

alforja

REVISTA DE POESÍA

45

Verano 2008
Nueva época



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE SINALOA

Dirección
José Vicente Anaya y José Ángel Leyva

Rector
Héctor Melesio Cuén Ojeda

Editora y diseño
María Luisa Martínez Passarge

Secretario General
Jesús Madueña Molina

Consejo Editorial
Ludmila Biriukova, Miguel Ángel Echegaray,
Evodio Escalante, Juan Gelman,
Eduardo Langagne, Carlos Maciel Sánchez,
Carlos Montemayor, José Emilio Pacheco,
María Vázquez Valdez

Consejo de colaboradores: Francís Mestries, Luciano Pérez, Begoña Pulido, Edmar Salinas, Javier Sicilia.

Representantes en México: Graciela Ayala Ruiz y Alfonso Peña Raigoza (Durango), Ludmila Biriukova, Guillermo Carrera, Rubén Márquez Máximo (Puebla, Pue.), Willivaldo Delgadillo (Ciudad Juárez), Verónica Loera y Chávez (Oaxaca, Oax.), Aglae Margalli (Mexicali), María Mercedes Nájera Migoni (Delicias, Chih.), José de Jesús Sampedro (Zacatecas, Zac.), Dora Moro, Teresa Serrato, José Reyes (Guadalupe, Jal.), Sergio Ricardo Venegas (Cuernavaca, Mor.), Amaranta Caballero, Heriberto Yépez (Tijuana), Ivonne Gómez Ledezma (Torreón, Coah.), Marcos García Caballero (Aguascalientes).

Representantes en el extranjero: María Antonieta Flores (Caracas), Rodolfo Häsler (Barcelona), Mario Licón (Sidney, Australia), Floriano Martins (Brasil), Josu Montero (Bilbao), Antonieta Villamil (Los Ángeles Ca., Estados Unidos), Edwin Madrid y Aleyda Quevedo (Ecuador), Krystyna Rodowska (Polonia).

Diseño de página web: Reyes Sánchez Villaseñor [mexking@prodigy.net.mx]

Editor de alforja virtual: Ali Calderón

Portada: CABO POLONIO, URUGUAY, 2006
(fotografía © Daniel Ortega Martínez)

Gráfica: CAROLINA KERLOW

alforja es una revista de la Fraternidad Universal de los Poetas.

correo electrónico: alforjapoesia@yahoo.com

Página en Internet: www.alforjapoesia.com

alforja no se hace responsable por originales no solicitados.

Domicilio: Copilco 300, ed. 7, depto. 503, Col. Copilco Universidad,
Del. Coyoacán, C.P. 04360, México, D.F. Tel./Fax: 5554 5309

Impresión: Exima, S.A. de C.V. ■ Panteón 209, bodega 3, Los Reyes Coyoacán,
Coyoacán, 04330, México, D.F., tel.: 5421 6301

ISSN 1405-5147

© Todos los derechos son de los autores. Cada autor se hace responsable por sus opiniones.

alforja

cumple once años de trabajo ininterrumpido desde aquel grupo inicial que se debatió entre el escepticismo y la incomprensión, alejada de un eslogan —“fraternidad universal de los poetas”— tan poco legítimo a esta comunidad.

alforja

fue una puerta que se levantó y abrió gracias al esfuerzo de muchos, un acceso que se pretendió colectivo, sin dueño ni patrón, sin autores específicos y sin herederos singulares. No podemos dejar de reconocer que la fraternidad fue, en su momento, motivo para la permanencia. La gratitud ha sido también el otro motor de cada entrega, del sentido de la ofrenda, del tributo, porque no dudamos que la poesía es eso, un regalo de la vida para evitar la muerte de la memoria. Sólo se olvida cuando se deja de agradecer el esfuerzo, el sacrificio de los otros.

Con este número concluimos la existencia de **alforja** como tal, como proyecto editorial, como revista que lleva el nombre de un pueblo de Cataluña, como bolsa donde se atesora o se conserva o se transporta algo, como nombre que le dio sentido al entusiasmo por la diferencia, por la lectura. Todo acaba, pero no es el fin. Digamos que ésta es una estación que abandonamos como parte de la historia no de una persona, sino de un colectivo que dio a ratos o de manera constante su tributo por la poesía. Pertenece pues a sus fundadores y a sus continuadores, a sus directivos y a sus colaboradores, pero sobre todo a los lectores.

Una palabra es un cascarón vacío si carece de significado y movimiento. Ahora toca a cada quien nombrar la puerta, lanzarla al mar —como los antiguos escandinavos del exilio— para fundar su propio territorio, su futuro, donde encalle ese artefacto de la casa. Allí pondremos el tributo, celebraremos la palabra, la honraremos.

Contenido

Muestra de la poesía uruguaya actual

RICARDO PALLARES <i>Nota introductoria</i>	7
WASHINGTON BENAVIDES, <i>Un hombre ha muerto, Li Po a una dama europea</i>	13
SELVA CASAL, <i>En mí es de noche siempre, Los misiles apuntan a mi corazón</i>	17
SAÚL IBARGOYEN, <i>Regresos, ¿Un niño como un sueño?</i>	21
CIRCE MAIA, <i>La muerte, Receta para hacer una vela de parafina</i>	23
SALVADOR PUIG, <i>Olores, Inexistir</i>	25
JORGE MERETTA, XXVI, <i>Desnuda no, Sobre el estrépito del mar</i>	27
JORGE ARBELECHE, <i>Monte vide eu, Con Martha en Florencia</i>	29
ROBERTO ECHAVARREN, <i>La emoción...</i>	33
ELÍAS URIARTE, <i>Donde no todo sea reflejo..., Equivocamos las distancias, La palabra amor del rey...</i>	35
TATIANA OROÑO, <i>Descontados, Papeles, Aporía</i>	36
LEONARDO GARET, <i>por adentro la tormenta</i>	38
ROBERTO APPRATTO, 2., 4. [estrofas finales]	40
LUIS BRAVO, <i>hojas de talco, Dos peras "no man ray" (naturaleza muerta)</i>	43
ROBERTO GENTA, <i>Padre, Hay dos mundos...</i>	46
MARIELLA NIGRO, <i>El río del cuerpo IV, De la muerte y el nacimiento</i>	48
SYLVIA RIESTRA, <i>Vellón, levadura</i>	50
RAFAEL COURTOISIE, <i>Enriquezca su vocabulario, El amor de los locos</i>	53
ÁLVARO OJEDA, <i>El país, la patria</i>	56
HEBERT BENÍTEZ PEZOLANO, <i>Hoy es fecha..., La milicada adivinó...</i>	59
SILVIA GUERRA, <i>Verbigracia, Preposiciones</i>	62
ANDRÉS ECHAVARRÍA, <i>líneas, risa</i>	64
WILLIAM JOHNSTON, <i>sirena enamorada..., una nube..., Antes que naciera...</i>	66
JORGE ARBELECHE <i>Testimonio</i>	68

Poesía uruguaya. Addenda

ENRIQUE FIERRO	70
TERESA AMY, <i>Explicación, Villa Cleóbulo, Isla de Jersey</i>	73
ALFREDO FRESSIA, <i>Senryu o El árbol de las sílabas</i>	77

Miscelánea

JORGE BOCCANERA, <i>Menudencias, Tareas, Monólogo del necio, El desespero, Reloj, Hablan los ojos de Nazim Hikmet</i>	81
CLAUDIO WILLER, <i>Llegar allá</i>	84
ABDUL HADI SADOUN, <i>Pájaro en la boca, Herencia, Peces muertos</i>	86

ISAURA LEONARDO SALAZAR, <i>Cuerpo sutil, Lengua de fuego (ardor intestinal)</i>	89
JANET MCADAMS, <i>De Silvestre</i>	92
ALFONSO KIJADURÍAS, <i>Poemas de última hora</i>	95
LEOPOLDO TEUCO CASTILLA, <i>Biología marina, Salamandras, Tsunami, La anciana y el gallo</i>	98
VÍCTOR RODRÍGUEZ NÚÑEZ <i>María Mercedes Carranza. Ese amor no se hace como la primavera</i>	101
MARÍA MERCEDES CARRANZA, <i>Sobran las palabras, La patria, Canto 1, Canto 6, Canto 23, Canto 24</i>	108
SOFÍA RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ <i>Max Rojas. Encajuelado afuera o tiritando adentro del poema</i>	111
MAX ROJAS, <i>Sobre cuerpos y esferas (Cuerpos dos)</i>	117
LASSE SÖDERBERG, <i>Las piedras de Jerusalén, El alejado lugar más alejado</i>	121
MIA GALLEGOS DOMÍNGUEZ, <i>El claustro elegido, Crear</i>	124
REBECA FLORES, <i>El camino de arriba; Una tarde, una ciudad; Solar; Y nos decimos aves...</i>	127
JORGE TIRZO, <i>No premien este poemario, Poesía experimental</i>	130
RAÚL CARRILLO ARCINIEGA <i>La resignificación del enunciado poético en la (temprana) teoría de la poesía de José Emilio Pacheco</i>	132

Artes plásticas

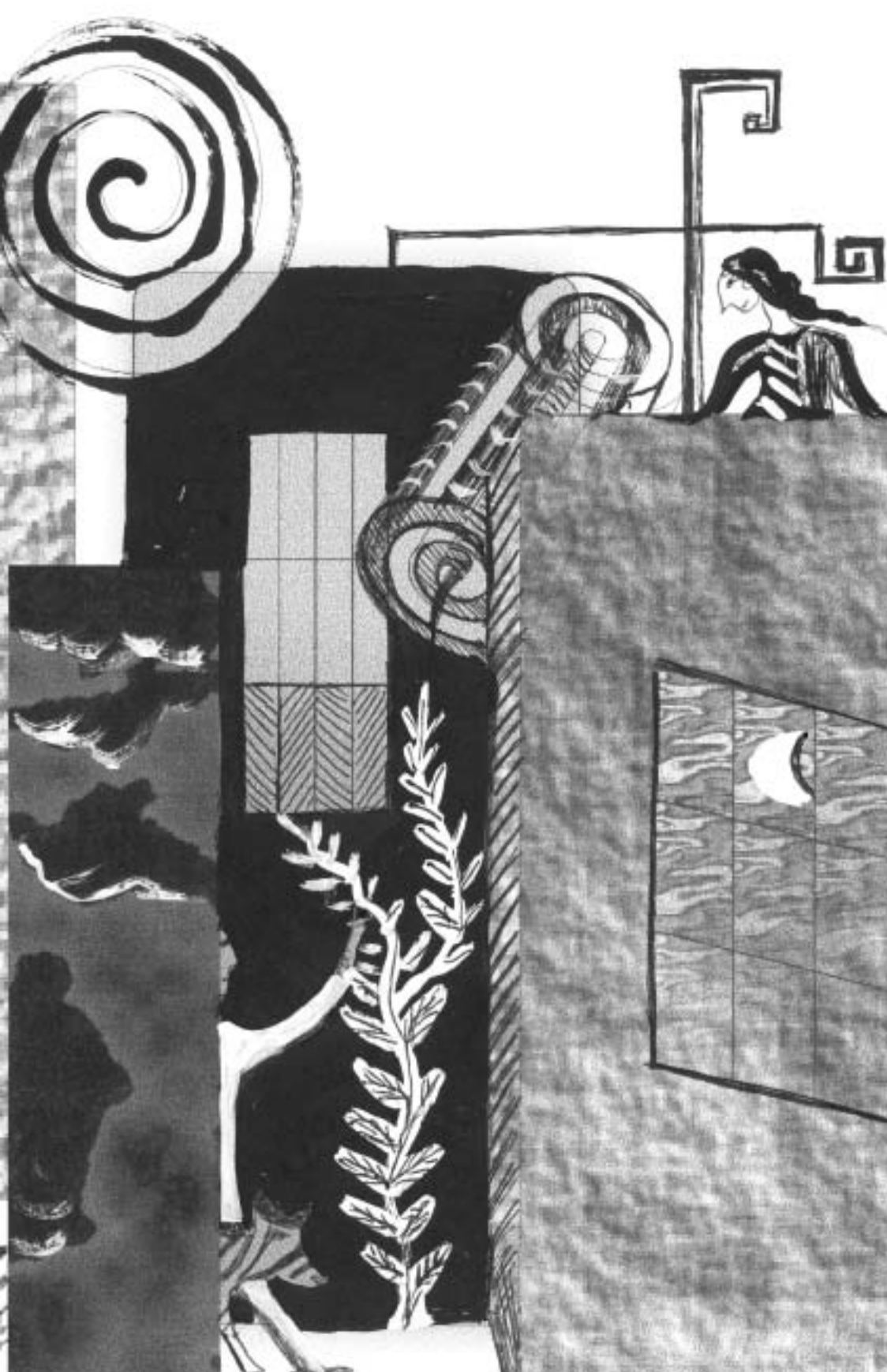
JOSÉ ÁNGEL LEYVA <i>Carolina Kerlow. El gozo y la ironía de la imagen</i>	139
--	-----

Crítica de la poesía y de los poetas

EVODIO ESCALANTE <i>Los problemas del verso en la poesía mexicana</i>	143
--	-----

Reseñas

ODETTE ALONSO YODÚ <i>Escrituras del asombro</i>	149
FERNANDO NIETO CADENA <i>Poesía ecuatoriana del siglo XX en Blanco Móvil</i>	151
LUIS PANIAGUA <i>Signos de traslado: la inmovilidad que se desplaza</i>	154
MOISÉS ELÍAS FUENTES <i>Traslación y trasgresión: Aires de Ellicot City, de Mario Campana</i>	157



Muestra de la poesía uruguaya actual

JORGE ARBELECHE | RICARDO PALLARES

RICARDO PALLARES

Nota introductoria

Esta muestra se propone ilustrar un panorama amplio y complejo, por lo que la selección que se presenta —a modo de ejemplo— no es antológica ni supone juicios categóricos. Por este motivo y por razones de espacio no aparecen todos los autores. Tampoco los recientemente fallecidos (Juan Carlos Macedo, Marosa di Giorgio, Nancy Bacelo) ni algunos residentes en el extranjero (Eduardo Milán, Alfredo Fressia, Enrique Fierro, Héctor Rosales). Hemos dado la posibilidad a los poetas de que fueran ellos quienes indicaran los textos a incluir, como forma de calificar a la muestra por medio de su participación y de la legitimación autoral de las opciones.

Próximos a finalizar la primera década del siglo XXI el panorama actual de la poesía uruguaya muestra una vigorosa producción, variedad y continuidad en la tradición de renovar sin rupturas ni cismas. Pasado el ciclo modernista se advirtió en nuestra poesía una heterogeneidad con pluralidad de sistemas, códigos, rasgos eclécticos y síntesis originales. En nuestra actualidad la heterogeneidad también es importante y evidente, tanto en las propuestas como en las estéticas que, en razón de la brevedad de la muestra, se entrevén o están latentes. Con todo, consideramos que las ejemplifica plenamente. Estas características del quehacer lírico uruguayo —intenso, como ya se dijo— se pueden vincular inicialmente con el eurocentrismo de nuestra cultura que abrevó en las diversas fuentes del “viejo continente”, asumidas como referencias insoslayables.

Dicho comportamiento literario e ideológico —que fue funcional al proyecto hegemónico— estuvo convalidado por una “masa” de lectores descendientes de inmigrantes europeos y por el proyecto universalista del sistema educativo. También se vio fortalecido por ideales de nación y por sentimientos relativos a la identidad colectiva, especialmente los promovidos alrededor de 1930, fecha del centenario de la Jura de la primera Constitución de la República, que fueron muy caros para vastos sectores. Dichas características están vinculadas asimismo con la influencia de los grandes renovadores contemporáneos de la literatura universal y latinoamericana, explorados por los artistas y bien conocidos en el medio local.

Las vertientes de tan diversos orígenes necesariamente habrían de ser recibidas con especial atención y, dada la atmósfera de espíritu cosmopolita reinante, con actitud atenta y abierta a las tendencias y novedades del resto del mundo. Esto ocurrió probablemente hasta poco después del medio siglo XX, cuando la posmodernidad tardía y las sucesivas crisis internas —económica y social— desconfiguraron el modelo que llegó a tener cierto prestigio más allá de las fronteras. Además, se comenzó a desestructurar el sentido y el papel del Estado como regulador, garante de inclusión y de derechos colectivos.

Es así que hoy sigue casi como inercia un cierto afán por la novedad, no obstante la facilidad de las comunicaciones *en tiempo real* y la necesaria búsqueda que cada uno hace de sus propios registros, tonos y singularidades. Este referido afán parece estar vinculado a un individualismo personalista corroborado por la Academia y por la herencia cultural. Pero también parece claro que finalmente fortaleció la resistencia de la poesía ante el avasallamiento de los derechos civiles, políticos y culturales que se inició en 1968. El universalismo básicamente europeísta que hemos referido, incluidos los componentes del imaginario, se puede mostrar muy bien desde el contexto de la generación de los poetas de los años de la década de 1920, que inicialmente procesó e incorporó el empuje de las vanguardias de comienzos del siglo con peculiar originalidad. En efecto, el nativismo (Pedro L. Ipuche, F. Silva Valdés) conjugó como movimiento literario las tradiciones telúricas, en la versión del campo uruguayo, con elementos de la figuración metafórica del ultraísmo hispanoamericano. De alguna manera el movimiento supuso una propuesta totalizante con voluntad de irradiar más allá de la poesía.

En beneficio de lo panorámico también podemos mencionar otra zona de esta generación, como fue la lírica de inspiración filosófica (Emilio Oribe, Luisa Luisi) o panteísta (Carlos Sabat Ercasty), la de un futurismo peculiar (Juan Parra del Riego, Alfredo Mario Ferreiro), concomitantes con la acción de cuatro revistas literarias de primera línea (*Los Nuevos*, *Pegaso*, *Teseo* y *La Cruz del Sur*; cabe agregar la revista *Alfar*, editada por Julio J. Casal en Galicia y luego, desde 1925, en Montevideo), los aportes de las artes visuales (Pedro Figari, José Cúneo, Carmelo de Arzadum) y de la música (Eduardo Fabini), situados en el proceso de la búsqueda y participada consolidación del perfil nacional.

Con lo dicho damos testimonio de la existencia de una multiplicidad en florecimiento expansivo —no de un laberinto— ya que, no obstante el radicalismo de los cambios culturales de entonces y de ahora, probablemente se trate de la misma diversidad que sigue caracterizando a nuestra poesía actual. Es resultado, entre otras

cosas, de la cultura promovida por la educación que, en lo fundamental, sigue centrada en el mundo, no en la aldea.

Tras los equilibrios de la generación del Centenario (1930), la generación del 45 incorporó cambios diversos que se manifestaron en todos los géneros. Fundamentalmente se trató de la perspectiva y las temáticas ciudadanas, lo cotidiano y lo erótico, un decidido cosmopolitismo, varias sagas de consolidación y renuevo de la prosa narrativa, innovaciones líricas y formales de sello posmoderno, relativismo y crisis existencial, registros polifónicos, experimentalismo, prácticas interdiscursivas, fracturas en el concepto y percepción del sujeto y decidido cuestionamiento del “orden” social.

La generación del 60, continuadora crítica del abanico anteriormente descrito e instalada definitivamente en la crisis mundial y local, continúa hoy aportando rica y sustantivamente a la configuración dinámica del *corpus* poético. Fue sacudida por grandes fenómenos políticos, sociales, continentales y mundiales, por el cambio cultural radical, las grandes transformaciones científico-tecnológicas, la caída de sistemas, cortinas, muros políticos, convenciones de tiempo y espacio, por el agravamiento de asimetrías y pobreza y por los cambios en los usos del lenguaje. Es la generación que, en términos relativos, soportó con más dureza los cambios, la que en pleno proceso de producción también debió aplicarse a reubicar lo canónico, a enfrentar la persecución de la dictadura y resistir.

Esto no significa que la generación anterior y las siguientes no hayan sufrido el mismo terrorismo de Estado, el aislamiento respecto de los lectores, la persecución, la censura, la cárcel, el exilio y sus consecuencias. Lo sufrieron en tanto que coetáneos, resistiendo con valores comunes, pero desde una contingencia diferente. Al menos porque los del 45 tenían una obra publicada y consolidada y los del ciclo en torno a la dictadura estaban en los comienzos, intentando configurar su voz en medio de un proceso en el que el mundo interior y el exterior ya no eran tal cual se les había enseñado.

Por dichas razones esta muestra, además, se propone testimoniar sumariamente el carácter multicéntrico del proceso de ocurrencia, de los temas y las obras, así como el sesgo alusivo —cuando no imprecatorio— que hay en el *corpus* de referencia en relación con la atmósfera e historia colectiva uruguaya reciente.

Asimismo, es probable encontrar algunas formas renovadas de denuncia militante como la ironía (Rafael Courtoisie), las





emergencias neobarrocas (Álvaro Ojeda), símbolos elocutivos de “otro” sujeto hablante (Hebert Benítez), el abandono de la discursividad y la titularidad estándar en favor de un heterónimo (Washington Benavides), el desmoronamiento de fronteras valiéndose de una expresión más integral, contingente y de relevo (Roberto Appratto, Roberto Etchavaren), un discurso alucinado, incesante, polifónico y visionario (Selva Casal), una entrañable y socialmente lúcida visión de mujer, sin “feminismo” programático (Nancy Bacelo, Tatiana Oroño, Mariela Nigro, Sylvia Riestra), un mirar desde atrás del azogue que interroga al espejo de la conciencia poética (Roberto Genta).

Próximos a la finalización de la primera década del siglo XXI no tenemos una cartografía uniforme para el actual panorama de la poesía uruguaya. Es rotunda y vigente la configuración de la generación del 45 y de la generación del 60, pero las posteriores —habría dos más, al menos— parecen poco coercibles para la designación y delimitación. Quizá por el poco tiempo transcurrido y por los fenómenos generados por el impulso libérrimo después del cese del quiebre institucional, ocurrido entre 1973-1984, al término del cual poco a poco se volvió a ver el estancamiento estructural, el empobrecimiento cultural y la dependencia del país. Así, a modo de ejemplo, a veces se habla de los “poetas de los 70”, de la “generación de la dictadura” o de la “generación de la resistencia”.

De los que llegaron más recientemente, en el cruce de las décadas de 1980 y 1990, se dice la “generación del margen”, más o menos vinculada a los circuitos electrónicos, al *underground*, a la experimentación transgresora, a fenómenos inquietantes de intertexto, interdiscursividad, transculturalidad, intervención ciudadana, *performances*, instalaciones, puestas orales, videos y cederrón.

Estas cuatro generaciones interactúan en un universo dinámico y pacífico en el que hay variedad de órbitas y muchos centros de gravedad. Las cuatro coparticipan en la producción, publicación y extensión cultural de la poesía, conforme a lo que se da en tantas otras literaturas actuales y en el área rioplatense. Amanda Berenguer, Carlos Brandy y Mario Benedetti siguen editando; algunos del sesenta ya reúnen antologías, obras “completas”, compendios (Marosa di Giorgio, Circe Maia, Jorge Meretta); los “jóvenes” publican o editan cada año cientos de pequeños volúmenes, multiplican el fervor, convergen exitosamente en certámenes, premios y otros eventos. Las cuatro generaciones también participan —aunque desigualmente— en el discurso crítico-cultural que da cuenta de la poesía, de sus voces y brechas de silencio, de la continuidad y desagregación, de sus estéticas y contenidos, de sus circuitos de comunicación, legitimación y reconocimiento.

No obstante, se aprecian situaciones de tensión propias de una época compleja y de incertidumbres —como la que hoy se vive—, ya que muchos de los creadores que cohabitan este mismo tiempo, al pertenecer a generaciones sucesivas, tienen diferentes horizontes, cosmovisiones, construcciones de subjetividad y estéticas. A todo esto se suma la tensión y dificultad que opone una política cultural que sigue siendo incipiente, que no logra cambios sustantivos en lo departamental ni en lo nacional y que no contrarresta las acciones de mercado de grandes sellos editoriales que “consagran” o silencian según sus parámetros comerciales y financieros. Desde otro punto de vista, esta tensión deriva del poco espacio editorial disponible y de sus muy altos costos.

Un corte sincrónico actual deja ver un jerarquizado número de creadores con múltiples registros que trabajan con diversas fases de intertextualidad, con fuertes apelaciones a lo metatextual, con acercamientos a lenguajes de otras discursividades como la cinematográfica, la del video, de los *blogs*, de otros audiovisuales y géneros de cultura académica y antropológica. Dicho corte también deja ver una experimentación que incluye —en razón de los contextos— desde lo ya recibido y clásico, como el soneto y la décima, hasta la captura interdisciplinaria de segmentos de otros macrodiscursos y de la prosa de creación poética. Además, deja ver la violencia social y política que se registró en las décadas de 1960 y 1970.¹

El corte vertical del que hablamos permite llegar a la razonable conclusión de que los lectores y su recepción reproducen la heterogeneidad y, probablemente, tengan un importante coeficiente de atomización. Puede arriesgarse una opinión de que el reducido “universo” de los lectores de la actual poesía uruguaya es disímil y que cada lector tiene experiencias y conocimientos apenas tangentes con los de otro. Podría tratarse de una secuela del periodo *de facto* que condujo a un repliegue en la individuación atomizada.

Si bien predomina el soporte papel, en la comunicación se hace cada vez más frecuente la pantalla electrónica y el cederrón. En la red circulan poetas y obras, ensayos, revistas virtuales y otras manifestaciones conexas. Todo esto daría cuenta de la permanencia de cierto elitismo, así como del relativo confinamiento y, paradójicamente, del universalismo incluyente de sus contenidos y posibilidades. No obstante, hay otro circuito de poesía, en paralelo al que aquí mencionamos, que también recurre a ediciones de autor. Es un circuito con diferente comunicación que parece gustar más de la mimesis, que utiliza instrumentos expresivos más próximos a lo “clásico y entendible” —en el imaginario, al menos—, pero que tiene no pocos lectores ni eventos.

Elitismo forzoso, relativo confinamiento y universalismo incluyente son probablemente otros tres rasgos que se suman a la caracterización de nuestra actualidad

¹ Hablando de narradores de la década de 1960, Graciela Mántaras dice: “Los años sesenta marcan la irrupción de la violencia crecientemente desembozada con que las clases dominantes procuran frenar protestas y reclamos. Marcan también la aparición de la insurgencia guerrillera. Buena parte de la literatura escrita por los uruguayos en esos años y en los posteriores es expresiva de esa situación. No porque la refleje o la muestre, sino porque la revela simbólicamente” (*Ejercicios de memoria*, Ediciones Biblioteca Nacional, Montevideo, 2008, p. 207).

lirica, cuya ocurrencia se da en un marco social fuertemente segmentado. Tengamos en cuenta que la segmentación y exclusión dejan fuera de la cultura letrada a casi un tercio de los habitantes del país y que la banalización de los medios masivos —especialmente algunos televisivos— aleja a la mayoría de las personas de las formas de cultura más complejas y elaboradas.

Salvo excepciones, no hay tirajes mayores a los quinientos ejemplares para un país con tres millones de habitantes y cuatrocientos mil emigrados. Asimismo, las políticas de difusión cultural son fuertemente selectivas, atadas a lo vincular y a los *mass media*, que recogen breves testimonios y opiniones —a veces con entonación crítica—, pero que, por lo común, no van más allá de una carátula o un breve comentario por semana o por mes, siempre que tenga el valor de noticia.

Esta actualidad lírica también se hace presente en otras formas de circulación (encuentros, CD, ciberespacio) y logra ingresar en parte a un dominio cultural más amplio y arbitrado, como el de la mediación periodística en diarios, semanarios, revistas, otras publicaciones afines y —excepcionalmente— en algún televisivo. Renglón aparte merecen las ferias de libros —especialmente la Feria Nacional de Libros, Grabados y Artesanías (dirigida por Nancy Bacelo)— y algunos otros eventos como recitales, puestas orales (Luis Bravo) en locales, boliches y lugares públicos, que no cambian el esquema.

Finalmente, digamos que en un país con matrices conservadoras, predispuerto a resistir todo cambio, la poesía no cede en su libre impulso creador, en su diversidad, matización y hallazgos. Tampoco deja de construir y testimoniar a un sujeto complejo, aherrado e interactivo opuesto al que procura y para el que educa el mercado. La poesía uruguaya actual explora la cotidianidad, los pliegues del amor-desamor, el infinito de la imaginación y lo desconocido, no para encontrar energías o minerales estratégicos, sino para dar cuenta de su compromiso ontológico e integrador, de sus creaciones expresivas, de las continuas mutaciones de sus “yo” —con un “tú” presente o ausente— y de sus propuestas estéticas.

Este país conserva desde hace un siglo la misma estructura académica en su sistema universitario, fundada —según Mario Wschebor, en *Hacia una segunda reforma universitaria* (inédito)— en profesionalismos según facultades y en parcelas de conocimiento, como si nada hubiera ocurrido en el mundo ni en la historia de las ideas. Sin embargo, la poesía trabaja en la transversalidad, en la interdiscursividad, en la complejidad de bucles recursivos. Piensa, siente, filosofa, construye puentes para la otredad aunque no la alcance; genera texturas, inventa redes y futuros, sigue trabajando como abeja de lo invisible y de lo nuevo. Asume lo inevitable pero rechaza lo imposible porque todo lo alcanza con la imagen y con su refundación continua del universo líquido del lenguaje, del silencio y la existencia.

