

FÓRNIX

Revista de creación y crítica

Lima – Perú

Abril de 2007

Director: Renato Sandoval

Correo: ncuervos@yahoo.com

Carátula: *Crítica de la razón pura* (2000), de Álvaro Roca Rey (Acero/Madera/Esmaltes).
Dimensiones (aprox): 70 x 70 x 70 cm.

Ilustraciones interiores: Álvaro Roca Rey

Diseño y diagramación: Mario Popuche y Renato Sandoval

La publicación de este número ha sido posible gracias a:



Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) a través del
Centro Cultural de España



Embajada de Argentina en el Perú

Abejas del Perú

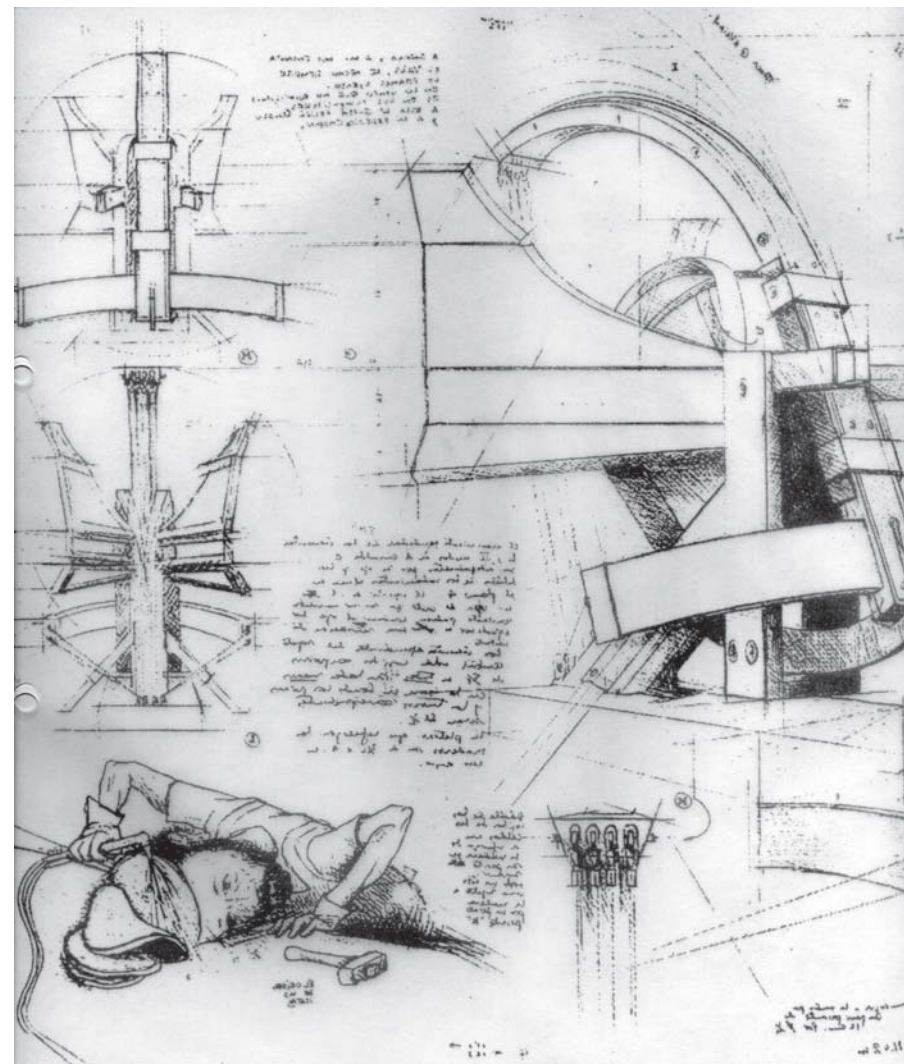
(www.abejasdelperu.com)

* Vocablo de origen latino que significa pórtico, paso cubierto, puerta abovedada, arco triunfal o, por extensión, cualquier estructura arciforme, sea arquitectónica o anatómica. Ejemplo de lo primero es el fórnix romano de Constantino, vencedor en Majencio, adornado con bajorrelieves e inscripciones laudatorias; y de lo segundo aquella estructura fibrosa y triangular situada debajo del cuerpo calloso del cerebro y que con el hipocampo y el hipotálamo forma parte del sistema límbico, asociado éste a las emociones y a la homeostasis [léase aquí poesía expresando su propia verdad y en busca del (des)equilibrio]. De otro lado, de *fórnix* se deriva «fornicar», puesto que, según se cuenta, las prostitutas latinas atendían a sus ávidos clientes bajo los arcos del coliseo romano, de ahí que el término signifique además «burdel». Por último, Fórnax era la diosa de los hornos, donde se cocía el pan, la arcilla y, acaso también, la poesía. (R. S.)

Índice

- 9 MUESTRA DE POESÍA ARGENTINA ACTUAL (primera parte) – Jorge Leonidas Escudero / Ana Emilia Lahitte / Néstor Groppa / Juan Carlos Bustriazo / Rodolfo Godino / Santiago Sylvester / Julio Salgado / Paulina Vinderman / Daniel Freidemberg / Rafael Felipe Oterino / Leopoldo Castilla / Graciela Ester Zanini / Vicente Muleiro / Jorge Boccanera / Carlos Busignani / Juan Carlos Moisés / Susana Ada Villalba / Susana Cella / Sergio de Matteo / Emiliano Bustos
- 105 LUIS BRAVO - Huérfanos, iconoclastas, plurales: la generación poética uruguaya del 80
- 121 ZOOM 80: Muestra de la poesía uruguaya actual – Alicia Migdal / Rafael Courtoisie / Jorge Castro Vega / Elder Silva / Sylvia Riestra / Aldo Mazzucchelli / Gustavo Wojciechowski «Maca» / Héctor Bardanca / Agamenón Castrillón / Ana Cheveski / Andrea Blanqué / Lalo Barrubia / Silvia Guerra / Álvaro Ojeda / Hebert Benítez Pezzolano / Julio Inverso
- 156 MARTHA CANFIELD – Cristóbal Colón en la narrativa hispanoamericana
- 168 ANDRÉS AJENS – Don de fronteras, don de Andes. *Hacia el Atau Wallpaj p'uchukakuyinpa nankan*
- 178 TEÓDULO LÓPEZ MELÉNDEZ – Globalización y cultura
- 183 LEOPOLDO CASTILLA – La redada
- 195 PEDRO GRANADOS – Soledad impura
- 200 IVÁN CARVAJAL – Alfredo Gangotena, poeta del extrañamiento
- 216 ROBERTO FORNS – Sarajevo: dos planos
- 222 JOHANN PAGE – Vuelta a la otra margen
- 234 ÓSCAR WILDE – La verdad de las máscaras. Un apunte sobre la ilusión (Traducción de Delia Pasini)
- 259 RAÚL MENDIZÁBAL – Poemas

- 264 AMPARO OSORIO – Poemas
- 267 ALFREDO FRESSIA – Senryu o el árbol de las sílabas
- 272 SUSANA SZWARC – Tres historias azarosas
- 279 JOSÉ KOZER – Tres poemas
- 284 MARÍA TERESA ANDRUEITTO – Pavese en mi escritura
- 290 FERNANDO CORONA – Dos poemas
- 293 ALEJANDRO SUSTI – Discurso y poder en *Hombres de caminos* de Miguel Gutiérrez
- 305 HARDY ROJAS – Semper novus poeta. Entrevista a Enrique Verástegui
- 314 ALEJANDRO SCHMIDT – Cartas desde el diván
- 322 JAVIER LLAXACÓNDOR – Tres textos tenues
- 326 CECILIA ROMANA – Poemas
- 329 DAMARIS CALDERÓN – Rastros
- 338 SAMUEL BOSSINI – Talismanes
- 340 BREVE MUESTRA DE LA POESÍA NICARAGÜENSE – Enrique Fernández Morales / Fernando Silva / Octavio Robleto / Francisco de Asís Fernández / Gioconda Belli / Daisy Zamora / Álvaro Urtecho / Gloria Gabuardi / Pedro Xavier Solís Cuadra / Blanca Castellón
- 359 GLAUCE BALDOVIN – Poemas al degaïre
- 365 DIEGO MARTÍNEZ LORA – Vista carnívora y otros textos de cien palabras
- 368 JORGE ISAÍAS – Prosas desde la otra orilla
- 376 ROBERTO FORNS – La aventura perdida del ecopoema. Relectura de “La carencia” de Alejandra Pizarnik
- 395 Otros autores



Muestra de poesía argentina actual (Primera parte)

POR LEONARDO MARTÍNEZ Y C. J. ALDAZÁBAL¹

La presente es una de las posibles muestras de la poesía argentina. No pretende agotar el panorama actual, variado y rico, de la poesía de nuestro país.

Esta selección contempla creadores del norte más norte pasando por la región de Cuyo y el centro capitalino hasta el sur patagónico. Muchos de los poetas incluidos son casi secretos. Sus edades oscilan entre los ochenta y los treinta años.

No adherimos a una estética determinada. Cada uno de los poetas presentados ejecuta su instrumento desde un lugar original, lo que nos parece confiere un movimiento caleidoscópico a la selección. Pues clasificar en ejercicio de un canon desvirtuaría el propósito de dar realce a lo variado y diferente, condiciones que hacen viva y perenne cualquier antología.

Esta es una primera selección. En el próximo número de *Fórnix* ampliaremos esta muestra con otros nombres relevantes de la poesía argentina contemporánea.

¹ Leonardo Martínez nació en 1937 en Catamarca. Ha publicado *Tacana o los linajes del tiempo* (1989), *Ojos de brasa* (1991), *El señor de Autigasta* (1994), *Asuntos de familia y otras imposturas* (1997), *Rápido pasaje* (1999), *Jaula viva* (2004) y *Estricta ceniza* (2005). Reside en Buenos Aires. Carlos Juárez Aldazábal nació en Salta en 1974. Ha publicado *La soberbia del monje* (1996), *Por qué queremos ser Quevedo* (1999) y *Nadie enduella su voz como plegaria* (2003). Tiene un blog llamado *El pimentero* (www.elpimentero.blogspot.com).

Jorge Leonidas Escudero nació en San Juan en 1920. Editó *La raíz en la roca* (1970), *Le dije y me dijo* (1978), *Piedra sensible* (1984), *Los grandes jugadores* (1987), *Basamento cristalino* (1989), *Umbral de salida* (1990), *Elucidario* (1992), *Jugado* (1993), *Cantos del acechante* (1995), *Viaje a ir* (1996), *Caballazo a la sombra* (1998), *Aguaitén* (2000), *Senderear* (2001), *A otro hablar* (2001), *Verlas venir* (2002), *Endeveras* (2004), *Andanzas mineras* (2004), *Divisadero* (2005), *Tras la llave* (2006), los últimos seis títulos publicados por Ediciones en Danza.

Última apuesta

Apártense, déjenme pasar,
vengo de estar existiendo y ya lo sé
voy a las palideces. Merezco
descanso pero antes
quiero mirar atrás del horizonte para
no verme siempre aquí como árbol seco
donde no hay más que hablar.

No atajen, no digan que hay medicina buena.
dejen que me siente en el umbral
a ver pasar la última gente. Los pájaros
están escondiendo la cabeza bajo el ala.

Manden a alguien a comprar pan,
no digo de aquí sino de mañana
porque mi hambre última
es de lo que aún no he visto.

¿Qué pasó?

Manera de quererte piedra pelada, digo
hasta perderse la vista
en azules oeste,
cerros lagartos donde subí
para en sus crestas verme como nunca.

Esto me abunda en quererlo decir desde
qu'estuve encaramado en pórfidos estuve
y en cuanta roca sin motivo otro
que verme ahí.

Y en cierta vez recuerdo una escalada
que terminó en adoración. No sé,
no supe bien, o qué, o eso
inexplicable cuando llegué a una altura donde
cielos y cumbres me abrazaron,
caí de rodillas y lloré.

Oh ese bar

E estábamos en el bar La Gota de Grasa
famoso cubil de nocturnos. Óiganme,
no una noche ni dos jugábamos al truco,
no por chiste ¡epa!

Orejeábamos la noche sin apuro
y sucedía qu'el tiempo
sin avisarnos iba hacia hacete
de cuenta que estábamos en el paraíso.

Que hasta a la alba no cejábamos
de manejar cartas ahí
seguros de que nunca se nos secaría la lengua
por falta de reposiciones vónicas.
¿Dije bien?

Lindo tiempo ese el perdido,
pero conciso, lleno de hombría y amistad.
¿O qué otra cosa tiene mejor la vida
que darse el gusto uno sin ofender a nadie? Sí,
estuve revolcándome en La Gota de Grasa.
Y los moralistas vayan a otro bar a predicar
porque aquí los mirones son de palo.

Riña de gallos

Otra vez
por dormido mal anoche amanecí atravesao.
Por eso le dije a un amigo tu poesía
nada que ver con la poesía,
es harina de otra bolsa.

Y como el hombre se molestó
l'endilgué este discurso: ¿Qué ti has creído ah?
tirás la taba al aire y cuando cae culo
vos decís gané.
Además si tu asunto es engañarte hacé
lo que se te más guste,
largá ventosidades por la boca
y escribilas como poema, pero no me vengás
con que son verdades mundiales.

Cierto le pegué rudamente hoy
por las palabras bostezadoras qu'escribe y él
de manera peor me devolvió los palos.
Si mi abuela viviera nos hubiera dicho dejen
de darse picotazos en la cresta,
con su pan se la coman a la poesía.

L'envidia

De frente sonrío,
por la espalda te apuñala, llora
porque no tiene lo que vos. Adolorida
es alimania muy asidua a chuparte la salú, exhala
vaporoso veneno, actúa
cuando un cualquiera acierta en algo.
Por eso si se te da una buena escondela
de modo que no se vea,
poné cara larga decí que estás en pérdida.

O cuando el bicho tire la zancadilla
pegá un salto por encima,
pisale la cabeza o mejor todavía
hacele con la mano la seña tomá tomá.

O tal vez nada sirva porque si en vida
hiciste algo bonito,
llegada tu muerte la víbora
irá hasta el cementerio trepada en el cajón
para ¡ayayita!
propalar veneno sobre tu recuerdo.

Persecuimiento nocturno

Estaba a punto de dormir y antes
de quel sueño me alcanzara
vi a un hombre caminar en calle desconocida.
puertas y ventanas cerradas,
ningún caminante a más de él.

Era verlo ir mirar a derecha e izquierda
sin rumbo al parecer no saber dónde
ir y desubicado andar así
como si viniera de otro país a buscar
lo inhallable.

Y me dije: ¿qué le pasa a este otra vez
aquí andar pobrecito de mí?
Dije, porque por el modo de andar sabía
quese individuo era yo.

Hasta que afortunadamente quedé dormido,
dejé de andar persiguiéndome como otras noches
me sucede no sé por qué.

Ana Emilia Lahitte nació en 1921 en la ciudad de La Plata. Ha publicado 23 libros (poesía, narrativa, ensayo, teatro y periodismo). En 1997 la Municipalidad de La Plata editó sus obras completas.

Autorretrato

Me miro en el espejo.

Una mujer avanza
desnuda
sin heridas aparentes.
Es una hembra espléndida
en épocas de celo
tal vez.
Pero ya muerta.

En carne y sombra altiva
despoja sus silencios.
En silencio
un idioma de albatros
la sustenta.

Se yergue luego
intacta
con dignidad de hiedra.
Y asomada
a sus muros
de lumbre y soledades
espera.

Cetrería

Liebre, venado, faisán.

No me atrae la caza
ni me gusta alinear la carne roja
en bandejas de plata.

Pero el halcón
acaba de traerme tus ojos.

Amo la cetrería.

Mañana
ha de traerme tu mirada.

Gironsiglos

Ritzos restaña el sol de venas rotas
que fue Miguel Hernández.

Junto al manso D'Amicis de mi infancia / recela el siglo en celo de
sus Emmas rapaces / de sus hembras con filo de alhucema. / El Flaubert
de mi madre / huele a hastío / a musgo / a discreción. / Huele a cue-
ro de Rusia el D'Annunzio vedado. / (La decencia era un rito / un

embrión de sándalo. / Era indecente el sexo de Picasso) / Todo gime
clausura / humedad de gusanos pulcramente engendrados. / Nuestra
noche estrellada incubaba radioactivos / girasoles de llanto.

Escucha los colores de Trakl / las aguas vivas de su incesto. / Hay lla-
gas que jadean / desalojan el Duino. / “Todo ángel es terrible”... / Es-
cucha los mandalas de Pessoa / el dios cojo de Artaud / el sur de
Gelman. / Paren de pie palabras terminales / que jamás nacerán / aun-
que renazcan de la muerte de todos. / La cacería humana ignora esas
palabras / su proa de mandrágoras. / Nunca comprenderán / que ante
huesos que piensan / callar es una fragua.

Sofismas de Claudel anunciar a María. / Marilyn se desnuda en nal-
gas del verano. / Fue una cortesía de Sartre / convocarnos para entrar
en la nada. / Nos autoconvocamos para entrar a Ana Frank / a Biafra
/ a Chernobyl / enfundados de amianto. / Borges entró en la muerte
como en una fiesta. / No fuimos conjurados.

Desdeñada por Joyce / seducida por Marx / violada por Freud /
Scherezade se ahorca con albatros. / Marguerite Yourcenar se *opusnigra*
para sus funerales aún lejanos. / Su ardilla memoriosa / le sugiere morir
/ cuando Adriano ya no lea el silencio. / Duras-Resnais / procu-
ran convencerme de que el sol de Hiroshima / no habrá de aniqui-
larnos. / La nuestra sigue siendo una raza en exilio. / Sólo el Mono
Gramático está a salvo. / Quedan abiertas tumbas. / Los muertos
desertaron.

Corroe el arco iris la ausencia de los pájaros. / En las computadoras /
el amor se oruga kafkianamente / en textos para incautos. / El tiem-
po ya no existe / no ha existido nunca. / ¿Saberlo es necesario? / El
hombre / ese quasars apagado. / Filma Visconti. / Malher resplandece
/ junto al intocado candor de los pantanos.

Altri tempi

Las salas enfundadas como inmensas corolas y un secreto soleado:
el país de los patios. (Se decía glicina, heliotropo, diamela,
como ahora se dice ADN, sidaico). Aquel cielo privado
con chicos y canarios y huertos y murales de macetas pintadas
era de veras cielo. (Entonces, lo ignorábamos).

Nunca imaginamos que lo fuese, hasta ahora en que hemos
cumplido nuestros propios infiernos.
Aquellos cielos
bajos, a ras de tierra, humanos. Todavía a salvo. Allí donde ser niño
era tener abuelos en la casa y amarlos,
dejándolos vivir libres de vaciaderos de viejos:
adiestrados espectros que siempre se demoran demasiado
en morir y dejar limpio el mundo,
que ya no tiene patios, ni destino, ni tiempo.

Ser niño era pedirles que nos dieran la mano, porque teníamos miedo.
Y volver a pedirles que nos contaran cuentos (que eran verdad,
ahora lo sabemos) Y llorar junto a ellos penitencias y encierros:
“había que educarnos”... Se decía señor y plegaria
respeto, con limpio olor a incienso y a sopa obligatoria,
almidones y ungientos.

Se decía Maestro, y en el cuaderno único cabía el universo.
El padre, con arrestos de patriarca doméstico, “tenía autoridad”
y la madre dulzura, por amor o por tedio.
Lo cierto es que la casa nunca estaba vacía
(la mesa familiar, otra inútil reliquia) y la abuela, el abuelo
—una especie de puerto del buen regreso—
eran sencillamente viejos: con todos los derechos a morir
en su casa, en su cama, en su llaga, en su pulso, en su tiempo.
Sin adiós intensivo. Sin pactos terminales de abandono y silencio.
En fin, sólo fantasmas de cielos y otros tiempos.

Atrapados

Sólo tengo de vos
una fotografía con pómulos rasantes
tu pelo de llanura sobre los hombros tensos
y sin brazos
-no he podido inventarlos todavía-
y tu extraña manera
de acompañarme a solas
de este lado del mar.

Vivías en París
(lo especifica el dorso de la fotografía)
ignoro si habrás muerto.
Importa
el desamparo de tu mirada inmensa
que me atraviesa
y sigue camino a mis espaldas
sin dejarme jamás.

Mirás hacia el vacío.
Un abrazo
sin tiempo que se abraza a sí mismo.
Mirás
como buscando la huella de un albatros.
Algo que implora
un límite para poder llegar.

10

*Mi soledad está hecha de ti,
lleva tu nombre en su versión de piedra.*
Olga Orozco

Has muerto.

¿Debo descarnarme
contigo,
aceptar el frío,
trasvasarte a mi pulso,
fecundarte?

Enséñame
a caminar de nuevo por el mundo.
A esperar el otoño.
A ser
sin ti.

*La carne, al poseerla, fue luz
e inteligencia.*

Fuimos seres violentos.
Y no nos atacamos
porque ni uno ni el otro
rehusó ser atacado.

Qué hermosa soledad fundamos
sin saberlo,
tras la huida secreta
de las hojas, del río,
y algunas contraseñas del verano.

Néstor Groppa nació en Laborde (Córdoba) en 1928. Vive en Jujuy desde los años 50. Fue cofundador y codirector de la mítica revista *Tarja*. Creó la Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Jujuy. Tiene cuarenta y siete libros publicados, entre otros *Indio de carga* (1958), *Carta terrestre y catálogo de estrellas fugaces* (1973) y *Obrador* (1988).

El Clínicas

Un paisaje con soldaduras y olor a carburo.

Con el olor de las perchas

y de los cajones
de las mesas de luz,

raspando el moho de los inodoros

y de los inservibles
tubos de dentífrico,

con guantes olvidados en el revoque

y las fiebres
de todos los enfermos
con el aire de los depósitos de la Morgue

y los huevos
empollados por la muerte

que la vida abandona en los departamentos

hicieron el viejo Clínicas
y lo pusieron en el centro de la ciudad
amarillo
sucio
grande como un frigorífico
con una “troupe” de perros que ladran
y otra de practicantes con la cabeza llena de
específicos.

Por las botamangas del viejísimo Clínicas
hay letreros de las huelgas estudiantiles
y una cancha de pelota
abandonada,
y un sopor de nicotina,
y árboles
con la copa de papel,
y canaletas con el agua de trapo,
y ruido
de colores,
y días con el viento de agua
y el misterio de los techos
que son pisos,
y las luces de manteca,
y ni siquiera son nuestros
nuestros propios nombres.

Sudan los platos con paisajes de las tintorerías,
pasan mujeres
como quien muestra apurado una
fotografía.

A la noche,
aparecen horizontes como baúles
donde se guardan los pañuelos de las despedidas,
y la música gotea

por las antenas de las radios mal cerradas
en el tiempo que duran dos cortes de pelo.

Se sabe
de quejidos leves
como los pasos de las monjas,

de botellones tapados
con una naranja,

y almanaques de muchos años atrás
conservados como cuadros.

Se dice
de tranvías
con movimientos de mujer acostada,

y gente que a la mañana
lleva el gesto de los dormitorios,

el aspecto de las poluciones,
y las constelaciones de la sangre
borroneadas.

A la noche,
trapos negros salen de las bocas.

Mientras las señoritas de los avisos clasificados
hablan con sus novios en los zaguanes
las lucecitas rojas
del Clínicas

están filmando la muerte

tan de cerca!

Y en el patio del viejísimo Clínicas

apareció un instante de “kermese”
donde encontramos

desde una lengüeta de zapato de color
hasta el Sum-Sum-Man-Bao (periódico chino).

El mar en las vísperas y el diluvio del tiempo

Primero fueron las supernovas
(estrellas que explotan) y en ellas,
las cosas.
Entre aquellas cosas fue el mar.
Cada hombre llegó con él.

Hay restos del mar (la sal) en la sangre del hombre.
La sal y la meticulosidad del movimiento

reavivado en las vísperas de todo ser.

La materia del poema

Los espín, los protones y los electrones
y neutrones de ambos sexos
pululan; enjambran la idea, la mano
de papel, las patas de la mesa y de nuevo el mundo
restante, todo. Las partículas elementales
llegan a su máxima expresión
cuando incorporan el deshojar del poema
o la bandada de partículas de tres colores
que ha de sostenerlo y divulgarlo.
Siempre rige al poema la incertidumbre
de ondas de velocidades cortas y largas
según dama de compañía
y parejas del amor
con este 1 seguido de 40 ceros
en mil millonésima de micrón
donde también se expande el azar de una estrella
o una palabra.

