

## SIETE POEMAS DE CARLOS PELLICER

POR

GABRIEL ZAID

Carlos Pellicer nació en Villahermosa, el 16 de enero de 1897 (aunque desde joven dijo que había nacido después: el 4 de noviembre de 1899, en la versión más difundida). Murió el 16 de febrero de 1976, en la ciudad de México, donde vivió desde niño. Su padre, farmacéutico, emigró a la capital y compró una farmacia en 1908, que abandonó para tomar las armas constitucionalistas en 1913 (llegó a ser coronel, y continuó después en el ejército, como profesionista). Estudió con los jesuitas (becado, porque la familia tardó en superar la estrechez económica) y en la Escuela Nacional Preparatoria, decisiva para incorporarse a la gente de libros que pronto ascendería con la revolución triunfante. Compartió el optimismo cristiano de sus maestros de la generación del Ateneo, y especialmente el impulso creador y abierto al mundo de José Vasconcelos, de quien fue secretario. Pudiera ser llamado un poeta de la Revolución (con López Velarde, Reyes, Gutiérrez Cruz, Ledue, Maples Arce), así como se habla de “novelistas de la Revolución.”

Entre sus primeros poemas (que prefirió no publicar), el de fecha más antigua (17 de octubre de 1912) es un poema del paisaje (recogido por Luis Mario Schneider en las *Obras. Poesía*, Fondo de Cultura Económica, 1981):

La tarde iba a morir. Sobre las olas,  
el Sol una mirada postrera envió;  
cerró los párpados ... ya sus corolas  
de luz abrían los astros cuando murió.

Aunque Pellicer llegó a molestarse de que lo redujeran a eso, deslumbró como paisajista desde su primer libro: *Colores en el mar y otros poemas* (1921). Es un libro todavía modernista, con notables poemas de vanguardia, gracias a otro encuentro decisivo. Como líder estudiantil, fue becado a Bogotá y Caracas (1918-1920) por la Federación de Estudiantes Mexicanos, para auspiciar la formación de federaciones semejantes, que se integraran a una confederación. Pero, precisa-

mente en esos años y en esas ciudades, estaba José Juan Tablada, en el servicio diplomático y en su momento más creador: cuando aclimata el jaicú en nuestra lengua y lanza la poesía vanguardista de *Li-Po y otros Poemas* (Caracas, 1920). Gracias a Tablada, Pellicer se encontró a sí mismo como continuador de la tradición del paisaje en la poesía mexicana, aunque de una manera escandalosa para los fieles de esa tradición, que se remonta al siglo XVI. La poesía mexicana y el paisaje quedaron irreconocibles.

Quizá la mejor manera de observarlo es leyendo estos siete poemas, escritos entre 1919 y 1925. Consabidos, citados, antologados, tienen todavía qué decir.

## I. UN REPORTAJE IRONICO

### RECUERDOS DE IZA (Un pueblecito de los Andes)

- 1 Creeríase que la población,  
después de recorrer el valle,  
perdió la razón  
y se trazó una sola calle.
- 2 Y así bajo la cordillera  
se apostó febrilmente como la primavera.
- 3 En sus ventas el alcohol  
está mezclado con sol.
- 4 Sus mujeres y sus flores  
hablan el dialecto de los colores.
- 5 Y el riachuelo que corre como un caballo,  
arrastra las gallinas en febrero y en mayo.
- 6 Pasan por la acera  
lo mismo el cura, que la vaca y que la luz postrera.
- 7 Aquí no suceden cosas  
de mayor trascendencia que las rosas.
- 8 Como amenaza lluvia,  
se ha vuelto morena la tarde que era rubia.

- 9      Parece que la brisa  
estrena un perfume y un nuevo giro.
- 10     Un cantar me despliega una sonrisa  
y me hunde un suspiro.

Este poema de 1919 forma parte de una serie (Recuerdos de los Andes), incluida en *Colores en el mar* con el siguiente epígrafe: “Tres aguafuertes sobre la tempestad en los Andes, escritas en Boyacá, Colombia. Sobre esas montañas pasó y triunfó Bolívar en 1819, el más generoso de los hombres y el más grande de los héroes.” Es el primero de sus homenajes a Bolívar, de quien siempre fue devoto. La serie anticipa el *Canto general* de Neruda, sobre todo en el primer poema (“La tempestad en los Andes”), por una mirada épica que funde el paisaje y la historia, y que se mueve como un lente de gran angular. Esto se imitó mucho en la llamada poesía telúrica, que desapareció, tal vez porque llegaron las superproducciones cinematográficas.

Aunque a Pellicer le gustaba haberse anticipado a Neruda, el antecesor último (en nuestra lengua) de esta vivencia nueva del paisaje (que funde la historia en la naturaleza como una presencia imponente que rebasa al yo) fue nuestro primer poeta romántico, José María Heredia, que en 1820, a los 17 años, escribe “En el Teocalli de Cholula”. Heredia, nacido en Cuba, fue, como Pellicer y Neruda, viajero continental y antiimperialista.

Pero la serie vale más como testimonio que como poesía, excepto en este poema nada épico ni romántico; más bien modernista, con tintes de vanguardia sobre todo por su fragmentarismo (señalado con números) y la acumulación de imágenes. Pellicer se dio cuenta de que en este poema le había pasado algo importante. Siempre estuvo orgulloso del fragmento 7, como de una hazaña juvenil, su primer hallazgo poético:

Aquí no suceden cosas  
de mayor trascendencia que las rosas.