Si bien se mira, nada de esto es ajeno a la poesía en sí. No obstante, vale señalarlo por nuestros contextos y rica tradición, porque actualmente nuestra poesía excede y desconoce los límites. Invitamos pues, a la lectura de cuanto sigue, porque dirá mejor aun que nosotros. ~

Ricardo Pallares. Departamento de Lengua y Literatura de la Academia Nacional de Letras, Uruguay.

Un hombre ha muerto

El 8 de noviembre murió en la noche
del Hospital Maciel, un hombre.
Un hombre del que no se sabía su apellido.
Un hombre al que decían, en los bares
de mala muerte donde limpiaba pisos
y los vasos y las mesas, solamente “Pacheco”.
Solamente como una broma que algún borracho
sugirió y se le pegó al hombrecito.
Bajo y trigueño, homosexual y alcohólico.
Golpeado una y mil veces en el submundo
donde pernoctaba. Hablaba torpemente,
pero leía libros y estaba mucho más informado
que la cáfila de escrucantes, gigolós
y tahúres, que se burlaban de su sexo,
de sus amiguitos y sus borracheras.
Había traspuesto los sesenta y padecía
de un mal cardíaco crónico. Alguna ama
de casa compasiva, luego que le limpiara el piso
o la vereda, lo ayudaba con algunos pesos extras
para los remedios carísimos. Pero nadie podía
imaginarse cómo sobrevivía. Una enfermera jubilada
le permitía un rincón de su apartamento
para dormir, junto a las bolsas de plástico
que lo acompañaban siempre. Y eran su armario,
su despensa y su biblioteca.
Muchas veces, a la mañana, cuando limpiaba
el bar del barrio, su rostro de luna sucia
mostraba las señales de su ser indefenso:

ojos a la funerala, pómulos negros, labios partidos.
 Allí va “Pacheco” —decían— pobre loco...
 Bamboleante con sus bolsas de plástico
 hacia ninguna parte.
 Se supo de su internación hace unos días
 en el Maciel. Se habló de un hermano (mítico)
 que vivía en el Cerro. Una doméstica del edificio
 de apartamentos donde vivía la enfermera jubilada,
 averiguaba alguna cosa. Que estaba muy mal,
 que no tenía recuperación. El 8 por la noche
 murió “Pacheco”. Pacheco o como se llamase. Murió
 de un paro cardíaco. Y la muchacha doméstica tuvo
 que andar en trámites en la Comisaría para lograr
 del Municipio lo necesario para su entierro.
 La tierra va a acogerlo, en su pobre ataúd
 de pino. La tierra va a abrigarlo, a él, que no tuvo
 nunca abrigo. La tierra va a nombrarlo con su nombre
 verdadero.
 Señor: no me interesa tanto que lo recibas en el Reino
 de Los Cielos. Porque no me aflige ese Reino. “Rey
 de Los Judíos” —te dijeron— como escarnio. Pero te pediría
 que le reservaras un rinconcito cálido, como el que acaso
 tuvo en el apartamento de su amiga, la vieja enfermera
 jubilada. También recuérdale con su nombre verdadero.

[De *La vida parodia al sueño* (inédito)]



Li Po a una dama europea

En escritura Kou Ouen, que es la más antigua,
 escribiré una poesía consagrada a mi remordimiento
 por no haber contemplado contigo a los vencejos
 como dardos moros acribillando las murallas de Toledo.

En escritura Ta tchouan, que es la escritura tradicional,
 inventada por Tcheu, ochocientos años por delante
 del nacimiento de vuestro Dios, consagraré un poema
 a la visita con que me dignaste una mañana en que
 dábame lo mismo la Vida o la Muerte.

En escritura Siao Tchouan, inventada bajo los ojos
 de hierro del ilustre emperador Che Houang Ti,
 consagraré una poesía a la sonrisa con la que
 recibiste el haberos ofrecido un loto.

En escritura Ly Chou registraré la tristeza
 que sentimos no por la golondrina muerta
 en el alféizar, sino por la pareja de niños
 abandonados que pasaron de largo.

En caracteres Long Tchouan semejantes
 a dragones, cantaré vuestros silencios temibles.

En caracteres Souy Chou que parecen los campos
 de trigo con margaritas rojas, cantaré vuestro esplendor.
 en aquel balcón de Beijing, sólo vestida de un nenúfar.

En caracteres Louan Fong Chou, que se parecen
 a la alondra suspendida del cielo, cantaré vuestra voz
 que alegre hasta una derrota.

En caracteres Tchouy Yun Tchouan que no parecen,
 son las nubes, destrenzaré vuestro cabello.

En caracteres Niao Tsy Tchouan, que son huellas

de pajaritos en la nieve, evocaré vuestros pies
menudos.

En caracteres Yn Lo Tchuan que se confunden
con los copos de nieve, soñaré tus mejillas.

En caracteres Tchouy Lou Tchouan, hermanos
del orvallo, cantaré vuestros dientes.

En caracteres Yu Tchou Tchouan, que parecen
hojas de jade, recordaré tus ojos.

En caracteres Tchouan Siou Tchouan, que parecen
estrellas o mejor linternas de Hokusai para las bodas,
volveré a cantar a tus ojos.

En caracteres Tche Yu Tchouan que parecen
las ramas del Árbol de la Felicidad, evocaré
lo feliz que me hiciste.

En caracteres Chang Fang Ta Tchouan, que son
los más antiguos y los más elevados,
registraré mi indignidad, al exigirte que sólo
a mí me amases.

Y en caracteres Fen Chou Tchouan, aptos
para las inscripciones funerarias, diré que enterré
el día de nuestro primer encuentro, totalmente
el Pasado y con él a todos mis más hermosos
recuerdos.

Li Po

(Adaptación libérrima de John Filiberto. Admirado y consternado
de no ser ejecutor testamentario del sinólogo Ernest Fenollosa,
como Pound, para cultivar los bambúes ideogramáticos de China.
18 / 04 / 08 – Montevideo)

[De *La pluma blanca del pájaro negro* (inédito)]

SELVA CASAL
(Montevideo, 1930)

En mí es de noche siempre

Qué tengo yo qué tengo
por qué no tiene fin ya mi delirio
y en mí es de noche siempre
el mar duerme yo no
cansados de girar duermen los astros
cuajada iba la noche de diamantes
bajo el inmenso ojo lunar
hasta dónde los mares primeros repican
tal el caos y el orden
el miedo de pronto aparece
ellos duermen yo estoy alerta
de continuo el mundo me requiere
no es sangre brasas es lo que por mí circula
cuando has nacido no hay dónde esconderse
nosotros convivimos con la nada
perdemos el recuerdo
los días son manzanos ardientes
fruto de una crucifixión
a la que no hemos asistido
cómo podemos seguir viviendo
para ti el holocausto
la sorpresa de ser
como una bengala velocísima desaparezo
hay cuerpos.

[De *Ningún día es jueves*, 2007]

Los misiles apuntan a mi corazón

Los misiles apuntan a mi corazón
la puerta se cerró
el viento quedó solo
ahora quién puede recuperarle
nadie
dónde están los que matan
los asesinos son dulces en mis manos
y mi vientre es un campo de batalla
no conozco a los que me aman y ellos no me conocen
me arrancaron de un vientre de una espada
la noche fulguraba
el sol es triste y duele
es maravilloso estar vivo
es maravilloso estar muerto
arden las ramas las estrellas
mi corazón ardía
el paraíso es así fulgura y duele
huyamos
tocarás mi ventana con una hoja amarilla
y me levantaré desnuda
si sabes mi locura
despiértame
de prisa márame
no sé quién soy no existo
pero amanezco siempre sorprendida
como de haber estado en algún sitio oculto
aprendí a deletrear tardíamente los colores
y la luz toda fue
yo no quería aprender a leer a escribir
yo no quería nada
me arrastraron
me sujetaron del pelo
me golpearon
los maestros

las instituciones los estados
ahora los misiles la otan
ahora se me caen los ojos
voy por el mundo como un estallido
porque mis amores se asemejan al viento
porque éste es un bosque precioso
donde también suceden asesinatos
los misiles apuntan a mi corazón
nos suceden catástrofes
siento una angustia cósmica
nuestros huesos al aire
me abrazo a este planeta me derrumbo
perseguiamos mamuts perseguiamos la luna
no estamos quietos nunca
todos
en la luz y en la muerte
somos contemporáneos
bien lo saben los dioses las estatuas
el desatino atroz de vivir en un cuerpo solo
ah qué bien ya es domingo
resucitaremos otra vez
no volveré a la escuela esta vez no estudiaré leyes
como en 1960
fue será distinto
en el tiempo de la justicia
pienso en un mar oscuro
en bestias flores
acaso ellos se salven de la perversidad
animales queridos orugas incipientes
las moscas roen nuestras entrañas
la carne constelada de las vacas es azul y renace
las arañas no nos perdonarán
ni los monos que devoramos vivos
al hombre que ayuna tuve en mi vientre
y me dio vergüenza comer
porque nosotros comemos

y envenenamos el mar y las hormigas
 Cristo ven
 termina simplemente mi esqueleto
 Buda ven
 entrañas de los niños asesinados
 de la niña que fui
 vulnerada asesinada
 en una escalera
 entonces vi cosas hermosas y grité
 moría y era hermoso
 mi padre se asustó
 caían estrellas yo caía
 holocausto
 las espadas apuraron el miedo
 a quién apuntan directamente estos misiles
 este reto a la vida
 a quiénes esta furia
 a quiénes sino a mí.

[De *El infierno es una casa azul*, 1999]



SAÚL IBARGOYEN
 (Montevideo, 1930)

Regresos

Regresan las musas de sus viajes profundos:
 en el rostro estallan mínimas arrugas y lunares.
 Las pieles de cada mano retienen
 el sabor de contactos súbitamente lejanos
 el calor del pan tejido con harinas extrañas
 el olor de otras manos que de golpe envejecieron.
 Regresan las musas como estandartes
 lastimados por la guerra
 porque una especie de destino
 las aleja de todos los lugares
 las aparta de una oscura quietud
 de un esperado reencuentro
 las retira de una órbita de contactos transparentes
 las impulsa hacia una dimensión
 de palabras perdidas.
 Regresan las musas a rescatar
 pedazos de la saliva propia
 trozos de los propios gestos como sombras
 que nadie vio ni barrió ni quitó
 de los platos y vasos desnudos
 de las servilletas huérfanas
 de las mesas en derrumbe
 del esqueleto de las sillas desoladas
 de los manteles como bichos solitarios
 de los teléfonos ahogándose en medio
 de un humo certero implacable.
 Regresan las musas:
 ¿alguna vez se fueron
 se apartaron en verdad de sí
 y de aquí?
 ¿algún día acabarán de llegar?

¿Un niño como un sueño?

Es otro calvo niño oxidándose
no como piojo elegante y galáctico:
no como escarabajo de sacros excrementos:
no como audaz cernícalo de plumajes envolventes:
no como ansiosa tortuga
 con todo un desierto a cruzar ensombreada:
no como cilíndrico gusano de roja hermosura
 rechazada por un presunto dios universal:
no como un nudo de bacterias devorando
 hasta el vacío que su propia transparencia sostiene:
no como una expansión de glándulas insaciables:
no como sudores radiantes que serán
 un irreconocible gas el próximo mediodía:
no como un ombligo que en medio del horror
 no podrá cerrarse:
no como las rodillas que todavía vuelan
 adentro de cada hueso de la bailarina muerta:
no como el infante fetal que al nacer
 mastica placentas y pellejas desdeñadas:
no como tus cabellos que tratan de gritar
 su seca soledad en lo interno de un zapato:
no como las negadas nalgas con su blandor
 de dulzura y podredumbre:
no como tus rostros formados cáscara a cáscara
 de labios y párpados quemantes:
no como ese otro niño cayendo sin término
 hacia la raigambre final
de sus almohadas negras.

[De *Rojo es el silencio*, 2007]

CIRCE MAIA
(Montevideo, 1932)

La muerte

A las tres de la tarde le anocheció de golpe.
Se le voló la luz, el piso, las agujas
del tejido, la lana verde, el cielo.
Ves qué fácil, qué fácil:
un golpecito, un hilo
que se parte en el silencio
a las tres de la tarde.

Y después ya no hay más. De nada vale
ahogarse en llanto, no entender, tratar
de despertarse.
Muerte, de pie, la muerte
altísima, de pie, sola, parada
sobre mayo deshecho.

[De *En el tiempo*, 1958]

Receta para hacer una vela de parafina

En un recipiente cilíndrico, ancho y chato
—no queremos una vela finita y alta—
ponemos parafina líquida, previo calentamiento,
y antes de que endurezca se le agregan
algunas sustancias colorantes; también
piedras o semillas secas. En el medio, el pabito.

Después de estar sólida y fría
se retira del molde —ya está pronta—.

Tienes entre las manos un objeto
que te envía a los ojos un paisaje brumoso
y a la piel la más lisa sensación, pero

quedaron como úlceras en una piel finísima
unos pequeños huecos, donde asoman
las semillitas, muy amontonadas.

Al girar la mano se ve detrás la abierta
herida oscura.

Es cierto
que de lejos nada de esto se nota.
(Tampoco notas mucho en la mirada
de los demás, pero seguro llevan
—seguro es que llevamos— las bruscas aberturas
¿hacia qué, hacia dónde?)

No es nada claro
el efecto final, salvo cuando la vela
se enciende en una pieza oscura:
como llamados desde un largo sueño
despiertan a su luz —cálida, breve—

las tapas de los libros, las cucharas
a cuanto la llama temblorosa se arrima.
El soplo que la apaga
devuelve todo a su silencio seco
y la vela regresa a su mezclada
realidad: la lisura
rota en heridas.

[De *Breve sol*, 2001]

SALVADOR PUIG
(Montevideo, 1939)

Olores

Casa, el olor a casa,
a tiempo que se fue de la mano,
a la mano que busca
entre las sombras la sombra
de su cuerpo, el pan casero.

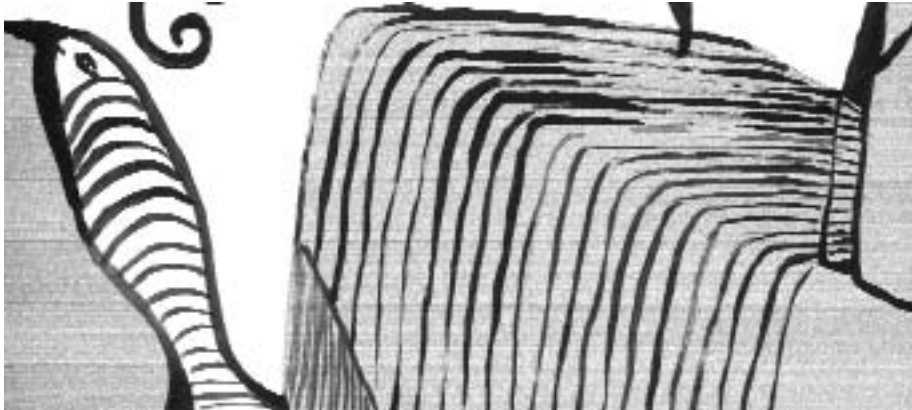
Olor a agua, al agua
que habita en un lugar
donde las sombras andan
por adentro de todas las sombras.

Con sólo olor debiera ser posible
hacer el sol, luego una luna,
las estrellas, una mano y
si el tiempo alcanza, una casa
visible, un pan casero.



Desnuda no

Desnuda no
arropada a piel
a tallo
a pétalo
cubierta
por el simple desnudo de vestirse
abismada a su sombra
extrema de cerrarse
en mis ojos
todavía.



Sobre el estrépito del mar

Sobre el estrépito del mar
desde el vendaval del cielo
luna de verano.

Ya dormirás
cuando los peces
puedan cerrar los ojos.

[De *El sobrante del humo*, 2000]

JORGE ARBELECHE

(Montevideo, 1943)

Monte vide eu

Ahora
en esta mañana de lunes
burbujeante de agosto
cuando el calendario se estira
hacia septiembre y la semana empieza
a erguirse para desembocar
en ese sábado de ancha hechicería
y luego despeñarse
en el domingo de noche entre el polvo
difuminado de los sueños

ahora
en el bosque nevado de esta página
empiezo a rescatar las huellas que acaso
con la tinta al secarse se deslíen

así
al norte al sur al oriente y al poniente
limitaré con las palabras un perímetro
donde el hedor de la huesa no penetre

en esa superficie
los cachorros del viento dibujarán
el aire
en sus ladridos
y dándole una vuelta de tuerca al almanaque
pienso:

—una tarde—
setenta años o menos hace
en el pliegue secreto de esas horas

una muchacha y un muchacho
se divisan se miran se entretejen

(alguna vez oí:
fue en la calle Sarandí
—paseando—
que mis padres hicieron una trenza
de tiempo y de miradas)
los dejo así:
en la fotografía de la memoria y
en el bullente sonido de las letras

decreto entonces:

y vivieron felices

destierro
las arrugas el reuma el hospital
las enfermeras el tubo del oxígeno
la mueca del silencio y la mañana
aquella cuando los olores a lana y cobertor
se coagularon
en el pozo de todo el pudridero

anuncio:
el amplio espacio de esta hoja
los alberga

aquí
no reventará la lluvia
en una agua dormida para siempre
no estallará la flor en sus arterias
no se desatará el azulado nudo de sus venas
no reventará el dique de sus huesos

aquí
han de sonar

todas las palabras escondidas
debajo de su lengua.

El aire se hará
—por esta vez—
cóncavo y convexo.

Los fundo
y fijo
cuando por esa calle Sarandí
setenta años después una pareja
adolescente pasee de nuevo
su belleza y vuelvan a ser otra vez
Paris y Helena
partiendo hacia su Troya
desde la bahía de agosto de
Monte vide eu.

[De *Para hacer una pradera*, 2000]

Con Martha en Florencia

Comienza a hacer oscuro y es el frío.
Intemperie.
La tarde entra en el sueño
y toma a su pesebre como
cansados caballos caminan a su establo
al deslizarse la noche por el aire.
La noche cubre el aire.
La noche cubre al durmiente y al insomne.
Ella duerme. Yo velo.
Escucho su respirar acompasado
su batalla de amor contra los días
escucho el palpitar jugoso de sus libros
su espada de palabras y sonidos.
Los platos de la cena

quedaron apilados
y en ese rincón de la cocina
—como pájaro durmiendo acurrucado—
se escucha un amplio respirar de vida.
Cada tanto nos vemos
en alguna vuelta imprevisible de las horas.
Y estamos más cansados porque estamos más viejos.
Quizá también más tristes. Y acaso más serenos.
Esta es la cuota que nos tocó en la vida
con vida y muerte y amor y desamor
y amor de nuevo
y gana
y esfuerzo
y la fatiga.

Y volvemos a hablar
yo le cuento y ella me cuenta y yo le digo
de mi hermano muerto
y juntos recordamos
sus ojos tan azules que azulaban los ojos de los otros.
Le cuento que una mañana de Benares
(Varanasi la llaman hermosamente los hindúes)
he visto a un perro
comerse la oreja de un cadáver
y le cuento que mi hermano tenía ya
en su cuerpo de luz
el tenebroso color de lo podrido
porque toda la muerte es una sola e igual
y es siempre un acto de barbarie
y siempre su sombra va
delante, detrás, o dentro de nosotros.
Le cuento que pienso a veces
en las nubes como pastores blancos
que preparan la mesa roja de la resurrección
y allí estaremos todos sentados y serenos
mirándonos mirar la cabecera
donde nos estará mirando Dios.

[De *Alfa y Omega*, 1996]

ROBERTO ECHAVARREN

(Montevideo, 1944)

*

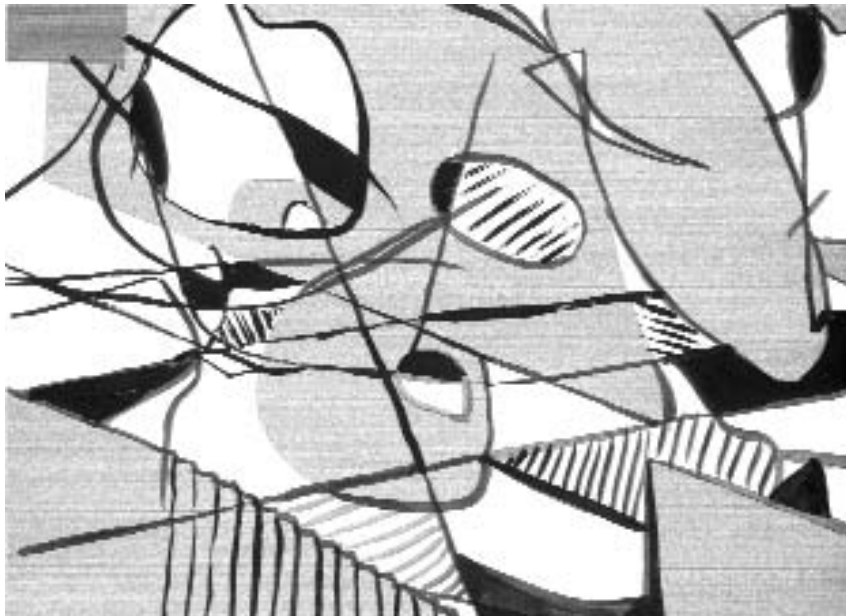
La emoción, ejecutando un programa corto
acerca de lo irresistible,
probó ser tan positiva como siempre,
una pestilente caterva.
Perros-lobos aparecieron al conjuro
demoliendo giradiscos en la lucha,
esgrimiendo algo enredado y acusador
encogieron los hombros y procedieron a justificar
su inclusión en el programa
inclinándose peligrosamente oblicuos
sin caer nunca del todo,
escupiendo pelos, su garganta licuada de bravura,
la piel barriendo el cordaje,
sopapos en la jeta
a través de la corrida de obstáculos del circuito independiente.
Un delirio de interpretación mata el pop.
Lo llamamos rallador.
Destruye el pop al encapucharlo.
Se hipostasia en una metáfora de sí mismo
pero el relieve de sus estratos no retrotrae todavía
un olvido del miedo.
Si lo recuerda, se detiene prácticamente,
o intercambias un no miedo por miedo,
mientras tu intervalo de atención abre un sistema
sobresaltado no homogéneo de sudoriento pánico,
un obsesivo trastrocamiento de conciencia,
una dialéctica ofuscación por apurarse
como si pudiera poner fin a la historia,
como si pudiera impedir que algo suceda al hacerlo suceder
en un trance de contemplación ideal
mientras una sonrisa, como látigo, pasa de vos
a considerar una amenaza de destrucción deliberada
y absoluta.

Una figurina abre las piernas,
se da vuelta hacia vos
simulando despertar a medias para descubrir
un mero dato
referido al que mira de reojo antes de que el bus de la aerolínea
se detenga
en una parada de enlace.

“Hay una sombra en mi corazón.”
Te vas. Un maldito episodio.

Siempre un paso más adelante
te quiero ver fuera de mis lágrimas.
Lo creas o no, si cierras los ojos,
no más lágrimas.
Lo creas o no
me alejo para agujerear la lonja del chicote en vivo.

[Fragmento de *Casino Atlántico*, 2004]



ELÍAS URIARTE
(Montevideo, 1945)

Donde no todo sea reflejo...

Donde no todo sea reflejo de dioses, reflejo de
hombres, reflejote reflejos.

Donde de pronto despierte el antiguo orgullo y nos
encuentre la noche insumisos y vigilantes.

Equivocamos las distancias

Equivocamos las distancias, medimos mal los pasos,
Entendemos que detrás de cada “reflejo” (alcanzar fácilmente
La llave de luz en la oscuridad, responder casi sin pensar
Con la palabra exacta) había toda una historia que debe ser
nuevamente aprendida.

La palabra amor del rey...

La palabra amor del rey, la palabra amor de los cortesanos,
La palabra amor de los palafreneros, la palabra amor de los
Bufones, la palabra amor de los trovadores, la palabra amor
De los desmemoriados, la palabra amor de los traidores, la
Palabra amor de los bienaventurados, la palabra amor de los
Cobardes, la palabra amor de los mal amados, la palabra
Amor de los solitarios, la palabra amor de los sin palabras.

[De *Breviario de la peste*, 1986]

Descontados

Aquí ha pasado algo.

Hasta hace poco éramos
sol y sal de la tierra

Homosapiens. Max Scheler.

Ahora somos esto:
los que estamos

afuera de la cuenta

de 90 000 muertos o desaparecidos

los ojos.
los oídos.
tentativos.

[De *Cuenta abierta*, 1986]

Papeles

Tras de nosotros hay papeles con tu letra
anotaciones cartas efímeros billetes
garabatos de ocio distraídos grafemas.

Tras de nosotros hay papeles con mi letra
pañales son toallas
repasadores tibios

donde vuelve a ocurrir algo ocurrido:

cae un cuerpo y lo salvo
lo acaloro
 enjuago un tenedor
lo envuelvo y lo devuelvo
sano

ocurre algo y lo asisto

sólo verlo existir sólo
tomándolo
en el hilo cursivo de la letra:

no dejarlo caer no consentir
que caiga
lo caído.

[De *Tajos*, 1990]

Aporía

Océano no hay
sin naufragios ni ahogados
sin víctimas
no hay
océano
que no lama una orilla
como a llaga
o herida.

[De *La piedra nada sabe*, inédito]

LEONARDO GARET

(Salto, 1949)

por dentro la tormenta

cuántos árboles son necesarios para sostener un amor
cuántos animales uno tras otro abiertos
 guiñan tus ojos
te permiten tener la rodilla en su lugar
 flexionarla
 saltar
cuántas mariposas abren tu boca
cuando dice ¡oh!

 y vos y yo
como si el aire fuera eterno
como si el mañana fuera
un aparador al que le ordenamos los vasos

 quietos
que no escape ningún pétalo de milagro
 somos la copa final
y cuidadosos también
 los labios.

[De *Vela de armas*, 2003]



1

Aquel que ha llegado a la sospecha
de que cuando no se los ve
los gallos ya iluminan el horizonte
entiende el intercambio carnal de las cosas

hay horizontes así
 con gallos
que no piden cobranzas a la vida
sino ponen colores atrás de la noche
para que luzcan
 la vida
 la noche

hay horizontes que te quedan
adentro del ojo
 y podés variar sus colores

la luz derramada sobre una sábana
donde dos confunden sus cuerpos
 penetrados por el mismo viento

dos que buscan el agua prometida
las tablas de la ley
 después de las últimas ropas
 cuando uno para el otro
 no tiene más secretos que los que él mismo
ignora

apriessa cantan los gallos
toda vez que se mira un horizonte
e quieren crebar albores.

[De *La sencilla espiral de los sucesos*, 2005]

ROBERTO APPRATTO

(Montevideo, 1950)

2.

un principio romántico: un parque solitario y sombrío
y un lago en las afueras, en el atardecer, en la quietud
de un caserón en ruinas:
el viento suena en las alturas de un paisaje montañoso,
el mundo escrito con una nitidez resplandeciente,
con el sol que invade una espaciosa estancia
y lo toma de espaldas, en un alto de la inspiración
cuando imagina hojas que van cayendo de los árboles
al suelo: tiene el movimiento en la cabeza, pero no sabe.
el ensueño
es un viaje, la turbulencia que sacude el lago.
su sentimiento,
que deja a las colinas, al aire de alrededor, a la luna,
impregnados. la fuerza de lo que está escribiendo ahora
es inmensa, la profundidad de su imaginación
llega hasta un fondo de sí mismo que no conocía
hasta que pensó en ella un segundo,
un interior de túnel que el poeta
convierte en himno
a su soledad. ella sabe quién es él,
ella también tiene un interior que se enciende,
un infinito
que no es sólo el amor:
es bueno callar por un segundo.

4. [estrofas finales]

nosotros como uruguayos,
sentados contra la ventana,
miramos una cosa por vez,
sin usar subjuntivos;
cuando caminamos por la rambla,
por avenidas,
por un parque,
algo en nosotros piensa,
con prescindencia,
pero mucho rato,
en una idea general del sexo,
un ritmo,
un color:
el silencio forma parte de la discreción
y todos somos orientales.

nosotros como uruguayos,
sin embargo,
levantamos la voz: supongamos
una historia en el borde de lo moderno:
“y yo le dije”;
tal vez compensamos nuestras blanduras
con una fuerte necesidad expresiva,
tal vez nuestra pasión por la crónica policial
eleve el gesto hasta regiones estéticas;
tal vez nuestra tendencia a la soledad.
pero, como uruguayos, preferimos
un poema, una frase leve,
un couplé, un poster
que nos ilustren:
lo anecdótico absorbe nuestra respiración

con un cierto dejo de horror que no percibimos:
como uruguayos, a fuerza de sensibilidad,
no percibimos. somos
otra cosa, otra gente,
un fervor colectivo que cristaliza
en lo estrictamente individual.
¿será por eso que todo se olvida?
¿que sólo queda una crema —que la cucharita
rápidamente saca de la taza—
sintetizada en furias instantáneas,
en inteligencias nocturnas, de cantar por la calle,
de aspiraciones confusas a cosas
paralelas, amores lanzados
desde el centro mismo de nuestro lugar común?

nosotros como uruguayos, después de todo,
nada podemos aprender: en medio
de nuestra incesante fluctuación,
como patitos en la laguna del parque
cuando sienten en las plumas el aire de las grullas
del canto quinto del infierno
pensamos que está bien.
Un sentimiento de bahía
marca la permanencia, a cierta hora de la tarde,
de un tajo delicado, una dispersión,
una ironía: como si pudiéramos
equilibrar la profundidad de la tragedia
con una referencia a las variaciones del clima
decimos: está cambiando
como uruguayos

[De *Levemente ondulado*, 2005]

LUIS BRAVO
(Montevideo, 1957)

hojas de talco

a veces también
habla para llenar el vacío.
y se aborrece. y se divierte.

eso, la transparente fragilidad de un espacio
señalado para borrar el asombro
y entrar en la Villa.

