

XXVIII / primavera 2004

Sirenas y toros en la poesía

[Coordinación: José Vicente Anaya / Dibujos: Reinaldo López]

Alejandro García Neria (presentación y selección)

Las tribulaciones del deseo. Antología poética de las sirenas

Gil Vicente

Francisco de Quevedo

Sor Juana Inés de la Cruz

Guillaume Apollinaire

Miguel de Cervantes Saavedra

Heinrich Heine

M. R. Gabutti

Amado Nervo

Alfronso Reyes

Vicente Magdaleno

Rafael Alberti

Concha Méndez

Filiberto Cruz Obregón

Enrique González Martínez

Miguel N. Lira

Ignacio Maldonado

José Emilio Pacheco

Enrique López Aguilar

Felipe Garrido

Gabriela Huesca

Lizbeth Padilla

Luis Roberto Vera

Luis Enrique del Ángel

Álvaro Quijano

Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal

Fernando Curiel

Víctor García Vázquez

Cristina Gutiérrez Richaud

Alejandro García Neria

A manera de epílogo. Señas particulares de los relatos de sirenas

René Téllez Lendeck

Minotauro

Laura López Fernández

La poesía visual en Latinoamérica. Algunas reflexiones

Entrevista con Clemente Padín

Poemas visuales de Clemente Padín

Víctor García Vázquez

El surrealismo y la verdad como esencia de la obra literaria

Homenaje / Pablo Neruda

Jaime Quezada
Neruda y su Canto general. Algunas referencias elementales

Eugenia Echeverría
Casas con olor a bosque

Miscelánea

Cuatro poetas búlgaras:
Olya Stoyánova
Boriana Chergánova
Violeta Bóncheva
Yana Búkova

Rodolfo Alonso
¿Para qué sirve hoy la poesía?

Ilán Stavans
Elizabeth Bishop. Traducción y reinención

Poema de Elizabet Bishop

Ricardo Venegas
Los idiomas del poema
Entrevista con Eduardo Casar

Pedro Juan Gutiérrez
Estallido de la galaxia cubana. Semblanza de Reinaldo López

Poemas de:
Antonio Escobar Sevilla
Saide Sesín
Claudina Domingo
Mario Meléndez

Crítica de la poesía y de los poetas en México

Heriberto Yépez
Muerte crítica de la poesía en México

Frontera de los besos

Reseñas

Verónica Volkow sobre Víctor Toledo
Raúl Fernando Linares sobre Jorge Ortega

Alforja XXVIII

Primavera 2004

Sirenas y toros en la poesía

Coordinador: José Vicente Anaya

Dibujos: Reinaldo López

Grabado que acompaña a *alforja* XXVIII

Reinaldo López

Ochún y Ogún

Grabado sobre papel, 39.5 x 29.5 cm, 2003

De los seres duales formados de cuerpos inconclusos, de las profundidades azules a la poesía. Del canto agudo, suave veneno de mujeres submarinas sin atributo de olvido, a la palabra que brota de las entrañas del hombre. Es la antología poética en que Alejandro García Neria, dentro de un intenso trabajo como profesor e investigador de la UNAM, reúne aquí, de los versos la presencia constante en la literatura de las híbridas del mar. Su motivo es el gozo y el encanto que las sirenas le brindan.

Sirenas que griten de un continente a otro.

Tristan Tzara

El hombre es un animal que se peina.

César Vallejo

Mariposa en cenizas desatada.

Luis de Góngora

Soy una bestia que salió de la selva.

*Hombre soberbio como un pavo real
que se mira en espejos que él mismo hace.*

Carl Sandburg

Alza, toro de España: levántate, despierta.

*Despiértate del todo, toro de negra espuma,
que respiras la luz y rezumas la sombra.*

Miguel Hernández

ALEJANDRO GARCÍA NERIA (presentación y selección)

Las tribulaciones del deseo. Antología poética de las sirenas

Sabio el consejo que la divina Circe le da a Odiseo para no detenerse en la isla de las sirenas. Advertencia que el héroe griego obedeció. Atado al mástil de su embarcación, preso de la terrible certeza de que nunca volvería a oír las, seducido por su canto y sus promesas, Odiseo intentó inútilmente romper las ataduras. Desolado vio alejarse lentamente las costas, a salvo de las sirenas, pero herido por su ausencia.

El anterior pasaje, descrito por Homero en la Rapsodia XII de *La Odisea*, nos adentra en un símbolo que el siguiente ensayo rescata, reúne y explica al través de poemas del viejo continente y de tierra americana en torno a las sirenas y sus travesías mundanas.

No es una idea original. Félix Baez-Jorge en su investigación *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*¹ señalaba que “una voluminosa antología de poesía y narrativa contemporáneas con el tema de las sirenas podría integrarse sin mayor dificultad”. En honor de la verdad no fue tan sencillo realizar la compilación, pero gracias a la erudición de Alfonso Reyes con su “Reseña sobre las sirenas”;² de la obra desmitificadora del peruano José Durand quien señaló acertadamente que había llegado el *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*;³ del libro de Meri Lao *Las sirenas, historia de un símbolo*,⁴ resultado de un exhaustivo estudio sobre la recepción que ha tenido en la cultura, la tradición y el folclor este símbolo; del texto de Barbara Stamer *Relatos de ninfas y sirenas*,⁵ de atrayente título, pero limitado a una precaria selección de relatos sobre las llamadas “doncellas del mar”: ninfas, ondinas o lorelei, emparentadas con las sirenas por compartir el hábitat marino, su atracción fatal para los hombres, pero se distinguen por carecer tanto de la figura pisciforme como de su significado erótico-escatológico⁶ y del artículo especializado “*Temere de sirenibus notulae*”⁷ del investigador Manuel Alcalá, donde cita abundantemente a los poetas latinos y del Siglo de Oro español que alguna vez mencionaron a las sirenas, la tarea de acopio para integrar el material necesario para esta antología poética sobre las sirenas fue menos ardua.

Del mito al rito

Refrenda el poeta Vicente Quirarte que “como el pegaso o las sirenas, los vampiros se han vuelto familiares a causa de convivir con ellos”.⁸ Afirmación adecuada para las sirenas de cola de pescado y torso de mujer que relacionamos con lecturas de *La Odisea*; por esperar ansiosos la llegada de la carta que contiene su figura en el popular juego de la *Lotería* y por ciertas películas de dudosa calidad como *Splash*, *Mi mamá es una sirena* o *La sirenita* de Walt Disney. Certeza de lo cotidiano: de tanto conocer, desconocer.

Recordemos que en palabras de la hechicera Circe, Odiseo es advertido de cómo salvarse del canto de las sirenas. Pero jamás se le aclara cuántas son, su origen divino, cómo se llama la ínsula donde habitan ni su aspecto físico y mucho menos su nombre. Hay que acudir a Ovidio, quien en su *Metamorfosis* las describe con “plumas y patas de ave, siendo así que vuestro rostro es de doncella” y con figura de “mujeres hasta el ombligo, y emplumadas de los muslos hasta abajo”.⁹

La filiación de las sirenas es incierta. Se dice de buena fuente que nacieron de las gotas de sangre emanadas del cuerno de Aqueloo, dios marino, cuando es derrotado por Hércules. Otras versiones afirmaban que se originaron de las relaciones entre Venus y un tritón, sin olvidar algunas asegurando que eran hijas de las musas, de ahí su máxima virtud: el canto. Aunque sus nombres se han confundido al paso de los años, conocemos a Leucosía, Ligea y Parténope; y en cuanto a su ubicación insular, siguiendo a Plinio, el mismo Alcalá dedujo

que la isla de las sirenas se encontraba “al sureste de la península de Sorrento y a la entrada del Golfo de Salerno”.¹⁰

A la caída del imperio romano, las sirenas, terriblemente aburridas en su solitaria isla del Mediterráneo —los marinos osados y despistados ya no eran cosa tan común—, la abandonan, integrándose a la cultura cristiana. En la travesía abdicaron de su antigua apariencia. Renuncian, por vanidad, a seguir siendo mujeres-pájaro y sus extremidades inferiores se tornan en cola de pescado. Imagen nada original que puede identificarse en otras culturas antiguas como Mesopotamia con la representación del dios de las aguas Oannes y también en el dios filisteo Dagón, mencionado en el Libro de Samuel (V, 1-4), que se suponía era mitad hombre y mitad pez.¹¹ Probablemente, la primera mención de la sirena como mujer pez apareció en un tratado anónimo del siglo VI titulado *De monstris*.¹² Por prédicas de los primeros anacoretas y metáforas de los padres de la Iglesia, las sirenas adquieren en el arte cristiano una nueva cualidad: perdición del justo al través de la sensualidad.¹³ Aparece así una sirena distinta a la de la época clásica, sus ojos dejan de fosforescer con el brillo de la muerte para fulgurar atrayentes, sus cabellos entrelazados permiten admirar sus hombros espléndidos, cálidos senos y almendrado vientre. La relación que mantienen con el agua, elemento ambivalente por excelencia, su misma corporeidad dual: mujer / animal que implica las fuerzas no controladas de la naturaleza humana, despiertan en el hombre el bestial apetito de los deleites. Los profetas bíblicos confirman lo anterior, como en Isaías (XIII, 22) al describir la destrucción de Babilonia: “cantaron las sirenas en aquellos lugares que fueron consagrados al deleite”.¹⁴

San Agustín, en *La ciudad de Dios*, no se opone a la existencia de las sirenas, y San Isidoro, en *Las etimologías*, las describe como “meretrices”.¹⁵ Se llegó a suponer que las sirenas estuvieron presentes en el mismo diluvio para tentar a Noé y a sus hijos.¹⁶ Todo lo anterior motivó que la tiara sirena-lujuria-perdición tuviera notable aceptación en la imaginería medieval, ya que tanto bestiarios como crónicas de viajes se refieren así a las sirenas. Tal es el caso del *Liber monstrorum de diversis generibus*, del siglo VI; el de Philippe de Thaün (1121 a 1152); *La imagen del mundo* de Gossouin (1250); *Omnia terrarum* de Ciro de Tours (1276); el *Bestiario moralizado* de Gubbio (siglo XIV) o la descripción que hizo dos siglos después Ambroise Paré en *Monstruos y prodigios*.

No satisfechas con su dominio sobre el ánimo europeo, las sirenas preparan su escaso equipaje —espejo y peine— y se aprestan para participar en la invención de América. Cristóbal Colón pensó que sus tribulaciones sólo serían con la tripulación; no contaba con que el 9 de enero de 1493, tres sirenas curiosas nadaran en torno a la embarcación:

El día pasado, cuando el Almirante iba al río del oro, dijo que vio tres sirenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara. Dijo también que otras veces vio algunas en Guinea, en la costa de Magueta.¹⁷

Luis Weckmann, en *La herencia medieval de México*, trató de explicar el anterior suceso maravilloso como:

La búsqueda en el Caribe de sirenas, Amazonas y gigantes obedece a tradiciones de raigambre clásica, fuertemente matizadas y diversificadas durante el Medievo, en el sentido de que islas cada vez más lejanas de la periferia del orbe eran morada de seres fabulosos,

quimeras que la imaginación humana había creado a menudo con cierta base en la realidad.¹⁸

Opinión confirmada cuando nos enteramos que el genovés se refería a dos mamíferos acuáticos, el manatí y el dugongos, quienes asumieron su carga de culpa como origen del mito de las sirenas, debido a su necedad de amamantar a sus crías boca arriba y mecerlos como si fueran madres amorosas. Pero fuerte es la tradición, con todo y explicación científica; el pensamiento popular conservó a la sirena con su figura de mujer-pezu y el símbolo de seducción. Comentario al margen, para que no se sintieran tan mal los manatíes y dugongos por haber sido desplazados de la paternidad del mito, se les bautizó con el nombre científico de “sirénidos”.¹⁹

La perdición ya no se traduce simplemente al través del canto, sino de una fuerte carga erótica que caracteriza a las sirenas. Esto las convierte en un símbolo universal, no exclusivo de ningún pueblo ni particular de una cultura, sino que se integra al maravilloso lenguaje universal que es el inconsciente humano.²⁰ La sirena oscila entre dos concepciones: mujer y pez, agua y tierra, maldad y bondad, delirio pero jamás olvido. Dualidad inseparable:

- Virgen: diosa tierra, diosa madre, diosa de la fertilidad, consuelo del afligido.
- Sirena: diosa acuática, diosa madre, diosa creadora, consuelo del amoroso.

El amor es tan perfecto, que puede (con)fundirse con el placer. La sirena es lo contrario a la virgen, pero es a su vez su equilibrio; sin la maldad, la bondad no puede ejercerse: es el principio-fin y, en medio, eternamente, el hombre.

Sirenas y poesía

Certeza de la palabra, recreación del erotismo, perdición del enamorado, pocos escritores pueden jactarse de escapar del conjuro de las sirenas: las mencionan como sinónimo de perdición y embrujo o aluden a su canto y su belleza.

En la época clásica, dos autores: Eurípides en “Helena” evoca el ruego de la hermosa hija de Leda para que las sirenas compartan con su música y canto su propio dolor, y Apolonio de Rodas en “Los Argonautas” nos remite al encuentro de estos héroes con las divinas sirenas, interesante relato donde las describe físicamente, así como su derrota ante Orfeo y las consecuencias que sufre el mortal Butes por dejarse seducir por su canto.

Dante Alighieri en *La Divina Comedia*, durante su estancia en el “Purgatorio”, relata su encuentro con una mujer que se ostenta como sirena y que, por ciertos momentos, deslumbra al florentino, pero la oportuna aparición de Beatriz le hace ver que es un monstruo de vientre pestilente: “sin embargo, para que más te aproveche la vergüenza de tu error y para que otra vez seas más fuerte al oír las sirenas, depón la causa de tu llanto...”.²¹ Después de la recomendación, el poeta apresura su andar para llegar al Paraíso. Ahí queda subyugado por la música celestial y la mención de las sirenas ahora se relaciona con sus atributos musicales:

En cuanto la bendita llama hubo dicho su última palabra, empezó a girar la santa rueda, y aún no había dado una vuelta entera cuando la otra la encerró en un círculo, uniendo

movimiento a movimiento y canto a canto; y eran éstos tales que, articulados por los dulces órganos de aquellos espíritus, sobrepujaban a los de nuestras Musas y nuestras Sirenas, tanto como la luz directa supera a sus reflejos.²²

Marcel Raymond, en su obra *De Baudelaire al surrealismo*, intenta explicar esta marcada inclinación que tienen poetas y escritores hacia la sirena, ya que sus imágenes “se llenan hasta tal punto de significación humana y estética que se prestan maravillosamente a los juegos de la imaginación”,²³ afirmación que explica los dos mares que surca la poesía en torno a las sirenas: en uno navegan los poetas que sólo se concretan a mencionarlas brevemente en aislado verso, y en el otro, autores que escriben poemas completos sobre ellas.

a) *El primer mar* es surcado por poetas como el romano Marcial, quien advierte: “Sirena, pena alegre de los navegantes, / muerte suave, placer cruel”; don Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, en su *Gloria de Niquea*, alaba la tenacidad humana que le permite ser como “otro Ulises haciendo / que sirenas se despeñen”; Charles Baudelaire en sus poemas “Himno a la belleza” y “La oración de un pagano”, incluidos en *Las flores del mal*, menciona a las sirenas, en el primero como sendero hacia la redención amorosa: “De Dios del Diablo, da igual. Sirena o Ángel. / ¡que importa si haces —hada de ojos de terciopelo, / ritmo, luz y perfume, oh mi única reina— / menos odioso el mundo, los instantes más leves!”; y en el segundo poema, la sirena se envuelve en “voluptuosidad, mi reina / sé, de sirena enmascárate, hecha carne y terciopelo”.²⁴ Federico García Lorca, en una conferencia intitulada “Charla sobre el teatro”, comenta que: “Huyendo de sirenas, felicitaciones y voces falsas, no he aceptado ningún homenaje con motivo del estreno de *Yerma*”, es decir, utiliza la acepción que tiene la sirena de ser voz que lleva a la seducción por vanidad, por la vertiente poética. Lorca escribe el poema “La sirena y el carabinero” donde las relaciona con su virtud: el canto: “Acoged mis ofrendas dando al aire de altura / nueve cantos distintos y una sola palabra”; y Emilio Adolfo Westphalen imagina “¿Cómo será escribir un poema para Demelebé? / Acaso una guirnalda tupida de palabras para que aparezca —de pronto— sobre la página —sirena completa y coleante?”

En México Efrén Rebolledo, en su poema “Faunalia”, se inclina más hacia la furia amorosa desatada dentro de los bestiarios: “Y en los espejos biselados / De agua glaciales y serenas, / Se destacaban reflejados / Broncos tritones irritados / Ciñendo grupas de sirenas”; Xavier Villaurrutia en “El viaje sin retorno” confirma que la herida más terrible es la ausencia: “¡Oh viaje sin retorno, de ansias sumas / huyeron las sirenas por mi mal, / dejo su ausencia en mi calor, espumas!”; Rafael López escribe un poema titulado “La sirena” y bien emplea metáforas para asumir unión y delirio, furia y entrega, soledad y desventura al (re)conocer sus (en)cantos entre los huecos del mar; Pita Amor entrelaza mitos y fusiona amores para el Grifo que “sirve de adorno a las fuentes / amante de las sirenas”; Margo Glantz, en *Doscientas ballenas azules... y... cuatro caballos* proclama que las voces de las ballenas eran realmente de “las sirenas ocultas que a Jasón y a Ulises fascinaron”; en el largo y nocturno poema “Perséfone”, Homero Aridjis compara y describe a la diosa como “hada o sirena, está caliente y fría, húmeda y seca; ennegrecida, emblanquecida, roja”; José-Miguel Ullán, en poema homónimo a la pintura *México bajo la lluvia* de Vicente Rojo, señala que “por el humo no hay fuego ni sirenas ni emblemas”; Olga Arias en “Danza por la Luna” sueña al astro reluciente como “sirena en el oído de mi espíritu”; León Guillermo Gutiérrez reconoce en “Los exiliados” que comparte con ellas el desarraigo: “Tierra de navegantes es

mi casa. / De día se bañan las sirenas / y de noche los pescadores cantan”; Vicente Quirarte en “Mar abierto” no olvida el “canto de las sirenas para Ulises”; el libro *Comer sirena* de Eduardo Vázquez donde la sirena es un eufemismo para calificar a la mujer; Yolanda Gómez en “De sirenas y silencios” nos sitúa en ese acantilado que puede ser sirena o soledad; Sergio Arnoldo Contreras en su poema “Diosa de las barcas” se deja llevar por esa duda que más que desconfiar, confirma la existencia: “Yo no creo en las sirenas, ni sé si existen, / pero cuando los pescadores se masturban / de noche en las barcas, se oye un canto / femenino en la brisa y no hacen más que buscarlo.” Finalmente dos poetas, Gabriela Aguirre en su poemario *Antídotos y disfraces* y Arturo Rico en *Isla en el tiempo* caracterizan su canto: “Escucho como un eco lejano a las sirenas que cantan con voz de sal” y “fui entonces Ulises que quiso desatarse para el canto nupcial de las sirenas”.
b) *El segundo mar* es recorrido por poetas que acuden puntualmente a su cita en la isla de sirenas y las escogen a ellas como tema principal.

En el siguiente apartado he recopilado diversos poemas con el propósito de realizar

un intento de antología poética sirénida

que tiene como fin reunir en un mismo espacio y tiempo las profundas voces de poetas ya reconocidos y las palabras actuales de escritores jóvenes que en sus versos captan el hechizo de las aguas mediterráneas, de sus fabulosas leyendas y de sus fantásticas sirenas. Iniciamos con el lusitano Gil Vicente, quien relacionó la voz de las sirenas como una melodía de pesares.²⁵ Francisco de Quevedo en el fragmento de su poema amoroso “Himno a las estrellas” (1613), atribuye a las sirenas con dos de sus significados: quimeras que conducían a la perdición en su forma de “tenebrosas aves” y heraldos de conocimientos: “cantando graves, / más agüeros que tonos al oído”.

Allende del mar, en tierra americana, en el virreinato de la Nueva España, en un convento al sur de la ciudad de México, en la intimidad de una celda, una monja escribía tres fugaces menciones sobre las sirenas. Sor Juana Inés de la Cruz, al igual que muchos poetas novohispanos, se inspiró en la cultura clásica y en dos poemas compara lo exquisito de una voz femenina con el canto de las sirenas que despierta la admiración del mismo mar y aconseja, a través del pasaje homérico, resguardarse de “las persuasiones Sirenas” y mantener “propósitos Ulises”. La última alusión que hace sor Juana de las sirenas es en el *Neptuno alegórico*, donde describe el arco triunfal que se hizo para recibir al virrey. Entre las pinturas que adornaban dicho arco se encontraba representado el cortejo que acompañaba al soberano del mar cuando recorría su reino: “divirtiendo los reales oídos las músicas Sirenas”.

De Miguel de Cervantes encontramos en *La gitanilla* unos versos dichos por Andrés quien, poeta improvisado, compone canciones a su amada y en ellas recuerda a las sirenas. Dos centurias después, el romanticismo decimonónico seducido por el conjuro de la sirena, rinde con dos escritores europeos un pequeño homenaje. El alemán Heinrich Heine en su *Libro de canciones* (1823-1824) imagina un diálogo amoroso entre un hombre y una sirena. El otro poema es de M. R. Gambutti, publicado en el periódico mexicano *El Diario del Hogar*, y en sus versos encierra la amarga queja de un anciano que por quedar atrapado por el amor “de una terrestre sirena”, inicia una existencia de tormentos, angustias y deseos no correspondidos, y al final de su vida reflexiona sensatamente, aunque ya demasiado tarde,

que debería haberla olvidado, mandarla al fondo del mar y convertirse, ya no en anzuelo, sino en “tiburón casante”.

Guillermo de Apollinaire no sólo nos concibió sus preciosos caligramas, sino dentro de una fuerte tendencia simbolista describe a las sirenas dentro de una apariencia “de aves de rapiña”, aunque no deja de condolerse de su canto triste y funerario.

Amado Nervo tiene el soneto “Las sirenas”, imagen de la unión de dos de ellas que encuentran juntas lo que ningún mortal puede darles: la certeza del amor. Distante de esta concepción, Nervo escribió en junio de 1915 el poema “Dos sirenas”, que relaciona a las sirenas con el amor y el dinero y aconseja ser como “Ulises, previsor y sagaz”, alejarse de sus tentaciones mundanas y permanecer en la pobreza pero en paz, sin amor pero con alma sosegada.

Sin necesidad de presentación, el poeta de la Generación del 27, Rafael Alberti, escribió en su obra *Marinero en tierra* (1924) una serie de poemas que se ciñen a la tradición de los relatos románticos en torno a las sirenas: un hombre que a la orilla de un mar mediterráneo sueña en conocer sus secretos, descifrar sus misterios y conocer el amor de una “verde sirena” que se oculta en profundas grutas e inalcanzables abismos. La febril imaginación permite que el hombre conciba el encuentro como dulce y cariñoso: la sirena de piel blanquísima “deja el vidrio de tu mano”; por el mismo camino, Alberti, en su poema “La sirena del campo”, describe a una sirena que deambula sonámbula con atributos de la misma tierra: “tus trenzas de perejil / se te enreden por la yerba” y con un final trágico enmarcado por el bosque “bajo la verde lluvia de dos sauces, / sirena muerta, te columpia el aire”.²⁶

Alfonso Reyes, el gran estudioso de la época homérica, no sólo se limitó a hacer profundos ensayos sobre las sirenas sino que escribió una breve copla fechada en México (febrero de 1940). Tiempo después, en 1951, en un poema sobre la desesperación de un poeta, mencionó su intento de fuga con su mujer, a la sazón, musa y sirena: “Y dijo a la Sirena: / – Huyamos prontamente a donde no nos vean / (la Sirena era su mujer); tornemos a las grutas de ámbar cristalino / y al mar color de vino...”. Siguiendo con México, Enrique González Martínez, en “Canción de sirenas” se une a “Circe” de Julio Torri y admite que está dispuesto a sucumbir, naufragar ante la tentación, ante la voz de las sirenas ya que “iba a oír el divino canto de seducción”.

En “Sirenas”, breve estrofa de Vicente Magdaleno, se acepta de cierto que el hombre, en el fondo de su deseo, en las profundidades de sus tentaciones, en el secreto de sus pasiones, acepta la existencia de las sirenas. Para Concepción Méndez, de origen español pero alma mexicana, los villancicos se enriquecen no sólo con ángeles y pastores, sino que regalos y dones para el divino nacido son muestra de cariño para una dulce sirenita.

Desde su querida Tlaxcala, Miguel N. Lira escribe un largo poema a las sirenas que ya no nadan en el Mediterráneo sino que hacen sus andanzas mundanas en playas veracruzanas, y otro poeta mexicano, que al igual que Alberti hace que las sirenas abandonen el mar para irse hacia otros lugares, es Ignacio Maldonado con “Las sirenas del desierto”, ubicadas en medio de arena y dunas, con sus mismos cantos que “liberan con sus zarpas en mi carne la nostalgia eterna” y lo obligan a desear regresar, volver hacia esos cantos que sólo en eco se han convertido, anhelo atrevido que comparte el breve poema de Filiberto Cruz Obregón. José Emilio Pacheco, dentro de su *Álbum de zoología*, le da un lugar preferente a esas sirenas —freaks cirqueras— que sólo tienen de cierto la imposibilidad de existir. Por su parte, Gabriela Huesca escribe sobre un abuelo que es el puente hacia el reino de las sirenas, donde ellas cantan “siempre juntas sobre las olas”, pero hay una, triste y

melancólica que, apartada de las demás, dirige su voz hacia su hijo terrestre que “vive lejos, alto / en la montaña lejos”.

Desde el Estado de México, Lizbeth Padilla resume que la sirena es origen y creación, mimetizada con la mujer que se reintegra al ciclo telúrico de diosa madre, a quien “lo talla con murmulos de sirena terrestre” y retorna al agua —origen y creación— para ahí ser “hechiceras del mar” y concebir dentro de sus “vientres abultados” a “seres enfermos”: los hombres.

Del poeta chileno ya radicado en México, Luis Roberto Vera, escogimos un poema, de los tres que ha escrito sobre las sirenas, que encierra la interrogante eterna de la esencia de la sirena: “¿es ave o pez?” o simplemente “¿bicho o pescado?”; y Enrique López Aguilar titula su poema “Esplendor de sirenas”. ¿Será acaso por el resplandor de su voz que provoca “largo silencio” o tendrá algo que ver su cuerpo armonioso?, o simplemente por su paciencia al tejer los hilos de la memoria que incitan a romper “cera y amarras” y abandonar “la borda, rehecho con el canto en que me creas”.

Felipe Garrido, escritor irremisiblemente seducido por las sirenas, ha escrito en total trece cuentos²⁷ sobre la esperanza del amor en torno a una sirena. Dentro de su prosa poética encontramos una fervorosa oración que recomendamos ampliamente a todo enamorado; Luis Enrique del Ángel, en “Dónde están las sirenas”, las equipara con el ambiente nostálgico de solitarias casas de citas a orillas de desvencijados muelles; Álvaro Quijano realza esa relación entre silencio y voz sirénida; Carlos Adolfo Gutiérrez, en el breve poema “La sirena”, retoma el antiguo papel de vigía en el tiempo; por su parte, Fernando Curiel, novelista e investigador, descubre el gran secreto de las sirenas, y Víctor García nos brinda un curioso poema en honor del manatí, viejo antecedente de ellas.

Cierra este ciclo mítico (y también esta pequeña muestra de antología poética)²⁸ un largo poema —sincretismo y resumen de la historia de las sirenas— de Cristina Gutiérrez, quien en su deslumbrante obra *Sólo basta cerrar las piernas para ser sirena* nos introduce a vertiginosos textos de varia invención que engarzan poemas, cuentos, prosas poéticas que anuncian, prometen, (re)crean y seducen por medio del deseo entre hombres y mujeres, vampiros y sirenas.²⁹

Notas:

¹ Xalapa, Universidad Veracruzana, 1992, 310 pp.

² *Obras completas*, México, FCE, t. 19, 1968, pp. 359-363.

³ México, FCE, 1983, 240 pp. En la edición de 1950, Juan José Arreola realizó la siguiente dedicatoria para Durand: “A Ocaso de sirenas / (*Elogio y vejamen*) / En materia de mujeres / y de pescados farsantes / muchos hoy y muchos antes / han sido los pareceres. / Durand, el sabio que tú eres / nos lo demuestras aquí... / ... pero una tarde te vi / siguiendo sobre la arena / el rastro de una sirena / que se volvió manatí.” Años después, Durand, en el artículo titulado “La sirena de Felipe II”, volvió a escribir sobre este tema. Suplemento cultural *Sábado*, núm. 184, 16 de mayo de 1981, pp. 2-3.

⁴ México, Era, 1995, 216 pp.

⁵ Barcelona, Optima, 192 pp. (Cuentos del mundo).

⁶ Para una interpretación más extensa sobre las ninfas, véase a Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1986, pp. 192-193.

⁷ *Nova tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, núm. 3, 1985, pp. 187-219.

⁸ *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, México, Verdehalago, 1997, p. 15.

⁹ Lao, *op. cit.*, pp. 23. Alfonso Reyes comenta que era también costumbre en otros autores clásicos (Higinio y Servio, por ejemplo) darles esta forma a las sirenas, *op. cit.*

¹⁰ Según Apolodoro, “sólo una cantaba; las otras dos tocaban la lira y la flauta”. Alcalá, *op. cit.*, pp. 199 y 208.

¹¹ Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, idv, 1979, p. 126.

¹² Reyes confiere esta paternidad al *Liber monstrorum*, “texto de fecha incierta, pero no posterior al siglo X (acaso escrito del VII al VIII), obra de un autor anglosajón, tal vez Audelinus, quien nos da al fin las sirenas-peces”. *Op. cit.*, p. 360.

¹³ San Jerónimo, en sus comentarios a Jeremías (2. 10. 22) las señala como “sirenae, monstra quaedam et daemonum phantasmata”. Cit. por Alcalá, *op. cit.*, p. 213.

¹⁴ La Sagrada Biblia, Charlotte, North Carolina, Estados Unidos, 1959.

¹⁵ Gómez, *Temas profanos, op. cit.*, p. 128.

¹⁶ Las obras más importantes sobre iconología cristiana reafirman a las sirenas este símbolo: “Les sirènes sont des démons presque exclusivement féminins: c’est tout a fait, exceptionnellement qu’on rencontre der sirènes-o iseaux a tête d’homme... De tout temps, elles ont été considérées comme le symbole de la tentation diabolique par le luxure” (Louis Reau, *Iconographie de l’art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1957-1959); “...su canto hacía que los marineros se acercaran mucho a la costa y encallaron sus barcos. Se ve claro que es el canto melodioso y embriagador del ser mítico, que engaña al cristiano y, por lo tanto, es un monstruo maligno” (Ignacio Cabral, *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995, pp. 105-106); “...pueden representar lo inferior en la mujer y a la mujer como lo inferior... son también símbolos de la imaginación pervertida y atraída por las finalidades inferiores, por los estratos primitivos de la vida. Son también símbolos del deseo, en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza de rostro y busto despiertan” (Juan Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, p. 415); y ...las sirenas representan las emboscadas, nacidas de los deseos y de las pasiones... son creaciones de lo inconsciente, de los sueños fascinantes y terroríficos, donde se dibujan las pasiones oscuras y primitivas del hombre” (Jean Chavalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1991).