Solo

La estrella que persigue a su propia
luz
la caza y mantiene prisionera
sin que nadie la vea.
Hay muchos así, tan generadores de su
luz
en el placer del mundo.
Tal vez nosotros. Encerrados en nuestra
luminosidad;
trabajándonos; volviéndonos agujero
negro
sin peso específico,

luz de paso hacia el infinito.

22 notas (de barrios lejanos)

El sol
es lágrima del fondo
de un otoño remoto
que va deslavando el polen y el polvo
celeste de las horas.
Y el cielo es el templo
que cobija
las fraguas humosas
de la tarde,
la flauta
de José el afilador
y alguna bigornia florida
donde recomponen
estrellas.

Su campanario
voltará bruñidas jornadas de luz,
en tanto la flor del tiempo
-retornada y exacta,

lozana, siempre clara,
en todo momento
renacida
—deja oír
su abeja de sol, y pinzar
su lejana corola de polen y polvo
deshojada
con los ojos
o nada más que con el pensamiento,
artesanalmente
estucado, sobre esta feligresía
de las horas.

34 notas

Alfajía de luz
por entre eucaliptos.
Luz fragante,
mezcla de amanecer
y medianoche;
de hojas mortecinas
pudriéndose
o de años
con agujas
de color
tirando a alfajías de luz
aserrada
que deja
fresco polvillo
de amanecer
en las hojas del rastro.

Juan Carlos Bustriazo Ortiz nació en Santa Rosa (La Pampa) en 1929. Ha publicado: *Elegías de la piedra que canta* (1969), *El aura del estilo* (1970), *Unca bermeja* (1984), *Los poemas puelches / Quetrales. Cantos del añorante* (1991), *Libro del Ghenpín* (2004), *Unca Bermeja y otros poemas* (2006). Tiene escritos entre 70 y 80 libros, la mayoría inéditos.

VIII

Luego serás cuajada luna

y cuidarás las ovejitas verdes del monte paridoras oh
baladoras sus orillas hasta el confín de sus balidos
luego serás qué laguniñas niñaslagunas monteadoras
serás la leche más rocía y serás más más que la luna
serás la luna repetida y repetida hasta mi hueso serás
la flor reventoncito luego serás lo que yo quiera lo que
vos quieras que te pida te apagaré tan mansamente
boca con boca la sonrisa te molere como quien muele
silvestres bayas maduras serás más luna que la luna
por machacada

revivida

Estilo Nº 34 “Del Temple del Diablo”

*...y no haya un paisano triste
después de arder tu guitarra,
que por el Temple del Diablo
se vuelve música santa! ...*

Se aromaba tu guitarra,
templador de voz transida,
y en las honduras del Puesto
dulcesalobre se abría.

*(Entierra todas tus ánimas,
piedra mala de la herida! ...)*

Eran la tierra tus manos
bordoneadoras y antiguas,
porque el trenzar tus milongas
eran un lujo de finas.

*(Entierra todas tus ánimas,
piedra mala de la herida! ...)*

“Toque nomás, guitarrero;
despierte lumbres dormidas! ...”;
y era un contento en la tarde
doña Mercedina Silva.

*(Entierra todas tus ánimas,
piedra mala de la herida! ...)*

Raíz te hiciste, luz, árbol,
endiablada melodía,
viento, pasto, real, cacharro,
piche, calandria, aguadita...

*(Entierra todas tus ánimas,
piedra mala de la herida! ...)*

Y tu guitarra, endechada,
sabía de cantos ardía.
Todos los trinos del monte
desde su vientre subían.

*(Entierra todas tus ánimas,
piedra mala de la herida! ...)*

1

caéme la luna de las derrotas
rómpeme el aire las muchachas
que tengo en las pérfidias sienes
en la derecha costa mirla
bájase otoño de las nieblas

bájate niebla hasta mis muslos
 regalaréte lengua ansiosa
 hasta agoniar y fallecérteme
 hasta que mi amor póngate en yesca
 rómpete taza sin ponzoña
 estarás en qué galladura
 en qué preñez en que siga ardiendo
 hasta quinientos o tres mil años
 ay mi casada de tornasoles
 mi algarroba de treinta sombras
 entreilusionado no veréme
 y en tus trémolos no seré padre
 ay mi junca desriñonada
 mi descaderada chilca augusta
 ni mi parida muy serásme!

21 de otoño

Quetral 1

*Quetral de cantar antiguo,
 ya tengo tu brizna viva,
 ya en tu más roja raíz
 empiezan mis melodías...*

Con este vino que lava
 tu sangradura más dulce,
 te nazco, quetral, te salvo,
 te desencanto las cruces.

Así empieza mi boca,
 crujidora en sí misma,
 y en el silencio morado
 ya le despuntan las vidas.

||

Las vidas, digo, porque andan
 unas como almas cantando
 en esta pampa de vientos
 que me ensonora las manos.

Tu boca teje y desteje
 todas las lenguas del mundo,
 y halla su luz cuando un labio
 le dice “soy tu profundo”...

Quetral que estás en tu nombre,
 yema en qué noche besada...,
 quetral, nacencia de flores,
 dame tu crista guitarra!

...alón, alón
 de la ceniza subiente!
 Resplandor,
 resplandor,
 ángel
 crujiente!
 Fogarón
 vieja miel de grito agrio,
 aporreada corona
 Final!

Sexta

Palabra

Qué	convulsión	del	cielo	me	amenaza
en	lo	creencial	del	mundo	que me enluja
con	los	errantes	velos	de	la bruja
que	ayer	quemé,	cuya	ánima	me abrasa
de	septentrión	a	meridión?	Me	arrasa
el	corazón,	las	testes,	si	me estruja.

Cuadragésima

Tercera

Palabra

Adónde vas, poeta nochernícola,
 de austera sal, de halo melancólico?
 Y el primo amor, o bien, el tu penúltimo?
 Y el vaso azul? Erótico y arqueólogo
 te sientes bien, mi vate, muy católico?
 Eres o no el juglar, el archimítico,
 el hacedor maniático, elegíaco
 de tu canción? O estrilas de neurótico
 talante, o vas de túnica, de báculo
 por la vastura de la noche eólica?
 Ay semoviente, austral humano mágico,
 nómade Juan, desnudo en lo fonético?

(Ruta 5, divagando bajo el
 pánfilo viento)

balada arcaica

ya te vas vegetal tornasolada no me prendas la flor del exterminio
 fulgimientito del agua de los ojos no me prendas la flor del exterminio
 hinchamiento del cielo qué potencias no me prendas la flor del exterminio
 qué hinchadura del mundo taza turbia no me prendas la flor del exterminio
 con el hijo salido de tu entraña no me prendas la flor del exterminio
 con el ala punteada de tu ángel no me prendas la flor del exterminio
 con arcillas que vuelan soberanas no me prendas la flor del exterminio
 en olor de adiós que me espeluzna no me prendas la flor del exterminio
 con tu boca antañera tras tu boca no me prendas la flor del exterminio
 en amor de tu sombra sonadora no me prendas la flor del exterminio!

27 y 28

para vos, dueña de los ponientes.

Rodolfo Godino nació en San Francisco, Córdoba, en 1936. Actualmente reside en Buenos Aires. Tiene publicados trece libros de poesía y dos antologías. Entre otros: *El visitante* (1963), *Gran cerco de sombras* (1982), *A la memoria imparcial* (1995), *Centón* (1997), *Elegías breves* (1999), *Estado de reverencia* (2002) y *Lengua diferente* (2005). Obtuvo, entre otras distinciones, el Primer Premio Municipal de Poesía de la Ciudad de Buenos Aires y el Premio de la Academia Argentina de Letras.

Quemando la poda

Con Pedro, mi padre

Nuestras muertes se aproximan
 en la cambiante pared de humo
 que cerca este lugar. El finísimo contacto
 copia tu sombra.

En los círculos profundos, ¿cuánto valen
 mis maniobras? Hombre de años
 estables, ahora conoces: en este fuego
 vuelves, uno con tu hijo,
 con tu envoltura delegada.

En la claridad rojiza todo se reduce
 al aprendizaje de la madurez, tan lento.
 Tus ojos destruidos adivinan
 lo que mi espíritu recobra
 hozando entre las brasas

Enteramente abierta el alma, exhalando,
 Recibes letra pero tu bulto calla:
 mi llamado no cura
 las escamas de una lengua deshecha.

La relación se consume
 entre hojas incendiadas. (Las voces
 se extrañan, no debieron separarse).
 Sin embargo hablemos para que la escena
 no caiga: espera, nunca viste
 la acacia ahogada por el vaho,
 por la nube del jazmín.

Estado de reverencia

1

Sujeta, impedida
mantuve en mi boca la palabra
que nos hubiera convertido,
la que debió orientar,
 conducir
hasta los cuerpos desmañados
agua de unión.

 Casi no existíamos,
la lenta sabiduría
apenas tomaba espacio
en la historia desierta.

2

Fuiste el centro
de los poemas oscuros,
 los que creían
alcanzar revelaciones
en los rastros aún tibios,

quizás un brazalete
sobre los mosaicos húmedos
de la terraza
que tu aura me prohibía:

temeroso

 de la belleza fluyente
sólo rozaba el círculo,
las huellas de tus pies tempranos.

3

Estás ahí.

 El arco excéntrico
de tu brazo todavía recorre
el pelo encrespado.

 Estás ahí,
con el fondo doméstico
de lomas abiertas por la cal,

trabajando en el tumulto
de mi garganta, imagen
que se ordena para volar
o ceder el alma.

4

Nada merece
sus despojos, ningún milagro
su evaporación, ningún jardín
vientos del sur
o una lengua de fuego.

 Te miro,
una más entre la gracia
de agapantos y estrellas federales
ganando luz y perdiendo realidad:

te doy otra vez
 aire imaginario
sin rozar tu cuerpo verdadero.

Te miro,
 tanta destrucción
y sin embargo estás viva.
¿Hubieras durado
más allá de sueños
 sin la defensa,
sin el molde de las palabras?

5

En el paraíso, en las rondas
de mi cabeza fiel
todo es claro.

 Mañana
como hoy volveré a cavar
según tus límites:

la máscara de una fotografía
o un pectoral quebrado
no te muestran, no hablan de ti,

sí, el movimiento amarillo
que fuiste un instante
al ir desde las columnas
a la escalera
de cortar racimos,
 eso quedó
en el ojo virgen
para siempre,

 esa es la puerta
por la que entras y sales
del fino pincel,
pequeña en el tiempo
y apenas iniciada,
sin compartir la comunión
porque signos y descensos
frenaron al espíritu
en el fondo de mi boca.

6

Nada me ayudó.
Todavía ignoro
si al menos el ruido, la cáscara
del amor ahogado
 fue percibida
sobre los continuos
dones solares.

 Las palabras
no dichas cercan al mundo
y dañan después, arden
en sus ruinas:

 ¿cuánto pagaré
por haber negado el alma?

7

Lo que te guarda vive
en el amanecer.

 Te alejas,
encerrada
al otro lado del vidrio
 y otra vez
el perfume apagándose
anuncia el viaje,

acaso el fin de los años nocturnos
donde lo arruinado
corre hacia atrás

esperando del sueño
remedios de fondo.

 Te alejas
del que quiso servir
sin poderes, sin cuerpo,
 del que hunde
la cara en la tenaz imagen
de aquella casa musical
que ya no guarda de ti
la voz ni el porte,
de mí solo atriciones y averías
y sobrevuelos
 de un canto
que vibra en el vacío, que siempre
recomienza.

Sobre el primer desnudo

La visión consentida de labios
e inmediaciones de ordinario en penumbras
crea –aunque la acción cese allí– dependencias
de fuerza y poder acordes
con la percepción de la belleza.

Diluvios, veranos giran
sobre el hecho destinado
a la levedad del deseo en la memoria,
cuando el azar despierta a los caídos
(en un jardín, frente a una boca,
en el entresueño) y los empuja
al rastreo, al remoto
golpe de ternura,
no importan deberes, cuerdas, lazos
ni el tiempo muerto ni el regido
por la sujeción o la impotencia o el duelo
por la menguante gracia carnal.

Contra el purgatorio

Si al morir sumara más tiempo
que el que duró mi padre, ¿nos encontraremos
en las grises arenas, él afeitado y ágil,
los ojos guiñando a la claridad futura
y yo –deudor de ánimo mal cortado–
removiendo las omisiones
que el alma aún allí mantiene despiertas?

¿Cómo otra vida o antesala
o miles de atroces años así?

Día de presagios

Entro en la mañana cargándolos, brasas
y yo una figura sin equilibrio
buscando nombre en el futuro
hasta donde el ojo interior concede.

(He sido tantas cosas, pero firmes
Ligaduras impidieron que me alejara,
la comprensión de mí, quiero decir,
negaba la escisión, me sostenía)

El peso de lo que vendrá cambia al portador.
Pero aún creo en ti,
no te olvido, sumo
garante de cuerpo perdurable
disponiendo la transición con infinitos,
raros poderes.

Santiago Sylvester nació en Salta en 1942, vivió casi veinte años en Madrid y hoy reside en Buenos Aires. Ha publicado doce libros de poesía, entre ellos: *Escenarios* (1993), *Café Bretona* (1994), *Antología poética* (1996), *El punto más lejano* (1999) y *Calles* (2004). En 1986 publicó un libro de relatos, *La prima carnal*, y en 2003 uno de ensayos, *Oficio de lector*. En 2003 presentó la antología *Poesía del Noroeste Argentino. Siglo XX*. Dirige la colección de poesía *Pez Naufrago*, de Ediciones del Dock.

Retrato

Esta cara es también las otras que alguna vez ha sido.
Este pelo blanco, en cambio, no es el otro, pero cumple su
tarea con la misma fe.
El brazo izquierdo, con un reloj en la muñeca, pregunta la
hora a cada rato;
el derecho acerca la comida, se estira hacia el teléfono y
dispone de una mano que no tiene descanso: una mano que
detuvo un camión en Payogasta.
La pierna izquierda alguna vez se golpeó contra una piedra
(dos meses inactiva); se acompaña con la otra y entre las dos
transportan esta carga difícil, de opinión imprevista.
El hígado promueve aclamadas satisfacciones;
el sexo euforia súbita, esperanza sucesiva de una nueva
euforia.
Los ojos miran gestos, colecciones de gestos, y de ellos
sacan la conclusión que necesitan.
Esta mirada no siempre es impasible, esconde un centro
incontrolado, una acumulación de miradas: todas necesarias,
ninguna con la solución.

No puedo distraerme;
un solo instante de abandono
y muero aplastado por estos desconocidos

que he juntado
y que trabajan para mi perdición.

La rótula

De una rótula conozco, sobre todo, la palabra rótula.
No sé qué sabe la rótula de mí, tal vez que hablo solo y
duermo de a pedazos,
pero ocurre que nos necesitamos, nos debemos favores, y
eso cuenta al hacer el inventario.

Ella es un énfasis entre vocales graves,
yo un peso arbitrario, propenso a caminar sin rumbo.
Ella viene del latín, de boca en boca,
yo vengo de Salta, de tropiezo en tropiezo.
Ella se incrusta como un acorde haciendo fuerza,
yo digo mi opinión: enfermedad sagrada que agradezco a
Heráclito.

Y aquí estamos los dos, sin saber el uno
casi nada del otro, pero ambos
capeando el temporal cuando lo premonitorio
habla de una dura década
que ya habrá comenzado,
y el dato de ese cálculo soy yo:
pieza llena de mañas
que ha llegado hasta aquí
gracias a la complicidad de lo que ignora.

Un golpe en una mesa,
y el hombre mira alrededor, sin éxito ni culpa, sólo con el
asombro del que, repleto de whisky, no encuentra qué decir.

La palabra, una autopsia: un corte transversal en el cerebro;
y de este menoscabo del lenguaje se alimenta un época que
cesa, no por agotamiento, sino por crispación:
el psicoanálisis concluye en epilepsia,
la semiótica esconde su abuso en la trastienda,
la fanfarria de la ciencia no logra descifrar sus
propósitos;
¿y qué haremos con la actividad de la palabra?

Un hombre ha golpeado la mesa, torpe la lengua y la mirada
idiota,
y ha marcado el arranque de una nueva era:
él es su profeta,
una trompada en una mesa su huella digital.

No tiene brillo ese hombre,
ni siquiera cuando toca el violín:
descascarado, pulcro, con la edad ya insegura: una pared
caleada que muestra a su pesar las noticias del tiempo.

Ni brillo ni resolución: sólo un resultado.
Se acerca a cada mesa y deja allí flotando la mano con que
pide: la misma mano que sostiene el arco y suelta ante
nosotros fragmentos de Paganini, aproximaciones y retazos.
Mano experta que, al aunar dos gestos, conoce la distancia
entre ilusión y derrumbe: mano que actúa como si no supiera
que esa distancia es ella.

XVII

Hay
un contagio de mirar
como hay otro
contagio: el de no estar en el lugar correcto,
contagio de la década perdida que se llama
fracaso.

Fracaso
que se esconde en cualquier parte
y desde allí avanza hasta ocupar la respiración.

Pero el fracaso es selectivo, elige
con cuidado: cada uno
con su fracaso propio, como la muerte propia a la manera
organizada de Rilke, como el pan de cada día, la propia
purificación o la palabra propia.

O la propia versión del que, por ejemplo, dice:

...el largo filamento que dejaba un caracol en el patio: iba de hoja en
hoja, inspeccionando todo, lenta y concienzudamente, como si tuviera
el deber de informar de su paso por la tierra, con su enorme memoria

de animal milenario. Inmóvil ante una hoja caída, bajo el toldo que paraba el sol del verano, y nada se movía en el patio; sólo que para mí la vida era un túnel por el que soplaba un viento feroz, un arrebató que me llevaba a la otra punta: yo era succionado por la gran ventilación, y aparecía con el pelo revuelto y los ojos fuera de órbita en la otra punta del mundo: y yo no estaba aquí sino allá, donde la vida no tenía la meditación ceremoniosa y sabía del caracol sino el oleaje del caballo en el momento de saltar. Yo era ese caballo viviendo en ese caracol.

Toda esta gente, aún sin saberlo,
tiene opinión sobre nosotros: nos da la razón, discute, habla
en contra o a favor:
y todos, aunque
no lo sepan,
necesitan dos oportunidades: la primera, para la impostura;
la segunda (y
siempre que haya suerte), para mostrarse como son.

Ese hombre angustiado
se despierta a medianoche para saber cómo está,
aquella mujer no termina de cuajar en estilo; lo peor
del exhibicionista
no es lo que muestra sino lo que oculta;
¿y qué haremos con ese hombre pomposo que, cuando habla,
no se apoya en su opinión sino en su cuenta bancaria?

Sólo la variedad
justifica esta abundancia: ver
es verse, pero el riesgo consiste en lo contrario:
no advertir que, al mirar,
nos estamos mirando: salir
a no mirar,
y que esta calle no exista para uno.

De todas las teorías, la que más me intriga es la de la
reencarnación: no
por lo improbable de haber sido hugonote
o coliflor en una huerta etrusca,

sino por la sugerencia implícita de que
cada uno de nosotros merece haber sido otra cosa.

Hablo de merecimientos: la insistente sucesión que viene
desde lejos: el que es, el que
pudo haber sido
o para averiguarlo con ejemplos: el que quiere el bien y
hace el mal, el que tala un bosque y
ronca bajo el agua,
el que degüella la gallina para la cena pascual,
el que se disgrega en la noche con las canciones de la buena
nueva: o
el que, como cualquiera de nosotros, ha heredado un error.

Hasta que nos retiramos juntos hacia un rumbo inesperado,
y ahí queda la pregunta de si es útil buscarnos en la ceniza funeraria
donde, todos revueltos, estamos inventando
un porvenir.

(perseverancia del halcón)

Tiene nombre ilustre
y lo protege la serenidad: vuela sin inmutarse por el espanto
de esos pequeños alborotadores que resguardan huevos y
pichones:
él
con alzada majestuosa
y ojo directo
busca comida.

Por estas quebradas
pasó la historia: él
vio todo: gente a manotazos, escapando o persiguiendo:
huestes perdidas, el murmullo de muertos que se
escucha promediando enero: una partida de gauchos al acecho,
la cabalgata heroica de pobre gente
obligada al heroísmo:
y vio también el merodeo, el desplazamiento: los restos de
una civilización que ha prescrito: piedras y cantos con alguna
ceremonia:

él

*Ese bicho que se arrastra por mi pierna buscando altura,
verde y rojo con estrías blancas,
lleva auestas su dificultad: una liturgia que lo obliga a
hacer un alto, desandar
y otra vez arriba:
esta caparazón de supervivencia
con las alas cortas que
no se ve si sirven para volar: sus patas trabajadoras con las
que come, saluda a las arañas
y mueve como si pedaleara cuando
en realidad parpadea
porque ya es noche cerrada, está quieto el viento, y él se
aferra como yo, a lo Quevedo,
al tiempo que ni vuelve ni tropieza.*

Julio Salgado (1944) nació en Frías, Santiago del Estero y vive en Buenos Aires. Obra poética: *Poemas murales* (1969), *Escrito sobre los animales solitarios* (1971), *Agua de la piedra* (1976), *Caja de fuego* (1983), *Paisaje y otros poemas* (1991), *Trampa Natura* (2000).

40 | *Fórnix*

Fórnix | 41

las desdichas terrenas
 y los pliegues de un canto.
 Oda
 y ánima.

Flotaba la edad conquistadora
 su vientre a la deriva
 desplazando a las joyas.
 Amuleto del mar.
 Pócima móvil.

¿Quien olvidó estas ropas?

Una camisa abrazada a los árboles
 y de los capitanes
 un herrumbrado yelmo
 y el golpe de unos pasos
 malditos por los sueños.

Estas adivinanzas escapadas
 sin encontrar señal
 en el poema.

Restas en el azar.

El silencio de la estrella del norte responde al silencio
 de la estrella violeta del sur.

“buscamos miel
 cogemos plata
 necesitamos algunas muchachas”

¿Dónde estamos?
 Sólo contamos con el agro y las tejedurías
 ya nada nos protege
 ni la serpiente ni el jaguar ni el gamo
 la diosa calavera de un caballo español
 trastornó,
 atravesó los campos de hondonadas
 las tuscas florecidas
 en los poblados marginales
 hizo gemir a las antiguas médicas.

1963
 en Maquijata, en La Punta, en Sinchi Caña o en El Tasial
 o el Alto de Quicayo
 unas lanas bermejas colgadas a secar
 en las ramas de un tala.
 Altanera o sanguinaria
 una niña con anteojos ahumados
 dama o cabrilla o muñeca feroz
 comía tunas blancas:
 “No toques estas sábanas
 si mi cuerpo descansa
 sólo ámame despierta si con mirar bastara”.

Cuenta la vagabunda tropa de Don Diego:
 del lado de luto de tus ojos
 el final de la tierra

FINIBUS TERRAE
 abordamos las horas que faltaban
 temprano
 buscando un mayor botín
 a nuestras provisiones
 fuera carroña o la pisada
 de un aborigen sorprendido
 abandonando el incendio en la maleza
 fundado en nuestro paso
 o el espantoso estruendo de las espingardas.

Desde comunidades alejadas
 vienen sombras
 fuera por agua o fuego
 un difícil socorro a las haciendas
 frío calor se mezcla
 errando nuestro viaje
 haciéndose en el cuerpo
 pestilentes dolores
 exhalando en lugar del aliento
 negras invocaciones
 si es que por cierto fuéramos
 las crías del Señor
 o un avío desecho de los antros.

Este atento temblor en nuestras mentes
rechazaba las dádivas
vinieran ellas por el cielo
o desde el mismo infierno.

Ahora nosotros
miramos el huevo del gran Roc
un crujiente espectáculo en su cáscara
el derrumbe ascendente de sus grietas
como una catedral rajada por un rayo

la oscuridad de un río que
sirve a púrpuras cosechas gracioso pie descalzo de la sierva pompa
rosa el aura que desnuda este mercado que alumbra por la espalda
guirnalda que envuelve a tanta casta madrina sangre de doca fruta y
virgen liana que roba y viaja tiesa o floja o nos gobierna presta abrazo
de libélula en la cama tanta espada degüella entre tus bucles inva-
diendo las mesas de la feria.

Entramos o salimos
a una cárcel sin bálsamo.

¿Y qué dice don Diego?
¿Y mi pierna perdida?
¿Podrida y olvidada en el naufragio?
Quién observa sus flujos vegetales
junto con mi memoria
atrapada por aquellas grandes plantas
viviendo de los pájaros
y del incierto soplo de cantos
ya lejanos.

El bordo

Esta es la trampa del fulgor sagrado.
Ha crecido la noche.
Sube el calor.
La arena por el cielo.
La noche continúa.