Las rosas modernistas dejan aquí de serlo. Con una especie de agresividad cariñosa, muy mexicana y muy moderna (pero nada modernista), las rosas sufren un vejamen de la vanguardia: se vuelven cosas, entre tantas que pasan. La metáfora milenaria de la caducidad de las flores se trasmuta por una inversión. En vez de señalar positivamente la vida de las rosas frente a la muerte que las degrada, la metáfora pelliceriana degrada las rosas y, así, las aviva.

Las palabras rimadas *cosas/rosas* subrayan el paralelismo degradante. Reducen las rosas a cosas sin color, forma ni perfume. A sucesos sin importancia, que nunca saldrán en los periódicos. Negatividad que sirve, naturalmente, para ver lo contrario: las rosas como noticia, como el acontecer que realmente importa. Alguna vez dijo Chesterton que las cosas realmente importantes son las que no salen en los periódicos: por ejemplo, el milagro del amanecer. Algo así dicen estas líneas de reportaje irónico: nada más importante que las rosas. Pero lo dicen con un giro que parece decir lo contrario: lo que está sucediendo es la noticia del siglo, pero, fuera de ese milagro, aquí no pasa nada.

Esta vivencia del paisaje es una crítica de la historia y del yo romántico, incapaz de ironía, solemnemente identificado con las fuerzas telúricas y sociales. Es una nueva forma de fusión, a través de la conciencia de la distancia, análoga al refinamiento popular del *usted* cariñoso: hablarle de usted a una persona querida, para acariciar la distancia, como una nueva forma de tuteo. Con razón dijo Octavio Paz que la poesía de Pellicer inicia un nuevo diálogo con la naturaleza.

## II. AL TU POR TU CON LAS VANGUARDIAS

### ESTUDIO

Jugaré con las casas de Curazao,  
pondré el mar a la izquierda  
y haré más puentes movedizos.  
¡Lo que diga el poeta!  
Estamos en Holanda y en América  
y es una isla de juguetería,  
con decretos de reina  
y ventanas y puertas de alegría.  
Con las cuerdas de la lira  
y los pañuelos del viaje,  
haremos velas para los botes  
que no van a ninguna parte.  
La casa de gobierno es demasiado pequeña  
para una familia holandesa.  
Por la tarde vendrá Claude Monet  
a comer cosas azules y eléctricas.  
Y por esa callejuela sospechosa  
haremos pasar la Ronda de Rembrandt.  
... pásame el puerto de Curazao!  
isla de juguetería,

con decretos de reina  
y ventanas y puertas de alegría.

Fecha en Curazao 1920, publicado en *Colores en el mar* (1921), recogido por José D. Frías en su *Antología de jóvenes poetas mexicanos* (París, 1922). Es decir: a los 23, 24 y 25 años del joven Pellicer que, con este poema, se pone al tú por tú con las vanguardias del momento. Hay que ver lo que se escribía en Europa hacia 1920. ¿De dónde sale esta libertad prodigiosa? No de sus pocos años. Muy raramente es cierto que los jóvenes hagan poesía nueva, como este poema, que sigue siendo joven, a diferencia de muchos poemas de vanguardia escritos por entonces.

Es una libertad que viene de Bogotá, donde estuvo de octubre de 1918 a marzo de 1920, cuando pasa a Caracas (seguramente en barco, por Curazao). Por esas fechas, el segundo secretario de las legaciones mexicanas en Colombia y Venezuela era nada menos que José Juan Tablada. Y era el mejor Tablada: cuando salta del modernismo a la vanguardia. Fue precisamente en Caracas y por entonces cuando Tablada publicó *Un día ... Poemas sintéticos* (1918) y *Li-Po y otros poemas* (1920).

Hay un salto paralelo de Pellicer, siguiendo a Tablada. Hasta 1919, el joven Pellicer era un poeta fósil, seguidor de los modernistas, como puede verse en los poemas que nunca publicó. El poeta juvenil era Tablada, cuya singularidad: un poeta que se vuelve dos generaciones poéticas, quizá marcó a Pellicer, que no parece haber sentido la necesidad de romper con el modernismo, tal vez porque llegó a la vanguardia siguiendo a un modernista.

Este poema puede considerarse creacionista. Pero lo que en Huidobro es programa (¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas? ¡Hacedla florecer en el poema! ... *El poeta es un pequeño Dios*) aquí es realización. El poeta, como un pequeño Dios, hace lo que se le pega la gana con la isla de Curazao: pone el mar a la izquierda, mueve puentes, juega con las casas, convierte las callejuelas sospechosas en escenario cinematográfico de La Ronda de Rembrandt, hace venir a Claude Monet a comer cosas azules y eléctricas.

La solución genial que es la palabra *cosas*. No es el nombre de nada. Es una palabra comodín que puede sustituir cualquier nombre. Por eso suele empobrecer. Y aquí, por el contrario, sorprende como recurso enriquecedor, que sirve para nombrar una realidad sin nombre. El lector puede pensar, si quiere, en algo así como ciruelas relampagueantes de azul. Puede pensar en un atardecer impresionista: en colores que se desprenden de la realidad y flotan como puntos o manchas o nenúfares de Monet. Pero el impresionismo aquí no es simplemente una alusión, como para decir: lo que estoy viendo parece un cuadro de Monet. Se vuelve

impresionismo literario: una manera poética de pintar con palabras tan vagas como manchas que azulean, como nombres desprendidos de la realidad. La palabra *cosas*, tan vaga que no suele servir para nada, sirve aquí para pintar con exactitud.