¹⁷ Felipe Garrido (comp.), *Crónica de prodigios*, México, Asociación Nacional de Libreros, 1990, p. 13.

¹⁸ México, FCE, 1996, p. 48.

¹⁹ Durand, *Ocaso de sirenas...*, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ Entendemos por símbolo la definición que da Mircea Eliade: un “lenguaje” que expresa simultáneamente hasta el mismo grado la condición social “histórica” y psíquica de la persona que lleva el símbolo y sus relaciones con la sociedad y el Cosmos. *Op. cit.*, p. 402.

²¹ *La Divina Comedia, op. cit.*, v. 2, p. 362.

²² *Idem.*, p. 441.

²³ México, FCE, 1960, p. 46.

²⁴ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Barcelona, credsa, 1972, pp. 79 y 421.

²⁵ Esta visión parte de “la caricatura y lo grotesco quedaban definidos en función de unos valores intemporales y no espaciales, únicamente expresables mediante símbolos”. Véase Antonio José Silva, *Breve historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Istmo, p. 74.

²⁶ Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, p. 148.

²⁷ Los cuentos son “El hombre de la sirena”, “La ilusión del marinero”, “Por la mirada”, “Como los corales”, “En una botella”, “Pero también de tierra”, “Palabras”, “De fuego y mar”, “Los amorosos”, “Primera vez”, “Como en el sueño”, “De aire cincelada”, “Golondrinas” y “Tarde de Sol”, así como otro cuento llamado “Corazón de barro”. Véase *La musa y el garabato*, México, FCE, 1992. También escribió un breve texto titulado “Sirenas y tritones”, en *Cosas de familia. Galería de seres fantásticos*, textos de Felipe Garrido e ilustraciones de Rafael López Castro, México, SEP / Ediciones del Ermitaño, 1984, s.p.

²⁸ Queda como gran devoto de las sirenas el poema “Argentina” de Barco Centenera, espiral de voces donde las sirenas consiguen que los hombres las lleven a los derroteros que ellas desean y al cual remitimos a todo lector que desee tener completo su poemario sirénido.

²⁹ Entre los diversos poemarios y obras consultadas para la realización de esta antología, el libro de Cristina Gutiérrez es el más completo e interesante, ya que todo él —dentro de una visión poética— se centra en torno a las sirenas. Los límites de edición hacen imposible la transcripción de todos los textos que lo integran, pero se recomienda su lectura completa.

GIL VICENTE

Nau de amores

[Fragmento]

Mui serena está la mar
a los remos, remadores,
esta es la nave damores
Al compás que las serenas
cantarán nuevos cantares
remaréis con tristes penas
vuesos remos de pesares.

Obras completas, Marqués de Braga Livraria Sá da Costa, Lisboa, vol. 4, p. 70.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Himno a las estrellas

[Fragmento]

Las tenebrosas aves,
que el silencio embarazan con gemido,
volando torpes y cantando graves,
más agüeros que tonos al oído,
para adular mis ansias y mis penas,
ya mis musas serán, ya mis sirenas.

Poemas, Madrid, 1990, p. 482.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Tres letras para cantar

[Fragmento]

El Mar le admira Sirena,
y con sus marinas Ninfas
le da en lenguas de las aguas
alabanzas cristalinas.

En que cultamente expresa menos aversión de la que afectaba un enojo

[Fragmento]

No amarte tuve propuesto;
¿mas proponer de qué sirve,
si a persuaciones Sirenas
no hay propósitos Ulises,
pues es, aunque se les prevenga,
en las amorosas lides,
el Griego, menos prudente,
y más engañosa Circe?

Obras completas, Porrúa, México, 1972, pp. 11 y 15.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Orfeo

Las hembras de los alciones,
El amor y las Sirenas, Saben mortales canciones,
Peligrosas y crueles.
No prestéis jamás oídos
A esos condenados pájaros,
Pero escuchad a los ángeles
Del Paraíso.

Las sirenas

¿Sé de dónde proviene, sirenas, vuestra pena,
Cuándo en el mar, de noche, soltáis vuestros lamentos?
Soy como tú, mar, lleno de voces maquinadas,

Y se llaman los años mis navíos cantantes.

Apollinaire. Poesía, vol. 2, Joaquín Mortiz, México, 1967, pp. 60-61.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

La gitanilla

[Fragmento]

Paz en las almas, gloria en los sentidos
Se siente cuando canta
La sirena que encanta
Y adormece a los más apercebidos;
Y tal es mi Preciosa,
Que es lo menos que tiene ser hermosa
Dulce regalo mío,
Corona del donaire, honor del brío.

El licenciado Vidriera y otras novelas ejemplares, Salvat, México, 1969, p. 78.

HEINRICH HEINE

El regreso

[Fragmento]

Anochece; las pálidas neblinas
cubren el vasto piélago; siniestras
gimen las ondas y visión gallarda
miro surgir entre ellas
El hada es de los mares, que a la orilla
viene, y callada junto a mí se sienta,
dejando ver su seno alabastrino
la túnica entreabierta.

Los brazos abre, y me los echa al cuello
con tal empuje, que respiro apenas:
¡Muy fuertes son —exclamo— tus brazos,
bellísima sirena!

—Si mis brazos te oprimen tan ansiosos,
si a mi seno te estrecho con tal fuerza,
es porque sopla congelado el cierzo
y el frío me penetra.

Entre las nubes lóbregas asoma
la Luna, siempre triste y macilenta;

—¡Tus ojos se humedecen y se enturbian,
bellísima sirena!

—No se enturbian mis ojos ni humedecen;
salgo del mar, que protector me alberga
de sus olas amargas una gota
en sus pupilas queda
Lanza un grito agorero la gaviota;
bate el mar espumoso la ribera;
—¡Cuán tu agitado corazón palpita,
bellísima sirena!

—Si así palpita mi azorado pecho,
si salta el corazón y arden mis venas,
es, gallardo mortal, porque te adoro
con ansiedad frenética.

Libro de canciones (1823-1824).

M. R. GABUTTI

La sirena

Añejos son mis dolores
y añejas son mis dolencias,
que no en balde pasan años
sobre una vieja existencia.

Sesenta y seis cuento ahora,
quiero decir, primaveras,
perdidas en el estruendo
de mundanales creencias.

Infantiles devaneos
dieron a mi edad primavera
gustos, caprichos, placeres,
y regocijos sin penas.

Tan puros como el cariño,
tan blandos como la cara,
tan ricos como el tesoro
de un avaro sin conciencia.

Crecí, y no bien el fuego
de la feliz primavera
de mi vida, brilló ardiente
en mi faz, con dulce fuerza.

Crecí los mares furiosos
sobre la férrea cubierta
de una fragata preciosa.
de alta guinda y muy velera.

Tras de tres años y pico
pisó tierra, pisé tierra...
y me enamoró... ¡mal haya!
de una *terrestre* Sirena.

Hermosa como del cielo
visión divina que alegra,
y alegre como las pascuas,
Pascuas de Carnestolendas.

Desde entonces empezaron
para mí, golpes y penas,
los golpes por amor solo,
las penas por la Sirena.

Que aun después de tantos años
como llevo de existencia,
cuando a orillas del mar canta
me seduce y me enajena.

Hoy que fuera de combate
casi la vida me pesa,
la recuerdo con agrado,
y si ocasión te presenta.

La he de agarrar por el chongo
que hace con su cabellera,
aunque al fondo de los mares
tenga que correr tras ella.

Con eso, ya que no he sido
pez de tarralla, ni cuerda,
seré tiburón casante
o pez de anzuelo y de pesca.

Diario del hogar, año 19, núm. 37, 29 de octubre de 1899, p. 1.

AMADO NERVO
Las sirenas

En las ondas del verde caimanero,
estriadas de luz en áureas venas,
un grupo bullicioso de sirenas
juega y canta su canto lisonjero.

Es la Luna de nácar un venero,
y al bañar ese nácar las serenas
extensiones del golfo, de iris plenas,
finge hervores de perlas cada estero.

Dos sirenas del coro se retiran:
se quieren y se atraen; tornan, giran,
se besan en los labios escarlata,

Sumérgense abrazadas en las olas,
y resurgen unidas en sus dos colas
como una lira trémula de plata.

Poesías completas, Nueva España, México, 1944, p. 126.

ALFONSO REYES

Coplas

Sirena que entre las olas
se esconde para no verme,
¿con quién habla a solas,
con quién duerme?

Obras completas de Alfonso Reyes. Constancia poética, vol. X, fce, México, 1981, p. 195.

VICENTE MAGDALENO

Sirenas

Reina la Pornografía
porque todos estamos de acuerdo
—secretamente—
con esa dama. (¿Necesitaremos
que venga Ulises a taparnos los oídos
y poner fin al concierto?)

Polvo lunar, Xochipilli, México, 1973, p. 195.

RAFAEL ALBERTI

Sueño del marinero

Yo, marinero, en la ribera mía,
posada sobre un cano y dulce río
que da su brazo a un mar de Andalucía

sueño en ser almirante de navío,
para partir el lomo de los mares
al Sol ardiente y a la Luna fría.

¡Oh los yelos del sur! ¡Oh las polares
islas del norte! ¡Blanca primavera,
desnuda y yerta sobre los glaciares,

cuerpo de roca y alma de vidriera!
¡Oh estío tropical, rojo, abrasado,
bajo el plumero azul de la palmera!

Mi sueño, por el mar condecorado,
va sobre su bajel, firme, seguro,
de una verde sirena enamorado,

concha del agua allá en su seno oscuro.
¡Arrójame a las ondas, marinero:
—Sirenita del mar, yo te conjuro!

Sal de tu gruta, que adorarte quiero,
sal de tu gruta, virgen sembradora,
a sembrarme en el pecho tu lucero.

Ya está flotando el cuerpo de la aurora
en la bandeja azul del océano
y la cara del cielo se colora

del carmín. Deja el vidrio de tu mano
disuelto en el alba urna de mi frente,
alga de nácar, cantadora en vano
bajo el vergel añil de la corriente.
¡Gélidos desposorios submarinos
con el ángel barquero del relente

y la Luna del agua por padrinos!
El mar, la tierra, el aire, mi sirena,
surcaré atado a los cabellos finos

y verdes de tu álgida melena.
Mis gallardetes blancos enarbola,
¡oh marinero!, ante la aurora llena
¡y rueda por el mar tu caracola!

Recuérdame en alta mar

Recuérdame en alta mar,
amiga, cuando te vayas
y no vuelvas.

Cuando la tormenta, amiga,
clave un rejón en la vela.

Cuando alerta el capitán
ni se mueva.

Cuando la telegrafía
sin hilos ya no se entienda.

Cuando ya el palo-trinquete
se lo trague la marea.

Cuando en el fondo del mar
seas sirena.

Marinero en tierra, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968, pp. 17-18 y 85.

CONCHA MÉNDEZ **Sirena de Navidad**

Una sirenita escoge
y guarda en redes de algas,
las más finas caracolas
por la arena de las playas.
—¿Para quién buscas, sirena,
estas joyas de la mar?
—Para que el Niño con ellas pueda
contento jugar.

Sirena de Navidad, SEP Cultura / El Ermitaño, México, 1984, p. 2.

FILIBERTO CRUZ OBREGÓN

El cuidado de las sirenas

Apenas regreso del cuidado de las sirenas
y ya estás entre mi párpado;
mirando el lente de contacto,
la escama
que —según tú—
delata mi coartada.

“Dos poemas”, en *Sábado*, núm. 1061, 31 de enero de 1988, p. 3.

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

La canción de las sirenas

El golfo estaba quieto... Sobre cubierta, a solas,
me invadía la calma solemne de las olas.

Me asaltaba el delirio de la leyenda... Apenas
distante de mis ojos, un grupo de sirenas

surgió súbitamente... Una cercana roca
lo sustentaba en lecho de musgos... En mi boca

enmudeció el asombro... Sobre las verdes lamas
vi plateadas colas de pulidas escamas;

y miré claros iris color de alga marina,
y gotas rutilantes sobre la blanca y fina

piel de desnudos torsos... Un divino temblor
agitaba mis miembros, y miré en derredor

como buscando ayuda... Mas no con manos cautas
rellené mis orejas como los viejos nautas,

ni en extraño consorcio de tenro y deseo
usé de los ardides del prudente Odiseo.

Iba a oír el divino canto de seducción...
Las sirenas cantaban... Y escuche la canción.

Del apacible golfo las vastas soledades

resonaron al canto de las yertas edades...

Y oí... ¡Los mismos temas... la canción conocida,
cosas muy viejas, cosas del amor y la vida!...

Poesía 1898-1938, Polis, México, 1939, t. 1.

MIGUEL N. LIRA

Décimas a la sirenita

Mar, marino, marinero,
margarita de la mar,
marfil estrella polar
azul al viento marero.
Si amarte porque te quiero
amar como bien lucido
es amargar convencido
mi martirio y mi dolor.
Muera en el mar de tu amor
y no marchite tu olvido.

Y no marchite en tu olvido
sirenita de la mar,
porque hemos de navegar
con nuestro amor confundido.
Si amor por amor te pido
con voces y ansias marinas,
y por amor me dominas
puesto que yo vivo en ti.
Entrégate, amor, a mí,
en las grutas submarinas!

En las grutas submarinas,
sirena veracruzana,
harás nacer la mañana
y escucharás las neblinas.
Mas si a la luz te adivinas
blanca, salina y lunar,
déjame al fin atrapar
en mi anzuelo pescador,
tu cuerpo madrugador
que rema y hace remar.

Que rema y hace remar
con el vaivén de las olas,

en tanto las caracolas
suenan al aire ultramar.
Qué dulce así el navegar
contigo de compañera,
y zarpar de la rivera
que domina el playerío,
en un pirata navío
sin timonel ni bandera!

Sin timonel ni bandera
surcar el vergel de menta,
y contra viento y tormenta
que arrecian en la escollera
llegar a la madriguera
del pulpo y del calamar,
y en un bajel estelar
escortando por ordinas
y carpas adamantinas
bajar al fondo del mar.

Bajar al fondo del mar,
sirenita, novia mía,
y entre la marea bravía
y tú y yo podemos casar.
Así saber si al besar
se entreabre tu boca breve,
o si el beso que se atreve
en ansias de su dulzura,
muere al sentir la clausura
de tus labios como nieve.

De tus labios como nieve
huir mejor que esperar
el frenesí del gozar
o el deleite que conmueve.
Mas si tu cuerpo remueve
el mar y le vuelve fiero,
clava tu ardor arponero
en mi carne, como fuego,
y sácame a flote luego
convertido en un lucero.

Convertido en un lucero
tu soledad velaré,
y desde el cielo guiaré
tu vuelta al rumor playero.
Y como tanto te quiero

mi luz te habrá de alumbrar,
cuando pretendas buscar
la red del abrazo mío,
violenta en Boca del Río,
e inquieta en Villa del Mar.

E inquieta en Villa del Mar
llorarás tu llanto a solas
que se llevarán las olas
otra vez al salinar.
Inútil será esperar
que te ampare mi consuelo,
si ya ahogamos el anhelo
de sentirnos confundidos,
al naufragar, desunidos,
tú en el mar, y yo en el cielo!

Tú en el mar y yo en el cielo,
nos llenaremos de luz,
cielo y mar de Veracruz
juntos en nuestro desvelo.
Más no pretendas el vuelo
para poderme alcanzar,
que una noche he de bajar
por escaleras de estrellas,
para que subas por ellas
al cielo de mi cantar.

Obra poética. 1922-1961, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1995, pp. 516-519.

IGNACIO MALDONADO

Las sirenas del desierto

Me llaman las sirenas del desierto,
la sabia Circe espera entre las yucas
mi abrupto arribo al promontorio tierno
en que apareje los destinos de mis naves
y mis nombres;
el canto enciende mi tormento tras las dunas,
las dulces notas voraces
liberan con sus zarpas en mi carne la nostalgia entera,
el viento clama por mi asfixia,
el cruel tambor de mis remeros
agita con su bóveda vibrante e inescuchada

los vómitos y espasmos de mi aliento.
Mi grito es un resuello inútil, seco.
¡Atrás! ¡Atrás! ¡Volved sobre los ecos!

Las sirenas del desierto, UNAM, México, 1984, p. 116.

JOSÉ EMILIO PACHECO

La sirena

En el domingo de la plaza la feria
y la barraca y el acuario con tristes
algas de plástico fraudulentos corales

Cabeza al aire la humillada sirena
acaso hermana de quien cuenta su historia
Pero el relato se equivoca:

De cuando acá
las sirenas son monstruos
o están así por castigo divino

Más bien ocurre lo contrario
Son libres
son instrumentos de poesía

Lo único malo es que no existen
Lo realmente funesto es que sean imposibles.

Álbum de zoología, Cuarto Menguante, México, 1985, p. 30.

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

Esplendor de sirenas

Por los caminos de agua que enamora
la ronda estremecida de tu voz,
por el largo silencio que provoca
el balbuciente pasmo de mirarte,
por los mares sin nombre en que se ahoga
el que sabe nadar todo tu cuerpo,
por la tierra y el agua, que se asoman
al hilo con que tejes cada día,
rompo cera y amarras y la borda,
rehecho con el canto en que me creas.

La piel y su memoria, Cuadernos de Malinalco, Malinalco, 1990, p. 24.

FELIPE GARRIDO

Oración a santa Nostalgia

Por la gracia de tu clemencia, alta Señora, vengo a postrarme al abrigo de tu sombra para pedirte que ampires mi derrotero
Santa Nostalgia, sirena y virgen, cuídame los pasos, los vientos, los sueños, las compañías, los pensamientos, las tristezas. No dejes que me pierda de mi isla; no permitas que llegue a ella sin darme cuenta; no toleres que la destruyan mi codicia, mi ira, mi abandono, la torpeza de mi amor.

Historias de santos, México, Conaculta, 1995, p. 58.

GABRIELA HUESCA

Historia de sirenas

En una cima
una montaña
encima, encima, arriba
alto muy alto.

Vive un cerezo
muy perfumado
claro, bien claro, arriba
alto muy alto.

Se abre una puerta
de flores blancas
hay un camino
que llega al mar

Lluvia el abuelo
de pelo largo
largo muy largo, lluvia
largo muy largo.

Recita historias
sobre sirenas
que se enamoran
aguas serenas

Sirenas reinas...

Corales, lirios
lirios, corales
forman coronas
todas las tardes.

Se balancean juntas
sobre las olas
cantando siempre juntas
sobre las olas.

Hay una sola
sirena sola
que canta sola
sobre las olas.

Le canta a un niño
niño sireno
que vive lejos, alto
en la montaña lejos.

En un cerezo
muy perfumado
hay un camino, vivo
que llega al mar.

Los Universitarios, núm. 14, agosto de 1990, s.p.

LIZBETH PADILLA

De sirenas y engendros

Las manos pesan más que los días
pesan las coyunturas de cemento
el vientre reventado de hijos
los hijos hartos de su madre
Una pared de piedras en desorden
el barril de aguardiente
los hombres rascan madera de mujer
no encuentran la traición la inventan
ellas astutamente imbéciles ceden al darse
Lascivia necesidad de carne entre los dientes
La mujer hace al hombre
lo talla con murmullos de sirena terrestre
llegan de lejos desde siempre
apresuran la madurez en sus pezones

suavizan la espalda curvan la cadera
para reencarnar en criaturas
Oscilan entre dos aguas
Danzan el ritual del trastorno
orgullosas del canto fruto de los abismos
máscara de ningún rostro hechiceras del mar
tejedoras de lamentos
La sirena se arrastra entre los hombres
mordisquea el sabor
Ante el madero ardiente la mano se levanta
los vientres abultados conchas de engendros
se vacían paren seres enfermos sudor de Dios.

Tierra Adentro, núm. 50, noviembre-diciembre de 1990, p. 17.

LUIS ROBERTO VERA

El gallo de Esculapio se queja de las sirenas mediterráneas y atlánticas

Para Carlos Leyva

I

“¿Es ave o pez?
no su frágil mitad:
fiera y mujer

II

(Feminidad
es y así, bien mirado,
¿cuál igualdad?)

III

De lado a lado
es mejor no meneallo:
¿bicho o pescado?”

IV

Ignaro, el gallo
en la mitología
busca un serallo

V

De fantasía:
“...ni gallinero, menos
pescadería”.

VI

Cantos y truenos
son y al deseo, amigos,
poned sus frenos.

A pesar de la incertidumbre, Malinalco, 1990, p. 9.

LUIS ENRIQUE DEL ÁNGEL
Dónde están las sirenas

Llegada la tarde
con su azulada tristeza
corría por los juncos
hasta la casa de las sirenas.

Tras las rendijas se veían
lánguidas piernas, piernas tan largas
como lamentos de mar
acariciadas por lobos marinos.

En la arista de la casa de ensueños
sólo el hábito se presenciaba;
serpientes de bar
enredadas entre místicos humos.

Hoy nadie se queda en el muelle
por las tardes de agosto;
ya no hay mujeres deslumbrantes,
serán las lluvias que se las llevaron...?

Tierra Adentro, núm. 77, diciembre de 1995-enero de 1996, p. 17.

ÁLVARO QUIJANO
Las sirenas

Tejen el silencio
y las canciones,
las pausas son su arte.
Acarician el viento
con sus voces de agua
y quietamente
están a la espera
de los hombres sin rumbo.
Tejen redes con sus cantos

y aman sus huecos vacíos,
su imposible ginecología
el amor sin hombre.
Conocen los secretos
de la espuma,
rizan el canto de los mares:
la destreza de atar
a los hombres anclados
es su costumbre predilecta

La Jornada Semanal, núm. 50, 18 de febrero de 1996, p. 16.

CARLOS ADOLFO GUTIÉRREZ VIDAL

La sirena

Nada perece si conviene a su costumbre
dispersa el agua

perdida en la espera
sabe que la edad no existe
que no hay consuelo o diferencia
entre dos cuerpos recostados
en una eterna siesta.

Tierra Adentro, núm. 84, febrero-marzo de 1997, p. 49.

FERNANDO CURIEL

Popotla

El secreto de Penélope, Adrián,
era su cuerpo de sirena.
Sólo Ulises lo sabía.

Tren subterráneo, UNAM, México, 1997, p. 41.

VÍCTOR GARCÍA VÁZQUEZ

El manatí

[Fragmento]

...y es que los manatíes son las toscas sirenas que se creó la selva.

L. López Moreno

I

Medianoche Tal vez la primavera
El Grijalva arrastra su larga cola silenciosa
Sobre el lomo de los cangrejos
Una mujer desnuda

Se está bañando en las orillas
Las sardinas le enjabonan el cuerpo
con su saliva
Tal vez no importa tanto que sea primavera
Desde el fondo del agua el manatí canta
la canción que embruja a los pescadores
Tan viva está su piel que han empezado
a brotar minúsculas plantas

¿Cómo se pudo meter ese ganado en el agua?*

Toda la noche ha estado inquieto el río
Es un líquido cabaret de indecencias

Quieren engañarme las mujeres
que son manatíes bajo el agua
Quieren engañarme los manatíes
que son mujeres por las noches

El día llega arrastrando su carnaval luminoso

El manatí regresa a ordeñar las ubres del agua.

Crítica. Revista cultural de la UAP, núm. 79, diciembre de 1999-enero de 2000, pp. 93-94.

* Los habitantes de los márgenes de los ríos Grijalva y Usumacinta, así como los de la laguna de Catazajá, dan a este mamífero acuático el nombre de pez-mujer o vaca acuática.

CRISTINA GUTIÉRREZ RICHAUD

Réplica de la sirena

I

Déjate alcanzar por tu ángel-Vampiro,
desvestirte de escamas,
saciar su hambre insatisfecha,
No te dé miedo su presencia:
dicen Vicente y Julio* que el Vampiro no pasa

Si nosotros no abrimos la ventana.

Espera, deja avanzar
entre la sal de estos silencios,
escucha su arpa
no sólo desde el fondo de este mar a oscuras:
en el río lujurioso de barcos de papel
en el dormitorio coronado de espinas
en el rostro abofeteado de algún Cristo
en la muñeca secuestrada por un perro en celo
dondequiera que las Sirenas necesiten
la transfusión de un Vampiro entre sus piernas;
el rojo de otro cuerpo ensangrentado.

Qué inofensivas y castas las Sirenas:
les hincamos el diente en su inocencia
e imploramos al diablo
cuando exponen su cola en un museo
o nadan a cuatro piernas entre su propia sangre.
Las Sirenas hacen leyes y ciencia,
pintan muros y escriben poemas,
contradicen a Newton
cuando vuelan desde su cama
a una isla remota e innombrable.
La Sirena es tan esquiva
Que los espejos codician su belleza.

Recuerda todos tus nombres en este espejo de agua,
veamos si el ángel alcanza a tu Vampiro
ten un encuentro con tu propia sombra:
reconócete en el Otro y en los otros,
en los Vampiros a sueldo
en los ángeles que nacen del infierno
en las Sirenas con sabor a sombra clandestina
y en el tatuaje del marinero loco y afiebrado
al grabar en tu piel a tu Sirena
te lleva puesta hasta en su cama,
hasta que recorra todos los mares
y todos los burdeles;
hasta que escuche el vértigo final
de los que aman sin goce de sueldo.

Despréndete la cola de virgen asexuada,
arete de par en par como ventana
y despójalo de semen y colmillos.
Bébetelo su elixir misterioso
y di que crees en sus quimeras:

nunca estarás más muerta que en sus brazos.

II

Ahora la cita es cada nueve meses
desgarrando la luz debajo de la vida
con el vientre descubierto
para que recién-mueran el sinfín de Sirenas
a este cotidiano deshilachar de alas
—nunca podrás volar
sin que el aire te cobre
una a una sus moléculas de estiércol
lo pagarás con una danza de fuego
cada veintiocho días,
pedirás perdón por las cicatrices
que nadie te hizo,
buscarás al culpable en medio de cualquier cementerio
o entre las aguas de este charco pestilente
con sabor a remordimiento inagotable.
Regresarás tierra adentro
a pagar todos los precios
que la vida te cobre,
y a rechazar la recompensa
de todas las manzanas que teñiste
con tus mutilaciones más hermosas,
las que maduran en tus entrañas de pólvora mojada,
con las que ahuyentas al Vampiro,
al que se sabe Héroe y Duque
y Fiera desvelada.
El se escapa a su castillo
mientras tú pagas con creces sus desfalcos;
tus quemaduras, nacen de tu propio infierno.
El diablo puede ser Sirena
si te refugias en el clandestino frío de Dios
y en tu cuerpo cerrado a doble llave
y en tu piel amputada de Vampiro,
y en tu miedo de ángel roto.
Mejor pide perdón por respirar
del aire que no es tuyo.

No dibujes sobre el cuero
de cualquier Vampiro,
suelen mudar su piel por armaduras trasnochadas;
sólo uno se disfrazo y se amamanta a sí mismo
con tus artes,
él es de los ángeles que matan lentamente.
Su ángel es Vampiro, no lo olvides:

él te dio de beber veinte preguntas
mientras se abisma con su amante en este charco inmundo
en el nombre de todos los Vampiros.
Conjura a nuestros demonios
y nos rasga la piel pero sin sangrarla
hasta que la Sirena se forja en el rostro de ángel,
el cuero de camaleón,
las alas de Vampiro,
Y como cualquier hembra en celo,
a punto de empeñar su sangre hirviendo,
baila entre el oasis de sus propias llamas.

III

De todas, la Sirena
es la más peligrosa, por ingenua,
No le bastan los encuentros a deshora
ni el más fascinante de los escondites
ni tus retratos que a diario besa lentamente
ni su flagelo que huele a tu perfume.
Si logras vivir ya sin su sangre
y resguardar el arsenal de tus heridas,
quien regresa por sus fueros
Es el que te hundió la peor estaca.

IV

Huele a sangre, Vampiro
ven, mira mi pecho izquierdo al rojo muerto
mitiga tu sed en este corazón vencido,
anda, embriágate y olvida que dijiste “para siempre”
muérdeme como bestia que rabia sus naufragios,
déjame sin palabras en la boca
y sin gota de sangre en todo el cuerpo;
cuando mañana tú amanezcas Sirena y yo Vampiro.
Vete sin ti, igual como has nacido:
sin nombre ni capa,
sin madre ni parto,
sin dolor, sin sexo...
Ya basta de vicios y reproches.

Las Sirenas son marismas
que no dejan a su paso nada incierto,
aman sólo a los proscritos y al exilio.
Suelen cantar “jamás”, entre sus redes.
La Sirena es la trampa perfecta
siempre está en la antesala de tus sueños

esperando, paciente, tu retorno;
nunca estarás más muerto que en sus brazos.

* Julio Cortázar (1914-1984), escritor argentino, y Vicente Quirarte, poeta mexicano.

Sólo basta cerrar las piernas para ser sirena, Ediciones Castillo, México, 1998, p. 41.

ALEJANDRO GARCÍA NERÍA

A manera de epílogo. Señas particulares de los relatos de sirenas

1. Un personaje que tiene contacto con el mar —puede ser desde un curtido marinero, un joven de febril imaginación o un despistado vacacionista— sueña con encontrarse con una sirena.¹ En relatos recientes, esta cercanía con el mar ya no es tan importante.
2. El hombre, desoyendo la prudencia que le aconsejan la razón o sus amigos, desea que las sirenas se enamoren de él sin importarle las consecuencias que pueda acarrear tal relación.
3. Las sirenas siempre mantienen como atributos que seducen al hombre el canto, turbadora belleza, desdén infinito y su infantil coquetería.
4. Las más de las veces, el hombre sucumbe a las sirenas por la postura indiferente que sostienen frente a las propuestas de amor y matrimonio, por su aire esquivo alejado de toda propuesta de redención; pareciera que las sirenas se aprendieron de memoria el soneto de sor Juana Inés de la Cruz:

Al que ingrato me deja, busco amante;
Al que amante me sigue, dejo ingrata;
Constante adoro a quien mi amor maltrata;
Maltrato a quien mi amor busca constante

5. Los parientes cercanos a las sirenas, tritones, el mismo dios Neptuno, no comparten el desmedido entusiasmo que tienen hacia enamorarse de un hombre. Al contrario, se desprecia al ser humano por sus extremidades inferiores, su incapacidad para no respirar bajo el agua y su notable inclinación a comer animales marinos.
6. Aunque llegan a casarse y son felices, siguiendo fielmente las tradiciones de los cuentos antiguos, no hay mucha información de hijos de hombres o sirenas, a excepción de una canción popular donde se especifica la etapa de gestación y herencia de una sirena: “Tuvimos un sirenito / justo al año de casados / con la cara de angelito / pero cola de pescado.”²
7. En el caso de los poemas, se acude a la sirena como símbolo, metáfora o simplemente por que rima muy bien con arena, morena o serena.