Muerdo un bosque en tus labios.
Un pie bajo el vestido.
Has elegido un árbol.
En la laguna de tus pechos vuelan los patos.
Una lluvia aceitosa cae sobre los nidos.
Asoma un ala inmóvil.
Delicadas
saetas subterráneas se mueven
lentamente
el pie
bajo la tierra del vestido.
Un cielo se abre solo
pasa un río.

La llamada

Es el diseño Goethe
que invierte las nubes de tus ojos.

La soledad
es la selva que dejas olvidada cuando abrazas.

Oh corriente del golfo
niña que sostiene la tierra en la mitad de la lengua
vigila la palidez de los árboles
el sueño
de las gallaretas y los sapos entre los juncos a las orillas
del lago.

Espía
espía esos amores mi santa comadreja
como una mancha en la boca
llevas mi corazón
vestida
con el cuchillo
que ha cortado tus trenzas.

Paulina Vinderman nació en Buenos Aires en 1944. Ha publicado nueve libros de poesía, entre ellos: *Rojo junio* (1988), *Bulgaria* (1998), *El muelle* (2003) y *Hospital de veteranos* (2006). Además, dos antologías: *Cónsul honoraria, antología personal* (2005) y *Transparencias* (Bogotá, 2005). Obtuvo entre otros premios el Municipal Ciudad de Buenos Aires y dos veces el premio del Fondo Nacional de las Artes (2002 y 2005).

Hospital de veteranos

1)

La ventana del hospital
da a un baldío espeso de pasto y de botellas rotas
(como cicatrices de batallas).
Un sauce milagroso crece en la esquina que
da al cuartel.
Hospital de otro siglo, el dolor que me ata
a la silla despintada también es de otro siglo.
Las enfermeras corren con los orinales
por corredores hundidos y no reparan en él.
No estoy acá para curar mi vieja herida ni mi insomnio.
Soy hija, se supone que las hijas tienen salud.

En plena noche los azulejos blancos destilan
una luz primitiva. Puedo seguir un camino entre las
camas sin titubear.
Esa es mi luna, también la que imagino
sobre las botellas como un spot.
Comprendo su soledad (sin hermanos)
en medio del cielo.
Comprendo las mareas, comprendo a la locura
como un exceso de blanco.

He sido amada (no comprendida),
he sido aquel perro solitario de mi primer poema,
que atravesó la calle para ser mi amigo.

“¿Podríamos jugar mañana, cerca del sauce?”

El amanecer está en un punto muerto,
suspendido por una memoria que semeja un barco
sin mascarón de proa.

(Igual que mi vida).

7)

El sargento cojo reparte las mantas
como medallas al valor.
Recorro con él el pabellón y me cuenta
su historia, amarga, (almendra amarga sin cianuro).
Padre mira con asombro su manta anaranjada
que resplandece como alguna vez su vida,
como alguna vez el pelo de mi muñeca
en su bolsillo enorme.
Da vuelta la cabeza, se va a su rincón sombrío
sin que pueda seguirlo,
yo quedo tratando de hurgar entre los hilos
de la vieja cobija alguna letra de un idioma
perdido.
Soy una epigrafista.
Y creo en mi dolor.

El buzón

Detrás del vidrio el buzón se comporta como un
testigo mudo.
Jamás podrá hablar de este íntimo mensaje, escrito
en la galería de la cordura: una flor helada
(como los reproches)
creciendo en silencio hacia un enigma.
Hay un imán en el papel, un espejo,
una confianza translúcida avanzando con la tarde.
Va en busca de la noche, de su palidez de claustro
en la aventura de contar la historia:
esa guitarra que nunca toqué, la voz del coro, no la mía.

Nunca vi a nadie echar una carta en ese buzón.
Y yo podría hacer de la espera de ese gesto
la tabla de salvación, podría convertirlo en un destino.
Una rebelión más confiable
que mis golpes contra las paredes en hoteles de paso
y la promesa renovada de borrar mi nombre.
He vivido de gestos como éste,
he sido cómplice de animalitos huraños
que sólo me daban su aliento aferrados a lo real
como una ráfaga oscura.

Isla Tortuga

Me despierto feroz esta mañana,
con ganas de amor y desayuno de campo.
Me apodero de la ciudad
abandonada a los pájaros como un
pueblo costero después de una tormenta,
y pienso en lo que queda:
un promontorio,
un refugio áspero al que visita
un cartero con la bolsa vacía
y juega a los dados en la penumbra de la
cocina.
No espero nada del verano.
No espero nada del poema.
Hay que pintar esa puerta herrumbrada
y contarme algún cuento de cuando
los piratas eran serios, señores de palabra
seca
y corazón ablandado como una ciruela
dentro del jarro de ron.

Postdata

Y todavía no te he hablado del
deterioro del correo en esta oscura provincia
del imperio.

El empleado únicamente gruñe
recostado contra un almanaque del año anterior
(un fondo excesivo de flores, vacas y montañas)
pero ahora lo enamoraron los destinos de mis cartas,
sonríe —algunas veces—
y puedo apostar que piensa en mí
cuando cruza los puentes rumbo a su almohada.
Uno puede adueñarse de los sueños de otros
para no morir, uno puede aceptar la vida como una
representación del deseo.
Así es que sin turbulencias, invento falsas
cartas a escribir
—exóticos remitentes en la mañana que tiembla—
y ese hombre y yo
volvemos a ser porosos, invencibles,
por un rato.

La superficie del verano

Hay un grillo bajo la tapa y raíces que cuelgan
en el corredor.
Hay restos de maíz, de arenales de río,
marzo pisa las calles y establece la duda
como triunfo sobre la mesa.
Es tiempo de terminar las historias
y ponerlas a secar (la vida está vestida
por nosotros desde temprano.)
Mi amiga dice: “El mundo es inconquistable”
mientras la colilla le quema los dedos y
ensombrece los ojos
“Pero le robé a un hombre el corazón”.
Qué hiciste con él, no digo, dice el viento,
qué hiciste con él.

Verano de 1954

Lanzo un sombrero imaginario al aire
y vivo otro día.
Escondida en algún lugar entre el cansancio

y el dolor, está la pasión.
Cierro los ojos en la oscuridad
y muero otro día.

Está arrojando el sombrero desde una terraza:
una chica flaca, de triste curiosidad.
Enfundada en un vestido más grande que sus sueños
(y en los sueños de otros.)

Qué era lo que cantaban todos alrededor,
hay un gran marco para una letra excluyente,

qué fue lo que cantaban.

Escondida en algún lugar entre la baranda
y el vacío, está la pasión.

En ninguna parte

Es una extranjera en su ciudad.
La delatan su furia, su pasión por narrar,
el uso de palabras que atesora como talismanes
bajo la lengua quieta:
zapote, encarnadura, cielo mayor,
tiene miedo a olvidar.

Las luces se hunden en su insomnio
como piedras contra la argamasa en el imaginario.
El mundo se interrumpe en cada carta que
espera
y sólo canta en sueños, los puños apretados,
quién sabe qué canción que huele a flores
o a la sordidez de algún bar, donde alguien le cuenta
su vida,
el hocico húmedo contra su oreja paciente.
Ella teme olvidar pero el gran olvido la espera
junto al río.
“Perderme en un bosque, morir por amor,
no diluirme como la témpera en el vaso, no ser
Diego de Zama en la ribera”.

Regresa por calles bajas, temerosas,
se cruza con un afilador en bicicleta.
“Malecón”, murmura.
Definitivamente, está perdida.

Daniel Freidemberg nació en 1945 en Resistencia (Chaco) y reside en Buenos Aires. Libros de poemas: *Blues del que vuelve solo a casa* (1973), *Diario en la crisis* (1986), *Lo espeso real* (1996), *La sonatita que haga fondo al caos* (antología, 1998), *Cantos en la mañana vil* (2001), *Noviembre* (2006). Es autor de 16 antologías de poesía, en su mayor parte argentina y latinoamericana. Todos los poemas pertenecen al libro inédito *En la resaca*, de futura aparición.

Junio

Clavado en
la cruz
entre lo que tira
para arriba (o abajo) y
lo que aplasta horizontal,
llagado, de clavos
sostenido, nomás,
en el centro de todo.

Junio (II)

en el centro
de todo, en
la cruz
de todo,
su cruz

Junio (III)

En la vidriera un crucifijo, unas cajitas labradas,
un dragón bajo la lanza, una mujer de azul
que emerge de olas de agua plástica, unos signos orientales,
un buda gordo en oro falso,
y, un poco más acá, el vidrio, autos en el

apenas perceptible temblor del vidrio, transeúntes
desdibujados, música del pasar de las cosas
que pasan sin más. Potes con no sé qué, temblor
del paso del mundo acá, su reflejo rápido.

Septiembre (VIII)

Lentos, pesados, como gliptodontes,
esperando el semáforo,
para después, de un solo golpe, arrancar
cargando el aire de una ronca tensión,
apretarse, obturarse, acelerar:
música bárbara
del fin de los tiempos.
¿Habrá un fin? ¿Habrá tiempo
para pensar el fin, al fin? ¿Música vana?
Formas ahí pasan, quién sabe por qué, y pasan.

Enero

Negras las
bolsas de plástico, y
rotas
para sacar algo
que quién sabe si estaba.

Enero (II)

Cartón y plástico y un cuerpo humano
respirando pesado en el umbral, hinchado.
Como quien no puede más
que salir del sueño miro.
Mañana de sábado, el sueño terminó.
Lo que hay no es sueño, es la respiración
de un cuerpo humano a ras del suelo,
y un líquido amarillo, y papel de envase.

Enero (III)

*“¿Duerme? No, a mí
me parece que está muerto.
No, duerme nomás.”*
Junio (IV)

en oro gordo un buda y falso

Junio (V)

retorcido, un
dragón
bajo las patas
de un caballo
y encima del
caballo, un
santo, de lanza.

Junio (VI)

Un Dios
que se
compra barato,
un Dios
que no cuesta nada.

Junio (VII)

No cuesta nada este Dios, no cuesta
seguir de largo o no seguir, pasar
o no pasar. Por este mundo o por otra parte.
No cuesta nada, un buda en oro falso, un
gaucho esmaltado, un mate forrado en cuero
de vaca tobiana, cajitas con no sé qué polvos.

Junio (VIII)

¿Y eso que pasa de este lado
de la vidriera? ¿Eso que da lo mismo
que pase o no pase?

Junio (IX)

De un lado, las cosas,
ahí puestas a la
venta, falsas.
Del otro, las ¿no
puestas a la venta?
cosas, ¿no falsas?

Enero (IV)

Como arrojado por el
mar del mundo, un cuerpo,
respira, encallado
contra una puerta
de vidrio y metal.
Dilema del que
quiere entrar
(o quiere salir)
en lo político y
en lo moral.
Árida, la mañana
de verano
se demora
sin solución
(ni en lo político
ni en lo moral).
Sin solución, la
luz, entera,
de la mañana,
sobre todo.
Oscuro, enorme, un
cuerpo, arrojado
como resaca
de una mar, acá.

Junio (X)

benjuí, ruda, lavanda, santos y espadas:
irrespetuosa la vidriera, como una compraventa, igual
que las figuras que en el vidrio traza
la otra luz, de este lado: ramas de plátano,
quietas o en movimiento, cuerpos, máquinas,
en movimiento, por un instante estampadas
sobre unas indolentes ofertas de la fe.

Rafael Felipe Oteriño nació en La Plata en 1945 y vive en Mar del Plata. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Altas lluvias* (1966), *Campo visual* (1976), *Rara materia* (1980), *El príncipe de la fiesta* (1983), *El invierno lúcido* (1987), *La colina* (1992), *Lengua madre* (1995), *El orden de las olas* (2000), *Cármenes* (2003), *Ágora* (2005). En 1997, el Fondo Nacional de las Artes publicó su *Antología poética*. Es miembro de la Academia Argentina de Letras.

El nadador

El ágil golpe de piernas, la zambullida, los brazos
girando acompasados mientras la orilla queda atrás,
demostrarían, a primera vista, felicidad,
triumfo sobre lo natural estable;
sólo que el cuerpo ignora
setenta metros de oscuras aguas debajo
y peces que ríen del esfuerzo torpe, sin dirección,
y barcos que se bambolean repitiendo: “*todo vuelve
a sus legítimos dueños*”,
y líquenes ganados por una pereza fantasmal,
y la estrella, por fin, en el lecho que tanto buscó;
mientras en la superficie el nadador nada, nada.

La fotografía

Miro la fotografía en la que están ustedes tres:
sonrientes, tomadas de la mano,
como si el futuro fuera un diamante
en el que no interviene la mano del hombre.

Sin embargo, ése no fue un invierno feliz.
La piedra en que se apoyan ha quedado muy atrás;
tal vez rodó aguas abajo
o está hundida en la tierra.
El río habrá cambiado varias veces de curso
y en la ribera se alzarán ahora puestos de frutas,
pescadores furtivos,
algún chico arrojando piedras a la corriente.
Y tú, la mayor, ya eres casi mujer
y sabes estar a solas con el silencio;
y tú, la del medio, no eres más la niña que reía
y has aprendido a dar tu alegría a los otros;
y tú, la pequeña, escondes en la almohada de tu padre
tu primera carta con la palabra “amor”.

Porque no somos nosotros
quienes miramos la fotografía:
es la fotografía quien nos mira a nosotros,
quien nos dice en silencio
todo lo que nuestra mano prodigó,
lo que pudimos hacer y no hicimos,
lo que fue falta y se convirtió en herida,
todo lo que está quieto o dormido
en algún lugar.

Esta ley

Cuando no se puede ir más abajo se comienza a subir;
pregúntaselo al madero después del naufragio,
pregúntaselo al nadador en la corriente,
pregúntaselo al ahogado;
pregúntaselo a la moneda en el lecho del río,
al cazador que frente al blanco cierra los ojos,
al guardafaros, al guardavías, al centinela de la torre,
a los que atraviesan la noche negra con rostro despavorido;
pregúntaselo a los que sueñan y no pueden despertar,
a los que empujan en el desierto una piedra enorme,
al suicida, al miedoso, al temerario,
a los que llegan a la tierra de nadie
y encuentran que en verdad no hay nadie;
pregúntales,

porque hubo un día en que ellos tocaron fondo;
ellos plantaron un árbol y lo vieron desmoronarse,
ellos buscaron el sol y lo hallaron caído,
ellos cerraron los ojos y volvieron sobre sus pasos,
ellos se lastimaron un hombro,
ellos vieron leviatanes ensuciando su saco y su almohada,
y fueron más lejos:
vieron a la rosa desprenderse del tallo;
pregúntales,
porque conocieron primero esta ley de la gravedad a la
levedad
y ahora son libres.

La cuota de nada

No se debería abandonar una casa:
se llena de fantasmas.
Los que estaban y no se dejaban ver.
Los que llegaron luego.
Los que se aprestan para vivir.

Los muros se cubren de un musgo espeso
que tú, que allí has vivido,
no deberías ver.
La mano traza figuras cada vez más débiles
en los vidrios.

Es como ver lágrimas.
Algo que acaba de caer,
pero penetra muy hondo, y allí se queda.
A esa suerte, algunos le llaman fruto,
otros, destino.

No deberías decir: yo no soy ése.
No deberías decirlo.
Volver, si puedes, cuando amenacen quitarte
la parte que llevas dentro.
La cuota de nada que te pertenece.

En el camino

Si no conociéramos el sol, amaríamos la luna;
si no halláramos a la luna,
buscaríamos su reflejo en el agua;
si no fuera el bosque,
igual empeño pondríamos en el árbol,
la misma intención en la rama,
todo el despertar en el fruto que madura.
Si no es el fuego, sería el hielo.

De chicos nos gustaba observar
la lucha de la avispa y la araña;
muchas veces las vimos revolcarse, caer;
revolotear a una sobre la víctima,
erguirse a la otra sobre las patas traseras;
volver a empezar como gladiadores
en lo que se jugaba la especie:
ya no recordamos cuál de las dos vencía.

Si no fuera el trueno, sería el ruego:
un círculo cada vez más ancho
en el techo de tiza; muros derrotados, vencidos.
Con diminuta estela un día los atraviesas:
al costado del sol, de espaldas a la luna,
buscando el flanco de los más débiles,
la sandalia del poderoso.
Lastimado, asustado: en el camino.

Ante una tumba con nombre

a mi madre

I

Esta piedra escrita con tu nombre,
lo dice todo muy claro: la vida concluye
sin profundidad y sin extensión.
Las tibias manos terminan aquí;

las mañanas e incluso el mar
aquí se adelgazan hasta convertirse
en una breve línea de polvo y sombra.

Ahora soy yo quien no tiene consuelo:
todavía apegado a la tierra,
observo las pequeñas flores amarillas
que se inclinan hacia donde aún queda sol.
Entiendo tu miedo: sujetabas mi libertad
para que no viera estas imágenes fijas,
para que yo no empezara a morir.

II

Recostada, la cabeza girada a un lado
como para un largo sueño;
sobre el vestido, los finos dedos
de la lluvia, para que ese sueño
sea el de una barca
quieta en un lago; mojada, empapada
su carne de irrealidad;
su ausencia, de voces.

Lejos, cada vez más lejos,
en días, meses, años:
separándose y disolviéndose
en un solo movimiento
que apaga señales y caminos,
flores de estación y manos llenas;
hundiéndose y elevándose,
hasta no ser más lumbre
ni puerto donde llegar.

Detrás de esa nube blanca

Detrás de esa nube blanca hay un caballo:
cada día, a la misma hora, por el mismo
extremo del cielo, lo veo llegar. A veces,
aun antes de que yo despierte: en sueños

lo veo, viene hacia mí, violento, encabritado.
Sin jinete, avanza; frontal, avanza: yo
soy el jinete que viene a buscar. No huyo,
no cierro los ojos, no le hablo
de la ironía del viento, ni del peligro
de querer llegar. Es mi caballo:
ha ocupado el latido de mi madre
y la autoridad de mi padre. Por las mañanas
viene, a llevarme viene, a teñir mi saco
de indivisible azul, a proponerme
una huida más larga que la primera nieve.
Cuando todo está quieto, dormido:
detrás de esa nube blanca hay un caballo.

Leopoldo Castilla nació en Salta en 1947. Ha publicado veinte libros de poesía, narrativa y ensayo. Ha obtenido varios premios nacionales e internacionales. Su poesía ha sido traducida al inglés, francés, portugués, italiano, sueco, ruso y chino. En 1976, perseguido por la dictadura militar de su país, se exilió en España. Actualmente reside en Buenos Aires

Sudeste

VI

A Gonzalo Rojas

De entre todos alabo a Ganesh
el dios de cabeza de elefante.

Tiene la sabiduría
del que conoció con el cuerpo.
Cerró su mutación
(siempre el más increíble
es el más verdadero.)

Los mediodías
se apoyan
en una mariposa

una telaraña puede
sujetar al viento
porque él,
enorme,
danzó sobre un pie.
Desde entonces
lo débil
sostiene el firmamento.

Como él
somos nosotros
esta aleación
de la gravedad y el pánico.

¿Quién puede soportar
sin desfigurarse
el peso de sus sueños?

Alguien se cría en el fondo de uno
—y no es uno—
comiendo tus pedazos.

Sólo quien reconoce su otro animal
resiste lo sagrado.

India

V

A José María Parreño

Desimantándose.

La anciana dormida bajo dos paraguas
como en el oído de la muerte;
la vaca transparente que se va,
celestial, a su niñez antigua;
el peluquero cuyas manos trinan;
la única víscera que cuelga de la carnicería

su reloj de sangre;
los ciclistas que huyen de sí mismos
como un número
perseguido por sus ceros
y las ventanas donde se hunden, veladas, las mujeres,
las de órbitas
desnudas hasta la luna,
desimantándose.

A mitad del aire:

El santón que no sabe dónde ir a nacer;
la comida que sobrevuela la ciudad
de cuervo en cuervo, igual que la arquitectura
de mono en mono
se desarticula y se dispara
y el elefante, sí, el elefante en el aire
de tanto que no ha muerto
y el sándalo, ese perfume descalzo y el tambor
de flores hilvanando mujeres, pétalos, camiones,
dioses y caballos
y en el aire también
la tormenta que hipnotiza
los cabellos del anciano
toda la ciudad colgando
de las cometas
y del alarido del muecín, náufrago en el viento.

Abajo, al fondo:

Sólo el mendigo
su número quebrado

y el ojo del cocodrilo
que mira cómo se ha volado todo
y no queda nadie
sobre la línea de flotación.

Invocación entre luciérnagas

Han vuelto el padre y la madre,
y peregrinan entre luciérnagas.

Será siempre así, construir
como ellas, de muerte a luz, de luz a muerte
la casa vagabunda, mientras nos movemos
como agua instintiva
dentro de las habitaciones;
con el ojo
suspense
entre el abismo y el cóncavo humano,
perdiendo y salvando todo:
la combustión,
las formas que pierden la memoria,
la carta que falta en los fractales,
el futuro, ese desterrado,
y las breves especies que se esfuman
dentro de un sueño que no ha soñado nadie.

Vengo a pedir la lluvia,
abuela del bambú;
las cuevas donde el dios se guarece
y se desampara la guerra;
la anunciación de la garza;
la piel que deja, porque no hay nadie en la serpiente;
el aroma del sándalo, templo del templo,
y la nieve, pido, sobre las nubes, en esa cordillera,
cadáver del cielo;
y la mariposa,
latido de su semejanza,
y vamos con los elefantes
y su dormida manada de planetas,
con el murciélago y su patíbulo,
con el loto, beso de su sombra,
con un colibrí y un cuervo y un pétalo y una ofrenda,

vamos al mar que no sabe morir,
vamos, padres, a verme, como en la infancia,
persiguiendo instantes,
detrás de las luciérnagas.

Títeres de agua

A Eduardo y Héctor Di Mauro

El títere en el agua juega con un búfalo
que se hunde
por el peso del alma del búfalo.

Un cocodrilo avanza.
El búfalo, que no sabe que es un animal,
sigue empantanando
la inocencia del agua.
El títere, con instinto de títere,
se alarma
sabe que el cocodrilo
tiene un ojo verdadero de madera pintada,
que la forma es hambre de otras formas
y hay dramas donde no pasa nada.

El cocodrilo salta y devora
y se sumerge
como un barco en pena
en el cerebro de un espectador.

El títere, a salvo entre las bambalinas,
no puede pronunciar palabra.
El día es falso y la muerte real.

Y mientras, la música, como un viento,
mueve el arrozal de utilería

el agua juega a que es el agua.

Nacimiento de la simetría

A Osvaldo Torasso

De esas dos mitades sólo una es real.
Hechizada por su aparición
y antes que la luz la disuelva
engendró la otra para verse.

Medio árbol es el que extiende sus ramas para tocarse,
medio hombre el que custodia su propia calavera
y sólo con un ala y un espejo
vuela la mariposa.

Una desesperada volandería de mitades llena de mañanas el mundo.

Siempre que la muerte, que es tuerta,
con su ojo demasiado solitario
no se atreva a mirar,
lo irreal sembrará la tierra.

El amanecido

A Maximiliano Witte

¿Qué estaré siendo yo de este lugar
que ha parido la presa de su cacería?
Entenado de mis muertos
llevo una flor a su caridad
para que vuelva en mí esta comarca,
pero es tarde,
el cielo envejeció
y el espacio ha crecido demasiado.

He gozado todos los sonidos,
me he dejado llorar
por ojos difuntos,
he besado a mi época en la lengua
y a esta altura
soy el cielo de mis fornicaciones
y la intemperie donde flameo, inhumano.

Entro a la tormenta de la casa vacía
y lluevo largamente,
con la copa en las raíces,
asfixiado por el aire,
y, enguantado por mi oscuridad,
pudro mi leña,
eyaculo el escenario,
pierdo los papeles, tacho la luz,
lastimo la función.

Los otros no saben que están dentro
de un día que no amaneció,
el que me he robado
mientras del suero de mi cerebro
se amamantaba la noche
cuando yo tiraba mis huesos al aire
y ni la muerte los reconocía.

Tengo dentro
un salto de pájaro espantado,
un niño helado en su futuro,
un camino que no deja de ir
y un árbol inmóvil
soltando frutos oscuros.

No hay contemplación: mi limosna es mi cuerpo.
Ya no me sirve el universo
ni le sirvo yo.

Hacia una luz inválida se va el día.
Y no me lleva.
Donde yo duermo, trinan como perras,
mendigas, las palomas.

Graciela Ester Zanini nació en Buenos Aires en 1948, donde actualmente reside. Ha publicado *Del rey desnudo* (1998), *Rasputín y otras obsesiones* (2003) y *Lo que hay* (2005). Coordina gabinetes de poesía. Es productora editorial independiente. *Grito de abordaje* y *Criaturas*, sus dos últimos libros, permanecen inéditos. Obtuvo el Primer Premio Nacional de Iniciación 1993/1994.