(En 1929, José María González de Mendoza señaló la importancia de esta palabra en Pellicer. Cuestión que daría para hacer una tesis, pero que sigue, como todo Pellicer, sin estudiarse).

El creacionismo del poema también es operante, más que alusivo. Ni siquiera sabemos si Pellicer sabía entonces del creacionismo. Donde Huidobro lo propone (*¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas? ¡Hacedla florecer en el poema!*) se limita a cantar la libertad creadora. Pellicer la hace florecer en el poema. Por eso la libertad de este poema juvenil resulta contagiosa: no se puede pasar por la experiencia de leerlo sin salir renovado, alegre, con otros ojos.

### III. NO DESEARAS LA POESIA DE TU PROJIMO

#### DESEOS

Trópico, para qué me diste  
 las manos llenas de color.  
 Todo lo que yo toque  
 se llenará de sol.  
 En las tardes sutiles de otras tierras  
 pasaré con mis ruidos de vidrio tornasol.  
 Déjame un solo instante  
 dejar de ser grito y color.  
 Déjame un solo instante  
 cambiar de clima el corazón,  
 beber la penumbra de una cosa desierta,  
 inclinarme en silencio sobre un remoto balcón,  
 ahondarme en el manto de pliegues finos,  
 dispersarme en la orilla de una suave devoción,  
 acariciar dulcemente las cabelleras lacias  
 y escribir con un lápiz muy fino mi meditación.  
 ¡Oh, dejar de ser un sólo instante  
 el Ayudante de Campo del Sol!  
 ¡Trópico, para qué me diste  
 las manos llenas de color!

Publicado en *Seis, siete poemas* (1924), es el poema más antologado de Pellicer. Quizá llegó a odiarlo, porque a partir de este poema fue clasificado para

siempre como poeta del trópico, del paisaje y del color. Lo más logrado del poema es la parte contradictoria: el poeta va diciendo todo lo que no es capaz de hacer, pero tan maravillosamente que se contradice. Es como si dijera: “yo nunca podré ser un López Velarde”, pero igualando a López Velarde en el mismo acto. Quizá por esta igualación, no se ha visto lo que parece una alusión muy clara a López Velarde desde “cambiar de clima el corazón” hasta “escribir con lápiz muy fino mi meditación”. No hay que olvidar que por aquellos años los temas y el estilo de López Velarde tuvieron mucha resonancia, a partir de su muerte repentina y de la consagración póstuma que le dieron los revolucionarios en el poder. Pero en este poema Pellicer no sueña a López Velarde: hace presentes sus temas sin recurrir a su estilo. Esta alusión que niega, asume, supera, respeta y se distancia del camino de López Velarde, no ha sido leída; sino el declararse condenado a seguir su propio camino exteriorista.

Desgraciadamente, los poemas que se prestan a ser leídos como declaraciones dejan de ser leídos como poemas. Pero la poética explícita (“Todo lo que yo toque se llenará de sol”) tiene menos interés poético que la efectuada magistralmente sin declaración alguna. Por ejemplo: la imagen de “beber la penumbra de una cosa desierta” recuerda a López Velarde de una manera indefinida. Pudiera ser en relación con el poema titulado “En las tinieblas húmedas”:

He aquí que en la impensada tiniebla de la muda  
ciudad, eres un lampo ante las fauces lóbregas  
de mi apetito; he aquí que en la húmeda tiniebla  
de la lluvia ...

... y sueñan tus palabras remotas  
dentro de mí, con esa intensidad quimérica  
de un reloj descompuesto que da horas y horas  
en una cámara destartada ...

Y, sin embargo, “beber la penumbra de una cosa desierta” es una imagen tan pelliceriana que parece la versión en blanco y negro de

Por la tarde vendrá Claude Monet  
a comer cosas azules y eléctricas.

El tema lopezvelardiano, asumido y negado como deseo, se vuelve un tema pelliceriano en el mismo acto de hacerlo presente. Efraín Huerta dejó escrito: “No descartarás la poesía de tu prójimo”. A esto se refieren los “Deseos” del título del poema. No son deseos de sol, de color, de paisaje, tampoco de penumbra; son

descos de otros temas, de otros poemas, de otras maneras de escribir. Parece un poema del trópico: es un poema del poema imposible. La exaltación lopezvelardiana del desco carnal irrealizable se vuelve aquí sublimación pelliceriana del desco de una poesía prohibida para un "ayudante de campo del sol".

#### IV. UN POETA AVIADOR

##### SUITE BRASILEIRA, POEMAS AEREOS

##### PRIMERA VEZ

Desde el avión,  
 vi hacer piruetas a Río de Janeiro  
 arriesgando el porvenir de sus puestas de sol.  
 Se ponía de cabeza  
 sin derramar su bahía.  
 Y en la lotería de sus isletas  
 ganaba y perdía.  
 El cielo se llenaba de automóviles  
 y de sombra a las 12 del día.  
 El Pão de Açúcar era un espantapájaros  
 soberbio, de lógica y fantasía.  
 Las palmeras desnudas  
 andaban de compras por la Rúa D'Ouvidor.  
 De pronto la ciudad  
 entró en espiral  
 junto con el avión,  
 lo mismo que 300 kilates de diamantes  
 en el embudo de un buen corazón.  
 Al bajar,  
 tenía yo los ojos azules  
 y agua de mar dentro del corazón.

