríos, aunque sólo un salmón alcance la laguna. Las armaduras de los guerreros yacen a las orillas del río victorioso, pero hay que intentarlo: Que las alas inútiles se vuelvan aletas, branquias los pulmones: Nada el salmón corriente arriba, antes que la garra del oso lo destroce (14)

La elección del epígrafe emplaza a Quirarte como admirador y continuador de la obra poética de Contemporáneos, dentro, por tanto, de una línea literaria muy culta. Ya dentro del propio poema, un pastiche, Quirarte acude a la figura del salmón luchando por vencer la corriente del río, usado en su día por Gorostiza, para representar los trabajos del poeta.

Por otra parte, también tiene lugar en este texto una transposición de régimen polémico, recurso hipertextual situado a medio camino

⁵ Así se expresa en el poema número III “Caza a deshoras” (13).

entre lo satírico y lo serio, y que Quirarte efectúa por medio de la negación de la conocida frase de Jorge Manrique. Así pues, en este poema se sintetizan dos referencias literarias: la primera, a Gorostiza, pastiche o imitación con propósito de reconocimiento y celebración del autor; y la segunda, a Manrique, una transposición de intención polémica que contradice la ya convencional frase del poeta medieval. La poética de Quirarte se va configurando por medio del manejo de escogidas reescrituras de versos muy conocidos de la tradición, haciendo palpable que es la realidad cultural, y no la social la que alimenta su obra. Otro punto que liga a Quirarte con la modernidad, es la forma que adoptan éste y otros muchos poemas de *Vencer a la blancura*: el poema en prosa. Se trata de un modelo iniciado por los simbolistas franceses en el siglo XIX y con extraordinario arraigo entre los modernistas y vanguardistas hispanoamericanos (José Martí, Julián del Casal, Rubén Darío, Vallejo, Neruda).⁶ El poema de Quirarte combina esta tradición con el pastiche y la transposición polémica, añadiendo su experiencia y sentir personales, su aportación individual. El lector que reconoce toda esta tradición, asiste a la formación de un texto nuevo, más enriquecido por las múltiples alusiones literarias. Éste surge, como se ha podido comprobar, gracias a la combinación de obras previas, ya sea revalorizándolas o contradiciéndolas, pero en cualquier caso, el lector ha de tener un amplio bagaje de lecturas para poder extraer toda su significación al nuevo texto. En otras palabras, la poesía de Quirarte exige por fuerza un lector cultivado.

El asunto de la poesía es visto más de soslayo en la sección siguiente, “Los cantos de Juan Pablo Castel”. La ciudad cobra aquí protagonismo. La relación de este segmento con la novela *El túnel* de Ernesto Sábato queda patente por el título y también por la cita que encabeza el grupo de poemas, que se refiere a la soledad y al aislamiento del individuo, a su imposibilidad de comunicación. La ciudad se convierte en estas composiciones en cobijo secreto de los amantes. El sujeto poético se siente solo entre la multitud. Sin duda, Efraín Huerta, el cantor de la ciudad, inspiró algún que otro poema de esta

⁶ La introducción del libro de Jesse Fernández ofrece un valioso panorama acerca del poema en prosa y su desarrollo en Hispanoamérica.

sección y de la siguiente, “Otros osos”, en la que ciertas composiciones homenajean a los escritores que celebra Quirarte (Baudelaire, López Velarde).

“Vencer a la blancura”, la parte que da nombre al poemario, versa enteramente sobre la poesía y su ejercicio. El entronque de Quirarte con la tradición simbolista es fácilmente establecido. El acometer de la tarea poética se encuentra representada por el navegante que se hace a la mar y que lucha contra los elementos. La figura de Ulises, aparecida ya en secciones anteriores, encarna los sufrimientos humanos y vincula el libro con una larga tradición que no acaba en el mito clásico, sino que enlaza con simbolistas norteamericanos, como Herman Melville. La pesca de la ballena es la persecución del conocimiento en el que Ahab y Jonás fracasaron: “Ahab y Jonás odiaron la ballena/ y ella no ha regresado a sus océanos” (58). En cambio, el hablante de “Vencer a la blancura” parte de la seguridad de que trabajar con el lenguaje no es tarea sencilla: “Soy Francis Drake bogando en el desierto” (55).