Después de esta incompleta travesía por la poesía universal, sólo nos queda recordarte, intrépido navegante, que no es cosa sencilla sustraerse a la presencia de las sirenas, mientras arreglan, con inquietante indiferencia, sus cabellos con peines de coral y observan atentamente su cara reflejada en espejos de aguamarina, tienden sus brazos y susurran, solamente para nosotros, canciones que nos hacen desembarcar en su isla, olvidar la nave

de la realidad y sucumbir, alegres y sin remordimiento alguno, al oír esa voz que suavemente dirá: “No siempre es nocivo amar a una ilusión.”

Bibliohemerografía

Sólo se anota la referencia de los libros consultados para la introducción. La bibliografía y hemerografía que se empleó para la antología está después de cada texto seleccionado.

- Alcalá, Manuel, “Temere de sirenibus notulae”, en *Nova tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, núm. 3, 1985, pp. 187-219.
- Báez-Jorge, Félix, *Las voces del agua. El simbolismo de las sirenas y las mitologías americanas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1992, 310 pp.
- Bogarín, Ramón, “El mito de las sirenas”, en *Ihsoindih*, año 1, núms. 9 y 10, 1938.
- Bondenson, Jan, *La sirena de fiji*, Siglo XXI Editores, México, 372 pp.
- Cabral, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, Trillas, México, 1995.
- Cirlot, Juan, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985.
- Chartari, Vincenti, *Imagines deorum*, Ludovici Buorgeat, Franfurti, 1687.
- Chavalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1991.
- Durand, José, *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*, FCE, México, 1983, 240 pp.
- , “La sirena de Felipe II”, en *Sábado*, núm. 184, 16 de mayo de 1981, pp. 2-3.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1986.
- García, Alejandro, *Del canto del mar al canto de las piedras: iconología de las sirenas en el arte novohispano*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 2000.
- , “Felipe Garrido: del cuento corto a la narrativa poética”, en *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve* (www.cuentoenred.org), Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco / Humboldt State University, vol. 2, núm. 1, invierno del 2000, s/p.
- , *La sirena como símbolo fantástico en literatura*, Coloquio Internacional de Literatura Fantástica, Universidad Autónoma Metropolitana, inédito.
- , *Las tribulaciones del deseo: antología literaria de las sirenas*, inédito.
- , “Madera de boj de Camilo José Cela”, en *Sábado. Suplemento cultural de Unomásuno*, núm. 1169, 26 de febrero de 2000, pp. 13 y 14.
- García Morales, Alfonso, “El caracol y la sirena de Octavio Paz: una lectura ‘surrealista de Rubén Darío’”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, 1999, pp. 637-657.
- Garrido, Felipe, *Cosas de familia. Galería de seres fantásticos*, SEP / Ediciones del Ermitaño, México, 1984, s/p.
- , *La musa y el garabato*, FCE, México, 1992, 280 pp.
- (comp.), *Crónica de prodigios*, Asociación Nacional de Libreros, México, 1990, 110 pp.
- Gómez, Isabel Mateo, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, IDV, Madrid, 1979, 500 pp.
- Lao, Meri, *Las sirenas, historia de un símbolo*, Era, México, 1995, 216 pp.
- Malaxecheverría, Ignacio, “Animales y espejos”, en *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Universidad de Granada, Granada, 1989.
- Quirarte, Vicente, *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*, Verdehalago, México, 1997, 142 pp.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, México, 1960, 338 pp.
Reau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, París, 1957-1959.
La Sagrada Biblia, Charlotte, Carolina del Norte, 1959.
Silva, Antonio José, *Breve historia de la literatura portuguesa*, Istmo, Madrid, 300 pp.
Stamer, Barbara, *Relatos de ninfas y sirenas*, Optima, col. Cuentos del mundo, Barcelona, 192 pp.
Weckmann, Luis, *La herencia medieval de México*, FCE, México, 1996.

Notas:

¹ Es interesante mencionar los rasgos románticos que distingue W. H. Auden en su obra *Iconografía romántica del mar*, y que en varios aspectos se relacionan con la obsesión del hombre hacia la sirena: 1) Abandonar la tierra y la ciudad es el deseo de todo hombre dotado de sensibilidad y honor; 2) el mar es la situación auténtica y el viaje constituye la verdadera condición del hombre; y 3) el mar es donde ocurren los eventos decisivos, los momentos de elección eterna, de tentación, caída y redención. *La vida en tierra es siempre trivial*, UNAM, México, 1996, pp. 24-25.

² Jorge Segarra (autor), "La sirena azul", *idem.*, p. 63.

RENÉ TÉLLEZ LENDECH

Minotauro

Miguel Hernández viajó de Orihuela a Madrid en marzo de 1934 y en el verano estaba dedicado a la elaboración de una enciclopedia de toros para José María de Cosío, actividad que le permitió profundizar en el conocimiento de esta noble bestia y que le proporcionó elementos que coadyuvaron a la factura de magníficos poemas. Fue tal la trascendencia del toro en su poesía que se convertiría en uno de los símbolos recurrentes y más importantes de la lírica hernandiana:

El año de 1935... su nombre se cimentaba con verdadero prestigio literario y su existir hallaba solución en el orden económico, ya que José María de Cosío le llevó a su lado para la redacción de la obra *Los toros*, que habría de editar Espasa-Calpe. De aquel tiempo, el poeta alumbra magistrales sonetos y otros poemas de amor, que agrupados primero bajo el título *de Imagen de tu huella* y luego, con el de *El silbo vulnerado*, se publicaron no mucho después, corregidos, depurados, con el ya famosísimo de *El rayo que no cesa*.¹

Sin embargo, el toro como símbolo poético de la obra de Miguel Hernández surge en el libro *Perito en lunas*, donde el poeta desarrolla su imagen a partir de una metáfora en la que intervienen los términos "Luna", "arco" y "cuerno", lo cual consigue por medio de una analogía en la que la luna representa los cuernos y la hora en la que ha de producirse la muerte del toro en la arena de la plaza. Hacia la mitad de la composición los cuernos se convierten en el arco que proyecta la fiereza del animal en contra de los picadores que lo acosan y hacia el final del poema adopta las acepciones de ancla, golfo y bigotes de oro:

¡A la gloria, a la gloria toreadores!
La hora es de mi luna menos cuarto (...)
Por el arco, contra los picadores,

del cuerno, flecha, a dispararme parto.
¡A la gloria, si yo antes no os ancoro,
—golfo de arena—, en mis *bigotes de oro*.²

En *Poemas sueltos II* encontramos las composiciones “Toro” y “Elegía media del toro”, las cuales constituyen ligeras variantes de las metáforas barrocas utilizadas por Hernández para referirse a este animal dentro de Perito en lunas, ya que en estos poemas el toro de lidia también se encuentra representado por el cuerno y por el mito de Júpiter y Europa a través de la metáfora del arco:

En la plaza,
disparándose
siempre
por el arco
del cuerno (...)
Realizando
con ellos
el mito
de Júpiter
y Europa.³

Aunque no amor, ni ciego, dios arquero
te disparas de ti (...)

Tu prestancia de Júpiter raptora
Europas cabalgadas acomete.⁴

Por su parte, en la composición “Corrida real”, el toro se encuentra caracterizado, de igual manera, por una serie de imágenes que aluden directamente a su cornamenta:

a un sombrero amenaza (...)
con una doble punta
de cornadas que nunca desenlaza. (...)

Copiosa de azagayas,
provisiones de furores,
urgentes tras los cuernos (...)

La presencia corriente del arquero,
citan (...)

mientras el toro alza
lo que su frente calza (...)

fluye el toro detrás de sus marfiles. (...)

Muertes intenta el toro, el asta intenta recoger lo que sobra de valiente.⁵

La muerte, que repercute en las grandes elegías hernandianas, se manifiesta dramáticamente en los sonetos asociados al símbolo del toro, el cual, como ya se ha comentado, es de vital relevancia dentro de la poesía de Miguel Hernández, ya que desde sus primeras composiciones se presenta como símbolo de vida, amor y muerte, lo cual se extiende hasta el periodo final de su obra:

...siguiendo el motivo del toro hemos llegado a dar en el núcleo central de la visión artística hernandiana, donde dominan los tres grandes problemas existenciales: vida, muerte, amor, reconcentrados en un símbolo.⁶

Como consecuencia de esta visión, dicho símbolo adquiere dos niveles de interpretación: el primero, y más superficial, es el que representa al toro de lidia y a su papel dentro de la fiesta brava; el segundo, y más significativo, es el que surge a partir de la comparación y simbiosis poética entre el toro y Miguel Hernández, quienes se enfrentan a sus antagonistas (la amada y el torero) en un combate mortal en el que son derrotados sobre el área existencial de la corrida. Miguel Hernández se convertirá en un “Minotauro poético”, ya que, junto con el toro, es portador de la nobleza y la furia que los conducen a ser engañados y a sufrir las penalidades que desembocan en la muerte de amor.

Este sacrificio se revelará en múltiples sonetos de *El rayo que no cesa*, en donde el toro de lidia constituye un *leit motiv* y un elemento épico que hace acto de presencia en las composiciones “No cesará este rayo que me habita”, “Silencio de metal triste y sonoro”, “El toro sabe al fin de la corrida”, “Como el toro he nacido para el luto”, “La muerte toda llena de agujeros” y “Por una senda van los hortelanos”. En estos sonetos el toro se levanta como un gran símbolo poético que refleja el destino del hombre en el amor, en donde el amante —abocado a la agonía y la pena de amor— es lo mismo que el animal de la corrida, el cual es portador de una muerte violenta, pues el toro se encuentra destinado a morir defendiendo su vida en un juego en el que no puede vencer, por lo que su papel consiste en asumir esta agonía:

Hacia mi corazón que muge y grita⁷

Silencio de metal triste y sonoro,
espadas congregando con amores
en el final de huesos destructores
de la región volcánica del *toro*.⁸

El *toro* sabe al fin de la corrida,
donde prueba su chorro repentino,
que el sabor de la muerte es el de un vino
que el equilibrio impide de la vida (...)

y como el *toro* tú, mi sangre astada,⁹

Como el *toro* he nacido para el luto (...)

Como el *toro* me crezco en el castigo.¹⁰

Ya puedes, amorosa *fiera* hambrienta,
pastar mi corazón, trágica grama,
si te gusta lo amargo de su asunto.¹¹

Bajo su frente trágica y tremenda,
un *toro* solo en la ribera llora
olvidando que es *toro* y masculino.¹²

Sin embargo, el símbolo del toro no deja una huella tan profunda en estas composiciones como lo hace en los libros finales: *Viento del pueblo* (1937), *El hombre acecha* (1938-1939) y *El cancionero y romancero de ausencias y últimos poemas* (1938-1941), ya que en éstos su connotación pierde el significado estrictamente amoroso para adoptar uno trágico y colectivo que alude al pueblo español, en donde el toro se erige como el símbolo clásico de España:

No volveremos a encontrar toros en la obra de Miguel Hernández hasta *Viento del pueblo* y en *El hombre acecha*, pero en estos libros ya no serán símbolos de amor, sino de desaliento y de gallardía o el clásico símbolo de España. El toro toma otros derroteros que son tragedia colectiva.¹³

Como ejemplo de ello se encuentra la composición “Visión de Sevilla” (*Viento del pueblo*), en donde el toro simboliza y destruye la belleza de esta ciudad, la cual adopta sus cualidades a través del epíteto “ciudad del toro”, sin embargo, ejemplifica también la derrota republicana por medio de la imagen desalentadora del “buey sombrío”:

Detrás del *toro*, al borde de su ruina,
la ciudad que viviera (...)
yace pisoteada. (...)

A la ciudad del *toro*
sólo va el buey sombrío¹⁴

Por otra parte, en *Viento del pueblo*, el toro se convierte en símbolo del arrojo y el orgullo del pueblo español, mismo que se refleja en el romance “Vientos del pueblo me llevan”:

...y cordilleras de *toros*
con el orgullo en el asta¹⁵

En el soneto “18 de julio 1936-18 de julio 1938” (Poemas sueltos III) —mismo que conmemora dos años de guerra civil española— reaparece el toro como figura de abatimiento ante el derramamiento de sangre y el duro bregar de la batalla:

Sangre que atesoraba para el amor sus dones.
Vedla enturbiando mares, sobrecogiendo trenes,
desalentando *toros* donde alentó leones.¹⁶

Por el contrario, en el poema “Madrid”, del mismo libro, la ciudad no desfallece y es capaz de frenar el ciclo de las derrotas bajo el símbolo del toro, que también representa al pueblo español:

Desfallecer... Pero el *toro* es bastante.
Su corazón, sufrimiento, no agotas.
Y retrocede la luna menguante
de las derrotas.¹⁷

En el poema “El hambre” (*El hombre acecha*), el símbolo del toro caracteriza el resentimiento del pueblo, cuya cólera estalla con inmensa fiereza en contra de los poderosos y de los explotadores:

En cada casa, un odio como higuera fosca,
como un tramante toro con los cuernos tremantes,
rompe por los tejados, os cerca y os embosca,
y os destruye... *cornadas*, perros agonizantes.¹⁸

Dentro de *Poemas sueltos III* se encuentra la composición “Sonreídme”, en donde el hambre constituye un elemento autobiográfico que actúa, asimismo, como un ingrediente de la solidaridad del poeta con las clases oprimidas, las cuales están representadas por los “toros castigados”:

Agrupo mi hambre, mis penas y mis cicatrices
que llevo de tratar piedras y hachas
a vuestras hambres, vuestras penas, y vuestra herrada carne,
porque para calmar nuestra desesperación de toros castigados
habremos de agruparnos oceánicamente.¹⁹

En estas composiciones la imagen del toro adopta las connotaciones de abatimiento, resentimiento y opresión, pero también de arrojo, orgullo y solidaridad, acepciones que oscilan entre un polo positivo y uno negativo, en donde el primero se vincula a expresiones de exaltación, coraje y bravura, y el segundo a frases colmadas de derrotismo y desesperación, las cuales reflejan el estado anímico del poeta, mismo que plasma en sus composiciones de una manera favorable o desfavorablemente de acuerdo a los acontecimientos que inciden en su causa libertaria y social, la cual defiende bajo la imagen del toro tramante y orgulloso o del desalentado y castigado, pero siempre con una actitud viril y masculina.

En la última etapa de la creación poética de Miguel Hernández, el toro hace acto de presencia en un poema-exhortación que, por su dramático heroísmo, es único dentro de las letras españolas, me refiero a la vibrante composición “Llamo al toro de España” del libro *El hombre acecha*, en la que el toro simboliza al país que está siendo ultrajado por “lobos y

águilas”, sin embargo, el astado lo impide bravamente con el movimiento intimidador de su cornamenta ostentando los valores españoles de fuerza y coraje por antonomasia. Por ello, en esta composición, la península ibérica está representada por el toro, cuya figura ha sido grabada milenariamente en piedra y trazada en formas primitivas en las pinturas rupestres de Altamira. En lo más profundo de las regiones del espíritu español se encuentran los “toros ibéricos” y Miguel Hernández no hace más que sumarse a esa identidad al invocar, mediante la belleza de su palabra poética, “a este toro de siglos que dentro de nosotros habita”:

enarbola tu frente con las robustas hachas,
con las dos herramientas de asustar a los astros,
de amenazar al cielo con *astas* de tragedia (...)

Gran *toro* que en el bronce y la piedra has mamado,
y en el granito fiero paciste la fiereza:
revuélvete en el alma de todos los que han visto
la luz primera en esta península ultrajada (...)
... este *toro* de siglos,
este *toro* que dentro de nosotros habita. (...)

De la airada cabeza que fortalece al mundo,
del cuello como un bloque de titanes en marcha,
brotará la victoria como un ancho *bramido* (...)

Sálvate, denso *toro* de emoción y de España.²⁰

Notas:

¹ Vicente Ramos Pérez, *Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1973, p. 143.

² Miguel Hernández, *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 1979, p. 128.

³ *Ibidem*, p. 166.

⁴ *Ibidem*, p. 170.

⁵ *Ibidem*, pp. 182-186.

⁶ Juan Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, p. 100.

⁷ Miguel Hernández, *Poesías completas*, p. 362.

⁸ *Ibidem*, p. 370.

⁹ *Ibidem*, p. 374.

¹⁰ *Ibidem*, p. 378.

¹¹ *Ibidem*, p. 382.

¹² *Ibidem*, p. 380.

¹³ María de Gracia Ifach, *Miguel Hernández, el escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1975, p. 180.

¹⁴ Miguel Hernández, *Poesías completas*, pp. 483 y 485.

¹⁵ *Ibidem*, p. 452.

¹⁶ *Ibidem*, p. 596.

¹⁷ *Ibidem*, p. 598.

¹⁸ *Ibidem*, p. 575.

¹⁹ *Ibidem*, p. 339.

²⁰ *Ibidem*, pp. 554-556.

LAURA LÓPEZ FERNÁNDEZ

La poesía visual en Latinoamérica. Algunas reflexiones

Entrevista con Clemente Padín

Clemente Padín es un artista multifacético y crítico de poesía uruguayo, reconocido internacionalmente, que ha publicado varios poemarios y ha realizado estudios críticos sobre poéticas visuales y experimentales latinoamericanas y de su propio país. Algunos estudios y artículos a destacar son *La poesía experimental latinoamericana* (1950-2000), *Panorama de la poesía experimental uruguaya* (1993), “The Ideological Character of Network” (ND, núm. 15, 1991), *De la representación a l’action* (1975), entre otros.

Clemente, me gustaría comenzar con una pregunta general: ¿crees que la poesía convencional o tradicional está en crisis en Latinoamérica hoy en día?

Todo entra en crisis si no hay transformaciones y cambios que le permitan establecer nuevas bases para sus discursos y textos. “Nada esperes sino veneno del agua estancada”, nos recuerda William Blake. Sin la renovación las cosas tienden a alentarse y languidecer hasta que mueren y desaparecen. No sé realmente si hay o no crisis en la poesía tradicional latinoamericana, pero si continúa la falta de nuevos movimientos o propuestas, no cabe duda de que entrará en crisis. También hay que tener en cuenta la fuerza de la industria editorial que, las más de las veces, impone en el mercado aquellos productos que pudieran dinamizar la producción y venta. Sabido es que cualquier entidad productiva que no supere la rentabilidad media del sistema desaparece del mercado. Pero, para evitarlo, cuenta con poderosísimos instrumentos de propaganda y, también, con los incalificables hábitos consumistas de una sociedad totalmente doblegada, impuestos a sangre y fuego por los medios de comunicación masivos. Es en la zona ambigua de la temprana creación tanto poética como artística, antes de que el mercado envilezca lo que los jóvenes vienen creando, en donde se genera la nueva información que vendrá a renovar los aquellos estancados estamentos culturales. Allí habría que escudriñar para saber si hay o no crisis en la poesía verbal latinoamericana. Evito el término “convencional” porque la poesía visual, también, puede caer en la retórica.

¿Es necesario cruzar los límites entre los diferentes géneros artísticos para producir arte? ¿Cómo defines la poesía experimental? ¿Es un género marginal?

Los géneros artísticos desaparecieron al empuje de las vanguardias históricas del siglo XX. Aquel famoso cuadro de las *Bellas Artes* que iba situando a los distintos géneros artísticos analógicamente de acuerdo con los estamentos sociales del siglo XIX en los países metropolitanos ya es cosa del pasado. Paradójicamente, la literatura era la más importante y, por supuesto, la poesía era la cereza de la torta que coronaba aquella construcción. Hoy en día, sobre todo al influjo de estudiosos como Dick Higgins (quien propuso el término *intermedia* para referirse a aquellos casos ambiguos e indiscernibles como por ejemplo, la

poesía visual —arte fronterizo entre la visualidad y lo verbal) o del Grupo M de Lieja, Bélgica, que replantean en profundidad el espectro creativo poético, proponiendo su reorganización teórica, estamos avanzando en cuanto a poner un poco de orden, una taxonomía discreta, al solo efecto de favorecer los estudios y no para poner barreras a la creación.

¿Cómo son las relaciones que establecen los poetas experimentales hoy con la vida cotidiana y la tecnología?

La poesía experimental se realiza en toda búsqueda o pesquisa expresiva o proyecto semiológico radical de investigación o invención de escritura o lectura (codificación y decodificación), cualquiera fuera el medio empleado, ya sea a través de sus incontables formas de transmisión, como también a través de las variadas posibilidades de consumo o recepción que se aplique al lenguaje. Como puedes ver, esto implica una actitud vital de cara a la realidad porque esa condición crítica —en el sentido de “cuestionamiento”— se proyecta a todas las áreas o dominios de lo que podemos conocer como realidad. Por ello no se puede hablar de “relaciones” sino de “integración”. La condición experimental es como la respiración, es una actitud vital. Claro, hay todo un abanico de opciones que van desde la falta absoluta de espíritu crítico a la máxima disructividad. Por otra parte, no podemos sumarnos a la actitud maximalista de que la tecnología se opone a la vida. Ello, lamentablemente, ocurre en virtud de la enajenación capitalista que ve el lucro en todo; mejor dicho, el lucro le es necesario para sobrevivir en tanto organización económica.

¿Cuál es en tu opinión la función que ejerce el autor en relación a su obra y al lector en este género artístico?

Cuando se habla del papel del artista en relación con su obra no podemos dejar de lado al tercer invitado en esta relación: el público (o el lector). Para empezar, prefiero hablar de arte en el sentido de “producción” realizada por ese ser peculiar llamado “artista” o “poeta”; es decir, no de un hombre en el sentido social, sino un ser particular derivado de aquel magma llamado “sociedad”, al cual las circunstancias de su vida le han hecho un “trabajador cultural” o “artista” que, como todos los trabajadores, trata de vivir de su trabajo: el arte. El poeta, incluyendo al experimental, aspira a vivir de y no para su trabajo, opción esta última a la cual le empuja el sistema social económico vigente, enajenando sus obras en mercancías, llevando al arte de su función de uso a la función de cambio, es decir, al mercado. El artista es productor de obras (no necesariamente objetos) en las cuales la esencia de lo humano se realiza como tal dando cuenta de su “ser en el mundo” (Sartre). A través del dominio de la Naturaleza y en virtud de los grandes adelantos tecnológicos en la producción mercantil, el hombre está capacitado para producir más y más productos fuera de las necesidades propias de su existencia. Es esa capacidad de producir excedentes lo que permite la satisfacción de requerimientos menos concretos y urgentes, hasta llegar al nivel de las necesidades más específicamente humanas, el arte, lo simbólico, lo estético. Ni qué hablar de que el papel del arte no es banal sino fundamento y pilar de la progresiva — porque aún no ha terminado— “humanización” del hombre. La obra de arte (el poema), al partir de su condición de “producto de comunicación”, al exigir la participación de, por lo menos, dos interlocutores en situación de “diálogo” activo, impone una de las características prominentes de lo humano, la relación social, a la vez que, simbólicamente, da cuenta de su ser.

¿Crees que el arte necesita ser participativo, como tú mismo has dicho, con respecto a la obra del poeta argentino Edgardo Antonio Vigo?

Esta pregunta engarza con la anterior. La participación, en tanto instancia genérica, asegura el diálogo activo entre los protagonistas del acto artístico: el poeta y el lector. Antes, la participación del espectador se realizaba directamente, prácticamente sin interfaces, sobre todo en la poesía oral, antes de la invención de la imprenta. Hubo que esperar algunos siglos para que se retomara aquella tradición que, hoy en día, florece en la poesía digital, en aras de la interactividad. La tradición de la poesía de participación es impulsada por las tendencias poéticas conceptualistas surgidas en Río de la Plata, a fines de 1960. La *poesía inobjetal* surgida en Uruguay se valía exclusivamente de un lenguaje de la acción en el cual el “significante” era la acción pura y simple, y el “significado” las ideas que la acción generaba en la mente del espectador. El poeta argentino Edgardo Antonio Vigo propuso la poesía para y/o a realizar un proyecto de basado en señalamientos y acciones en manos de los espectadores-lectores creativos. En sus palabras, la *poesía para y/o a realizar* es el “procedimiento válido y accesible que se basa en la solución de una participación activa para llegar a *la activación más profunda del individuo*: la realización por él del poema. La posibilidad del arte no está sólo en la participación del observador sino en su *activación-constructiva, un arte a realizar...* Con él llegaremos a la conquista de que el *consumidor* pase a categoría de creador”. Cabe precisar que no fue el único poeta latinoamericano en trabajar en este aspecto: hay que destacar también, entre otros, las derivaciones de la poesía concreta, el neoconcretismo de Ferreira Gullar y el poema/proceso de Wladimir Dias-Pino, que apelaron al compromiso del lector en la creación textual.

En el denominado primer mundo estamos viviendo bajo el dominio de una cultura visual bastante sofisticada. ¿Crees que podemos decir lo mismo en el caso de Uruguay?

¡Por supuesto que no...! ¡Nuestra dependencia es casi total! Apenas si un uno por ciento de la población se conecta a Internet. En las áreas apartadas (adonde apenas llega la señal de la televisión) aún se vive en un ambiente pretecnológico en donde las noticias locales se difunden de “boca en boca”. Para las noticias nacionales existe la radio, el instrumento de mayor expansión en esos lejanos “pagos”. Por supuesto, en las pequeñas poblaciones existe un solo cinematógrafo y la prensa escrita suple la “apetencia de visualidad”, aunque con altibajos. En la propia capital del Uruguay, Montevideo, es apreciable la escasa preparación visual de los diseñadores del espacio urbano y del arte en general, fruto del infradesarrollo educativo agravado por la extrema capacidad mimética de nuestros instructores que siguen, acriticamente, los pasos de las metrópolis. Sin embargo, como tú sabes, tenemos grandes pintores y artistas visuales, lo que confirma la regla.

¿Crees que los medios de comunicación masivos están condicionando una nueva sensibilidad artística y cultural? ¿Crees que la poesía visual y experimental promociona un tipo de cultura nacional que protege determinadas identidades en exclusión de otras formaciones culturales? Is the mass media production conditioning a new sensibility towards art and culture?

No cabe duda... es así como dices... Estamos asistiendo a la globalización de la cultura del primer mundo y a la más grande expansión del capitalismo transnacional y neoliberal. Esto significa que nuestras viejas culturas del Tercer Mundo pudieran estar desapareciendo porque no están preparadas para defenderse. Si la tolerancia ante la multiplicidad de puntos de vista y posibilidades de expresión, así como el respeto por la personalidad de los “otros”

en virtud del pluralismo (social, político, económico, étnico, religioso, cultural, sexual, etc.) son las bases irrenunciables del “Eternal Network” (según lo expresara Robert Filliou), entonces existe una contradicción entre el *networking* que aspira a la universalización de las comunicaciones (el más importante objetivo de las vanguardias históricas del siglo XX) y la supervivencia de las pequeñas comunidades, indefensas y frágiles frente a los satélites, computadoras y tecnología del módem. Sabemos lo que significa la expansión de la cultura comercial (Coke, McDonalds, Disneylands, etc.) y la falta de comunicación y comprensión entre los pueblos. Al mercado no le importa cómo es usted o su cultura. Para el sistema sólo existe el lucro y el buen negocio en todo y en todas partes. ¿Cómo resolver la contradicción? El eslogan de los movimientos anti-neoliberales es “Otro mundo es posible”, pero de buenas intenciones está empedrado el infierno. Entre tanto, siguen desapareciendo etnias y pueblos primitivos, sobre todo en América Latina...

¿Tu experiencia antes y después de estar preso condicionó tu manera de ver y pensar sobre el arte? ¿De qué manera condicionó tu obra el haber estado en la cárcel por motivos políticos?

Precisamente por ser mi obra anterior a mi prisión decididamente política fue que me encarcelaron. Tal vez sirvió para convencerme definitivamente. Tú sabes... el arte es arte pero comparte algunas áreas con las demás disciplinas sociales como la educación, la religión, las instituciones, la política, es decir, son conjuntos que se superponen en algunos lugares. Así, por ejemplo, un acto educacional es determinadamente educacional pero puede comportar elementos determinados de carácter artístico y, ni que hablar, de elementos políticos. En lo que me es personal apenas si pongo más el énfasis en lo político, pero mi obra es esencialmente artística al punto tal que muchos me han acusado de formalista. Por otra parte, genéricamente, el solo hecho de cuestionar un código de expresión es ya en sí un hecho político en el sentido más amplio puesto que, al introducir elementos nuevos en un sistema, hace que éste entre en conflicto, se problematice y busque su equilibrio asumiendo las novedades. Y como el arte no es una entequeia flotando en el cielo, no tardará en problematizar al resto de las áreas del conocimiento humano, incluyendo a la política. No de otra manera procedió, por ejemplo, la teoría de la relatividad de Einstein: primero actuó en su campo específico —la ciencia— y luego modificó hasta la conducta humana en numerosas áreas. De la misma manera, los descubrimientos del arte impresionista en relación con la naturaleza de la luz (el puntillismo no era otra cosa que su concepción física de la luz).

Cuando comencé a escribir, a comienzos de los sesenta, la vanguardia poética mundial cuestionaba, entre otras cosas, el papel que los lenguajes, sobre todo el verbal, cumplían en la sociedad. Se les criticaba, en particular, su incidencia y eficacia en el contralor de las crisis que se generaban institucional, social y económicamente. La función referencial del lenguaje verbal, amparado en la expresión cabal de la verdad, es decir, en la representación simbólica de la adecuación entre el objeto y la realidad, se veía, en nuestro concepto, banalizada por la “verdad” (entre comillas) que imponía socialmente “la autoridad de quien se expresa” o “la verdad oculta en la belleza de la expresión verbal”, o simplemente, el poder en pleno ejercicio de su autoatribución no-consensual, es decir, la dictadura desembozada (de hecho “tener la palabra o la voz” es ya un ejercicio de poder). Ante esta situación, los poetas se negaron a devolver a las palabras aquella belleza e inocencia perdidas por el uso y la habituación y se negaron a afianzar el poder del sistema, tarea a la cual estaban aplicados desde hacía mucho tiempo los poetas vernáculos, al valerse de un

instrumento de expresión acriticamente, la lengua que, por omisión, no hacía más que reasegurar y legitimar el status quo. Estratégicamente trataron de anular la causa de la enajenación expresiva: la significación, es decir, el vehículo y difusor de la ideología dominante, en un vano intento, según se vio después, por escapar de la “cárcel sin rejas” de la semántica. A la luz del tiempo presente, se comprende que nuestra respuesta era, sobre todo, de carácter ideológico. Los lenguajes no pueden dejar de lado su índole material ni de productos de comunicación: no sólo forman parte de la producción social al mismo nivel que cualquier otro producto o mercancía, sino que, además, reflejan, subsidiariamente, el carácter de las relaciones sociales y económicas que hicieron posible aquella producción. Este plus de información que se le añade al producto artístico sin que lo queramos es necesariamente ideológico en sentido positivo, si apoya al sistema que los genera, o negativo, si lo rechaza.

¿Cuáles son los temas más frecuentes en tu obra poética visual? ¿Hay en tu obra una ideología estética particular?

En relación con mi temática o temas frecuentes en mi obra poética, lo mejor que puedo hacer es transcribir el prólogo de mi nuevo libro *La poesía es la poesía*:

Estrictamente autorreflexivos

Casi todos los poemas presentados en este libro, escritos entre 1984 y 1999, tienen en común que se refieren a sí mismos. Por ello se les llama poemas *autorreferenciales* o *autorreflexivos* y caen de lleno en la órbita de la poesía pues, al hablar sobre sí mismos y al afectar el significado del texto, generan ambigüedad. Lo ambiguo y lo autorreflexivo son, sin duda, las marcas de lo poético. La ambigüedad se refiere a la transgresión de las normas y códigos de la lengua que hace, entre otras cosas, que un texto pueda ser interpretado de muy diversas maneras. Es decir, no hay significaciones impuestas y/o taxativas.