II
espéculo de pupila
percibe un poco más de lo habitual;

acuosa caverna donde algún secreto brillara
y perderse al nombrar pudiera.

III
derrama, concentrada en un punto invisible,
la luz de ese agujero. e inventa.
o aprende a usar la saliva de esa lenguapiedra
como se usa un instrumento de precisión.

IV
¿el resplandor de lo escrito presta oído a la voz?
¿qué voz anima lo que en la página se inscribe?
¿la inscripción, palpita?
¿a quién oímos, cuándo?
¿quién dice qué?

¿sólo porque tiene lengua, porque tiene mano, fala?
¿escucha voces y mente?
¿encanta el canto a la serpiente o a la flauta?
¿juego o tránsito del alma?
¿de los dioses alquimia en el lóbulo derecho?
¿pliegue del repliegue que despliega?
¿vicio adánico, jitanjáforo, de nombrar?
¿es la cosa antes y después de la cosa y nunca la cosa en sí?
¿es la pregunta infinita y por eso canta?
¿eh?

V

el templo: silenciosa contemplación.
el silencio infinito.
no hay lugar para tanta palabra en la palabra infinito.

VI

anduve escribiendo el libro infinito
en sus páginas de otoño, verdes.

di voces por el pretil del silencio, fui
hasta la otra punta, en puntas de pie y
vine con algo, en alguna frase
hecha polvo como la magia del sueño.

memoria de tan frágil al tacto de la uña
que al rozar raya y se hace polvo.

VII

y otra vez el blanco silencio
en lo oscuro a decir vuelve.

[De *Árbol veloz*, 1998]

Dos peras “no man ray” (naturaleza muerta)

Study of two pears

WALLACE STEVENS

*Las peras nunca se revelan
a gusto del observador*

JORGE GUILLÉN

Una amarronada, la otra amarilla

¿acaso lo oscuro sea más dulce?
más blando sin duda. Dudo
en cuál hincaré el blanco diente.

Llegaron juntas de la feria.
Están una junto a la otra,
—sus tiempos de maduración difieren—
sobre la misma mesa.
Y no podré pelarlas al unísono.

Una con aroma de peras ¿quiere
ser devorada?; la otra, ¿disimula
bajo dorada piel? Son cuerpos
sensibles, apenas una yema los ahueca.

La amarilla tiene un rubor,
la otra un lunar castaño en su cadera.

*No son dos mujeres desnudas sentadas
de espaldas: estas dos peras, no.*

[De *Liquen*, 2003]

ROBERTO GENTA

(Montevideo, 1957)

Padre

Siéntate padre.
Escucha cómo el mar rasga mis papeles.
Siéntate y escucha:
he ido abandonándolo todo.

Sin miedo, desnudo,
camino con un manojo de poemas.
Por las noches lloro aquello que tanto quería
pero el viento y su sombra han devorado mis pasos
y no hay timón ni timonel ni velamen
donde clavar el llanto.

Estoy sepultando la cordura.

¿Escuchas cómo el mar gime en mis papeles?
¿Lo escuchas, padre?

Pero hablemos de nosotros.
Allí tú con lentes y sombrero
mirando la tela que pintaste
en mil novecientos cincuenta y tres.

Aquí yo
rodeado de ausencia y de botellas.

Pero hagamos un trato.
Tomemos una fotografía para detenerlo todo.
Asesinemos la música.

¿Han muerto los jardines?
Aquí las flores crecen en el mar.

Alguien maneja nuestros pensamientos
pero a ti los sombreros te protegen.
Perdona entonces a tu hijo
atrapado por cosas que no existen.

Desde lejos
llegan voces profundas que no puedes oír.
Dicen que tome la fotografía y que me largue.
Que bese tu frente y me vuelva a los húmedos arenales.
A la certidumbre azul de mi naufragio.

[De *Decúbito dorsal*, inédito]



*

(a la entrañable poeta Selva Casal)

Hay dos mundos ocupando el mismo lugar:
el de la realidad y otro que repite nuestro miedo
o hay dos mundos: el de las anticipaciones
y éste en que escribimos lo escrito
en el que bebemos de un vino que ya no existe
donde damos muerte a la muerte

[De *Sangre sucia*, 2002]

El río del cuerpo IV

Así, si en el cuerpo naciera el río,
si la poesía vertical
desgranara en él su pedrería
y voltearan a su paso los recuerdos,
agotadas margaritas
amarillas deshojadas los penares
los dolorosos desmayos como quebrados juncos
alegrías, camalotes brillantes
y espeso plancton, las dudas y temores.

Si pliegues en la ensenada de los años
así en él formaran las arrugas
desesperada la piel en su tersura
desconcertara al tacto, si engañara
la juventud antigua su luna oscura
ese espejo, como el cielo, de la vejez que viene

enjoyada yo andaría
cascando los brillantes abalorios
engalanada entre lo verde y lo fluido
entre las ondas verticales
los erectos remolinos
el elevado albur

allá en lo hondo.

[De *El río vertical*, 2005]

De la muerte y el nacimiento

A Marosa di Giorgio

Aprieta y duele. Un árbol
laúd barcaza pero ataúd,
llegada a la madera, la poeta
en la raíz del viento en el silbido
en la fría humedad de la rotura
en la luna del hueso enterrada la hoz
con su corte en el aire sin remedio.

Ha entrado en la magnolia
a la pasión del árbol lleno de cosas vivas
y de niñas antiguas.

Ahí adentro ella escribe
sobre la flor enorme
con su ala menuda.

De este lado
se caen las piedras de la boca
y se incendia la lengua

y luego la poesía se pone un traje oscuro.

[De *La rotura después del nombre*, inédito]

SYLVIA RIESTRA

(Montevideo, 1957)

Vellón

El cuero de la res, su vellón
colgado al aire
para secarse sacarse los restos de vida
de recuerdo;
una pieza de puzzle
recortada sobre el azul intenso
sobre el verde oscuro
intercambio de sitios
El cuerpo será velado en vinagre
durante la noche
facilita el cocimiento mejora su gusto.
La cabeza del cordero casi intacta colgando del cuero
esa cabeza veía berreaba era feliz
en los cuentos de mi madre,
en la memoria de esos cuentos
Se recortaba sobre una pradera celeste;
había una oveja que se distraía
un cordero que se aventuraba
Sobrevenía la pérdida, la búsqueda
el ahogo compartido
yo pedía siempre ese cuento
su principio despreocupado
su final feliz
su angustia su derrotero calibrado
un puzzle cercenado incompleto
la idea de la desaparición insostenible
a no ser por su naturaleza de cuento
a no ser por la felicidad final del reencuentro
Sobre el cordero caía la culpa siempre cae la culpa

el rayo de dios la intemperie cósmica
“cordero de Dios que quitas el pecado del mundo
ten piedad de nosotros”
ahora colgando de un árbol, de un poste
Medir el sufrimiento desde ese cuero memorioso
o desde la madre eglógica
buscando en cada foso del terreno
a su hijo perdido
Se suceden noche a noche
las ovejas blancas rebozantes de lana
las madres que buscan a sus corderos
perdidos de dios
de la piedad de dios
de la piedad de los hombres

El cordero asado a fuego lento
su sacrificio
los invitados y los parientes
de los invitados
observan al cordero estaqueado
deprivado, horizontal
en medio de risotadas brasas cenizas
El cráneo reseco como mascarón de proa terrestre
en medio de un mar verde
La oveja encontraba al cordero en el final del cuento de mi madre
topaditas de abrigo de lana de vellones de letras de balidos
La madre del cordero asado busca al cordero perdido
Los invitados y los parientes de los invitados no la ven no la oyen
o parece
Ella no sabe que repartieron en porciones humeantes la culpa
ni quién se llevó al cordero quién traicionó el final del cuento de mi madre
quién repartió en porciones la culpa
quiénes silenciarán lo que supieron, lo que todavía saben

[De *Tramas de la mirada*, 2008]

levadura

nadie acertaría ni creería la verdad
la temperatura
de esta postergación
el tiempo de levadura
de esta masa
el pánico a la palabra
a la palabra
que se hace carne
tan de verdad
tan corruptible
—como la carne—
nadie imaginaría
esperar por ejemplo
un día claro
abierto
posible
que desaliente una insistente ala negra
que se instala —intrusa—
al oído de algunas palabras
de esas palabras sin distancia
que no se saben ubicar
palabras de rapiña
entrometidas
que no saben siquiera
eso:
mantener la palabra

[De *Palabras de rapiña*, 2002]

RAFAEL COURTOISIE

(Montevideo, 1958)

Enriquezca su vocabulario

Ve al diccionario rescata
la palabra “íngrimo” y me avisas.
¿Volviste? A esta hora
están matando un gallo en Senegal
óyelo bien
le están cortando el cuello
a un gallo que no eres tú
no te importa su nombre
sin nombre un gallo
pudo ser hombre
el destino es extraño
y tiene plumas
cacareaba, sí
pero, ¿qué sabes?
¿Tú qué sabes
del gallo
de la sustancia que alza
dentro?
¿Conoces el principio
azul del músculo
la estatura ciega
ósea?

Pudo ser hombre
sufrió en dos patas
como cualquiera
en Senegal.

Lo matan. Ya sabes
la cáscara



deja la llaga
del gallo humano salir
gotea cortado
el cuello
el hombre puro
del gallo
la desolación

deja un desierto en la madrugada
hace un agujero en la luz
el picotazo negro
de la muerte
gallina
la mañana.
El gallo
en el hombre.

Ahora dí:
¿Qué significa “ingrimo”?

[De *Música para sordos*, 2002]



El amor de los locos

Un loco es alguien que está desnudo de la mente. Se ha despojado de sus ropas invisibles, de esas que hacen que la realidad se vele y se desvíe. Los locos tienen esa impudicia que deviene fragilidad y, en ocasiones, belleza. Andan solos, como cualquier desnudo, y con frecuencia también hablan solos (“*Quien habla solo espera hablar con Dios un día*”).

Más difícil que abrigar un cuerpo desnudo es abrigar un pensamiento. Los locos tienen pensamientos que tiritan, pensamientos óseos, duros como la piedra en torno a la que dan vueltas, como si se mantuvieran atados a ella por una cadena de hierro de ideas.

El cerebro de un pájaro no pesa más que algunos gramos, y la parte que modula el canto es de un tamaño mucho menor que una cabeza de alfiler, un infinitésimo trocillo de tejido, de materia biológica que, con cierto aburrimiento, los sabios escrutan al microscopio para descifrar de qué manera, en tan exiguo retazo, está escrita la partitura.

Pero desde mucho antes, y sin necesidad de microscopio ni de tinciones, el loco sabe que el canto del pájaro es inmenso y pesado, plomo puro que taladra huesos, que se mete en el sueño, que desfonda cualquier techo y no hay cemento ni viga que pueda sostener su hartura, su tamaño posible. Por eso algunos locos despiertan antes de que amanezca y se tapan los oídos con su propia voz, con voces que sudan de adentro, de la cabeza.

Los pensamientos del loco son carne viva, carne sin piel. En el desierto del pensamiento del loco el pájaro es un sol implacable. El canto cae como una luz y un calor que le picara al loco en la carne misma de la desnudez.

Pero la desnudez del loco es íntima: de tanto exhibirla queda dentro. Es condición interior, pasa desapercibida a las legiones de cuerdos cuya ánima está cubierta por completo de tela basta, gruesa, trenzada por hilos de la costumbre.

El único instrumento posible para el loco, para defender su desnudez, es el amor. El amor de los locos es una vestimenta transparente. Esos ojos vidriosos, ese hilo ambarino que orinan por las noches, ese fragor y ese sentimiento copioso y múltiple que no alteran las *benzodiazepinas*, que no disminuye el *Valium*, permanecen intactos en el loco por arte del amor.

Es un martillo, y una cuchara, y un punzón. Es todo menos un vestido, no cubre sino que atraviesa, no mitiga sino que exalta. El amor de los locos tiene una textura, un porte y una sustancia.

La sustancia se parece al vidrio, pero es el vidrio de una botella rota.

[De *Estado sólido*, 1996]

ÁLVARO OJEDA

(Montevideo, 1958)

El país, la patria

Nos hemos acostumbrado a penetrar cada vez más profundamente en lo que ocurre después de la promesa del “y fueron felices”: nos interesan los matrimonios y parejas cuya relación empieza a decaer, las cosas que ocurren después...

MARTIN AMIS

He aprendido dijo él
he aprendido en el estuario lo que un río lleva
y sobre todo lo que deja su immaculada y laboriosa
tarea
me preocupa dijo él
ese suave escozor del atardecer durante el otoño
esa ramificación del escalofrío y el dolor en el pecho
del crepúsculo siguiente a ese día anterior
no encuentro causa dijo él
sufro solamente

aquí hubo un sueño dijo ella
elaborado al uso de nuestros ancestros
una lengua en que oprimir y liberar
una foja de servicios
y un decálogo:
maracaná
naides es más que naides
tacita de plata
suiza de américa
y batlle y saravia
artigas
antes

después
ahora
siempre
ya son diez escrúpulos de pena
los restos del almíbar
la lata blanqueada
fondo de luna amarilla
la separación dijo él
el escrutinio absurdo dijo ella

zorzal que aprieta el pico contra el verdín del musgo
apenas vuela
apenas se lo ve
huye en su canto túrdido barril oscuro
nube que presagia
lumbre sin fuego
así el esposo y la esposa
luna también sin causa
ni derrotero.

[De *Cul-de-sac*, 2004]



puedo hacer de los sueños un recuerdo inocuo
 al menos inconsistente
 una puerta y tras ella unos ojos comunes
 no obstante irremediables
 un camino de la mano ciertas preguntas
 un dulce y enojoso parloteo gentil
 antes del silencio
 el profundo silencio del deseo
 luego un quieto sobresalto y las dudas
 y los planes
 encierros cabildeos montoneras que asoman
 diluyéndose luego como manojos de agua
 otro circunloquio
 otra oración con decoro ajustado
 como ropa de etiqueta
 el ingreso al mismo escenario previsto
 en el profundo conocimiento de otro cuerpo
 allí
 distinto perfecto insustituible
 asoma ese muro que desasosiega
 como un naufragio
 puedo hacer de los sueños un relato inocuo
 y preguntarme una vez más
 qué fuerza detiene el ansia de ese cuerpo
 trabado de hastío
 fúlgidamente inocuo
 en qué lugar del mundo no me espera

[De *Toda sombra me es grata*, 2006]

HOY ES FECHA

de muerte

de mamá: no estás

estoy

en un país distinto

de mamá: no estás

veo una flor junto con otras
 en la mesa de un café a la que venía un tal Ginsberg
 me acuerdo, mamá, de vos, no está, tu mesa, todo
 lo que apronta recordar
 los platos, de tu mesa, todo
 lo que cubre recordar tu mesa, todo
 el mantel de tu mesa, todo
 aquel ahora perdido horizonte de tu mesa, toda
 la pobreza de la palabra todo para hablar de cantidades, toda
 la cantidad de flores que regaste en el jardín
 yo fui creciendo
 y a veces me alojo en un florero
 como poema remojado, agónico, un florero
 como el de la mesa a cuatro
 metros de mí
 en el café al que venía un tal Ginsberg
 que dicen que aullaba
 yo lo entiendo, mamá, yo estoy de duelo
 el duelo
 es el poema que no llega aúlla

en un país distinto
en el florero, mamá: no estás, no estoy, no hay un poema
no hay un café
hay unas flores
que no hace falta
 regar
yo lo entiendo, mamá, ellas y yo
estamos de duelo

Boulder, Colorado, Estados Unidos, 1998
[De *Montañas rocosas*, inédito]

LA MILICADA ADIVINÓ la diagonal, arriesgó un tiro:
a un cardo se le quiebra el cogollo de la tarde,
da en un poste luego cae la bala muerta: semen inútil.
Responderás con degüello, apurando el tajo
de chirrido seco, viendo la risa del cogote del milico
temerario, el que osó, pero ahora
la pana líquida se le va a los pies:
“A cada chancho le toca su refalosa”.

Dedos de sangre rasgan el horizonte, es un solo segundo para mirarlo,
a tres metros los tenés, la milicada, los tenés casi en la boca,
dedos de sangre rasgan,
la corrida feroz, ellos atrás, sablazos, suela tuya desesperada, ellos
atrás, con furia de muerte, no de órdenes, la furia paseada
en su autonomía, sin pausa, lo otro es disfraz. Dedos de sangre.
Infel. Buscá al infiel.
A los montes, te tirás por el zanjón, vos sabés, fuerza
en los dedos para el próximo milico, lo imaginás
antes de hacerlo, lo hacés. Buscá más al infiel.
Ya llegan las ramas espinosas, conocés, el milico
queda lejos. Dedos de sangre seca, pinceladas de arcilla,
coagulan el horizonte. ¿Y el caballo? Los milicos son

voces y puteadas. Vos sos
lo que queda
de vos
sos
un solo cuero cuarteado cuarteando cuarteada
la mirada en chispas como las del infiel pero como.
Buscalo. ¿Y el caballo?
Al monte, montaraz.
Al monte montaraz.
Al monte montarás.
Sos
lo que vendrá de vos,
tranco primero, galopada después. ¿Y el caballo?
Como quien pone nervudo todo el cuerpo
silbás al animal: hay un silencio y un pájaro en el medio,
y un milico que no se come esto de dos pájaros
y el sonido de un tranco sin montura que te busca.
El milico, a paso de puma, de atrás
con tu zaino de carnada, pero vos sabés, vos
que sos
lo que ya va viniendo de vos,
matrero, matrero de vos y de mí que te estampo,
finalidad sin fin.

De carnada con tu zaino, la respiración del milico se revuelca
y se revuelca, se hace el indio, se hace el puma, todo lo que es
se hace. Quiebra despacito las carquejas, pero las quiebra,
con paso de serpiente renga hasta que
se disgrasia en tu puntazo y se ahoga
en el remanso de tu poncho, fiero, como aguas feroces
corre lo suyo hacia fuera, circula entonces
para cualquier lado: borbotones, chijetazos
de lo que ya no está.

[Fragmento de *Matrero*, 2004]

SILVIA GUERRA

(Maldonado, 1961)

Verbigracia

Hilos. Invertebrados. Largas madejas. Tubérculos oscuros.

Leguminosas.

Rizoma.

Emerge hacia la superficie. Corre como cordel, pequeños bulbos

Familia se escribe con minúscula, es un yuyo.

Ovario ínfero, es el que duele por el rema, es lo que queda.

Una semilla sin endoesperma, el almacenamiento es
en depósitos, el almacenamiento es

como el tiempo, no es de nadie.

Está, permanece, gotea en los galpones.

Entra y sale la gente los animales las demás semillas, todo.

Él permanece humedecido en la penumbra quieto.

Los cotiledones son oleosos en el ovario ínfero, el embrión

de la semilla es recto. Gineceo

es la posición del ovario.

Puede decirse infinitos.

La dispersión es por el viento

o los insectos.



Preposiciones

El centro mismo de las cosas las cosas

la vaguedad de cada una sin

preciso centro y límite

difuso como líquido

amniótico dentro luego sobre

ante, con, contra, de, desde

la mesa del doctor sobre la silla

desde, en, entre, hacia, hasta

que cayó sin golpe. Sin ruido llega al piso

para, por, según,

charco y un colchón luego contra la pared; asusta

sin, sobre, tras

el azul que queda de la mugre. Cadavérica dios

no pasa el hambre de querer

para, por, según,

pan duro deseo durar pase de mí que dice líquido

agua para mi sed piedra del ansia que hacia el fondo oscurece

la obsesida figura: Ahí un centro. Al fin de toda agua

bajo la turbulencia de la risa que ilumina unos dientes asoma

la codicia de saber lo preciso es nombrar y anteponer y acumular

en enormes montones encima de las mesas alrededor de todo entre las invisibles
verticales. Cayendo de la mesa de las sillas

adrede de costado cayendo planas sobre la grava húmeda todavía en este

mediodía. El manto por el piso y busca entre los juncos la noche, sombra no se

nombra porque la duda inserta en el espacio no alcanza a suponer asidero;

máscara para acercar el brazo sobre el fondo que centro no había y soledad

compacta tira hacia los lados. Se sale del marco de la estampa que enmarcada

define sobre la espalda parece que dibuja, omóplato

paredes frutas sobre una bandeja que se ofrenda.

Estirar una pierna de rojo manantial enardecida al hijo que adentro se perfila: la

pollera corta más corta que la rabia que produce sobre la pierna roja

un labio enardecido que inflamado recorre del recuerdo, lo áspero, Murciélagos,
membranosa inocencia.

Ahí gotea.

[De *Nada de nadie*, 2001]

ANDRÉS ECHAVARRÍA

(Montevideo, 1964)

líneas

*Ayant l'expansion des choses infinies,
comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

CHARLES BAUDELAIRE

dibujan mi muerte
las persianas que parpadean el cielo
la sombra del árbol donde jugué de niño
el verde sereno del pasto en el verano

dibujan mi muerte las ausencias todas
que rozan la nada con alas tranquilas
que buscan los nombres las causas
cada melodía en el olvido y encelada

dibujan mi muerte con trazo tenue
como el pincel etéreo de una mano ilógica
que delinea en el aire los óleos
ofrendados huecos inevitables

dibujan mi muerte las existencias que muero
recostado a mi puerta a mi techo
al jardín donde mi perro ignora la muerte
donde cada insecto es un ritual de huida

dibujan mi muerte las noches
los insomnios inertes donde me encuentro
y escucho el goteo de cada desvelo
la risa apagada y casi quimera

dibujan mi muerte las omisiones
aquel condenado que no quiso llorar

las palomas negras del vuelo más negro
el peso del aire en el cuerpo más duro

dibujan mi muerte aquellos objetos
bajeles de mi sangre licuada y ligera
el cenicero quieto y rendido a los años
la afónica y de pie porcelana en mi estante

dibujan mi muerte las partes de un todo
el puzzle orgánico de mi anatomía
dibujos consumados palabras no dichas
vocales de un mudo bosquejo que intento

[De *Inexistencias*, inédito]

risa

*A flor de tierra abre mi fosa, junto al riente
Alboroto divino de alguna pajarera*

JUANA DE IBARBOUROU

río con tantas calaveras
como espacio me permiten los dolores
en la risa de domingo a carcajadas

y cómo explicarle a mi tristeza
—ese pedazo de muerte hecho gemido—
que desarma las tardes en migajas
aliento frío entre mis manos
mueca desnuda y en alerta
que la risa me sostiene todavía

si el verbo que antes fue principio
ahora es sólo mudo latido
que intenta un aleteo

[De *Inexistencias*, inédito]

WILLIAM JONHSTON

(Montevideo, 1967)

sirena enamorada...

sirena enamorada en la entrada el portero viejo ataviado
dorados sus botones para desfile militar
(arisco caballito en ario jinete en aritmética armonía:
belleza casi en gordura aborigen
cantar sólo una vez mientras ellos pasan
pisan y posan para edulcorante fotografía en fotonovela educativa
y vamos a casa la siesta en página sesenta y ocho
capitán nemo vs. calamar gigante) antes del portero
casi olor a naftalina en el foyer alfombra en losanges
decía un profesor de astronomía versado en heráldica
años después entendí por qué dos jóvenes follaban a ritmo suave
blanco follaje los azulejos blancos como dentro de un acuario
y estaba mi ojo en el ojo victoriano de la cerradura
ahora recuerdo esa imagen y yo también jadeaba

[De *El vuelo del manatí*, 2001]



una nube...

una nube es la antología perdida de cualquier paraíso

no hay lugar a dudas:
el cielo está ordenado según las celebraciones del aire.

[De *El viento detrás del bosque*, 2003]

Antes que naciera...

Antes que naciera
antes que entrara al mundo desde la casa del viento

Padre deshilvanaba las historias sobre la caza del ciervo
en la edad de las multiplicaciones

la pampa era sólo una fábula color verde escocia
había vacas de utilería detrás de los alambrados
campos de girasoles de strass a listones

las hormigas construían sus nidos en la entrepierna de la empleada
mientras servía el té a las cinco de la tarde

Madre, sentada a la sombra de un roble,
hojeaba al pasar una revista sobre Yohi Yamamoto.

[De *La estación de las Bellas Furias*, 1999]

Testimonio

Como integrante de la generación del sesenta, daré un testimonio personal acerca de la misma. Por razones obvias me referiré a mi experiencia y lo que aquí expondré es de mi exclusiva responsabilidad.

Como integrante tardío de la misma, ya que pertenezco a la segunda promoción —aquella que empieza a publicar ya entrada la década de 1960— puedo decir que la nuestra tuvo no sólo referentes, sino también hermanos mayores. Fueron aquellos que se dieron a conocer en la segunda mitad de la década de 1950. Vale decir, Washington Benavides, Circe Maia, Nancy Bacelo. Ellos fueron, como dije, “hermanos mayores”, pues cuando empecé a publicar a fines de los sesenta —concretamente en 1968 sale mi primer libro, *Sangre de la luz*—, tenía 24 años de edad. Los colegas antes mencionados fueron abiertos y generosos. Hace poco tiempo, revisando papeles viejos, encontré cartas de Circe —en las que nos tratábamos de “usted”—, así como de Washington, desde su Tacuarembó donde aún vivía y del que nunca se fue. Ellos me dieron siempre estímulo y apoyo.

No fueron así, en cambio, nuestros antecesores inmediatos, aunque nosotros no fuimos “parricidas”. Me refiero a los poetas del 45. Algunos de ellos también fueron



nuestros profesores en el Instituto de Profesores Artigas o en La Facultad de Humanidades. De todos ellos, el más cercano en sensibilidad fue Domingo Bordoli, a quien me animé a mostrar mis primeros poemas. Él me hizo certeros ajustes críticos, me vinculó con editoriales y me escribió unas palabras liminares, luminosas y válidas. En ellas hablaba de mí como “el poeta del instante”, juicio que cabía de modo impecable para aquel libro juvenil, no así para los siguientes. Sin embargo, nuestra crítica obediente a una tradición mecanicista repitió hasta el cansancio aquel juicio, que ya se había adherido como una lapa a cualquier opinión que se emitiera sobre mí.

Debí esperar décadas para que los nuevos valores críticos —como los ensayistas Gerardo Ciancio, Herbert Benítez, Martha Canfield o Ricardo Pallares— encontraran otras facetas en mi escritura, dignas de mencionarlas y exponerlas para otra lectura y valoración, desprejuiciada y abierta.

Entre los apoyos debo mencionar a Juana de Ibarbourou, que no sólo ofició de “hada madrina”, sino que, contra lo que pueda pensarse, tuvo una muy ajustada mirada crítica hacia los textos de un novel e inédito poeta veinteañero. Juana tenía un rigor ceñido, pero nunca descorazonador. Otro baluarte en ese aspecto fue Roberto Ibáñez, quien supo dedicar su precioso tiempo para comentarme verso a verso los poemas de mi libro inicial.

De ellos podría decirse que fueron mis referentes literarios. Los del 45 pusieron más distancia con nosotros —al menos así lo sentí yo—, con la honrosa excepción de Amanda Berenguer quien, aunque austera en el elogio, siempre fue pródiga en el apoyo.

De aquel primer libro hoy hace cuarenta años y la cifra me estremece. Recuerdo aún mi primer encuentro con las pruebas de páginas que figuraban en extensas galeras. Con la ansiedad natural abrí aquel paquete en plena esquina de 18 de Julio y Ejido, una tarde de otoño ventoso y enrabiado. Casi se me volaban las largas tiras de papel que pude afanosamente recoger. Poco duró aquel entusiasmo, aquella alegría, aquel estremecimiento que me provocaba sentir “materialmente” mis poemas; los podía tocar, “eran” y “estaban”.

Pero en esos vaivenes, tenaces vaivenes que la vida nos procura, mi madre cayó enferma de cáncer. Ella era sobria en sus manifestaciones y, aunque se alegró por la aparición del libro, ya estaba en otra dimensión, porque tuvo siempre plena conciencia de su muerte y la vivió con el más absoluto pudor. Mi *Sangre de la luz* pasó, en mi casa, a segundo plano. Mi conciencia se debatía, pues mientras mi madre moría, yo empezaba a vivir en mi poesía. Pero ganó la muerte.

Y confusamente, sin conciencia, anestesiado pero con una ambigua lucidez, comencé, después de su partida, a emprender la ardua tarea de su rescate a través de la memoración y la palabra. La poesía fue mi bálsamo, mi albergue, mi redil. Porque la muerte me ha seguido de cerca: madre, padre, hermano, amigos, pero no ha podido nunca silenciarme. A la innumerable le opuse todo lo nombrable, intenté “decir” todo lo posible, procuré que se “viera” todo por medio del sonido y la estructura de los versos. Con la poesía he construido un mundo que no se bate en batalla con el mundo de afuera. Por el contrario, se nutre de él. Mejor, cada uno se alimenta del otro. Y tengo la certeza de mi lealtad. He sido fiel a la poesía. No la requiero ni la exijo. La expreso. Siempre. Y cuando viene, la recibo. ~

Poesía uruguaya

Addenda

ALFREDO FRESSIA

Enrique Fierro y Teresa Amy

1. Enrique Fierro

Marcas y señales y *La savia duda*, dos espléndidos poemarios de Enrique Fierro (Montevideo, 1942), confirman que si el poeta ha ido fechando sus libros de poesía en ciclos de dos años o más (en algún caso, de un solo año), no es con seguridad por un mero afán documental sino por la conciencia de que cada libro constituye una perspectiva nueva hacia la obra que el poeta construye sobre la coherencia y la unidad.