El lector descubre referencias a los personajes de *Moby Dick* (Queequeg, Ismael), quienes se alían con el poeta para perseguir a la ballena blanca. Para lograr el poema, el poeta recurre a la tradición, a lo que conoce, continuando así una larga cadena de nombres que han perseguido el conocimiento. Quirarte lo hace, no obstante, con una actitud distinta, y en ello reside su contribución personal: no desea saber, puesto que comprende que esa búsqueda le depara únicamente soledad y fracaso:

Yo no quiero saber:
 Sólo mirar las cosas, no su sombra.
 Otros tomaron las armas que hoy rescato
 y ahora caminan ciegos por el muelle.
 Me he armado con sus glorias,
 he afilado sus sables,
 me he parado a contemplar mi estado
 y al fin la soledad me ha recibido (59)

El sujeto alude a otros navegantes y a la continuación que él hace de sus obras. En su reflexión aparecen los versos de otros poetas; “las armas de los otros vencidos” es el territorio minado de los gran-

des maestros. Sin embargo, la intención de esta palinodia⁷ es distinta, como también lo es su efecto en el lector por la forma en que opera la hipertextualidad: si el balance final de los versos de Garcilaso y Lope⁸ era positivo (Garcilaso podría haber llegado a peor final y Lope encuentra la luz en la fe), el de Quirarte es negativo, pues se encuentra solo en su lucha. La contradicción de los clásicos, también en este caso una transposición sería que se opone al modelo, convierte al texto de Quirarte en algo distinto, toda vez que la convención entra en conflicto con un nuevo contexto. De esta manera, el resultado de la reflexión del hablante cambia. Pero, al mismo tiempo que lo contradice, el poema de Quirarte queda ligado a esta tradición de la palinodia, convirtiéndose en un eslabón más, aunque de otro tinte, de la extensa cadena poética.

La conclusión del poema sentencia que la poesía merece la pena. El poeta se sabe derrotado de antemano, pero en el intento de la búsqueda encuentra su verdadero sentido: “Pero hay que volver a Ser.../ y ser por un instante Dios en esa cúpula/ donde agua y cielo se vuelven uno solo,/ aunque después la soledad levante muros” (60). La hipertextualidad corona el final de este poema dedicado por entero al tema de la poesía y en el que el autor lanza un grito de ánimo a sus homónimos para continuar con su labor:

Arriba ya las jarcias, camaradas,
habremos de combatir vientos contrarios
y salir otra vez al mar abierto,
aunque no pueda vencer a la blancura,
aunque no pueda vencer,
aunque no pueda (61)

Estos últimos versos de *Vencer a la blancura* suenan a algo familiar para el lector de la poesía de T. S. Eliot. En este caso, la hipertextualidad consiste en la imitación del estilo del autor de origen británico sin ánimo de burla. El célebre poema de Eliot titulado “Ash

⁷ Palinodia. Término de origen griego (palinodia: repetición del canto pero al revés) con el que se denomina la retracción pública de ideas, sentimientos o conducta mantenidos hasta entonces por una persona (Estébanez Calderón 796).

⁸ Ver Elías L. Rivers (34-35 y 219-220).