Pero la ambigüedad sólo afecta la significación del texto. Cuando la desviación afecta tanto al significado como a la forma de la expresión, es decir, la manera en la que se expone el texto, éste se vuelve autorreferencial.

Al igual que las definiciones de los diccionarios (que suelen ser unívocas) casi todas las adivinanzas (que son ambiguas) son textos autorreflexivos. Por ejemplo, si digo: “¿Con qué letra empieza poesía y termina?”, se aprecia que, por lo menos, tiene dos sentidos. En cambio, si digo: “Esta frase tiene cinco palabras”, se aprecia la autorreferencia, pero la poesía está ausente por falta de ambigüedad.

Si analizamos el clásico ejemplo de Gertrude Stein: “Una rosa es una rosa es una rosa”, vemos que, superficialmente, sólo se aprecia un exceso de redundancia, de repetición. Se respeta el código lingüístico (no se dice: “una es rosa”), sin embargo, luego de la primer redundancia, comienza a surgir la ambigüedad porque esa definición reiterada de “rosa” no se adecua al saber social, para el cual una “rosa” es simplemente una “rosa”. “Una rosa es una rosa” puede admitirse, pero “una rosa es una rosa es una rosa” excede los límites del sentido común. Así, el exceso de redundancia altera, también, el nivel del contenido y el texto se vuelve autorreferencial y ambiguo. Se llega, así, a la situación típica de todo poema: “comunica demasiado y demasiado poco”, según la feliz caracterización de Umberto Eco, abriendo un mundo de sentidos y significaciones que hará real la libre opción del “lector” a interpretar el texto de acuerdo a su nivel de conocimientos y experiencias personales, certificando la funcionalidad estética del poema.

¿Qué opinas de los experimentos poéticos del artista brasileño Eduardo Kac (en materia genética, “microchips”, etc.)? ¿Crees que esos experimentos que van más allá de la poesía digital pueden cambiar radicalmente la manera en que nos aproximamos a la poesía y al arte en general?

Todas las formas artísticas experimentales, incluyendo la poesía, tienden a promover el mayor de los desórdenes en los repertorios del saber social (no sólo en los repertorios particulares de cada área). Al extraer nueva información del caos, es decir, al transferir conceptos u objetos novedosos de lo desconocido al conocimiento (del no-ser al ser) provocan alteraciones en los bolsones del saber admitido. Por ejemplo, la física nuclear (Einstein) en relación con la física gravitacional (Newton). Pero, una vez que sus aportes son reconocidos, son incorporados a los repertorios del saber global y aceptados. Así ha avanzado la ciencia y también el arte, no hay duda. La vanguardia poética y artística debe ser necesariamente experimental con respecto a su lenguaje, es decir, no sería vanguardia si no estableciera proyectos radicales de escritura y/o lectura impulsada por la búsqueda y producción de nueva información. No se trata de manipular los signos del repertorio propio de cada lenguaje en una fruición redundante de soluciones ya conocidas y aceptadas por el *establishment*, ejercicio insubstancial de virtuosismo epigonal. Se trata de generar información que problematice al lenguaje empleado (y por ende al resto de los lenguajes) y también a la sociedad que los sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras a la luz de los procesos que despierta el nuevo conocimiento. Estos reacomodamientos, en los variados y distintos repertorios no sólo artísticos sino sociales, generarán, a su vez, nuevos planteamientos y cuestionamientos que revertirán y modificarán aquella información, provocando nuevos avances en el conocimiento.

¿Cómo produces arte en el Uruguay? ¿Qué problemáticas te preocupan de tu país?

Lo hago cotidianamente, en los terrenos que, caprichosamente, me hayan motivado ese día. Como tú sabes, manejo múltiples lenguajes y gran variedad de soportes. Desde el *performance* a la instalación, el arte correo y la poesía experimental, el video arte y el ahora llamado *net art*. Desde el diseño gráfico a la imagen digital animada, desde el arte conceptual al arte de la acción, desde el libro-objeto a arte inobjetal...

Los temas a los que refiere mi arte son los temas sociales del momento: la juventud uruguaya que debe exiliarse porque no encuentra trabajo; las libertades públicas; los problemas del subdesarrollo; la brutal injerencia de Estados Unidos, no sólo en Uruguay sino en todo el mundo; los problemas éticos subyacentes a la actividad artística y política; el propio arte y sus mecanismos; los problemas acuciantes del momento actual: el hambre, el deterioro del medio ambiente, la falta de atención médica adecuada, la creciente indiferencia y corrupción que generan las expectativas del neoliberalismo, etc., etc., y en especial, la pérdida de nuestra capacidad de amar y sentir el dolor de los otros. De todo esto intenta dar cuenta mi arte con suerte diversa.

VÍCTOR GARCÍA VÁZQUEZ

El surrealismo y la verdad como esencia de la obra literaria

Prefacio

La literatura, y en general el arte, tiene como uno de sus principales objetivos enriquecer en diversos y múltiples aspectos el universo socio-cultural del ser humano. Aparte del placer estético que nos provoca, el objeto artístico nos revela una infinita serie de realidades a las cuales no tenemos acceso en nuestro mundo cotidiano. Una novela, un cuadro de pintura, una sinfonía, una película, un *performance*, una escultura, etc., plantean una reformulación de la realidad, y no sólo una representación. Si en determinados momentos el artista imita con suma precisión objetos de su entorno —como es el caso de la literatura del realismo o la pintura impresionista—, lo importante de la obra de arte es que no acepta ninguna interpretación referencialista. Es impertinente buscar semejanzas entre el discurso estético-artístico y el mundo ordinario. Antes bien, el observador del arte necesita tener competencia estética para poder aprehender e interpretar adecuadamente lo observado. Entre más completa e interdisciplinaria sea nuestra competencia estética, mejor podremos captar y decodificar los símbolos de cualquier obra. Entonces afirmaremos: la creación artística enriquece nuestro universo sociocultural al revelarnos posibles realidades, mundos paralelos, donde nuestra sensibilidad y raciocinio puede tomar elementos que nunca encontrará en la “verdadera realidad cotidiana”.

La obra de arte es el acontecimiento de la verdad. Esta verdad es incluso más profunda y trascendente que la verdad del mundo cotidiano. Aunque parezca demasiado reiterativo debemos advertir lo siguiente: cuando afirmamos que en el arte acontece la verdad no queremos decir que copia la realidad con todos y cada uno de sus detalles; con esto negaríamos la autenticidad artística de la pintura abstracta, la literatura fantástica, toda la producción artística producida en el periodo de las vanguardias, sobre todo el arte surrealista que es el que abordaremos en este trabajo, y la de cualquier otro género que trastoque completamente nuestro concepto de realidad. No nos referimos a la verdad como la fidelidad de la imitación en una obra. La verdad es la esencia de la obra de arte, y con esto estamos asegurando que cualquier obra, incluso las más novedosas y revolucionarias, es poseedora de la verdad.

Pero, ¿cómo emerge esta verdad en la obra de arte? Y sobre todo, ¿cómo se da la emergencia de la verdad en la obra literaria? Estas preguntas son las que trataremos de responder en este breve trabajo con el fin de hacer camino hacia el concepto de verdad en la obra surrealista. Para ello haremos una revisión del subtítulo “La emergencia de la verdad en la obra literaria”, correspondiente al capítulo III del libro *Literatura y realidad* de Renato Prada Oropeza. Por supuesto, nos apoyaremos en el libro *Arte y poesía* de Martin Heidegger, sobre todo en el primer ensayo, “El origen de la obra de arte”, ya que es una referencia obligada para Prada Oropeza en el apartado mencionado. También tomaremos elementos del primer capítulo del libro *Verdad y método* del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer.

Antes de plantear cómo se da la emergencia de la verdad en la obra literaria y hacer la interpretación de un poema surrealista, debemos resolver qué se entiende por “verdad”, “obra de arte” y cómo se relacionan para que la primera resplandezca en la segunda.

El concepto de verdad

Generalmente, en nuestro discurso cotidiano tendemos a confundir el término verdad con el concepto de realidad. Utilizamos demasiadas veces la palabra verdad sin reflexionar sobre

su auténtico significado. Cuando emitimos un juicio o una proposición que racionalmente no se puede negar, cuando hay una correspondencia de las cosas con el concepto que de ellas nos formamos, o bien, simplemente cuando hay conformidad de lo que se dice con lo que se piensa o se siente, nos sentimos en posesión de la verdad. También tendemos a utilizar este término en oposición a falsedad. Sin embargo, el concepto de verdad es mucho más complejo y profundo que cualquiera de los significados mencionados arriba. La verdad surge como una necesidad vital del hombre. En el proceso de hominización y socialización de la cultura, la verdad se impone como una característica del ser. Heidegger, uno de los más grandes filósofos del siglo XX, se encargó de descubrir y plantear el significado más profundo del concepto de verdad. Como bien lo señala Prada Oropeza:

Heidegger postula un concepto más rico y fundamental de la verdad que no se halla ligado tan estrecho y reductivamente a un lenguaje formal (artificial) y a una concepción de la ciencia heredera de una corriente greco-latina que en el Iluminismo y en el positivismo anglosajón alcanza sus manifestaciones más radicales. (1999: 137)

Con el filósofo alemán surge, entonces, la concepción ontológica de la verdad como acontecer. La verdad ya no sólo se puede verificar en el nivel de las proposiciones, sino también en las manifestaciones artísticas y socioculturales del hombre. Por decirlo de alguna manera, el objeto contiene su propia verdad. El lenguaje de la filosofía heideggeriana a menudo resulta un lenguaje poético: recurre a los juegos de conceptos, a la ambivalencia lingüística, a la paradoja. Su lenguaje no está lejos de la poesía en cuanto a que es un universo discursivo que aparte de exponer ideas y desarrollar una teoría nos causa un placer estético, aunque no sea ésta la intención del autor.

Para definirnos sus siempre claros conceptos, Heidegger se vale del oxímoron dialéctico: la contradicción que se resuelve en comunión. Así lo podemos ver en el caso de su definición del concepto de verdad:

La verdad es –no verdad. En la no – ocultación como verdad está a la vez el otro “no” de un doble impedimento. La verdad está en cuanto tal en la contraposición de alumbramiento y las dos clases de ocultación. La verdad es la lucha primordial en que, cada vez de una manera, se conquista lo patente en cuya escena entra y de la cual se retira todo lo que se muestra y surge como ente. (1997: 96)

Una vez definido el concepto de verdad —aunque quizá lo hayamos hecho de una forma general y abstracta— pasaremos a la definición de la obra, para luego resolver cómo emerge la verdad en la obra de arte.

Un acercamiento a la obra de arte

En el capítulo 3 de *Verdad y método* —“Recuperación de la pregunta por la verdad del arte”— el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, fundador de la nueva hermenéutica, nos advierte con suma precisión:

Tradicionalmente el “arte”, que abarca también toda transformación consciente de la naturaleza para su uso humano, se determina como ejercicio de una actividad

complementadora y enriquecedora en el marco de los espacios dados y liberados por la Naturaleza. También las “bellas artes”, vistas desde este horizonte, son un perfeccionamiento de la realidad y no un enmascaramiento, una ocultación o incluso una deformación de la misma. (1996: 122)

El arte lo podemos entender como una actitud mental —incluso como una necesidad del espíritu— mediante la cual el individuo busca captar, luego aprehender y después reformular los rasgos profundos de su sociocultura, los seres y los objetos. El objeto artístico es producto de un trabajo peculiar. Este trabajo produce un objeto de alguna manera útil, que satisface diversas necesidades humanas: la necesidad de expresarse de una forma más funcional, comunicarse con otras culturas distantes en tiempo y espacio, y también afirmar la individualidad dentro de la colectividad. El arte, como el lenguaje y la religión, nace con la Historia.

Entre el arte y la obra está el artista, la parte medular en este proceso de producción artístico-estética. El origen de la obra es el artista mismo y, a su vez, aquélla origina a éste. Correspondencia mutua y necesaria. Pero a su vez, el artista y la obra tienen su origen en el arte. Heidegger define a la obra de arte no sin antes hacer una fenomenología en torno al “ser cosa” de la obra. Es decir, busca el origen de la obra de arte, su esencia. Para no meternos demasiado en este asunto, muy bien tratado por el filósofo, sólo diremos que en la obra de arte, como en el objeto útil, subyace el ser cosa, lo “cósico” de la cosa. Sin embargo, “lo cósico de la obra es notoriamente la materia de que está hecha. La materia es la base y el campo para la conformación artística” (: 50).

Tiene razón Heidegger cuando postula que la obra de arte se asemeja más a la mera cosa que al útil. Por su mismo carácter, el útil está más cerca de nosotros, nuestras necesidades —necesidades físicas por decirlo de alguna manera— lo acercan. En cambio, el arte por ser una necesidad superior, la del espíritu, está más lejos. Pero nunca una obra de arte será una mera cosa. La semejanza de ambos sólo se da en cuanto son autosuficientes. No así el útil, con el cual establecemos una mutua dependencia. No podemos negar que una obra de arte es un ente superior que trasciende su ser cosa, pero tampoco podemos negar el carácter cósico de la obra:

Pero esto cósico en la obra, precisamente si pertenece al ser obra de la obra, debe ser pensado desde lo que tiene de obra la obra. Si es así, entonces el camino para determinar la realidad cósica de la obra no va de la cosa hacia la obra, sino al contrario de la obra a la cosa. (: 67)

La obra de arte, como la lengua, la religión, la política y la filosofía, es una necesidad básica del ser humano. Estos son los cimientos con los cuales se construye su Historia. Gracias a ellas el hombre tiene una dimensión real en su tránsito por el mundo. Para decirlo con una metáfora, las series culturales mencionadas son los catalizadores del hombre.

La verdad puesta en obra

Hasta ahora hemos visto por separado los conceptos de verdad y de obra, pero debemos pasar a la cuestión principal, ¿cómo se muestra la verdad en la obra de arte, cómo se da, pues, esta relación? Partimos del supuesto de que en la obra se pone en operación la verdad,

en tanto que es un descubrimiento, una revelación. En la siguiente pregunta retórica de Gadamer subyace ya la respuesta: “¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella?” (: 139)

El arte es una de las expresiones más completas del hombre, por eso la verdad que en ella emerge es más profunda, más verdadera. La esencia de la obra de arte es la develación de la verdad. El que esta verdad sea no sólo más profunda que la “verdad científica” sino aun muy distinta, nos queda claro con el propio Gadamer:

Las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con las del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica [...]

El que en la obra de arte se experimente una verdad que no se alcanza por otros caminos es lo que hace el significado filosófico del arte, que se afirma frente a todo razonamiento. Junto a la experiencia de la filosofía, la del arte representa el más claro imperativo de que la conciencia científica reconozca sus límites. (: 24)

En la obra de arte la verdad se presenta como una desocultación. El cuadro pictórico, el poema, la escultura y cualquier otra manifestación artística nos devela la verdad del ente. El discurso estético es la manifestación de la esencia oculta de las cosas. Para poner un ejemplo: cuando el poeta describe un jardín de rosas, poetiza sus colores y fragancias, no está evocando un jardín particular —aunque la inspiración la haya tomado de su experiencia personal— sino la esencia general de los jardines de rosas. A este respecto Heidegger nos advierte: “en la obra no se trata de la reproducción de los entes singulares existentes, sino al contrario, de la esencia general de las cosas” (: 64). Por eso el artista debe ser un individuo con una formación superior, con una visión más integral de la sociocultura, con una sensibilidad y una capacidad de razonamiento fuera de lo ordinario. El artista no es sólo el artesano que sabe dominar la materia para darle formas caprichosas, sino también, y sobre todo, es un visionario, alguien cuya virtud es no quedarse con las apariencias, y descubre casi siempre la esencia del universo. De otra forma no podríamos entender cómo en la obra se da el acontecimiento de la verdad. Poner en acontecimiento la verdad en la obra no significa aquí mostrar lo evidente, presentar las cosas tal como son en la realidad; antes bien, la obra representa la verdad de los entes ocultando su forma “llana” y “simple”. *La verdad emerge de la obra como una lucha entre alumbramiento y ocultación*, o en palabras del propio Heidegger, como la lucha entre mundo y tierra. Se debe entender a la “tierra” como lo hermético, lo que se resguarda y auto-oculta. El mundo, en cambio, es lo abierto que al desgarrarse muestra a la tierra, lo oculto. Parafraseando diríamos: la lucha entre lo abierto y lo cerrado, lo estático y lo móvil, la luz y la oscuridad, tiene como resultado la unidad de mundo y tierra de donde emerge la verdad de los entes. Para fortuna nuestra, Heidegger va y regresa, avanza y retrocede, deja de lado una explicación para volver siempre sobre sus propios pasos; siempre está complementando sus conceptos. En su pensamiento circular son muchas las ideas que giran, pero en este caso quizá la idea principal sea la de que *la obra de arte pone en operación a la verdad*. El siguiente párrafo, según mi apreciación, es uno donde se resume magistralmente la idea central de su ensayo “El origen de la obra de arte”:

La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse. Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia Poesía. La esencia del arte, en la que especialmente descansan la obra de arte y el artista, es el ponerse en operación la verdad. La esencia poetizante del arte hace un lugar abierto en medio del ente, en cuya apertura es distinto que antes. En virtud de la proyección puesta en operación, la desocultación del ente que se proyecta hacia nosotros, todo lo habitual y lo hasta ahora existente dejó de ser ente por virtud de la obra. (: 110-111)

Si bien es cierto que el arte tiene como una de sus funciones principales poner en obra la verdad, esto no significa que se haya desplazado a la belleza. Por sí misma la belleza es un modo de ser la verdad. Tampoco significa, como nos lo hace recordar Heidegger, que el arte sea bello o deba ser bello; más bien, el arte representa lo bello. Verdad y belleza, por lo menos en la esfera del discurso estético, funcionan a manera de sinónimos. Tienen una correspondencia más allá de las apariencias. Pueden no ser bellas todas las verdades, pero cualquier belleza es la verdad.

Para ejemplificarnos cómo emerge la verdad en la obra de arte, el autor de *El ser y el tiempo* toma del pintor holandés Vincent van Gogh, un cuadro donde se representan unas viejas botas de campesino. Por medio de una descripción bastante poética —y no por ello menos filosófica— nos hace reconocer la verdad como acontecer de la obra de arte. Pero, ¿cómo se da esa misma verdad en la obra literaria?, ¿cómo podemos desenredar el intrincado nudo de la poesía surrealista para sacar de sus escondites la verdad? ¿Es posible identificarla o, como dice Samuel Ramos, sólo es verificable en las artes figurativas? Esa es la pregunta que nos ocupará en el siguiente apartado.

“La emergencia de la verdad en la obra literaria”

Hemos tomado prestado el título de este apartado del libro *Literatura y realidad* de Renato Prada Oropeza, ya que en él está contenida la respuesta de que la obra literaria es también una puesta en operación de la verdad. Aunque los códigos para descifrarla sean distintos, en la literatura emerge la verdad como en todas las obras de arte. En el estudio de Prada Oropeza, por ser un planteamiento ontológico en torno a la literatura, es evidente la importancia que tiene el concepto de verdad, así como el de realidad, conocimiento, ficción, etc. En este apartado, “La emergencia de la verdad en la obra literaria”, Prada Oropeza responde muy bien al juicio dubitativo de Samuel Ramos en el prólogo a *Arte y poesía* de Martin Heidegger. El filósofo mexicano afirmaba lo siguiente:

[...] queda como problemática si la tesis de Heidegger [se refiere, por supuesto al acontecimiento de la verdad en la obra de arte] puede ser igualmente válida para todas las demás artes. Tal vez pueda suponerse una cosa semejante sólo en aquellas obras de arte que deben su existencia física a una determinada materia, extraída directamente de la naturaleza, como la pintura y la escultura. Sería mucho más forzado hacer entrar en la teoría obras como las musicales que se realizan mediante instrumentos previamente fabricados o como las poéticas cuya materia es el lenguaje, que es ya de por sí una creación espiritual del hombre. (: 19-20)

Quizá Samuel Ramos interpretó muy parcialmente los postulados del filósofo alemán; porque al afirmar que la tesis sobre el acontecer de la verdad en la obra de arte es verificable en las artes figurativas, la pintura y la escultura, pero no así en la música y la literatura, está reduciendo las ideas de Heidegger a una cuestión referencialista, o bien a la materia prima del arte. Según mi apreciación, cuando Heidegger interpreta el cuadro de Van Gogh siempre está hablando en el nivel de los símbolos, del contenido y la proyección estética; nunca se refiere a los materiales. ¿Por qué habría de ser más difícil aplicar esta teoría a las obras literarias y musicales? El sonido y el lenguaje también funcionan a manera de materiales, si bien son más convencionales que naturales. En el caso de la obra literaria, el artista toma al lenguaje como una materia prima, como la sustancia de su expresión, a la cual le otorga un nuevo sentido. Frente al individuo la piedra tiene dos posibilidades de transformación: se puede hacer de ella una escultura o sólo unas escaleras. Lo mismo sucede con el lenguaje: una conversación cotidiana, aunque se utilizaran las mismas palabras, dista mucho de ser un poema. A lo que queremos llegar es a lo siguiente: en la obra literaria está puesta en operación la verdad, la cual también se da como el resultado de una lucha entre alumbramiento y ocultación. *La metáfora oculta al símbolo alumbrándolo*. En el caso de la literatura surrealista, como veremos más adelante, el ejercicio de la escritura automática pareciera ser un obstáculo para valorar como verdad su contenido manifiesto; pero nuestro trabajo precisamente consiste en demostrar lo contrario: en la poesía surrealista hay esa misma verdad que Heidegger vio en el cuadro de Van Gogh. Prada Oropeza hace una revisión muy oportuna de los postulados más importantes del ensayo “El origen de la obra de arte”. Hace no sólo un recorrido sino una crítica de la fenomenología heideggeriana. Pero lo más importante es que la dimensión ontológica del juicio “la verdad está en la obra puesta en operación”, Prada la recupera para aplicarla a su ontología de la literatura, “aunque remitiendo esta ‘puesta en operación’ al ser mismo del hombre: en el arte, el hombre sociocultural nos ofrece otra faceta de su instauración del mundo: de su ser-en-el-mundo-haciendo-su-mundo. El arte, la obra, pertenece a este hacer mundo de la tierra...” (: 153-154)

Se debe, sin duda, resaltar el esfuerzo del teórico latinoamericano por darle esta dimensión ontológica a la literatura. En su planteamiento filosófico descuello la idea de que en el proceso de hominización y socialización del hombre y su socio-cultura emergen la verdad, el ser del ente. Si los caminos de la literatura no nos llevan al de la filosofía, el estudio carece de rigor metodológico; por lo tanto en la interpretación de una obra no llegaríamos ni al juicio ni a la exégesis, sino sólo nos quedaríamos en un nivel impresionista.

El que podamos reconocer el acontecimiento de la verdad es lo que da sentido filosófico a la obra literaria. En el caso de las obras de vanguardia esto es más urgente y necesario porque se les sigue valorando sólo desde una visión sociológica, los críticos hasta ahora se han ocupado del aspecto experimental, revolucionario y meramente extrínseco del nuevo arte, el arte deshumanizado como bien lo llamó Ortega y Gasset; se ha dejado a un lado la interpretación verdadera de la obra, desde el punto de vista estético, filosófico, lingüístico, etc. Gracias al texto artístico-literario, el individuo reconoce o puede reconocer los rasgos profundos de un objeto. La competencia estética y el rigor filosófico son los principales requisitos para hacer emerger la verdad. En la literatura, como en las demás manifestaciones artísticas, la verdad se nos muestra plena, nítida, poética, brutalmente. Como en el siguiente poema de Eluard:

La palabra

Tengo la belleza fácil y es una suerte.
Me deslizo por el techo de los vientos
Me deslizo por el techo de los mares
Me he vuelto sentimental
No conozco ya al conductor
No muevo ya seda sobre los cristales
Estoy enferma flores y guijarros
Me gusta lo más chino en los desnudos
Me gusta la más desnuda en quiebros de pájaro
Soy vieja pero aquí bella
Y la sombra que baja de las ventanas profundas
Huye todas las tardes el corazón negro de mis ojos.
surrealismo: la revolución de los sentidos

Siempre que un ciclo o periodo se cierra, se presentan inexorablemente algunas rupturas; rupturas que las más de las veces no terminan con una tradición sino que, valga la paradoja, continúan con ella. El fétido cadáver del siglo XIX debía ser abierto en canal para extraerle las escasas vísceras útiles que aún le quedaban, lo demás era desperdicio que se debía ir a la basura. Los ciclos no se cierran sin antes romperse. La literatura del siglo XX se tapaba las narices para no respirar el hedor enfermizo de su antecesora. Es así como nacen las vanguardias artísticas del siglo de las hecatombes mundiales, como una ruptura si no total sí muy profunda con respecto al arte decimonónico. El primer gran estruendo lo provocaría un movimiento que venía sobre máquinas pesadas, de acero puro: el futurismo. El batallón futurista tenía la consigna de cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad. En sus estandartes se leían los términos de rebeldía, valor, audacia. Contra la inmovilidad pensativa exaltada por la literatura vigente, los futuristas oponían exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo. “Nunca más cantarle al paisaje, ahora sólo se podía aullarle a la velocidad, al vértigo, al rugido de los automóviles de carrera y al hombre frenético que va prendido al volante.” El poeta dejaba de ser un hombre contemplativo para convertirse en sujeto activo, ardoroso y fervoroso. Al unísono, los futuristas gritaban: “Ya no hay belleza si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte. La poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre.” La misma denominación del movimiento era un rechazo al pasado. Conquistar el futuro para vivir en lo absoluto, glorificar los movimientos bélicos para limpiar al mundo, ensalzar el patriotismo, despreciar a la mujer, destruir los museos y cualquier otro espacio donde se encierre la cultura y sobre todo cantar a la muchedumbre agitada por el fervor revolucionario, la muchedumbre que asemeja con su marcha el estruendo de la locomotora, el rugido del aeroplano que parte en dos el cielo y las metrallas que le lloran a la libertad: el futurismo era la violenta irrupción de las nuevas formas de vida en la literatura, la pintura, la escultura y en todo lo demás que se presentara como objeto artístico.

Más tarde vendría el cubismo como un intento de exponer las diferentes caras de la realidad. Más que un experimento geométrico, el cubismo era una necesidad filosófica de percibir el ente en sus múltiples facetas. Duración y simultaneidad, ideas formuladas por el filósofo francés Henri Bergson, serían los elementos que tomaría el cubismo para mostrar al

cuadro como un ente en sí. Aunque el mayor logro de la investigación cubista se dio en la pintura —Picasso, Braque, Gris, etc.—, en la poesía hubo descubrimientos interesantes como el de Apollinaire y Blaise Cendrars. El cubismo fue un intento por abolir la parcialidad a favor del absoluto.

En 1916 nació en Zurich, Suiza, el movimiento dadaísta como una protesta franca contra la inhumana corriente positivista. Dadá es la negación de todo y la afirmación de nada. Antiliterario, antiartístico, antipoético, antidadaísta, Dadá fue un movimiento que no dejó muchas obras memorables, y sin embargo su actitud fue de las más transparentes y elogiadas. Sus integrantes exigían la unión revolucionaria de los hombres inteligentes, la mecanización de todas las actividades, la expropiación de los bienes —es decir, llegar a un comunismo orgánico—, la creación de ciudades-luz y ciudades-jardín para educar a los hombres en libertad. En lugar de un método de creación, el movimiento timoneado por Tristan Tzara postulaba un antimétodo donde lo único recomendable era el azar, la libre asociación, la espontaneidad. Fuera la manipulación, fuera las falsedades, fuera lo antiguo y lo artificial: dadá sólo admite lo nuevo, lo que está por emerger siempre. ¿Qué significa dadá? Todo lo que uno quiera, mientras no sea algo controlado por la lógica, la moral y la razón engañosa. Puede ser el rabo de la vaca sagrada, un cubo, la madre, un caballo de madera, la nodriza, la afirmación en ruso y en rumano; puede ser la belleza o sólo un grito interminable. ¿El significado de dadá? Da y da tú mismo el significado.

Futurismo, cubismo, dadaísmo, rodeado de otros movimientos no menos importantes, prepararán el camino para el nacimiento del movimiento quizá más significativo del siglo XX: el surrealismo. No podemos comprender el arte actual, tal vez ni el posterior, sin la existencia de los artistas surrealistas, quienes causaron la más grande revolución de los sentidos y la renovación más profunda del arte moderno. El surrealismo es la creación de una suprarrealidad donde el hombre gozará de una libertad positiva y verdadera. Apoyada sobre la base de la psicología y la filosofía, la torre del surrealismo se levanta imponente para elevar en lo más alto una obnubilante estrella trifásica: la libertad, el amor y la poesía. La libertad social e individual, la primera se lograría haciendo caso a las ideas de Marx, destruir la sociedad capitalista, abolir las clases sociales, todos los individuos deberán pensar y decidir por sí mismos, sólo así se logrará “transformar al mundo”. Para la libertad individual se contaba con la mina del psicoanálisis. El sueño y la imaginación eran dos auténticos cañones para destruir las paredes que aprisionaban la libertad del individuo. “Cambiar la vida”, proclamó Rimbaud, y no era otra la consigna de los surrealistas.

El amor: el más alto escudo del surrealismo. Herederos del espíritu romántico —del más profundo y mágico: Novalis, Blake, Hölderlin, Nerval— el surrealismo creía en el amor como el único elemento capaz de redimir al hombre de la absurda banalidad de la existencia. Breton advertía:

[...] independientemente del profundo deseo de acción revolucionaria que teníamos, todos los temas de exaltación característicos del surrealismo convergían en aquel momento en el amor. “Hands of love” es el título de un pasquín surrealista que intentaba hacer justicia con respecto a las acusaciones de “inmoralidad” dirigidas contra Charlie Chaplin, en quien nosotros veíamos, antes que nada, “al defensor del amor”. Los más hermosos poemas de Eluard, Desnos y Baron, publicados en aquella época son poemas de amor. Esta concepción del amor, exaltada entre nosotros al máximo, poseía una naturaleza capaz de hacer saltar todas las barreras. (1970: 142)

“Independientemente del deseo de acción revolucionaria”, dice André Breton, pero, ¿no es acaso el amor también una pasión y una acción revolucionaria, la más grande revolución que el hombre ha hecho y deberá seguir haciendo? El arma más poderosa contra la soledad y la opresión, el amor brilla infinitamente en la estrella surrealista para alimentar los cauces de la poesía y alumbrar el camino de la libertad. Para alcanzar el amor “es necesario soñar” y “es necesario actuar”.