La organización rigurosa que Fierro otorga a su obra (extensa, ya que el autor publica regularmente desde 1964) vuelve cada *item* (o libro u *opus*) un territorio donde el lector reconoce las ondulaciones del idioma que constituye la verdadera patria de este poeta cuya biografía, ésa sí, se ha dividido entre Uruguay, México y Estados Unidos.

Efectivamente, *Marcas y señales* recoge obras del ciclo 1972-1977, que ya habían sido editadas separadamente, en el orden siguiente: *Calca* (del ciclo 1974-1977), *Ristra* (también de 1974-1977), *Fuera de lugar* (de 1973-1975) y *Ver para creer, causa perdida, estaba escrito: para una crítica de la razón poética* (de 1972-1973). La edición, de Biblioteca de Marcha, no trae ninguna información sobre el autor ni informa al lector que se trata de una reedición de textos ya publicados. El laconismo del editor, acaso querido por el poeta, autoriza al lector a leer *Marcas y señales* como un único libro de poesía, especie de diario del poeta en aquellos años atormentados.

Con un detalle: los textos aparecen en el orden contrario al cronológico, lo que también es un modo de privilegiar la profunda unidad de la palabra poética sobre las contingencias biográficas. Una de las líneas que atraviesan el libro, por su tema y por sus imágenes, se construye efectivamente sobre la violencia del descalabro histórico de aquellos años y la distancia, nunca meramente elegiaca, del ausente: “allá / Montevideo / gestos / en el aire: // súbita / de la memoria / noche: // omitamos crepúsculos / mediodía / del miedo” (“Lienzo”).

Pero también *Marcas y señales* presenta los grandes tópicos metafísicos de Fierro, que incluyen la reflexión sobre la palabra, la que lleva al poeta a una retórica personal, sólo suya, que surge de la crisis entre el discurso que fluye y la parquedad (de ahí el exceso de interrogaciones que marca esta poesía), entre la emoción y la voluntad cerebral de ciertas experiencias (la del poema que puede ser leído a partir del último verso, especie de palíndromo de la idea).

El lector que no conozca la obra de Fierro tiene en *Marcas y señales* la ocasión de tener acceso a un tramo importante de esa carrera poética. Y en todos los casos, la unidad que el libro suscita otorga a cada parte una lectura nueva y acaso más rica que la de las ediciones separadas. Así, por ejemplo, el primer poema del libro, “Contrahierba”, dedicado a Cecilio Peña, funciona aquí como una especie de espléndida introducción a esta poética que, reflexionando sobre la palabra, se complace en dialogar con sus creadores, lo que, además, en el caso de Peña, constituye un homenaje a la altura del inmenso poeta de *Desde Eidar*.



El libro “nuevo” de Fierro, *La savia duda*, en Vintén Editor, reúne poemas del ciclo 1980-1984, como también lo hacía su libro *Homenajes*, publicado en 1991. Antes, *Travestía* (1992) había reunido poemas de 1978 a 1984, mientras la *plaquette Quiero ver una vaca* (1982) exhibía una experiencia de 1978.

Travestía repetía seis veces un poema de veinte decasílabos (“Espacio, Tiempo, Regla Perpetua” era uno de los versos) con un detalle: cada nueva versión del poema comenzaba en un momento o “altura” diferentes, hasta reencontrar, en la sexta versión, el orden de la primera. Con esta estructura y con la musicalidad ya obsesiva de los decasílabos, el poeta creaba un *moto perpetuo* seguido de un “Colofón” que saludaba “la balada inmortal entre texto / y figuras, follaje, follaje!” La “balada inmortal entre texto y figuras” (que el poeta ya mencionaba en *Ver para creer...*, de 1972-1973) con el barroco, repetido *follaje* y su horror al vacío, reaparece en el entramado de *figuras*, la naturaleza, anunciada en aquel *follaje*, y la sincopada canción barroca de *La savia duda*.

Obviamente, la naturaleza y la duda mencionadas desde el título constituyen el tema de este nuevo libro, pero también su equivalente fonético: *la savia duda*, donde el vocablo *duda* puede ser sustantivo o verbo. La polisemia del título inaugura el movimiento del libro, que suscita una poética “bucólica”, ya no como nostalgia urbana de una naturaleza imposible, sino con el peso (pero también la levedad) de los barrocos españoles. Así, sólo el poema puede tener acceso a la naturaleza, o mejor, el poema la habita, si no la precede. El cielo puede monologar, integrado al paisaje, que es el del poema: “el vidrio no deja ver / en la realidad del sueño del poema / las manchas aisladas de azufre / de los sentidos del monólogo del cielo / entre los troncos y las ramas / y las raíces y las hojas / en el paisaje del poema” (“En el paisaje del poema”).

El tema de las “geórgicas” atraviesa el libro, hasta el casi platonismo de “La copa de un pirú” (el “pirú” cuyo “susurro” se mencionaba en *Ristra*), que “no es copia ni mancha sino eco / de sí misma”.

El “eclipse pictórico” es puesto en una sucesión de grupos nominales, paralelo a “campos alusivos”. Y en el vasto y abstracto bestiario de Fierro, que incluye en este poemario caballos, abejas, mirlos (las repetidas “miríadas de mirlos”), langostas, palomas, la liebre ocupa un poema privilegiado (“Una liebre nos oye”): “la muerte de febrero / y las puertas de marzo / [...] recogen tempestades / y siguen geórgica /

[...] hasta el fin de la tarde / que es un campo de lino / donde trema la luz / y una liebre nos oye”.

La tensión barroca latente en la Duda (“Duda trabaja hasta las once / de la noche [...] / en cambio Certeza no trabaja”) que lo contamina todo (las paradojas, las buscaduras equivocidades) reaparece en las oposiciones movimiento-inmovilidad, eternidad-instante efímero (“Torva tunda”). Y el poemario se cierra con estos versos: “inmóviles // nos movemos / y aceptamos la gracia / de no saber: cantamos” (“La tu voz en que fui”). Indagar el mundo y los “previsibles arcanos” puede ser un “Intento baldío”. Y la misma humildad contamina a la palabra: “hablar por hablar / no decir nada / hablar en vano / escribir en vano” (“En vano”).

UN IDIOMA DENSO

En la *plaquette Quiero ver una vaca*, publicada en 1989 y datada de 1978, Fierro trabajaba la apoyatura visual (gráfica) para llegar no tanto al poema, sino a su tema (o su “paisaje”): “una vaca colorada a las tres de la tarde de un día de febrero en un campo verde o amarillo”, todo precedido por una primera persona que manifestaba la voltunad de “ver”. Sólo entonces se inauguraba el movimiento poemático, con “la vaca que viene y va // y nadie vio”, que se cerraba así: “entre una idea // y una vaca colorada / me quedo con la vaca colorada”.

También en *La savia duda*, entre la idea y la imagen, el poeta Fierro elige la imagen, creada siempre sobre un lenguaje tenso que llama sistemáticamente la atención sobre sí mismo. Geminación de nombres o grupos nominales (“Ocultan un discurso”), quiasmos (“Del aire al aire”), aliteraciones (“Antigua luz”) otorgan al idioma de Fierro la densidad que el tema requería. Y si ese tema es de naturaleza barroca, el poeta no vacila frente a las asociaciones inesperadas (“Con la M de mierda y de memoria”) o las menciones eruditas (Chardin o Avicbrón, el panteísta de *La fuente de la vida*). Y lo hace en cada poema de este libro con el movimiento sabiamente controlado y la misma elegancia del estructurado conjunto de su obra: “los enemigos del Bardo / (que está solo y no sabe / por qué y hasta cuándo / y con qué música muere) / dirán del dolor y del amor / que jamás cicatrizan / en la querella de lo Absoluto” (“Del dolor y del amor”).

2. Teresa Amy

El lugar original de Teresa Amy en la poesía uruguaya actual es el de la polifonía, la reunión de las muchas voces que pueden caber en la página escrita, incluyendo la de una tradición en diálogo con el Este europeo, junto al barroco del concepto y la voz de la erudición. Y si la poesía (con sus poetas revisitados) es, sin duda, el gran tema de Amy, palpita siempre en su obra la certidumbre de la pérdida y la emoción del encuentro.

Teresa Amy nació en Montevideo en 1950. Tiene publicados los siguientes poemarios: *Corazón de roble* (1995), *Retratos del merodeador* (1999), *Cuaderno de las islas* (2003) y *Cortejo mínimo* (2005). Asimismo, ha publicado en su oficio como traductora una selección de la poesía del escritor checo Jan Skácel, en colaboración con Alfredo Infanzón, titulada *La más larga de las noches* (Ácrono, México, 2002), y el libro *Lamento por Belgrado*, del escritor serbio Milos Cernianski, en colaboración con Lazar Manojlovic (Ácrono, México, 2003).

En el momento actual ha terminado la traducción, en colaboración con Alfredo Infanzón, de una muestra de la poesía checa actual, que permanece inédita, y trabaja asimismo en la traducción, desde el francés, de una antología de poesía macedonia. Los siguientes poemas pertenecen a un libro inédito.

Explicación

una isla es una sombra única, una tierra inaudita,
 una toma en primer plano de película americana
 un terreno de gitanos sin tiempo
 una cueva,
 la duna con el lobo muerto
 el jardín de Cerniansky en Londres
 la Villa Cleóbulo de Durrell detrás del cementerio turco
 el consultorio de Freud con almohadones de terciopelo
 su sala de espera
 Lou al atardecer en el vagón de un tren
 la Casa de los Aduaneros y la angustia de Montale
 la habitación 303 del Hotel Gellért en Budapest
 el balcón sobre el puerto de Poros
 la noche de Theodorakis en el Herodes Atico
 el viejo cuarto del seiscientos uno
 la sala en penumbra en el campo y la araña en el rincón
 el acuario de Dubrovnik
 una conversación sobre poesía
 una poesía
 la angustia de la traducción de una poesía
 la isla de Egina
 tu mirada
 una cueva en la isla de Jersey
 una batalla en los Balcanes
 un anillo en el fondo del lago de Ohrid
 un guía tamil tras los rastros

la sombra en un cuenco de laca
 el milagro del jade turbio
 la obsesión del amante del norte
 la habitación de Emma y León en el Hotel de Boulogne
 un barco en la calle del horizonte
 la rua Aurora
 un fado de Misia
 un abanico japonés cerrado
 el soldado en su monasterio
 un poeta muerto por la espalda,
 un canto de duelo,
 el tiro de gracia
 un acorde de bajo
 un galpón con conejitos colgados de las vigas
 la sangre en las heridas
 el aria de una ópera,
 una altura terrible
 un salto ciego en la piscina
 una iglesia bizantina
 al caer la tarde el olor de los cerezos
 el aura de tus sienes
 el balido de una cabra en la nieve
 una llaga viva,
 el broche de mi madre una medusa perlada
 el espejismo de una estrella en la arena
 un castigo en secreto
 un amor en secreto, un secreto:
 la mirada de un cuadro de mi padre

Villa Cleóbulo

decorados marinos /pliegues/
 el mercurio del día
 sobre el jardín /sonoro, rítmico/
 deliciosos cerezos crecen junto a la sombra de la mesa
 copas de cristal opacas /no rubí, ni esmeralda, mucho menos
 diamante/: cenagoso espesor
 de lo turbio del jade

incendiada tiniebla en la opacidad de la sombra interior
 de casa japonesa
 escribes tu diario en la isla
 al otro lado del cementerio turco el mar destella en la roca
 prisma de luz incandescente /¿es también contra ti?/
 cenagoso espesor de tu copa dañada compartida
 al confín del imperio:
 escribe de la judía pálida /mesalina
 marfileña/
 de su ordalía de anémonas escribe en tu jardín
 también contra nosotros:
 tu pura soledad lo vela todo

Isla de Jersey

(a Yasar Oguzcan)

en la ciudad vieja de Rodas te busqué
 luego en el jardín de Durrell
 luego en una calle de Rangoon
 luego en el hotel del león de piedra
 luego en el mercado de Hvar
 pero en la isla de Jersey te esperé
 en mis oídos el rumor de la orilla del mar:
 eras como cuchillos afilados en mi tiniebla
 eras un cuerpo lejano
 quizás eras un puñado de cal en mi garganta
 me dabas tanta sed
 ni el agua del mar, ni de los viejos ríos recorridos
 me saciaban
 encontré pescadores que me enseñaron sus artes
 y dormí con ellos
 estaba recelosa
 estaba abatida
 tenía miedo
 era yo hasta mis huesos
 me transformé en una cueva junto a la casa de mi abuelo
 y en la marea
 los pulpos y mi zorro no pueden consolarme

Senryu o El árbol de las sílabas

Souvenirs: sueña
 alas de mariposa
 la momia insomne.

Punza el recuerdo.
 Exhala un samovar
 vapor de té.

Crece el hastío,
 yo como hongos gigantes.
 Engorda el mundo.

Lento el azúcar
 se disolvió en el té.
 Yo entre los años.

Lee el futuro
 en las hojas de té.
 Blanca es la taza.

Cayó entre leñas,
 picado de escorpión.
 Ardía la muerte.

Botella al mar:
 no sé quién soy, qué isla,
 qué, hasta cuándo.

Ese es mi hijo,
 ¿lo ves? Nunca nació.
 Espera en vano.



Es mediodía.
La congoja del sol
arde en silencio.

De noche silba
para espantar el miedo.
Cantan dos gallos.

Tiempo de perlas.
La eternidad del mar
pesa en la ostra.

Mar infinito,
recomenzado en ostra.
Perlas de un tiempo.

Peces veloces
saltan fuera del agua.
Es la Escollera.

Ave alterada,
no acabará en silencio
este poema.

(A Enrique Fierro)
Tablero al sur.
Saltar las casas muertas.
Dar blanco en verso.

Eso es exilio,
vagar y hallar ciudades
inhabitables.

Erguir ciudades
atoradas de historia
—y que no existen.

Sólo unas décadas
(es un soplo la vida)
Dicen: paciencia.

Pobre el poeta,
pasó las de Caín.
Ahora escribe.

Hasta mi casa
desde Montevideo
será una vida.

Duró una noche:
al Este del poema,
Nod bombardeado.

Reerguir el texto,
sumar todas las sílabas
de la memoria.

Reconstruir,
volver dúctil el verbo,
aclimatarlo.

Todo es mentira,
incluso la verdad
hueca de exilio.

Todo es verdad,
incluso la mentira
de este poema.



Alfredo Fressia. Montevideo, 1948. Reside en São Paulo, Brasil, desde 1976. A partir del fin de la dictadura en su país vuelve sistemáticamente a Montevideo, donde publica y se desempeña como crítico de poesía. Su obra poética incluye *Un esqueleto azul y otra agonía* (1973), *Clave final* (1982), *Noticias extranjeras* (1984), *Destino: Rúa Aurora* (1986), *Cuarenta poemas* (1989), *Frontera móvil* (1997), *El futuro / O futuro* (bilingüe, 1998), *Amores impares* (collage sobre textos de nueve poetas, 1998), *Veloz eternidad* (1999), *Eclipse* (2003; Alforja-Conaculta, México, 2006), *Senryu o El árbol de las sílabas* (2008).

MISCELÁNEA

Menudencias

La muerte afila un palo,
una daga de palo, un palo de tambor, un caballo de palo,
una cuchara.

La muerte trabaja a la vista de todo el mundo.

La vida afila un palo,
un bastón, una vara, una cruz.
La vida trabaja a la vista de todo el mundo.

¿Qué diferencias hay entre las dos?

La vida fabrica huesos con los huesos.
La muerte fabrica huesos con los huesos.

Tareas

La nada tiene un pie en el todo.
La puntera, el talón, el meñique en un todo.
La ilusión junta cielo en la calle sin nadie
y lo vende por kilo.
Otros trabajan en el engorde de la pesadilla.

Empiernadas la vida con la muerte, viven juntas,
dormitan bajo frazadas viejas, pero ninguna saca
la cara por la otra.
No intercambian azúcar, no se prestan aceite.

Cada quien, cada día, amansa su animal.

Monólogo del necio

¿Quién escribe? El hambre. La voracidad escarba,
agita un esperpento con los ojos vacíos. No hay letra,
hay dentellada. Lo que repuja y muerde.

Feroz el escribir:

cada tecla un muñón, clavo
que raya el muslo del silencio.

¿Quién responde? Una voz corroída. Punta
de un corazón mellado que va sobre su presa
respirando preguntas.

Eso se come. Gula del vacío.

El desespero

a Juan Gelman

Hay un universo callado en el agua arremolinada
de la espera.

Afanes del plantón. Anhelos en la aridez.

La garra de escarbar habita en los apremios
de una estaca.

Un vacío-recodo donde el ansia se crispa.

¿Toda una vida, espera de la muerte?

¿Toda la muerte, insistencias de vida?

La espera, es mano de obra esclava.

La falsedad

mete su pico largo en la fe del que aguarda,
mastica sus deseos, roba las mantas del dormir.

Cruda es la violencia

en los trabajos del mientras tanto.

Reloj

Inmóvil, inmutable,
sedentario,
fijo el cuadrante,
atónito
y estático.

También en él
la procesión va por dentro.

Hablan los ojos de Nazim Hikmet

Sobre mi mano,
la mitad de una manzana brilla.
La otra mitad está sobre una mesa a miles de
kilómetros de aquí.
Es imposible morder esta mitad
sin que duela el vacío.

Jorge Bocanera. Buenos Aires, Argentina, 1952. Vivió en diversos países latinoamericanos, entre ellos México (1976-1984), a donde llegó exiliado de la dictadura argentina. Fue secretario de redacción de las revistas *Plural* (México), *Crisis* (Argentina), *Aportes* (Costa Rica). Actualmente dirige en su país *Nómada*, publicación de la Universidad Nacional de San Martín, donde coordina la Cátedra de Poesía Latinoamericana. Ha publicado, entre otros libros de poesía, *Contraseña*, *Música de fagot y piernas de Victoria*, *Los ojos del pájaro quemado*, *Polvo para morder* y *Bestias en un hotel de paso*, reunidos a su vez en varias antologías: *Marimba*, *Zona de tolerancia*, *Antología personal* y *Servicio de insomnio*. Obtuvo el Premio Casa de las Américas (Cuba, 1976) y el Nacional de Poesía Joven de México (1977). Este 2008 la edición en italiano del libro *Sordomuda* recibió el Premio Internacional de Poesía “Camaiore” y el inédito Palma Real el Premio Casa de América de España.

Llegar allá

Versión del portugués de Eduardo Langagne

Y ahora quiero la palabra reducida al simple gesto de agarrar alguna cosa, pura denotación, lenguaje referencia, mano extendida apuntando hacia esos fragmentos de realidad —o entonces la fiesta con todos sus fantasmas sentados en el sofá de ajeno mientras sangran los dedos de la memoria, todo verdadero en el límite de lo que pueda ser verdad, el cuaderno escrito de atrás para adelante y el libro leído a partir de la última página, y también podría hablar de las nubes de vapor y cortinas de humo en las habitaciones, y narrar la historia completa de las fiebres tropicales— y sin embargo, sólo nosotros dos fuimos capaces de movernos en ese plano intermedio



en el que realidad y sueño se confunden, tocados por la sugerencia de otra escena o situación. Esencia, es ése el nombre de nuestra transacción. ¡Esencia!, ¡esencia! —grita la legión de los Irreales desde el fardo de su existencia probable. Esencia, el verdadero nombre del juego de mutaciones. Innecesario hablar de alucinaciones— es como atravesar un muro invisible, y ya estamos allá. El texto febril. Las luces encendidas. Las luces encendidas. Las luces — encendidas. Por ejemplo —aunque el número de ejemplos es mayor que toda la existencia— por ejemplo, las luces encendidas, rebatidas medio crudamente por los azulejos blancos iluminando nuestros cuerpos mientras nosotros nos preparábamos para comenzar otro juego amoroso. Recuerdo también las playas desiertas, recorridas de punta a punta. O cuando descubrimos aquella cascada en medio del campo, aquella cascada que debía tener unos 30 o 50 metros de caída libre, con sus gotas congeladas que nos alcanzaban en la orilla, imposible llegar muy cerca —aquella cascada descubierta en medio del campo nos inducía a la complicidad. Las luces encendidas. Complicidad. Esencia. Y aquel espejo antiguo —aquel espejo antiguo duplicado, lleno de pátina, recubierto por el amarillo del tiempo— aquel espejo antiguo nos reflejó durante una tarde. Estaba en el tocador frente a la cama en el cuarto del caserón colonial de hacienda junto a los demás muebles macizos y pesados y el olor a polvo, a cosa antigua del cuarto. También encontrábamos muchos santuarios religiosos en nuestros viajes, era como si nos impulsase una atracción magnética por lo sagrado. Ciertas tardes insoportablemente calientes, demasiado bochornosas. Hubo un tiempo en que. Las luces. Esencia. Impregnando irremediabilmente todo lo que fue hecho después. Como la transgresión es cotidiana e imperceptible, como ser maldito es apenas una especie de indiferencia, relajamiento, el dejarse llevar. El olor a polvo sobre los tapices. Yo quiero que todo quede muy claro. No sólo las palabras, el texto, además otro plano, ahora definitivamente adherido a lo real. Quedó un olor extraño, impregnando la piel. Todo verdadero. Todo. Pero ese gesto de contar historias imposibles, ¿cuál es su significado? ¿Qué botón apreté? Y ahora, no dejar piedra sobre piedra. Transformar lo cotidiano en hipérbole, laberinto donde todos se perderán jugando despreocupadamente. La opacidad es casi banal. El juego de la vida y de la muerte es trivial. Despertemos la irascible criatura que habita dentro de cada uno de nosotros. No hay misterio. Que no se hable de locura. El lado de allá, el lado de allá que camina suavemente sobre sus sandalias de suela de goma, el lado de allá disfrazado con arte plumario, el lado de allá que sonrío afablemente mientras nos mira de soslayo, el lado de allá es sencillo y está aquí, basta estar abierto y disponible. Somos dioses.

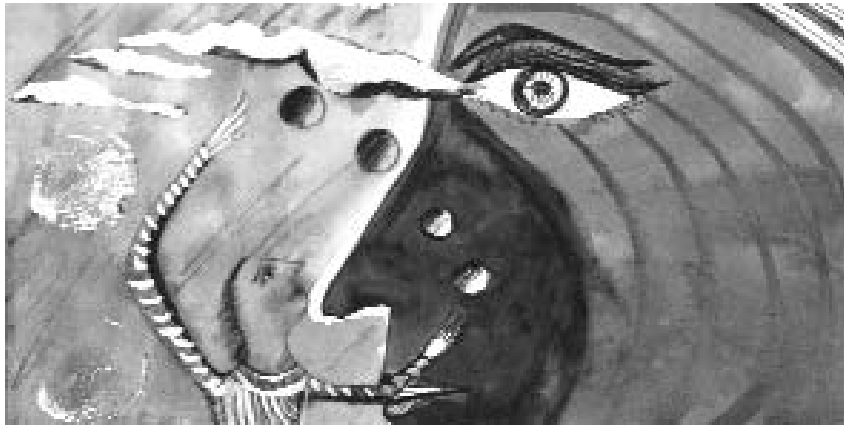
Claudio Willer. São Paulo, Brasil, 1940.

Peces muertos

Los peces muertos de la fuente,
¿acaso sienten su frío caído de lo alto?
¿acaso miran con asombro mi nuevo traje
ceñido como un cinturón
de tela revuelta por las aves del viento?

Cada día, en el autobús,
cruzo cerca de ellos.
El hombre de siempre,
inclinado sobre la fuente
pule sus escamas de piedra.

Los peces muertos,
¿En qué piensan
si no pueden nadar?



Abdul Hadi Sadoun. Bagdad, 1968. Poeta, novelista e hispanista. Reside en Madrid desde 1993. Desde 1997 dirige la revista y publicaciones de *Alwah*. Es autor de *El día lleva traje manchado de rojo* (1996), *Encuadrar la risa* (1998), *No es más que viento* (2000), *Plagios familiares* (2002) y *Pájaro en la boca* (2006). Ha sido traducido al alemán, francés, inglés, italiano, persa, turco, albanés, catalán, gallego y castellano. Especialista en el tema árabe-islámico en la literatura hispánica y traductor de docenas de libros del español al árabe de poetas españoles e hispanoamericanos.

ISAURA LEONARDO SALAZAR

En la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Isaura Leonardo Salazar elaboró, bajo mi dirección, una original tesis acerca de Trilce, de César Vallejo. La frescura de su acercamiento al poeta peruano no me había hecho imaginar que ella también daba sus primeros pasos en la poesía. Su expresión, a veces abrupta y con momento ásperos, no renuncia empero a la ternura y a un cierto grado de experimentación, como se puede ver en esta breve selección de un poemario que pronto publicará. EVODIO ESCALANTE

Cuerpo sutil

*en pantuflas
y con la bata puesta
tomo café
mientras afuera
la catástrofe
toma la calle
[...]
cuando salgo
de mi mente
los muebles sólo
escuchan
el fragor que producen
las ramas de mi sombra.*

JUAN BAÑUELOS
Coyote azul con guitarra, "Capítulo XI"

Casi imperceptiblemente
la montaña se derrumba de cuando en cuando.

El café acompañado de un blues.
Ligero descremado, el blues;
negro y sin azúcar, el café.

Cuánta dualidad,
ideal para un binomio,
y una trágica y refulgente dicotomía
[ideal para un poema, pero otro, no éste].

Los montes describen una espiral
a medias masculina
y a bragas femenina
[¿por qué habré escrito bragas y
no calzones?].
El cerro atravesado
por una espada.
Un volcán que hizo erupción
hacia el centro de la Tierra:
mi pecho y luego el estómago
aterido de infecciones intestinales.
[La lava no calienta a veces, congela].

Desde aquí todo luce tan real,
es parte de la trampa [sagrada]
y momentáneamente soy concreta
[de cantera rosa y basalto].

Fronteras de papel
cruzadas a nado, mojados todos los cuerpos.
Soslayan la mirada hacia fuera
y la tímida geopolítica que no sabe
dónde empieza y dónde termina
hasta estirar los brazos
y las alas,
las luces violeta, azul, blanca...
[no hay pájaros en el alambre].

La montaña camina por partes,
los trozos se dispersan
entre lo que forma y lo que contiene
[nada es falso, todo es].

Lengua de fuego (ardor intestinal)

El aparato digestivo ha aprendido a
hablar,
grita el tracto intestinal
de descomposición y podredumbre.
Escupe el bolo alimenticio,
sempiterno de deglutir lo propio
quemante y lumbrera de reflujo.
Regurgita y vomita y traga
lo que “amor” y sexo tántrico
y el lastre a la sonrisa arde
como surco estrecho de cielo raso.

A sí mismo vese,
lo difícil no es ser yo faquir,
de tragar espadas colma el pecho.
Difícil ser tú, Otro, y habitar tu hueco
porque, ¿sabes?, lo siento aquí
como decidido a veneno corrosivo
y a golpe bajo de centro en estómago.

Un ¡ayyyyyyyyyyyyyyy! que viene
contengo, aguanto, venga, venga
mientras respire, mientras lata
detengo tu azogue en mi abdomen,
que traspase a lo mucho una ventana.

Otro ¡ayyyyyyyyyyyyyyy! por si me
quiebro
antes de convertirme en ti.
Y uno más ya mordido de las esquinas
por si el silencio.
Por si el extravío acúsame
tus ojos de recibo,
adelante, usa los míos.

Es el aparato digestivo
que anda de discurso y gala
elucubrando una inundación
de jugos gástricos.

Difícil no es ser yo
y meterme el dedo entre las piernas
para sacarlo por la boca,
faquir no espada sino batuta de orquesta.
Difícil ser tú, Otro, y rasgarme tus
vestiduras
porque no puedo todavía,
si siento tu aliento de camposanto
arráncame las flores y másticalas...
pero —por favor— no me avises todavía.

Aparato digestivo
Literal
sentir en lo hondo
disminuye hondo
y bajo fondo duele lacera
proeza crear si el flujo es bazo,
hondo se tapa
hondo se habita.

Difícil no es ser yo
y habitar lo hondo para gritar.
Difícil ser tú, Otro, tan hondamente
te me alejas si me tocas,
hondo te siento en lo acá no en lo ligero
y me dolías...
Destensa la soga.
Para habitarte, Otro, aparato digestivo
tritura excreta estira rompe y rasga
y purga porque en la música serena,
Otro, ahoguem los cansancios.

De Silvestre

[fragmento]

Traducción de Katherine M. Hedeem
y Víctor Rodríguez Núñez

Viajes polares

Atrapados en el hielo: El *Jeanette*

Nos encontrarán preservados en hielo como moscas
en ámbar. El barco embotellado, sus hombrecitos
en todas las posturas de nuestro quehacer. Nos aferramos
a la capa congelada. Medimos la profundidad
del mar que no podemos ver. Preguntamos: ¿Para qué un barco
cuando el agua se solidifica? Dos años en la manada,
¿quién de nosotros no sueña con caminar por
los témpanos de hielo alrededor del barco, o incluso con dos pies
de terreno firme? ¿Quién de nosotros no sueña con
una cama tibia, con un cuerpo humano?
¿Quién de nosotros todavía conoce su cuerpo?
Salimos de nuestra ciencia insensata, los sextantes, los teodolitos,
una docena de artilugios metálicos. En todos los barómetros perdidos
la aguja va más allá de *perverso* hasta *frío criminal*.