Wednesday” incluido en *The waste land* contiene estructuras muy próximas a lo que nos muestra Quirarte: “Although I do not hope to turn again/ Although I do not hope/ Although I do not hope to turn” (55). Pese a que el significado no es el mismo, no cabe duda de que la estructura de estos versos de Eliot se reescribe en los de Quirarte. El fenómeno nos obliga a recordar la propiedad de memorabilidad que Paul Valéry atribuye a la poesía, característica que según el poeta francés la distingue radicalmente de la prosa: “Au contraire, le poème en meurt pas pour avoir vécu: il est fait expressément pour renaître de ses cendres et revenir indéfiniment ce qu’il vient d’être” (1331). Tenemos la impresión de que, tras su lectura de Eliot, Quirarte retiene en la memoria, ya sea consciente o inconscientemente el modelo de Eliot, para después verterlo en sus propios versos.

El ángel es vampiro es para muchos el libro con el que Quirarte ha dado “el gran salto”. Los temas del amor y la poesía logran en este libro una fuerza de excepción. Dividido en cinco secciones, la imagen del vampiro, que simboliza la poesía, sirve de unión entre ellas. La primera, “Razones del samurai” agrupa una serie de poemas en los que la muerte del padre es motivo de un eco doloroso y agudiza el recuerdo nostálgico de la infancia. La referencia a la muerte cobra un tinte cercano y familiar en la expresión que se desnuda de retórica:

Tú le abriste la puerta. Estoy seguro
de que no te doblaste al enfrentarla,
y en tu vuelo sin alas regresaron
las palabras ardientes del vencido,
con la ciudad a punto de perderse,
al encuentro de un sol de bayonetas... (26).

En las líneas tercera y cuarta, los ecos de Bécquer son una llamada de atención al lector que, al reconocer la alusión a la rima del poeta romántico (“vuelo sin alas... las palabras ardientes”), se percata de la utilización de unos versos conocidos que han llegado a ser la máxima expresión de amor pasional, para aludir a lo anecdótico de la muerte del padre: el vuelo no es el de las golondrinas becquerianas tocando la ventana; es la descripción de un suicidio. La caída dota a las palabras de nuevo significado al ser usadas en otro contexto. Nuevamente la transposición de los versos de un maestro constituye el recurso

principal de los poemas de Quirarte. Incide, pues, en lo ya escrito, pero adaptándolo a su vivencia personal.

La tercera parte, titulada “Elogio del vampiro”, viene encabezada por un epígrafe de otro simbolista norteamericano, Nathaniel Hawthorne, alusivo al animal, figura central del libro: “Not to be touched without a glove/ not to be approached without a mask” (45). Este ser de contradictoria naturaleza representa la tarea poética, dulce y atroz, que posee al poeta, lo hace sufrir y lo consume, aunque al mismo tiempo, lo atrae y le causa placer:

Puede llamarse viento o quemadura
 porque es la más perfecta de las formas
 y a lenta perfección mata despacio.
 Ahuyenta la razón.
 Conjura al corazón,
 su vuelo en llamas,
 sus pájaros a pique.
 El ángel es vampiro... (50)

La poesía, “la más perfecta de las formas” obsesiona al poeta, pero éste la siente como algo inocente y bello, como algo esencial para la existencia. Es, como decía Valéry, “la vocación sublime” que requiere paciencia, porque es caprichosa y tiene sus preferencias: “Y jamás le reproches su abandono.../ los vampiros aman sólo a los fuertes y a los locos” (55).

Citas de célebres poetas modernos usados como epígrafes que enmarcan la obra, imitaciones de su estilo como homenaje, y transposiciones que contradicen los conocidos versos de los maestros, son las tres manifestaciones de reescritura a las que acude Quirarte con mayor asiduidad. Las consecuencias de estas prácticas son un enriquecimiento del texto, que gana en matices, y el imperativo de un lector que conozca a fondo la literatura del pasado. En cuanto a Quirarte, la realización de este tipo de poesía es prueba de su intensa formación para ejercer la profesión de poeta.