Una frase de Lautrèamont, “la poesía debe ser hecha por todos”, será la consigna usada por los surrealistas para alcanzar la creación poética colectiva o, por lo menos, para proclamarla como un proyectil dirigido hacia el futuro. En el *Primer manifiesto del surrealismo* Breton decía: “Se acercan los tiempos en que la poesía heredará la muerte del dinero, y ella sola romperá el pan del cielo para la tierra! [...] Preocupémonos tan sólo de practicar la poesía.” (1998: 212)

La libertad, el amor, la poesía, los tres aspectos de la revelación surrealista se enmarcan en dos preocupaciones importantes: el arte y la sociedad. Breton, Eluard, Desnos, Char, Artaud y los demás surrealistas manifiestan una clara posición revolucionaria. Saben que el destino del hombre está en juego y usan todas sus herramientas para evitar su ruina. La posición política de los surrealistas se advierte claramente en sus actos sociales. En 1925, sólo un año después de haber aparecido el primer manifiesto, el surrealismo se inclinó resueltamente hacia la política. Dos años más tarde ingresan al Partido Comunista Francés Aragon, Breton, Eluard y Péret. Pero quizá el evento más evidente, trascendente y deleznable de la politización del movimiento fue la conversión en 1930 de la revista *Revolución Surrealista* en *El surrealismo al servicio de la revolución*.

Una de las técnicas más importantes descubierta por el surrealismo es el “automatismo psíquico puro”. La imaginación estaba a punto de conquistar su libertad, sus derechos, gracias a los descubrimientos de Freud en el campo del psicoanálisis. La ciencia reconocía que el sueño representa un valor en la vida del ser humano no menor al estado de vigilia. Es parte muy importante de la existencia. Si en el estado de vigilia nos sentimos constantemente frustrados y angustiados, el sueño representa la plena satisfacción de todas nuestras actividades. El surrealismo, ¿sueño de la revolución o un sueño en la revolución? Breton advertía que no era sólo un medio de expresión nuevo o más fácil, tampoco una nueva metafísica de la poesía sino un medio de liberación total del espíritu y de todas las cualidades humanas.

Surrealismo es estar sobre la realidad, verla desde arriba y por dentro, así la realidad visible como la inasible. Para no caer en especulaciones citemos a Breton para que nos diga de una vez por todas qué es el surrealismo:

Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajena a toda preocupación estética o moral.

¿Emerge la verdad en la obra surrealista?

Ya vimos con Heidegger que la esencia del arte es poner en operación a la verdad. Si nos referimos al arte surrealista, debemos hacer hincapié en el hecho de que todo arte de vanguardia reclama una mayor autenticidad con respecto a la producción precedente. Uno

de los objetivos primordiales del surrealismo, así en la pintura y la escultura como en la literatura, era subvertir las relaciones de las cosas, transgredir el “orden lógico”, no simular con apariencias sino profundizar en la esencia de la realidad, inspirarse, en suma, en el “modelo interior” de las cosas y no en lo evidente. Mario de Micheli lo ve muy bien cuando afirma: “la pintura surrealista tiende [...] a la creación de un mundo en el que el hombre encuentre lo maravilloso: un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional”. (2001: 157) Esto mismo es aplicable a los textos literarios. El hecho de liberarse de la inhibición y los complejos significa reclamar la autenticidad, la verdadera búsqueda de la verdad, lo que distingue al arte de vanguardia del arte decimonónico. Las estrategias del romanticismo y el realismo, los dos periodos inmediatos anteriores, consistían en poner elementos de la realidad en la obra, establecer el vínculo de la referencialidad: los personajes, los paisajes y las acciones trataban de ser una copia, un retrato de la realidad cotidiana. Así, el goce estético no era tan verdadero. El lector o espectador de la obra sufría con los personajes, vivía las situaciones pero tendía a olvidarse del universo estético-artístico de la novela, el poema o el cuadro.

El surrealismo arremete contra las viejas formas, sobre todo con las del realismo, a las cuales Breton hace una protesta franca en el primer manifiesto: “Después de haber instruido proceso a la actitud materialista, es imperativo instruir proceso a la actitud realista”. (: 269) En su lugar, el poeta francés postulaba la vuelta a lo maravilloso como motor de las actividades humanas, lo maravilloso como recurso literario y como la esencia del arte. El surrealismo es sobre todo un movimiento que reclama la creación de un arte mágico. El cual se podrá dar cuando se logre la perfecta armonización de los estados de vigilia y sueño, se creará una especie de realidad absoluta, “en una sobrerealidad o surrealidad.” En las obras surrealistas está el acontecimiento de la verdad. En ese universo de símbolos están en choque dos contenidos: el contenido manifiesto y el contenido latente, elementos al mismo tiempo antitéticos y complementarios. La escritura automática, producto de la puesta en libertad de la imaginación y la libre asociación de las ideas e imágenes, deviene en un acontecer de la verdad dentro de la obra. La poesía surrealista es un manantial donde brotan imágenes cristalinas e ideas transparentes. El lector de un poema surrealista para entenderlo e interpretarlo usa un mecanismo semejante al utilizado por el poeta: la libre asociación del pensamiento y la transgresión del riguroso orden y la lógica; por medio de este ejercicio la verdad se enciende en el poema. El poema surrealista hace patente los entes en su universo discursivo, muestra su realidad y su utilidad; es decir, pone en operación a la verdad.

Veamos el siguiente poema de Paul Eluard:

La única

Ella tenía en la tranquilidad de su cuerpo
Una pequeña bola de nieve color ojo
Tenía en los hombros
Una sombra de silencio una sombra de rosa
Cubierta por su aureola
Sus manos y dóciles arcos y cantores
Quebraban la luz.

Ella cantaba los minutos sin dormirse.

El sujeto lírico invoca una presencia femenina casi intangible. No podemos decir exactamente si es una adolescente, una niña o una mujer madura. El único indicio de su identidad es el pronombre “ella”. Al inicio del poema hay una descripción de su cuerpo mediante la libre asociación de imágenes. La más perturbadora y contundente es “pequeña bola de nieve color ojo”. Ella tiene en su hombro una pequeña bola de nieve color ojo. Si el poeta asoció elementos usando la arbitrariedad como método, usémosla nosotros también para interpretarlo: la oscuridad pesa sobre el cuerpo sin vida. En sus hombros anida el silencio bajo una rosa que el sujeto lírico ha depositado como ofrenda. La luz no aparece porque la muerte trae consigo la oscuridad y el silencio, el tiempo transcurre sin provocar ninguna alteración en el cuerpo inerte de “Ella”, por eso “Ella cantaba los minutos sin dormirse”. Quizá hayamos caído en un error al tratar de traducir el poema a un lenguaje más “coherente”, pero creo que una lectura arbitraria sigue siendo parte del acto surrealista. El surrealismo se extiende a los tres vectores de la comunicación literaria: el autor, la obra y el lector.

No estamos muy errados cuando decimos que frente a la obra surrealista el lector deberá poner en práctica la libertad de la imaginación y usar su libre albedrío para interpretar el contenido del poema. Frente a la imagen surrealista uno queda como en medio de un dilema, ¿analizarlo racionalmente o imaginar libremente? El mismo Breton se encargó de ayudarnos para resolver este oxímoron:

[...] la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir en lenguaje práctico, sea porque lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea porque uno de sus términos esté curiosamente oculto [...] sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa. (: 287)

No estoy yo mismo convencido si logré explicar cómo emerge la verdad en una obra surrealista. A decir verdad, poco importa. El surrealismo es rebelde hasta para dejarse analizar. Los métodos se acobardan frente a las obras surrealistas como el caballo del rejoneador frente al toro. El surrealismo es una verdad en sí misma. Los caballos de carrusel comen orquídeas transparentes. La lógica está en otra parte.

Bibliografía

- Breton, André, *Antología de textos*, Siglo XXI Editores, México, 1997.
—, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barral Editores, Barcelona, 1972.
Eluard, Paul, *Capital del dolor*, Visor de Poesía, Madrid, 1986.
Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1996.
Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, trad. y pról. de Samuel Ramos, FCE, México, 1997.
Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
Prada Oropeza, Renato, *Literatura y realidad*, FCE-UV-UAP, México, 1998.
Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1983.

HOMENAJE

JAIME QUEZADA

Neruda y su *Canto general*. Algunas referencias elementales

I

Hay una reveladora y bien simbólica fotografía que anda en los álbumes nerudianos testimonialmente por ahí, con un Pablo Neruda firmando ejemplares del *Canto general*. Junto a él los muralistas mexicanos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, firmando también los mismos ejemplares de aquella especial edición. Es la noche del 3 de abril de 1950 en la ciudad de México. Rituales y ceremoniosos, alrededor de una mesa iluminada por un candelabro de altas velas, los tres dadores de poesía y de arte y de vida entregaban al mundo aquella ferviente y vasta obra del poeta chileno.

Efectivamente, la primera edición de *Canto general*, especial y limitada a 500 ejemplares, con guardas de Diego Rivera (ilustraciones de una América prehispánica) y David Alfaro Siqueiros (ilustraciones de una América contemporánea), se imprimió, sobre papel Malinche de fabricación mexicana, en los Talleres Gráficos de la Nación, ciudad de México, 1950. A su vez, en Chile, y casi simultáneamente con la publicación mexicana, una edición clandestina, con pie de imprenta ficticio (*Canto general*, Imprenta Juárez, Reforma 75, Ciudad de México) burlaba las censuras y desventuras contingentes de la época. La obra, en papel pluma y con ilustraciones y viñetas del pintor chileno José Venturelli, llevaba una nota introductoria —“Neruda, poeta y soldado combatiente del pueblo”— que, a manera de prólogo, firmaba Galo González, entonces secretario general del Partido Comunista en la clandestinidad.

El magno poema se abría así públicamente hacia los ríos del canto: “Por fin, soy libre adentro de los seres”, dirá Neruda en un definitorio verso hacia las estrofas finales del soberbio libro. Libro común de un hombre, pan abierto en esta geografía. Esa geografía de su patria de Chile y de su continente americano. Porque *Canto general* viene a ser la primera epopeya moderna fundamentada en una concepción dialéctica de la historia de los pueblos americanos. El mismo Neruda, en unas reflexiones nada improvisadas sobre sus trabajos, formula su declaración de principios en torno a este cíclico gran texto:

En la soledad y aislamiento en que vivía y asistido por el propósito de dar una gran unidad al mundo que yo quería expresar, escribí mi libro más ferviente y más vasto: el *Canto general*. Este libro fue la coronación de mi tentativa ambiciosa. Es extenso como un buen fragmento del tiempo y en él hay sombra y luz a la vez, porque yo me proponía que abarcara el espacio mayor en que se mueven, crean, trabajan y perecen las vidas y los pueblos.

II

En 1950, al publicarse originalmente *Canto general*, Neruda no tiene todavía medio siglo de residencia en la Tierra, aunque él fecha su canto: “Hoy 5 de febrero, en este año de 1949, en Chile, en Godomar de Chena, algunos meses antes de los cuarenta y cinco años de

mi edad.” Pero había ya en Neruda una sorprendente, trascendente e intensa obra que le daba meritoriamente nombre, presencia y proyección en la literatura poética del continente y del mundo. Desde su inicial *Crepusculario* (1923), ese bello y casi secreto libro de desaliento adolescente y de fragancia de lilas conventuales, a *Residencia en la Tierra* (1935), otro fundamental libro que tipifica un singular y único lenguaje, una manera de escribir en sus arrobamientos existenciales y metafísicos, libro hito en la poesía universal y contemporánea. Y desde sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), poema cumbre y paradigmático en su universalidad de amor, a *España en el corazón* (1937), libro tan dramático como veraz, tan descarnado como denunciante de la guerra fratricida de España.

Con este último libro —*España en el corazón*—, Neruda asume su deber de poeta de utilidad pública. Es decir, de puro poeta, “porque la poesía tuvo siempre la pureza del agua o del fuego que lavan o queman”, como él mismo dice. Al entregar ahora su memorable himno a las glorias del pueblo en la guerra, el poeta tiene una visión diferente del mundo. El mundo ha cambiado y su poesía también. Aunque lo que ha ocurrido, en verdad, es una evolución, un evidente desarrollo de su poesía latente desde sus temas primeros. “Cuando la tierra florece, el pueblo respira libertad, los poetas cantan y muestran el camino”, escribirá después en su *Viaje al corazón de Quevedo* (1947). O sea, al fondo del pozo de la historia.

Aquel contacto tan intenso y vivencial con la España que se vivió en la década del treinta (años 34 al 37), con su corazón quemante y estrellado, lo había fortificado y madurado, entregándose a su trabajo poético con más devoción y fuerza. El subjetivismo romántico y melancólico de sus poemas de amor (*preguntaréis ¿y dónde están las lilas?*) o el patetismo doloroso y angustiante de sus *Residencias* (y su metafísica cubierta de amapolas?) tocaban a su fin, al menos en sus intenciones officiosas. Neruda se preguntará entonces: “¿Puede la poesía servir a nuestros semejantes? ¿Puede acompañar las luchas de los hombres?” Y se responderá a sí mismo, en un yo plural hacia todos: “Me pareció encontrar una veta enterrada, no bajo las rocas subterráneas, sino bajo las hojas de los libros. Yo había caminado bastante por el terreno de lo irracional y de lo negativo. Debía detenerme y buscar el camino del humanismo, desterrado de la literatura contemporánea, pero enraizado profundamente a las aspiraciones del ser humano. Comencé a trabajar en mi *Canto general*.”

Frases más o menos semejantes, y en una actitud de cabal compromiso con su vida y con su obra, dirá también Neruda al clausurar el Congreso de la Paz, celebrado en la ciudad de México (agosto de 1949) y al que asistían escritores, artistas, científicos e intelectuales de todo el mundo. En su discurso, Neruda se refirió no sólo a los deberes del escritor frente al peligro de guerra que amenazaba a la humanidad, sino también condenaba, “por escapista”, la moda literaria “existencialista” que irrumpía en la literatura de esos días. Neruda llegaba, incluso, a enjuiciar su propia obra anterior a 1936: “Ninguna de aquellas páginas llevaba en sí el metal necesario a las reconstrucciones; ninguno de mis cantos traía la salud y el pan necesario. Y renuncié a ellas.”

Un bienvenido Neruda asistía a aquel Congreso mexicano como un “aparecido” después de varias vueltas de exilio y de errancia por países de la Europa del Este, de Francia, y muy lejos de su patria natal de Chile, país que en febrero de 1949 dejó atrás al cruzar la cordillera de Los Andes por la región sur-austral del territorio entre avatares y circunstancias políticas de la época. Y después, también, de haber concluido su ambicioso y

épico libro: “Aquí dejo mi Canto general, escrito en la persecución, cantando bajo las alas clandestinas de mi patria.”

III

Durante la década 1940-1950 Neruda mismo es la historia. Ya no puede vivir sino en su patria. Necesita poner los pies, las manos y el oído en ella. Necesita sentir la circulación de sus aguas y de sus sombras. Necesita sentir cómo sus raíces buscan en ella las sustancias maternas. Este redescubrimiento de la patria le llevará diez años de escribir su *Canto general*, una de sus obras más marcadamente importantes. Y que tiene una fecha y un hito referencial: México, 1950. Antes, el año 1945, había sido elegido senador de la República. Representaba en el poder legislativo a las provincias chilenas nortinas de Tarapacá y Antofagasta, regiones de desierto y de salitre: “Yo traía la arena, la pampa gris, la Luna ancha y hostil de aquellas soledades, la noche del minero.” No sólo lírica poesía, entonces; dramáticas realidades también en sus tareas de senador del pueblo. Era dura la patria allí como antes: “Hermano Pablo, no hay agua, no ha llovido. Nuestras vacas han muerto arriba en la cordillera” (*Las flores de Punitaqui*).

En el verano de 1948, después de un histórico y lapidario discurso —su *Yo acuso*—, leído en una sesión del Senado, al que se agregaba antes su escrito-arenga *Carta íntima para millones de hombres*, Neruda se hará autor, para el gobierno de la República de la época, de delito de lesa patria, o reo por injurias y calumnias contra el presidente Gabriel González Videla (mandatario radical, elegido un par de años antes con gran apoyo de votos comunistas y con un Neruda como jefe de campaña y el slogan de “El pueblo te llama Gabriel”, y que andado el tiempo violentaría sus lealtades y compromisos gobiernistas y partidarios). Desde febrero de ese año, ya desaforado por los tribunales de justicia de su investidura de senador, Neruda vivirá clandestinamente, oculto de casa en casa, prófugo y fugitivo, y luego saliendo al destierro semejante al protagonista de su propia novela —*El habitante y su esperanza*— que había escrito en 1926: “Yo escogí la huida a través de pueblos lluviosos, con la desesperación de salir de ninguna parte y llegar allí mismo.” Al recibir el Premio Nobel de Literatura 1971 (“por una poesía que con la potencia de una fuerza natural hace revivir los sueños y los destinos de un continente”), Neruda recordará, en su discurso ante el rey de Suecia, Gustavo Adolfo, ese episodio errante y clandestino de su vida. Tal era la importancia que le daría a la gestación de su *Canto general* que canta, precisamente, a ese continente de la América en sus sueños y destinos.

En esa intranquilizadora vida clandestina del poeta, que no se sabe cuándo va a terminar, Neruda escribirá, texto a texto, gran parte de su *Canto*, que vino gestándose y planeándose cuidadosa y documentadamente por su autor. Cuenta Neruda:

Siempre estuve buscando tiempo para escribir el libro. Para escapar a la persecución no podía salir de un cuarto y debía cambiar de sitio muy a menudo. Desde el primer momento comprendí que había llegado la hora de escribir mi libro. Fui estudiando los temas, disponiendo los capítulos y no dejé de escribir sino para cambiar de refugio. Los capítulos que escribía eran llevados inmediatamente y copiados a máquina. Había el peligro de que si se descubrían se perdieran los originales. Así pudo irse preservando este libro. Me hicieron también una copia especial que pude llevarme en mi viaje. Así crucé la cordillera, a caballo, sin más ropa que la puesta, con mi buen librote y dos botellas de vino en las alforjas.

Así, ese “buen librote”, ese libro que llevaba en su cartapacio un título falso de *Risas y lágrimas* (“no le quedaba mal el título”, dirá Neruda después), iba a ser nada menos que *Canto general de Chile* y luego, definitiva y simplemente, *Canto general*, en una definición tutelar de identidades patrias y americanas: “Muy pronto me sentí complicado porque las raíces de todos los chilenos se extendían debajo de la tierra y salían en otros territorios. O’Higgins tenía raíces en Miranda. Lautaro se emparentaba con Cuauhtémoc. La alfarería de Oaxaca tenía el mismo fulgor negro de las gredas de Quinchamalí en Chillán de Chile.” De ahí entonces que la obra toda —“mi libro más importante”, confiesa el autor— se despliega a través de sus 15 capítulos en la creación o comienzo del mundo americano (*La lámpara en la Tierra*) con sus ríos, cordilleras y pampas planetarias a un Yo soy, hacia las páginas finales en ese yo plural de tantos y de todos: “No me siento solo en la noche, soy pueblo.”

IV

En *Canto general* Neruda funda la realidad poética de un continente en su historia, en su testimonio, en su documento. Epopeya moderna en la emancipación de los pueblos americanos. Crónica toda, también, a la manera de los grandes cronistas de otros tiempos. El mismo Neruda lo reafirmaba al hablar de sus libros en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile (1964): “El poeta debe ser, parcialmente, el cronista de su época. La crónica no debe ser quintaesenciada, ni refinada, ni cultivista. Debe ser pedregosa, polvorienta, lluviosa y cotidiana. Debe tener la huella miserable de los días inútiles y las execraciones y lamentaciones del hombre.” Cierto. Mucho de fundadas execraciones y lamentaciones del hombre hay aquí, en la tierra que se llama Juan, que se llama pampa, que se llama hombre del nitrato. Y, a su vez, cuántas frases-versos y nombres estigmatizadores caen como lingotes ardiendo y que bien se definen en estos certeros decires: “Es dura la verdad como un arado. Pero mi palabra está viva, y mi libre corazón acusa.”

De esa dura verdad y de ese libre corazón devienen los vastos registros del poema en el lírico, épico, oratorio, epopéyico, libertario, íntimo y plural tono de su canto. De la biografía personal del poeta a la biografía de todos, de las selvas australes a las alturas y testimonios precolombinos (*¡Sube a nacer conmigo, hermano!*), de los libertadores a los ríos del canto, de la cueca de Manuel Rodríguez a la música de Tata Nacho en el corrido a Emiliano Zapata: *Borrachita me voy hacia la capital. Que si habrá de llorar pa’ qué volver*. De la historia sin mito de los pueblos totales a esa “unidad de mundo y de manos congregadas” que proclama tutelarmente el autor. Y, en fin, Neruda entra en *Canto general*, y en lo más meridiano y vigente y medular del siglo XX a remirar y a convivir con un país (Chile) y con un continente (América). Un revisar, con sentido de pretérito y de porvenir su historia: desde la paz del búfalo hasta las azotadas arenas de la tierra final. Su Amor América, en definitiva.

Aquí me quedo
con palabras y pueblos y caminos
que me esperan de nuevo, y que golpean
con manos consteladas en mi puerta.

Santiago de Chile, marzo, 2004.

EUGENIA ECHEVERRÍA

Casas con olor a bosque

*En plena calle me pregunto, ¿dónde
está la ciudad? Se fue, no ha vuelto.
Tal vez ésta es la misma, y tiene casas y tiene casas
Tiene paredes, pero no la encuentro.*

Pablo Neruda, *Plenos poderes*, 1962

Una biografía digna de estos tiempos de capitalismo salvaje debe señalarlo como el más impactante ejemplo del *self made man*, el que se saltó todas las barreras sociales, el humilde muchacho que viajó desde un oscuro pueblo del sur chileno directo al Premio Nobel. ¿Cómo lo hizo? Fue un hombre de su tiempo. Tuvo olfato, hizo *lobby*, supo cómo, cuándo y con quién.

Basta de decirnos que es el más grande poeta en lengua hispana, díganos que superó el hambre de las tristes pensiones de estudiantes, que no lo acomplejó su origen humilde ni la metrópolis con sus imposiciones despiadadas, que tuvo instinto para saber dónde saltaba la liebre, que aprendió idiomas, viajó como diplomático a lugares ignotos, amarró amistades importantes y se casó con Delia del Carril, una dama de la aristocracia argentina que lo pulió socialmente y lo codeó con el gran mundo de Latinoamérica y Europa.

Eso sí que impacta a las generaciones futuras, y de paso, es verdad.

Delia fue una mujer de fuertes convicciones políticas. Se afiliaron al Partido Comunista, al que pertenecía entonces gran parte de los intelectuales del mundo occidental. Escribió poesía política, asistió a congresos por la paz en un mundo que se convulsionaba por la guerra, recibió medallas. Fue cónsul en México, y juntos frecuentaron a lo más granado del mundo cultural residente en el país. Fue senador, candidato a la presidencia, embajador, refinó su paladar sin olvidar las hambrunas juveniles y escribió las más brillantes odas a los dones alimenticios de la tierra y del mar, a las cosas aparentemente obvias pero que son trascendentales para quien conoce el gozo de la mesa y lo cultiva. Bebía buenos vinos, y en los años finales ya no aceptaba cualquier whisky ni cualquier champaña, era un connoisseur. Mirado así, este personaje llamado Pablo Neruda es protagonista de una gran hazaña no apta para mediocres.

Éste es el Pablo que me gusta y que recomiendo a los indecisos.

Cuando su vorágine de relaciones públicas, ediciones, reediciones y compromisos oficiales y partidistas se calmaba, regresaba a su patria y construía casas. Sí, casas. Así daba rienda suelta a sus aficiones de arquitecto espontáneo; amaba las piedras para los muros, las chimeneas, los pasillos estrechos, las soluciones impensadas que se van abriendo como una caja de sorpresas. Una puerta aquí, una escalerita por allá. Sin pretenderlo, creaba cierto misterio —como deseaba Luis Barragán—, no mostraba toda la construcción de un golpe; iba de a poco, develando. El arquitecto mexicano buscaba una solución ascética, de riqueza plástica, de juegos de luces y sombras. Neruda fue barroco, distribuyendo sus espacios

como si fuera a jugar a las escondidas; sus ventanales quieren la irrupción de la luz y del jardín para dramatizar sus estanterías llenas de vidrios de colores y la colección interminable de objetos, porque estaban pensadas para albergar esos cientos y cientos de objetos que acarreó desde los puntos más inverosímiles; ni en sus peores momentos debió imaginar que esas construcciones personalísimas serían administradas por una fundación y que su nombre y su prestigio, y lo que es más grave, su alma creadora, se convertirían en una marca registrada: camisetas, videos, llaveros, fotografías, cientos de reediciones de sus libros se ofrecen al visitante en sus casas-museos administradas por la Fundación Neruda, creada después de su muerte por su viuda, Matilde Urrutia.

En Santiago está abierta al público La Chascona en los faldeos del cerro San Cristóbal, en el barrio Bellavista. La costa, la de Isla Negra, donde descansan sus restos, es visita obligada de todos los personajes ilustres que llegan al país, así sean presidentes o cantantes de rock. En el puerto de Valparaíso se encuentra La Sebastiana, dedicada también a actividades culturales, visitas guiadas y a una especie de veneración del símbolo petrificado, de la estatua que las mentes pensantes de la Fundación Neruda han instituido, alejándolo decididamente de ese treintañero arrojado, impetuoso, calculador, que decidió huir con lo puesto de Rangún abandonando a Jossie Bliss, esa loca que amenazaba matarlo con un cuchillo, y de esa decisión tremenda, de la culpa o de la añoranza, escribió el estremecedor “Tango del viudo”.

Tango, claro, por qué no.

Nada de su humor, de su malicia en estos recintos.

Menos, del “viejo verde”, del impenitente enamorado. “Mientras más viejo, más caliente me voy poniendo” le confesó a Jorge Edwards, y éste lo registra en uno de los libros más emotivos, más humanizadores que se hayan escrito sobre sus últimos años: “Adiós poeta.” No, ni por asomo.

El señor que habitaba estas casas era decentísimo.

En cuanto usted traspone las puertas de sus impecables casas-museo entiende que no reflejan el hogar donde el poeta vivió, amó, escribió, donde tuvieron lugar sus grandezas y miserias humanas. Las guías, de uniforme, recitan contundente información en orden cronológico de un escritor dentro de las coordenadas burguesas, atemperado, destacando al coleccionista excéntrico que viajó por todo el mundo y que edificó La Chascona como un monumento a su amada Matilde, la musa de los *Versos del capitán*.

Los objetos domésticos de sus últimos días, la cama de enfermo desde la que dictó sus memorias, el televisor que proyectó las imágenes en vivo del incendio de la casa de gobierno, La Moneda, la radio de pilas que escuchaba frenético buscando la información que la televisión censuró en los días aciagos del golpe militar que precipitó su muerte, han sido retirados para no conmovier con su carga testimonial.

Está bien, no es cosa de ponerse dramáticos ni mucho menos crear controversias.

A los visitantes, mayormente turistas extranjeros y esposas de diplomáticos, la ideología los tiene sin cuidado; hay tantos objetos para mirar y asombrarse, pues el poeta fue uno de esos coleccionistas incorregibles que dedican muchísimas horas de su vida a esa manía tiránica, semejante al erotismo y capaz de imponer, como el erotismo, sacrificios indescriptibles.

Quienes lo frecuentaron dicen que vivía en permanentes apremios económicos, pero sus deudas y escasez no le impidieron nunca embelesarse con una silla o un espejo, un candelabro, un jarrón, unas copas de vidrio tallado, en los anticuarios, en los mercados de las pulgas o en los remates, y que fue impositivo, impertinente, caprichoso, en pos de su

obsesión coleccionadora: la puerta de un restaurante, una lámpara en el lobby de un hotel, un indio sioux de madera en una tabaquería.

Jorge Edwards nos relata que en una tienda de antigüedades de París quedó prendado de una voluminosa figura masculina de proa, esculpida en un tronco de madera, que representaba nada menos que al pirata Morgan. El precio era alto y el poeta no tenía dinero, pero de todas maneras propuso dejar una pequeña cantidad a cuenta para que se la reservaran. Esa misma semana le comunicaron que había recibido un premio literario en Italia, el Viarreggio, que ascendía a siete mil dólares, y salió disparado en dirección al anticuario para cerrar el trato: está a la vista en Isla Negra junto con una media docena de mascarones de proa de imponente presencia y semejantes anécdotas. “Ahorre, Pablito”, le decía su mujer, pero no la escuchaba; se oía a sí mismo, a su concepto del placer y de lo efímero. Quizás la avidez por los objetos era una forma de negar la levedad, lo transitorio. Este personaje que llevaba al extremo sus caprichos y sus obsesiones fue capaz de iras terribles. Rompió por el resto de su vida con todos aquellos que tomaron partido en el momento que decidió separarse de Delia del Carril y vivir a plenitud la pasión carnal que lo desquiciaba por Matilde Urrutia: los borró. A todos. Aunque hubiera compartido con ellos etapas decisivas de su existencia, les cerró la puerta y el corazón y ni los menciona en sus *Memorias*: supo prescindir de ellos, no se permitió la debilidad de perdonar la intolerancia. Ésa no es la actitud de un burgués conciliador; no escuchó a su padre que no lo quería poeta, y no escuchó a sus amigos gazmoños que le exigían guardar las formas y ése Pablo es totalmente un hombre del siglo XXI, nuestro contemporáneo, dueño de su propia historia y de sus propios errores.

Este hombre cuya hazaña personal me entusiasma, murió un día de septiembre de 1973 y desde entonces sus casas ya no huelen a bosque ni son sus casas, y su espíritu creador dejó paso al símbolo petrificado, rígido, retórico, a merced de los rituales —en definitiva anticulturales— del culto a la personalidad.

Esto es una contradicción, una paradoja insoportable, pero en estas oscilaciones somos especialistas los latinoamericanos, y ¿qué otra cosa íbamos a hacer para mantener viva la memoria de un individuo tan fuera de los esquemas, grandioso en talento, en un país tan conservador?

Así es que en vez de enojarnos por la apropiación del bardo y de sus casas por cerebros administradores, qué tal si miramos desde un ángulo opuesto y decidimos que si Matilde no hubiera tenido visión empresarial, se habrían perdido dentro del crecimiento de la urbe y la indiferencia de las autoridades y habrían salido a la venta como tantas casas de artistas y escritores que anhelaron una fundación que conservara sus libros y su memoria, y no ocurrió.

Y además, ¿por qué no conjeturar que ella —que lo conoció como nadie, que asistió a su gloria y a su decadencia y a sus delirios de enfermo canceroso— no hizo sino complacer al esposo al firmar los estatutos de una Fundación cuya tarea sería y es mantener sostenidamente la atención sobre su persona extraordinaria?

Quizás, en la intimidad de esas habitaciones ahora trastocadas él le propuso perpetuar su vanidad de poeta —porque no hay individuos más vanidosos que los poetas— y ella, que ganó en audacia y argumentos a su lado, se lo juró antes de cerrarle los ojos y cumplió, movió los hilos, supo cómo, cuándo y con quién.

Y lo consiguió, basta con mirar los resultados.

¿Por qué no creer que realmente sucedió así? No hay quien nos desmienta, y es apasionante imaginarla tocando puertas y solicitando créditos para perpetuarle la vanidad, que fue su

fortaleza, la que lo sostuvo en el trayecto desde Parral hacia Estocolmo; su vanidad, la de las alas doradas.