En México se han diseñado y producido aviones desde 1915. En México se inventó el correo aéreo: el primer envío mundial de cartas por avión fue de México a Pachuca, el 6 de julio de 1917. Que esto lo ignoren los teóricos dependientes de las teorías de la dependencia es su problema, no el de Pellicer. El avión, los automóviles, en este poema, son tematización propia de una experiencia propia; no menciones de moda, no simples ecos de Marinetti, que en 1909 abogó por un arte que fuera tan revolucionario y destructor del pasado, como la nueva tecnología. Pellicer celebra aquí el Nuevo Mundo de la máquina como celebra el Nuevo



Mundo brasileño: en su propia experiencia, como un nuevo mundo “dentro del corazón”. La aparición de las máquinas no es mecánica; la aparición de Río de Janeiro no es turística. No es un poema datado, como tantos que hoy tienen el interés de una fotografía de la época, de una vieja postal. Recuerda más bien esos poemas de Apollinaire donde lo nuevo sigue siendo nuevo porque está integrado con lo viejo; en este caso, la rima. Lo cual no opera por moderación: es un recurso técnico que permite comunicar la experiencia del salto jubiloso al nuevo mundo. Lo nuevo, lo que sigue aquí vivo, es la experiencia aérea vivida como experiencia creadora, desde adentro. Unos años después, Saint-Exupéry reinventa algo parecido en sus novelas, que llamaron la atención precisamente por lo que tiene este poema: la conquista poética del espacio aéreo.

En su “Oda a Salvador Novo”, un poema menos logrado que éste (porque, sin llegar a ser mecánico, procede por acumulación de menciones y programas “futuristas”), Pellicer llama a Novo “poeta chofer”. (La palabra “chofer” está datada: quería decir piloto deportista de automóviles, no criado; tenía la connotación de aventurero en las fronteras de lo posible, que hoy tiene todavía un conductor de coches de carrera y no un conductor de pasajeros). Si Novo hubiera escrito una “Oda a Carlos Pellicer” semejante, hubiera tenido que llamarlo “poeta aviador”.

“Carlos Pellicer tuvo la pasión del vuelo. Desde niño, esta pasión lo hizo construir aviones y dirigibles con popotes de tela y cera, copias notables de los modelos originales, que eran la admiración de sus compañeros. En su juventud pensó seriamente en estudiar en una escuela de aviación. Conoció y voló con pilotos famosos —como lo prueban los artículos que aquí se publican— y todavía en 1926, cuando viajó a París, tenía la esperanza de ser admitido en una escuela de aviación —Alfonso Reyes hizo las gestiones necesarias—; pero el elevado costo de los estudios impidió definitivamente el proyecto. Sin embargo, nunca abandonó el gusto por el vuelo, y la noche del 21 de mayo de 1927, fue una de las siete personas que ayudaron a Lindbergh a empujar el Spirit of St. Louis hasta un hangar en el campo aéreo de Le Bourget, después del histórico vuelo. El poeta recordaría siempre la doble hazaña: la de Lindbergh y la suya, que le costó la pérdida de una manga del saco y de un zapato”<sup>1</sup>.

Los poemas aéreos llevan por título “Primera vez”, “Segunda vez”, etc. Esto (no hay que olvidar que se trata de aviación deportiva) alude a prácticas de vuelo. El poema “Primera vez” se despliega como un *tonneau*: una espiral de barril. La serie forma parte del libro *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*, publi-

<sup>1</sup> Carlos Pellicer, “Dos textos inéditos” presentados por Carlos Pellicer López, *Revista de la Universidad*, X-XI 80, pp. 18-22.

cado en 1924, con prólogo de José Vasconcelos y un dibujo de Adolfo Best Maugard (“Guanabara”), que también se despliega como un *tonneau*: es una vista aérea de las casas de Río y los barcos de la bahía girando en espiral hasta formar un pan de azúcar. La serie está dedicada (en la edición original) a Francisco S. Espejel y Julián Navas Salinas, aviadores muertos en accidentes aéreos en 1923.

En 1922, Brasil celebró el centenario de su independencia. México envió una delegación encabezada por el secretario de educación, José Vasconcelos, que llevó en su comitiva a Pedro Henríquez Ureña y otras personalidades, al joven Pellicer y a los pilotos mencionados. Llevó también una réplica de la estatua de Cuauhtémoc que está en Insurgentes y Reforma. Pellicer acompañó a los pilotos en algunas exhibiciones sobre Río. En particular, como copiloto y único acompañante de Espejel, en un *looping* arriesgadísimo, con mal tiempo y a muy baja altura, dejó caer flores sobre la estatua y sobre una multitud que se temió lo peor, encabezada por el presidente de Brasil, Vasconcelos y el cuerpo diplomático. Naturalmente, en vez de cosechar aplausos, cosechó el enojo de Vasconcelos (aunque no el arresto, como Espejel). Cosechó también los poemas aéreos de la “Suite brasilera” y el aura de poeta futurista y revolucionario<sup>2</sup>.

Habría que estudiar este lado Mayakoski, Malraux, Hemingway, de Pellicer, cuando la Revolución era todavía la Revolución. Así como su padre tomó las armas con Carranza, Pellicer tomaba alas futuristas con la aviación del gobierno revolucionario.