“La bella y la bestia” y “Preludios” son las últimas secciones del poemario de Quirarte. En la primera, la dualidad que anuncia el título se aplica a la ciudad. Ésta conjuga brutalidad con belleza, y sus lugares recuerdan al hablante experiencias tanto propias como ajenas. Si-

que presente, no obstante, el motivo de la creación poética: en el poema “Rubén Bonifaz Nuño escribe As de oros” el tema es nuevamente el poeta venciendo la blancura de la página. “Preludios” está enteramente dedicado al amor y a la poesía. De éste último tema, el mejor ejemplo lo constituye el poema “Preludio” para entablar la alianza, palimpsesto (al que se har referencia ms adelante) de un poema de Esquinca, amigo personal de Quirarte.

Jorge Esquinca (1957) es otro de los autores mexicanos de la generación de los cincuenta en cuya obra el tema de la poesía es una constante. Esquinca ha conocido a los grandes poetas gracias a la traducción. En una entrevista concedida a Myriam Moscona él mismo ha declarado, traducir es una manera de leer mejor (114). Y que las traducciones han ejercido su influencia en este joven autor es, en el caso de ciertos poemas, bastante obvio y algo que no nos sorprende. No en vano suele colocar en la misma mesa su propia obra y la de los autores que traslada al español.

La traducción de unos versos de *Las elegías de Duino* de Rainer María Rilke establece la primera nota hipertextual de *La noche en blanco* (1983), incluida en *Alianza de los reinos* (1988). Como a Genette, la traducción nos parece “La forma de transposición más atractiva, y con seguridad la más extendida” (264) y aun cuando ofrece muchas dificultades, “El asunto exige... una cierta educación del lector, del propio autor” (266). Por consiguiente, hemos de acentuar, también en este caso, la relevancia de la selección que Esquinca hace del autor que va a presidir su obra, un poeta moderno para quien el tema de la poesía y la función del poeta supone uno de los pilares firmes de su obra. De la misma manera, el lector debe contar con ciertos conocimientos sobre los autores que se citan para extraer el máximo partido de su lectura:

...Y la noche, la noche cuando llega el viento
y nos borra el rostro, a quién no se entregaría ella,
la sutil engañosa, la deseada,
la que se cierne sobre el corazón solitario?
Acaso ser ms leve a los amantes? (9)

Rilke, sabido es por sus lectores, estimaba que niños y amantes eran los seres ms próximos a la naturaleza, y por tanto, a la poesía.

De este modo, parece pertinente asociar “la deseada” con la creación, y la noche, con el momento propicio para escribir. Queda aclarada, pues, la vinculación existente entre el epígrafe de *La noche en blanco*, que tiene como misión instaurar un marco (la noche, lo oscuro, lo difícil, la página en blanco, el desvelo), y el contenido temático del libro. Una vez establecido este encuadre, el lector vuelve a tener nuevamente a los poetas modernos como referencia inmediata de la obra que tiene en sus manos. Y un lector especializado no tardaría en relacionar a Rilke con Mallarmé, teniendo en cuenta que, aunque procediendo ante el tema de formas distintas, para ambos escritores el silencio del poeta constituía una cuestión clave.⁹

Como Mallarmé, Esquinca padece de insomnio, circunstancia que deja traslucir en *La noche en blanco*. Los poemas de esta colección manifiestan una tendencia a lo hermético mucho más acusada que en Quirarte, a la vez que establecen conexiones poco habituales entre las cosas y las palabras. Muchas alusiones apuntan, no obstante, al tema de la poesía, que bien pudiera ser el “tú” que menciona la voz poética. Tal sucede en el poema V:

¿Con qué violencia he de nombrarte?
 Si tú eres delgado puñal que divide al sueño
 y cerca del alba todo puede ser ausencia,
 menos la ofrenda que se abre en tu cuerpo:
 huerto lavado, ruta desleída;
 si volver a solas con la noche
 fuera la razón del canto,
 qué súbito fulgor, qué renovada piel
 encontraríamos tras la lluvia... (18)