Viajes polares

Barba de ballena: Los barcos balleneros

Los balleneros pican hacia el norte hasta el paralelo 90,
y las ballenas azules encordonan los costados
de las esposas e hijas victorianas sin aliento.

Esta segunda caja torácica las sujeta,
bajo la luz pálida exprimida
de la grasa amarilla y espesa con que las ballenas flotan.

Como líneas de longitud,
la barba de ballena dibuja los paisajes de reloj de arena
de sus cuerpos a la expectativa.

Los balleneros catalogan el krill
del estómago de cada ballena, pescan ovarios,
y buscan en las tripas un bulto de ámbar gris
tan grande como una puñalada o una cabeza.

Esta es la historia: todo mundo se hace más pequeño.

Viajes polares

El libro de exploradores polares de *National Geographic*

En mi *Libro de exploradores polares de National Geographic*
dejan fuera toda la información crucial:
si es peor lograr tu objetivo
y devolvarte y emprender el regreso a casa y perecer.
O encontrarte atrapado en el hielo apenas tres días
después de abordar.

En el libro, nunca hablan
sobre qué tendría la carne que ver con estas historias:
el ingeniero del *Jeanette* llevaba un frasco de veneno
para contaminar sus células y que sus compañeros nunca pudieran comérselo.
Los dedos del pie ennegrecidos y congelados, los de Peary, me han dicho,
se partieron con sus medias de piel de conejo.
En cambio vinieron a nosotros intactos, llenos de espíritu.
Los hombres que pensaban que habían hecho del mundo su hogar.

Búfalo en seis direcciones

Adivinanza

el largo día que se deja languidecer
la carne olvidada la piel tajada

me lancé con la pezuña dura
fuera de este siglo

Búfalo en seis direcciones

Receta

Frota la piel con los sesos para ablandarla.
Rellena el estómago con cerezas y ásalalo
a fuego lento o guísalo
con jugo de guindas, especias
para enmascarar lo salvaje
pero ese sabor bárbaro
se queda en la lengua de manera
que pensamos que los vimos
un invierno hambriento
tantos inviernos
después de que desaparecieron.

Búfalo en seis direcciones

Medidas

Lewis y Clark: “200 millas de búfalos”

Una matanza = una semana de carne

“el mundo” —él escribió— “parecía una sola capa”

Janet McAdams. Alabama, Estados Unidos. Doctora en Literatura Comparada por Emory University. Su primer libro, *The island of lost luggage (La isla del equipaje perdido)* ganó el Premio de Poesía Diane Decorah del Círculo de Escritores Indígenas de las Américas, y fue publicado por la Universidad de Arizona en 2000, así como el American Book Award en 2001. Es profesora de escritura creativa y de literaturas indígenas en Kenyon College, donde ocupa la Cátedra de Poesía Robert P. Hubbard. Escritora de ascendencia creek y escocesa, edita la serie Earthworks de escrituras indígenas de la editorial británica Salt. Los poemas que aquí se presentan pertenecen a su segundo libro, *Feral* (Cambridge, Salt, 2007).

Poemas de última hora

Suda electro en los números que llora.

LUIS DE GÓNGORA

...donde todo lo atroz como una flor florece.

CHARLES BAUDELAIRE, *Epílogo I*

Cliché

No más clichés, no más chicle ni chips, ya lo dijo el maestro, loco por decreto oficial, en su jaula encerrado, pájaro anciano, al diablo Ezra Pound, poeta de profetas, al diablo.

El mismo día de tu muerte se ahogó una muchacha en Victoria Lake y la princesa Margarita tuvo un encuentro fortuito con el espectro de Hamlet. Lo más raro le sucedió al poeta Cisneros, quedó ciego después de ver orinar a una muchacha albina en la pradera.

Los ciclistas pasaban y pasaban, dando vueltas y más vueltas alrededor de la plaza, inmensa y redonda como el mundo.

Me amas, no me amas, la muchacha acabó con todas las margaritas de la vasta pradera, mientras su amante se mataba por otra, en el cucarachento hotel de Vía Apia. Come más apio amor mío, y ya verás que es mejor que todo el opio del mundo, el opio sobre todo del dogma.

Al diablo Ezra Pound, al diablo. No más cliché, ni chicle, ni chips. No más. Así está bien.

Preguntas

Dime, oh tú que ya no estás, hay en el otro mundo una muchacha llamada Lilith de Liliput? O son puras ficciones?

¿Es cierto que allá también manejas una nave de nueve cilindros?

¿Cómo, dime, son allá los bares y las casas de citas?

¿Es verdad que allá no es necesario trabajar, para obtener un estado óptimo, genial?

¿Es cierto que allí es el único sitio donde el ocio es verdadero y donde la única vigilancia es la que ejerce un espía llamado Yomismo?

¿Existe allí una respuesta para todo esto que en ausencia de otra palabra llamamos destino?

¿Y cómo es eso de que allí la muerte no tiene la trágica y horrorosa connotación que tiene aquí?

Dime, por favor, respóndeme a fin de poner fin a este torrente de preguntas que tu silencio o indiferencia aumentan cada vez.

Definición

SOLEDAD, según el diccionario viene del latín: solitos, atis.

Estado del que vive lejos del mundo.

Habla de los encantos de la soledad, de los lugares solitarios,

del pesar y la melancolía por la ausencia,

muerte o pérdida de persona, animal o cosa.

Pero no dice nada de aquellos que como tú y yo,

nos hemos ido quedando solos en medio de la multitud.

Las naves

Aquellas naves que se fueron, ya no volverán.

Se perdieron en la bruma, aquellas anchas y pesadas naves

avizoradas

desde Jericó Beach, la última tarde,

a lo lejos, diminutas y frágiles en el horizonte marino.

No. No volverán. Se las tragó el mar, cuyo límite

es otro mar hecho de oscuridad y olvido.

Crusoe

En la arena descubrí las huellas de unos pies descalzos.

Como herido por un rayo o una aparición,
presté luego atención y miré a mi alrededor, pero no logré ver nada
ni escuchar nada.

Salí a toda prisa del lugar sólo para volver más tarde y contemplar

las depresiones del talón, de los dedos y las plantas.

De nuevo inicié mi retirada, pero a los dos pasos volví la cabeza atrás.

Cada ruido se me antojaba el paso de una bestia entre los matorrales,

cada sombra la de un enemigo.

Cada hora que pasaba me traía la sensación de un nuevo peligro.

Llegué a creer que el demonio había estampado allí sus huellas para

aterrorizarme. Y lo había logrado.

Volví de nuevo al lugar días más tarde, y comparé las huellas

con las huellas de mis pies.

Eran más pequeñas. No eran por lo tanto las mías, de ninguna manera.

Sentí escalofríos, fiebre.

Volví a mi cabaña, nuevamente convencido del peligro.

Lo mejor era fortificarla, volverla inexpugnable.

Harakiri

Nadie como él, midió la crueldad

con sus manos desnudas.

Nadie como él, la puso de rodillas

al hundirse a sí mismo,

en el vientre del alma, la espada.

Alfonso Kijadurías. El Salvador, 1940. Autor de los libros de poesía *Los estados sobrenaturales*, *Escaramusa*, *Toda razón dispersa* (que resume la labor silenciosa de treinta años de poesía) y *Certeza de la duda*, entre otros. Todos, a excepción del primero, fueron editados por la Dirección de Publicaciones e Impresos, ConCultura, El Salvador, en años recientes.

La anciana y el gallo

La anciana en cuclillas
tiene la misma altura que el gallo
que tienta un paso, cerca,
sin saber si ella es gente
o leña.

Todo se ha derrumbado en la mujer,
menos los ojos clavados
en un antiguo porvenir.

Algo ha emboscado al tiempo
que no cesa
ni mueve esa balanza.
Algo espantó la naturaleza
de estas dos criaturas
feroces y exactas.

No queda nadie en el mercado de Rantepao.
La noche no oscurece al gallo, su hora alerta.
Ni a su enemiga:
la vieja que está y no está allí
fija
mirándolo
desde el último día.

Leopoldo Teuco Castilla. Salta, Argentina, 1947. Ha publicado *El espejo de fuego* (1968), *La lámpara en la lluvia* (1971), *Generación terrestre* (1974), *Versión de la materia* (1982), *Campo de prueba* (1985), *Teorema natural* (1991), *Baniano* (1995), *Nunca* (2001, Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes), *Libro de Egipto* (2002), *Línea de fuga* (2004), *Bambú* (2004) y *El amanecido* (2005). Como narrador ha publicado *Odilón* (1975) y *La luz naranja* (1984). Fue invitado por la Unión Soviética para escribir un libro que la Editorial Progreso de Moscú publicó en 1990, *Diario en la Perestroika*. También es autor de *Nueva poesía argentina* (1987), *Poesía argentina actual* (1988), *La canción del ausente* (cuentos, 2006) y la novela *El arcángel* (2007). Perseguido por la dictadura militar debió exiliarse en España en 1976. Poesía suya ha sido traducida al inglés, francés, italiano, sueco, portugués y ruso. Sobre su cuento *La redada* se filmó el largometraje homónimo dirigido por Rolando Pardo.

VÍCTOR RODRÍGUEZ NÚÑEZ

María Mercedes Carranza

Ese amor no se hace como la primavera

Imposible no relacionar el suicidio de María Mercedes Carranza, ocurrido la noche del 11 de julio de 2003, con varios de sus poemas y, en especial, el titulado “Oración”. Allí el sujeto lírico de la colombiana acepta, entre otras dudas convertidas en certezas, que el futuro solamente le depara “tierra y olvido”. Ciertamente que amaneceres, costumbres, luces, oficios, instantes, son ya, para la poeta, “tierra sobre los pechos aplastados”; falsa, la contingencia del olvido. Es que urge tener presente, en estos tiempos de ambigüedades, a una poeta que trató de avenir, con autenticidad y rigor, los hechos y las palabras.

María Mercedes nació el 24 de mayo de 1945 en Bogotá. Su padre fue el renombrado poeta colombiano Eduardo Carranza, quien la introdujo desde niña en la órbita intelectual. Recibió buena parte de su educación en España, y su reinserción en Colombia resultó problemática. En 1966 inició estudios de filosofía y letras en la bogotana Universidad de los Andes, que debido a su temprana e intensa actividad cultural sólo concluiría veinte años después. Su tesis de grado se tituló, simplemente, “Carranza por Carranza”: un estudio y antología de la obra de su padre.



María Mercedes fue una dinámica periodista y editora. Dirigió dos suplementos culturales de diarios: Vanguardia (de El Siglo, Bogotá, 1967) y Extravagario (de El Pueblo, Cali, 1974), que fueron tribuna de muchos escritores de su promoción. En 1976 entró como columnista y correctora al semanario Nueva Frontera; pronto sería ascendida a jefe de redacción, posición que ocupó por más de una década. Allí trabajó amistad con Luis Carlos Galán, creador del movimiento Nuevo Liberalismo y que fuera asesinado por el narcotráfico en 1989, cuando era el candidato favorito en la elección presidencial. En 1990 María Mercedes Carranza fue invitada por la guerrilla desmovilizada M-19 a participar en la Asamblea Constituyente. Allí luchó a favor de la legalización del aborto y contra el monopolio de los medios masivos de difusión, entre otras causas justas. Animada por lo que definía como “vocación de servicio”, había fundado en 1986 la Casa de Poesía Silva, institución única en Latinoamérica. Poco antes de su muerte organizó un concurso de poesía contra la violencia, cuya premiación se llevó a cabo durante el masivo evento “Descanse en paz la guerra”. Para María Mercedes Carranza, “la poesía debe estar en la canasta familiar de los colombianos”. Es decir, ser algo semejante al maíz, los frijoles, la panela; un producto básico para satisfacer las necesidades del pueblo. Entre sus libros —que constituyen en su conjunto la nota más alta en la expresión de la subjetividad femenina de la poesía colombiana— se destacan Vainas y otros poemas (1972), Tengo miedo (1983), Hola, soledad (1987), De amor y desamor y otros poemas (1995) y El canto de las moscas (1997). Esta última obra es una contundente denuncia de la adversa situación social de su país.

La siguiente conversación con María Mercedes Carranza tuvo lugar en Bogotá en 1988. Ha permanecido inédita hasta hoy, paradójicamente, por la cercanía entre la poe-



ta y el cronista. Es que hablamos, después, innumerables veces sobre innumerables temas. Recuerdo en especial una noche habanera cuando en El Floridita escuchamos las mismas canciones que décadas antes habían fascinado a su padre. Baste añadir que ella fue uno de los seres humanos más solidarios que ha pasado por la Tierra. Y que su muerte debe quedar registrada en la larga lista de las víctimas de la violencia en Colombia.

SOY EXTRANJERA POR ESTAS CALLES ÍNTIMAS

¿Cómo comenzaste a interesarte en la poesía?

En mi caso esto resulta bastante obvio. Por ser hija del poeta Eduardo Carranza y nacer en una casa donde no se hablaba sino de poesía. A esa casa llegaban los amigos de papá, a todas horas del día y de la noche, y esos amigos eran mayormente poetas. Así que se puede decir que yo crecí en un ambiente donde sólo existía la poesía. Desde niña he sido una gran lectora y en mis lecturas siempre se incluía ese género. Me recordaba hace unos días que, a los 16 años, mi libro favorito, el que estaba en la cabecera de la cama, era la edición de Aguilar —chiquita, forrada en cuero, en papel cebolla— de las obras de Rubén Darío. Esa edad no era muy propicia para leer a Darío, probablemente no entendía pero me gustaba, y me aprendí de memoria varios poemas. Sin embargo, empecé a escribir poesía un poco tarde, como a los 22 años. Un poco por molestar o —como decimos en Colombia— por mamar gallo.

¿Por molestar a quién?

Por molestar, en términos generales. Yo era la hija del poeta Carranza y quería burlarme un poco de la misma poesía. Estos textos no han sido recogidos en libros, son anteriores a mi primer poemario, *Vainas*. Allí me sigo burlando pero ya en serio, sigo siendo irreverente pero con más sentido. El problema es que no tenía el suficiente oficio, todavía no asumía la poesía como un trabajo riguroso. Reconozco que mi mayor pecado en *Vainas* fue ser demasiado repentista. Pero a partir de este libro la poesía se me convirtió en una actividad esencial.

¿Cómo valoras a tu padre como poeta?

Esta pregunta es bastante complicada. Pienso que el trabajo de la generación que encabezó papá, llamada de Piedra y Cielo, fue importante en el desarrollo de la poesía colombiana. Sacó al país de un modernismo que se prolongó en exceso, y también de unos rezagos del neoclasicismo decimonónico aún más dañinos. Por ambas vías, nuestra poesía abordaba, hasta mediados de la década de 1930, mayormente temas cultos, caros a nuestros poetas lingüistas. Piedra y Cielo, y sobre todo el quehacer de papá, acabó con todo eso e introdujo una poesía más sensorial, más ilógica, más a tono con las vanguardias latinoamericanas. Ahora bien, no es la poesía inicial de papá la que más me interesa, sino la final, concretamente sus dos últimos libros, *Hablar soñando* y *Epístola mortal*. En estas obras papá es un poeta excelente, a la altura de los mayores de la lengua española.

García Márquez ha dicho que, sin Piedra y Cielo, nunca hubiera sido escritor.

Me consta la admiración de Gabo por la obra de papá. Él cuenta la anécdota de que cuando era un adolescente y estudiaba en un colegio de Zipaquirá venía mucho a Bogotá a sacar libros de la Biblioteca Nacional. Era la década de 1940, los tiempos del escándalo en torno a los piedracielistas —y concretamente papá— y las bibliotecarias se enfurecían con Gabo cuando pedía sus libros. Como ves, la sociedad colombiana ha sido siempre muy parroquial, muy convencional no sólo en materia de poesía, sino en todo, desde el sexo hasta la política.

Y PERDÍ LOS ARETES, LA RAZÓN

La poesía colombiana es subestimada no sólo fuera, sino incluso dentro de Colombia.

Para rebatir este juicio basta poner sobre el tapete a los poetas inmensos que tenemos. Habría que empezar con José Asunción Silva, uno de los fundadores del modernismo, reconocido en todo el ámbito de la lengua española. No menos relevante es Porfirio Barba-Jacob, una de las figuras cumbres del posmodernismo, aunque no haya sido justamente valorado. Fue además un extraordinario periodista, y su vida de poeta maldito ha sido narrada maravillosamente por Fernando Vallejo. Otro posmodernista esencial es Luis Carlos López que, con su personalísima antipoesía, que continúa al Silva de *Gotas amargas*, abre una de las principales vertientes de la poesía latinoamericana. En un momento de mi vida fui una ávida lectora del tuerco López —y por supuesto, también de Nicanor Parra—, como se ve en *Vainas*. Otro caso a considerar es el de León de Greiff, un poeta tan singular, casi incalificable, con una vastísima obra. Papá estaría, por derecho propio, en esta relación. Y para no hacerla interminable, mencionaré por último a Aurelio Arturo y Jorge Gaitán Durán, poetas de pocos pero notables poemas. Los que menosprecian nuestra poesía, aquí o allá, lo hacen porque no la conocen. Y no es su culpa, porque los colombianos no estamos suficientemente comunicados con el mundo.

No mencionaste a Álvaro Mutis.

Es un poeta muy importante pero me interesa más como prosista. *Diario de Le-cumberri*, *La mansión de Araucaíma*, las novelas sobre Maqroll el Gaviero, son en verdad fascinantes. Están escritas con una prosa metálica que resplandece.

Desde finales de la década de 1950 hay un auge de la poesía colombiana con el nadaísmo y el llamado posnadaísmo.

El nadaísmo hizo algunas conquistas importantes, y de ellas nos hemos aprovechado quienes le seguimos. Desintoxicó el ambiente cultural del país, tumbó mitos a la vez que metió oxígeno, desacralizó incluso la visión social. Fue, con cuarenta años de atraso, nuestra verdadera vanguardia. Lo único que podría llamarse vanguardista, hasta entonces, era *Suenan timbres*, el libro de Luis Vidales, pero se trata de un texto insular. En Colombia no se dio, hasta el surgimiento del nadaísmo, un movimiento caracterizado por esa rebeldía, esa ruptura con la lógica, esa experimentación formal que distingue a la vanguardia. Fue una estética trasnochada, recalentada, pero la

dio el nadaísmo y le ha servido de mucho a la vida cultural colombiana. Los poetas que venimos luego nos hemos aprovechado, consciente o inconscientemente, de esas conquistas que se han convertido en tradición. Lo que yo no veo en el posnadaísmo son grupos, no me siento parte de nada, tal vez como reacción al propio nadaísmo, que era tan dado a los grupos. Seguramente tengo características afines con poetas contemporáneos, lo cual es lógico, pero nunca he actuado con sentido grupal.



¿Quiénes son los poetas posnadaísta más representativos?

Me encanta la obra de Mario Rivero, quien sólo cronológicamente es un nadaísta, ya que se desvinculó de ese movimiento. Con él entra la ciudad en la poesía colombiana, es nuestro poeta urbano por excelencia. Su obra está escrita desde los suburbios, se interesa en lo cotidiano, en las cosas banales y está llena de ternura. Dirige además una de nuestras revistas de poesía más importantes, *Golpe de Dados*. También me gusta la obra de Giovanni Quessep, que se instala en la orilla opuesta de lo que yo hago, en la vertiente más formal de la poesía colombiana. Y entre mis contemporáneos me gusta la poesía de Darío Jaramillo Agudelo y, en especial, su libro *Poemas de amor*, y la de Juan Manuel Roca, de versos brillantes, cercanos al surrealismo y para ser dichos en voz alta.

ANTES QUE EL DESEO SE CORROMPA

¿Cómo surgió la Casa de Poesía Silva?

Como sabes, está localizada en la vivienda donde pasó los diez últimos años de su vida José Asunción Silva y que se suicidó la noche del 23 de mayo de 1896. Era una casa de inquilinato en la zona antigua de Bogotá, habitada por trece familias muy modestas. Siempre había existido la inquietud, por parte de intelectuales, de gente de cultura, de rescatar esa casa para nuestro patrimonio. El inmueble estaba bastante deteriorado, su arquitectura permanecía oculta y existía el peligro de que pudieran demolerlo. La institución surge, como tantas cosas, de la casualidad, una de esas casualidades que le ocurren a uno sólo una vez en la vida. Yo trabajaba para la revista *Nueva Frontera*, y un día no tenía tema y escribí una nota sobre la casa. Allí sugería que alguien la comprara, la restaurara y la convirtiera en una institución cultural, una biblioteca o algo por el estilo. Genoveva Carrasco de Samper, directora de la Corporación Barrio La Candelaria, que se ocupa del trabajo cultural en esa zona de Bogotá, leyó mi nota y, sin decir una palabra, de inmediato se puso a negociar su compra. Y cuando concluyó el proceso me llamó y me dijo: “Ya está comprada la casa, ¿ahora qué hacemos?”

¿Por qué se dedicó el inmueble a la poesía?

Nunca pensamos de entrada que iba a ser así, pero esa idea se fue abriendo paso, ganando consenso poco a poco. La restauración fue un excelente trabajo, pues se rescató el carácter colonial de la casa, que es del siglo XVIII, de influencia española, y se respetó también la reforma que se le hizo hacia 1870, que introdujo el llamado estilo republicano, de origen francés. Una persona fundamental en todo el proyecto fue el entonces presidente de la República, Belisario Betancur, quien incluso bautizó la institución como Casa de Poesía Silva. Si se le dedican palacios a las artes plásticas, a la música, ¿por qué no dedicarle una humilde casa a la poesía? Se determinó que tendría una biblioteca, una fonoteca y un salón de actos con programación habitual. Yo colaboré desde el principio, sin haber sido nombrada directora. Me ocupé, por ejemplo, de las más de cien fotos de poetas colombianos fallecidos que cuelgan en las paredes y que constituyen un homenaje. Siempre he querido que la Casa se convierta en un instrumento de rescate del patrimonio poético del país. Al principio dependía del Estado, pero se ha independizado y es una entidad privada sin ánimo de lucro.

¿Cuáles han sido los logros fundamentales?

Hemos organizado series de actividades como lecturas y conferencias, patrocinado premios, sacado una revista que complementaremos con otras publicaciones, y contamos con un sistema de talleres. Yo no intervengo en los talleres por nada, es decir, todo lo dejo a criterio de los participantes y de los coordinadores. No es requisito escribir poesía ni antes ni después de pasar por los talleres. Y lo que nos interesa es que en ellos se enseñe a leer, a apreciar en profundidad la poesía. En cada taller se aceptan entre veinte y veinticinco participantes, ya que tenemos una altísima demanda. Lo más importante es que la Casa ha canalizado la simpatía, el gusto por la poesía arraigado entre los colombianos. Éstos han afluído masivamente porque ven la posibilidad de conocer más, de gozar la poesía. Ese público no está conformado sólo por la elite intelectual, sino que es ciertamente popular.

AFUERA EL VIENTO, EL OLOR METÁLICO DE LA CALLE

Las relaciones con tu padre, ¿cómo fueron?

Fueron excelentes, tanto a nivel familiar como intelectual. Papá siempre respetó lo mío, y yo siempre respeté lo de él. Era una persona muy generosa no sólo conmigo, sino con cualquier poeta joven que se le acercara. Siempre trataba de estimular, de reconocer algún mérito, y de hacer críticas constructivas. A mí siempre me incitó a escribir.

Tú poesía es, en general, muy diferente a la de tu padre. ¿Ha sido esto deliberado?
Sin duda.

¿Cuáles son los hitos de tu desarrollo como poeta?

El primer hito es *Vainas*, un libro muy improvisado, como te dije, en el que trato de agredir ciertas convenciones sociales y culturales. Otro hito es *Tengo miedo*, mi

segundo libro, que aparece una década después. Aquí hay un mayor oficio, más trabajo con la palabra, más conciencia como poeta. Y esta tendencia se intensifica en mi más reciente libro, *Hola, soledad*. Con los años he descubierto que me gusta mucho buscar, acariciar, pronunciar, sustituir las palabras, variar su sentido en el proceso de composición de un poema, que cada vez se hace más largo. No creo más en ese mito de que el poeta es un ser sagrado, inspirado, que le va llegando todo y que simplemente lo traspasa al papel. Sí creo en un instante inicial de exaltación, en el que surge un tema, pero lo que sigue después es puro asunto de oficio. A estas alturas, un verso me puede llevar seis meses, y un poema, un año. Incluso, el poema que queda al final muchas veces no tiene nada que ver con el poema primigenio.

¿Cómo definirías tu proyecto poético?

La respuesta a esa pregunta puede estar en uno de mis poemas titulado “Cuando escribo, sentada en el sofá”: “Igual que la imagen de mi cara en el espejo / me recuerda como me ve la luz, / en mis palabras busco oír el sonido / de las aguas estancadas, turbias / de raíces y fango / que llevo dentro.”

¿Cómo ves la situación de Colombia?

El país está pasando por el momento más dramático, por la encrucijada más peligrosa de toda su historia. Y veo muy difícil que salgamos adelante, por lo menos a corto plazo. Se trata de una situación muy peculiar dentro del contexto latinoamericano. A nuestros problemas comunes —la miseria generalizada, la injusticia social, la desigual distribución de ingresos, la concentración del capital en pocas manos— se agrega algo que realmente nos tiene patas arriba, que ha tergiversado, revuelto, devastado la sociedad colombiana: el problema del narcotráfico. Éste ha incidido negativamente en todos los estamentos de la vida nacional, desde la economía hasta la moral, y la ha descompuesto de arriba a abajo. Es demasiado dinero el que maneja el narcotráfico en un país demasiado pobre, en un país donde las diferencias sociales son muy marcadas. Luchar contra esto es muy difícil; son miles de millones de dólares que se invierten para corromper el país. La mafia ha penetrado hasta a la guerrilla, que ya no es una ilusión ni una reserva política. Se está acabando, en fin, con los colombianos más capaces y honestos. En Colombia no hay esperanza de ninguna clase. ☹



Sobran las palabras

Por traidora decidí hoy,
martes 24 de junio,
asesinar algunas palabras.
Amistad queda condenada
a la hoguera, por hereje;
la horca conviene
a Amor por ilegible;
no estaría mal el garrote vil,
por apóstata, para Solidaridad;
la guillotina como el rayo,
debe fulminar a Fraternidad;
Libertad morirá
lentamente y con dolor,
la tortura es su destino;
Igualdad merece la horca
por ser prostituta
del peor burdel;
Esperanza ha muerto ya;
Fe padecerá la cámara de gas;
el suplicio de Tántalo, por inhumana,
se lo dejo a la palabra Dios.
Fusilaré sin piedad a Civilización
por su barbarie;
cicuta beberá Felicidad.
Queda la palabra Yo. Para ésa,
por triste, por su atroz soledad,
decreto la peor de las penas:
vivirá conmigo hasta
el final.

La patria

Esta casa de espesas paredes coloniales
y un patio de azaleas muy decimonónico
hace varios siglos que se viene abajo.
Como si nada las personas van y vienen
por las habitaciones en ruina,
hacen el amor, bailan, escriben cartas.
A menudo silban balas o es tal vez el viento
que silba a través del techo desfondado.
En esta casa los vivos duermen con los muertos,
imitan sus costumbres, repiten sus gestos
y cuando cantan, cantan sus fracasos.
Todo es ruina en esta casa,
están en ruina el abrazo y la música,
el destino, cada mañana, la risa son ruina;
las lágrimas, el silencio, los sueños.
Las ventanas muestran paisajes destruidos,
carne y ceniza se confunden en las caras,
en las bocas las palabras se revuelven con miedo.
En esta casa todos estamos enterrados vivos.

Canto 1

NECOCLÍ

Quizás
el próximo instante
de noche tarde o mañana
en Necoclí
se oirá nada más
el canto de las moscas.

Canto 6

BARRANCABERMEJA

Entre el cielo y el suelo
yace
pálida Barrancabermeja.
Diríase
la sangre desangrada.

Canto 23

CUMBAL

En bluyines
y con la cara pintada
llegó la muerte
a Cumbal.
Guerra Florida
a filo de machete.

Canto 24

SOACHA

Un pájaro
negro husmea
las sobras de
la vida.
Puede ser Dios
o el asesino:
da lo mismo ya.

[De *El canto de las moscas*]

SOFÍA RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Max Rojas

Encajuelado afuera o tiritando adentro del poema

¿C ómo se escribe poesía en un mundo del simulacro, donde los hechos y las palabras se han convertido en un enorme basurero? ¿Cómo se escribe la poesía necesaria para llegar a develar lo humano? Cuando las palabras ya no dicen lo que deben decir, hay que preguntarle a Max Rojas.

Esto del palabreaje humano es cosa mala, Perro. ¿De qué carajo sirven las malditas palabras?; tanto que nos costó aprender a hablar, para decirle hurañas palabras de ternura, y nada, Perro, sólo pedazos de trozadas palabras de ternura nos quedaron. Esto del palabreaje humano es cosa mala, Perro.

La poesía de Max nos lleva a un lugar donde no existe ningún código para interpretarla. ¿Entonces qué queda? La poesía arrancada a la poesía misma. La poesía como la única capaz de romperse a sí misma para nacer de nuevo, para volver a decir. Y en este volver a decir no hay ninguna consideración, ya que, como bien nos dice el poeta: “sé que estoy ladrando a falta de lenguaje”. Desde *El turno del aullante*, su primer libro, publicado en 1983, nos encontramos ya sin referentes, sin memoria, a la intemperie.