En el prólogo del libro, dice Vasconcelos: “Desde la nave aérea ha visto Pellicer su América (...) Leyendo estos versos he pensado en una religión nueva que alguna vez soñé predicar: la religión del paisaje (...) El alma y el mundo fundidos y como recién creados en el seno de una potencia que supera la realidad ordinaria. (...) Pellicer, como buen místico, crea sus paisajes”. Y, en el primero de los dos artículos de 1923 exhumados por su sobrino, dice Pellicer:

“Estos poemas no deben sorprender a nadie, si se piensa que han sido escritos con la lógica de los aviadores. El aviador, desde su avión, está haciendo el mundo a su antojo. Con medio *looping* puede mover el lugar de las cosas y con un *tonneau* consigue fácilmente retorcer el paisaje. La de los aviadores en una lógica dinámica que no tiene nada que ver con la del resto de los hombres. Cuando el piloto es muy hábil para ejecutar actos de acrobacia, se tiene la impresión real de que no es el avión, sino las cosas las que se mueven. El aviador antes que otra cosa es artista. Podrá tener ciencia profunda en motores, estabilidad, etc., pero el acto de volar es ya en sí un acto de belleza. Esto, naturalmente, no lo sabe la mayoría de los

---

<sup>2</sup> Senén Mexic, “Pellicer y Vasconcelos en Brasil”, transcripción de una conversación con Pellicer, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, 28 II 82, p. 10.

aviadores. Así, son grandes artistas por la salvaje y magnífica espontaneidad. (...) Volar es el arte que encierra en sí todas las artes y economiza la tarea desagradable de exteriorizarlos. El secreto de toda aptitud consiste en mirar las cosas desde el punto más alto. Cuanto más alto es el lugar, mayor es la aptitud para descubrir y gozar, y mayor también el desinterés, pues se llega al egoísmo espléndido de ser el único y su propiedad. Allá arriba no le importa a uno nada. Nada se recuerda, nada se desea. Si acaso en ese aturdimiento divino se percibe de cuando en cuando el deseo único de no volver a tierra jamás. La muerte de Icaro, el gran aviador griego de hace 10,000 años, se debió, sin duda a ese deseo saludable y fatal de volar siempre, de no regresar nunca”.

Llama la atención la clara conciencia en prosa de lo que el poeta hizo en verso. La frase “haciendo el mundo a su antojo”, que parece creacionista. La alusión al anarquista Stirner, autor de *El único y su propiedad* (alusión que se repite en la “Oda a Salvador Novo”). La anticipación que hay en todo esto del libro de sonetos religiosos titulado *Práctica de vuelo* y de su entusiasmo por los paisajes de José María Velasco: otro “místico” de la luz natural, de los grandes espacios, de “las cosas desde el punto más alto”, de “la religión del paisaje”.

## V. TROPICO ENGAÑOSO

### ESTUDIO

La sandía pintada de prisa  
 contaba siempre  
 los escandalosos amaneceres  
 de mi señora  
 la aurora.  
 Las piñas saludaban el medio día.  
 Y la sed de grito amarillo  
 se endulzaba en doradas melodías.  
 Las uvas eran gotas enormes  
 de una tinta esencial,  
 y en la penumbra de los vinos bíblicos  
 crecía suavemente su tacto de cristal.  
 ¡Estamos tan contentas de ser así!  
 dijeron las peras frías y cinceladas.

---

<sup>3</sup> Carlos Pellicer, “Dos textos inéditos” presentados por Carlos Pellicer López, *Revista de la Universidad*, X-XI 80, pp. 18-22.

Las manzanas oyeron estrofas persas  
 cuando vieron llegar a las granadas.  
 Los que usamos ropa interior de seda ...  
 dijo una soberbia guanábana.  
 Pareció de repente que los muebles crujían ...  
 Pero ¡si es más el ruido que las nueces!  
 dijeron los silenciosos chicozapotes  
 llenos de cosas de mujeres.  
 Salían  
 de sus *eses* redondas las naranjas.  
 Desde un cuchillo de obsidiana  
 reía el sol la escena de las frutas.  
 Y la ventana abierta hacía entrar la montaña  
 con los pequeños viajes de sus rutas.

Frutas sin sabor, frutas sin olor. ¿No se supone que Pellicer es tropical? ¿Por qué un poema tan despierto al tacto de las uvas, el crujir de las nueces, el color de la piña, no se lleva las frutas a la boca, no las huele?

Así son los prejuicios. Ya se olvidó la acusación contra el joven poeta: no hacía poemas sentimentales, era frío. Priva ahora el prejuicio contrario: frente a los fríos, Pellicer es tropical. Pero la calidez de este poema no es tropical: es coloquial. Como los bodegones, se mete a la cocina, escucha el habla de las cosas vulgares, hace viva una naturaleza muerta.

Porque de eso se trata: la naturaleza viva está afuera, en la montaña, invitándonos a salir. También el sol está fuera, como un espectador condescendiente que se asoma al interior. La ventana es como la boca de un escenario, el cristal de una vitrina de museo, el marco de un cuadro. Anacrónicamente, nos estorba Walt Disney, cuya obra es posterior. Pero el humor benévolo, la escenificación de frutas que entran y salen como personajes, el color, la música, recuerdan sus dibujos animados.

También hay algo de bodegón: las peras frías y cinceladas, el tacto de cristal que se traslada de la redondez de las copas a la plenitud creciente de las uvas, esa penumbra de los vinos bíblicos que cambia todo el escenario y confirma la lectura de Cuesta: "Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*". Si una palabra basta para sacar del trópico este poema, que habla de piñas y guanábanas, es la palabra *bíblicos*. Y qué adjetivo inusitado y exacto: aliteración y rima de *vinos*, cierre perfecto del endecasílabo, connotación de antigüedad, buena cepa, nobleza, añejamiento; asociación con la penumbra de muchos cuadros bíblicos. Pudo haber dicho, simplemente: *en la penumbra de los vinos añejos* y hubiera dicho menos.