A pesar de la hermética formulación de este fragmento, puede intuirse una trama de relaciones que se establecen entre la noche, la poesía (el canto) y una suerte de rito de purificación (“huerto lavado”, “fuego silvestre”, “renovada piel tras la lluvia”) en el que parece consistir el acto poético. También como Mallarmé, Esquinca cree que, aunque no existe nada más allá de la realidad —“Engaño: nada resi-

⁹ Para más información acerca de las vinculaciones entre Mallarmé y Rilke, ver introducción del libro de Dianna C. Niebylski.

de en la página/ de esta noche fugitiva (14)—, la poesía tiene el poder de trascender esa nada: “Solo tú eres cierta porque sueñas” (14).

El proceso de cómo nace el poema es sugerido en el fragmento IX:

Como un sueño ligero
 vas ocupando mi cuerpo
 con tu cuerpo:
 ese reino manso que se esfuma
 en un abrir y cerrar de ojos,
 labios o jazmines.
 Como un pálido fuego
 me envuelves,
 sin tocar ni siquiera la mano
 que tiendo pródiga y oscura,
 derrotada.
 Luego, siempre en silencio,
 con tu boca depositas en mi boca
 una moneda pura y reluciente.
 Tiene el sabor de las cosas perdidas
 una y otra vez,
 tiene el sabor de la victoria (22)

Se dibuja en estos versos un proceso de unión en términos de amor físico, pero al mismo tiempo, se comunica una sensación de espiritualidad. Tal unión es la que se lleva a cabo entre poesía y poeta en el instante de la creación. Ese momento se representa como un acto ceremonial de purificación, dada la connotación de algunas de las palabras usadas para definirlo (fuego, pura, reluciente). Finalmente, el poeta describe sus sensaciones al producirse esta “incorporación”: ha recuperado algo perdido, lo cual nos ofrece un punto de contacto con Quirarte, pues se nos remite de inmediato a las palabras de T. S. Eliot que Quirarte eligió como epígrafe de *Vencer a la blancura* “There is only the fight to recover what has been lost” (8).

En éste y en otros poemas de *La noche en blanco* será necesario detenerse en un componente simbólico que tiene que ver con la forma en que Esquinca entiende la poesía: ésta es vista como un vínculo o puente entre dos estados, vida y muerte, que como para Rilke, no son opuestos, sino momentos del eterno proceso del devenir. Alusiones como la de la moneda en la boca del poema IX se explican en

virtud de esta concepción.¹⁰ Son muchas las referencias que confirman esta manera de conceputar la poesía: “Desciende luminosa, y lava estos signos/ que sólo pueden palpase en la orilla exacta de la muerte” (21). También muy ilustrativo del simbolismo órfico que representa la unión entre esos dos mundos, es el siguiente poema titulado “El puente”

La noche es un largo puente hacia el silencio,
 cada palabra una piedra
 que sostiene esa delicada estructura
 la poesía brota en los resquicios
 musgo, pátina (37)

Todos estos versos hablan del lugar divisorio entre el silencio y la palabra, margen en el que algunos autores han buscado la poesía “At the juncture where the speaking subject intent on uttering absolutes meets an imperfect, contingency-filled language, we find the beginning of hermetic writing... the beginning of the crisis of language and of the poets exploration of silence as a means and a medium of expression” (Niebylski, 9). Se vuelve a comprobar que la noche propicia para Esquinca la creación, acto que se va fraguando con dificultad porque se suscita en la lucha entre el silencio y un lenguaje que no puede expresar absolutos (largo puente, delicada estructura). El lenguaje poético vuelve a tener el sabor de lo viejo, de las cosas olvidadas, pues equivale a aquellas sustancias que brotan de los objetos antiguos, toda una metáfora del lenguaje poético de los predecesores.