Con su empuje y su visión empresarial, ella consolida, además, una historia de amor muy acorde con los tiempos presentes. Nada de suspiros en su tumba ni retratos en la sala, sino acción, resultados concretos, proyectos a largo plazo, medallas al mérito artístico, premios y becas literarias en su nombre, y su nombre y su efigie por todas partes, a toda hora. Detrás de un gran hombre hay una gran mujer, suelen afirmar algunas almas igualitarias: en este caso, es la pura verdad.

En este momento me doy cuenta que el poeta fue un visionario cuando se jugó por Matilde contra el qué dirán y contra el mundo.

MISCELÁNEA

CUATRO POETAS BÚLGARAS

Versiones directas del búlgaro: Reynol Pérez Vázquez

OLYA STOYÁNOVA

Secreto

Esos hombres
—los jueves por la noche,
luego de cuatro partidas
de ajedrez
en el parque
regresan
a casa de puntillas—
besan a su mujer con especial cuidado,
para que perciba
que no hay olor de un perfume ajeno,
se tienden junto a ella
y sueñan
con la reina.

BORIANA CHERGÁNOVA

No está. No la encuentro por ninguna parte.
Únicamente cuando duermo,
acude ella sola
y clava en mí los ojos,
para ver la vida,
para echar un vistazo al mundo

en el cual fue niña, mujer, madre, abuela,
para después también ser un recuerdo.
También la veo yo en sueños,
la interrogo, la espero...
ella me responde...
Mas luego me levanto, olvido...
y muero con el fulgor del día.

Seré yo de nuevo
aquella gota en el agua
que precisas.
En el aguacero seré
el aroma frío e incorpóreo
que habrá de trastornarte.
Seré eso
que en la infinitud precisas
y sin lo cual jamás serás tú mismo...

Temo cantar con la cascada,
beber colores vivos de la mirada de un niño...
Mirar los labios, teñidos
de toda la soledad del mundo...
Aspirar un aliento inerme y sumiso, sin fuerzas ni sosiego.
Mas cómo habrá de derramarse el agua aterradora
sin que yo en ella esté,
sin que tú conmigo estés.

VIOLETA BÓNCHÉVA

Anhelo una habitación blanca,
de cortinas transparentes,
con una sola flor, la más verde.
Que la mañana haga ruidos en la seda,
que el crepúsculo la adorne de tristeza.
Cuando acudas
nos plantaremos
frente al espejo blanco de las paredes:
dos siluetas, como un cuadro.
O solamente una: duplicada.

Océano

Me aproximé a él
y lo sentí:
se hallaba soñoliento y húmedo, hundido en sí mismo.
No me aguardaba,
pero me abrazó.
Prestó oídos a mi silencio
y lo comprendió todo...

Aguas adentro

Habremos de callar junto a los peces
o buscar el recuerdo en la arena lavada,
habremos de atravesar el celoso bosque
las veredas invadidas de hierba:
el tronco seco del pesar
podrás acaso arrancar de raíz
para tallar la barca de la salvación.
Para la vela arrancaremos el satén de una nube
y arribará el viento
que sólo tú conoces,
con el cual te mecías en las ramas de la infancia
hasta la Otra vida
y aún más allá.
Ahora atrapo el viento sólo en mis pensamientos,
tus cabellos son el bosque espeso
que se aleja
y tu camisa,
el Azul lago
que a nado jamás he de cruzar.

La calle aquella

La calle aquella la nombran Nostalgia:
por ella el tiempo caminaba
y yo a su lado.
La atravesaban los paraguas verdes de las frondas,
pisadas de gato,
trompetas también.
Era el centro del mundo, esa calle
que bajo sus sombras me paseaba.
En ella recogía limones menudos,
debajo de su sombrero un viejo me hacía señas con la mano.
Ahora soy como una calle:
me atraviesan las ruedas del pesar.
Mi corazón, ese perro extenuado,

no cesa de arrastrarme hacia atrás
e implorar...

YANA BÚKOVA

Los vecinos

En un principio vienen por una taza
de azúcar por un vaso de vinagre
por nada
y tú con tu buena educación
permities que tu cocina se atiborre
de gente y que tus días se acorten
como si de súbito hubiera empezado el invierno
Más tarde tras la pared la noche entera
oyes los golpes sofocados de los cuerpos el ladrido
del perro el timbre del teléfono
que nadie contesta
Tus cigarrillos se terminan esta noche
caminas kilómetros en la habitación
y después en tu sueño (porque finalmente te duermes)
Por la mañana los ves rozagantes regando
sus flores te saludan haciendo una seña con la mano
salen al aire libre
arrojando una sombra cuádruple
como la de un futbolista
en el centro del campo de juego.

Taller de gorras puntiagudas

Uno examinando casualmente
el mapa de alguna ciudad costera
adivina su perfil en ella
Para entonces de viajar

Otro apurando su café
distingue en el fondo (tridimensionalmente)
el metro de su destino
sin bifurcaciones
(Mas no se acobarda paga
y prosigue en el viento de abril
el cuello alzado)

Y algún tercero que viaja de noche
a través del cristal del coche distingue
los gritos de auxilio
de una estrella
extinta hace ya mucho
(Sus dos hijos duermen
en el asiento trasero
largo el camino y abundante en curvas)

Y a mí autora de estas líneas
Tú eres —me dijo—
una manzana mordisqueada. Pero sólo una
manzana mordida
cumple con su predestinación.

Barca en el ojo

Por la mañana delante del espejo la voz de mi ángel, esa voz de gitanillo tras
mi espalda: “¡Señor, señor, cuidado con esa navaja de afeitar, sus manos están temblando!”

Pero qué está diciendo ahora. Yo soy una mujer de veintinueve y me llaman Yana.

ANTONIO ESCOBAR SEVILLA

Yarumela

I
Del bosque vienes
de la voz profunda de los árboles
vienes
 Yarumela

trazada en silencio
por la luz de la Luna
naciste
 del río
 Yarumela

ungida
por la brisa cálida otoñal

enterrado sobre la tierra
en tu tierra
 Yarumela
donde
tus raíces también crecieron.

III

Nos vieron los quetzales
dormidos
caminar entre la yerba
y los aullidos
del jaguar
y los estertores
del venado moribundo
nos abrían la noche
para encontrar el camino
 Yarumela
 hacia Yarumela

para el Sur te llevé
sobre mis íntimos
húmeros
que hacían de tu piel
la mía

porque de ti vengo
Yarumela
de la luz de ti
vengo
de tu silencio
y de tu nombre.

IV

Estuvimos juntos
Yarumela
y las estaciones
nos sucedieron
en lo profundo
del bosque
escondidos del mundo

con un Tajo
una piedra

y una estrella
teníamos el Universo entero
pero una mañana
cuando el alba abría
los rayos cristalinos
del Sol
te fuiste
en el soplo estival
que levanta las nubes
del aguacero

te hundiste
en el cafetal
detrás de la choza
te hundiste desnuda

Yarumela

y el tiempo
no será el mismo
sin ti
/no habrá tiempo/

el ciclo cansado de las
estrellas

camina contigo
en la selva desolada
donde vuelves a tu tierra
/te vuelves tierra/

V
Apenas puedo sostener
las piernas

Yarumela

habitas
el horizonte
magenta
que se funde en tu tierra
ahora mis manos
están cansadas
y ya no siembro los surcos
de Yarumela
y mi cuerpo lánguido
se deshace en el campo
donde dormita el centli
quemado por las miradas de Dios

ya muero
ya me siento
débil
sobre los árboles caídos
en el llano
de Yarumela

y me pregunto
si después
de que el Dios del hombre
acabe con tu selva /Yarumela/
seguirá tu espíritu
en el hálito
de tu tierra

yo me arranco de aquí
de ti
voy a un viaje largo
Yarumela
en busca
de Yarumela...

RODOLFO ALONSO

¿Para qué sirve hoy la poesía?

Si la poesía tiene todavía algún sentido, en estos tiempos de miseria, es cuando continúa encarnando, a pesar de todo, aquello a lo que Dante aludió con tanta nitidez: “la gloria de la lengua”. La sociedad de consumo, del espectáculo, nos han embebido en su atmósfera estridente y demagógicamente chata, falsa en el doble sentido de imitadora y deshonesta, que se ha convertido en el aire que respiramos, en una seudocultura populista y no popular producida seductoramente por los grandes medios masivos de comunicación. Con sus efectos deletéreos sobre la espontaneidad creadora de la gente, inclusive del lenguaje, especialmente del lenguaje.

La cuestión es que si decae el lenguaje humano, decae la condición humana. Porque no usamos el lenguaje, insisto, *somos* lenguaje. Y cuanto menos lenguaje somos, somos menos humanos, menos hombre. Hemos vivido acaso sin percibirlo una mutación y ahora estamos inmersos no sólo en una civilización cuyo centro ya no es el lenguaje, sino que incluso ataca las fuentes del lenguaje. La crisis actual de la poesía no es entonces tan sólo la de un mero género literario, sino que —algo muchísimo peor— es la manifestación máxima de

una carencia muy profunda en cuanto a la espontánea capacidad creadora de lenguaje por parte de los hombres.

Cada vez que hubo una gran poesía, por alquitarada y elitista que pareciera, siempre estuvo secretamente ligada, aunque fuera por oscuros meandros, con una lengua viva realmente hablada por un pueblo, por una comunidad. Ante la amenazante posibilidad de extinción de la gran literatura, ¿cada uno de nosotros debería, como ya lo anticipó Ray Bradbury en su *Fahrenheit 451*, esconderse para preservar vivo, aprendido de memoria, el texto de un gran libro? ¿O será suficiente seguir escribiendo el poema?

Porque “la palabra no sería deliciosa si no significase una calidad”, ¿no es cierto, Gabriel Miró? Y el hombre que labra amorosamente el lenguaje que es a la vez suyo y general, íntimamente propio y al mismo tiempo de la especie, el solitario que cumple después de todo la más significativa y necesaria función social, pudo ser nítidamente percibido por Michel Butor, ya a comienzos de la década de los sesenta: “El poeta es aquel que tiene conciencia de que la lengua, y con ella todas las cosas humanas, está en peligro.”

Me parece evidente que la comprensible y valerosa reacción mundial de los ecologistas (a la cual hemos visto sumarse hace poco tantos partidarios de la paz) ha logrado, hoy, llamar la atención sobre las consecuencias deletéreas que la adicción suicida por el poder global y la riqueza obscena ha tenido sobre la calidad de la vida humana y de la vida sin más en nuestro planeta, poniendo el acento sobre los daños geográficos, ambientales, concretos y visibles. Pero me temo que todavía no se ha percibido la enormidad del daño psíquico, cultural, estético y esencialmente humano que hemos sufrido para adaptarnos a esta maquinaria que ha enloquecido, cuyo único y delirante objetivo es hacer más dinero del dinero, hasta el infinito. Y que, en consecuencia, sería necesaria también una lucha ecológica a favor de la condición humana, de la calidad humana de la vida humana. Sin abandonar en absoluto lo otro, por supuesto. Hay un agujero de ozono pero también un abismo (si es que no un cáncer) en el espíritu.

Como casi todas las cosas del planeta, la poesía ha sido hoy completamente desacralizada. Y si tal pudo ser acaso el objetivo de las vanguardias de comienzos del siglo XX, seguramente no lo fue en el sentido actual. No creo por ejemplo que la fuente-mingitorio de Duchamp tenga la misma longitud de onda y la misma orientación de sentido que tantas “instalaciones” en frío y tanto supuesto “arte conceptual” hoy extrañamente asumido como neo-academicismo, casi siempre de carácter oficial y con patrocinadores multinacionales que nada tienen que ver, ciertamente, por ejemplo con gente como Lorenzo de Medicis. Después de todo, ya en el siglo XVI, Francis Bacon podía decir que “la verdad surge más fácilmente del error que de la confusión”. Y sobre todo del error que es errar, errante. En lo profundo, en lo visceral, cuando nos quedamos a solas y se acallan los ruidos y se apagan las luminarias, Rimbaud sigue en cuestión y cuestionándonos.

Y para concluir, al menos por ahora, enfrentemos nuevamente aquella misma consabida pregunta, de una inocencia demoledora, que alguna vez me planteó en público un colega venezolano: “En la época que vivimos, ¿qué misión le asigna usted al poeta?” ¿Cómo evitarse decir que quisiéramos que con su trabajo el poeta fuera capaz a la vez de realizarse como persona y ayudar a todos sus hermanos, de enunciar la palabra necesaria, imprescindible y única, la palabra a la vez tan íntima y secreta, húmeda todavía del silencio de los orígenes, emergiendo en una orilla virgen del Universo, y a la vez general, compartida, fraterna, solidaria, no tan sólo ofrecida sino también aceptada por los otros, que entonces la harían suya y le darían destino, aunque ese destino fuera el no poco glorioso de volverse saludablemente anónima, ya sin autor ni tiempo, encarnada en el fluir mismo de la

vida y de lo humano? Ni traicionarse, pues, ni traicionar a los otros; y además, no traicionar la propia lengua, el propio idioma, el sonido que uno ha venido a traer al mundo. Y siendo uno ser la especie, tan bellamente bárbara e intuitiva como trágicamente condicionada por las culturas que se ha hecho o le han impuesto. Y ser la esperanza de un mañana mejor, la luz de la utopía sin la cual no merece la pena vivir. Y ser también, al mismo tiempo, la conciencia de nuestra irrisoria pero desmedida condición. Lo que somos, lo que podríamos ser, quizá lo que seremos. Pero bien sabemos que, por ahora, la única gloria honestamente deseable ya no es siquiera ni la de vivir en el corazón de los otros, de algún otro, sino más humilde y sabiamente el honor y el placer, la angustia y la ansiedad de haber escrito, de haber sido capaz del poema, que por nosotros circuló y ahora está vivo, fragante y tibio, latente carne de lenguaje, recién amanecido, temblorosamente inclinado, tendido, hacia los otros, hipócritas o no, semejantes, hermanos.

SAIDE SESÍN

Oración

Bienaventurados los que sienten más allá
de sus límites
quienes dejan vibrar su cuerpo por una voz
quienes tuvieron la fuerza de vivir cada momento
quienes amaron sin conveniencia,
ni edad, ni nombre

quienes se entregaron a sus sueños,
dieron forma a sus deseos

quienes se permitieron caminar por bosques misteriosos,
tropezar con laberintos,
abrir puertas encantadas,
afrontar miradas penetrantes,
seguir una sonrisa hasta el borde del peligro

Bienaventurados
los que pueden entregar su corazón a un instante
y,
siendo parias,
jamás olvidan
la belleza de un cuerpo amado.

—Ellos son los bendecidos
no los pecadores—

quienes tiran el miedo por la ventana
y caen inocentes en lo desconocido
quienes ofrecen su vida por encontrar fuego
quienes aceptan un cristal a cambio de oro

quienes atraviesan lo imposible por tocar un rostro prohibido

los que procuran su pan sin quitarlo a otros
los que se atreven a vivir intensamente

Bienaventurados quienes viven con tanto amor
que si por error caen en el infierno
son capaces de salir dejando un rastro de luz

Equivocación

Madejas de dolor
enredan
el planeta

se conduelen sus criaturas

Lamento caudaloso como son los ríos
la sangre, el veneno

ineludible. Odio y dolor
son las cosechas humanas

Porque la naturaleza no es así
ella ríe y juega eternamente

Refle-acción

Es tan difícil desprenderse
De lo adherido
De lo aprendido
De lo sabido
Del inundo divagar del pensamiento deshilado

Del pellejo perdido

De los ahogados remolinos
De importancia

Vamos sin llegar
Y bueno,

? había un algo que no miente ?

Difícil deshacerse de sugerencias
Sugerencias
Sucesiones

Circulares son las existencias esclavas

Difícil ver por encima
Cuando el mundo
Aprieta el cuello

Difícil soslayar
Los discursos mentales
Incesantes
Insaciables
Incendiables

Fue dicho “persevera y alcanzarás”

Es otro golpe en el vacío

o acaso debe perdurar la rosa?

Tiene raíz ?

Me duele mi nombre
que está en Líbano
como el cedro
sobreviviente
Me duelen mis pies
que están en México
como la salamandra
por extinguirse
Me duele mi alma
que está en Alemania
resfriada

Me duele la memoria
de España que perdió
mi madre

Me duele mi corazón disperso
entre océanos

Me duelen mis raíces de tierra
sin origen

Me duelen mis manos de mujer
en cuatro países

Me duelen mis ojos “indios”
mi pensamiento ave
mi boca extranjera

mi nariz mediterránea
mis deseos piratas
por eso quemo hoy todos mis disfraces

de maga
de princesa
de mendiga
de poeta
de danzante
de piadosa
de rebelde

soy instinto
soy hembra

CLAUDINA DOMINGO

Ensayo sobre la guerra de nuevo siglo

I
Piedra y arena: desierto.
Agua y miel: oasis.
Transcurren las dunas sobre el desierto;
tan despiadada es su sed.
Transcurren los hombres,
furibundos o somnolientos,
casados con una angustia,

perdidos de un recuerdo.
Transcurren también,
las nubes a lo lejos.
Y entre el viento y las rocas,
la miel y el vinagre,
nacen crecen y mueren los hijos de la tierra:
el pueblo,
si quieren contarlos en una palabra.

II

No hay hombres (buenos o malos,
malos y buenos)
que no sean llevados al trono el poder
o bajo sus ruedas.
Rugen los ríos,
pero sobrevive el silencio.
Se cansa el viento,
pero permanece el silencio.
Y los hombres se afanan,
pero los supera el silencio.
Así pensaba el sabio sin decir una palabra
para no perturbar al silencio,
que creía unánime e imperecedero.

III

¿De dónde vino la guerra, madre?
La madre suspira y deja tensa la pregunta
en el aire.
Hoy no hay tantas respuestas como preguntas,
y no está bien andarlas despilfarrando.

IV

Yo no sé nada de la guerra
y no puedo envidiar a los que saben de ella.
Supongo que sufren y me imagino que recuerdan
y que sus recuerdos se amontonan hasta convertirse en un rencor,
y que sus rencores se unen hasta hacerse una furia,
y que sus furias se juntan hasta hacerse un odio,
y que sus odios se suman hasta hacer una guerra.

V

La guerra es perfecta:
impone y mata y no necesita permiso.

Reparte a manos llenas el dolor entre los desarmados
y la sangre entre los atrincherados.
Y es democrática como ninguna otra institución:
No importa la raza, el rango o el sexo:
para todos hay guerra.

MARIO MELÉNDEZ

Revelaciones

En el lecho vacío de Dios
todas las putas son vírgenes
por última vez

Recuerdos del futuro

Mi hermana me despertó muy temprano
esa mañana y me dijo
“Levántate, tienes que venir a ver esto
el mar se ha llenado de estrellas”
Maravillado por aquella revelación
me vestí apresuradamente y pensé
“Si el mar se ha llenado de estrellas
yo debo tomar el primer avión
y recoger todos los peces del cielo”

La portadora

Ella sacó a pasear las palabras
y las palabras mordieron a los niños
y los niños le contaron a sus padres
y los padres cargaron sus pistolas
y abrieron fuego sobre las palabras
y las palabras gimieron, aullaron
lamieron lentamente sus ciegas heridas
hasta que al fin cayeron de bruces
sobre la tierra desangrada
Y vino la muerte entonces
vestida con su mejor atuendo
y detúvose en la casa del poeta
para llamarlo con gritos desesperados

y abrió la puerta el poeta
sin sospechar de qué se trataba
y vio a la muerte colgada de su sombra
y sollozando
“Acompáñame”, le dijo aquella
“porque esta noche estamos de duelo”
“Y quién ha muerto”, preguntó el poeta
“Pues tú”, respondió la muerte
y le extendió los brazos
para darle el pésame

Precauciones de última hora

Debo cuidarme de los gusanos
cuando me entierren
lo más seguro
es que hablen mal de mí
que escupan sobre mis poemas
y orinen las flores frescas
que adornarán mi tumba
llegado sea el caso
que hasta devoren mis huesos
me arranquen los intestinos
o en el colmo de la injusticia
se roben mi diente de oro
y todo esto porque en vida
jamás escribí sobre ellos

Sinfonía negra

Eva colgaba sus muertos de la ventana
para que el aire lamiera los rostros
preñados de cicatrices
Ella miraba esos rostros y sonreía
mientras el viento empujaba sus senos
hacia la noche agusanada
Una orgía de aromas sacudía el silencio
donde ella se deseaba a sí misma
y entre suspiros y adioses
un grillo ciego desmalezaba
sus antiguos violines
Nadie se acercaba a Eva
cuando daba de mamar a sus muertos

la cólera y el frío
se disputaban su adolescencia
el orgasmo daba paso al horror
el deseo a la sangre
y pequeñas criaturas violentas
despegaban de su vientre
poblando los amaneceres
de luto y de pesadillas
Luego
cuando todo quedaba en calma
y las sombras por fin
regresaban a su origen
Eva guardaba sus muertos
besándolos en la boca
y dormía desnuda sobre ellos
hasta la próxima Luna llena

La última cena

Y el gusano mordió mi cuerpo
y dando gracias
lo repartió entre los suyos diciendo
“Hermanos
éste es el cuerpo de un poeta
tomad y comed todos de él
pero hacedlo con respeto
cuidad de no dañar sus cabellos
o sus ojos o sus labios
los guardaremos como reliquia
y cobraremos entrada por verlos”

Mientras esto ocurría
algunos arreglaban las flores
otros medían la hondura de la fosa
y los más osados insultaban a los deudos
o simplemente dormían a la sombra de un espino

Pero una vez acabado el banquete
el mismo gusano tomó mi sangre
y dando gracias también
la repartió entre los suyos diciendo
“Hermanos
ésta es la sangre de un poeta
sangre que será entregada a vosotros
para el regocijo de vuestras almas

bebamos todos hasta caer borrachos
y recuerden
el último en quedar de pie
reunirá los restos del difunto”

Y el último en quedar de pie
no solamente reunió los restos del difunto
los ojos, los labios, los cabellos
y una parte apreciable del estómago
y los muslos que no fueron devorados
junto con las ropas
y uno que otro objeto de valor
sino que además escribió con sangre
con la misma sangre derramada
escribió sobre la lápida
“Aquí yace Mario Meléndez
un poeta
las palabras no vinieron a despedirlo
desde ahora los gusanos hablaremos por él”

ILÁN STAVANS

Elizabeth Bishop . Traducción y reinvención

Sin la menor duda, Elizabeth Bishop (1911-1979), cuya sonoridad y sintáxis sucinta son admirables, es una de las mejores poetas estadounidenses. He sido asiduo lector suyo en el original desde que emigré a Estados Unidos a mediados de la década de los años ochenta. Además de atraerme su galaxia emotiva, desde el principio me inquietó sobremanera la relación que mantuvo *La obispa* —como la llamaban afectuosamente algunos intelectuales mexicanos— con América Latina. Vivió en Brasil por muchos años y fue allí donde perdió la inocencia. De hecho, Brasil fue su segundo hogar, o el primero; en agradecimiento, Bishop editó en 1972, junto con Emanuel Brasil, *An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry*. Las traducciones del portugués que se incluyen en ese volumen de poemas de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, Carlos Drummond de Andrade y Vinícius de Moraes, y de cuatro sambas anónimas, son reinvenciones en el mejor sentido del término: poemas frescos, “redescubiertos” en el idioma de Shakespeare.

Pero la labor traductora de Bishop va más allá: entabló amistad en su madurez con Octavio Paz y su esposa Marie-José en Cambridge, Massachusetts; de Paz, Bishop tradujo cinco poemas: “The Key of Water”, “Along Galeana Street”, “The Grove”, “January First” y “Objects & Aparitions”. También conoció a Pablo Neruda y a otros poetas del ámbito hispanoamericano durante sus viajes por el continente. Si bien no siempre se dejó influir por ellos (a algunos los miró con sospecha), reaccionó, como pocos poetas estadounidenses, al clamor sinfónico que oscilaba de sur a norte.

Casi desde el momento en que descubrí a Elizabeth Bishop, he ido en busca de las versiones más auténticas de su obra a otras lenguas, las más sentidas, las más creativas. Así,

he estudiado las traducciones al francés, alemán, portugués y castellano. Las que más me entusiasman son las de Paulo Henriques Britto, publicadas en São Paulo en 1999 en el libro *Poemas do Brasil*. Las mejores reinventaciones que conozco, sin dejar de ser fidedignas, son poemas nuevos, únicos, originales. El encuentro con ellos siempre despierta —o quiere despertar— en el lector una sensación de sorpresa.

En el mes de noviembre de 2002, la revista *The New Yorker* organizó en el corazón de Manhattan un festival dedicado a Bishop, en el que participé junto con Seamus Heaney, Robert Giroux, Helen Veldler, Robert Pinsky y Katha Pollit, entre otros. Mis colegas y amigos hablaron de su amistad con ella, el recuerdo de un encuentro fugaz en el salón de clase o en una oficina universitaria, una correspondencia ininterrumpida, etcétera.

El primer libro de poemas de Bishop, algo afrancesado —como otros de aquella época— es del 1946 y se llamó *North & South*. Más de medio siglo después, como tributo del sur al norte, se me ocurrió traducir “One Art”, uno de mis poemas favoritos en general, del inglés al español. Pensé que de esta manera, el Nueva York actual, latinizado en sus entrañas como nunca antes, sería parte integral del homenaje. Al fin y al cabo, hoy por hoy América Latina ha tomado posesión de Estados Unidos... y viceversa. De cierta manera Bishop profetizó esa reconfiguración hemisférica.

“One Art” aparece en *Geography III*, de 1976. La versión que utilicé está en la página 178 de *Elizabeth Bishop: The Collected Poems, 1927-1979* (1983). Doy primero el original. Mi versión busca establecer una conversación triangular no únicamente con Bishop sino con Paulo Henriques Britto, cuyo trabajo llegó a mis manos desde Porto Alegre gracias a mi amigo Moacyr Scliar.

ELIZABET BISHOP

One Art

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! My last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
Though it may look like (Write it!) like disaster.

Un arte

Traducción de Ilán Stavans

El arte de perder no es un misterio;
tantas cosas contienen en sí el accidente
de perderse, pero perderlas no es nada serio.

Pierde algo cada día. Acepta, ligero,
las llaves extraviadas, la hora gastada inútilmente.
El arte de perder no es nada serio.

Después pierde más rápido, con criterio:
lugares, y nombres, y cuál era la escala subsecuente
de tu viaje. Nada de eso es serio.

Perdí el reloj de mi madre. ¡Y mira!, cedió
la penúltima de mis tres casas, o la siguiente.
El arte de perder no es nada serio.

Perdí dos ciudades, queridas ellas. Y el imperio
que era mío, dos ríos, un continente.
Los extraño, pero nada de eso es serio.

Aun perderte a ti (la cariñosa voz, el gesto
que amo) no cambia nada. Es evidente
que el arte de perder no es un misterio
aunque parezca que es (¡Escríbelo!) muy serio.

ENTREVISTA

RICARDO VENEGAS

Los idiomas del poema.

Entrevista con Eduardo Casar

¿Qué es lo que más te ha llamado la atención de la poesía y cómo se ha ido trazando ese mapa que es tu obra?

Se me apareció la poesía de manera muy poco consciente con los “Versos del capitán” de Neruda, luego recuerdo una lectura muy fuerte que fue “¡Oh, este viejo y roto violín!”, de León Felipe, y un autor que siempre me gustó: Miguel Hernández. Pero todavía no tenía una conciencia que luego me dio una conferencia de Tomás Segovia sobre Apollinare. Ahí él comparaba dos traducciones de algunos versos y decía: “Oigan cómo suena en español y cómo suena en francés, esta traducción es correcta y esta no porque ésta imita el sonido que tiene el francés y es una cuestión del ritmo.” De pronto me di cuenta que la frase, el verso, era realmente una unidad de ritmo, una unidad rítmica, pero no lo había percibido, es decir, lo había leído, había leído algunas introducciones a la poesía, algunas donde siempre se enfatiza el ritmo, pero el momento de captar cómo sentirlo fue muy distinto. Recuerdo que me fui caminando, caminé horas después de eso (fue en Bellas Artes) e iba metiendo en ritmo todo lo que iba viendo, aunque no tuviera sentido, y de pronto fue como si hubiera encontrado una especie de molde o cauce rítmico. A partir de ahí pienso que tuve una conciencia mayor de la poesía y de la diferencia entre la poesía y simplemente escribir. Como nos enseñan a escribir solamente en razón de la eficacia o de la transmisión de una información, y nunca a detenerse en las paredes del lenguaje, entonces uno sabe para qué sirve; se puede tener una buena morfosintaxis y estar escribiendo correctamente, pero se puede no sentir, no sentir el ritmo interno del lenguaje, como la densidad de cada palabra o las nuevas vías (cosas que se conectan entre una palabra y otra). Incluso pienso que hay muchos escritores profesionales, famosos y todo, que no tienen conciencia del ritmo del lenguaje, que pueden decir: ¡Amo a las palabras!, pero externamente, porque dicen ¡ah, esa palabra me gusta!, ¡esa palabra me recuerda tal cosa! Es una capacidad que se tiene que desarrollar, que se va desarrollando en la práctica, en el uso cotidiano de estar escribiendo y estar buscando precisamente esa vía.

Al principio comencé a escribir de manera muy azarosa porque mis amigos escribían, pero también veía que en el poema se podían construir (no “condensar” porque parecería, cuando uno dice “condensar”, que eso ya existe en la realidad, y en realidad no existe, sino que se va construyendo) pensamientos muy rotundos que fueran no sólo intelectualidad, sino también emotividad, que levantaran emotividad en los demás y crearan un vínculo con alguien, con un lector de esos textos a través de esa vía que era el poema. Cuando comencé a escribir poemas (escribía 20 diarios) parecía producción masiva, quién sabe cuántos serían buenos; era un proceso de entrenamiento, de ejercicio, aunque algunos fueran buenos. Una cosa que caracterizó la cuestión de escribir es que no busqué publicar; cuando lo hice fue porque un amigo dijo “ya publica, yo te lo publico”, “yo lo pago”, pero no porque yo lo buscara. Eso hizo que me concentrara más en el poema con ciertas necesidades individuales que en ver cómo, qué se estaba haciendo, para qué servían los poemas, como que estaba de moda. Entonces íbamos los poetas de mi generación, me siento representativo porque escribo dentro de esa generación a nivel cronológico, pero la relación con los poemas ha sido una relación muy personal en la que no he buscado una cuestión que temáticamente sea atractiva. Muchos poetas de mi generación escriben sobre otros autores; el caso de Francisco Hernández es un ejemplo de lo que digo, él ha hecho de

eso una vía temática muy interesante y conmueve con Van Gogh o con Trakl o con Schumann. En mi caso, las motivaciones siempre han sido de índole personal, ya sea para un azote, una cosa de muerte o amorosa, o lo que sea, pero más personalizado. Es curioso porque ya en prosa no es así, en prosa sí encuentro muchos puntos de partida y maneras de escuchar el texto en otros libros, ahí hay más intertextualidades, pero a nivel de poesía no busco tanto esa intertextualidad, ese situar mis poemas en relación con un contexto cultural.

¿Cómo convives con la academia y con el escritor que eres, crees que hay contradicciones entre estos campos?