*No he podido llegar, pero no importa;
han sucedido cosas a todo esto: nacieron gentes
y vinieron visitas y pasaron tranvías largos como la noche;
mi único traje se volvió ceniza, mi triste hueco
se largó a paseo, me atardeció de pronto,
no sé, sin enterarme; luego empezó a llover y no hubo tiempo,
no hubo manera de llegar a parte alguna; me encontré
de repente sin memoria, y olvidé todo aquello que me hería.*

¿Cómo reparar cada día si está irremediablemente roto? Su poesía nos desarma, nos desnuda, nos saca de cauce; uno no se explica cómo el lenguaje puede golpear tanto y tan adentro:

*Olvidé tantas cosas desde anoche
que olvidé que mi cuerpo estaba roto y ahora está
no se dónde, cayéndose de olvido; de esto, a veces,
me acuerdo con nostalgia: salgo por él gritando
como un loco, y acabo sin remedio tropezando*

En *Ser en la sombra*, su segundo libro publicado en 1986, la búsqueda prosigue, desde un lenguaje más contenido que en *El turno...* y se profundizan ciertas rutas por las que desembocará su obra posterior: el tema del cuerpo, la búsqueda del poeta en el cuerpo de una mujer.

*Esta búsqueda atroz que ya termine;
este mordisco, no, que me desgarrar.
Ven. Mi sombra no te hará nunca más daño.
Se ha ido ya, sobre cristales rotos:
Se ha ido ya, pero ha dejado las guitarras
Vuelve. Es un clamor. Regresa.*

[...]

*Pero ya: que esto termine;
este irse apenumbando entre el olvido,
este yacer entre herrumbrados fierros,
esta batalla atroz por hallarme en tu cuerpo,
que terminen.*

—¡Adiós!

(Cuánta tristeza, amor, cuánta tristeza.)



Así, lleno de agujeros, como queda testimonio en *Memoria del perro*, Max vuelve a su guarida y guarda silencio poético durante casi treinta años. Cuando Max creyó que había exorcizado al demonio de la escritura, la poesía lo llamó y le exigió cuentas. Ya en 1990 se prometió que, si volvía a escribir, escribiría un poema titulado *Cuerpos*, pero es hasta el año 2003 cuando comenzó a fluir, no sólo su poema más largo, sino —sin duda— uno de los más extensos poemas de la historia. *Cuerpos* arranca, bajo la premisa de que el poeta revise sus culpas, a la luz de todos los rostros y cuerpos de mujer que de alguna manera le han enseñado algo y que él, en la imposibilidad de abrirse del todo, dejó pasar. Culpas ya manifiestas en su obra anterior:

*La culpa, Perro, la culpa, ese animal que a dentelladas me ha sajado las entrañas,
ese aullido que adentro me alarida. Perro, ¿cómo puede uno expiar sus culpas?*

Veintitantos años después, Max escribirá *La lujuria, Cuerpos, la espléndida lujuria*, ritmo que recuerda al fragmento anterior, pero ahora la lujuria ha vencido a la culpa, y esa mujer de cuerpo entero, tantas veces evocada, es también la interlocutora largamente esperada, con quien el poeta dialoga para entender y entenderse:

*Se huye.
Uno se vuelve sombra fatigada
y se disloca,
se cuarteja la huesumbre,
el alma se acongoja y pierde su condición
de almario
donde las penas y el amor que se extravió
hace mucho
custodian su vigilia permanente
a la espera del sueño,
del regreso corpóreo de lo ido.*

El amor y desamor como aprendizaje a través de los cuerpos, donde el cuerpo femenino es el que llama a ese encuentro. El camino de cada poeta, el único posible, es él mismo. Max sabe que regresa, lo sabe desde *El turno del aullante*. También sabe que cuando uno regresa, siempre es de la muerte:

*No estaré mucho tiempo porque es tarde
y aún tengo que juntar ciertos recuerdos,
despedirme de aquellos que me olvidan
y volver, otra vez, donde mi muerte.*

Por eso su camino regresa al cuerpo: nacemos y morimos con el cuerpo, única certeza del principio y el fin. Aparentemente transitamos con el mismo cuerpo, aunque todo nos indique que se vuelve otro, se rebela y, en esa paulatina capitulación y abandono, seguimos con un poco de ironía para aguantar, para no dejar de presenciar el derrumbe.

[...] vivir la desazón
 que causa un cuerpo visto como antesala del infierno,
 vestíbulo de los achicharrados que cargan su alma a cuestras,
 su muerte volteada de cabeza y con los pies
 desgañitando al aire,
 grite y grite los pies la traqueteada muerte
 que se trae a cuestras
 como un armario en desvencije [...]

Max viaja a través de su cuerpo para encontrar a los otros y viceversa. Nos recuerda que pensar es pensar siempre desde el cuerpo, desde la memoria de otros cuerpos o desde la transmutación de éstos, en estufas pensantes o melancólicas. Donde los sentimientos humanos se evaden del cuerpo y se esconden en un mundo de objetos semiderruidos que, sin embargo, los contienen con mayor ternura que el propio cuerpo. Las emociones han sido expulsadas del cuerpo, porque los hombres ya no les dan cabida.

[...] las paredes que de repente se desploman
 con ciertas ansias
 de aplastar a alguien
 en la tremenda confusión causada por los mapas
 que no saben
 a dónde dirigirse,
 geógrafo extraviado a la mitad de todos los caminos de este mundo,
 las sórdidas callejas donde la misma noche presiente
 que está a punto de perder la línea horizontal
 que le sirve como báculo para no errar su paso titubeante,
 su cansante función de cuidar que lo nocturno
 no pueda dormir [...]

Puedo tal vez, seguir algunas rutas por las cuales transitó el poeta. Pero el poema es otra cosa, y más aun un poema como *Cuerpos*, que parece emerger siempre de las cenizas, estar hecho de ellas. Un poema fundido con el autor, como si fuera su sangre, su cuerpo mismo. Un poema al que se cae como a un abismo que parece no tener fin, y no lo tiene.

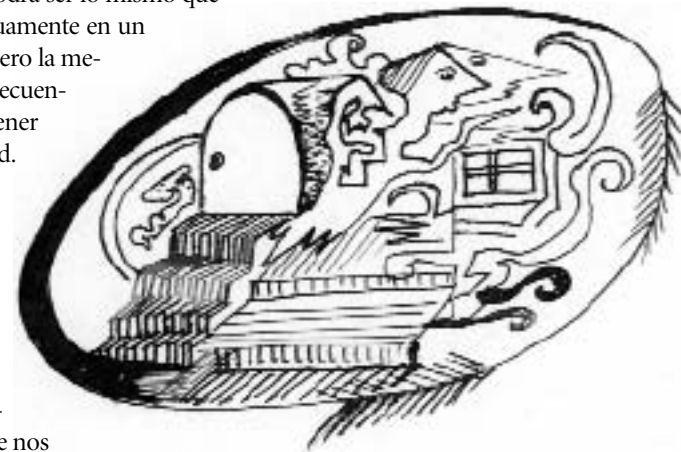
Cuerpos se hace constantemente, no puede detenerse. “Mi reino no es de este mundo”, me dice Max en broma, pero lo cierto es que *Cuerpos* no es algo que pueda escribirse en siete días —ni en setecientos—, y su lectura nos sugiere que podemos agregar los ceros que queramos, que este poema no se acabará nunca porque terminará escribiéndose solo. Las libretas acompañan al poeta a todos lados, la gente le pregunta qué es eso que escribe sin parar, de dónde sale ese torrente sin fin. El poeta contesta que no lo sabe. ¿Sabe alguien de dónde surge la poesía? El misterio se confirma. Por fin un poeta nos habla con absoluta sinceridad. Atrapa esa sustancia, juega con ella y declara sin empacho que ni siquiera está seguro de si es un poema: “No era [*Cuerpos*], pues, ni lo sigue siendo, un poema, sino una especie de

diluvio universal de palabras, imágenes, conceptos, furias y ternuras, obsesiones, ensueños y pesadillas que jamás imaginé que existieran es ese caldero hirviente que los poetas tienen en algún lugar de la sesera y que es de donde —yo supongo— los poetas extraen sus poemas, el que cayó sobre mí y amenazó aún más el desquicio del que, por fortuna, he disfrutado toda mi vida.”

Este espíritu rebelde e inconforme puede hablarnos con toda verdad, entre otras cosas, porque su compromiso no está en ser ejemplo de nada. La libertad necesaria para seguir escribiendo como le venga en gana vale por todas las carreras literarias donde tarde o temprano el escritor hace concesiones. ¿Por qué habría de vender su letra, que es su sangre? Su bandera de lucha: la vida disoluta, esa vida con la cual se puede escapar de tantas cárceles, leyes no escritas con las que siempre acabamos estrangulados.

[...] y se propone escriturar un poema en que hable de los muertos
 y las cartas que dejan los suicidas
 y de los cuerpos vivos,
 dichosos cuerpos vivos algo ausentes como ángel de la guarda
 que sufre de jaqueca y padece por nosotros, pecadores [...]

Nunca como en este poema se hace tan evidente que lo que escribamos hoy no podrá ser lo mismo que mañana. Estamos continuamente en un río que no es el mismo. Pero la memoria nos da ritmos y frecuencias conocidas para sostener nuestra precaria voluntad. Poema inscrito en el cuerpo, se atiene a sus sobresaltos, sus mañas, sus íntimos sonidos, desvaríos o formas. Su escritura es, lo que no termina nunca, como la sangre. La sangre que cierra el paso a la muerte que nos acecha cada día en un mundo donde tomar un trago de cerveza te convierte en un criminal, pero se permite asesinar a un pueblo. Para seguir vivos construimos refugios. Max, con palabras, construye una trinchera de salidas y entradas imposibles.



Como el sentido de la pérdida que aqueja al poeta
 que considera
 como muy posible estar metido, en este instante,
 como lo ha querido muchas veces sin lograrlo
 estar adentro de su poema

tremendamente quemazón bajo la luna,
terriblemente luna en quemazón ardiente,
ferozmente apetecer la luna
y chamuscarse.

La lujuria, Cuerpos,

la espléndida lujuria,
el desenfreno en plenitud,
la vida airada vista como vida beata,
como contemplación de lo esferoide,
senda de salvación,
camino hospitalario,
luz que se desprende de la noche e ilumina el
mundo
luminosamente,
se ilumina sola
la carne casi radioactiva,
lanza rayos,
chamusquinas,
fuegos,
crea abrasiones,
delicadísimos mecheros que estertoran lumbres,
emanaciones férvidas que queman,
propagan destrucción masiva por medio de diluvios
en donde escaldan las hogueras,
fogosidad de carne a cero grados,
temperatura que carece de aire respirable,
fuego líquido como licuado de ácido fosfórico,
carne enjardinada duradamente carne,
sangre,
vida,
cuerpo,
imagen,

o sueño del demente que se pierde
en la espléndida lujuria,
la lengua lujurienta que devora sombras,
penetra en los disfrutes de la carne,
lo cárnico en la misma proporción
que ciertos cuerpos
traen consigo
y arrastran la densidad de los planetas
que se inclinan
del lado de la luna,
la bravura de los perros guardados
del otro lado del espejo
que no dejan que nadie se acerque a las imágenes
que allí se guardan,
la carne apresurada a su fatal consumo,
consumación de cuerpos delirantes en el gozo, cuerpo adormilado como
sed o ansia de frutales
por volverse jugo,
cuerpo ansioso de ser y de sentirse cuerpo,
de palparse,
de contemplarse reunido en otro cuerpo,
espejo que se vierte en otro espejo
o claridad que detona sobre el agua.

La lujuria, Cuerpos,
la esplendidez nocturna pero, también, la diurna,
como acto de acrobacia
o saltimbanqui que despide espadas hacia el cielo,
brújulas hasta ocupar el horizonte,
fiesta para barcos
que navegan en altas densidades,
celebración de velas encendidas,
de clamores
o limpiísimos sonidos de voces que cantan y

ANTE LA EXPLANADA DESIERTA
en lo alto de la roca pensaba:

no soy ni peregrino ni profeta
y el cielo gris de Dios

nunca estará tan cerca que ahora.
Soy confidente del pedernal

y sólo escucho lo que se pierde.
Mi única misión es este mundo.

INVETERADAS NUBES EN EL CIELO.
Antagónicas piedras en el suelo.

Ninguna humildad en parte alguna.
Ninguna noche caritativa.

El lugar más alejado
es el lugar que mata a los hombres.

¡Que una gota de su sangre
penetre la roca!

POR EL CARDO DE LOS ROMANOS
pasa un viejo árabe.

Con su morral a la espalda
parece un emblema ambulante.

Trae lágrimas petrificadas,
añicos desde Sabra y Chatila.

El lugar más alejado
está bajo sus pies.

LA DEBILIDAD DE UNA DE LAS PARTES
en fuerza se vuelve.

La fuerza de la otra parte,
inequívoca debilidad.

Dentro de la piedra
presiento una semilla.

Crece lentamente.
Es pues ¿fuerte o débil?

EL LUGAR MÁS ALEJADO
amasado con tiempo y fe

es siempre el lugar del otro,
promesa transformada en piedra,

el propio lugar
que el otro ha hecho suyo, sin piedad,

fortalecido por todas sus derrotas.
Israel es una idea basada en la humillación.

Lasse Söderberg. Estocolmo, 1931. Una de las voces más aignificativas de la llamada Generación del cincuenta en Suecia. Ha traducido, entre muchos otros, a Jorge Luis Borges, Federico García Lorca y Octavio Paz. Ha publicado varias antologías de poetas latinoamericanos, del surrealismo, cubanos y chilenos. Dirigió la revista de poesía *Tärningskastet (Golpe de Dados)* y preside las Jornadas Internacionales de Poesía en Malmö. Ha recibido varios reconocimientos por su labor de difusión de la poesía, como los premios Pablo Neruda y Creu Saint Jordi, entre otros. En español han aparecido sus libros *Pájaro en mano* (1986), *Flechas contra la luna* (1990), *Nueve damas españolas y un cura desgarrado* (con caricaturas de Antonio Saura, 1997), *El caracol de Europa* (2003) y *El otro brillo* (2004).

El claustro elegido

No busco nada.
A nadie aguardo en este día.

Esperar es una de las raras
estratagemas de Dios
para detenernos en un punto.

Mi país:
montaña verde y lluvia.
Un caballo se pierde en la llanura
imaginada,
que ahora está vedada a mis ojos.

Busco la intensa reflexión:
la de los libros amigos,
la luz interna que preciso para vivir,
el candil de oro,
el Eclesiastés y la paciencia de Job.

A mi edad y en un país de lluvia,
el claustro es una elección.

Ahí se pierden los contornos.
La vida se diluye en un ir y venir
del trabajo al café,
del café a la taberna.

Busco la infancia que soy:
la llanura, la sombra del árbol gigantesco,
el único mar sin fondo,
el caballo desbocado en su furia,
el verdor de la montaña junto al cielo.

Me gusta quedarme a solas
sintiendo cómo la sangre me nutre de nuevas vestiduras.

A solas me pertenezco.
No hay dicotomía entre el espejo y yo,
una vive y la otra sueña.
Juntas recordamos a un hombre.
Juntas hemos escrito estos versos.



Crear

El oficio de la ardorosa paciencia,
tantear la sílaba,
buscar la palabra que apenas señala un camino.

Me siento en esta silla que emanó de un sueño,
en donde sólo está un reloj despierto,
claro
preciso
libre
cambia de itinerario, me dicen.

Pero no conozco ningún camino.
 Todos han sido borrados, y es menester empezar de nuevo.

Quisiera escribir como quien canta,
 como quien ensaya el papel de la rumbera
 en un salón de borrachitos en el trópico.

Aquí debo crear,
 bajo esta lluvia que no cesa,
 bajo esta paciente luna inmutable.
 Crear: la paciencia,
 la silla, los pocos libros que conservo.
 Ah, si existiera el azar,
 la puerta abierta, la ventana
 sin barrotes,
 desnuda,
 infinita,
 sin una sola aldaba.

Si existiera eso otro, la vida que no es ésta,
 que a veces puedo construir en mis armarios.

Trazo palabras y letras con paciencia:
 son dibujos,
 bosquejos hechos con lápiz de punta mocha.

No sale un verso entero,
 ni siquiera una cancioncilla.
 Es sólo un trazo, tras otro, tras otro
 como un brutal aguacero.

El oficio es la paciencia que arde.
 El golpe seco.
 El tin tin del corazón.

Mia Gallegos Domínguez. San José, Costa Rica, 1953. Poeta y periodista cultural. Algunos de sus libros publicados son *Golpe de albas* (1977), *Los reductos del sol* (1985), *El claustro elegido* (1989), *Los días y los sueños* (1995) y *El umbral de las horas* (2006). Ha obtenido varios premios literarios; en 1983 recibió la beca de la Fundación Fullbright.

El camino de arriba

Bordeo el corazón, camino.
 Escribo – el principio
 creo – la tarde se movía
 sueño – sismo y se derrumbaban
 las casas de palabras.
 Bordo – tierra salada
 filo de tu mirada.
 Escribo – digo huellas.
 El sol despierta – lastima la mirada.
 El sol se pone – lastima su curso, anochece.
 Este espejo no es mi cuerpo
 ni el fondo de mi corazón.
 Y digo. Con manos digo
 los golpes.
 Y canto. Con agua – ofrendo.
 Te llamo. En cada cuenta de este collar.
 Es noche. Sombrea el camino
 Se acomoda de olvidos la plaza.
 La noche. Digo.
 La casa se abre hacia adentro.
 Suena todo:
 el aire en desbandada.
 El silencio en multitudes.
 Regreso. Se altera el cielo.
 Llueve el camino de arriba.
 Se humedece el libro.
 Me deslizo.

Una tarde, una ciudad

Vi el ángel y tú ibas conmigo,
como el sol, llevando regalos, flores.
Elevados por cien alas de alcatraces,
de blanco por encima de las azoteas.
Íbamos de la mano con el atardecer,
con la vista humedecida,
pedimos que llegue el verano
y nos salven sus hielos.
Porque tú y yo nos envolvemos,
nos refugiamos hasta hacernos enormes cercas,
medidos a alientos.
Tierra yo de tu encuentro
y tú agua, siempre agua,
que me fermenta.
Recogemos los puntos cardinales,
confluyendo aquí, aquí cerquita.
Caminamos calles de sol en el pensamiento.

Solar

Es la mitad de mi día
y esta tarde milagrosa
que te acerca,
esta viva visión
cuando reinaban las flores,
y mi ciudad era lacustre,
este sentir turquesa que viene de hace tiempo.
Es nuestra estancia al margen del mundo y tú, profundamente tú en mí,
regalándome tus palabras, recorriéndonos despacio,
remándonos, acompañándonos. Te construiré como mi solar: nos uniremos a
piedra, a tierra,
haremos el esfuerzo de lo bello y no habrá techos ni paredes
ni otra cosa que un continuo comienzo.

Y nos decimos aves...

Porque algunas tardes
oscurece de pronto
y te me haces gana intensa de caricia.
Porque contigo aprendo humanidad.
Porque amasas cerámicas con sentimiento.
Y deseo tus manos
que todo lo pueden construir,
todas las trazas que son capaces
de dejar todos los rastros,
de contenerlo todo:
el silencio protector de la piedra
al lado de los árboles,
en el bando de las confianzas,
en lo alto de las escaleras,
arriba, en tus pensamientos,
en tu vapor, en esta tarde de tregua.
Besos, versos, pájaros
creando vuelos cortos,
intensos.
Y nos decimos aves,
que suena hermoso,
altas tardes,
mientras el sol baja rodando
y se va inclinando el océano.

Rebeca Flores. Ciudad de México. Ha publicado los poemarios *El mar y sus temblores* (2001) y *Ninbaus, luz que abarca todo* (2005). Sus poemas han aparecido en revistas como *alforja* y *Universidades*.

No premien este poemario

¡No lo hagan!

¡Deténganse!

¡Sé que es inevitable, pero no lo hagan!

¡Por su Dios, por los míos, por su madre y por la que no tengo!

¡Este poemario no contiene poesía!

¡Estos poemas no combaten al 99% de las bacterias que causan el mal aliento!

¡El abuso de estos poemas puede manchar los dientes (y tal vez causar cáncer)!

¡La poesía no mata la bacteria del cólera!

¿Acaso no entienden?

¡Los concursos de creación literaria son peligrosos!

¡La gente PUEDE comenzar a pensar!

¡Los poetas PUEDEN darse cuenta de su engaño!

¿Para qué poetas en tiempos de Bin Laden?

¿Para qué poetas en tiempos de H15?

¿Para qué poetas en tiempos del Ipod?

¡No premien este poemario!

¡La poesía no está en estas páginas!

¡La poesía está más allá del APA, del MLA y del Chuntaro Style!

¡Usted está perdiendo el tiempo leyendo esto!

¡Abandone la página! ¡Abandone la literatura! ¡Abandone las letritas!

¡La poesía tiene formas que la poesía misma no puede explicar!

¡La poesía está pasando los márgenes de la hoja!

¡Todo es poesía excepto la poesía!

(Luego no digan que no se los advertí...)

Poesía experimental

I

Esto es un poema visual

II

III

(Lo anterior fue un poema invisible)

IV

¡ESTO ES UN POEMA SONORO!

V

...

VI

(Lo anterior fue un poema mudo)

VII

Esto es un poema lírico

VII bis

Esto no es un poema lírico

P. D.

Esto no es un poema.

Sólo es un chiste muy malo.

¡Ay de aquel que le encuentre lo poético!

Jorge Tirzo. Ciudad de México. Estudia la licenciatura en periodismo y medios de información en el Tecnológico de Monterrey. Ha asistido a los talleres de poesía impartidos por José Vicente Anaya, Rocío Cerón y Armando Vega Gil. Pertenece al colectivo Los Testículos del Rey de poetas jóvenes.

La resignificación del enunciado poético en la (temprana) teoría de la poesía de José Emilio Pacheco

La tradición del poeta que habla sobre su poesía tiende a clarificar una posición más o menos racional ante la justificación de su escritura y su postura ante el mundo que experimenta por medio de sus sentidos. Justificar un hecho es sentirse culpable. ¿Cómo trata el poeta de convencer al mundo de que aquello que dice es importante? ¿Para qué justificar una escritura? ¿Para qué hablar de poesía, poeta y poema? Ernest Curtius, en su “Excurso VII”, hace una observación fundamental para la respuesta a estos cuestionamiento que no han dejado y, esperamos, no dejarán de buscar respuesta. Lo llama la teoría de la poesía. “Con este término —apunta Curtius en su libro *Literatura europea y Edad Media latina* (Dichtungstheorie) “designo el concepto que se ha tenido de la esencia y función, tanto del poeta como de la poesía, en contraste con la poética, que trata de la técnica de escribir poesía. La diferencia conceptual entre la teoría de la poesía y la poética permite ahondar más en la comprensión del fenómeno.” (660)

La evolución del pensamiento poético busca, gracias a la modernidad, preguntar por su ser ontológico, para de ese modo, negarlo. En esta negación, las esencias se pierden para dar paso a la presencia del cuerpo en el mundo y volver a “mirarlo” de nuevo olvidando a la tradición esencialista. Las vanguardias inauguran un proceso de “destrucción creadora” como lo llamarían Gorostiza y Cuesta, para acabar con todo lo establecido por la sociedad tradicional —o logocéntrica, en términos derridianos—



en donde se da por supuesto que “determinadas experiencias mentales reflejan o representan naturalmente las cosas” (*Diccionario de filosofía*, Herder). Esta época de pensamiento poético culmina, como lo ha apuntado Rivera-Rodas, con el silencio: la imposibilidad de escribir un poema.

Esta destrucción que deja la vanguardia abre la puerta a la confrontación del concepto de escritura. El poeta vanguardista latinoamericano se concibe a sí mismo como creador. En México, el grupo de los Contemporáneos sufre ante la imposibilidad de encontrar la palabra primigenia que complete la unidad signica que la tradición le había robado. De ese modo se instaura un binomio que años más tarde será problematizado: el significado y el significante. El signo se transforma en huellas, ecos, ruinas, ausencias, vacíos que nunca actualizan el significado completo. El poeta, para los Contemporáneos, es un traductor de un fenómeno poético disperso en el mundo. Éste debe volver a “mirar” los objetos desde su experiencia sensible y diferir su significado para así descubrir aquello que no se ha podido ver. En este salto de traducción del fenómeno es cuando el poeta, constructor de mundos poemáticos, enfrenta una resistencia: la palabra precisa que capture la experiencia poética. Esta resistencia es la que los llevará a ensayar un nuevo método de conocimiento del mundo y exacerbará su propuesta de destrucción creadora, misma que estará volcada hacia su unidad mínima significativa: la palabra.

La vanguardia deja el fenómeno poético y sus contenidos en ruinas. Al ser los primeros que buscan desarticular el lenguaje mediante sus elementos sintagmáticos pretenden que el hombre moderno vuelva sobre el lenguaje y lo contemple no sólo como una representación de un mundo ideal que está —o ha estado siempre— inmutable en su esencia.

José Emilio Pacheco (1939) asume el mundo en ruinas y no pretende, como lo hace Paz, volver a construir desde las ruinas para buscar el significado que los Contemporáneos aniquilaron. Paz dice, en *El arco y la lira*, que “el hombre puede aceptar todo menos la falta de sentido”. Pacheco, en lo que la crítica ha llamado su “primera etapa” (*Los elementos de la noche y El reposo del fuego*), nos presenta un mundo en donde la destrucción está en el aquí temporal y es asumida con estoicismo y claridad:

Puedo afirmar que vivo
 porque he aprendido el límite del aire
 el fugaz desenlace del deshielo
 porque hoy el mundo amaneció de cobre



y era su advenimiento
la multitud del término

(“Tarde enemiga”, *Los elementos de la noche*)

Del mismo modo, la reflexión del tiempo como destrucción y aniquilación del individuo nos llevará al verdadero cuestionamiento del enunciado poético dentro de su teoría. En su primera etapa, como bien apunta José Miguel Oviedo, “esta poesía asiste a un proceso de destrucción que inexorablemente alcanza a todo”. Al asumir la destrucción —y partir de ella—, el enunciador poético busca, irremediablemente, mirar dentro de la destrucción signica para volver a evaluar primero el signo y después el enunciado poético y sus contenidos. Es decir, el enunciador, en la primera etapa de Pacheco, acepta la destrucción de la unidad signica para contemplarla:

Dejo caer tu nombre: haz de letras impávidas.
Y de tu nombre surgen la luna y su claro linaje
como isla que brota y se destruye
o como moneda que escondí en el aire

(*Los elementos de la noche*)

El nombre es el primer elemento que lleva a examen. Dentro del universo logocéntrico se realiza la crítica al nombre por parte del enunciador poético. El nombre muestra la inconsistencia que ha demostrado antes, misma que el enunciador poético pone de manifiesto. Aquél muestra las ruinas de la destrucción a partir de las cuales se ha edificado el pensamiento occidental tradicional. Corroboramos que el proceso de significación ha sido diferido para ensayar dentro de ese diferimiento una inconsistencia al interior del sistema. El enunciador relega la unidad del signo y la desprende del objeto para examinar su significado. Una vez que el nombre ha sido “roto” por su caída, destruido, entonces es posible volver sobre la unidad del objeto que habita, ya no en su concepto esencial, sino dentro de la destrucción del objeto en el mundo.

La presencia es materializada sólo como huella dentro de un momento determinado. Esta huella no es siempre la misma, sino que, de acuerdo con los cuadros temporales referenciales, se transforma para mutar de significado.

Y no habrá más historia
para ocupar la vida
que tu huella sin sombra ni medida.

En esta primera etapa la concepción del enunciador sobre el lenguaje se descubre mediante la misma ausencia a la que llegaron sus predecesores. Así como en la vanguardia y en la posvanguardia el instante pudo ser el único momento de aproximación al conocimiento, Pacheco inserta el instante en el devenir histórico. Con ello descubre la angustia de la imposibilidad de conocimiento, pero no del conocimiento mismo, sino del sujeto que pretende conocer.

En *Los elementos de la noche* leemos:

puede mirarse vivo. Pero el tiempo
el quitará el orgullo y en su boca
hará crecer el polvo, ese lenguaje
que hablan todas las cosas

El lenguaje es mostrado como polvo que encubre al objeto que se mira para que el observador “lea” en el objeto su presencia dentro del marco temporal en el que se contempla. El concepto de lectura y lector es introducido dentro de la teoría de Pacheco. Si para Gorostiza el poeta es un traductor del fenómeno poético del mundo, Pacheco comienza por avanzar el papel de la escritura /lectura en un grado mucho más evidente. Cierta crítica estadounidense (Mary Doctor y Robert Friis) ha utilizado la teoría del Harold Bloom sobre *The anxiety of influence* para explicar el proceso de pensamiento poético de Pacheco. Dentro de la lectura de Ronald Friis lo que cabe destacar es, sin duda, el papel de la lectura como proceso creativo y crítico del mismo proceso: “a poem is really just a misreading of another”, apunta Friis. El concepto de poeta se tornará en un proceso conciente de lectura/escritura, privilegiando este binomio sobre el lenguaje como hecho logocéntrico.