El elemento metapoético sigue manteniendo un lugar preponderante en la segunda parte de *Alianza de los reinos, Las zorras y el mar*, formado en su mayoría por poemas en prosa. En especial en la segunda y tercera partes tituladas respectivamente “Hojas de un calendario” y “Correspondencias”, el tema de la creación recoge variados matices que intentaremos apuntar.

“Enero: Journey of the Magi” inaugura “Hojas de un calendario” y consiste en una transposición de un poema de T. S. Eliot que lleva el

¹⁰ Se trata de una referencia a la costumbre romana de poner una moneda en la boca de los fallecidos. Con esa moneda pagarían a Caronte el servicio del traslado de su alma a la otra orilla de la laguna Estigia que representaba, como es sabido, el tránsito de la vida a la muerte.

mismo título, aunque el de Esquinca resulta más reducido y efectúa alguna variante sobre el original. Un lector conocedor de la obra del poeta angloamericano se ve de inmediato impulsado a establecer la relación entre ambos. A continuación, se percata de que Esquinca hace una traducción casi literal de la composición de Eliot, pero al eliminar las dos últimas estrofas apareja para su versión un final distinto: mientras que el de Eliot se vuelca en los aspectos más negativos de la civilización, y los conceptos de nacimiento y muerte quedan equiparados, “I had seen birth and death, / but had thought they were differentó this birth was/ Hard and bitter agony for us, like Death, our death” (Eliot, 66), Esquinca elabora un final más positivo del peregrinaje de los Magos, imaginando que la contemplación del nacimiento de Jesús será fuente de otros nacimientos: “De la mano de la muerte/ hemos venido para ver su nacimiento y tal vez, / tal vez nacern también este día nuestros ojos” (Esquinca, 56). La hipertextualidad tiene como objeto una reflexión sobre los versos de Eliot. Al cambiar su final, Esquinca est confiriéndole su sello personal y sugiriendo otras posibilidades de lectura para los versos del autor angloamericano.

“Correspondencias” agrupa varios poemas en prosa que en su mayoría se relacionan con lo poético y con el arte. Algunos, además, llevan una dedicatoria en el encabezamiento a modo de carta, en concordancia, por tanto, con el título de la sección. El contenido remite repetidamente a la dificultad de poetizar, a poetas y artistas (Ezra Pound, Rodin) o al procedimiento artístico. Algunas estampas de viaje y la mención al ángel traen al lector ecos de Rilke.

Como en los poemas de Quirarte, existe también en los de Esquinca una relación entre el oficio de escribir y la necesidad de dominar una fuerza superior (por ejemplo en el poema dedicado a José Emilio Pacheco, “Fábula del cazador”). La conjunción de horror y belleza que Quirarte atribuía al vampiro, en Esquinca es encarnada por el ángel, que representa la poesía. “Instrucciones para dibujar al ángel” es un ilustrativo ejemplo de ello:

Para dibujar al Ángel incida con violencia sobre su silueta en movimiento. Atáquelo en pleno vuelo, jamás cuando duerme: todo ángel duerme siempre con los ojos abiertos. Lance un delicado arpón, un garfio sutil.

Está usted preparado para recibir al Ángel. Disponga cuidadosamente las armas: el agudo escalpelo, los ganchos, las mordazas; el látigo romano, los lápices, la tela inmaculada. No olvide la consigna, proceda con temor, sólo ese temor lo salvar.

Abandónese. No mire: ábrase al tacto de ese cuerpo deslumbrante. Piérdase en la llaga de esa carne amadísima, como el barco se precipita en el remolino del naufragio (68-70).

Si hasta este punto hemos comprobado el peso que tienen lo meta-poético en general, y el palimpsesto en particular en la obra de estos dos autores, no podrá cerrarse este estudio sin mencionar que Quirarte ha llevado tal práctica al extremo de haber escrito un palimpsesto del anterior poema de Esquinca.