En la cuestión académica hay que pensar sobre la literatura, ésa es la diferencia; en cambio, en el acto creativo, puedes irlo haciendo sin mucha teoría y sin mucho proyecto o programa de carácter conceptual o teórico, por ahí va esa posible contradicción. En la cuestión académica me he enfocado hacia lo teórico, que es un lugar abstracto de los estudios literarios, más que a los estudios de carácter filológico o biográfico o histórico. La contradicción tendría que estar ahí, pero yo no la siento porque —es muy curioso— pienso que si a la hora de reflexionar sobre la literatura el resultado de tus reflexiones a nivel académico, para enseñar la literatura, lo conviertes en recetas y piensas que la teoría se puede convertir en recetas, en esa medida sí te puede afectar, incluso frenar la espontaneidad. Nelson Odman decía: yo no leo teoría porque se me va a frenar la espontaneidad, voy a estar a la mitad de una novela y voy a decir ¡ah!, Lucas dice que hay que crear personajes típicos, entonces voy a crear un personaje típico, y ese personaje típico, que no venía al caso más que por razones teóricas, se va a subir y va a desequilibrar la novela. En su caso tenía razón porque pensaba que eso le iba a suceder y pensaba en esa injerencia de lo teórico al volverlo mecanismos o procedimientos en su propia creación. Debo confesar que nunca me he planteado llevar ninguna de las cosas que reflexivamente veo en teoría a la práctica literaria. También tiene que ver con los géneros: el hecho de escribir poemas y de tener esta relación personal con el poema hace que sea parte de mi vida privada, mientras que el campo teórico y didáctico es parte de mi responsabilidad social, o sea, de mi vida pública; ahí no se contaminan una y otra.

Ahora, aquí hay otra cosa. A la hora de saber, digamos, de tener conocimiento de una serie de cuestiones no sólo teóricas sino incluso técnicas, a nivel literario, cuando se está en una acción creativa (al menos en mi caso), no se piensa diferenciadamente en estos elementos como elementos técnicos, como piezas que pudieran servir, sino que se actúa de una manera francamente instintiva, es decir, todo lo que se sabe (incluso técnico) pasa a formar parte de una especie de segunda naturaleza con la que a la hora de escribir te conectas y reaccionas con todo eso, no dices: “voy a hacer aquí una sinécdoque”, sino que de pronto se te ocurre: “he ahí los perfumes blancos saliendo del jarro de agua”; dices “perfumes blancos” por “flor”, pero lo haces naturalmente sin pensar qué es lo que estás haciendo. La idea es un poco esa frase de Kant: “Si el pájaro pensara que va volando se caería.” En el momento de estudiar, incluso explicar y reflexionar sobre literatura, todo esto se integra en esa segunda naturaleza que se activa a la hora de escribir y te resulta inevitable reaccionar con ciertos elementos cuando una palabra pega con otra, ya te mueves físicamente, aunque en este caso se trata de palabras, con una determinada reacción, como la bailarina que estudia los pasos sueltos y luego, a la hora de una coreografía, no piensa en agregar pasos sino que los integra. Supongo que también los boxeadores, cuando les dan algún testereón han de reaccionar con una guardia perfecta, colocándose en una posición de correacción, porque es una cuestión casi de constitución física el aprendizaje de los elementos con los

que te vas a mover en el arte creativo. Por eso muchos escritores no saben qué es lo que les pasa cuando escriben. Cuando uno escribe no está en su mismo nivel de subjetividad ni de recepción ni de atención en el que se está cotidianamente, hay una especie de campo de concentración en el que te metes y en el que no estás solo, porque las propias palabras, al ir las colocando, te sugieren cosas que sin esas palabras no aparecerían. De tal manera que, ya que sales de eso, entras a una cotidianidad, ahí es otro el individuo que está viviendo, por eso al otro día ves un texto tuyo y dices: “Y esto, ¿cómo lo hice, de dónde salió?” Entonces los antiguos decían: alguien me lo dictó y no somos más que un médium, un medio para que pase algo que ya estaba medio escrito. Muchas de las teorías religiosas del acto creativo confunden la elevación de la subjetividad que hay en el juego con el lenguaje, en el juego del individuo, del autor con el lenguaje. Lo confunden con la idea de una fuerza externa que se genera entre dos: entre el lenguaje y el que lo está haciendo con un determinado proyecto.

¿Cómo trabajas tus textos, los trabajas inmediatamente, los corriges ahí mismo, o los dejas descansar un rato? Esos detalles son muy importantes para muchos que quieren saber cómo escriben los demás.

Eso tiene que ver con la cuestión de géneros literarios. Un poema se me ocurre porque, igual que el cuento, según sé (porque como cuentista he publicado unos tres cuentos, es lo que menos he hecho, pero bueno, al menos así lo afirmaba Cortázar), de pronto encuentras que hay algo que se cierra, es decir, una especie de conclusión, un punto de llegada, algo que percibes que puede ser un poema. Esa cuestión es muy vaga y suena muy mística, pero en realidad hay cierto tono, una cierta palabra, una situación, una asimetría de la realidad que dices: bueno, por ahí puede ir un poema, una hipótesis: “Si a cierta altura yo hubiera dicho sí en vez de no, o no en vez de sí —dice Pessoa— el mundo entero podría haber cambiado.” Por ejemplo, en ese “si a cierta altura yo hubiera dicho sí en vez de no”, ese “si” condicional a mí me alerta inmediatamente el sentido poético, no sé por qué el sí condicional, ese enunciado, ese verso, a mí me sintoniza en una frecuencia poética, curiosamente, de manera inmediata. Como ese verso, hay muchas cosas con las que te vas a conectar de ese modo; entonces dices: bueno, aquí puede haber un poema. Lo que hago es escribirlo hasta que me canse, aunque no lo esté escribiendo de manera correcta ni buscándole cosas, es decir, seguirlo hasta donde siento que se acaba toda esa historia. Más o menos he comprobado que cuando los dejo a la mitad y luego quiero continuar, ya no puedo, puedo corregir eso que había escrito, pero no desarrollarlo más porque el estado de ánimo es otro, uno ha cambiado de un día para otro. En poemas recomiendo comenzar a escribir hasta que se canse uno de escribirlo o hasta que lo hayas concluido y luego corregirlo, y ahí sí, para corrección, buscar un lugar propicio, un tiempo propicio y sacar el texto, pasarlo inmediatamente a máquina porque estamos acostumbrados a leer la poesía en libros y el peso de la letra es importante para advertir significados, para advertir la densidad de una palabra. Si uno quiere solamente corregirlo dentro de su propia letra escrita, no va a tener ese peso, es como las convicciones. Escribo constantemente, cada vez que se me ocurre, cuando estoy ya por dormirme y se me ocurrió una frase, hay que levantarse y escribirla, aunque se levante uno 80 veces, dices: “la tengo clarísima, ya la memoricé y mañana la escribo”; después de un tiempo voy juntando todos los poemas, veo sus afinidades temáticas o formales y los agrupo, así he hecho mis libros de poemas. En el caso, en cambio, de la prosa, no, ahí pienso que puede uno establecer un horario, decir: escribo de tal hora a tal hora y sentarse y comenzar a hacer un trabajo de exploración

con el lenguaje, queriendo ver hasta dónde llega con orden, pero de manera distinta; es decir, en el caso de la prosa a mí la disciplina organizada me viene bien, y en el caso del poema, ya en la corrección del poema, puedes perder la noción del tiempo y estar muchas horas sin darte cuenta, son como dos grandes procedimientos.

¿Qué tan importante consideras que es la tradición para los poetas que están escribiendo en la actualidad, qué tan fundamental es?

Cada quien va haciendo su propia tradición porque vas escogiendo a los autores, incluso no necesitas ser muy consciente, te van gustando. Básicamente a mí me gusta lo que tiene un ritmo de verso en el verso. He querido hacer poesía más arrítmica y francamente no me sale, es decir, he estado tan apegado a una poesía rítmica, como por ejemplo la de Miguel Hernández, que no me sale lo demás; hay ritmos muy diversos. Actualmente uno de los poetas que más me gusta es Gonzalo Rojas, y me gusta porque sus ritmos van cambiando en el poema y van creando atmósferas distintas y distintos estados de ánimo muy abruptamente. De pronto pasa de uno a otro pero siempre hay una veta rítmica, aunque vaya cambiando, aunque disuenen. Con rítmico no quiero decir que sea monocorde, que haya una monotonía de sonido, sino también esas disparidades pero a nivel de frase, la frase es rítmica; curiosamente Gonzalo Rojas logra muchos ritmos con ese acomodamiento sintáctico en donde subordina la corrección del acomodamiento sintáctico a la necesidad rítmica. Me gusta mucho la poesía de Vicente Quirarte, precisamente porque, como los gatos, cuando los tiras desde cerca, dan la vuelta y caen de pie, caen con las cuatro patas. Así cae Vicente, no hay un verso en el que no caiga rítmicamente, ésa es una de las cosas que a mí más me gustan. Uno va encontrando su propia tradición con poetas que tienen esa afinidad.

En ese sentido pienso que la poesía tiene que leerse en el idioma de uno, el idioma que uno conozca perfectamente. Si alguien conoce muy bien dos idiomas se le ensanchan esos cauces. Como la poesía pierde mucho de esa zona sonora en la traducción, entonces leer a otros poetas que son muy sugerentes por las situaciones que plantean, por las estructuras que manejan, como Jaques Prevert, Michaux, Pessoa, está muy bien, pero, preferentemente, la vía tendría que ser en poetas del propio lenguaje. Ahora, como todos los poetas del lenguaje, no importa el tiempo en el que estén, han tenido alguna búsqueda interesante y uno va acomodándolo; de pronto se te antoja llevarte a Góngora a caminar, lees un verso y te quedas con el verso en la memoria, lo caminas una o dos cuabras, lo cambias por otro y se da esta especie de diálogo fragmentado y escogido con poetas que son de tu tradición; aquí en México hay una tradición muy fuerte, un peso impresionante de los Contemporáneos. Un poeta para el cual el ritmo no es lo más señalado, pero que lo tiene, es León Felipe, que parecería muy gritón, coloquial o prosaico. Tiene unos ritmos internos verdaderamente extraordinarios, claro que con palabras que son de una gran simplicidad y de mucha cotidianeidad, de mucho coloquialismo, pero tiene unos ritmos no enjoyados, no es lo primero que le ves. No es una orquesta como Darío. En Darío por todos lados salen instrumentos nuevos en un poema, pero en alguien como León Felipe hay todas esas sonoridades en un sentido más intenso, más apretado, no tan enjoyado, más simple. Sobre la tradición pienso que hay que leer lo más posible. Siempre te encuentras con cosas nuevas y con autores nuevos. No necesariamente, al hablar de tradición, tienes que remontarte a autores de hace cien años; hay que remontarse a los propios contemporáneos, incluso a quienes están escribiendo ahora más jóvenes que uno, ahí puedes de pronto hallar la vía para inventar tu tradición.

Para muchos poetas de tu edad fue muy importante la generación de los Contemporáneos, porque es una influencia inmediata. El mismo Octavio Paz afirmó que todo lo que se ha hecho después de la segunda mitad del siglo pasado del siglo XX le debe algo a los Contemporáneos.

Los Contemporáneos, indudablemente, tocan a las generaciones actuales y a la mía también. Gorostiza es un poeta que me abruma, que sigo, que vuelvo a leer con gran parte de *Muerte sin fin*, sin pretender aprendérmela, simplemente por la repetición, incluso por las clases, es un poeta que tengo muy presente. El tipo de metáfora, de búsquedas sonoras y metafóricas que hace me gustan mucho. Cada quien, dentro de Contemporáneos, escoge a sus poetas; en el tipo de estructuras de la poesía de Villaurrutia he buscado o encontrado ecos y puntos de partida para poemas míos; básicamente han sido Villaurrutia y Gorostiza. Un gran poeta como Pellicer, a quien le reconozco sus enormes méritos, a mí me resulta curiosamente más difícil que Gorostiza porque no puedo con esa transparencia, necesito mayor densidad para nadar como la de Gorostiza. La transparencia, la precisión de Pellicer, su especie de inocencia no van con mis perversidades [risas] tanto temáticas como formales. No quiero decir con esto que no sea complicado, tiene sus complicaciones, el mejor sonetista del siglo xx mexicano fue Pellicer, pero tengo esa distancia con él. Me gustan los poemas locos y enmascarados y llenos de ficciones de Owen, pero tampoco lo conozco muy a fondo. Indudablemente mi generación le debe mucho a los Contemporáneos porque ya hay ahí un tipo de actualidad, hay valores más comunes, es decir, toda la parafernalia, la escenografía de los modernistas nos queda muy lejos. Hablar del corazón roto, de los cisnes, del ser que se estremece, como que no. En cambio, el carácter un poco más abstracto, más individualista, menos cortesano, menos elegante, más directo, más especulativo de los Contemporáneos, va más con las cosas de mi generación, una generación formada en el existencialismo, en el marxismo, en una cuestión mucho más terrenal y más individualizada.

Un tono que me gusta mucho, y que lo encuentro cercano a mis poemas es el de la poesía de Rosario Castellanos. Ella es muy grave para las entradas y grave en las salidas; me gusta esa contundencia para abrir un poema y cerrarlo, como la que ella tiene, aunque pienso que muchos de sus poemas se enredan en el transcurso, pero sale muy bien. Es una cuestión como de tonalidades donde hallas afinidades en la percepción. En el sonido como de cello que tienen los poemas de Rosario Castellanos nunca vas a encontrar una agudeza verbal o la transparencia de una flauta tipo Pellicer. Al principio mis poemas al principio eran, la mayor parte, poemas de azote o amorosos; luego he ido y siempre fui haciendo textos muy breves, más bien apoyados en alguna cuestión de ingenio para desenvolver lugares comunes. Tengo uno que dice: “me gusta mucho ponerme en tu lugar” que, aislado y como poema amoroso, funciona, o ese “quisiera estar a dos pasos de ti y que uno fuera mío y el otro fuera tuyo”. Ese tipo de poemas cortos siempre los he hecho un poquito parecidos a los poemínimos. Incluso los poemínimos se basan en eso, toman un lugar común y lo desenvuelven. Aunque no están sacados de los poemínimos, los hice desde que comencé a escribir en el 71. Ahora, incluso, he ensayado un tipo de poemas con ciertas situaciones, con personajes que, sin estar definidos como personajes con nombre y a lo realista, sí he ensayado algunos poemas con personajes. Me gusta cómo están saliendo. Tengo algunos poemas bastante raros que sé que no entran dentro de los cánones de la cotidianidad poética que se publica, pero que a mí me gusta hacer y tal vez agrupados todos los de un tipo en un solo librito, sería una cosa interesante. Agrego esto a la respuesta, aunque no venía al caso.

SEMBLANZA

PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Estallido de la galaxia cubana

Reinaldo López es un pintor que pacientemente ha conformado una visión única y explosiva de este cruce de caminos que es Cuba. Un pintor indaga en sus alrededores. Descubre rincones y atmósferas que desde siempre estuvieron ahí, en su entorno, más o menos visibles, pero sólo con el paso de los años y del trabajo puede ver, atrapar y procesar esas visiones.

Se dice que un escritor escribe un solo libro a lo largo de su vida. Creo que eso le sucede a todo creador. El artista construye otro mundo en su interior. O tal vez ese mundo se construye a sí mismo. De un modo inconsciente. La materia prima, por supuesto, es la vida misma.

No hay otro sitio de dónde sacar material en bruto. Hasta los escritores más surrealistas o los pintores más abstractos recortan trozos de sus alrededores y los procesan. No hay otro modo, aunque muchos artistas, en este siglo, se han empeñado en negar esto y hablar de ensoñaciones y de imaginación a ultranza. No es así. La realidad es la fuente original. Lo que puede estar más o menos elaborado es el proceso de factura.

Así le ha sucedido a Reinaldo López. Ha ido descubriendo poco a poco su mundo interior. Comenzó con animales míticos, que dibujó durante años. Y más acá aún realiza en acrílico una serie titulada *La familia* que a primera vista parecen alucinaciones: son familias un poco picarescas, un poco eróticas, un poco trascuerdas, llenas de colorido. Sin embargo, los modelos no son fantasmagorías nocturnas, sino que están al alcance de la mano: “Es la gente que sube y baja por mi calle en el verano. Vienen de las playitas que hay en la costa, en Miramar.”

Reinaldo parte de lo cotidiano para desatar un mundo de alegorías, mitológico, enervado, poblado por el vigor, la fuerza, el color.

Nació en Matanzas en 1934 y estudió en la Escuela Provincial de Artes Plásticas entre 1948 y 1954. Esa escuela ha producido otros grandes de la plástica cubana como Juanito Esnard y Agustín Drake. Allí fue alumno del maestro Roberto Diago. “Fue mi maestro, no mi profesor. Con el tiempo nos hicimos amigos y para mí fue siempre un paradigma cercano y posible”, dice Reinaldo.

Ejerció varios oficios. Desde decorador de vidrieras de tiendas hasta dibujante en una oficina de arquitectura. Después de 1959 estabilizó su trabajo en grandes proyectos constructivos que la Revolución impulsó y se convierte en especialista en áreas verdes y paisajes. De ese modo logra conjugar más aún vida y arte. Por ejemplo, muchos de “sus” animales particulares surgen a partir de su labor como paisajista en el proyecto y las obras del nuevo zoológico de La Habana, en las décadas de 1970 y 1980.

Rastreador de montes

Rastrea los montes y allí encuentra. En el monte están los dioses africanos. Otras culturas los han alojado en el cielo o en una montaña inaccesible. El monte genera la vida. Allí están Elegguá, Shangó, Oggún. Allí están los animales sagrados. En el monte reina la ceiba. En fin, el monte es todo eso y más porque también está dentro de nosotros mismos.

No sé como Reinaldo logra que esos dioses y animales inquietos y vertiginosos posen para él. De ese modo ha ido formando su propio bestiario. Nada folclórico, nada imitativo, sin concesiones ni copias, aunque a veces recuerda un poco a Diago y a Lam, pero enseguida se rehace, restallando luces y sombras propias; inventa mezclas alucinantes de colores y llena de lianas, espinas, frutas inconcebibles, árboles y cortezas singulares sus cuadros fabuladores.

Ha sido un largo camino en busca de aproximaciones, dibujando incesantemente en cada minuto libre del día o de la noche. Como todos los grandes artistas cubanos, ha visitado los principales museos de Europa y también ha viajado por África.

“Precisamente, de los apuntes que tomé en las calles de Angola, en las aldeas y en el campo, fui sacando después estos perfiles de mujeres negras. Son una elaboración recreada de aquellos bocetos.” Y muestra una gruesa libreta con dibujos de línea rápida y suelta, con golpes de color por aquí y por allá. Son varias decenas de bosquejos realizados directamente del natural, tan bien ejecutados que podrían publicarse en forma de libro para ilustrar la vida de hoy en África. Para sus “familias” también toma apuntes sentado en la puerta de su casa. Con el block de papel asentado sobre las rodillas y un lápiz rápido de grafito blanco y graso.

Pero su persistencia son los animales vertiginosos y agresivos. Bestias que confunden. Uno mismo es toro y caballo. Otro es jabalí y vegetación, gacelas que embisten y escapan del lienzo con zarpas de lobo, toros rupestres y ocre, pájaros y pavos. Figuras indescriptibles, colores indescifrables que nadie conoce cómo se forman, vegetación atropellada, fiesta alucinada en el Monte donde las sombras de los dioses pasan furtivas tras una ceiba y se esconden en un matorral de botón de oro, azotan un gajo de vencedor, escupen aguardiente, cascarilla y miel, hacen temblar los hierros en los dominios de Oggún, con un gallo que se desangra descabezado.

África en la sangre

Sin embargo, Reinaldo no se pliega al facilismo de copiar la belleza plástica de estas visiones que fueron brotando a su alrededor poco a poco. O que vinieron ya desde África, visiones tal vez marcadas en los genes de sus ancestros. Cultura espléndida, integral y vigorosa que se resiste ante casi cinco siglos de devastación erosionante, continente de donde nos viene la mitad más caliente y dulce de nuestro ser mestizo.

Ésa es la pintura de Reinaldo, su esencia: pintura mestiza, mezcla y síntesis. Explosión, diáspora, estallido de una galaxia-madre que nutre y sostiene a todos los cubanos que estamos habituados a sentir el palpito trepidante de los tambores batá; en el arrebato erótico, sensual y nocturno de un carnaval; en los caracoles, en el tablero de Ifá, en los pedazos de coco del santero que se adelanta al tiempo en su oráculo mágico; en el caminar elástico y alegre de nuestra gente, con risas y vocerío.

Así nos expresamos: en la acción, con fibra, sangre y calor. Pero no abunda en nuestra tierra la reflexión surgida del silencio interior, el fuego nacido de la observación apasionada pero con pausa suficiente para dejar espacio a la elaboración mítica.

Reinaldo trabaja paciente, incesante, obstinadamente, en su casa, toda ella taller, galería, jardín y biblioteca al mismo tiempo. La casa donde Martha, la esposa culta, la compañera de siempre, con mano sabia, hace surgir vegetación verde y tupida en rincones inverosímiles. Su casa, con luces intrigantes y frescor del monte, se convierte así en terreno de fascinación. Son éstos los territorios donde Reinaldo impera.

CRÍTICA DE LA POESÍA Y DE LOS POETAS EN MÉXICO

HERIBERTO YÉPEZ

Muerte crítica de la poesía en México

[entrada light en materia para simpatizar al público, compuesto de jóvenes escritores mainstream, alguno que otro marginal y Críticos Literarios Prominentes]

Me gusta mucho la auto-ironía ya que no me considero un escritor especialmente dotado (albur incluido). Por eso lo que me ocurrió apenas dos días antes de cumplir este oral compromiso, me parece profético. Profiláctico. Hace un tiempo, amablemente me invitaron a participar con José Vicente Anaya en una mesa sobre crítica y poesía en México. La invitación me puso feliz, ya que me gusta joder en la Ciudad de México. Se trata de una artimaña norteña. Autopropaganda con Nadie Al Fondo y gratuito disfrute-Polaroid del metro.

Por cierto, la poesía debería ser como Aviaca. Una compañía aérea que trata mal a sus clientes, hace varias escalas, se le revientan las ventanillas y, sin embargo, siempre llega a su destino.

Volar por Aviaca y compartir la mesa con Anaya, pues, me simpatiza. Él me cae bastante bien. A pesar de que, por su culpa, dos o tres años creí en la poesía.

[La-que-se-estrella].

Paradójicamente dos días antes de tener que venir a la Ciudad de México, a la mismísima Caza del Poeta (Lo Pez Le Arde) a leer mi disertación sobre el significado de nada menos que la Voz, me quedé afónico.

Lección primera: no hablarás sobre lo que no tienes.

—Por eso nunca hablo ni de la Grandeza del Pene ni de la Grandeza de la Voz Lírica.

Lección segunda: la afonía la adquirí, casi, por enfermedad venérea.

Así que decidí cambiar mi texto original por éste, una viru-conferencia en voz deteriorada, un insatisfactorio viaje inmóvil —para citar al alimón a Jamiroquai y Lao Tse.

William Burroughs decía que “el lenguaje es un virus”. Pero lo que a mí me sucedió no fue una ciber-cita de William Burroughs sino un re-brote de una enfermedad llamada mononucleosis infecciosa, más vulgarmente conocida como enfermedad del beso. La cual, desgraciadamente, yo contraí no en las lides amorosas que celebran los poetas sino tomando aguas frescas en la frontera.

Soy, pues, una colección de inconvenientes para hablar ahora de este tema. Otra incongruencia de mi participación es que ya no escribo poesía. Escribí cuatro libros, sólo uno de ellos publicado. Dejé de escribir poesía porque llegué a la conclusión de que el

verso es una estructura anacrónica; una estructura históricamente agotada, como en su momento se agotó la pintura. El verso me parece formal e ideológicamente retrógrado, al construir la figura mitológica de un sujeto poético, sociológicamente insostenible, que se fundamenta en la ideología de un yo-céntrico o de una identidad que se glorifica a sí misma a través de una serie de percepciones que magnifica con lenguaje florido.

[oralmente imperceptible transición hacia el ataque a la presente República de las Letras]

Siempre he creído que la poesía es un intento de ascender de clase gracias al lenguaje. Laura Riding decía esto cuando escribía en 1927 que:

La mayoría de la gente lee poesía porque las hace sentir de clase-alta, y la mayoría de la poesía está escrita por gente que se siente de clase-alta (*Anarchism is not enough*, University of California Press, Los Angeles, 2001, p. 25).

Riding, por cierto, dejó la poesía y se dedicó a la prosística, que es el rumbo que yo he querido seguir, ya que me parece que la prosa tiene actualmente mayores posibilidades de experimentación que las convenciones rítmicas, temáticas o yoicas que han estancado hasta ahora a la poesía. Eso que llaman Tradición o cánon de la República de las Letras.

Me pregunto, ¿cuántos años más vamos a seguir utilizando el mismo tipo de verso? ¿Cuántos años vamos a seguir rellenando las ya cansadas variantes del verso “libre” o los versos retro?

Libre o retro, en México practicamos un tipo de verso que forma “McPoemas”, es decir, compuestos serialmente: verso estándar.

Cedo el micrófono a Donald Hall, inventor del término McPoema a mediados de los años ochenta:

[las características de los McPoemas son] ser frecuentemente legibles, encantadores, graciosos, conmovedores, algunas veces incluso inteligentes. Usualmente son breves, se parecen unos a otros, y no hacen grandes afirmaciones sino que conectan unas pequeñas cosas con otras pequeñas cosas (citado en Hank Lazer, *Opposing Poetries*, Northwestern University Press, Illinois, 1996, p. 21).

En Estados Unidos y México este tipo de McPoema, creo, es el que domina en la enseñanza de talleres literarios, universidades, antologías y revistas. Si tuviera afán de molestar gente —hoy no lo tengo, hoy estoy más bien enfermo— podría citar poemas de este tipo recientemente escritos en México. Este poema se trata de una estrategia para utilizar estilos y ritmos consagrados —los derivados, digamos de Marco Antonio Campos, Octavio Paz o cualquier otro poeta del pasado inmediato— para re-producir el sujeto poético tradicional y su mundo de pequeñas cosas. En valiosas recopilaciones como *Manantial latente o Generación del 2000*, sin embargo, hay mucha macpoesía.

También —es justo decirlo— hay alguna escritura interesante.

La poesía mexicana, sobre todo la más joven, aquella que podríamos llamar de la “Generación Tierra Adentro”, tiende a ser conservadora. Quieren escribir como semidioses o, por lo menos, secuestrados por las musas. Virtualmente no existe el experimentalismo. Esta palabra, de hecho, causa risa o desconfianza. Ése es el gran problema de la poesía mexicana contemporánea: no experimenta con las estructuras, como sí lo hizo Octavio Paz

o Gorostiza, por cierto. El verso mexicano, desde ellos, no ha cambiado drásticamente, como ya tuvo que haberlo hecho. Llamen mi atención, eso sí, autores que experimentan como Gerardo Deniz o Alfonso D' Aquino, que aunque no me parezcan grandes poetas sí es muy apreciable su voluntad de escribir distinto. Otros dos poetas que experimentaron con el lenguaje mexicano fueron Efraín Huerta y Eduardo Lizalde, quienes particularmente me gustan como escrituras que encuentran y desencuentran el lenguaje de la “cultura de masas” con el “lenguaje culto” que de siempre ha manejado la poesía versística.

[Olvidé mencionar a Salvador Novo, el mejor híbrido de los tres. Anaya lo mencionó y en la discusión posterior lo abordó Evodio Escalante, después de que Antonio Deltoro señaló que en el texto de Anaya había una contradicción pues hablaba de poesía revolucionaria usando a “reaccionarios”, como Novo. A lo que Escalante comentó que en los medios impresos izquierdistas de los veinte y treinta, Novo era respetado precisamente por revolucionario.]

Quisiera añadir dos citas que me parecen pertinentes para el actual estancamiento mexicano, es decir, su obsesión pequeño-hamburguesa con el estilo. La primera es de Juan Ramón Jiménez y dice:

Pido la preferencia, el compromiso, el acierto que eternizan los elementos líricos. Y me parece mal que los poetas vuelvan a las formas neoclásicas, si no poseen la virtud de alterar sus superficies formales, remozándolas, reavivándolas a las más primitivas cercanías. Están cayendo, otra vez, en el ejercicio, en las viejas manías que usan el poema como una fábrica de delicia, fragmento paradisiaco de la otra piedra filosofal (en entrevista con Lezama incluida en José Lezama Lima, *Ensayos latinoamericanos*, Diana, México, 1997, p. 189). Cito esto porque el regreso a las formas neoclásicas es evidente en la poesía mexicana, y es patente también que se está haciendo eso cayendo, otra vez, en el ejercicio, en las viejas manías que usan el poema como una fábrica de delicia, fragmento paradisiaco de la otra piedra filosofal.

[Después de leer esta ronca conferencia, alguien de los asistentes citó un poema que hablaba de unos jardines. No quise decirlo: delicia, delicia, delicia, pura y nada más que “delicia”, escape poético hacia la irrealidad.]

La segunda cita alude a la razón ideológica de esta delicia buscada, de este esplendor artificial. Se trata de la crítica que Hanna Arendt hizo de la relación de Occidente con cierto lenguaje poético, y dice:

El moderno encanto por las “pequeñas cosas”, si bien lo predicó la poesía en casi todos los idiomas europeos al comienzo del siglo XX, ha encontrado su presentación clásica en el *petit bonheur* de los franceses. Desde la decadencia de su, en otro tiempo grande y gloriosa esfera pública, los franceses se han hecho maestros del arte de ser felices entre “pequeñas cosas”, dentro de sus cuatro paredes, entre arca y cama, mesa y silla, perro, gato y macetas de flores, extendiendo a estas cosas un cuidado y ternura que, en un mundo donde la rápida industrialización elimina constantemente las cosas de ayer para producir los objetos de hoy, puede incluso parecer el último y puramente humano rincón del mundo (*La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 1993, p. 61).

Aquí vuelve a surgir —para disgusto de nuestros gustos— la cuestión de clase. La crítica y los poetas mexicanos frecuentemente olvidamos o descalificamos esta discusión, así como la de género, por considerarla “académica” o “política”, usando, por cierto, estos dos términos en un sentido realmente ignorante de lo que significan, lo cual es bastante paradójico ya que la poesía debería ser aquella que preserva y renueva los sentidos profundos de la lengua. Teóricamente los literatos mexicanos somos bastante pobres. Raramente sabemos algo de teorías del lenguaje o discusiones internacionales. Vivimos de las peras del olmo o la unamitis exquisita.

El mundo que describen los poemas mexicanos *mainstream* se tratan de la esfera de las “pequeñas cosas”, las “delicias” que procura el sujeto apolítico, desvinculado de la realidad social o existencial de los otros o incluso de él mismo; forjando así una noción de la poesía como aquella que mencionaba Lyn Hejinian cuando, citando a un poeta ruso, le hacía decir sarcásticamente que “para la clase media, la poesía es un asomo a lo Eterno” (*My Life*, Green Integer, Los Ángeles, 1987, p. 135).

La poesía deliciosa-delicada, la que convierte a su autor es un ser celestial o superior, no es nada más que la televisión metafísica de los cultos, su espejo Dorian Versus La Grey Astrosa (López Velarde *dixit*).