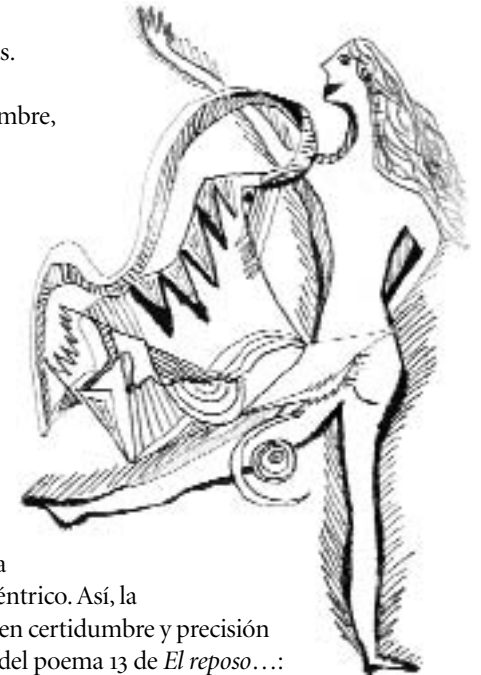
El libro *El reposo del fuego* se centra en la reflexión de la unidad signica en un mundo destruido. El nombre del enunciador se ha desprendido de su unidad para corroborar su papel de huella y de marca dolorosa:

El mundo en vilo azota sus cadenas.
La tempestad desciende.
Y yo, sin nombre,
busco un rastro fugaz, quiero un vestigio

Qué dolor de la marca, qué chasquido
lanza el ávido hierro al someternos.
Hay que lavar la herida y que la letra
tatuada en nuestra sangre
sea deshecha.

El nombre es, al mismo tiempo, una herida que pretende arrojarla a un nivel nulo de significación. Pacheco sigue la reflexión poética a partir del enunciador para evidenciar la inconsistencia del sistema logocéntrico. Así, la imprecisión y la incertidumbre se convierten en certidumbre y precisión que lo llevan a escribir, en la primera versión del poema 13 de *El reposo*...:

y no es esto
lo que quise decir. Es otra cosa.
Irremediable acotación: ¿qué signos



copiarán la premura. el desencanto?
Por no saberlo se me deshace
infatigablemente otro lenguaje

Veinte años después reafirma lo mismo en una segunda versión del mismo poema que aparece en *Tarde o temprano*:

Y no es esto
lo que intento decir
Es otra cosa.

Las inconsistencias del significado se transforman en dolor por el acto de la escritura y su inutilidad. En este sentido, Giordano Alberto, siguiendo a Barthes en su libro



Literatura y poder, afirma que “todavía no sabemos qué puede la literatura” (p. 23). Sin embargo, en Pacheco se perfila una necesidad ética de la función de la poesía pese a su inutilidad:

Hay que darse valor para hacer esto.
No es posible callar, comer silencio.
Y es tan profundamente inútil hacer esto.

El silencio de la vanguardia y de la posvanguardia entran en revisión para resignificar el enunciado poético de la tradición que le precede. Este cuestionamiento ha sido reconocido por la crítica como un tono “conversacional” (Samuel Gordon). Así, esta conversación no sólo se inaugura —a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*— con el lector, que es el mismo enunciador, sino con la tradición occidental para resaltar y resignificar la función del proceso de escritura.

Pacheco, como enunciador poético, reinicia la misma reflexión de la unidad lingüística para sellarla (con *El reposo del fuego*) y llegar al siguiente nivel de la reflexión lingüística: el enunciado poético. El tiempo es el principal elemento para generar el cuestionamiento hacia la tradición. No es gratuito que este tipo de voces y actitudes se generen desde la llamada periferia. En el poema “La aceleración de la historia”, Pacheco rescata la idea de la impermanencia logocéntrica del significado y el papel que el tiempo crea en el proceso de la lectura/escritura como forma de conocimiento.

Escribo estas palabras
y al minuto
ya dicen otra cosa
significan
una intención distinta
son ya dóciles
al Carbono 14
Criptogramas
de un pueblo remotísimo
que busca
la escritura en tinieblas.

El problema radica en la ausencia de concepto ideal que el individuo se forma en un determinado momento histórico y, con ello, el proceso de lectura que genera la escritura. El tiempo se percibe como factor determinante para el proceso de lectura y de resignificación. Sin embargo, hasta este momento la reflexión del proceso poético sólo evidencia las fisuras de la permanencia y la ausencia de interlocutores que aún no han percibido lo dicho por Gadamer: “vivimos en el lenguaje”. En el poema “Crítica a la poesía”, Pacheco revisa la posición de diálogo que la escritura requiere:

Quizá no es tiempo ahora;
nuestra época
nos dejó hablando solos.

Carolina Kerlow

El gozo y la ironía de la imagen

Este solipsismo transforma al lector para descubrirlo en un mundo lingüístico, si bien ausente de interlocutor, no ausente de texto, de escritura; escritura que toma tintes de compromiso ético ante el propio emisor del enunciado. Este proceso escritural de Pacheco nos conduce a un texto que abrirá y demarcará el concepto de poeta como lector y resignificará el momento histórico y la “experiencia vivida” del enunciador. El texto en el que se corrobora esto se titula así, “La experiencia vivida”:

Estas formas que veo al lado del mar
y engendran de inmediato
asociaciones metafóricas
¿son instrumentos de la inspiración
o de falaces citas literarias?

La experiencia vivida toma a la lectura como forma de vivencia. El enunciador se introduce dentro del mundo escrito para, desde él, empezar a resignificar el enunciado poético de una tradición con la que inaugura un diálogo abierto. Es decir, se inaugura un proceso de reescritura en donde la lectura y el lector transforman al texto cada vez que lo habitan. El poema, entonces, se convertirá en una resignificación del logocentrismo de la tradición y abrirá el problema de la significación del enunciado poético como la actualización de la experiencia “leída.” Como sabemos, en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* aparecen por primera vez los heterónimos de Julián Hernández y Fernando Tejada dentro de un supuesto “Cancionero apócrifo”, enunciadores que simulan la visión de un *outcast* para “redefinir” los límites, si aún existen, de lo que debe ser poesía. Así, Hernández escribe:

Tenemos una sola cosa que describir:
este mundo

Este describir es volver a presentar al mundo en una forma escritural, desde la que el enunciador articulará su justificación. La defensa que Pacheco articula es ante el proceso escritural. En su temprana teoría José Emilio Pacheco nos plantea una relectura de la función del lector del edificio del pensamiento poético para resignificar el proceso de enunciación. De ese modo, la visión del poeta desde afuera vuelve sobre los elementos constitutivos no ya de la noche, sino de la poesía. Pacheco libera al lector/poeta de su atadura vivencial para abrirlo a la experiencia de la lectura y llegar a decirnos, aquí y ahora:

Escribe lo que quieras
Di lo que se te antoje.
De todas formas vas a ser condenado. ~

Raúl Carrillo-Arciniega. Santa Rosalía, Baja California Sur, México, 1972. College of Charleston, Estados Unidos.

Carolina Kerlow nació en la Ciudad de México. A los doce años comenzó estudios de actuación con varios maestros —entre ellos Juan Antonio Llanes y José Luis Ibáñez— antes de ingresar, ya en su juventud, a Literatura Dramática, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Luego de un ejercicio de diez años en la actuación, se dedicó a la pintura “por gusto” y por “necesidad monetaria” en televisión. Ambas profesiones las asumió desde su condición autodidacta. Sus inicios en televisión, hace unos veinticinco años, fueron en Canal 13, en el área de noticias. Recientemente laboró en el Canal 22, en donde participó en varios programas, entre otros, *Garbanzo de a libra*. Su tiempo lo reparte entre la televisión y la pintura. Conversamos con la artista plástica sobre su trabajo y su trayectoria.



Tu actividad visual transcurre entre el cine, la televisión y la plástica. ¿Has encontrado un semejante territorio donde te mueves libremente, sin pasaportes ni salvoconductos? ¿Cómo vives y trabajas en estos discursos que, aunque emparentados, son distintos?

Los tres aspectos tienen gran importancia para mí. Sin una u otra cosa no me siento contenta, todo tiene que ver con la vista y las imágenes. Vivo el cine más como espectadora, pero también como estímulo visual para mi pintura. La televisión, hasta ahora, es más un trabajo en áreas de producción, como coordinación de invitados. Pero si debo hacer, por ejemplo, una investigación iconográfica, hacer programas más personales —como *Garbanzo de a libra*—, entonces entra en acción la creatividad y la vista. Por supuesto, esto sí me deja un estímulo. Mi trabajo en televisión es, sin embargo, una actividad laboral para sobrevivir. El mercado del arte es difícil, no se digan las becas o los apoyos para creadores. Es paradójico: por un lado, mis trabajos en televisión me dan libertad económica para pintar y, por otro, me impiden una mayor concentración y dedicación en mi obra. Sin embargo, en televisión me gustaría —y en esa búsqueda estoy ahora— hacer un programa más relacionado con las imágenes y la creación plástica.

Durante los últimos años el tema de mi pintura ha sido el cine, en especial el mexicano, y en torno a éste monté varias exposiciones: *Cartelera, Del celuloide al óleo y Cuadro por cuadro*, muestra que estuvo rolando por varios lados incluyendo, hace unos meses, el Festival de Cine de Guadalajara. La más reciente exhibición fue en la Casa de la Cultura Reyes Heróles, dedicada a los juegos de azar, el cine y el destino. La idea partió de dos cuadros de la película *El callejón de los milagros*, de Jorge Fons. “El dominó” y “El destino, las fichas y las cartas” me provocaron seguir por ese camino: el juego y el azar, la suerte o el infortunio (me recuerda la película *Match point*, de Woody Allen). El tema me sirvió para volver a tener contacto con imágenes de mi infancia: el corazón, la rosa y el gallo de la lotería, la reina y los *jokers* de las cartas, los tréboles, los tableros, las serpientes y las piezas del ajedrez. Dichas temáticas me condujeron a una reflexión sobre la ansiedad y la obsesión generadas por el juego, e intenté representarla en algunos cuadros con imágenes reiterativas. También me acercaron a una búsqueda sobre el reto, el riesgo y la destreza. Al pintar se utiliza, como en los juegos, la abstracción; se crea una visión espacial propia, se entra en un mundo y en un tiempo ilusorios. En el juego se simboliza la realidad, ésta se simplifica y se le puede manipular. Lo mismo sucede en la pintura. En el juego se utilizan la intuición, la imaginación, la lógica, la concentración, la capacidad de decisión, la creatividad; en la pintura también.

En tu obra plástica hay una poética figurativa que se aproxima —desde mi perspectiva de espectador— a la historieta y a una estética cercana o familiar al serpento. ¿Qué opinas al respecto?

Yo creo que eso tiene que ver con mi primera influencia: el arte popular mexicano. O, como dice Arístides Coen al respecto: “La obra de Carolina Kerlow



parece caminar por el filo de la navaja de un pachuco chilango de los años cuarenta; está entre lo que es y lo que parece, entre lo intencional y lo casual, entre lo perdido y lo encontrado. Pero Carolina no apuesta por una obra sostenida por cualidades técnicas, eso es *pecata minuta*. . . Por ello no se detiene ante las complejidades de la perspectiva ni limita su dibujo a las proporciones anatómicas; mucho menos se distrae con las procedencias lumínicas y sus efectos. Eso lo resuelve la fotografía automáticamente, con sólo cargar, apuntar y apretar el disparador. La manufactura de Kerlow es la del folclor popular, la del que hace un mural en una marisquería en Tepito o que modela y pinta en barro una virgen de Guadalupe que en una feria ambulante se llevará como premio el que derribe con un rifle de municiones unas figuritas de plomo.” Otra importante influencia en mi pintura es el pintor Luis Jaso, también *naïve* y fallecido en 1983.

¿Te mueve la ironía sobre esa realidad urbana que plasmas, o es el humor? Me refiero a que habitamos una cultura donde domina la precariedad y la incompletud, pero también el exceso y la euforia. ¿Cómo ubicas allí tu propuesta?

Sí, me atrae el humor visual de la ciudad y a veces también me aterra, como las miles de construcciones inacabadas que se quedaron sólo en el tabique y con las varillas de fuera y que veo desde mi casa, así como la espantosa e indignante miseria. Me seducen las ferias, el circo, los altares, los exvotos, el arte popular y la imaginería de algunas películas mexicanas, como las de ciencia ficción que desarrollé en “Del celuloide al óleo”. Me inquietan los contrastes, lo *kitsch*, que es parte de mi propuesta. En ese sentido, mi plan es retomar y profundizar más en torno a esos elementos. Mi pintura también es anecdótica y en esa parte se relaciona con la historieta, con la que también crecí, como *Los Agachados, Los Supersabios y La pequeña Lulú*.

En la recreación que haces de tu realidad, ¿cómo defines los materiales y las técnicas que debes emplear?

Los materiales que uso en general son bastante tradicionales: bastidores de tela o madera, óleo y acrílico. Sin embargo, cada vez utilizo con mayor frecuencia el *collage*. En los cuadros de cine, de ciencia ficción, la diamantina fue un elemento básico, o las estampitas de santos en los exvotos, o los dados y cartas en *Ludomanía*, la exposición sobre juegos de mesa y azar. Intento integrar elementos que sean parte de mi realidad con la que pretendo concretar. Sí, creo que cada obra necesita y pide algún ingrediente especial.

¿Qué ves que la mayoría no percibe en el mismo sentido, que muchos miran pero no descubren?

Creo que veo en todo o casi, un juego y un lado gozoso e irónico. No sé si los demás lo ven, pero es lo que yo trato de comunicar en mis cuadros. ☺



Los problemas del verso en la poesía mexicana*

CRÍTICA DE
LA POESÍA Y
DE LOS POETAS

C oncibo este libro de entrevistas, *Versos comunicantes III*, a la vez como un testimonio múltiple y como una invitación a la crítica. El arco de poetas mexicanos que aquí se incluyen, desde Rubén Bonifaz Nuño a Eduardo Milán, pasando por Carlos Montemayor, Antonio del Toro, David Huerta y Efraín Bartolomé, al aportar una panorámica muy representativa del estado actual de la poesía que se escribe en el país, obliga a revisar algunos asuntos pendientes que requieren ventilarse y discutirse con las herramientas de la crítica. Las preguntas acerca de si hay que continuar con el proceso de la vanguardia o más bien ponerle un alto e intentar otra cosa; de si debe trabajarse en la tradición o proponerse una renovación formal capaz de cambiar la prosodia y el contenido; acerca de si vale o no seguir utilizando el endecasílabo, supuestamente un “metro clásico”, aunque sea disfrazado bajo el manto protector del versículo; o de hasta qué punto la teoría de la impersonalidad poética de Eliot —y otros tópicos semejantes— continúan siendo un referente obligado de la poesía contemporánea en México. Estos variados asuntos, que así sea de modo sumario afloran en las entrevistas, merecen una discusión pública que sea a la vez atenta, detenida y consciente. Lo que ahora pretendo es aportar algunos enunciados que buscan insertarse en esta discusión necesaria para la buena salud de la poesía que se escribe en nuestro país.

El asunto mayor, el que acaso tiene verdaderas implicaciones revolucionarias dentro del contexto de la poesía en México, lo plantea, a mi modo de ver, Rubén Bonifaz Nuño cuando pone en duda el valor actual del verso endecasilábico. Pareciera un asunto deleznable, meramente de ritmo y métrica, pero la discusión que se desprende

* Texto leído en la presentación de l libro *Versos comunicantes III. Poetas entrevistan a poetas iberoamericanos* (José Ángel Leyva [coord.], Alforja, Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2008, 467 pp.

de esta posición podría tener consecuencia incalculables entre nosotros, y quiero destacar que ningún otro poeta mexicano del siglo XX —se trate de Paz, de Pacheco o de Lizalde, por mencionar sólo a tres reconocidos maestros del verso— ha llegado a plantear este problema con la claridad con que lo hace Bonifaz Nuño. A una pertinente observación de José Ángel Leyva, quien comenta la variedad de posibilidades métricas que explora la poesía de su entrevistado, Bonifaz puntualiza: “Si usted escribe con métrica clásica, digamos endecasílabos clásicos, va a ser muy difícil que diga algo, ya no digamos mejor, algo distinto a lo que dijeron los grandes poetas del Siglo de Oro español.” Parafraseando a Mallarmé, quien sostenía que los poemas no se hacen con ideas sino con palabras, Bonifaz acota: “Los poemas no se hacen con palabras, se hacen con ritmos.”

Desde hace más de cincuenta años, tanto en la teoría como en la práctica, quiero decir, tanto en sus declaraciones como en algunos (que no todos) sus libros de poemas, Bonifaz se propuso reventar el esquema del endecasílabo, que ha sido el metro no sólo de Garcilaso, sino también de Góngora y sor Juana; no sólo de Paz, López Velarde o Gorostiza, sino incluso, así sea a la manera de una sombra o un modelo que nunca se pierde de vista, el verso predominante entre los muy diversos cultivadores de ese verso libre de algún modo canónico que alguien ha bautizado como silva moderna. La declaración de Bonifaz Nuño es fortísima y no estoy tan seguro de que sea del todo verdadera, pero merece ponerse sobre el tapete del debate contemporáneo porque sintetiza una problemática en torno a la poética contemporánea que no ha sido atendida. Según Bonifaz, el esquema del endecasílabo condena al poeta a repetir una y otra vez lo que ya dijeron de modo superior los grandes maestros del Siglo de Oro español. Por eso hay que abandonarlo. Lo dijo de manera suave en su “Poética”, un texto de principios de los años cincuenta, donde leemos: “No siempre en las alas del italiano / verso cristalino vuela sonoro / el endecasílabo.” Si reparamos en la métrica con la que está escrita esta declaración, en la que el endecasílabo se conserva aunque sea en la ironía de la letra, nos daremos cuenta que son

versos acentuados invariablemente en la quinta sílaba, justamente la acentuación que propone Bonifaz Nuño para sacarle la vuelta al metro de Dante y de Garcilaso. La demostración plena y cumplida de esta estrategia rítmica la tenemos en *Los demonios y los días* (1956), libro escrito todo él bajo este parámetro disidente.

Lo interesante de la solución de Bonifaz es que para evadir el endecasílabo, en lugar de entregarse al versolibrismo más contumaz y descabellado, como hicieron muchos, propone el modelo del verso acentuado en la quinta sílaba como verdadera tabla de salvación.

Mallarmé se quejaba del corto alcance de las revoluciones: “Los gobiernos cambian, pero la prosodia permanece intacta.” En el marco de esta observación de Mallarmé, no me cabe



duda que el ataque contra el endecasílabo de Bonifaz —no importa que lo veamos siempre de traje, con su chaleco y su leontina de oro— es, en esencia, revolucionario. Desafortunadamente, Ángel Leyva no repara en esta verdadera granada de terrorista y pasa sin más a otros asuntos.

Carlos Montemayor, a quien podemos considerar en varios sentidos como el hijo poético de Bonifaz, tampoco parece darse por enterado, o bien supone que el asunto está enteramente asumido y que no hace falta agregar algo. Lo más que llega a decir Montemayor, en su entrevista con Leyva, es que la mayoría de los versos de su libro *Transterra* están integrados a partir de una transposición de los ritmos que él ha encontrado en los hexámetros latinos. Aunque sin el afán de publicar, antes bien como una manera de interiorizar los secretos de los viejos maestros, Montemayor ha traducido a su Horacio y su Virgilio.

Antonio del Toro, por supuesto, es harina de otro costal. Aunque ha sido cercano a las publicaciones de Paz, su personalidad poética no le debe nada a nadie. No se ha cobijado Antonio del Toro a la sombra de un gran prestigio, y esto por estricta vocación literaria, quiero decir: por la índole nerviosa y exploratoria de su verso. Se trata de un poeta que me gustaría llamar de la empiria, de la experiencia, que se descubre o redescubre a sí mismo en el momento mismo en que escribe sus escenas de infancia o en que retrata su trato con ese mundo de los objetos que se dejan patear como se patea una piedra. “¿Qué papel le das al azar en tu creación poética?” Por ahí va la pregunta, que algo tiene de mallarmeana, de Leyva. A lo que Del Toro contesta: “Uno muy importante. Creo que la distancia que hay entre un verso y otro verso, en ese vacío, y en el que hay en el poema, está el azar. La poesía no se escribe de manera continua, sino a saltos, y allí reside el azar.”

La contestación me parece espléndida y creo que define de cuerpo entero a un poeta que se disloca de la tradición, que salta por encima de toda herencia en virtud de que entiende el verso precisamente como salto, como hiato silábico, como juego entre los intersticios, en la proximidad aterradora y deleitosa a la vez del alto vacío. En el trance de escribir, parece sostener Del Toro, “al autor también lo asaltan las palabras, lo sorprenden”. Con ello la experiencia mundana del poeta se convierte también en una experiencia con el lenguaje.

La entrevista con David Huerta es para mí la más sustanciosa de todas. Esto se debe no sólo al carácter reflexivo de Huerta, sino a que, en este caso, su entrevistador es el poeta y filósofo Carlos Oliva, quien dirige las preguntas a temas que me resultan estratégicos. Acaso los dos asuntos más destacables en las respuestas (pero igual los más discutibles) son el de la reivindicación actual del endecasílabo y la muy peculiar interpretación de la teoría de la impersonalidad poética formulada por Eliot, y que tanta influencia ha tenido entre nosotros a partir de los Contemporáneos. El contraste con Bonifaz Nuño no podía ser mayor: mientras Bonifaz considera obsoleto el endecasílabo, Huerta estima que el gran mérito de su *Incurable* —un mérito según él inadvertido por la crítica, que no habría sabido ver el carácter clásico de su libro— es que bajo el disfraz del versículo se cobija, persistente, el soplo del endecasílabo, que sería el metro clásico por excelencia.

Incurable se abre con un endecasílabo, hay que decirlo: “El mundo es una mancha en el espejo.” Lo puedo citar de memoria porque hace años escribí una reseña

en la que juzgaba que la publicación de este libro era un fracaso mayúsculo. Me pareció y me parece que el peligro de publicar unos borradores es que éstos pueden sepultar a su autor. Volvería a suscribir punto por punto aquella reseña en la medida en que el ambicioso libro de Huerta me parece un yerro motivado por una tremenda ausencia de autocritica, no sólo de su autor, sino igual de los amigos cercanos que no supieron ver hasta qué punto el legajo podría volverse —como se volvió, creo que puedo decirlo— ilegible. Aprovecho lo anterior para aclarar dos cosas. Primero: mi juicio acerca de *Incurable* no lo hago extensivo a otros libros publicados por el autor. Pienso que David Huerta es uno de los poetas imprescindibles de nuestra hora actual, y libros suyos como *Historia y Versión* representan para mí tentativas de enorme valor, en la medida en que Huerta capta en ellos —como muy pocos entre nosotros— lo que llamaría el ritmo y la oscura belleza de la existencia contemporánea. La famosa frase de Pound, cuando éste establecía que los poetas eran las antenas de la raza, no la entiendo en un sentido profético ni trascendental, sino en un sentido a la vez inmanente y, por esto mismo, contemporáneo: las antenas del poeta lo convierten en el invaluable sismógrafo de esos movimientos de tierra que los hombres comunes no alcanzamos a registrar. En este sentido, y a pesar de los desniveles que puedan señalarse, estimo que Huerta hace honor a la frase de Pound.



Segundo: en el caso de que yo tuviera razón y se concediera que *Incurable* es una suerte de debacle poética, tendría que señalar que sólo puede fallar de esta manera quien se atreve a arriesgar en grande. En el actual panorama de conformismo mexicano, en el que pululan los escritores de medias tintas que han renunciado a su vocación de búsqueda para especializarse en ganar concursos, becas y premios concedidos por el Estado, cómo me gustaría que cada año o dos años pudiéramos ser testigos de uno de estos fracasos. Sería ésta la mejor prueba de que nuestra poesía está viva y goza de cabal salud.

En el asunto eliotiano de la impersonalidad poética, de plano no puedo estar de acuerdo con el autor. En uno de sus influyentes ensayos, Eliot declaró: “El progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de su personalidad.” En otro pasaje de este mismo ensayo, abundó: “[...] entre más perfecto sea el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; más perfectamente digerirá y transmutará la mente las pasiones que son su material”. Estilista consumado, Huerta interpreta la consigna de Eliot en términos estilísticos, como si lo que éste propugnara fuese la elaboración de una escritura neutra, incolora, carente de personalidad, cuando en realidad Eliot lo que niega es el inmediatez de la emoción, el culto a las epifanías del yo, el recurso a una poesía confesional en la que un ego protuberante asume en todo momento la dirección del verso. Su propuesta es muy parecida a la de Mallarmé cuando observaba que “la obra implica la desaparición enunciativa del poeta”, y a la de los estructuralistas franceses que proclamaron, con Roland Barthes, la “muerte del autor”. No veo de qué manera nuestro Gorostiza —como pretende Huerta— se habría apartado en este aspecto de la tesis de Eliot. Al revés, como lo explico en un libro que dediqué al tema, el ego protuberante (el “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis”) tan sólo campea en los primeros ocho versos de *Muerte sin fin*, para ser sustituido en seguida por una enunciación impersonal que demostraría hasta qué punto Gorostiza ha sido obediente a la lección del autor de *La tierra baldía*.

Lo anterior viene a cuento porque el siguiente entrevistado, Efraín Bartolomé, sería el ejemplo más contundente de un poeta que basa toda la eficacia de su verso en la enunciación personal, en el ego individual elevado a la potencia de lo sagrado. A Efraín Bartolomé le habla directamente la diosa de la poesía, y él lo único que hace es seguir su dictado. No hay un hiato, una separación, un lapso crítico entre este murmullo délfico y lo que queda sobre el papel. Así lo dice Bartolomé entrevistado por Marco Antonio Campos: “El poeta es un elegido por la diosa para que hable a sus hermanos en nombre de todos ellos.” Según esto, cuando la diosa diga: “¡Ahora!”, los poetas tendrían que estar listos “para que el espíritu entre” en ellos. Abro un poco al azar un libro de poemas de Bartolomé y encuentro esta declaración: “Soy un poeta: soy una veta de oro / escondida en el pecho de mi generación.” ¡Enorme! En otra parte, como anticipándose a posibles críticas, se declara sin ambigüedades como un continuador contemporáneo de Rubén Darío: “Qué alto honor ser un rubendariano trasnochado, / un simbolista demodé, un individualista radical, / un romántico en el filo del acantilado.” Confieso que a mí me satura y me cansa esta poesía egocéntrica, que radica su presunta eficacia en las inefables epifanías de un yo que, por lo visto, nunca corre peligros. Mejor que los poetas a los que les habla la diosa —una diosa



Escrituras del asombro

Odette Alonso Yodú

que, como se comprenderá, puede ser muy cursi—, prefiero aquellos otros poetas más humildes a los que les habla la úlcera del estómago o la uña enterrada en el pie.

Me temo que este es el caso de Eduardo Milán. A él le duele la uña enterrada en el pie, pero no lo digo por supuesto en el sentido inmediatista que tiene que ver con el nivel de la “certeza sensible”. Poeta crítico y crítico poeta, las dos cosas a la vez, Milán se exilia desde hace más de dos décadas en México huyendo de la represión en Uruguay, país donde su padre sufre prisión por motivos políticos. Este dolor muy concreto de exiliado, me parece, está en el trasfondo de sus averiguaciones poéticas. Milán es un tipo incómodo, pero diré que esta incomodidad estriba en su lenguaje y no en su afantasmada persona. Tanto el lenguaje de su crítica como el de su poesía es un lenguaje reflexivo, que se desdobra de modo inesperado apenas acaba de rasgar el espacio exterior, como dudando de sí e inquiriendo, como buscando una certeza que, de algún modo, se sabe inconseguible. Este desdoblamiento de cierta manera estocástico e imprevisible, a la manera de una focalización que atraviesa como una flecha escenarios inesperados, sin duda que puede irritar a un lector demasiado apegado a su costumbrista y a una noción demasiado estrecha de lo real. Yo diría que esta incomodidad es una prueba de que Milán sigue dando en el blanco. ~

Una vida —que nunca sabemos cuándo empieza y cuándo acaba, que no tiene orden alguno previsible— ha quedado reseñada en una ligera capa de papel cebolla tatuada en color negro, con símbolos disímbolos, por un vaso de tinta china derramada. Eso nos entrega Luis Aguilar (Monterrey, 1969) en su más reciente poemario, *Los ojos ya desechos*, que ha visto la luz en Guadalajara bajo el sello Mantis Editores en coedición con la Secretaría de Cultura de Jalisco.

El tono del poemario está marcado por un cuestionamiento constante y absoluto de las estructuras tradicionales, tanto en el contenido —que pone a prueba las normas de los hombres y las de Dios— como en las formas— donde hay un rejuego de márgenes, voces y géneros (literarios y humanos), versos que dibujan figuras tipográficas o quedan sugerentemente incompletos, espacios vacíos o irregulares, paréntesis huecos, uso de signos matemáticos, dedicatorias desgranadas a través de todo el texto, alternancia de verso y prosa poética.

El epígrafe general ya lo anuncia: “Todo el color del mar / es maravilla del ojo iluso. / El ojo, entonces, / consiste en ese azul que no lo es / sino a distancia.” Eso postula Eduardo Lizalde, y el libro de Aguilar desnuda esas apariencias ilusorias, engañosas; ojos y océanos que nos arrastran, nos guían a ratos y otras veces nos ocultan el camino a través

de las tres secciones del cuaderno. No en vano cita en el primer poema: “Me senté a la sombra del llanto y elevé mi apostasía contra todo.”