Hay, finalmente, una acuarela pintada de prisa. La acuarela es pintura de agua; hay que terminar antes de que seque. La sandía es aguada también, y tiene algo de esquemático, de haber salido del taller de Dios a la carrera, en pocos trazos. Esta velocidad creadora la tiene el Estudio: va retratando con unos cuantos rasgos, pasa de un personaje al siguiente. Arranca con brío desde el primer verso, que no sólo se refiere a la prisa sino que la demuestra andando apresuradamente:

Lasan-díapin tádade prisa

Se trata de un decasílabo dactílico, verso de diez sílabas con acento en la tercera, sexta y novena, que tiene aire de marcha y que es común en himnos nacionales:

Mexicános, al grito de guérra,  
La sandía pintáda de prisa

Pero *pintada de prisa* tiene un paso más vivo que *al grito de guerra*, a pesar de las analogías prosódicas entre ambas frases. Hay una diferencia. Las sílabas *gri/gue*, que llevan la aliteración en *g*, llevan también los acentos del verso, y por lo mismo se pronuncian más lentamente, como sílabas largas. Esta coincidencia de dos subrayados prosódicos (que puede extenderse a la sílaba *ca*, casi aliteración de *gue*) suena machacona y solemne: un aire de marcha pero lento, con acentos y aliteraciones en las sílabas 3/6/9. En cambio, la aliteración *pin/pri* no va a compás con la marcha de los acentos. La aliteración está en las sílabas 5/9, los acentos en 6/9. La sílaba *pin* es átona, breve y veloz. La sílaba *pri*, aunque más larga, no se alarga tanto como *gue*, aunque (como *gue*) lleva el acento final del verso. Esto se debe a la última sílaba: *pri* se dice más aprisa en *prisa* que en *pría*, por ejemplo, o (si queremos decepcionar de otra manera a nuestro paisaje) en *PRI*:

Mexicanos, al grito de guerra,  
La sandía pintada de PRI

La *i* larguísima de *sandía* contrasta con la brevedad de las *ics* de *pintada* y de *prisa*. La segunda, en particular, va fuera de paso con la acentuación y parece hacer ese movimiento rapidísimo de los pies con que volvemos a tomar el paso en una marcha. Todo lo cual sirve para que la prisa se muestre andando en este verso y haga así coincidir la exactitud metafórica (la sandía es como una acuarela pintada de prisa) con la velocidad prosódica.

No, no estamos en el trópico. Estamos en el estudio de un artista. La metáfora central del poema es que las frutas son como obras de arte. Como pintura (la

sandía), escultura (peras cinceladas), cristalería (uvas gotas de tinta), ebanistería (nueces), lencería (guanábana), papel recortado (naranjas). Como silencio o como música (chicozapotes, nueces, granadas, piñas).

## VI. CRITICA DEL RELOJ

### ESTUDIOS

#### I

Relojes descompuestos,  
voluntarios caminos  
sobre la música del tiempo.  
Hora y veinte.  
Gracias a vuestro  
paso  
lento,  
llegó a las citas mucho después  
y así me doy todo a las máquinas  
gigantescas y translúcidas del silencio.

#### II

Diez kilómetros sobre la vía  
de un tren retrasado.  
El paisaje crece  
dividido de telegramas.  
Las noticias van a tener tiempo  
de cambiar de camisa.  
La juventud se prolonga diez minutos,  
el ojo caza tres sonrisas.  
Kilo de panoramas  
pagado con el tiempo  
que se gana perdiendo.

#### III

Las horas se adelgazan;  
de una salen diez.  
Es el trópico,  
prodigioso y funesto,  
Nadie sabe qué hora es.

No hay tiempo para el tiempo.  
La sed es labia cantadora  
sobre ese oasis enorme,  
deslumbrante y desierto.  
Sueño. Desnudez. Aguas sensuales.  
Las ceibas se estilizan. Nacen tres mil cedros.  
Algo ocurre: que hay un árbol demasiado joven  
para figurar en un paisaje  
tan importante.  
Tristeza.  
Siempre grande, noble y nueva.  
Los relojes se atrasan,  
se perfecciona la pereza.  
Las palmeras son primas de los sauces.  
El caimán es un perro aplastado.  
Las garzas inmovilizan el tiempo.  
El sol madura entre los cuernos  
del venado.  
La serpiente  
se suma veinte veces.  
La tarde es un amanecer nuevo y más largo.  
En una barca de caoba,  
desnudo y negro,  
baja por el río Quetzalcóatl.  
Lleva su cuaderno de épocas.  
Viene de Palenque.  
Sus ojos verdes brillan; sus brazos son hermosos;  
le sigue un astro, y se pierde.  
Es el trópico.

La frente cae como un fruto  
sobre la mano fina y estéril.  
Y el alma vuela.

Y en una línea nueva de la garza,  
renace el tiempo,  
lento, fecundo, ocioso,  
creado para soñar y ser perfecto.

Publicado en *Hora y 20* (1927), es el poema que da título al libro, con una frase de exactitud irónica. Así como, en otros poemas, Pellicer usa la palabra *cosa*, que es la mismísima vaguedad, para decir algo muy exacto, aquí desprende de la

fórmula “nueve y veinte”, “diez y veinte”, el primer número y lo sustituye por una vaguedad: *hora*. Es como si arrancara una de las manecillas del reloj para dejar únicamente el minutero. Convierte así la fórmula en una contradicción (la ridícula precisión de 20 frente a la vaguedad de *hora*) que es una imagen crítica (muy exacta) de la exactitud en la selva: de la exactitud fuera de lugar. Crítica del tren que no llega a una estación perdida en la selva. Crítica del telegrama. Crítica del reloj ante la inmensa relojería vegetal: “máquinas gigantes y translúcidas del silencio”.