Aunque los poetas generalmente nos asumimos orgullosos como escritores que no queremos caer en el “panfleto” de lo que llamamos la “literatura de compromiso” y que nuestros padres literarios (*sic*) nos enseñaron que debemos repudiar para poder conservarnos puros, es claro que este uso egolátrico y clasista del verso se deriva de un indiferentismo donde la carencia de conciencia de clase se hace pasar como Alma Neutra, aunque es bastante lógico que la existencia de un Alma Neutra, es decir, sin sexo o tiempo, no puede existir. Es un contrasentido. Pero los poetas suelen suponerse ángeles y por eso no es raro escucharlos decir sus trilladas frases: “escribir no tiene género”, “la poesía no tiene sexo” o, la peor de todas, “la literatura es universal”.

Luego, claro está, despotrican contra las “feministas”, los “posmodernos” o los “críticos”. A todos los cuales, por cierto, casi nunca han leído, pero que “critican” porque se trata de otra condena que les heredaron sus padres literarios, la mayoría de los cuales eran públicamente aristocráticos o misóginos. Ahí están sus textos. Basta leerlos.

Ideales como “escribir bien” o “escritura sin compromiso” derivan, pues, de la posición de clase del poeta mexicano. Cito a Ricardo Piglia, para terminar esta idea. Piglia dice, refiriéndose al caso de Argentina:

La idea de escribir bien como valor que distingue a las buenas obras [...] es una noción tardía. Aparece recién cuando la literatura consigue su autonomía y se independiza de la política. La aparición de la idea de estilo es un dato clave: la literatura ha comenzado a ser juzgada a partir de valores específicos, de valores, digamos, dijo Renzi, puramente literarios y no, como sucedía en el xix, por sus valores políticos o sociales. A Sarmiento o a Hernández jamás se les hubiera ocurrido decir que escribían bien. La autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo como valor al que el escritor se debe someter, nace en Argentina como reacción frente al impacto de la inmigración [...] Para las clases dominantes la inmigración viene a destruir muchas cosas [...] La literatura, decían a cada rato y en todo lugar, tiene ahora una sagrada misión que cumplir: preservar y defender la pureza de la lengua nacional frente a la mezcla, el entrevero, la disgregación producida por los inmigrantes [...] Ésta pasa a ser ahora la función ideológica de la literatura: mostrar

cuál debe ser el modelo, el buen uso de la lengua nacional; el escritor pasa a ser el custodio de la pureza del lenguaje... (*Respiración artificial*, Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 135-136).

“La función ideológica de la literatura”, de la cual la aplastante mayoría de los poetas mexicanos somos ignorantes o indiferentes.

[En los comentarios posteriores al texto también surgió la discusión de si todo lo que habíamos planteado junto con Anaya no tenía que ver con el “poema mismo” —nómeno kanteano— sino con lo está “afuera” de él o “en su periferia” —lo social—. Lo cual sigo sin comprender, como ahí lo dije, pues si los poemas están hechos de palabras y las palabras son colectivas e históricas, “sociales” y, por lo tanto, no tienen “afuera”, esta colectividad e historicidad no puede removerse de ellas en ningún momento, y por eso discutir esto no es hablar de la periferia del poema sino de los significados, precisamente, de su materia concreta.]

Lo que Piglia indica es la labor de limpieza oficialista del lenguaje, su aspecto reaccionario, aquello que Mallarmé denominaba “purificar” los vocablos de la tribu, una idea —y lo digo haciendo una autocrítica, pues esta idea me guió cierto tiempo— que resulta muy poética precisamente porque convierte al poeta en autoridad y juez celestial de la labor plebeya del lenguaje de las “masas”.

[Al día siguiente de la lectura, me fui a buscar qué comer por las calles del centro de la ciudad de México. Una noche antes Jorge Fernández Granados me había señalado que yo hacía muchas diferencias entre el norte y el centro del país y me quedé pensando en ello, en tratar de buscar también las similitudes. Al caminar por las calles de la ciudad de México era obvio que las similitudes eran también extensas. Una buena parte de las similitudes de mi ciudad y la capital consistían en que ambas compartíamos la pobreza y la desigualdad; los rostros que íbamos en los microbuses defeños eran los que más tarde andaríamos en las calafías de la frontera. Y también comprendí por qué la poesía mainstream del Distrito Federal suele ser exquisita: sus poetas están construyendo un lenguaje artificial, “puro”, donde omiten, borran o disimulan los signos reales de la ciudad, los signos de la Segunda Conquista, la rehibridación, la globalización, la pérdida del lenguaje propio, la miseria. En los comentarios varias veces se me señaló que yo proponía una escritura panfletaria, “comprometida”, como la propuesta por la izquierda ingenua de hace varias décadas. Víctor Manuel Mendiola defendió que se juzgaran no a los poetas por la clase a que pertenecen, pues “hay mucha poesía burguesa que es buena”. Tiene razón. Pero no creo que a nadie le pueda interesar ser pequeñoburgués y ser también intelectual. Es más interesante una escritura en donde se reflejasen las visiones de todas las clases sociales y no sólo el dictado desde la ranura a través de la cual ve el mundo la pequeñohamburguesía. (Ni tampoco la sola voz de la marginalidad.) Sigo pensando lo que dije ahí: me interesa más explorar en la escritura la desigualdad política y económica de las entidades, que la forma o el estilo. Cuando exploramos lo primero, cambia lo segundo. En cambio, cuando exploramos el estilo y la forma, la situación real queda igual.]

El otro gran problema que se refleja en el conservadurismo estructural del verso mexicano contemporáneo es su alianza ideológica con los poderes hegemónicos. Soy de la posición de que después de Octavio Paz, no se puede escribir poesía en México. Hemos llegado a su muerte crítica, de la cual la negación de su carácter ideológico es parte de la necropsia. Escribir poesía a partir de Paz sería poco ético o cínico. O, si hacemos pastiche de Teodoro Adorno, sería bárbaro. Paz —considerado la cima de la poesía nacional— terminó usando la más alta poesía —la de William Blake— para alabar a dos figuras execrables: la del presidente mata-indígenas Ernesto Zedillo y la del empresario mediático Emilio “El Tigre” Azcárraga, responsable mayor de la corrupción del lenguaje mexicano público junto con el discurso gubernamental. Me refiero al último texto que leyó Paz: su testamento. Leído en la fundación que hasta hace poco llevaba su nombre, recién removido cuando el “poeta” ya fue utilizado y, por lo tanto, ahora es intercambiable. Para los que tenemos mala memoria, cito aquí esas palabras de decadencia y final de nuestro poetizar:

...Mi afecto y mi admiración por Ernesto Zedillo...

Me ligan lazos recientes, pero muy profundos, de amistad con él...

No cesa de asombrarme la forma generosa con que me ha tratado en estos últimos meses...

Ello me ha hecho, incluso, cambiar en buena medida mi idea no sólo de los hombres sino muy especialmente, de los hombres políticos...

...Yo era, de todos modos, amigo de Emilio Azcárraga, este apasionado de las discusiones... Era un personaje que había exaltado la vida pública mexicana no con una espada... pero sí con una gran dosis de novedad, de originalidad y, digamos la verdad, de generosidad... no era sólo “El Tigre” sino también un ser solar: los tigres son animales solares como nos recuerda William Blake: “Tiger, tiger burning bright / In the forest of the night.”

Bueno, esta mezcla de oscuridad y de luz caracteriza no sólo al “Tigre” sino también a todos nuestros amigos... (*Anuario de la Fundación Octavio Paz*, núm. 1, ciudad de México, 1999, pp. 12-13).

¿Habría que añadir algún comentario a esta cita espantosa? Paz —que gustaba recordarle a Neruda sus pecados políticos— fue haciéndose cada vez más conservador, hasta terminar sus días usando al gran Blake —es decir, la poesía visionaria— para halagar precisamente a las dos fuerzas sucias que están destruyendo nuestra lengua: el gobierno mexicano y las televisoras, que están impulsando la americanización del país. Lo mismo hizo años atrás cuando negó que en México viviéramos una dictadura perfecta (Mario Vargas Llosa *verbatim*).

Además de que Paz, al hablar de Blake, el amigo y protegido de lo Oscuro, haya evocado la figura de Azcárraga, en cuya política televisiva veía —o más bien: oía— un eco de los tigres de la noche, cayó en una dolorosa reminiscencia que Paz elabora en “Hora cumplida”:

En nada se parece el sobrino del César al revolucionario de Sonora, aunque Alfonso Reyes, es unas páginas que todavía se leen con rubor, al hablar de Virgilio, el amigo y protegido de Augusto, haya evocado la figura de Calles, en cuya política agraria veía —o más bien: oía— un eco de las Geórgicas. (Mientras digo esto, la sombra de don Alfonso me mira, no sé si enojado o contrito.) ¡Perdón, tenía que decirlo!

Juvenal —el mismo que inventó la expresión “pan y circo”— decía que la sola idea de una “Roma griega” le parecía insoportable. Personalmente sólo consideraría poeta a alguien que la sola idea de un México norteamericano le pareciera repudiable. Lo que quiero decir es que la combinación primordial entre poética y crítica en nuestra época —el amanecer rojizo del siglo xxi— es volver a hacer que el poeta se vuelva un intelectual, un crítico, pero no de los poemarios de sus amigos o enemigos (la reseñitis), sino un crítico que intervenga en la formación de la nueva sociedad y en el ataque contra las instituciones y corporaciones que ahora nos dominan.

La Segunda Conquista ya sucedió. Tenemos que revertir este nuevo colonialismo. En ese sentido sólo la escritura post-colonialista me parece adecuada para nuestra circunstancia. A nivel ideológico, pues, considero que el texto poético auténtico es aquel que utiliza la autoconciencia de la clase, género, raza y cultura para hacer un tejido más complejo, y no sólo una serie de delicias o falsos avistamientos sobre lo pseudo-Eterno.

Debido a que el lenguaje es un corpus del sujeto-con-los-otros, del ser-en-el-mundo, yo-y-mi-circunstancia, la función de ese sujeto es hacer autoconciencia de su participación mundana e histórica, de la serie de relaciones en que consiste el lenguaje, yendo más allá de la “expresividad” singular que se le atribuye convencionalmente a la figura del artista o el poeta. El poema no es su reflejo, a lo más es su refracción. En el poema, sobre todo, leemos y se entretejen las relaciones epocales.

[Ataque de la novela hacia la poesía, en venganza a Breton.]

Siempre he creído que el mejor poeta mexicano es Juan Rulfo. José Emilio Pacheco, por cierto, lo demostró dividiendo su prosa en versos —consiguiendo así el mejor poema de su vida (de la de Pacheco) porque Rulfo escribió aún mejor poesía. De hecho, la novela actual es la mejor poesía mexicana del momento. Me refiero a la poética y política del texto de autores como Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza, Daniel Sada y una parte de la obra de Guillermo Fadanelli y Rafa Saavedra. Ahí, creo, está lo mejor de nuestra escritura poética, definiendo a ésta como aquella que es una reflexión socioestética del lenguaje acerca de sí mismo, y de su relación con realidades específicas o super-estructuras.

En nuestra era, la prosa me parece una estructura superior que el verso por hechos tan burdos como la cantidad o la posibilidad de mayor combinación. La poesía necesita silencio alrededor para fingir que es autónoma, que está rodeada de la pureza de lo blanco, de algún misterio, algún sublime posible.

Quizás desvaríe al decir esto o quizás se deba a que personalmente es hacia donde he querido evolucionar. Hacia formas anfíbias y múltiples de prosística y combinación genérica. Lo que podría llamar una escritura híbrida, post-genérica y centrífuga. A veces me gusta llamarle a esta opción estructura satírica, porque “sátira” significa autoconciencia, crítica social, saturación y mezcla.

Hace tiempo dejé de escribir poesía para poder escribir libros en donde ahora utilizo mi anterior práctica convencional del verso, el cuento, el párrafo, el poema en prosa, el ensayo o el aforismo para construir textos múltiples o novelescos donde el metadiscurso, la autobiografía, el experimento, los géneros literarios, mi sexualidad, mi clase social, la construcción criticable de mi masculinidad, lenguaje culto o electrónico, inglés o español, visión nacional y glocal y toda basura que encuentre pasan a formar parte del entretejido total.

Vuelvo, entonces, a recordar mi impertinencia para hablar de poesía o crítica en México, dos géneros que ya no practico, para ahora practicar textualidades mestizas. Ante este panorama de ex poeta, ex narrador y ex ensayista, me parece pertinente que la voz se me haya jodido debido a un virus urbano, y que ahora estoy con ustedes y a más de uno le voy a contagiar mis ronchas, tos y flemas, y que gracias a la mononucleosis lo que “yo” pienso es leído por una voz carcomida, es decir, la voz de la muerte de la poesía. Pero la muerte de la poesía es parte de una dialéctica. Si ha muerto es porque ahora puede ser más peligrosa que antes, ya disuelta. Ya extinta como campo autónomo, como devenir de sí misma, como apolítica, sus restos se mezclarían con los de toda la escritura y sería esa muerte y fusión con la textualidad íntegra lo que haría posible que la poesía por fin deje atrás la vanidad de su historia y se integre al cuerpo mismo de la Historia.

21 de mayo del 2003, Casa del Poeta, Ciudad de México.

FRONTERA DE LOS BESOS

[Noticias de recientes acontecimientos y libros de poesía]

JAIME SABINES

Crónicas del volcán

UNAM, México, 2002.

El famoso poeta chiapaneco, quien al final de sus días concentrara multitudes para escuchar la lectura de sus versos, como si de una estrella de rock se tratara, nos ofrece en este pequeño libro la crónica de los acontecimientos que sucedieron durante y tras las erupciones del volcán El Chichón, ocurridas entre el 28 de marzo y el 4 de abril de 1982. El poeta da fe de su manejo del idioma y de su capacidad narrativa, testimonial. No sólo es el hermano del gobernador que asiste al lugar de la tragedia para presumir que él estaba allí, como un general distante que contempla la muerte violenta de sus hombres tan semejante a la de las filas enemigas. Sabines urde el drama con sus propios nervios, con su presencia en medio de las furias naturales que después de destruir el entorno lo riega con lluvia y lo consuela, lo invoca a la fertilidad sobre la lava endurecida por el tiempo.

WILLIAM SHAKESPEARE

Sonetos

Versión de Fernando Marrufo, ed. bilingüe, UNAM, Universidad Autónoma de Yucatán, Fundación Fernando Marrufo, 2002.

Una obra de traducción póstuma, que el pintor, médico, poeta y erudito yucateco Fernando Marrufo dejara como testimonio de su admiración por una de las figuras literarias más geniales de la historia, William Shakespeare. Una joya bibliográfica, en una hermosa y sobria edición propia de nuestra máxima casa de estudios, donde es común reconocer su elevada calidad editorial y su nula capacidad de distribución, así como la no menos dramática afición por la lectura, ya no digamos en una ciudad que se jacta de ser la más

grande del mundo —como si de una virtud se tratase—, sino de una de las universidades más sobrepobladas del planeta. Dos mil ejemplares de este libro habrán de cubrir las expectativas de los bibliófilos, que se evidencian como una auténtica secta. Zulia Marcela Fuentes dice en la cuarta de forros a propósito del contenido: “Su versión de los Sonetos de William Shakespeare constituye una noble aportación que se suma a todas las demás versiones existentes en lengua española y nos acerca a uno de los más grandes y enigmáticos escritores de todos los tiempos, gracias a la contemporaneidad y la frescura de su lenguaje, actitud que hubiera complacido al mismo Anthony Burgess, el más heterodoxo de sus biógrafos.”

EVA CRUZ YÁNEZ (coordinadora)

De Hardy a Heaney. Poesía inglesa del siglo XX

Difusión Cultural-UNAM, México, 2003.

Tras la era victoriana, se erige una poesía en lengua inglesa de grandes alcances y renovados bríos a lo largo del siglo xx. Sosegada, convulsiva, inquieta, exploradora, reflexiva, interrogante y fiel a sí misma, se nos presenta esta muestra poética que va de Thomas Hardy a Carol Ann Duffy, poeta nacida en 1955, pero en términos emblemáticos culmina en el premio Nobel de Literatura (1995), Seamus Heaney. Así, la obra de 25 escritores nacidos en la Gran Bretaña es vertida a nuestro idioma por un conjunto de traductores que evidencian un extenso y variado registro de complicidades y entendimientos con los versos de sus autores. Maestros y traductores de la Facultad de Filosofía y Letras que integran el Seminario Permanente de Traducción Literaria se dan a la tarea de conformar un canon ajustado a sus gustos y predilecciones que aproximen al lector a un mundo poético nacido en las islas británicas en el siglo que ya pasó.

NICOLÁS GUILLÉN

Poemas de amor

Difusión Cultural-unam, México, 2002.

El famoso autor cubano de los poemas con ritmo de tambor y cadencia de clave, vigor de danza y cuerpo lubricado, Nicolás Guillén, se le presenta al lector en este libro como un romántico irredento, o, como él mismo lo escribe: “Ay, cómo amarla de manera / que no me quebrara / de tan espuma tan soneto y madrigal, / me voy no quiero verla, / de tan Musset y siglo xix, / cómo no ser romántico.” Es decir, romántico en el amor, en el deseo, en la imaginación energética que brota de las fuerzas de atracción entre los cuerpos humanos, entre la palabra y el anhelo. Los poemas amorosos de Nicolás Guillén se nos desgranán en un solo volumen, pero provienen de muchos libros en los cuales el escritor los depositó sin juntas. Aquí, en esta antología, descubrimos la intensidad pasional no del revolucionario, del político, sino del hombre atraído por esa parte de la humanidad amorosa que él descubre en la mujer.

EDMUNDO FONT

Cascada de azul desierta

Dibujos de Gilberto Aceves Navarro, UAM, col. Molinos del Viento, núm. 135, México, 2002.

De este poeta, cuyo oficio diplomático lo ha llevado a innumerables países, se dice en la cuarta de forros del libro que su voz es el registro de su vasto paso por el mundo y que este volumen es un tránsito desde los homenajes —la lucidez de Rafael Alberti, la sutil cítara de Ravi Shankar, la voz pastosa de Alberta Hunter— hasta el recorrido por los lugares lejanos y a la vez cercanos —el Puente Vecchio, Bombay, una esquina cualquiera del mundo. Este poemario escrito como un cuaderno de viaje o de recuerdos o de postales sigue la tradición de poetas que han hecho carrera en el Servicio Exterior Mexicano y que nos ofrecen imágenes de sus encuentros y desencuentros, como es el caso de Hugo Gutiérrez Vega.

JAN SKÁCEL

La más larga de las noches. Antología 1957-1988

Traducción del checo de Teresa Amy y Alfredo Infanzón, Ácrono, México, 2002.

En su estilo de sobriedad y de belleza, Ácrono pone en circulación esta compilación bilingüe de poemas del checo Jan Skácel y traducidos por los uruguayos Teresa Amy y Alfredo Infanzón. La obra del poeta Skácel fue prohibida en su país durante el régimen comunista, pero como suele ocurrir con lo prohibido, nadie pudo impedir que sus escritos fuesen reproducidos de mano en mano, de casa en casa, sobre todo en sociedades que formaban lectores sin comprender que la lectura trae aparejada la imaginación, la sensibilidad, el pensamiento y a menudo la razón crítica, porque como dice un verso de Jan Skácel: “Es tan fácil encontrar el camino a casa...” No obstante, su poesía carece de la entonación política y convocante; son versos plétóricos de lirismo que dan razón del extravío e indagan en los senderos de la esperanza.

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS

Poemas sueltos

UAM, col. El Pez en el Agua, ed. y nota de Miguel Ángel Echegaray, México, 2002.

Martínez Rivas falleció a los 64 años en junio de 1998, dejando un legado poético por descubrir —afirma Echegaray en su nota de presentación—: cerca de dos mil inéditos se especula que dejó el poeta nicaragüense. Una propuesta de acercamiento a su obra nos propone el compilador, quien intuye que Martínez Rivas dispersó y extravió su poesía para no conducirla hacia un libro que fungiera como unidad temática y estilística. Así se presenta este título *Poemas sueltos*, y así podrá el lector encontrarse con sus contenidos.

RESEÑAS

VERÓNICA VOLKOW

Víctor Toledo y el gozne inaudible

VÍCTOR TOLEDO
Abla o nadaA (Fábulas del Universo)
BUAP, col. Asteriscos, Puebla, 2002, 176 pp.

Abla o nadaA es un libro escrito sobre un territorio muy vasto. Estamos frente a un texto urdido no sobre el vacío de una invención personal sino sobre una vasta geografía de tradiciones literarias, míticas y mágicas. Como si hiciera referencia no al mero espacio poético de la invención sino a una realidad sutil accesible a una sabiduría milenaria.

Abla o nadaA nos acerca inmensos espacios, entre otros, la helada extensión de la tundra rusa y sus cielos danzantes, con sus grandes poetas y pensadores, nunca lo suficientemente conocidos por nosotros. Hay también una presencia cósmica invocada y que escapa de las páginas del libro, un poco a la manera de esa vastedad del azar que las cartas del tarot barajan. Víctor Toledo, más que inventar, registra, pues amén de poeta es un gran viajero y caminante, un aventurero, por qué no decirlo, del conocimiento. En sus poemas avanza reflexionando y reflexionando viaja; es un ser que camina con el pensamiento y la agudeza del ojo, y en estos descubrimientos amplía nuestro espacio.

Más allá de las palabras, Víctor es en realidad un geógrafo de pasadizos entre realidades sutiles. Y va no sólo de la realidad a la palabra poética, como en una estética mimética, sino también de la invocación apalabrada a nuevas realidades mágicas.

El título *Abla o nadaA*, en “abla” prescinde de la h, esa “h” callada, ese gozne inaudible del verbo hablar. En *Abla o nadaA* el poeta parece lanzar una gigantesca disyuntiva originaria, “o hablas o hay nada”. No hay creación; no se sale del vacío, de la nada, sin hablar. El “abla o nada” me recuerda el *ein sofur*, esa región de vacío previa a la primera manifestación de la creación de la concepción cabalística.

“Abla o nadaA” al no tener “h” se convierte en un anagrama, es decir, en una frase que puede leerse tanto al derecho como al revés. Es una frase que, como la hoja de un libro, se anuncia de cara y continúa su discurso por el envés: “Adán o alba” proclama la parte oculta del anagrama. El poeta juega a ser Adán nombrando y la creación de nuevos universos ha comenzado.

Abren al libro dos retratos de su origen, del padre y la madre, no como presencias vivas sino como recuerdos, como huecos enigmáticos que generan su propio espacio, molde enigmático que es en cierta forma una creación. El título para la siguiente sección del libro sale de un verso del poeta ruso Osip Mandelstam, “la zorra azul”, presencia metafórica encarnadora de la noche infinita y sus fuerzas primigenias. La zorra azul es también la nieve en el atardecer, señala la guitarrista Nadia Borislova. A guisa de un tema musical, la zorra azul entra y sale en diferentes versos y poemas hasta el momento final en que desaparece por el agujero infinito del horizonte. La zorra azul se convierte finalmente en el horizonte huyendo inalcanzable y azul, resolviéndose de manera magistral el enigma de este símbolo poético.

Aunque todo potencialmente es infinito, sólo en el acercamiento entre el cielo y la tierra, en la frontera entre ambos, se da el infinito como posibilidad real, un camino hacia éste, un sendero o recta hacia lo inalcanzable. El horizonte mezcla no sólo cielo y tierra sino la dimensión finita con lo infinito, lo alcanzable con lo inalcanzable, lo conocido con lo ignoto; mezcla lo que es posible caminar o navegar para mañana o en tres días con lo que siempre habrá de escapársenos. Esta frontera sin fronteras que es el horizonte es la invitación a romper nuestros límites, al tránsito hacia lo incontenible, por allí se desangra el espacio.

El pliegue es siempre escritura de un infinito, línea que escribe una dimensión inédita que se abre. Un libro es como un pliegue. Y todo libro encierra a su vez un pliegue. A la mitad del libro de Toledo, en su pliegue, hay un poema construido con base en excepcionales palindromas dibujando el caligrama de una clepsidra. En el palindroma, lo mismo que en el anagrama, la frase puede leerse al derecho y al revés, sólo que el sentido se mantiene idéntico. El palindroma sería el equivalente verbal del número capicúa o de un espacio enfrente de su espejo. El mundo se parte en dos. Hay aquí una misma imagen que se reproduce invertida y en la mitad se abisma una fisura, el tajo entre la realidad y el reflejo, el deslizamiento del horizonte por la que corre escapándose la “zorra azul” nacida de un poema de Osip Mandelstam.

RAÚL FERNANDO LINARES

Baladas para combatir la inanición: una lectura aproximada

JORGE ORTEGA

Baladas para combatir la inanición

Instituto de Cultura de Baja California, col. Premios Estatales de Literatura, Mexicali, 2001, 116 pp.

El poeta se imagina respiración en acecho, conspiración en pro de la palabra, testimonio de locura, voz fundamental de una verdad que por evidente termina por escaparse, poseedor del secreto del fuego, malabarista de lo cotidiano, picapedrero del lenguaje, taxidermista y druida y agorero. Todo es uno y todo es lo otro, y naturalmente termina por marearse.

Entonces podemos llegar a preguntarnos: ¿de qué está hecha la poesía?

Jorge Ortega parece haber encontrado una respuesta. Naturalmente, el secreto es solamente suyo. Asedia, insiste, nos lo imaginamos por la noche escribiendo como quien conspira y se sabe triunfalmente clandestino. Ataca, se repliega, vuelve a intentar, presiona, busca posibilidades, respira. Asalta decididamente. Hace ochos en su jaula de sentidos. Trama. Un poema como ataque terrorista está a punto de ser fundado y explotado. El Universo permanece expectante.

Baladas para combatir la inanición presenta, como casi siempre en las entregas de Jorge Ortega, un reto y una tentación para el lector. Los giros imposibles, la construcción aristada, el uso del lenguaje como invocación y conjuro, la reconstrucción del mundo a través de la poesía. En todo caso, resulta evidente que la del poeta es una manía: urdir, reinventar, hacer del suceso, del pensamiento, del acto mismo de crear, un motivo para la expresión poética; ése es el juego.

La poesía, no como esencia sino como suceder y fenómeno, queda descubierta (delatada) por la indiscreción de un escritor que busca en las letras dar explicación a un asunto (las palabras bajo la piel) que se presenta como motor y pretexto de sus búsquedas creativas. Sucede entonces que el poeta se convierte en relator de su propia locura léxica, en testigo y comentarista de aquello que sucede cuando llega el duende y se decide a golpear en la cabeza o en la respiración o en el bajo vientre o en la cábala que es el lenguaje.

Entonces todo se convierte en sucesión de ideas, en afirmaciones y citas de la vida, del mundo, de la escritura y sus vías innumerables: el amor, la muerte, la carne y la calle se

entrelazan, se festejan y se nombran entre sí por el concurso de las letras. Luego todo es carnavalía y lectura gozosa.

Las búsquedas y descubrimientos de Jorge Ortega, su ingesta y desciframiento, parecen una invitación imposible de rechazar a la hora de las calificaciones. Así nos aventuramos a proponer un calificativo más a los muchos y muy variados que le han sido cifrados: se trata de una escritura vital, y no hablamos de lo genérico o de lo elegiaco abstracto que puede plantear el adjetivo referente a la vida, sino de una suma de particularidades específicas que definen, que están definiendo, de manera consistente, esa forma que el poeta ha encontrado como vía y fuente de sus decires y escrituras.

Particularmente en este libro, el ejercicio de Jorge Ortega se presenta como un fenómeno vivo que, a través de sus partes, de sus órganos, transpira y se incorpora, hace ruido y se deja tocar. Su discurso particular parece funcionar por pulsiones. Así, es posible encontrar en su trabajo un ritmo interno, una forma particular de proponer las sentencias, los periodos enunciativos y las palabras como golpes de sentido, decisiones ritmadas de una escritura conciente de sí misma, al tanto de sus propias fortalezas y secretos. Su palabra, como plan de ataque y estrategia, resulta con frecuencia asombroso.

Se trata desde luego de una escritura dolosa. La función poética se convierte en vehículo de la intención que va entramando la ronda y el ataque, el giro inesperado y la explosión oportuna. Quien haya leído la obra poética de Ortega, sabrá a qué nos estamos refiriendo. Cada línea tiene tintes de agorera y un advenimiento inminente mantiene la lectura en el filo de lo inevitable. Esto, desde luego, sin convertir al poema en suma de efectos o táctica impresionista. Cuando contemplamos la obra en su conjunto, más allá de sus particularidades en la escritura, nos apresa al encontrar, casi siempre, una estructura sólida, un discurso que va más allá del suceso particular del poema. Así, la propuesta no sólo es la suma de sus órganos vitales. Se trata también de un animal dormido.

El confesionario. Se trata de la primera parte del poemario. Más que desglose de poética o introspección metalingüística, se trata de un espacio de revelaciones y confidencias. La creación poética como fenómeno y suceso, como oficio y accidente del escritor. La lucha promiscua entre el duende y el artesano. En cuanto al poema, éste parece existir más allá o quizá antes de su escritura. El poeta se plantea mitad amanuense, mitad técnico (más de lo profano que de lo sagrado), mitad hechicero: tres mitades que a la hora de concebir la puesta en tinta de la poesía como esencia, cuestión cercana a la utopía, parecen no tener mayores problemas de cohabitación con el hombre.

La iluminación. Un poco al modo de *Mudar de casa*, entrega anterior, la segunda y cuarta partes del poemario funcionan desmitificando los espacios equívocamente ajenos al suceso poético. El día a día se ve reivindicado por la labor de aventurero y bruñidor emprendida por el camino de las palabras. En este sentido, el poeta busca redimensionar las cosas, aristar por las palabras sus filos gastados, parcelar la realidad por sus venas susceptibles de ser poema. Así, el peatón y el poeta, el hombre y las aparentes intrascendencias que determinan y encauzan la vida que se respira cada mañana, cada tarde y siempre, son puestas en juego, andamio y espejo, por el suceso del signo.

Los cantos. Tercera y quinta partes son ciertamente baladas, cantos hechos a partir de lo emotivo: el amor y la muerte se presentan personalizados, hechos referencia concreta. Nuevamente se trata de la experiencia particular llevada al espacio maleable de los signos. No se trata de la apuesta reflexiva hacia lo abstracto, sino la celebración de la carne pronta, en el primer caso, y lamentación por la partida cercana, en el segundo.

Sucede, en todos los casos, que el libro se convierte en un gran secreto revelado, con todo lo tentador que esto implica: al final queda la impresión de encontrarnos con una elaborada muestra de impudicia, de desentrañamiento por la vía escrita: Jorge no teme, o teme y disfruta, entregarse en lo vital, en lo fundamental, aún en lo íntimo como revelación, por la vía absoluta de las letras. La única protección, la única red de salvaguarda es el lenguaje, y sabemos (él especialmente lo sabe) lo liviano de sus costumbres. La escritura todo lo turba, luego todo lo esclarece. Jorge Ortega lo sabe y, no sin malicia, sigue tramando.

Esta entrevista pertenece al volumen Con-versaciones, entrevistas a poetas de los cincuenta, de próxima aparición.