En efecto, *El ángel es vampiro* incluye en su última parte un poema titulado "Preludio para entablar la alianza" en clara alusión al libro *Alianza de los reinos*. La enunciación de este poema, y su forma en prosa, pensadas como respuesta a "Instrucciones para dibujar al ángel" se halla repleta de referencias a la obra y a la estética del poeta de Guadalajara. No cabe la menor duda de que para Quirarte la poesía es un lugar para la conversación entre poetas de todas las épocas. Quirarte se encarga de señalar las preferencias artísticas de Esquinca mediante la cita de títulos y dedicatorias de poemas, lo cual confirma lo que venimos argumentando: la afiliación de ambos a una línea literaria en la que la realidad poética y lo cultural se imponen sobre otros asuntos: "Comienza a formar parte de una música que abre telones / blancos que resguardan pálidos incendios, abrasadores hielos, llamas que nadan agua fría" (79). El palimpsesto, en este caso un conocido verso de Quevedo, es utilizado por Quirarte para revelar la condición de su propia poética como construcción que revaloriza la tradición hispánica de poesía difícil y conceptual.

La traducción ha sido el camino por el cual Esquinca ha conocido las obras de otros autores y el motivo que le ha conducido a practicar reescrituras. Sus palimpsestos han contribuido a perfilar su propio concepto de poesía y, a la vez que se han enriquecido sus textos, ha ensanchado para el lector la forma de leer a los grandes maestros.

En *La esponja y la lanza*, Trejo ha descrito las características que comparten los poetas de la generación de los cincuenta:

Los miembros de esta generación que ahora emergen como autores con varios libros publicados, con premios y reconocimientos, han tenido acceso a la educación superior en su mayoría, hablan o entienden uno o dos idiomas, además del español, han viajado y tuvieron la oportunidad sobre todo en los fabulosos setenta, de adquirir libros y revistas, discos y caséts, de lograr ...cierto grado de especialización en cuanto a su trabajo literario a través del conocimiento de muchos grandes autores (111).

De las observaciones de Trejo, no resulta difícil deducir que los poetas de la denominada “generación de los cincuenta”, y por tanto, Quirarte y Esquina, poseen una formación específica que los condiciona especialmente a la hora de ejercer su labor. En consecuencia, cabe reiterar que su grado de profesionalización revierte en una manifiesta predilección por el propio tema de la poesía y de la cultura en general. También Oviedo y Milán, citados al comienzo de este estudio, subrayan la significación que la poesía de los maestros tiene para los poetas jóvenes.

Circunscritos ambos poetas a una esfera literaria que asume que todo está escrito y que manifiesta este particular convirtiéndolo en un asiduo recurso de la propia obra (el palimpsesto), es necesario abrir un espacio para reflexionar acerca del valor que ha de concederse a esta clase de ejercicios poéticos y acerca de la significación de la mirada al pasado que llevan a cabo los poetas jóvenes.

Frente a aquellos que opinan que la lírica mexicana de este fin de siglo adolece de falta de originalidad, creo que ha de entenderse que la novedad en sí no garantiza la calidad, y menos en poesía, dado que uno de los rasgos que mejor identifican este género es, como decía Valéry, la memorabilidad: “La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite la reconstituer identiquement” (1331). Por su parte, Manuel Ulacia, José M^a Espinasa y Víctor Manuel Mendiola afirman que “a diferencia de los vanguardistas, los poetas que han empezado a publicar en este fin de siglo no creen en la originalidad ...saben que todo se ha dicho y hecho, que la originalidad consiste en hacer nuevo lo que ya existe en la tradición...” (xi).¹¹

¹¹ En el prólogo de la antología *La sirena en el espejo*.

Por otro lado, la mencionada falta de originalidad es, sin lugar a dudas, un prejuicio que esta época ha heredado del Romanticismo y la Modernidad. Antes del siglo XIX el retomar y rehacer versos y estilos de poetas anteriores no suponía en ningún caso, inconveniente alguno de tipo estético. Al contrario, se veía como signo de dominio de la profesión. No hay más que recordar el conocido caso de palimpsesto que Sor Juana Inés de la Cruz hizo, casi un siglo después de haber sido escrito, de un verso de Góngora.