Rasputín

como si se pudiera estar a salvo
las muertas de mi casa invaden
paraísos y aromos
malogran sus perfumes balbucean
fragmentos de canciones

oculta en la osamenta de un animal
persisto blanqueada por el tiempo
como una gruta a la que no se vuelve

apetitos dichosos estremecen
con sabores de caza los días
y las noches que no te acercarán a mí

envilecido roto
qué mordedura falta
qué suplicio al signo de los tuyos

para reconciliarnos guardo
entre los brazos hijos de mis hijos
nada dice de mi historia
este día en que atruena lo improbable
en secreto los toneles de vino
funden olores perversos
vuelven pesado
el viento del principio

la voz que habito para siempre un filo
un borde toda ella invoca al aire
para que no te deshaga y ahondes la sospecha
de ser invención de las palabras

me inclino ahora
ante un sol que agobia los frágiles
brotes de la huerta
en los pájaros del campo te sostengo
día único de las mariposas

dulces predadores armados
con ramas y risas estridentes
descansan bajo el follaje un cansancio
mayor detrás de los postigos
declina vehemencias

difícil tarea amparar la resurrección de la carne

soy lastima dura
rostro de ónix de los míos tajo
en sus perfectas historias de familia
charco de sangre

croar de furiosas criaturas anuncia
he venido a desatar la urdimbre a volcar
mansa mi existencia
cubierta de hierbas venenosas
sobre una planicie que recuerda tus ojos sueño
que muero de hambre

todo está bien
nada se mueve ni altera el orden natural
esta certeza sostiene lo que soy lo que me entregaron
lo que aún queda
 padrecito
algo hay que dejar sobre la tierra.

Paseo

Apenas un murmullo entre los eucaliptos
y este andar penitente:
la tarde me desborda
Un crescendo lila pulsa en mi garganta
cierta cuerda de pena

y en silencio, recoge la piedad
de las haciendas, a lo lejos.

Me desaloja el cuerpo –chistidos
y rumores levísimos–
 el vuelo
de pequeñas criaturas en fuga.

Qué reconozco aquí sobre esta tierra ciega,
qué ofrenda desvalida deposito
ante el altar de un hambre que no cesa
y a solas me avergüenza.

Un raro telón vivo, revela
Su fantasmagoría sin objeto
y sin destinatario.

Bestia inconsolable, ya no derrames
tu absolución estéril,
sabes que siempre vuelvo,
fauces en duelo a devorar tus hijos.

Huye de mí,
escapa de este abrazo de púas
lujosas de intemperie.

Fibonacci

Porque la poesía es inicial como es inicial un número.
René Menard.

Algo se comerá lo que mi corazón produzca.
Con la precisión de una secuencia matemática
o un sistema excretor bien ajustado,
 caerá,
tal vez se rompa, alguna certeza adquirida
por un oblicuo, o tenaz, o desganado intento.
Pero las flores continuarán con su milagro
 y los duraznos
hechos para la mordedura más feliz,

darán su pulpa ausentes del placer donado.
Yo, sin embargo, seré tan ignorante
como a las puertas de mi nacimiento.
Sólo algunas nociones acerca de la pena,
que siempre cambia intensidad y ardores
aunque atraviere carne conocida.
Cierto desguace de ala, quebrada por amor
o por soberbia y unas, muy pocas genuinas alegrías.

Tan ignorante como el niño que cree en lo que escucha
o confía en sonrisas que caen de rostros familiares.
Y asustada además, de haber podido sobrevivir.
Vivir para contarlo,
aunque los tiempos se aceleren y toda compasión
toda dulzura, todo resto de sol
que albergue en mí, sean tragados por la noche.

Será un largo descenso hacia los números.
Al cero visceral que me iniciara en otra oscuridad.
En otro cuerpo.

Vicente Muleiro (Buenos Aires, 1951). Poeta, escritor y periodista. Ha publicado, en poesía, *Para alguien en el mundo estamos lejos* (1978), *Boleros* (1982), *Pimienta Negra* (1990), *El árbol de los huérfanos* (2000), *Milongas de modo tal* (2003) y la antología *El maratonista* (Costa Rica 2006). También ha escrito las novelas *Quedarse sin la dama* (1994), *Sangre de cualquier grupo* (1996) y *Cuando vayas a decir que soy un tonto* (2004). Compiló y prologó la obra poética del salvadoreño Roque Dalton y del español Antonio Gamoneda. Premio Rey de España de Periodismo 1998.

Para alguien en el mundo estamos lejos

Para alguien en el mundo estamos lejos
le apena que nuestras manos no sean trasatlánticas
que el corazón no atraviere territorios en submarino
y las palabras no crucen por el trópico en jet
justo cuando algo se le desarma adentro
para alguien en el mundo estamos lejos
y para los demás
en otra cosa.

La noche es otra

Para vivir yo busqué un sitio oscuro

La noche es otra
no esa que apuñala.

Esa que nos llevó a vivir a oscuras
a tomar sombra en las esquinas pobres
mientras iban pasando los amores
los grandes que al final se despidieron
dejando tras de sí sabor a nada
y los otros, pequeños, que dolieron
sin ser eternidad adolescencia.

Pero la noche es otra, dije
y con estrellas a desentrañar
con lunas llovedoras sobre los pinos
y las caballeras, con su sitio puntual de encuentros puros
y pedazos de mar y una guitarra.

Ahora, equidistante
de un punto a otro de la noche, neutro
suele dolerme esta sabiduría.

Trenes

Trenes que salen de ningún lugar
trenen que llegan a ninguna parte.

No atraviesan la bruma
ni levantan el polvo
si murmuran su paso por las noches.

Como la vida: trenes.

Sin embargo, en silencio
alguien le dice adiós a ciertos rostros
desdibujados en las ventanillas.

Mal de Parkinson

Todo arte es antiguo:
amar, matar, exorcizar la víctima.

Ensaya rostro angélico el poeta
pero un temblor denuncia
las desafinaciones de su vida civil.

Sed del poema

Si un poema tiene sed
se bebe el mar
si no le alcanza
el hueco de los puentes.
Si pide más: un cuerpo.
Un cuerpo lo sosiega hasta desesperarlo.

El árbol de los huérfanos

2

25 watts y una capa de polvo. Aleación melancólica
de clase media baja, fulgor sepia en la arruga de
la abuela asexual, en el fracaso terminal del
padre: “Conquista tu hijo mío, sale y conquista
tú”.

Caminando en la estera de los faros, a veces se da
vuelta y no consigue que en la casa arrasada apaguen
esa lámpara.

El maratonista

Correr correr y levantar los brazos
mientras brama el estadio ¿O en el último tramo
abandonar la pista
para reflexionar bajo los sauces
su estética inclinada?

(cuando cruzás la meta ya es de noche
se han retirado el público y los medios).

Se te venía venir a esta derrota:
el que corre desnudo
le teme a la llegada.

Intento consumado

Otro gesto al entrar sin demasiada fe ni tono
trágico. Un brillo inesperado en el plumaje
opaco del gorrión, un
punto más, un decibel más
sobre el rumor parejo de los espectadores.

Negra marea de la repetición sube con olas ciegas
pero él tantea ese hueco entre dos rejas
allí pasa su mano, paso cambiado
en la misma avenida Rivadavia.

Tic-tac: las 19.02, ayer
hubo de todo pero ya no se acuerda. Las
19.02.27; el alma pasa por un claro mínimo.

Hernán

Le hemos dicho que no y ha jurado matarnos
con su espada invencible.
Confinado a su cuarto balbuce enfurecido las terribles
verdades de los viejos poetas:
Todo deseo es impostergerable –clama en su media voz.
dice que no soporta el rigor de una especie
que lo aplasta al planeta.
Se ha agotado llorando y hay
silencio en la casa,
No hagan ruido señores.

Nuestro asesino duerme.

Ondulaciones

49

El disparo impasible
fue urdido en el despacho.

Ahora contemplamos la recta trayectoria del misil
su luz en el radar, la estrella
de su impacto en la pantalla.

Había calles, estadios
edificios y templos
baños, pasillos, camas.
Sucedía lo de siempre:
la poesía trágica se escribe
a ras del piso.

Jorge Boccanera nació en Bahía Blanca en 1952. En poesía ha publicado, entre otros, *Los espantapájaros suicidas* (1974), *Noticias de una mujer cualquiera* (1976), *Contraseña* (1976), *Poemas del tamaño de una naranja* (1979), *Música de fagot y piernas de Victoria* (1979), *Los ojos del pájaro quemado* (1980), *Polvo para morder* (1986), *Marimba* (antología, 1986), *Sordomuda* (1991) y *Bestias en un hotel de paso* (2001). En 1976 obtuvo el Premio Casa de las Américas.

Ensayo breve sobre la honestidad poética

no es que los poetas mientan
es que los mentirosos
quieren hacer poesía

Límites

mi pueblo
limita al norte con bolivia y paraguay
al este con brasil el océano atlántico y uruguay
al oeste con chile
y luisa
se pudre en una celda de dos metros por uno

Exilio

Expulsados de la selva del sur de Sumatra
por los hombres que vienen a poblarla, 130
elefantes emprendieron hoy una larga marcha
de 35 días hacia la nueva ciudad que les fue
asignada.

(AFP. 18/11/82)

No hay sitio para los elefantes.
Ayer los expulsaron de la selva en Sumatra,
mañana alguien les impedirá la entrada al Unión Bar.
Yo integro esa manada hacia Lebong Hitam,
yo sigo a la hembra guía,
cargo con la joroba de todas mis valijas sobre las
cuatro patas del infierno.

Llegarán a destino –dijo un diario en Yakarta.
Los colmillos embisten telarañas de niebla.
Llegarán a destino,
viejas empalizadas que sucumben bajo mareas de carne.
Llegarán –dijo el diario.

Más la estampida cruza por suelos pantanosos
y mi patria –la mía– es sólo esta manada de elefantes
que ha extraviado su rumbo.

¡Guarde celosamente la selva impenetrable este ulular
de bestias!

Tambores y petardos, acompañan.
Algo de todo el polvo que levantan, es mío.

Oración para un extranjero

VI

Lluvia,
somos dos extranjeros,
mi nombre como el tuyo es una travesía,
un deambular por puertas cerradas para siempre.

La gente entra en mi sueño como por otra casa
y tus breves colores se deshacen contra el olvido,
pero ya lo sabemos,
no hay nada que tratar con su navaja,
nada que preguntar en sus regiones.

Lluvia,
somos dos extranjeros,
nos separa una herida.

El peluquero

Asentaba navajas en un listón de cuero,
porque era su trabajo arrancarle a los rostros sus
animales muertos.

Hacía barba y bigote para el espejo atestado de
gente.

Su navaja pulía aquella superficie,
rasuraba los rostros del espejo y haciendo su
trabajo
afeitaba al espejo?

Era más chico que un tarro de gomina Brancato
mi abuelo,
por una cabeza más alto que la muerte.
Invitaba al cliente sacudiendo una toalla
y el cliente ocupaba aquél sillón Dossetti de
madera
y entraba en el espejo.
El estilista hablaba solamente con su tijera
y cuando ella por fin tenía la lengua despegada hacia un lado
él decía: “servido”.

Mi abuelo maquillaba al espejo con estrellas de
talco y usaba un pulcro saco blanco.
La muerte –que también es prolija– le envidiaba
su colección de peines.

Un día la muerte, que hojeaba una revista
deportiva, dijo: “me toca a mí”.
Y ocupó aquél sillón, despatarrada y con un
remolino en la cabeza.
“Tiene un pelo difícil”, dijo sin voz mi abuelo.
Después, la muerte asentó su navaja y haciendo
su trabajo, rasuraba al espejo?
El peluquero se marchó bajo un cielo cualquiera
con estrellas de talco.
El espejo se pasó la mano por la cara afeitada,
suave, como un recién nacido.

Manual de los buenos modales

Mis vecinos son sanos,
tienen el paso elástico y recortan el césped los domingos.
Pero yo no conozco a mis vecinos.

Tengo mi casa aquí,
pinte verde la verja, la pared blanca, pero no los conozco.
Los supongo educados,
eso se ve en el moño que corona sus bolsas de basura.

Mis vecinos son sanos,
tienen un perro largo que arrastra las orejas
y un jardín de candados.

Tengo mi casa aquí, puse una piedra, planté una
veranera,
pero no los conozco.
Cada mañana escucho el golpe del periódico contra sus
puertas de metal.

Estoy viendo mi casa: si le prendiera fuego, un curioso
quizá se acercaría.
Pienso en mi casa, tal vez si la quemara
este barrio sería más amable.

Carlos Busignani nació en Buenos Aires en 1953. Ha publicado seis libros de poesía: *Cantos de ceniza* (1985), *Las cosas no resisten* (1990), *Pulso clandestino* (1994), *En el cristal del llano* (1999), *Cada puerta numerada* (2003) y *Poesía reunida 1984-2004* (2004).

Paisaje

Llega el hombre. Un suave chasquido y la luz
de la tenue cerilla se agiganta.
(Ya encienden las lámparas de petróleo).
En las lindes del río, la perfecta
forma del paisaje se ha degradado
en leves variaciones gris-violeta.
El ocaso descende enrojecido
mientras una pareja rezagada
se refleja en el agua casi quieta.
El hombre enciende la última lámpara
y arrastra una chalupa hacia la costa.
Este es el momento en que se reúnen
todas las cosas, olor a café y hojas
de antiguos almanaques se detienen
en las casas. Arde el corazón, vibra
extenuado como una vieja cuerda
pero el ocaso fluye indiferente,
sin otro significado, ajeno a sí
en esa quietud abstracta de la mente.
Todo es tiempo dormido en los confines
donde el día, con estricto abandono
olvida las formas vitales que amó.
Entre restos ahítos del paisaje,
en sigilo, el río difunde últimos
vestigios de la lenta tarde y del sol.
Un refugio de silencios y sombras
recorre con sus sílabas secretas
la armonía que pronto se disuelve.
Y ya nada queda sino el rítmico
escandir del barquero sobre el río.
Arriba los astros reanudan su afán
de constelaciones, de latitudes
ignotas, de míticas travesías.

A una sombra

La hoguera del desierto centellea.
Detenida en su vigilia, la luna
aún perdura en las espumas del alba.
Por esa austera planicie lo veo.
Es moreno, su albornoz claro ondea.
Llevó la guerra de Oriente al Poniente.
Como un manchón bermejo en su memoria
están los alfanjes y está la muerte.
¿Codició acaso otro destino? La paz
de un remanso de estanques y arboledas;
jardín de pájaros, viento con ramas
donde esbeltos surtidores se arquean.
En el lente abstracto de su mirada
ve que la tarde cae y ve sus hijos
y los hijos de sus hijos. Más allá
las torres, patios, templos y palacios
que irguió su pueblo en tierras extranjeras.
Pero él ya nada sabe y nada piensa,
vuelto irreal, detenido en la broncínea
cabalgadura que veloz lo aleja
—liberado del tiempo y de la historia—
bajo un cielo azul de arcaica piedra.

Una pintura de Turner

Atrapadas en la hondura verde
mariposas de espuma giran sus móviles vapores,
cielo y agua se comban sobre el buque
al que una sensación apagada posee.
Amarrado, solícito a la desolación líquida
el ojo ha fijado el movimiento para siempre.
Allí está el mar abierto en *Harbour's Mouth*
durante una tormenta de nieve.
No hay praderas con sus nubes doradas,
ni absortas riberas, donde el ocaso
como una música de cítaras
piensa otoñales escenas,
ni el sueño del tiempo en las ruinas de castillos
vuelos en la levedad del color

a señoriles formas de leyenda.
Sucedáneo de los hombres,
las sombras que acentúan su desamparo
en la tonalidad abisal que acecha,
el navío es el centro más profundo
en la distancia extrema.
Y en el espasmo universal, esa fluidez,
esa atmósfera, escándalo de la época,
estallando en hueso y polvo
la transgresión codiciosa de la mente. Sí,
el paisaje desde entonces
puede descendernos en su furia hasta la muerte.

Camino secreto

Arrasado por el combate brillante del verano
me hago eco del mensaje
de las tímidas semanas que sucumben
persiguiendo una desplomada belleza.
Hélice desmedida en un mundo sin reemplazo,
como en un sofisticado sueño
la mariposa del otoño ensaya su melancolía
helando los ataúdes de su huésped.
Oráculos, laberintos, reyes
caminando escaleras abajo
hacia el desenlace que borda rostros vírgenes
teñidos de alucinaciones de muerte.
Y allí, en cada secreto camino, la sangre
detiene el almanaque de su propio viaje.
Entonces, quién dudará de todo aquello,
la metáfora pastoral
mirando sobre los hombros de Atlas
la congoja de la tierra que regresa.

El Dr. K. piensa sus personajes

a Joaquín Giannuzzi

A través de la mirada perdida en laberintos
pasan generaciones, recintos saturados,
fondas, papeles que hospedan
el bosquejo de sueños en ruina
como profecías de dioses enfermos.
Las cosas conspicuas de la vida
adivinan un regazo perdido
entre fecundación y alumbramiento.
¿Cuándo despertó el desgarró de su mente?
¿Qué chispazo del siglo desató la voz
que fondeados en la pérdida reconocemos?

*

Allí, nutrido en los afanes de su exilio,
legajos y carpetas de pólizas
acuden como frutos de piedra.
Su dócil pluma trepa un pabellón de pesadilla.
Y como un trompo al borde del espacio,
insistiendo en la penumbra que horada de falsía
los objetos que conocemos,
sus criaturas parecían buscar
ese temblor remoto de la vida
arrancado en una lucha desleal.
Porque indemne a la última voluntad y al fuego
este *fragmentario código de marionetas*
aprisionó en el candor de su fragilidad
algo demasiado humano.
Como si el demiurgo
fuera deleitándose en su muda imagen,
y el dolor sostuviera con su lira
el contrapeso de un pecado abrumador.

Vieja casona de pueblo en las flores

Una cansada red de sucesos
cubre con un temblor la calle:
leyes, cifras, conciliaciones,
la crisis de la fábrica
que puso afuera el equipaje del pueblo.
Más allá, desde los tilos, el día
mira una frontera imaginaria
con el vaivén quieto de un sueño.
Entrando al fondo,
los gastados ladrillos
oyen crujir con sigilo la esterilla.
La penumbra ha de durar todavía
como una confesión de extrañeza del mundo.
La tertulia cortejando las palabras
con esa dulce intimidad
que agitó la sangre de gente muerta.
En verdad, poco sé de ellos.
La pampa abundante les bastó
como una fue visionaria.
Los platos, la carne y las uvas,
mientras el tiempo asentaba su existencia ociosa
en la luz de las velas
y el aire del alba sentía de lejos
la tristeza vaciándose en la fonda.
Lo que ahora amanece
dio la espalda a lo aceptado en el sueño.
El almidón de los visillos
bordado, pétalo a pétalo,
no puede mirar la integridad de la luz,
desgarrada como una maleza
que va cubriendo
lo que sintieron ellos.

Juan Carlos Moisés nació en Sarmiento, Chubut, en 1954. Ha publicado *Poemas encontrados en un huevo* (1977), *Ese otro buen poema* (1983), *Querido mundo* (1988), *Animal teórico* (2004), *Palabras en juego* (2006) y *Museo de varias artes* (2006 - Primer premio Fondo Nacional de las Artes). Vive en su pueblo natal.

Cartas

1.- Carta de Groucho Marx

Es sumamente grato saber
que una persona como usted
se ríe con nuestras películas,
ese alivio momentáneo para el espectador
que me hace sentir
un enfermero de celuloide.

Doy una pitada larga y respiro
la breve vanidad que me permiten
sus elogios;
y aunque no lo parezca
estamos juntos en esto,
porque mientras usted sostiene
que la existencia es un film
que siempre termina mal,
yo lucho grotescamente contra la nada
tratando de superar
algunas dudas malditas
que no me dan respiro.
Es que a fuerza de vivir sin resignar
la pizca de placer que significa
permanecer dentro de este esqueleto personal,
hay días en que no puedo superar el horror
de pensar que sólo soy una hormiga
frágil y ridícula
que entretiene a la multitud.

(Lástima que un film no dura una vida,
sólo unos pocos y rápidos gags)

Agradecidamente suyo,
Groucho Marx.

2.- Carta a Groucho Marx

Verá, hago esfuerzos
para que el bigote me crezca
lo suficiente
y los ojos reboten saltarines
en las órbitas,
intento pensar en mujeres bonitas
y caminar ágil y flexionado
sin que el habano
se me caiga de la boca,
pero es inútil, no me sale,
y es obvio
porque el ilusionista es usted
para quien lamentablemente un film
no dura toda la vida.

Respecto de su comentario final
permítame decirle, a manera de consuelo
pero sin ninguna clase de suspicacia,
que entre un hombre y una hormiga
me quedo con la hormiga,
especialmente si yo soy el hombre.

¿Un libro merece mejor suerte?

Atentamente, su admirador
Franz Kafka.

3.- Carta a Franz Kafka

Amigo mío
(prefiero llamarlo así
para no inquietar su modestia,
pero no crea que mi ingratitud
se olvida de agradecer lo que, no sé,
involuntario o compasivo hizo por mí)
es hora de escribirle, y también

por qué no, a través de su persona,
llegar a los que tienen un ojo
atento baboseando el papel,
los queridos lectores,
o como quieran llamarse
o ser llamados
(pero no por mí);
un nombre, después de todo,
no es poca cosa, ni siquiera lo es
una letra, una sola,
y menos que eso es esto que soy,
uno más entre los muchos seres vivos sin mañana:

a todos quiero decirles
que se está bien en este cuerpo,
casi tanto mejor que en el otro.

Para qué voy a mentir en esta condición,
ni a usted ni a mí ayudaría.
Piense lo que quiera;
ser el que ahora soy
tiene sus ventajas.

La verdad es que ya no me dan ganas
de volver a ser el que fui.

Gregorio Samsa ya no es más mi nombre.

4.- Carta a Gregorio Samsa

Gregorio, haber cruzado
algunas cartas con Franz
me obliga moralmente a escribirle
aunque no me conozca.
Pero quede claro que él no me ha pedido
ni me pediría nunca
que haga las veces de intermediario.
Sé que lo aventajo en haber tenido la suerte
de asistir con desgarradora emoción y asombro
a su célebre metamorfosis.
Usted me dirá que sólo el lector puede gozar

con semejante acrobacia literaria
y nunca el propio personaje.
Franz hizo lo que debía hacer
tratándose de un hombre con su talento.
No haberlo hecho habría sido imperdonable.

Sabemos que no es difícil mimetizarse
con el personaje, más bien es lo corriente,
en particular cuando el personaje roza
la perfección, y pensando
en usted antes que en Franz
se me ocurre mencionar aquel famoso
“Madame Bovary soy yo”
que ahora repito a discreción.

La verdad es que no estoy acostumbrado
a estar de este lado, mi estado natural
es estar en un lugar como el suyo,
observado por muchos ojos
en la oscuridad de una sala,
y créame que entiendo su situación.

Ahora usted es otro y eso no se discute,
pero sigue estando en este mundo
y tiene derecho a él tanto como el que más.
¿Por qué dejar el lugar disponible a los otros?
Si le sirve de consuelo, yo no lo haría en su caso.
No sabe cuánto me gustaría que viera
alguna de nuestras comedias,
que son más caóticas y disparatadas
de lo que quisiéramos.
Muy a pesar del guión
improvisar y dejarnos llevar
por la intuición es lo que hacemos.
Apuesto a que se le escaparía una risa
en medio de la sala o miraría encantado
a las lindas actrices que comparten el reparto.
Me daría por cumplido si así fuera.

Tal vez piense que un tipo como yo
no tiene nada que ver con alguien
tan prudente como usted,
pero no es así; toda cara tiene su contracara,
sólo que yo la disimulo en mis muecas enamoradizas
y en las contorsiones graciosas de mi cuerpo.
Que reímos en medio de la nada, por nada,
y que eso vendría a ser todo, no escapa a mi certeza,
pero disimulo como si no lo supiera.
En ambos casos mi secreto es tratar de parecer
lo menos patético posible.

Si gusta, lo invito a compartir
una charla informal; tomaríamos algo
y caminaríamos a la sombra
de la arboleda que hay cerca de casa.
Cuando puedo hago ese recorrido
hasta el lago en el parque; me hace bien.
Ayer fui caminando con medio cuerpo al sol
-igual que cuando era chico y jugaba
sin importar que me estuvieran viendo-
y como nunca antes tuve la fuerte
sensación de que ninguno
de los dos lugares era único y definitivo.