El poema está lleno de imágenes memorables. Hay dos que recuerdan greguerías de Ramón Gómez de la Serna:

El cocodrilo es un perro aplastado (Pellicer). El cocodrilo es un zapato desclavado (Gómez de la Serna).

La serpiente se suma veinte veces (Pellicer). La serpiente mide el bosque para saber cuántos metros tiene y decírselo al ángel de las estadísticas (Gómez de la Serna).

En el segundo caso, llama la atención la coincidencia de la primera imagen (la serpiente como cinta métrica) y la extraordinaria diferencia del resultado final. Gómez de la Serna se queda en la primera imagen y la complica con despliegues explicativos. “La serpiente mide el bosque” dice lo que hay que decir. Pero, quizá inseguro de que sea suficiente, o quizá engolosinado con el descubrimiento, no se detiene ahí: añade que lo mide para saber cuántos metros tiene, etc.

En cambio, la solución de Pellicer es vertiginosa. En vez de diluir su descubrimiento, lo intensifica, lo usa para decir algo más: una segunda imagen construida sobre la primera. Esta segunda imagen (la cinta métrica serpentea como si se midiera a sí misma) es de una perfección admirable para hacer ver una serpiente que va pasando junto a sí misma haciendo eses. Lo más admirable de todo es que las eses ni siquiera se mencionan explícitamente. En otro Estudio, Pellicer recurre a las eses para referirse a la cáscara de la naranja pelada con el cuchillo:

Salían de sus eses redondas las naranjas.

En éste, la mención no es necesaria: la imagen auditiva está llena de eses a través de la aliteración (*ser, se, su, ces*: pronunciada en México como *ses*) y de la palabra *veces* que suena a *eses*. La imagen auditiva serpentea a través de la aliteración silbante. Casi estamos oyendo el silbido de la serpiente, el *ssssss* de su paso. Y esto se refuerza con la imagen visual de serpenteo, y con el significado de *se suma*. Sumarse es repasarse, medirse contra sí mismo, alcanzar la autosuficiencia que es principio y fin, tiempo que se muerde la cola. En la imagen de Gómez de la Serna, la serpiente está al servicio de la estadística. En la de Pellicer, por el



contrario, la serpiente es negación del tiempo lineal: es inconmesurable con la serpiente de “diez kilómetros sobre la vía de un tren retrasado”. En la serpiente que se suma veinte veces no hay “y 20” (aunque el número coincida); hay una hora que se reproduce veinte veces: “de una salen diez” (aunque el número no coincida). Y “Nadie sabe qué hora es”.

A manera de experimento, el lector puede inventar una serie de variantes. Por ejemplo:

La serpiente se suma siete veces.  
 La serpiente se suma en veinte eses.  
 La víbora se bebe veinte veces.  
 La víbora se vive veinte veces.

Sucnan bien. ¿Por qué no funcionan tan bien? Dígalos el lector.

## VII. DICTADURA Y MISTERIO

### ESTUDIO

Esta fuente no es más que el varillaje  
 de la sombrilla  
 que hizo andrajos el viento.  
 Estas flores no son más que un poco de agua  
 llena de confeti.  
 Estas palomas son pedazos de papel  
 en el que no escribí hace poco tiempo.  
 Esa nube es mi camisa  
 que se llevó el viento.  
 Esa ventana es un agujero  
 discreto o indiscreto.  
 ¿El viento? Acaba de pasar un tren  
 con demasiados pasajeros ...  
 Este ciclo ya no le importa a nadie;  
 esa piedra es su equipaje. Lléveselo.  
 Nadie sabe dónde estoy  
 ni por qué han llegado así  
 las asonancias y los versos.

Aunque Pellicer admiraba a Díaz Mirón, y escribió cientos de sonetos, no es un poeta de poemas redondos. La fragmentación e irregularidad de la vanguardia le sientan mejor que la redondez modernista, de la cual sin embargo tuvo nostalgia.

Este es uno de sus poemas más redondos, y no es un soneto. Tiene el desenvolvimiento, la fluencia, el avance inexorable, consecuente, imaginativo, de un soneto perfecto. El final, que parece un *non sequitur*, una forma cualquiera de terminar, es sin embargo la desembocadura natural del poema. Se trata de un poema sobre la creación poética. Casi un poema creacionista, si no fuera por la humildad de ese final: nadie sabe donde, ni por qué, llegan así los versos.

Ese corte aparente del tema aparente (la fuente, las flores) subraya el verdadero tema (la creación). Es como si viéramos en cine una sombrilla que se vuelve una fuente; y, al retirarse la cámara, viéramos una mano pintando esa transformación; y luego todavía al camarógrafo que filmó la mano.

Es una mano dictadora. Donde pone el dedo pone otra realidad. Da órdenes, desprecia, reduce. Las flores “no son más que”..., la fuente “no es más que”... Pero el desdoblamiento (del camarógrafo: pintor que pinta la mano pintando), la ironía sobre el acto creador-dictador, lo lleva más allá de sus pretensiones mágicas y las rebasa: la mano hace milagros. Es como si el dictador le diera órdenes al sol de retirarse ... y oscureciera.

Así, la realidad reducida remite a una realidad milagrosa en la mismísima reducción: el milagro metafórico. Así invierte el sentido de la reducción. Después de una fiesta, queda confeti en un charco y nos parece basura: Pellicer ve un ramo de flores. Vemos una sombrilla que hace andrajos el viento y vemos un despojo: Pellicer ve brotar una fuente. Vemos una piedra: Pellicer ve equipaje, viaje, cielo.