Con lenguaje sensual y sugerente, a ratos encriptado, desde la primera sección, “Tinta china sobre papel cebolla”, el poeta desglosa una historia —que es una y es múltiple a la vez— usando los nombres de los documentos burocráticos que marcan la vida de cualquier persona. No es extraño que el primer poema sea “Acta de defunción”, porque a una muerte sobrevive otro existir, un nuevo alumbramiento, como infinita rueda de la fortuna o carta de La Torre del tarot por la que se desbarranca, patas arriba, toda vida. Ahí aparece por vez primera la “mirada abierta y luminosa” del aprendiz de veedor que busca “otra luz como escondite” y, por primera vez, el reconocimiento de una identidad: “Con la palabra mordiendo la garganta, desde el minarete que al ojo fue esa lluvia de crisoles, me escuché gritar: me reconozco.”

Así, ofrenda cuerpo y candor a la danza ofídica y entonces enfrenta su creencia en “un solo dios, sin género posible”. Un dios que, perverso, travestido e hipócrita, se solaza en la contemplación del placer humano y es la guía inmaculada de millones de bocas y de manos que repiten, por los siglos de los siglos, el eterno rito del amor. Pero los principios —ya se sabe— son la marca inicial de los

finales. Por eso el “Acta de matrimonio”, la juntura, es el anuncio del mutismo y del he-
 lor que se vuelven “presencia circular bajo las
 hojas”, espacio multicolor que emblanquecía
 a diario, un hogar danzando en caída libre.

Las celebraciones al amor se vuelven
 podredumbre y renacimiento cada vez. Y con
 ellas sobrevienen las pérdidas: “También tuve
 un paraíso. / Una hamaca que afilaba la tarde
 / contra el viento. / Pero llegó septiembre
 con el ruido de tus pasos; / de ardor, pasó la



noche a centenar de hilachas; / destejido gris
 el corazón de la tormenta. / La fruta desgra-
 nada contra el suelo [...] / Todo era cieno
 cuando volteé otra vez.”

Y en el vientre del “piélagos dichoso”, a la
 luz de una luna ajena y expectante, estalla el
 vendaval, “la cascada, la confusión, el precipi-
 cio”, la madrugada púrpura donde “de toda
 pasión, una se cae sin darse”, en medio de un
 incendio inexplicable que después resulta
 bíblico, un accidente del Dios miope que
 hace pagar a sus criaturas la impaciencia.

Desfilan por estas páginas, “con un rumor
 alejandrino”, Paz, Lizalde, Eliseo Diego, Ale-
 jandra Pizarnik, Kavafis, Gelman, Diego
 Osorno, Luis Eduardo Aute, poetas a los que
 Aguilar rinde homenaje e invoca; los llama,
 dialoga con ellos, los cuestiona y les pide
 clemencia para no acabar convertido en un
 “sargazo de mar vuelto alimaña”.

El poeta y el hombre de estos versos ansía
 asentarse a ratos en un pálpito sereno más
 que en esas travesías sin número por el océa-
 no del frenesí. A veces, incluso, llega a pensar
 en el pecado, confundido entre ausencias y
 dioses tergiversados. Porque, ya lo dijo al
 principio, casi como presupuesto: “el rumor
 del canalón era mi andancia”, pero en la vida
 “hay cierta otredad en toda cosa” y la “pasión
 por el barranco” lleva también consigo “un
 amasiato con las sombras de las sombras”.

Porque “vivir no es un ensayo”, porque no
 tiene ojos la memoria, sino esquivarlas, porque
 la mucha luz también conduce al desamparo
 cuando los bienes son sólo “esta memoria
 hiriente” que es el único testamento posible,
 el aprendiz de veedor, el muchacho del
 “corazóncampotraviesa”, termina con los ojos
 ya desechos, escaldada la pupila, cuestionán-
 dose “qué queda del amor cuando agonizan
 las preguntas”.

LUIS AGUILAR
Los ojos ya desechos
 Mantis Editores, Guadalajara, México, 2007.

RESEÑAS

Poesía ecuatoriana del siglo XX en *Blanco Móvil**

Fernando Nieto Cadena

Es un viejo lugar común, para los ecuato-
 rianos, reconocer que ese país nuestro, el
 de nombre de línea imaginaria para un país
 también imaginario, ha tenido que bailar con
 la más fea de la fiesta en eso de la promoción
 y difusión de su literatura, por una serie de
 motivos que van desde la pueril mercadotec-
 nia editorial —que nos ha acostumbrado a
 recibir gato por liebre— hasta el desdén por
 encima del hombro de los exquisitos y aro-
 matizados popes de la historiografía y crítica
 literarias latinoamericanos, quienes con su
 europeizado, anochecido y neocolonizado
 espíritu han visto lo que se hace allá, abajito
 de Colombia y arribita de Perú, como
 quien ve las piruetas banano-petroleras
 de un *down* enardecido.

Por eso, gestos como el de la revista *Blanco*
Móvil y de Eduardo Mosches son reconfor-
 tantes. El número 107 ofrece una muestra del
 quehacer poético que, con mucho, es un
 buen retrato de contemporaneidad poética
 ecuatoriana, no libre de algunos prejuicios
 resabios regionalistas, como suele ocurrir
 cuando de estos menesteres antológicos se
 trata. La burda pugna costa-sierra —más
 concretamente dicho, Guayaquil-Quito, de-
 termina la presencia o no de escritores según

las apetencias, compromisos o fijaciones mar-
 cados por ese racismo mal disfrazado de
 regionalismo que esconde la voracidad em-
 presarial y política —sean de la costa o de la
 sierra— con sus respectivos turiferarios de
 oficio y despotricio que posan como intelect-
 uales orgásmicos al servicio de los dueños
 de ese mi país que tiene de todo. Algo de ese
 tufo hay en esta muestra, pero de eso prefiero
 discutir allá; no aquí porque esas intimididades
 del subdesarrollo mental nada tienen que ver
 con *Blanco Móvil*.

La muestra de treinta poetas ecuatorianos
 que se ofrece me parece, para decirlo de una
 buena vez, bien lograda. Abarca poetas naci-
 dos entre 1926 y 1975, es decir, casi medio
 siglo media entre el mayor —cronológica y
 literariamente hablando— y el menor, cro-
 nológicamente dicho. No pudo encontrarse
 mejor inicio que hacerlo jorgenriquemente
 con el siempre ejemplar Adoum. En lo per-
 sonal, estar en una antología frecuentada por
 él, por Efraín Jara Idrovo, Paco Tobar, Carlos
 Eduardo Jaramillo, Fernando Cazón Vera,
 Rubén Astudillo, Julio Pazos, Fernando Bal-
 seca, Jorge Martillo, Ernesto Carrión, me
 resulta conmovedor, no sólo por razones de
 amistad sino —y sobre todo— por el respeto
 y admiración a su obra.

El doctor Perogrullo que habita en cada
 uno de nosotros no se resigna y descubre una
 vez más la obviedad. Falta uno que otro

* Texto leído en la presentación de la revista *Blanco Móvil*,
 11 de junio de 2008, Sala Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes,
 Ciudad de México.

nombre. Replico, si bien no están todos lo que son, sí son todos los que están. Pienso —de todas maneras— que por ahí pudieron estar tres o cinco poetisas ecuatorianas más.

Pienso y creo —o creo y pienso— que la literatura ecuatoriana —en general—, pero sobre todo su poesía del siglo XX no es conocida ni valorada en su justa dimensión. Bueno, sabemos que no existe justicia poética ni divina. Lo que digo no es queja ni lamento, sino una simple descripción.



La poesía ecuatoriana visita los barrios de las vanguardias desde muy temprano a través de la obra de Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Hugo Mayo y Alfredo Gangotena, a quien considero, de estos cuatros ases, la figura mayor. Luego es inevitable recordar al fakir César Dávila Andrade, y a Hugo Salazar Tamariz. Sin mencionarlos, como antecedentes y/o pioneros, esta muestra de *Blanco Móvil* no podría explicarse ni justificarse.

Durante mucho tiempo Jorge Enrique Adoum estuvo algo relegado por su forzada ausencia tras el arribo de una de las tantas dictaduras militares que asolaron al país.

La de 1963 fue una de las más delirantes por su servil anticomunismo. Casi nada se sabía de lo que estaba produciendo después de sus *Cuadernos de la tierra*. De pronto su revelación como narrador con *Entre Marx y una mujer desnuda* silencia una caricatura de protesta que ciertos poetitas nacionales por 1970 intentaron contra unas declaraciones suyas en La Habana, donde apuntaba que no existía literatura en Ecuador. Era cierto, no había literatura. Los narradores medraban en

el epigonismo de los años treinta. En poesía seguían sometidos al yugo de los exitosos vanguardistas metidos a diplomáticos. Su novela provocó unas cuantas urticarias mentales porque mostraba los laberintos interiores de un país adormecido por un equinoccio de mitos y buenos propósitos insatisfechos.

Sospecho que la pirañesca tarántula de los medios de comunicación —que, al decir de Jorge García-Robles y lo comparto, lo enmierdan todo enracimados en su amarillismo bocinero de aplaudir lo que el canon canoniza— no ha tenido ojos para que sus estreñidos intelectuales orgásmicos

entretenidos en las lisonjeras modas editoriales, decía, no han tenido ojos ni sensibilidad suficientes para conocer algo más de lo que se ha escrito a lo largo del siglo XX en ese paíto de bolsillo, país “enfermo de pobreza” se escribió en una izquierdosa revista local como si eso, la pobreza, fuera un monopolio ya desterrado en otros países de nuestra América. Ya entrados en el siglo XXI algo más se sabe. A la feria de vanidades conocida como Poetas del Mundo Latino se ha invitado a Jorge Enrique Adoum, Carlos Eduardo Jaramillo, Fernando Cazón Vera.

El desarrollo de la poesía ecuatoriana en el siglo XX fue, como se comprobará en este número de *Blanco Móvil*, similar a los procesos de nuestros países afrolatinoamericanos. Se cruzó por los mismos atajos para romper con el discurso adocenado de una presunta tradición satisfecha con un discurso amparado por la certeza de un lenguaje que, aparentemente, decía lo que se deseaba decir. Las rupturas con esa comodidad asumida como muestrario de preceptiva literaria bien aprendida fueron semejantes a cuantas rupturas se produjeron en otros países. Se abandonó la buena digestión garantizada por textos envejecidos prematuramente antes de escribirse para dar paso a la exploración del lenguaje a partir de la duda, de la sospecha de que ese lenguaje sedicentemente poético mantenía más de un gato encerrado que debía salir a confrontarse con el mundo real, con las cotidianidades. Sin decirlo, el planteamiento o consigna fue que debíamos aprender a escribir mal, es decir, sin someternos a los sacros principios que los neardenthalistas gramatólogos y academicistas con sus tacos de lengua buscaban momificar para seguirle dando lustre y esplendor a una lengua en trance de esclerotización.

Este proceso de ruptura ha sido constante desde los sesenta, pero no exclusivo de esa década. Los avances han provocado más de un tropiezo y vuelta a empezar para sacudir-

nos la modorra de la satisfacción por lo ya hecho. Si lo confrontamos con lo acontecido en otras poéticas asistiremos a la repetición de confrontaciones, negaciones, dudas, falsas certezas y podas de las ramas complacientes que no nos permitían ver el bosque de un poetizar que, poco a poco, rompió las barreras fronterizas, vaina que todavía no sabemos a dónde nos llevará para no seguir presumiendo que ya estamos de vuelta de donde no llegamos.

No encuentro manera de caracterizar, de particularizar, lo que podría llamarse poesía ecuatoriana contemporánea, que no sea repetir lo que se dice y se seguirá diciendo en otros países con uno que otro sabor local costumbrista que nada define. Tal vez sea porque desde hace mucho —o desde siempre— las fronteras y sus historias patrias me suenan al viejo mal chiste recontado por miles de idiotas con babeante chauvinismo. Ni siquiera puedo arriesgarme a decir que la poesía afrolatinoamericana es una sola y que la peruana, chilena, salvadoreña, mexicana o ecuatoriana son sólo capítulos más o menos desarrollados de ese gran y único poema afrolatinoamericanizado. Quizá se debe a que el mundo se achicó o nos creció el barrio con esta nueva forma de colonialismo que es la globalización.

Lo que sí sé es que con entregas como ésta de *Blanco Móvil* estamos aprendiendo a conocernos un poco más. Veremos que eso que llamamos poesía ecuatoriana es tan poesía como la de cualquier otro costillar de esta nuestra particular galaxia afrolatinoamericana, donde el reto sigue siendo el mismo: el de ser humanos, porque sabemos que nunca podremos ser demasiado humanos. Y ya.

Villahermosa, Tabasco, junio, 2008

Blanco Móvil
núm. 107, México, 2008.

Signos de traslado: la inmovilidad que se desplaza

Luis Paniagua

Nada perdura, oh nubes, ni descansa.

JORGE CUESTA

Conoci la poesía de Víctor Cabrera echando un vistazo a la antología de poesía joven *Un orbe más ancho*. Nacido en 1973, en Arriaga, Chiapas, sus poemas se encontraban dentro de las primeras páginas del libro, ya que éste comprendía los años 1971-1983. En aquellos textos podía leerse una voz clara, íntima, personal y profunda, que monedaba y calaba en el hueso de los recuerdos de infancia. Posteriormente tuve acceso a *Diez sonetos*, pequeña *plaque* de versos culinarios donde el autor hacía gala de conocimiento en cuanto a poesía tradicional se refiere. En ellos, el yo lírico es uno juguetón, lúdico, que ve en la comida el tema perfecto para componer canciones (o sonetos) con la ayuda de las musas o del propio Garcilaso. Poco a poco fui encontrándome con más poemas del chiapaneco quien, sin hacer tanto ruido y llamar a los reflectores como varios de su generación, discretamente escribe y, a mi parecer, afina su voz para exteriorizarla en una de las más claras y elocuentes, profundas y moduladas de los poetas de la generación de los setenta.

El más reciente libro de Cabrera, *Signos de traslado*, se encuentra dividido en dos cuadernillos: “Signos de traslado” y “Símbolos

del alba”. El libro es la visión del avance del tiempo, primero sobre el hombre, que está en constante avance frente a un mundo inaprehensible (representado en la figura de la casa); luego, este avance se enfrenta y se revela en la alborada, símbolo de lo que nace y diariamente se renueva, es decir, de lo que está en perpetuo movimiento.

Cabrera asume, en el primer apartado, este cambio constante que la vida dicta irremediabilmente y lo cifra bajo el signo de la mudanza: mudarse de casa, sí, pero también de pensamiento, de métrica, de mirada. En el presente poemario el poeta da pie a un acercamiento hacia el texto desde el desgarramiento que representa el marcharse obedeciendo a fuerzas extrañas, instintivas y naturales que dictan el paso y el rumbo.

Desde el primer poema, “Círculo interior”, Cabrera nos indica cómo el “llamado” de la naturaleza es siempre el cambio, el permanente ir hacia otro lado, aunque éste sea imperceptible: “Y al cabo de los años, / un día te descubres / siguiendo el llamado de la sangre / que sin decirte / —puntual telegrafía— / te dicta el otro paso / y el otro / y el otro / y el siguiente.”

De este modo el poeta saca a la luz las venas, la raigambre del poema (del poemario): es condición ineludible el irse; aun aquello que aparenta inmovilidad se está yendo siempre, sin descanso. No obstante, al irnos,

paradójicamente nos quedamos o, más bien, se queda parte de nosotros, pequeñas cosas que marcan nuestra estancia, que dejan rastro de nuestra existencia en dicho sitio y que se van acumulando junto a todo aquello que dejaron los que nos precedieron, es decir, la marca verdadera que da sentido a la historia real del hombre, la cicatriz del tiempo que ni siquiera el tiempo mismo es capaz de suturar, la cifra del avance, el signo del traslado: “Sólo ella permanece sin quedarse: / se cumple en su caudal, / en el vaivén erige su circuito: / no va ni viene: / se completa // y al cabo de los años, / un buen día, / te sorprendes siguiéndola / obediente / lebrél / tras la huella / de tu sangre.”

De este modo, la apertura del libro cifra el tono del discurso y la temática de los versos: el hombre está en constante cambio, en movimiento sin tregua, desde adentro. Esta cualidad de buscarse siempre la cumple desde su entraña misma, desde la sustancia que lo hace vivir: la sangre marca el camino: moverse, ir hacia... Y en este desplazamiento no se traslada: se completa. Para ser hace falta ir a buscarse, perpetuamente. Pero para salir al viaje es necesario aligerar la carga, arrojar los lastres; más que para facilitar la marcha, para completar el rompecabezas de la historia del hombre, para dejar constancia, para dejar un rastro. En el poema “Ararat” ya se hace evidente el tema del cuadernillo, el cambio de casa: “pequeños objetos cotidianos / [...] / olvidadas baratijas que ya nadie buscaba / y que hoy vuelven en forma de presagios: // Como la sed / emblema de las aguas, / mudarse es el signo del arraigo: // sólo se queda / en lo que se va dejando.”

Es decir, esas “olvidadas baratijas” devienen en modestos oráculos que anuncian a los inquilinos que habrán de llegar a casa e interpretarlos, darles un sentido: leer en esos “pequeños objetos” la suerte de sus ancestros: echar pie hacia el camino, moverse en busca de otras tierras, ir hacia otros horizontes más

benignos. Mas, pese a la natural huida, el anterior arrendatario también se queda, completa la casa, abriga a los recién llegados con una presencia que, como la de la sangre, se mueve sin marcharse: se completa. Para probarlo quedan las “baratijas” que forman un todo con la casa: *non omnis moriat*, pareciera decirnos.

Tal como el que llega y encuentra una casa tatuada de recuerdos, de signos, de constancias (archivo que la cotidianidad sembró en lo más profundo y, a la vez, lo más a flor de tierra, de la casa), el que se va encuentra (en otra llegada), también, el rastro de otro, y así se cumple el ciclo, quizá la espiral, de nuestra historia o, a decir del poeta, de nuestro destino. Cabrera lo consigna en estos versos: “He aquí la paradoja del traslado: / pagar también por irse / en busca del diluvio más propicio / y hallar no más que vencidos olivares, // signos oscuros, / inefables rastros de otras permanencias: // la huella rupestre de unas manos, / un número anotado de prisa sobre el muro, / la grieta que ya tantos resanaron. // Cosas que están / y pasan como aquella caravana.”

Así pues, el signo de la casa no es la permanencia sino la transición; se encuentra que el destino es “un perpetuo redactor de despedidas”, una máquina de escribir que sólo tiene cinco caracteres: A. D. I. O. S., un adiós que se da desde el saludo, como una mano extendida. Por eso se entiende que lo que importa es echarse a andar, que lo crucial es estar de paso, que “Lo capital es, entonces, no quedarse / [...] / Lo capital es habitarse sin nostalgia.” No mirar atrás, no es necesario; en la próxima parada encontraremos rastros de nosotros mismos: “Toda llegada anticipa una mudanza, / cada sangre se sostiene en su latido, / y en ese fluir se advierten los signos del traslado”, nos dice el poeta en “Mudanza de las cosas”.

Dicho lo anterior, se saca en limpio que es un alivio, en el fondo, saber que las cosas no

Traslación y trasgresión: *Aires de Ellicott City*, de Mario Campaña

Moisés Elías Fuentes

nos atan. No saberse dueño de la casa donde vives resulta tranquilizador. “Cantar del inquilino” lo expresa de esta forma: “En el fondo, / me consuela saber que no soy dueño de esta casa, / que por vivirla he pagado un alquiler que no me ofende. // [...] // Me conformo con fincar / mi reino en lo inmediato, / saberme caracol, / estar de paso.”

Saberse de camino hacia otra meta, saberse impulsado hacia otros rumbos para encontrar “una casa a la medida”. Mientras, en el transcurso, obedecer la sangre que, como el tiempo, pasa sin detenerse, cambia como el fuego, saber que no se consume el combustible: “El mundo se hace bajo su ojo incandescente // (su misterio está en arder sin agotarse).”

“Símbolos del alba” se titula la segunda parte de este libro. De los dos epígrafes que lo acompañan y lo abren (uno de Milorad Pavic y otro de Gerardo Deniz), el segundo me parece más adecuado: “No es alegre la alborada / ni triste en demasía...”. Es este tono el que domina todo el poemario: no la congoja ni la algarabía, sino el término medio entre ambos estados de ánimo. La voz que se desdobra y se hace presente en los poemas es reflexiva, atenta (es, diríase, puro oídos ella sola); por eso puede expresar, con Morábito, que el instante del hallazgo, el momento de la revelación es aquel en el que “se está a la escucha / como nunca” o, para decirlo en palabras de Cabrera: “bastaría con callar, cerrar el pico / y quedarnos a la espera como nunca”.

El asombro mesurado; la captura de las primicias de la luz, de las aves que se despe rezan, que inauguran el día; la claridad del agua al desplazarse por la tubería, la sinfonía del alba que suelta sus arpegios al oído, la aprehensión del fulgor en la pupila, en fin, los fragmentos de un instante en el que el mundo se reconstruye después de las tinieblas son los fragmentos que une la mirada del poeta. Para él, la luz celebratoria es más

bien oración: “La luz es un tizón, / el árbol ha aprendido la plegaria”; así, el árbol y sus frutos volátiles, los pájaros, asisten puntualmente a la creación del día como a algo majestuoso pero a la vez cotidiano, repetible, sin tanta importancia. Si bien las imágenes de la claridad, de la luz bautizando los objetos que nombra, de los pájaros dejando su rubrica en el aire, son todas de fulgor festivo (acaso litúrgico), también existe el tono familiar, que desacraliza el momento en que nace la vida. Un claro ejemplo de esto es el poema “Revelación” que, al contrario de lo que pudiéramos pensar (religión, luminosidad, seriedad en el tema), resulta ser el desprecio a lo solemne y la puerta abierta a la visión desencantada y, a la vez, lúdica: “Es el hombre / del camión de la basura / —y no un clarísimo ángel de mañitines— / quien hace sonar ese metal cuyo tañido / se extiende al fondo de tu sueño. // La vida / —por más que algunos se empeñen en decirnos lo contrario— / no viene siendo ninguna maravilla.”

Así, este signo celebratorio que habíamos encontrado en la plegaria del árbol, en la sinfonía de la luz entre el follaje, en el coro de los pájaros haciendo primavera e inaugurando el día, se contraponen totalmente con la irrupción de elementos ajenos, mundanos, vulgares, vivos, más humanos. Así, para el lector de estos “Símbolos del alba”, la mañana, el amanecer con sus primeras luces y el coro de las aves es atravesado por la mano del hombre y sus artefactos, por la civilización y sus rutinas prácticas: la vida, como la alborada, “no es alegre ni triste en demasía”.

VÍCTOR CABRERA

Signos de traslado

Casa Juan Pablos, Leer y Escribir, México, 2007.

Todo viaje físico es, si algo, una traslación, pero sólo el viaje psíquico es, por esencia, una trasgresión. El viaje físico nos traslada, junto con lo que somos, con lo que soy, hacia cualquier otra parte, elegida al azar o deliberadamente. El viaje psíquico trasgrede las fronteras de lo que somos, de lo que soy, y me lleva a los dominios de lo que podríamos —de lo que podría— ser. El viaje físico traslada lo que soy; el viaje psíquico me trasgrede y me revela en lo otro.

Aires de Ellicott City es una bitácora de viaje, de traslación y trasgresión, porque su autor, Mario Campaña (Ecuador, 1959) se ha trasladado físicamente, por azar y por decisión, por varios países a lo largo de su vida, y porque ha trasgredido las limitaciones de la memoria, las sensaciones, los deseos, y se ha aventurado a vivirse, a reescribirse.

Con agudeza, Carlos Germán Belli señala en el prólogo que *Aires de Ellicott City* es “un largo poema de viaje”. Sin embargo —y no creo decir algo que no haya intuido el veterano poeta peruano—, también es una colección de poemas que insinúan, intuyen, entreven y dejan entrever las distintas experiencias físicas y psíquicas de un viaje que, en la medida en que busca al otro exterior, encuentra al yo interior.

Bitácora de viajes exteriores e interiores que Campaña escribe para sí mismo, *Aires de Ellicott City* es una reunión de poemas de

la que podemos ser cómplices o voyeristas, partícipes o marginales, ya que apuesta a un viaje solitario que puede o no acompañarse por otras soledades. Las imágenes son de Campaña; la respuesta a tales imágenes debe ser nuestra: “Llegan brillos de otros mundos / Estrellas que irradian luz que no les pertenece / Vienen del pasado a destacar los arrecifes / De lejos admirables, de cerca una promesa cortante.”

Es por demás significativa la ausencia casi total de signos ortográficos en *Aires de Ellicott City*, así como el hecho de que casi todos los versos inician con letra mayúscula, en algo que es más que una simple disposición tipográfica. Las antítesis, las hipérbolos, las metáforas se trasvasan unas a otras, invaden sus espacios —curiosamente hay pocos encabalgamientos en el poemario y sí, en cambio, por así decirlo, interconexiones entre imágenes e ideas—. Un viaje poético en varias dimensiones: de la emocional a la física, de la sentimental a la intelectual.

A pesar de que gusta de los versos largos, asilábicos, Campaña también gusta de las estrofas fluctuantes que otorgan una cadencia rítmica y una ductilidad sonora líquida y serpenteante que lima las asperezas de lo expresado: “Sirve la muerte sus copas finas / Pequeños navíos que orgullosamente flotan / Y de súbito se hunden con sus tesoros únicos / Su carga incalculable.”

En tiempos poco dados a las figuras retóricas, es por lo menos llamativo el interés que revela Campaña por éstas, su exploración lectora que experimenta con el hipérbaton, la hipérbole y la metáfora, y que nos advierte que lo leído podría ser una trampa, un engaño destinado a que cedamos a la tentación y terminemos de escribir los poemas, que los complementemos con nuestras avenencias y desavenencias, que nos atrevamos a realizar por nuestra cuenta el periplo vida-muerte-vida que traza el poemario.

La bitácora reseña los diversos momentos de un viaje, hechos variopintos que cubren de la palidez mediocre a la oscuridad aprehensiva. La bitácora de *Aires de Ellicott City* reseña un viaje interior, y en sus líneas no tiene cabida la mediocridad pálida sino la certidumbre negra, blanca, roja o sepia. Es en este juego de tonos, de cromatismos expresivos, que el poeta alcanza su mayor libertad expresiva cuando se acerca más a sus influencias directas, los simbolistas franceses y, a través de ellos, a los simbolistas hispano-americanos.

Sin embargo, no siempre alcanza Campaña la libertad expresiva que requiere su viaje poético. En ciertas estrofas, en algunos versos, el poeta calibra demasiado la imagen, pule las metáforas al grado de volverlas traslúcidas, se inclina más por la técnica que por la fuerza expresiva. Para buena fortuna del poemario tales flaquezas son más bien dispersas y no llegan a desequilibrar al conjunto.

Antes apunté que en *Aires de Ellicott City* ocurre el periplo vida muerte vida de manera puntual. Desde la vida y la muerte personal a la muerte y vida colectiva. Es en la muerte exterior que encuentro el sentido de la vida interior, y es en la muerte interior que entiendo el significado de la vida exterior. La vida y la muerte sólo tienen sentido cuando ambas se compensan, cuando ambas tienen un origen y un destino común. El viajero que escribe la bitácora del poemario —y ese

viajero es Mario Campaña, pero también un lector que responde al nombre de Moisés o cualquier otro nombre— tiene un sitio común de origen y destino.

La yerbaluisa es una planta aromática apreciada por su aroma tenue, en ciertos platillos; también por su amabilidad en ciertos baños relajantes y, por lo demás, con una trayectoria poética estimable. La yerbaluisa también está presente en Campaña, y su aroma es un recuerdo táctil, visual, auditivo,



agradable al paladar y al olfato: “Yerbaluisa y manzanilla. Yerbaluisa otra vez / La de la abuela.”

En esa expresión tan llana y bella hay una traslación de tiempos y circunstancias sólo vividas por el poeta, pero también la trasgresión del viaje, pues el poeta se desdice de la aventura y retorna al origen. Me desdigo de lo que soy, de lo que pretendo ser, y me traslado a lo que he sido, a la realidad palpable del pasado. “Yerbaluisa otra vez / La de la abuela.” Soy, somos lo que hemos vivido, lo que hemos palpado, lo que hemos materializado y hecho carne en el espíritu, en el alma, en el ánimo. Mario Campaña huye de y retorna a sí mismo, y la bitácora de *Aires de Ellicott City* registra cómo se reescribe y se reinventa.

MARIO CAMPAÑA
Aires de Ellicott City
pról. de Carlos Germán Belli, ilustr. de Martine Laurel, Candaya, Barcelona, 2006, 101 pp.

Colección
azor
LA CABRA EDICIONES



Jorge Enrique Adoum



Rodolfo Alonso



José Vicente Anaya



Jotamario Arbeláez



Régis Bonvicino



Rafael del Castillo



Alfredo Fressia



Jaime Jaramillo Escobar



Niki Ladaki-Filippou



José Ángel Leyva



Floriano Martins



Carlos Montemayor



Margaret Randall



Juan Manuel Roca



Máximo Simpson

EN CIRCULACIÓN TAMBIÉN • Juan Gelman • Léo Ivo • Roland Jooris • Stefaan van den Bremt • PRÓXIMAMENTE • Stéphane Chaumet • Antonio Cisneros • Hugo Gutiérrez Vega • Eduardo Langagne • Eduardo Lizalde • Jorge Bocanera

alforja

REVISTA DE POESÍA

este último número
se terminó de imprimir
en septiembre de 2008

El tiro consta de 2 000 ejemplares.