Gregorio, burlemos la realidad
de la literatura y hagamos de cuenta
que no llegamos a las últimas páginas,
su voluntad aún no murió, y al menos
por el momento no hay quien lo llore
ni quien se ponga feliz por su triste final.
Debe creerme que pienso mucho en usted.

Con respeto y solidaridad,
Groucho Marx.

Susana Ada Villalba nació en Buenos Aires en 1957. Libros publicados: *Oficiante de sombras* (1982), *Clínica de muñecas* (1986), *Susy, secretos del corazón* (1989), *Matar un animal* (1995 en Venezuela, 1997 en Argentina), *Caminatas* (2000), *Plegarias* (New York, 2002, Buenos Aires, 2004). Creó y dirigió la Casa de la Poesía Porteña y la Casa Nacional de la Poesía y los Festivales Internacionales de Poesía del Gobierno de la Ciudad y del Gobierno de la Nación.

Taxi boy

Preferís la clásica
Red Ryder, es necesario
que no queden restos,
que el disparo suene
a la palabra Winchester,
con eco en una piedra.
O a Chinatown, el opio
de soltar el arma
como si el muerto fuese quien gatilla
contra su último objetivo.
No es la muerte necesaria
sino el disparo,
ahora lo sabés.
Y no es el caso
un francotirador
sino el que sale a disparar
o entra en un bar
quitando la espoleta a una granada.
Lo que concluye con puntos suspensivos,
ahora sospechás, tuvo otra trama,
ese silencio
presagia una verdad como zarpazo,
la historia que creíste
se defiende
como un animal contra una sombra.
El taxi-boy asesino,
quien creía desear es finalmente
presa
de quien tampoco sabe
a quién quería matar
hasta que lo reclaman.

Lo que elegís es un arma,
al menos la Ryder tiene algo
de vaquero,
diseño personal con arabescos
en la culata de madera.
Quisieras una mira
para matar lo que no existe
o no sabés qué es
que te mantiene todavía a la espera
de un roce entre las hojas
de tu libro
abandonado.
Perdiste el hilo,
estás mirando por la ventana,
llueve ahora
como debiera llover en una selva,
desde un piso no ves sino que cae
la lluvia y en esa condición
irreparable de caer
existe.
Caer en amor,
quién habrá traducido esa novela,
aquí es como enredarse
o empaparse.
Qué haría un animal
cercado por el agua.
O por el fuego.
Quizá lo hará salir la lluvia,
debajo de una piedra se hace el muerto
como engaña la tortuga
a presa y cazadores por igual
y ya no sabe distinguir
la muerte verdadera.
Pero perdiste el hilo,
estabas leyendo ese catálogo
y habías elegido la Red, precisamente
para una muerte distinguida
desde lejos,
desde el momento de apoyarla
en tu hombro y ya ese acto
tiene la contundencia de palabras

como shot.
Chau
debiste despedirte,
después lo encontrás en una fiesta,
como en el libro, decís
“Ciao, cómo va todo, caro”,
el personaje sufre
un ataque de risa, se cae,
somos tan torpes,
cómo va todo.
Todo no sabés,
disparar por ejemplo
un rifle te hizo caer
y el partido te dio una Beretta,
nunca se sabe y no la quisiste,
además no entendiste que era en serio.
Te gusta la Red porque es atemporal,
el modus operandi determina la víctima.
O el Red,
rifle, escopeta, no sabés
si es una diferencia de palabras,
como todo.
Red Hot, Roy Ryder,
suena a comedia justiciera,
Annie Oakley, como vos,
una chica que toma las riendas
de la nada
en medio de un desierto
de maqueta.
Perdiste el hilo otra vez.
Perdiste el momento del disparo
como el viejo cazador
que vive relatando cuando hubiese
el asta más hermosa;
no quería cazar sino contar la historia
puliendo las palabras cada vez
como quien saca brillo a un Winchester.
Perdiste el tiempo,
tenías que salir aunque lloviera
pero volvés a la novela,
al catálogo,

a mirar por la ventana.
No apuntás a matar
sino a encontrarte con sus ojos.
Una mirada que se fuga
te vuelve un animal desconocido.
Perdiste el hilo de tu historia
y creés disparar
es retomarla.
Pero no importa lo ocurrido
sino lo que relates.

Domingo de elecciones en la Shell Select Tango

Todo es una pared en que se ve descascarar la vida en una sola frase: Feliz cumple, aguante Brukman, Cuervo puto. Un solo plano todo, todo plano, carbón, tiza, aerosol. Si tocaras en el cielo moriría Charly, Damas gratis, Rocas sucias. A veces un destello de palabras misteriosas como rocas, como mica en las piedras, veredas de hojas amarillas, cascotes en la calle. De qué rocas en esta planicie de llaneza aplastante, el cielo un plomo sucio del hastío de la lluvia del domingo. Se borronea una palabra, gotea en los cartuchos dispersos en el suelo, los disparos recientes se escriben como huecos del ladrillo. Padre Rainbow, Viejas locas, Pibes chorros. Todo un plano, una toma. Una mancha como hombres alrededor de una fogata, como perros de una noche de mil años.

De día se levanta una ciudad y todos van como leyendo un llamado ultravioleta, hereditario, partitura, como moscas, como entrando en molinetes. Vallados hacia una ventanilla a apostar lo que total ya no tenían. Una vida de pizarra, de una tele para acá. Apenas hace nada, cinco siglos, tres reflejos, un alguien pintó esa caravana de ciegos al abismo, al eco del barranco. Detrás de esa pared en que se estrellan.

Por siempre Chaca, Sebi te amo, Los Tarijas Stones. Acaso falta sangre, más aún, que abone esa costumbre de rodar horizontal imaginando que es un plano inclinado, la vida vertical, la tierra un vértigo del cielo, se va a acabar, Señor. No escucho que truene tu voz, si es una voz, no veo quebrarse la pared, el mundo o alguno en parte alguna. Alguna vez quisiera ver algo distinto, final inesperado, palabras misteriosas, rebelión que no se muerda el polvo de la cola para ir a caer de a uno en fondo. Si fuera posible en este siglo. Si fuera posible en este mundo.

Ma terre, máter dolorosa. El que devora a sus hijos, cuerpos se arrojan como rocas. Señor, entiendo que no nos dejes elegir algunas cosas pero nunca ser más que humanidad, más que este barro que amasa como miga, como costilla que se quiebra de su alma, cerebro de pan que se resbala chapoteando las patitas hacia arriba, el lomo hundido, la mirada a la punta del látigo otra vez a ver si lo rescata para atrás. Por enésimo siglo, lugar, por enésima vida, vez, palabras mismas.

Se vota por la fiesta que se mira apiñado en la vereda, en el zaguán. Gramilla, ripio, guijarro de payana, ficha de sapo, silla, fila, centavo. Peor están los ciegos, los sordos que no escuchan ese vals, esa fanfarria de fajina cortesana. Palabras de cartel que prenden un reguero, un arma frase de repetición. Desfilan los fiscales de veredas, gerentes de kiosquitos, figuritas en clips, ideas con alfileres, cabecitas de tacho con palo y a la bolsa, con las cartas marcadas.

El Ciclón, Almas Mugrientas, Santa Revuelta, El Bananazo, la Brukman a sus trabajadores. Apenas hace nada la gente la cuidaba, ahora apoya el desalojo. Apenas hace igual el hombre como ahora asumía Carlos V, imperio sacro, bizantino o británico, romano, mayestático. El imperio sintáctico que ahora titila mientras llueve en algún lado, en este lado, en esta esquina, frente a un muro. Hijos del hijo, Patria Chuker, Trujamán.

Nuestra máter lacrimosa, apenas los gases se disipan. En esta esquina Campeón, le vamo a hacer el culo a las galli. Gallito de baldío. Pollitos mojados bajo el frío. Se vota entre la barra de la jaula o el deguello, en un desfiladero como a cuerda. La marcha hipnotizada de la vida, la primera salvación es la del cuerpo, Señor, recuérdanos el alma cada tanto. En tiempos más soleados, más amables. En este año si es posible. Si es posible en esta vida.

Susana Cella nació en Buenos Aires. Ha publicado los poemarios *Tirante* (2001), *Río de la Plata* (2002), *Eclipse* (2005) y *De amor (dientes, paredes arrugadas)* (2006), la novela *El inglés* (1999), el ensayo *El saber poético* (2003), reseñas, antologías y artículos varios en Argentina y el exterior. Es traductora y profesora en Universidad de Buenos Aires.

Niebla sobre la luna esmaltada

Cómo un cuerpo yerto diera
alguna precaria sombra de alivio
por lejanamente oportuno retornar
cada uno de los días en que cerca sigue
con la indiferencia de no estar
para sí en el ángulo carnal
donde escondía su esplendor de vida
deseosa del mismo lado de la orilla
donde corre marrón oscuro el río,
se deshacen los arbustos
y las ramas pesan cuanto pueden
sobre el agua alumbrada ahora ciegamente
por la chata luna vagarosa
que deshace su propia lucidez
por dolorida de lo que escapa
a los poceados brillos y la fija
en el cielo sin sentido de la ausencia,
y la nubla sajando el aire frío,
si más todavía, la palpitante herida
por la que anhelamos esa sombra,
la señal oscura de sentido,
el agua vibrante de los mediodías,
el encuentro casual, otra vez más y siempre,
entre la completa oscuridad y las estrellas.

Dies Irae

Barro del fondo subido
lleva hasta unos bordes blancos
—espuma de perro rabioso—
en los torrentes a plomo

chorros impulsa el furor de la tierra
para que, en fecha fijada,
desde el agua vista la costanera
por solo demostración, advertencia o
como llamarla se quiera,
las olas altas golpeen
el cemento terroso
cotejen sus bordes blancos de puntilla
con las sacudidas ramas verdes
y diseminen el blanqueado vapor
de la rabia consecuente a juntarse

diez o veinte cuadras adentro de la costa
donde la verja cerrada, el alambre roto,
las filas de soldados azules
las tiernas cabecitas sofocadas
las siluetas de lágrima y espuma

con el aire venenoso disparado
a la lluvia, el viento, el río
la verdad, la justa ira.

Dulces cabelleras desordenadas

Ciegos o semiciegos los ojos,
desdoblados los cartílagos, abiertos los vasos,
ondeando sobre sueños las cabezas abombadas
una urna funeraria fue alguna vez un tacho
y otras nada
Cuál fue el toque, cómo el abismo
que se dibujaba
al mismísimo tiempo de la caída,
cuál fue el color del río
entonces
ni caballos o leones,
ni algas arcillas
cascotes
el tamaño no fue de esperanza,
de río y río fue
de los sargentos más arriba
sembrando por allí,
bajo la cruz del sur

en el maldito río,
nudosas venas
carne punzada
codos y manos y brazos y espaldas
dentellados pechos
dulces cabelleras desordenadas.

Como a una plaza cuyo árbol no era

Como a una plaza cuyo árbol no era
el palo borracho en flor amarilla
a la plaza que no era
*donde la rata más chica
te come la cabeza,*
fuimos
por el camino ladeado hasta
el galpón de madera corroído
con plantas carnívoras sobrevivientes
ratas viajeras o invisibles en fierros oxidados,
fuimos mirando a ver qué había

a una tumba escondida íbamos
al ahogo del final, la foto de carnet
y los mil quintales de ladrillos rojos
quitados a mazazos certeros
una mañana para hacer, dura y gris,
de cemento puro y palo borracho solitario,
gris, y de flores amarillas
la flamante calidad del páramo
en el mismo tuétano de las adolescencias
recientemente brotadas al sol
humoso del gran campo verde
por el que marchamos otro día, madrugada,
a ver
el negro invierno de nuestro descontento
fuga, maligno engaño, quimera y muerte hueca.
O sea, rata que te come la cabeza,
pichoncito en la mazmorra
sombra por laberinto y rejas
dulce amor descuidado, omiso

lejos de mis sombras aterradas
con las orejas sordas a la voz
y mi nombre o mi letra conocida,
endulzándote, por una poca vez, la boca
muda bajo qué peso de cemento,
calviva, fierros retorcidos, borracho,
palo, aullando a tu corazón que de una vez
te dejara tranquilo.

Asno con escarabajos

Todo el tiempo, cada día en que se

paraba firme detrás del vidrio espejado
soñaba con la visita del ciego austral
que para esos días finales estaba
bajo su losa y éste no sabía por no querer
medir el tiempo más que a conteos
de su propia vida
o, en todo caso, en las cantidades
de trechos
sobre segundo recorridos
desde el lado del espejo
por los bichos

Le hacía su coreografía verdadera la hipótesis
de que conocía los ojos de cristal luciente
mirando los ascensos de las cucarachas

Sergio De Matteo nació en Santa Rosa (La Pampa) en 1969. Ha publicado las plaquetas *Soles violentos* (1995), *Absurdo / Absoluto* (1996), y los libros *Ozono* (1997), *Criatura de mediación* (2005), *El prójimo: pieza maestra de mi universo* (2006). Es editor de la revista: *Che, Artes y Culturas en Abya Yala*, rebautizada en el 2001 como *Museo Salvaje* (www.museosalvaje.com.ar). Dirige una editorial con el mismo nombre.

Fragmento de poesía araucana

I

repiquetean los cascos repiquetean y no es una pesadilla
persiguen a los espectros no encuentran a los espectros
y no habrá paz ni conciliación posible hasta que se acallen los huesos
cuando se sepulte al último jinete de la estirpe

huella y ritmo de trombas en los médanos
charcos de agua turbia fragmentos de historias sin contar
chillan chillan una canción con chaquiras
de piedras que se golpean contra los cueros y dejan sólo polvo
gastado polvo de las piedras *rotas*

cruza la voz destrozada entre el viento
sin espuelas cabalgando a pelo sin cencerro que la detenga
cruza entre los colgajos sombríos y espinosos del monte
un fantasma omnívoro que se le acrecienta la sed
arrastra a su paso los brotes las leves respiraciones
descubre en la huida su espalda cortada por los alambres de la
conquista

huella otra vez la rastrillada y el golpeteo del kultrún con su dinastía
de piedras y zorros
a ritmo de trombas a percusión incesante
grito sin espanto grito pelado y sin fronteras en la noche del desierto
en el centro de las nuevas fundaciones urbanas en el medio de las
reyertas históricas
boleadas sin perdón de ningún *dios*

es de humo es de humo la congoja que pende de la rama del tiempo
una espada izada desde la cima de los cielos

plena de luz plena de sombras fatal preciosa
que se va anudando como una serpiente en cada una de las vértebras
de las criaturas condenadas

has nacido para morir has nacido para morir
quedarte en algún punto del camino con tu quilla partida
náufrago del cuerpo de la voz de la palabra
de la espiral que te lleva y te trae entre-colores mezclados
confundidos a fuerza de pinceladas densas que sólo puede trazar la mano
de Van Gogh
del propio infierno la patria de las miradas enfermas

II

estelas al alba estelas de colores entre las pinturas rupestres
y los pájaros anclados desde temprano en el cielo
señalando la alta mañana el postrer alimento

distancias mucho más que distancias extensiones

y acá la hora es otra el instante comete su degüello

mientras tejen las mujeres las canastas

las canastas son tejidas por las mujeres
con hilos ásperos secos hediondos

las flechas de piedras son afiladas por los hombres los arcos tensados
para otra batalla fuera del territorio lejos de la vista del ojo

el fuego se menea en el pozo derrotando generosos maderos

III

causa tristeza profetizar

dos veces oscurecerá el sol esta mañana esta jornada
y después nacerá y se impondrá el maltrato
indefensos gastados por el tiempo los viajes las correrías

permanecerán como árboles arraigados en el suelo
y como pájaros llevados por el viento
así serán uno con la tierra con la tierra serán uno
presas de la tierra y del aire
ahí donde duele tiembla el corazón

IV

se unen las estaciones en la junción de una horqueta
se imbrican sufrimientos y la sangre es una savia de sangres salvajes
y remotas
machacadas a la intemperie con machetes rústicos
bárbaros

entonces

chúmbale los perros
chúmbale los perros ahora que ladran
chúmbaselos a esa ánima maldita que se quiere asentar
en la casa vieja entre todas las memorias reunidas
con todo el peso de los muertos desdeñados

*no hay mucha distancia entre la vida y la muerte
el camino el puente que hay entre el mundo de abajo
y el cielo azul
es más corto que el camino de aquí hasta abajo
así es entre la vida y la muerte*

cruje la voz crujen los instrumentos las herramientas
el horizonte es una vela de fuego que se apaga lentamente
sin sustento bajo la culpa de los conversos
y la algarabía de los creyentes

V

GOLPEAN y no es de frente, GOLPEAN a las espaldas, como la-
cras traidoras, subterráneas, GOLPEAN y no es por placer, por puro
placer, GOLPEAN y duele tanto como el hartazgo del silencio, del
vocablo inmóvil, de la tertulia de brujas iniciadas en la salamanca...

Suena a golpes de puños; serán puñetazos?

Suena a golpes de piedras; serán piedrazos?

Suena a golpes de látigos; serán latigazos?

Suena a vocinglería de lenguas; serán...?

VI

Estruendos, cohetes que estremecen el cielo tranquilo de la pampa, territorio moderno y sumiso; otrora patria de las criaturas que no poseían alma, amplia llanura, plena de caballadas, tan virgen de libertad, monte de los humos, de los oscuros caldenes...

Todo lo *real* es *verdadero*, porque todo lo *verdadero* es *real*. La civilización es dueña de la palabra y no se equivoca, no tiene punto de inflexión, sólo golpea y hunde su violencia en los cuerpos enemigos. Con el tiempo han construido los firmes pilares que sostiene la jerarquía de los amos.

El desierto aun permanece inhóspito; *el desierto por venir* que se levanta del pasado con su chispa de rencores. Flechas silenciosas surcan el territorio, fantasmas rabiosos sobre tropillas hambrientas invaden la noche, todo es lujuria y lucha en la América de la exuberancia y la opulencia. Cada uno de sus hijos lleva sangre en las manos.

La *machi* que golpea de forma constante contra el cuero del cacharro de barro y suena, resuena como si no hubiera ni existiera un posible fondo, en el trasfondo de la nada y del espacio y de los tantos laberintos hechos de palabras exaltadas...

Eco del agua... Eco del agua... Lento eco del agua...

Sólo el repiqueteo de los signos. La historia contada por los vencedores; porque toda conquista, hecha a cualquier precio, es más terrible que la sombra de Facundo...

a Raúl e Ignacio Artola

(de *La luz de las águilas*, 2006, inédito)

Emiliano Bustos (Buenos Aires, 1972). Poeta y dibujante. Libros: *Trizas al cielo* (1997), *Falada* (2001) y *56 poemas* (2005). Publicó en diferentes revistas de Buenos Aires y en los libros de ensayo *Por Tuñón* (2005) y *Tres décadas de poesía argentina, 1976-2006* (2006). Actualmente es becario del Centro Cultural de la Cooperación y productor y asesor literario de la Línea Joven del Fondo Cultura BA, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Un cangrejo rojo cerca de tu sien

Los cangrejos se unían a vos,
y es que nada interrumpía
el poderoso cine
de las decisiones de la naturaleza.
Son tus eslabones, tus uniones fértiles
las que eligen la película.
Además, los puestos de feria
regidos por las trabas,
enmudecían con tus ojos.
Vos pasabas
y un desierto envalentonado levaba los puestos,
tomando como un colibrí toma de su velocidad
una lentitud más enorme que la de la tortuga.

Un premio latino

En un teatro de Miami premian hoy
a los que crecieron donde crece lo latino.
En cada butaca un cerebro sin origen
espera con risas, con ademanes sacados
de la mazmorra del Oscar,
el premio que los deja quietos
en lo latino.
Una identificación, más civilizada
que otras demenciales; ahora
el arquetipo divisor o paralizador
ensaya su arte envuelto de glamour.
Los latinos olvidan el español.
Erik Estrada tuvo que volver por polvo
y vergüenza para promocionar un adelgazante

en televisión; el español es la vaca flaca
que los latinos sueñan hasta la muerte.
En esta extrema tierra de los Estados
Unidos, es premiada una negación,
es premiado un arquetipo
que nos puebla de inclusión
para deshacerse después en demencia
o ilusión
a la entrada de todo.

Todos los pequeños azulejos de una piletta

A Rosaura

Un matrimonio es la profundidad de tu mujer, y casi siempre, se me ocurre, las uniones son lo que la profundidad de su lado femenino quiere. Lábilas, los pezones debajo de la remera que yo lavé, con el olor que esta casa y que nosotros podemos darle: un matrimonio es todo el olor de la casa, la profundidad en la que se arma para andar como recién nacido, como anciano. Una mujer arma y desarma el talento de todo lo que pasa; a veces con la realidad, que avanzando desune; otras con el rojo de una carne que abierta es íntegra. Un matrimonio es la profundidad en la que, la promesa o el insulto, son horadados como huesos libres; pozos, huequitos. Un matrimonio sabe lo que hay que sanar para que la restauración siga. Insultos que recordados tienen la dimensión de un gallinero vacío; promesas rastreadas en el presente, abandonadas en el presente. Un matrimonio nunca llega a desarmar los tiempos que lo precedieron; quedan como tramos de luna y camino, y en algún momento del día separan los minutos: unos a tu mujer, otros al tiempo en el que pudiste ser cualquier cosa menos lo que sos hoy. Un matrimonio es la profundidad de tu mujer. Razón y sueño dentro del olor que lavaste. Un matrimonio es la profundidad de todos los pequeños azulejos de una piletta, es la sequía de los que afuera del agua siguen siendo un solo color: en la transparencia el tiempo de la unión.

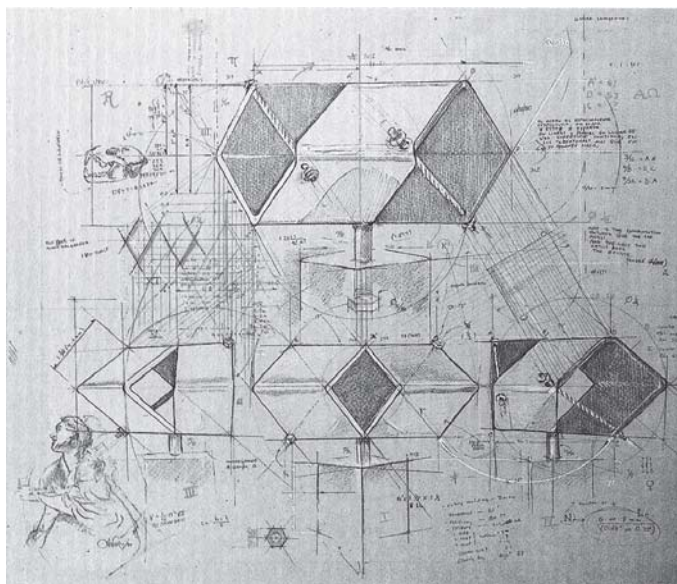
7

Arqueólogo como yo. Bicicletero de un aire, que si pedalea, es para tragar el oro del tiempo, que, lingote a lingote reza, ahogado semánticamente de las palabras idiotas, arteralmente presente en las que caen del alma. Alto espiritualmente, porque las ventanitas nacen después de, mareas podría decir, de hormigón y muros; desde allí los bracitos redondean el hermoso vínculo con el sol y con el vértigo. Arqueólogo como yo, y soy antiguo, deleznable para quienes, como yo, en la punta del muelle, rodean el equilibrio únicamente de tiempo presente. Arqueólogo como yo, me como (en sueños) las cintitas de los libros caros de mi padre, para señalar, ya despierto o quizás ido, la literatura que odio. Bicicletero, cargo en las manos heladas aquellos caños que aún ruedan; seco de resplandor, quebradizo como barro seco, y se oye una música de todo eso. Una buena música. Hablaba al principio del aire, de respirar; y todo lo que entiendo de la respiración, es que la naturaleza que entra, además de reunir en los pulmones la equidad celestial, dispone en el aliento el vacío y la muerte. Pero se cruzan todos en la respiración, y tu hijo puede verte respirar. Eso hace funcionar el futuro. Y la vida funciona en esa mirada hasta que tu codo y el codo de tu peor muerto brillan como un solo espejo. Ese movimiento, filial, extravía la muerte y respira como un hijo. Arqueólogo como yo, eructando el remolino del día, y aislándome en la precaria bicicleta, con los pulmones cerca de la memoria; que es como decir que vive todo lo que fue en donde estoy.