La tradición de la ruptura, dice Octavio Paz, se termina con la vanguardia. Lo que sucede con la poesía actual, por tanto, confirma esta impresión: La modernidad se identificó con el cambio, identificó al cambio con la crítica y a los dos con el progreso... La negación ha dejado de ser creadora... Vivimos el fin de la idea de arte moderno (194-195). Parece pues, que la originalidad ha sido sustituida por la idea de la poesía como un punto de encuentro entre poetas del pasado y poetas de hoy. Estos últimos encuentran una respuesta y una vía de salida del territorio minado de la poesía en la permanente relectura de poetas anteriores, convirtiendo la relectura en postura estética. Así, la urgencia para los nuevos poetas consiste en posicionarse como continuadores de unas manifestaciones estéticas concretas, más que en la crítica o negación de las mismas.

En conclusión, a la vista de lo que se ha venido exponiendo, creo acertado suponer que, debido a la continuación que Quirarte y Esquinca están realizando de la estética de los poetas de la modernidad, aquella lírica del último tercio del siglo XIX y primero del XX, es decir, desde los simbolistas franceses hasta Rilke y T. S. Eliot, va, a buen seguro, a sobrevivir a este siglo y a iniciar el próximo reforzada, intensificada y modulada en la voz de estos poetas que nos están enseñando a releer a los grandes maestros bajo sus prismas particulares. Va, en definitiva, a configurar una revolucionaria síntesis de sus aportaciones personales y de la poesía de los maestros puesto que, como advierte Genette a la hipertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. La memoria, dicen, es “revolucionaria” (497).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ELIOT, T. S. *The waste land and other poems*. London: Faber and Faber, 1975.
- ESQUINCA, JORGE. *Alianza de los reinos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ESTEBÁNEZ CALDERÓN, DEMETRIO. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996.
- FERNÁNDEZ, JESSE. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*. Estudio crítico y antología. Madrid: Hiperión, 1994.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Cecilia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- MILÁN, EDUARDO. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- MOSCONA, MYRIAM. *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*. México: Secretaría General de Desarrollo Social, 1994.
- NIEBYLSKI, DIANNA C. *The poem on the edge of the word. The Limits of Language and the Uses of Silence in the Poetry of Mallarmé, Rilke, and Vallejo*. New York: Peter Lang Publishing, Inc, 1993.
- OVIDEO Y PÉREZ DE TUDELA, M^a DEL ROCÍO. "Narciso en la laguna." *Cuadernos Hispanoamericanos* 549-50 (1996): 101-122.
- PAZ, OCTAVIO. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- QUIRARTE, VICENTE. *Vencer a la blancura*. México: Libros del Bicho, 1982.
- . *El ángel es vampiro*. México: Ediciones Toledo, 1991.
- . "Reconstrucción en el caos: territorios de la joven poesía mexicana. Generación 1950-1960." *México en el arte* 10 (1985): 25-32.
- RIVERS, ELÍAS L., ed. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*. Illinois: Waveland Press, Inc., 1988.
- STANTON, ANTHONY. "Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana." *Cuadernos Hispanoamericanos* 501 (1992): 101-112.
- TREJO VILLAFUERTE, ARTURO. "Voces de la poesía (1950-1968)." *La esponja y la lanza. Ensayos y nota sobre autores y literatura mexicana contemporánea*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, 1996. 108-155.
- ULACIA, MANUEL, JOSÉ M^a ESPINASA y MANUEL MENDIOLA. *La sirena en el espejo. Antología de la nueva poesía mexicana 1972-1989*. México: El Tucán de Virginia, 1990.
- VALÉRY, PAUL. *Oeuvres*. Vol 1. Paris: Gallimard, 1957.