El momento culminante de esta flexión del acto dictador-reductivo que lo muestra dictador-creador es una frase magistral, que consta de una sola palabra: “Lléveselo”. Es una frase inusitada, que está en el centro del poema y lo divide en tres partes: primero, una serie de metáforas (A no es más que B; A es B; ¿A? B); luego, esta frase imperativa; por último, la afirmación final, que se opone a las dos partes anteriores y las cierra, como vimos.

Toda la gracia irónica del poema está en ese desplante dictador, en esa orden terminante, que se opone a la serie de metáforas, al mismo tiempo que la continúa y la hace desembocar en la humildad final. La serie avanza hacia este “Lléveselo”, que rompe el molde de la serie con libertad suprema. En vez de hacer una comparación entre dos términos, el poeta dictador da una orden que es una metáfora de otro tipo, una especie de colmo metafórico. La mano de Pellicer muestra la mano dictadora dando órdenes absurdas, con una gracia que rebasa al dictador y trasmuta la orden. Si la distinción de Austin puede aplicarse a las metáforas, pudiéramos decir que Pellicer pasa de las enunciativas a este caso rarísimo de metáfora ejecutiva.

La escena cambia tres veces por retiro del punto de vista (es decir: incluyendo y transformando la escena anterior). La primera es tan amplia que parece el

verdadero tema, desde la fuente hasta el equipaje: toda la serie de metáforas enunciadas por un narrador que no aparece en escena hasta la escena dos, cuando aparece dando órdenes, como un autor pirandelliano frente a su obra (o como una mano pintada pintando). La escena tres recoge las escenas anteriores, al mostrar al poeta frente a tales escenas, que no sabe bien cómo escribió.

Todas las imágenes de la primera escena encajan en este posible escenario: una estación de ferrocarril al aire libre, donde hay una fuente, palomas, restos de confeti, equipaje y un poeta absorto ante un cielo espléndido, que ya no le importa a nadie, porque hay que irse: porque el tiempo del tren se impone al tiempo de la eternidad. En estas circunstancias, hablar de piedras al cargar las maletas es un lugar común, una metáfora ya hecha. También es una broma hecha la metáfora de bajar del cielo o de las nubes al absorto, que no ve que se le va el tren. Así se establece la ecuación piedra = equipaje = viaje = cielo.

Hay una oposición de equivalencia entre piedra y cielo (y no sólo en este caso: Jung la ha documentado en la cultura universal; aunque ninguno de sus ejemplos, muchos de los cuales tienen que ver con viaje, implican viaje con maleta, rasgo de humor pelliceriano). El cielo es la ligereza, la vastedad, la libertad, el espíritu. La piedra es el peso, la limitación, el arraigo, la materia. El cielo es viaje: la piedra es negación del viaje. Pero esta oposición resulta reconciliada con audacia y humor, al revirar dos burlas ordinarias. La frase hecha (estas maletas pesan como piedras) invertida se vuelve inédita (esta piedra es equipaje). La burla consabida (bajar de las nubes) se vuelve de una ambigüedad entre derogativa y prometeica (cargar con el cielo). La oposición piedra/cielo se resuelve a través de otra oposición: viaje/viaje. Hay que dejar el viaje absorto, para emprender el viaje en tren. Hay que llevarse el viaje absorto al tren. Hay que llevarse el cielo en la maleta. Cargar con el equipaje del cielo. “Esa nube es mi camisa”, arrastrada por la inspiración del viento.

Las ambigüedades gramaticales enriquecen la metáfora. ¿A qué se refiere “Lléveselo”? Puede ser “Este cielo” o puede ser “su equipaje”. ¿De quién es “su” equipaje? Puede ser del cielo o puede ser de usted, a quien le digo “Lléveselo”. ¿Cómo llevarse el cielo? En los ojos, sin duda alguna; pero también como transparencia reducida a carga, en las manos del absorto que baja de las nubes y carga con las nubes almidonadas y petrificadas. ¿Quién le dice a quién “Lléveselo”? El poeta dictador al poeta absorto (ambos pintados por el poeta irónico, que sabe que la dictadura no es creadora, que la creación es un misterio que rebasa la voluntad de creación, como decía nuestro padre Ayocuan: “del cielo vienen las bellas flores, los bellos cantos. Los afeca nuestro anhelo, nuestra inventiva los echa a perder”). Y ¿qué le dice, al decirle “Lléveselo”? Cargue con su éxtasis, que no le importa a nadie.

El viaje absorto se convierte en piedra, por órdenes del poeta dictador. Pero la realidad reducida y despreciada remite a una realidad milagrosa en la misma reducción. Las nubes se petrifican de verdad. La piedra resulta cielo, viaje, equipaje: piedra filosofal que reconcilia opuestos: metáfora ejecutiva de una equivalencia que, en el mismo acto, cambia su sentido reductivo; milagro de ese “Lléveselo”, que ni el poeta sabe como escribió, en otro viaje absorto, después del cual hay como un despertar en otra parte: “Nadie sabe dónde estoy”.

Hay una humildad irónica en el poema. Humor sobre el misterio de la propia creación. El poeta (irónico sobre su propia *hubris* creacionista) le toma la palabra, la mano dictadora, al poeta “como un pequeño dios”, y, con arte de judo (dejándolo seguir el movimiento dictador hasta sus últimas consecuencias), hace que dé una voltereta.

Redonda, milagrosamente, todo lo que no es más que ... se convierte en nada menos que ...