49

En la poesía actual, salitre, garete y ojete se ofuscan en el mismo escriptorio. Pero, para qué hablar de la poesía actual, por qué colgar de mis venas la chata invendible, el jopo de vómito. Mejor actuar en la hoja de ruta; mecánicos en el viento, pisapapeles de un corazón solitario. El tiempo es el único desfile militar antes del fin. Mejor actuar en la hoja de ruta, desfilan en su saga y no olvidar que la sombra de los buitres es la terapia más cara del mundo. Un día te preocupó el aferrado plomo de los maestros viciosos. Te molestaron ese día los talleres enroscados como víboras. Fuiste lacónico sin que nadie te lo pidiera. Nadie, por lo demás, pidió tu puta opinión. Ese mismo día te enervó también la función, aun dictatorial, de jugar y jugar en la nave del pop art nativo, entre soldaditos y arañas, entre lomos de burro

y bofes; evidentemente en tierra. Fuiste como el idiota cubierto de leopardo al lado del filósofo; para la historia nada, apenas ajustando un axioma. En la poesía actual, bonete, cachufla y moflete incendian la otra mejilla. Y está bien. Está muy bien. Aquel día te preocuparon tales incendiarios; pero de incendios se hace la estirpe, de llagas el recado y los cascos, ¡que brille el hipódromo! Los caballos y los elegidos jockeys dan vueltas al vacío. Y está bien. Qué sala de espera no perdió los dientes. Tapate la cabeza con la capucha del buzo, corrí por afuera de este hípico tragamonedas, chivá como un hijo de puta, esquivá —si te place— a las pindongas mano largas, fantásticas pezoneras, sociales de hemistiquios; y seguí de largo, no sé qué más se puede decir. Seguí de largo porque es mejor. En la ruta los poemas cuelgan del paso del amor, y cada uno, en fin, besa como vive.



LUIS BRAVO¹

Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética uruguaya del 80)²

Se propone aquí por primera vez la existencia, para la poesía uruguaya, de una Generación del 80, la cual, en dos o acaso tres oleadas, da culminación al siglo XX. Sin pretender generalizaciones voluntaristas, pienso que varios de los rasgos y de los procesos estructurales que aquí se plantean como caracterizadores de la poesía uruguaya surgida en esa década, pueden ser análogos a muchas de las voces poéticas surgidas simultáneamente en otros países latinoamericanos, opinión que arriesgo y dejo planteada para lecturas posteriores que alguna vez podrán ser discutidas y comparadas con críticos y poetas de otros países.

Orfandad, pluralismo, interdisciplinariedad, defensa y búsqueda de una irrestricta libertad en lo formal y en lo ideológico, son algunos de sus rasgos de identidad, en franca oposición al amordazamiento sociopolítico bajo el cual naciera durante la dictadura militar (1973-1984). Esa orfandad —en tanto los lazos con los “mayores” están cortados, no son fluidos o son escasos, pues el régimen militar impuso vigilancia, censura, encarcelamiento y exilio— genera un doble movimiento. Por un lado, un distanciamiento con las estéticas previas y, por otro, la necesidad de formas expresivas propias para una situación particular: la que hace de cada individuo un “sospechoso” en potencia, en esa “inversión” de la legalidad con la que solía ironizarse en la época: “cualquiera es culpable hasta que pruebe lo contrario”. Por cierto,

1 Luis Bravo (Montevideo, 1957). Poeta, performer, ensayista, docente universitario. Pertenece a la Generación del 80 e integró el grupo Uno entre 1983-1994. Últimos libros de poesía: *Árbol veloz* (1998), *Liquen* (2003), *Tarja* (2004). Ha publicado artículos y ensayos literarios en prensa y en revistas especializadas de su país, así como en Francia, Canadá, Estados Unidos, México, Colombia, Perú, Brasil, Argentina, España, Portugal, entre otros. En 2002 publicó *Nómades y prófugos* (*Entrevistas literarias*).

2 Una primera versión de este ensayo fue publicada en el dossier “La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005)”, coordinado por el profesor y crítico Raúl Caplán, en la revista *Les langues néo-latines* (Septembre 2005, 99 année-3 n° 334, Paris, France). Una segunda versión fue publicada en el dossier “La Lupa” del semanario *Brecha* (24.3.2006), junto a una “muestra” de poesía que sólo se publicó en formato digital. La actual versión fue especialmente corregida para *Fórnix*, incluida por primera vez en papel la “muestra” de poesía de las voces más señaladas en este ensayo, titulada *Zoom 80*.

la actitud de “resistencia” es de por sí heterogénea: los que experimentan transgrediendo códigos, los que dan forma alegórica y metafórica aguda al discurso, los que inauguran la ‘puesta oral’ interdisciplinaria, en contacto con la movilización popular. Estas y otras variantes todas confluyentes, al menos durante el prime lustro de los 80, dan a la generación un signo de pluralidad estilística ante un “enemigo común”. Ese “enemigo común” de la dictadura genera un singular empuje de conjunto, incentivando los vínculos interdisciplinarios, con la música, las artes plásticas y escénicas.

En cuanto a periodizaciones, se toma en cuenta la primera publicación en libro o *plaquette*, y premios en concursos destacables. Es decir, conjuntos nucleares de textos que posibiliten la dialéctica “obra-recepción” y su visualización autoral en el devenir histórico literario. Hay poetas precoces, pero en mayor cantidad los hay tardíos o “reservistas”; si sus “formaciones” son disímiles y afectan los estilos correspondientes, eso se verá en cada caso, pero las diferencias etáreas se relativizan en función de la primera emisión-recepción en el medio. Este enfoque propone así una dinámica que incluye períodos, estéticas de conjunto y estilos individuales que, insertos en una evolución histórica, conforman sólo un cañamazo para que la mirada crítica elabore luego lecturas capaces de atravesar cualquier clasificación de afán restrictivo.

Toda “historia” se hace de cimas y de simas (nos enseñó Enrique Fierro), y a un registro exhaustivo sigue la imprescindible selección tanto de voces reconocibles por su singularidad, como de obras de puntual significación. No se trata de dictaminar aquí un “canon” —el lector y el tiempo irán haciendo sus elecciones— sino de desbrozar los trillos que la poesía abre y transita en este intenso período de la poesía uruguaya.

Cartografía

Tomando como punto de partida la “apertura” de 1980 una primera promoción llega hasta 1985-86 en la fase denominada “de la resistencia”³ por su demarcación en el contexto sociopolítico y por sus resonancias expresivas. Dos grandes líneas la recorren: la de una contención razonante y elíptica, y otra que, desde jergas locales, mixtura lo

neovanguardista y lo socializante. Esta fase amalgama con la lucha antidictatorial que cuaja en la más amplia y estudiantil “Generación 83”, cuya militancia produce la Semana del Estudiante, que culmina con una multitudinaria marcha por las calles de Montevideo, marcando el aceleramiento del retorno democrático.

En ese entonces se visualizaba la producción literaria en tres áreas: carcelaria, del exilio y del “inxilio” (el exilio dentro de fronteras), pero este trabajo sólo se limita a quienes publican y actúan dentro de fronteras. Ya en la “transición democrática” entronca con éstos una segunda camada que surge en medio de un debate intergeneracional, período denominado por Hugo Achugar (1986) como la “restauración cultural”: “El país cultural (...) está dividido entre un espíritu de restauración y un espíritu de innovación. Hay sectores que no han superado la nostalgia y quieren volver a la Edad de Oro de los sesenta. ¿Fue Edad de Oro? ¿No estará sucediendo que a falta de un proyecto cultural para este Uruguay de hoy se vuelve a lo que existió, bueno o malo, antes de la dictadura? ¿No será que quienes detentan el poder cultural —y que en esta país es compartido por la derecha, dueña del aparato estatal y por la izquierda, hegemónica a nivel intelectual— pertenecen en su mayoría a los cuadros dominantes de hace un par de décadas?”

Esta fase ya se perfila en la entrevista al Grupo Uno y a Ediciones del Mirador (“Los poetas jóvenes”, *Brecha*, 17.7.86) que registra el término “abuelicidio” en tanto revisión del canon 45-60. En 1987 proliferan los debates en un fuego cruzado que incluye a la prensa escrita y revistas alternativas (*La oreja cortada*, *Tranvías y buzones*, *GAS*, *Cable a tierra*, *Suicidio colectivo*, *Minga*, *Trantor*, *Rem*). Esa pujante “cultura juvenil” organiza sus propios eventos en un período marcado por el lastre de la “democracia tutelada”: neoautoritarismo en la enseñanza, razias contra los jóvenes, aprobación de la llamada “Ley de impunidad” (1986), que plantea que no serán juzgados los crímenes cometidos por las Fuerzas Armadas durante el período dictatorial (asesinatos, desapariciones, torturas). El moroso proceso de esta titulada Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado sigue hasta el plebiscito (1989) que la ratifica, echando por tierra las aspiraciones de justicia y de “cam-

3 Integran esta fase entre 1980-1986: Rafael Courtoisie y Elder Silva (ambos con precoces libros en 1977-78), Alicia Migdal, Jorge Castro Vega, Silvia Riestra, Aldo Mazzucchelli, Carlos Rosas, Eduardo Labadie, Luis Pereira, Álvaro Ojeda, Martha Terra, Víctor Guichón, Roberto Genta, Gustavo Ribeiro, Juan Fernández, Delia Musso, Jorge Náñez, Mónica Saldías, Gerardo Bleier, la grafitera “Brigada Tristán Tzará”, y los “reservistas” Juan F. Costa, Joseph Vechtas, Ricardo

Prieto, Aída Gelbrunk, Rafael Gomensoro. Entre los integrantes del grupo Uno: Gustavo Wojciechowski “Maca”, Agamenón Castrillón, Héctor Bardanca, Richard Piñeyro, Alvaro Ferolla, Luis Damián, Daniel Bello, Magdalena Thompson y quien esto escribe. Con un solo libro hasta hoy: Ana Chamorro, Ruben Tani, Ricardo Scagliola y, ya fallecido, Daniel de Mello. Con primer libro en el exterior: Roberto Mascaró, Hebert Abimorad, Héctor Rosales, Melba Guariglia, Javier Barreiro, Fernando Beramendi, Víctor Sosa.

bio”, y haciendo de la “desilusión” una marca generacional. Desde entonces, una “contracultura subterránea” agita el medio (prensa, poesía y punk-rock serán protagonistas) desde un doble margen juvenil y pauperizado, y en pleno cisma internacional de paradigmas: Glasnot y caída del Socialismo Real, nuevo orden neoliberal, posmodernidad.

Oscar Brando (2004) ha señalado que 1988 marca un hito de agitación cultural, pero el revulsivo de confrontación que da pie al mismo ya venía operando desde, por lo menos, un par de años antes. Por eso sitúa esta segunda fase desde 1985-86 hasta 1992-93 bajo el nombre de “Movida contracultural”.⁴ La etapa inaugura múltiples lenguajes: performativiza la palabra en escena y en libros-objeto, en pleno auge del video adopta la velocidad intermitente del clip, y así híbrida y transvanguardiza el género. Desde una praxis transgresora se afectan los códigos formales y los axiológicos en micropolíticas revulsivas que esgrimen el imaginario de la diferencia: lo sexual (hetero y homoerótico), lo neosicodélico y la (auto)crítica ideológica son sus tópicos. Así se fuerzan diversas aperturas en una sociedad que se siente asfixiante y anquilosada entre las secuelas represivas y el quietismo restauracionista. La “movida”,⁵ que gestó editoriales propias, revistas

4 Entre quienes aportan a la remoción estética en lo formal / temático, surgen: Raúl Forlán, Lalo Barrubia, Andrea Blanqué, Ana Cheveski, Silvia Guerra, Julio Inverso, Eduardo Roland, Guillermo Baltar, Walter Biurrun, Hebert Benítez, Jorge Echenique, Hermes Millán, Thiago Rocca, Ramiro Guzmán, Gabriel Peveroni, Helena Corbellini, Juan de Marsilio, Jorge Olivera, Carlos Liscano, Zully Riveiro, Gabriel Richieri, Daniel Vidal, Nelson Díaz, la “reservista” Suleika Ibáñez, Sabela de Tezanos, Marisa Silva, Marianela González, Cecilia Álvarez, Alejandro Bluth, Verónica D’Auria, Cecilia Martínez, J.J. Quintans, Gustavo Escanlar, Diego Techeira, Martin Jones, María e Isabel de la Fuente, Richard Garín, Fernando Noriega, Daniel Erosa, Daniel Cristaldo, Fernando Pereyra, Fernández Insúa y el grupo Torre Maladetta (Rodolfo Tizzi, Marcelo Marchese, Rafael Diamant, junto a J. Inverso) quienes ya desde la grafitera “Brigada T. Tzará” (1985) se dedican a: “escupir la cara de filisteos, periodistas y demás subespecies del ambiente cultural” (*Caracoles nocturnos*, abrelabios, 1997). También se estrenan, aunque en un registro más tradicional: Aurelio Pastori, Julia Galemire, Blanca Emmi, Silvia Prida, Víctor Silveira, Diana Correa, Alvaro Malmierca, Pablo Otero, William Katser, Guillermo Degiovanángelo, Jorge Palma, Sergio Freccero, Raquel Rivero, Alberto Villanueva, la obra póstuma de Miryan Pereyra. Con un primer libro en el exterior: Ana L. Valdés, Leonardo Rosiello, Juan Piñeyro, José Da Cruz, Carlos Sahakian.

5 Los poetas de esta generación fueron artífices de editoriales propias (Ediciones de Uno, Destabanda, Granaldea, Vintén Editor, Civiles Ilustrados, Crítica, Imaginaria); impulsaron el auge de las revistas alternativas y subterráneas; fundaron los primeros espacios fijos para recitales (Cabaret Voltaire, Tabacaria, Cultura de Miércoles, Amarillo). Fueron críticos y periodistas en radio y prensa escrita y dieron cabida a la polémica pública desde medios propios como desde las revistas *Cuadernos de Marcha* y *Graffiti*. Como gestores, en aquel tiempo sin esponsorio, propiciaron eventos removedores: Arte en la lona, El Circo de Montevideo, Arte de Marte en el Cabildo, el “1º Festival de Poesía Hispanoamericana” (Uno / I.M. de Montevideo).

alternativas, espacios fijos de recitales y eventos (Cabaret Voltaire, Arte en la lona, El Circo de Montevideo, Arte de Marte), tuvo a varios poetas “de la resistencia” en primera línea, quienes junto a otros de la segunda camada imprimieron un discurso polémico y beligerante, de aggiornamiento y de apertura a una pluralidad de prácticas culturales que ahora en el siglo XXI ya son de recibo.

Hacia 1994 el “destape” a la uruguaya se diluye y se asiste a una época menos épica. Lo transgresivo ya no lo es y la cultura de la palabra removedora pierde resonancia: desaparecen los grupos y los fanzines y con ello se aquieta la aldea. La polémica y la crítica culturales pierden espacio a pesar del aporte de “Insomnia” (*revista Posdata*), y la singular “República de Platón” (*La República*). La poesía carece de viabilidad comercial y se refugia en los ciclos de lectura.

No es posible discernir hoy si entre quienes surgen a partir de entonces y durante la década siguiente (1993-2003) se conforma una tercera camada de la generación o si más bien estamos ante otra promoción. Es una zona ambigua o bifronte, pues por un lado hay varios “reservistas” que se dan a conocer tardíamente, cuyos vínculos estéticos y vitales con las camadas anteriores son fuertes: publican en sus revistas, participan en lecturas y performances colectivas, asisten a sus “talleres”, obtienen premios en la etapa anterior.⁶ Me inclino a pensar que este sector abreva en zonas de apertura estética ya propiciadas por la Generación del 80, a modo de síntesis y prosecución. Pero simultáneamente surge otro conjunto más joven en edad, ya diferencial en formación y estilos. La “muestra” *La abadía de los pensamientos* (A. Mazzucchelli y W. Biurrun, 1993) recoge de manera significativa esta doble articulación en la que se entrecruzan de manera “jánica”, voces del final de la “movida” con otras nuevas, en ese impreciso límite/pasaje entre lo que se venía produciendo y lo que desborda hacia otra promoción.⁷ Dicha “muestra” y el 1º Festival de Poesía Hispanoamericana-

6 Entre ellos: Jorge Hernández, Melisa Machado, Luis Volonté, Eduardo Curbelo, Gabriel di Leoni, Juan Italiano, Jaime Clara, y los “reservistas” Mariella Nigro, Teresa Amy, Gustavo Lerena, Horacio Mayer, Elbio Chítaro, Graciela Mígues, Radamés Buffa, entre otros de menor calado (Álvaro Fernández Pagliano, Mario Mele, Eduardo Zuasti). En el exterior, publicando en Montevideo: Carmen Faccini, Rossina Revello, Irene Bleier.

7 Entre ellos: Pablo Galante, Fabio Guerra, Federico Rivero Scarani., Daniel Vázquez, William Johnston, Enrique Bacci, Mercedes Estramil, René Fuentes Gómez (cubano uruguayizado), Roberto López Bellos o, entre otros de aporte, por ahora, menos significativo: Gabriel Weiss, Alicia Sraonian, Walter Martínez, Raúl Burgués, Raúl Cedrés, Bernardo Safones, Wilson J. Cardozo, Carolina Pulherio, Eduardo de Souza, Luis M. Pérez, Ana Pérez Ferreira, Carolina Vanerio, Nora Petit de la Villón.

na” (Uno / I.M. de Montevideo) que concentró toda esa movida –120 uruguayos y 36 poetas extranjeros que participaron durante 10 días en lecturas, debates, video-poesía, performance– expusieron el conjunto de los lenguajes que se venían operando, constituyéndose al año 1993 como final de esta segunda fase y a la vez como trampolín de esa tercera etapa bifurcada, que se estudiará con detenimiento.

Al respecto, Gerardo Ciancio (2005) sostiene que hay un nuevo caudal de poetas a partir de 1990, al que denomina “Generación del margen”. Su mirada coincide en parte con la nuestra al establecer que sus integrantes “inscriptos en un cierto gesto de marginalidad (estética, ideológica, institucional, editorial, sea intencional o no) al mismo tiempo conviven, escriben, leen y publican junto a sus pares de generaciones anteriores, como la denominada Generación de la resistencia.”

Si bien Roberto Appratto (1998) afirma que hay dos ‘generaciones’: “la de principios de los 80 y la del principio de los 90; entre unos y otros la variante sustancial es que de la idea de incidir en la realidad –encarnada por Uno– se pasó al énfasis en la expresión individual”, en mi opinión la “movida” (incluido Uno) ya asumía la individualidad y desde allí se proyectaba, transgresiva en lo formal y en lo temático, hacia lo colectivo. Acaso el reciente libro de Hebert Benítez (*Matrero*, 2004) ilustre, como epítome tardío, la parábola que la Generación del 80 recorrió, al fusionar el referente social a una enunciación que refracta al sujeto, multiplica las voces del poema y apunta a una autotelia compleja. En ese poema-libro, el jinete en su “escapada” conlleva una autoexigencia de libertad: la de una kantiana “finalidad sin fin” que abre y cierra el texto. Si el matrero huyendo de la milicada remite al mito romántico-gauchesco, en el contexto reciente es la voz de un cogeneracional de la resistencia dictatorial. A ese doble “arrastre” histórico se le agrega una respuesta actual que supera lo “comprometido” y propone una liberación de su anclaje circunstancial: “tus voces sin milico, aparecieron, voces guapas, / sin obligación por el lao de ajuera”. Así una voz “otra” se abre a lo cimarrón de las crines de la poesía y ya no quiere ser “nada más que poesía”. En esa oscilación puede leerse la actitud de esta generación que asumió su circunstancia histórica, pero que también se abocó a lo individual reflexivo, resguardando con énfasis el valor artístico de la palabra.

En 2003-04 surge un novísimo movimiento de veinteañeros en torno a “Artefato”. Como editorial lanzan varias colecciones que incluyen a autores desde el 60 hasta el presente bajo la consigna “Poesía oriental for export”, apuntando a desactivar la insularidad crónica de la poesía uruguaya. Entre ellos hay estilos contrastantes: Martín Fer-

nández (y su heterónimo Miguel Albá) es performer y poeta visual, Leandro Costas Plá (hijo del exilio en México) en la línea de la elipsis reconcentrada, Martín Barea conjuga plástica y verbalidad, Isabel de la Fuente (quinceañera en Viva la Pepa) es destacada performer y dramaturga, Virginia Lucas reincursiona en la homoerótica. Lo que la “movida” de los 80 reclamaba con dureza y desacato ante una sociedad pacata y conservadora estos jóvenes lo hacen en un contexto “progresista”. Estamos desafiados a ver cómo prosigue esta historia.

Puentes intergeneracionales

Los poetas de la fracturada década del 70 contrapusieron un límite de incertidumbre a la excesiva confianza del coloquialismo sesentista, de cuya herencia cabía sacudirse y había que decantar. Desasidos del cuerpo sociocultural, en la diáspora o silenciados por la represión, igual fueron afirmando una impronta de lenguaje crítico-reflexivo, experimental, en busca de una reapropiación de la escritura.⁸ Es en parte la llegada del “textualismo” en el que lo dicho no es mero sucedáneo del sujeto emisor. De allí su interrogarse sobre el locus de la enunciación y el no subordinar lo poético a fines extraliterarios: “Ninguna pretensión de transformar el mundo con el canto / No esa ilusión de dignidad excesiva”, dice J.C. Macedo (*Durar*, 1974). Movido por una idea de continuidad con la heroica tarea de Rolando Faget y Laura Oreggioni en Ediciones de la Balanza (1975-78), el poeta y crítico Álvaro Miranda funda Ediciones del Mirador (1980). Tanto éste como dos valiosos colaboradores de la revista *Poética* (1983-86), R. Appratto y Marcelo Pareja, habían publicado su primer libro hacia 1978. Si bien ambos proyectos se insertan en esta etapa, por varios motivos (edades, fecha de publicación y por sus poéticas personales) he optado por considerar a estos tres, junto a otros que publican entre 1977-79 (Elías Uriarte, Alejandro Michelena, Tatiana Oroño, Hugo Fontana, Atilio Pérez Da Cunha “Macunaíma”) como pertenecientes a la “remoción de los 70”: trastocan el canon sesentista y son la primera bisagra de “la resistencia”, previa a los 80. Así, la Balanza y el Mirador son puentes intergeneracionales en los que se dan a conocer muchas voces que conforman un primer eslabón referencial para la Generación del 80,

8 Entre los más representativos: Enrique Fierro, Clemente Padín, Cristina Carneiro, a fines de los 60. En la primera mitad de los 70: Eduardo Milán, Cristina Peri Rossi, Carlos Pellegrino, Alfredo Fressia, Víctor Cunha, Juan C. Macedo, Leonardo Garet, Guillermo Chaparro, Eduardo Espina, J. M. García Rey, Sergio Altesor, Cristina Meneghetti, entre otros.

cuyo perfil promocional deberá ser estudiado en particular en el traumático contexto de esa década fracturada. Otro “puente” es la tarea de Roberto Mascaró (funda junto a Michelenia la revista *Nexo*, 1973), quien emigrado a Suecia en 1977 funda la revista *Saltomortal* (1980-85) y la editorial Siesta, relevantes para el intercambio del exilio rioplatense y la poesía nórdica. Si por lo antedicho no se desarrolla aquí su obra, cabe señalar su pionera incursión en la video-poesía, referente ineludible en la apertura estética de la “movida”. Inaugurando el lustro de la “resistencia” (1980-85), Salvador Puig, poeta de los 60’, irrumpe con *Apalabrar* (1980): “A cierta altura de la realidad / A cierta altura del escándalo / Puede quedar un vértigo / Pero nunca una crónica.” Ya no es posible, dice en clave, la articulación directa de lo testimonial, pues no es esa su concepción poética. El mismo año aparecen los poemas en prosa de Alicia Migdal (*Mascarones*, 1980), en los que media la distancia reflexiva con lo nombrado: imágenes desasidas de una ciudad y una corporalidad que se alegoriza desde un epígrafe de W. Benjamin.⁹ La cita de un autor alcanzado por la persecución nazi, reenviaba en forma circular al último texto sobre K(afka) y su amante Milena “trasladada a un campo de concentración, donde fue objeto de experimentos científicos (...). Uno piensa en ella desde acá.”

Esta intertextualidad elíptica no fue sólo una manera de burlar la burda censura castrense sino una opción estética que dio sus frutos. Tampoco fue, como alguna crítica se apresuró a enjuiciar, la única válida del período. Tras el triunfo del NO (plebiscito de 1980) la vía de salida para la primera camada de jóvenes se da mediante varios concursos.¹⁰ Entre lo que allí surge se aprecia esa contención que introyecta la clausura colectiva. Dice Mabel Moraña (1988): “La frustración comunicativa se vincula con la opresión del entorno. La historia se vuelve experiencia inmediata, fractura, y el acto creativo se afirma como una necesidad de traducir el orden precario de lo real. El tema de la función y alcances de la palabra en su uso poético o cotidiano se filtra en muchas composiciones del período, como un tema común e ineludible”.

9 “Mascarones son. Todos ellos con sus caras roídas por la sal de las lágrimas, los ojos mirando desde deshechas órbitas de madera a lo alto, los brazos -si todavía los tienen- cruzados sobre el pecho en un gesto de conjuro.”

10 Feria de Libros y Grabados, Banco de Seguros, Embajada de España-Arca, Casa del Autor Nacional. Cientos de libros se presentaron, entre los premiados figuran: Víctor Cunha, Jorge Castro Vega, Elder Silva, Carlos Rosas, Rafael Courtoisie, Sylvia Riestra, Aldo Mazzucchelli, Hugo Fontana, Adolfo Bertoni, Mario C. Maciel (los dos últimos no han vuelto a publicar) y quien esto escribe.

Los jóvenes del “inxilio”

Jorge Castro Vega, Rafael Courtoisie y Elder Silva son los que mejor entroncan con la tradición de sus mayores. Sobre el primero dice J. Arbeleche: “Su poesía respira reminiscencias bíblicas que recuerdan las secas voces de los profetas del desierto. Es denunciatoria y agresiva, pero a la vez hay superación del ‘aquí y ahora’”.¹¹ En salutación al poemario *Fe de remo* (1983) de Gladys Castelvechchi, el joven poeta dice: “Un hombre debe tener presente su lugar / Su mordaza / Y su remo.” (*Primera línea*, 1982). Desde allí denominó a esta, su promoción, como la de “la mordaza y el remo.” Luego, desde otros influjos (Eliot, W. Stevens, Pessoa) multiplica el pliegue intertextual, así en “Carta de Isidore Ducasse desde París, recibida en Montevideo por el Conde de Lautréamont” dice: “Nací en un lugar que ya no existe / ¿Quién que no existe soy ahora?” (*Poesía involuntaria*, 1987).

Desde la síntesis de sus tres primeros libros, Courtoisie (que asimila a Puig y a Macedo) da cuenta del saldo oscurantista: “El universo talado de un golpe / hasta la raíz. / Y sigue en pie.” (*Orden de cosas*, 1986). Desde *Cambio de estado* (1990) cultiva el poema en prosa, mientras *Textura* (premio Plural, México, 1994) y *Estado Sólido* (Premio Loewe, España, 1996) le dan proyección internacional y van a la par de su narrativa. Achugar señala que “sus poemas pueden funcionar como cuentos, que algunos de sus cuentos se leen como novelas, y que su prosa está cargada de poesía.”¹² Su poética, hecha de capas transparentes de significación, alterna lo húmedo del inconsciente y lo seco del razonamiento mientras el prestidigitador, entre bambalinas, crea un espectáculo hiperperceptivo que imanta la imaginación del lector.

Elder Silva, oriundo de Salto, se inserta en la tradición de poetas venidos de provincia (J. Cunha, W. Benavides). Filtra personajes y paisajes telúricos sobre el fondo globalizante de la urbe. Desde la ventanilla del ómnibus, la tv, el lente fotográfico recrea un mundo en cuyo “fundido” (exteriorista, cinemático) se prestigia lo periférico-popular (como en Macunaíma, Wojciechowski, Castrillón). Cartas, postales, cuadernos sustentan una doméstica “puesta en abismo”. El visualismo contemporáneo (fotonovelas, cómics, publicidad) y la (auto)crítica ideológica a lo Roque Dalton conforman un estilo identificable e influyente (L. Pereira, F. Beramendi) Así dice: “Flechillales con colo-

11 Castro Vega, J. *Poesía de sitio* (Prólogo de J. Arbeleche), Montevideo, 1985).

12 Platero, Soledad. *Nuevo diccionario de la literatura uruguaya*. Montevideo: E.B.O., 2001.

res de Benetton / Caballos sueltos. / (Caballos blancos, galopando como en el cine / por los cerros de Arapey Chico) // Un poco más acá / el pobre paisaje que dibujan unas / camisas negras secándose al sol.” (*Mal de ausencias*, 2002).

Otro aire de familia hay entre E. Silva y Aldo Mazzucchelli, a quien W. Benavides¹³ presenta desde una “poesía-crítica”: “En su maleta literaria el aporte principal deriva de la poesía italiana de entreguerras”, refiriéndose a Montale, Ungaretti y Quasimodo. En sus textos flora y fauna autóctonas –paisajes de paleta baja–, son recogimiento sensible de ecos existenciales. Dice, en “Cardenal”: “un silbido que roza el aire / y nos parece / que el viento en la espesura del monte / trabaja para derribarte.” En *Las ideas fijas* (1993) palabra y diseño (de Alejandro Sequeira) se hibridan en ese carril performativizado que impulsara tempranamente el grupo Uno. En “La lengua muerta” el poeta reduce toda una tradición (¿de la poesía, de la modernidad?) a su grado cero, con inquietante ironía crítica.¹⁴

En *Ocupación del miedo* (1987) Sylvia Riestra alude a la escritura nacida en el inxilio: “Conocí los términos prohibidos y el arte de adulterarlos. Me inicié en los sótanos clandestinos de las palabras (...) y las ausculté hasta oír el crujido de los muertos y el contenido silencio de los vivos.” El diálogo con los clásicos (Dante, Esquilo, Homero) ilumina el presente desde el mito: “tan solo / para que podamos llorarlos, Aquiles / no los arrojes / a los perros o a los buitres / ni a la cal viva / en el anonimato de la tierra / ni a la vastas aguas / en cunas de cemento.” En *Entre dos mares* (2002) no es la guerra de esa Troya-Montevideo sino la fantástica *Odisea* desde la que extrae una metapoética: “a veces / la escritura se hace destino / se anticipa / como esa tela sutil / acaso engañosa / que tejía Penélope.” En *La casa emplumada* (1989) incursiona en el tema del parto, una visión de “género” en un contexto en que lo femenino reveló nuevos enfoques, como en el antológico parteaguas de *Viva la Pepa* (1989), libro de diez poetas y diez plásticas que, según la crítica española Tina Escaja (1997): “destacó como realidad colectiva e interdisciplinaria (...) hizo sitio al discurso de la mujer en el ‘agite culturoso’ del momento que lo desatendía casi por completo (...)

13 Mazzucchelli, Aldo, *El río desconocido* (Prólogo de W. Benavides), Premio compartido con Diana Correa. Montevideo: Casa de Cultura del Partido Comunista de Uruguay, 1988.

14 “(...) He aquí el proceso: con la lengua muerta murieron los rituales / y con los rituales murieron los significados / y con los significados murieron las discusiones / y con las discusiones murió la emoción / el heroísmo, la búsqueda, el salirse / de sí mismo. Y al quedarse / cada uno dentro de sí mismo / así fue que murió la lengua muerta / y no lo lamento en absoluto (...)”

expuso una alternativa, un locus de salida a la creación y al talento de autoras nuevas”.

Grupo Uno: neovanguardia iconoclasta (1982-1994)

La producción del grupo Uno tildada de neovanguardista, posmoderna, herética, marginal, popular, malditista, feísta y lumpenpoesía,¹⁵ atraviesa una década en dos etapas. Entre 1982-85, comprometida en la defensa de los DD.HH., se inserta en las movilizaciones estudiantiles, barriales y sindicales y amalgama con la resistencia antidictadura. Pero aun en su poesía social utiliza una “puesta oral” polifónica y paródica. Carnavalizan en “uruguayo” hacia una sociedad que ven empobrecida –ya lejos el País Modelo– y aislada culturalmente. Reapropian el lunfardo y las jergas barriales rioplatenses (J. Gelman, J. Huasi), se sirven del pastiche y con retazos vanguardistas mixturán el “Tupí or not Tupí” antropofágico y el visualismo de Noigrandes, adoptan lo fonético (de Huidobro y Gironde a lo neodadá) y barroquizan la “cholez” vallejana; también asimilan lo contracultural beatnik y rescatan una línea de delirio, humor y surrealidad en la literatura uruguaya (Lautréamont, Parra del Riego, A. M. Ferreiro, H. Megget, S. Pérez Gadea). Entre 1986-1994 lo oral deviene performativo y van de lo transgresivo a lo espectacular, incorporando la tecnología multimedia (video, cdrom). “La performance se convierte en ritual, encuentro con los sentidos, comuni(cac)ión, narcisismo del cuerpo (...) Artaudianamente, el poema se hace acto, no artefacto; evento no monumento” (Trigo, A., 1997).

Autogestionarios, tiran hasta 1.000 ejemplares para alimentar a sus “socios” mensuales. El resultado es un catálogo con setenta poetas y narradores (*plaquettes*, volantes, fotocopias, casetes, libros-objeto en cuya factura intervienen artistas plásticos) donde se estrenan once poetas “de la resistencia” y la mayoría (18 poetas) “de la movida”. Su producción constituyó un fenómeno que revitalizó el discurso y la recepción en un período muy necesitado de lazos identitarios, yendo del “compro-

15 (...)“lumpenización estratégica, posmodernismo chillón y arrabalero: lumpenpoesía, no por ser producida o consumida por una *gunderfrankiana* «lumpenburguesía», ni por resultar mero epifenómeno del «lumpendesarrollo» sino por ser una propuesta estético-idelológica que radicaliza -con un guiño posmoderno y un barrunto tanguero- la excentricidad, la marginalidad de la neomodernidad periférica uruguaya (...), porque expone, redobra y magnifica la heterogeneidad de nuestra modernidad aprovechándose de los mismos instrumentos descentralizadores lanzados al supermercado transnacional por la posmodernidad oxidocéntrica” (Trigo, Abril; 1997).

miso social” a la transvanguardia integrando registros, géneros, artes y generaciones.

Según A. Fressia (2000), Uno “prestigió, por reacción, lo individual, lo local, la diferencia (...) tanto en lo social como en lo estético. Tal vez fue posmoderno ‘sin saberlo’, sabiendo muy bien lo que le daba cohesión como grupo: la corrosión del ‘poder’ literario para crear un espacio nuevo, libre, aireado.” Si los resultados son dispares, la celebración irreverente de Uno contrastó con cierto elitismo “culturoso” y su canon de la modernidad.

Según S. Altesor [1998], la visión conservadora de la crítica cultural “no ha podido seguramente todavía tragar la desacralización de la política/politización del jolgorio, en el que Uno militó con tanto desparpajo poético”.

Tres Unos

“Maca” Wojciechowski, diseñador de la colección, es poeta radical en la parodia de las *belles lettres*, consecuente con su consigna: “soy un cable pelado tendido al lector desprevenido” (1982). En *Segundas impre(cisiones)* (1984), crónica de las movilizaciones entre los históricos 1º Mayo 83/84, puede verse en crudo su anticanónica jerga “proletarizada”, así como la contraposición con la intelectiva “fría” de otros cogeneracionales: “algún lector se desilusionará / puedo suponer yo / rota / su catarsis en la frialdad / de este poema tan a prepo contenido.” Su humor aún el antiartefacto a lo Nicanor Parra con el *ready-made* verbal a lo Duchamp. Tras *Sobras completas* (1986) textos-fotos-dibujos y *Zafiro* (novela, 1998), *M textículos y contumacias* (1994) mezcla verso, ensayo, pastiche y “plagio” haciendo “gárgaras de literatura”. *Tipografía, poemas & polacos* (2002) es una joya de entrecruzamientos: el origen de los tipos gráficos y sus creadores con la propia estética. Allí transcodifica la escritura desde la paronomasia, la aliteración, la rima, y otros usos de la función poética. Incluye el *Diario íntimo* de Witold Borcich -alter-ego, migrante polaco- que desemboca en Yaugurú (“país patasparriba / puro pasto”), ese Uruguay escrito al “vesre” que su poesía, lúdica y existencial expone con singular visualismo verbal. El músico Fernando Cabrera (su aparcero en varias performances) lo retrata en Grafiá: “Eslavo perdido entre las razas / musicando el pulso y la grafiá /... / sos la imagen gráfica del ruido.”

“Portavoz unánime”, dice “Maca” de Héctor Bardanca, en virtud de los múltiples géneros (poesía, ensayo, performance, música) y voces (ortónimas y heterónimas) de una obra diversa en soportes (libro,

casete, DC, video). Desde 1986, Bardanca actúa sus poemas usando una máscara de viejo decrepito, mientras dice en “Un poema que se va haciendo viejo”: “Vivo en un país de viejos. / Donde los viejos no respetan a los jóvenes. / Y todos los viejos que no respetan / a los jóvenes se mueren; / y solo quedan viejos jóvenes y jóvenes viejos. // Tan sólo/ un espectro el país entonces.” (“El Grafo”, 1986). En “Arte en la lona” (1988) se desnuda en la performance “El hombre desnudo”, un manifiesto estético-ideológico del período. Entretanto, una misteriosa Ana Cheveski (Paysandú, 1960, emigrada al Berlín post-soviético) llama la atención con un tono lírico preciso y contundente en su tratamiento de género en *Visiones de lobizona* (1989), especialmente en su conmovedora “Oda al Dios Macho”. Recién ante el DC *Portavoz –una tal Ana Cheveski–* (2002) de Bardo Kan & Pollo Píriz, junto al librito *Lapsus calami*, es que A. Fressia (*Brecha*, 14.3.03) da cuenta de los laberintos autorales del bardo y revela: “Ana Cheveski es Bardanca”, y agrega: “a la vez no lo es, por su naturaleza de heterónimo”. Hallazgo coherente para una poética que “finge” para decir, unánime, su desnuda verdad. Tras la inaugural video-poesía de R. Mascaró (*Chatarra / Campos*, 1984; *Cruz del Sur*, 1987), Bardanca reactiva el formato en *El último capítulo de la historia del mundo* (casete; videos suyos junto a Guillermo y Eduardo Casanova, 1993).

El perfil de A. Castrillón, oriundo de Tacuarembó, es el de un raro barroco-criollista, más en la “trilzura” de Vallejo que en la exuberancia de Lezama. Su derrape paródico afinca una visión crítica de la historia “oriental”, mientras trafica oralidad y escritura en sus cinco libros. En *La del Mono* (2000) una revista enteramente escrita por él a todo género y color (poesía, cuento, guión radiofónico, autoentrevista, teatro) da cuenta de su performatismo verbal, así como en el reciente *P(M)atrias* (2005) inaugura el formato DVD para la poesía uruguaya, con inclusión de veteranos coterráneos (Circe Maia, Benavides, Ortiz y Ayala).

La inventiva barroca

La poesía (neo)barroca tiene a sus más conspicuos artífices en poetas de promociones anteriores (Roberto Echavarren, Eduardo Espina) cuyas obras abonan ese territorio que, junto al argentino Néstor Perlongher, ha cultivado tantos adeptos desde mediados de los 80. Si bien Víctor Sosa (en México), Javier Barreiro (en Italia), Carlos Pellegrino (*Zarpa*, 1988), Gabriel Vieira (*Urumaquia*, 1987) y Melisa Machado (*Ritual de las primicias*, 1994) incursionan en la modalidad, la obra de

Álvaro Ojeda se sostiene por entero en lo barroco. Cuando leí *Ofrecidos al mago sueño* (1987), me sorprendió que Ojeda no hubiera leído aún a Perlongher, a pesar de un evidente aire de familia. En prólogo al mencionado libro (1988), consigné esa contextura que se dispersa para multiplicarse en un continuum. Sus cuatro libros han confirmado una escritura complacida y anticomplaciente que urde citas mitológicas y baraja la poesía latina con el tango, en una multilexicalidad erudita. Su labor es contra el olvido de un lenguaje que es imprescindible reinventar, por eso afirma: “necesitamos volver a sentirnos dueños de un idioma”. En *Montevideo* (2003) dice: “una escollera o cingulo del puerto / donde un sueño amaestra el futuro / en el arte del vaticinio quieto / cinocéfalos al viento que golpea la estatuaría”. Su poética es como un sueño hecho de voces que vienen de antes, o de nunca, como una pátina de ecos de brillo sin tiempo.

Vivan las Pepas

La irrupción de mujeres surge cuando en el Circo de Montevideo (1988) se reúnen quienes luego integrarán el antológico *Viva la Pepa* (1989). Andrea Blanqué, principal convocante, había publicado *La cola del cometa* (1988), un vuelo rasante de magia y turbulencia que ya atisbaba lo fantasmagórico en poemas narrativos cuyos personajes encarnaban un frenesí de visiones alucinatorias. Integró esa movida Silvia Guerra, quien desde 1987 ha ido perfilando una voz que transitó de lo decantado (*Idea de la aventura*, 1990; *Replicantes astrales*, Premio I.M. Montevideo, 1993) hacia un macerado barroquismo: “la machacada insolente de verba amotinada”. En *Nada de nadie* (2001) rasga la tela verbal mientras pesquisa en lo indecible. En su prólogo, E. Espina dice: “Una deriva informada que mira viniendo desde todos lados: indicios, señales, cinta ilusoria del sentido que es su consigna de protección y canto.” En su palabra alternan el ser oscuro y la luz, el enmudecer tenso, a lo Celan, y la transparencia de imágenes: “Apenas / se movía la superficie traslúcida del agua / la palabra emergía entrecortadamente”. Poeta justamente celebrada por la crítica, Guerra integró Uno (1990-94) y coorganizó el 1º Festival de Poesía Hispanoamericana.

En “Arte en la lona”, una blonda chica de campera de cuero y voz cascada se estrena como primera performer mujer (“Botellas”), luego será protagonista del video *Mamá era punk* (1989, G. Casanova). Su *nom de guerre* es Lalo Barurubia: irá del rito erótico y ancestral (“La puta madre”, performance, 1991) al paródico “Rap de la pochá” (performance, 1999). Su primer libro, *Susuki 400* (1989) con fotos de

Marcelo Insaurrealde, la ubica como destacada exponente de la impronta punk-rock por su lenguaje desafiante y eficaz: “todos me pagan copas / pero / ¿quién me paga la muerte? / ¿quién me vende la muerte? (...) quisiera cogerme a mi muerte / e irme / con ella adonde sea que quiera llevarme / en una susuki cuatrocientos / irme tan lejos / como vos nunca llegarías con esa cara.” En *Tabaco* (2000) hay una distancia reflexiva (“Agota su energía de varón / pero mantiene viva su violencia intacta”) con un calibre de síntesis en el verso y un final en prosas (red).

Del punk a la tiniebla fantasmagórica

La tendencia de Lalo Barrubia es la de un sector de la “movida” que fusiona lo transgresivo y lo dionisiaco, en tiempos de la moda Bukowski. Así la tríada “sexo, drogas y punk-rock” puede verse en libros de Raúl Forlán (*Diario del freak*, 1988), Guillermo Baltar (*Triángulo de la droga*, 1988), Gustavo Escanlar (*El pene en la boca*, 1988). Se incorporan fragmentos de guión de cine, del cómic en Gabriel Peveroni (*Poemas religiosos*, 1992; *El bordado eterno*, 1995). Ya con el performer Gabriel Richieri (*9.80 de común, por favor*, 1996) adopta una onda más *cool*, cercana a la canción, con una pesantez de crónica sobre ruedas, a lo Sam Shepard. Entrados los 90’, lo gótico-dark, de corte fantástico-maldito, irrumpe desde “La Torre Maladetta” y puede rastrearse luego en Nelson Díaz y Federico Rivero Scarani.

Pero es principalmente Julio Inverso (1963-1999) quien regó la década desde lo visionario que espanta con deleite. Su galería circense ya es inquietante en la prosa de *Falsas Criaturas* (1992). En *Agua Salvaje* (1995) los fantasmas “cantan conmigo debajo del tren blanco que pasa bamboleante por el cielo con una estrella en cada ventana”. Desde el efecto parpadeante del paraíso-infierno, adopta el verso en *Milibares de la tormenta* (1996). Autoparódico en lo maravilloso (“Julio Inverso inaugura la nueva línea de perfumes Marosa Di Giorgio”), se confiesa apasionado de un ser que: “asumió mis ritmos / mis drogas mi slang (...) y me incubó como a un embrión”. Allí explicita su papel “maldito”: “ustedes, la sociedad / yo, el impío”. Su poética es “un traje nuevo para vestir a las tinieblas. Una visión, a través de una puerta lateral, de un cementerio donde los muertos lucen lo más naturales posible, sin haber sido preparados para la ocasión”. El testamentario *Más lecciones para caminar por Londres* (1999) abre con una proclama espectral que es fiel sinopsis de su universo. Tras su elegida muerte, se lo invoca como a un ángel oscuro cuyos “huesos resplandecientes” arrojan una “luz distinta para siempre.”

Es evidente que la producción del período no se restringe a esta somera presentación de lineamientos, donde cabría introducir otras voces destacables de entre los muchos integrantes de cada una de las fases de la Generación. Es factible que con el tiempo se ajusten estas apreciaciones, pues su producción aún está en pleno desarrollo. Si bien ésta es solo la punta del iceberg, el propósito es que sirva de guía para que un más amplio lectorado navegue por la poesía uruguaya actual con conciencia de los múltiples lenguajes que la sustentan.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. "Para un debate sobre la cultural nacional", en *Cuadernos de Marcha* n° 11, 1986.
- Altesor, Sergio. "El grupo Uno: los herejes olvidados". Montevideo: Semanario *Manos*, 5.11.1998.
- Appratto, Roberto. "El lenguaje de la poesía uruguaya (1980-1997)", *Posdata, Insomnia*, 4.9.1998.
- Blixen, Carina. "La molienda del ángel" (Poesía joven 1991-1992), Lupa, *Brecha*, 23.4.1993.
- Brando, Óscar. "Hacia una nueva cultura democrática", en *Uruguay hoy, paisaje después del 31 de Octubre*, Ed. del Caballo Perdido, 2004.
- Ciancio, Gerardo. Prólogo de *El amplio jardín: antología de poesía joven de Colombia y Uruguay*, Embajada de Colombia y M.E.C. de Uruguay, 2005.
- Escaja Tina, "Genitalidad y deseo virtual en poetas uruguayas de hoy: Silvia Guerra, Melisa Machado", en *Revista de Estudios Hispánicos*. España, 29.2. 1997, pp.123-24.
- Fressia, Alfredo, "Una mano para la memoria", en *El País Cultural* n° 577, 2000.
- Moraña, Mabel, *Memorias de la generación fantasma*. Montesexto, 1988.
- Trigo, Abril, *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras?* Vintén Editor, 1987.

Zoom 80 Muestra de la poesía uruguaya actual

Zoom 80 es un enfoque de aproximación a esta generación de la poesía uruguaya, surgida a partir de 1980, mediante una muestra de poemas que incluye, en principio, sólo a los 16 poetas que más extensamente han sido expuestos en el ensayo previo.

Es una forma de ilustrar algo de lo que ha sido dicho sobre la variedad de estilos que en esta etapa comparecen y es, sobre todo, una invitación a lecturas propiciatorias.

En cada texto ha sido respetada la forma: puntuación, cesuras mayores, usos de las mayúsculas, tipografías y márgenes en caso de poemas en prosa.

No han sido consultados previamente los autores/as, habiendo sido ésta una decisión exclusiva, con sus aciertos y sus yerros, de quien firma como responsable de tales elecciones de lectura, entre un prolífico corpus de poemarios publicados entre 1980-2005.

Luis Bravo
Enero 2007

ALICIA MIGDAL
(Montevideo, 1947)

1. ciudades/casas

Se le aparecen
pedazos de ciudades, mientras camina o
ejerce actos simples. Un monte hirsuto y
perpendicular, esquinas de esperas malsanas,
la vereda de algún bar expectante, aires
envolviendo estatuas que se perdieron. Camina rodeado de sigilos y arrebatos de ciudades otras, y en todas sonó una cifra cerrada. Y había que deshacerla, para no ser, más adelante y en la otra ciudad, pulverizada por un pasado sin recuerdo.

*

Para ser
precisos, es necesario decir que la única experiencia verdadera que conozco es la de escribir cartas. Me refiero, claro está, a las experiencias que permiten, alguna vez, tocar el fondo de las cosas, alguna vez. Porque escribir cartas es uno de los estados más cercanos a la anormalidad, al placer y a la muerte. Se parece al amor pero en realidad lo supera, porque todo lo que en el amor es concentración extrema y equivocidad, en las cartas alcanza su máxima pureza, su pérdida de marcos, su entrega aberrante a la soledad de la cabeza. No importa que estas cartas sean contestadas y hasta correspondidas; el fenómeno no deja de ser, por ello, menos delirante. Porque están hechas de todo el pasado del que escribe, a pesar de él, aunque no lo invoque. En ellas aparecen, como en un palimpsesto, los deseos primarios, los sueños soñados de noche, los soñados de ojos abiertos, toda la gama de inútil sensibilidad, de abierta vulnerabilidad de la infancia. Todo está autopermitido en la carta; ella ha establecido, a pesar del que la escribe y contra él, su espacio propio y humillante, su lugar de trascendencia y de castigo; la carta ha establecido la eliminación del futuro, ha trastocado el presente, ha enloquecido las distancias impertérritas, ha transformado al destinatario, antes que nada, en un ser idéntico al que escribe, es decir, en un ser imposible.

Colectivo

Hay varios poemas escritos
por otros y hasta por mí
—y que tal vez se ignoran o se eluden—
escritos
en momentos de calma corrosión
o confianza paradójal
que esperan tan solo referir
lo indecible vivido
o muerto inútilmente
entre todos y por nada o
poco más
(finalmente)
que ese conjunto de palabras
consumadas, y a pérdida.

RAFAEL COURTOISIE
(Montevideo, 1958)

Summa

Ya no hay forma
de librar la trama
estos hilos de luz, aquí
en mis manos.

La soledad del poder

Penuria y erosiona el alcance de objetos arrojadizos como piedras de honda o puñales de pedernal. Corroe y desvía sus trayectoria, manteniéndolas en suspensión, como ilusiones, cuando en verdad son objetos atados a su pesantez, fijados perpetuamente a la escoria que resta después de su violencia. Algunas, talladas, desaparecen como las pruebas de un crimen.

La primavera de Praga

Era lo mismo. Combas flores de hielo en la entrepierna, agujas
lerdas, podridas
de gozar lo destrozado. Los lanceros jóvenes crecían fracturados, con
el hueso rabial sustituido.

Duró poco.
Los Jefes, con las tripas de vidrio, los oficiales, se volvían objetos de
poesía pura:
moluscos de la historia, mayordomos.

*

Música para sordos, peines para las piedras.
Pensar imposibles es bueno.
Basta que un árbol no exista para que crezca.

*

Un sordo compró una yegua.
—Es mi guitarra— decía.
Las crines eran las cuerdas.

*

Errores de la sustancia
parece cabeza
y es piedra.

*

El sonido más claro se va.
La luz se apaga.
El viento lame todas las caras.
El viento lame todas las piedras.
No se oye nada y todo se oye.

JORGE CASTRO VEGA
(Montevideo, 1963)

Fe de remo

a Gladys Castelvechi

Un hombre debe tener presente su lugar
Su mordaza

Y su remo
Su claroscuro oscuro de quebrarse
Su mano
Y la línea de sal que la hace mano
Y la une al agua
La historia del agua
Su vocación de fuego.

Cacería

El ladrido y su perro:
La oreja alerta
Que al poemarla se borra y las cuatro patas
(El instante que no tocan el suelo)

Y el suelo
Que se cuenta hacia atrás

Se trata solamente de seguir la presa
(Como hace el ladrido)

Por un pastizal
Paralelo al poema.

Perspectiva

a Elder Silva Rivero

El poema comienza
Apenas concluida
Esta línea:

Me definiendo de las calandrias

Y allí termina
Acaso confunden un enemigo con otro
(Se defienden de sus trinos)
Nos defienden del papel.

ELDER SILVA
(Pueblo Lavalleja, Salto, 1955)

Proyecto de postal

En la fotografía hay una mancha oscura.
¿Una mosca? ¿Las patas de una mosca?
¿Las mandíbulas de una mosca justo
cuando abría el diafragma de la
cámara?
Tus ojos no quedaron
fijados para siempre en esa foto
a la cual te negabas.
Y ante la que
pusiste insostenible argumentos:
El acné. Las ojeras. El desarreglo
de los jeans.
Aunque imperfecta,
yo guardo esa fotografía entre otros
tantos papeles indelebles,
por si un día devengo entomólogo o
algo parecido,
y decido estudiar
el comportamiento de las moscas
con respecto a las vírgenes amadas,
o de cómo se frustran los poemas
en relación
a la KÓDAK, tu posterior olvido,
los insectos.

*

Cacerías

Para matar un chanco
hay que utilizar un cuchillo largo y afilado
(si no se les toca el corazón,
los cerdos no terminan de morir nunca).

Una bala de rifle
no mata a un ñandú en la pradera.
“La bala le pasa por el cuerpo como si fuera
un alambre fino”, decía mi padre.

El colibrí se caza
mojándole las alas con un balde de agua
mientras vuela.

Nosotros a los patos los matábamos
deshaciéndole la cabeza con una bocha.
En el patio de la casa de abuelo Sabino
había un montón pudriéndose al sol
y nadie sabía en qué usarlas.

Uruguayan poetry

Decía Aldo hace algún tiempo, que la sequía
es como una tela sobre los cerros del Norte.
Una pátina amarilla en las laderas
por donde Benavides cazaba martinetas
o tuvo alguna vez amaneceres con urracas.
Ricardo Scagliola recuerda la cinta
de bandurrias en el cielo sin agua.

Nosotros desde el pueblo veíamos
arder los pastizales,
el vuelo desesperado de garzas
sin aldea global,
la agonía de las bogas en el fondo
del Arapey Chico.
Ánades flotando hacia campos de Sequeira.

Otros pisaron caminos polvorientos
o viajaron por rutas con caballos
muriéndose despacio,
flechillas con ictericia
pastizales de Van Gogh a fines de febrero.

Y también hay aquella certeza de que el
Norte son los campos quemados,
que la sequía que arde bajo las patas de mi
caballo acaso ya tiene su poética.

O la advertencia de Juan Carlos Macedo:
“En sus vuelos las aves
deberían considerar nuevos aliados”.

SYLVIA RIESTRA
(Montevideo, 1958)

—qué tranquilidad sentía yo, Héctor
cuando creía que la decisión
en las puertas de Troya
estaba reservada
únicamente para ti
qué difíciles reales y oscuras
las murallas
ahora aquí en Montevideo,
la larga y sangrienta
guerra
se extendió por el Río de la Plata
y todos tus pensamientos
agitan mi incesante corazón
Minerva defensora de Aquiles
hoy se abate contra nosotros
como antes contra ti.

Las madres están afuera (33)

Los hijos nos hacen perder
algunos privilegios
el más importante:
ya no soy la más joven
de mí misma.

Mujeres

son tantos los obstáculos
para llegar a ese lugar pequeño solitario

mujeres de tez oscura
cuidan una fuente que allí nace
o lo que de ella brota
o sus alrededores
o su propio cuidado
y no se sabe si es fuego agua piedra
o tan solo aire

pero las mujeres
cuidan velan encienden sostienen.

ALDO MAZZUCHELLI
(Montevideo, 1961)

Del río

la noche es larga. El día ya nos abandonó.
la luna hace quiebres de tijera en el agua negra.
ya no sirve la descripción naturalista:
los pinos se inmovilizaron para siempre,
no responden al golpe de la pluma. De piedra
el perfil de los hombres que vuelven fumando
de refrescarse al borde del Cuareim, con sillas en la mano.

Detrás la luz verdosa de una ventana
dice que las razones para tener esperanza
verdeoscuras de las ruinas renacen. Fuertes
como la rueda de vivir de los insectos.

1983

gaviotas en la tarde medieval
lejos sobre la isla Encantada,
la luz declina en su sextante de rosadas piedras
de arena dibujada por el viento sin voz. Límpidas

ideas salobres, crímenes minerales, y tu paso
sobre el agua con cadáveres de lobo, vértebras
de tiburones. Era al borde de una edad nueva:
el tiempo que agita por igual
en multitudes los hombres y las aguas
hacía más posible el misterio de las islas

a los ojos del hombre, ocupados
por el ordenado
trotar de soldados armados por la playa.

Barra de Valizas, 1983.

Mucho antes de llegar

En el desierto del corazón hay un altar lleno de hojas.
Allí no hay lugar para el razonamiento. No hay sitio
Más vacío, donde resuena ausente
El casco del caballo al sol.

Allí se sirve agua de hierro en vasos de metal.
Allí no hay tiempo para beberla
Y se endurece quien pidió ser escuchado.
Sordo aullido:
El día que envejece como una salamandra.

Las mujeres y las hojas se mojan de noche.

GUSTAVO WOJCIECHOWSKI "MACA"
(Montevideo, 1956)

Impre(ci)siones sobre el 9 de noviembre de 1983

Los caballos siguen siendo caballos sobre caballos
partes indivisibles de un mismo cuerpo
(dicen los historiadores de la conquista
—soberbios gallegos—
que los muy bestias de los indios creían
que el español a caballo y el caballo eran una
sola pieza)
con lo cual queda demostrado que la bestia piensa más

aunque los indios no conocieran a los ico-ico
o los estuvieran descubriendo en ese momento,
lo que pasa es que
los indios eran muy creativos
: la poesía —según los griegos— es predecir
: poeta / profeta

el tiempo mítico nos lo ha demostrado así
: nosotros estamos viendo caballos sobre caballos
y no somos surrealistas
ni creativos como indios
ni mucho menos
apenas tenemos miedo.

acción de fe

/ he buscado la belleza sin zurcir mi cara / ese siete en el saco nuevo /
digo que la fealdad era mi pasaporte/ peaje de lo cruel / ya que / oh
traumado de mí / sentía que no podía/ un día / ser bello en la belleza
misma / por ella / sola / solísima /

lo bello / la bella dama / la pura / se esforzaba por la pulcritud / se pin-
taba y cepillaba como poema / pero hete aquí que / algo la delataba
por debajo de los atuendos o / la vida misma vestida de seda/ la bella /

ni yo / así como así / pude acomodar mis fealdades de modo pinto-
resco / atrasado orfebrero de lo feo / y eso que / “lo difícil es aceptar-
se” / me había advertido un día tiempo ha / la bella belleza la bella /

CONCLUSIÓN CIENTÍFICA: ESFORZARSE ES UNA TON-
TERÍA.

*

unn s-u-p-o-n-n-g-a-m-o-s

suponngamos que *n* país o dos *nn* países ya *unno nno* los encuentra
suponngamos que *unna tunmba nn ennconnTRAMOS enn unn* país
suponngamos es *unn* suponer que hay *unna anna enn unna tunmba*

suponngamos que anna blume la chiquilinna de blonnda cabelleza
túvose que escapar de los naziSS
suponngamos que otra anna esta católica, tambienn túvose que esca-
par de

uropa, conn sus hijos todos ellos connombres de sanntos:
carlos, casimiro, adan, y otros dos que nunca supe o me olvidé
suponngamos que nno aunque saVEMOS que si ves tras vez tras ves

SUPONNGAMOS que nno nnos damos cuennta que los espacios
nnorMALES

nnos alteraRrann/ que eRrann los perfectos /que los efectos
sonn terribles /que las cosas también puedenn cambiar que
abría que inntenntarlo / ABRIRA

suponngamos que Kurt Schwitters acentúa las vocales

suponngamos anna blume las consonantes suponngamos el caso

soponngamos que todas tuvieran juntas connVIVIENND0 enn la frase

suponngamos que *n* país o dos *nn* países ya *unno nno* los encuentra
suponngamos que *unna tunmba nn ennconnTRAMOS enn unn* país
suponngamos es *unn* suponer que hay *unna anna enn unna tunmba*

HÉCTOR BARDANCA
(Montevideo, 1954)

Yo soy el hombre desnudo

yo soy el que no tiene donde caerse muerto
y por eso muero
yo soy el que te hace morir de risa, no de poeta
y por eso muero
yo soy a veces el poeta
y por ego también muero
yo soy el raro
y por eso muerto
yo soy el negro
y por eso muero
yo soy el indio
y por eso muero
yo soy el puto
y por eso muero
yo soy el travestido, el transgresor
y por eso muero
yo soy el que nació para vivir
y por eso muero
yo soy el suicidado por la suciedad
y por eso muero limpio
yo soy el loco
y por eso muero
yo soy el cuerdo
y por eso pienso, y luego existo, y luego muero
yo soy el prisionero de adentro, y el prisionero de afuera
y por eso muero
yo soy el que cree que el presente es el pasado del futuro
y por eso vive y lucha y muere y vive y lucha y muere
yo soy el fumaporros
y por eso muero
yo soy el que lo encara todo
y por eso muerto
también soy el pasota
y aún por eso muero
yo soy
yo soy el que se caga en la muerte

y por eso muero
 yo soy el que se caga en la lona
 y por eso
 yo soy el que se caga en la crítica
 y por eso
 yo soy el que se caga en el arte
 y por eso
 cago fuego
 yo soy el resentido, el rebelde sin causa
 y por eso muero
 yo soy el que con causa no es rebelde
 y por eso no muero pero agonizo
 yo soy joven en Uruguay
 y por eso muero en otro país
 yo soy de la generación degenerada
 y por eso muro acá y en cualquier lado
 yo soy el que está acá diciendo que está acá
 y por eso quizás, pase la noche en la comisaría
 yo soy el consumidor de rock and roll
 y por eso muero sin Cultura
 yo soy quien se alimenta de certezas
 y por eso muero de inanición
 yo soy el repartidor de dudas
 y por eso muero de realismo
 yo soy el despolitizado partido por las mismas dudas
 y por eso
 yo soy el politizado sin partido por las dudas
 y por eso
 yo soy la diferencia
 y por eso muero
 yo soy la minoría
 y por eso muero
 yo
 el mensaje soy yo
 y por eso muero
 yo soy el extremista
 y por eso muero
 yo soy el extraviado
 y por eso ya voy muerto
 yo soy el independiente
 y por eso muero, independientemente de morir

yo soy el guerrillero, el pacifista, el que muere por algo
 yo soy la autocrítica
 y por eso muero
 yo soy la paz con justicia
 y por eso muero
 yo soy la inocencia sin decencia
 y por eso muero
 yo soy la mujer
 y por eso ahora me descubro para contradecirme
 yo soy el exhibicionista
 y por eso muero
 yo soy el hombre
 y por eso
 yo soy el de la pija chica, pero soy –también– el de
 la pija grande cuando pienso en la pija
 y por eso sobrevivo
 yo soy el de los padres separados con mi consentimiento
 y por eso muero
 yo soy el de los padres juntos desbordantes de hastío
 y por eso finjo
 yo mismo soy el separado
 y por eso muero
 yo soy el desamparado
 y por eso muero
 yo soy el hartazgo
 y por eso me canso de morir
 yo soy el que no se acomodó: ni el sillón de la casa de la novia,
 ni en el del tío que tiene ciertas
 vinculaciones para un laburo
 y por eso, yo soy un muerto de hambre invulnerable
 yo soy el nihilista, el esnobista, el reservista, el moribundo
 y por eso muero
 yo soy el repetidor, el ladrón sin originalidad
 y por eso muero como todo el mundo todos los días
 yo soy el moralista sin moral, el amoral, el inmoral
 –y a mucha honra–
 yo soy el pornógrafo que soy ahora
 ¿y por eso muero?
 yo soy el que no se hace el distraído
 yo soy el hombre desnudo, que los invita a desnudarse conmigo
 y por eso ¿quién se muere?

...
 yo soy el que hace el ridículo
 y por eso
 yo soy el de la garra charrúa, en cómodas cuotas de inseguridad
 controlada
 y por eso
 yo soy –radicalmente– el que se salva a sí mismo,
 el víctima, el boludo; el otro farsante esta vez
 y por eso yo soy, el que se cubre, y te pide que no se lo cuentes a
 nadie:
 ni a papá, ni a mamá y muchos menos al milico que te-
 nemos en el mate
 y por eso
 yo soy... ya fue... ya era.

AGAMENÓN CASTRILLÓN
 (Tacuarembó, 1954)

Mensaje para extra terres tres

En los cementerios guardamos
 las semillas de la muerte
 el cemen to do lo lapida.
 Los vientres de nuestras mujeres
 son lugares bien líquidos
 donde abrimos las semillas de la vida
 el semen todo lo ilumina.
 Rogamos a los extraterrestres prestar atención
 a las señales de los graneros
 y a la ortografía.

Maneras

El poeMA
 Se AMAnera.
 Los tics semaforan ojos
 y una piedra encabeza
 la lista de quiniela.

POE AMA A EMA
 (a su manera

el tic del cuervo
 es más semáforo que un ojo.
 Con qué gusto de piedra
 le rompería la cabeza
 como a una lista de quiniela.

El tic no está
 está manera.

Hay piedras así de listas como cabezas.

La quilistaniela se ama poemanera.

Semojo fora una pieca
 con los tics de la drabeza...

Cabayo de Artigas (Pza. Independencia)

Si se quiebra la racha del cabayo
 tan clemente *pra* las vence duras
 las redotas
 el azar será una regla no prevista por ladrillos
 y dogmáticos.
 Vendremos
 los tiranos temblad a la plaza independencia
 y bicicletas de muy lejos a recostarse
 contra el césped. Se pisarán
 las palomas
 las gaviotas
 que hace tiempo nos cagan la memoria...
 y el General no se morirá de Paraguay
 ni de caballos que no acuden.

No es posible que se postren a los potros en bronce o mármol como
 se neutran las ideas como si fueran frases áulicas es decir que el escolar
 el ciudadano deba sentir el trote tranco de los héroes como luminosos
 y carteles como una redundancia más como un abuso de la pa-

ciencia del Don José intermitente en el aburrimiento nacional como si la paciencia fuera un trozo de tierra erosionada o condenada a erosión perpetua en el provisorio del Reglamento del '15 no repartida entre los impredecibles nunca privilegiados.

Propongo un paro de mano general contra el espoleo del gallito con Sombrero de ala ancha domador de parque recortado por el Roosevelt de los césped que Darío le peinó. Para que no le junten más el bozal con el esófago y el cuajo ni le arreen su crinuda condición como a jergones viejos o rebanen sus ijares con el tajo del talón.

Contra los caballos de las calesitas. Las monturas montevidéanas. Los estribos (y sobretodo) los estribillos.

ANA CHEVESKI
(Guichón, Paysandú, 1960)

Oración para el Dios Macho

En el tiempo en que creaste todas las cosas
creaste el sol
y el sol nace y muere y sale de nuevo.
Creaste la luna
y la luna nace y muere y sale de nuevo.
Creaste a la mujer
y la mujer nace y muere y ya no sale de nuevo
y se convierte en lobizona
y los días de sol
nace y muere y resplandece
en el lado oscuro del mundo
montada en su estrella
bella.

Si uno pudiera morir como quisiera
sería muy fácil morir cada uno.
Sería muy grato.

Vigila tus caballos.
Yo soy muchas veces
una ladrona de potros sin cabalgar.

Y aunque soy una pobre lobizona
mi cara se enciende con el robo
mientras la noche es todavía joven.
Mi cara se enciende con el canto.

La luz es aquí abajo. El frío es allá arriba.
La carne camina como una cuchilla
bajo la luna.
La luna camina como la carne
sobre una cuchilla.

¡Niebla! ¡Relámpagos! ¡Torbellino del augurio!
La Vía Láctea está allí.
Las piedras están sonando.
El viento mueve la hierba.
Estamos aburridas de nuestros vestidos humanos.

En la gran noche
mis garras saldrán afuera.
Las sombras vienen hacia mí cribando.

El mar está arriba
y la luna también.
Las estrellas nadan conmigo en derredor.

En tiempos pasados el saber de las hembras
brilló en toda la tierra.
Encandiló al macho.
Ahora resplandece en las fauces de lo que va viniendo.
Y es pensamiento y memoria.

Mujer antigua de rostro encendido
gran tajo de oro por quien
sobre la tierra estoy parada.

Podrías desgarrarlo todo como un león
en vez de eso te acercas cautelosa como una liebre.
Podrías ser destructora, fuerte como un árbol.
En vez de eso eres flexible como planta.
Podrías igualar las olas del mar
en vez de eso eres profunda como un remanso.

En vez de andar con llavero y escudo
alzas el vuelo como mariposa.
Podrías presentarte como un primogénito
y en vez de eso eres semejante a gata de siete lunas.

Ya empezó a haber gente. Pero no tienen huesos ni fuerza.
Son como gusanos y lombrices.
Y hasta los gusanos:
también ellos se aman.

Entonces se formó el séptimo mundo.
Ahora comenzaba a formarse sangre.
(En la desgarradura se conoce el camino de las garras:
juntitas siguen para abajo).
Pero no había tierra aún.
Aún no había amanecido.

¡Qué resplandeciente la luz de la luna!
Mientras cabalgo esta noche cargada en mi carne.

Con las manos recogidas contra el pecho
aunque pedazos nos quedan
unas a otras recelamos
las mujeres que cortan el pelo a las niñas
las mujeres que van a sentarse de nuevo
las mujeres que les quitan el pañuelo a las niñas
las mujeres que les ponen las tijeras en la cabeza a las niñas
las niñas que les ponen de nuevo el traje a las mujeres
y con el pañuelo se cubren bien
y son trocadas por un camello blanco
o un escudo de Tarma
o por un rebaño de antílopes de Kita
o un cinturón rojo de Jerba
o por racimos que acaban de madurar
en un valle de donde es oriundo
el hilo en el que están ensartados los brillos de sus collares
del que están colgados los talismanes
que relumbran sobre el pecho de los machos.

La lechuza silbó
y habló de la estrella montada sin vértigo.

Silbó otra vez
y habló de la aurora nocturna de los huesos.

Mis lágrimas han corrido por la cara y los pechos
y la tierra las chupó.

Mi boca es sagrada.
Todas las cosas son sagradas.

Pintaré la tierra en mi cuerpo.

¡Despréciame todo lo que quieras!

El alimento que tú comes está hecho de ojos humanos.
Las tazas que usas son calaveras humanas.
Las herramientas que utilizas son manos humanas.
Despréciame todo lo que quieras.
¡Nadie te desea!

ANDREA BLANQUÉ
(Montevideo, 1959).

La mudez

Quién me puede discutir
la mudez de las estatuas.
Abracé tantas en el pecho abierto de los valles
en la verde pelambre espesa de la tierra.

Dedo y dedo recorrí sus músculos.
Los musgos se elevaban desde el suelo
Estirando el cuello para ver tocar la piel marmórea.
Escudriñe sus huecos, gránulos y protuberancias.
Divisé los bultos sagrados de los bíceps.
Acaricié ese tórax simétrico y bímembre.

Metí mi lengua inquisidora
en el cofre de sus labios,
en la gruta llena de viento de sus tímpanos.
Resbalé por la duna blanca y eterna de su espalda.
Con ambos brazos cirunvalé su cintura

60 vos sos el hombre desnudo
que se oculta con el tiempo suficiente
para que no lo descubran

61 y a mí me descubren
con siniestro catalejo
los giros -o ilusiones de giros-
de un piñón de cuatro velocidades
que se ha quedado muerto
entre las porquerías

68 no he luchado por nada
ni pienso luchar
será porque uno sabe
que la lucha es cruel y es mucha
o porque no sé tocar el bandoneón

76 fantasías sexuales
hombres que piden perdón

77 fantasías en general
hombres que piden perdón

78 me masturbé esta tarde
pensando que me masturbaba
(me escondí del mundo)
y el mundo no se dio cuenta
seguro que pensaron que estaba
en otro boliche

82 yo también tengo miedo
de morir asesinada
pero es tu cuerpo de mujer
el único que tendrás

83 sí / tengo miedo
de morir tan exactamente a tiempo

88 yo quisiera ponerme la camisa roja
y rojas las medias
y la pancha siempre roja

y la roja sonrisa de mi camiseta negra
sobre una mesa de dibujo
lápices de todos colores

89 pero sólo consigo ponerme roja

90 porque la sangre con que me he quedado
no discute de gracia ni da gracias
simplemente fluye de mi concha a fin de mes
y aparece en mi cabeza de vez en cuando
a iluminar el placer o la ira.

*

El poema no viene a decir nada
nada.

El poema es una dura cicatriz en el cuerpo
se roba el tiempo
y desfigura el alma.
El poema es el vicio
del que no tiene manos para dañar
o no tiene sobre qué descargarlas.

*

Ella es la negra del pantalón de cuero.
Abre su caja de vino y se enchufa al cable.
Los niños la patean.
El amor la pateo.
Ella pateo al aire,
pisoteo el pucho
se rasca los sobacos.

Ella sabe lo que tiene que hacer.
Pero no lo hace.

SILVIA GUERRA
(Maldonado, 1961)

Era una contraseña
sin sentido
pero había que decirla
para salir
afuera
para pasar la traba
para que ardiera menos
tenía una pluma roja
como el fuego
y una hoja verdosa
y pestilente
La contraseña no tenía
sentido
Pero los que la decían
pasaban.

*Recógeme tu anémona, te pido
(tu flor ya para siempre)*
Emily Dickinson

Recógeme de ti anémona carnal, voluptuosa de verde enamorada
enciérrame contigo en ese mar ferviente, en lo salado
persistente de sí, yendo y viniendo
oscura la marea en transparencia oscura,
arrastrando de mar todas las cosas, olorosas en sal
impregnadas de verde transparencia
como tu anémona flexible, voluptuosa
marrón y sin sentido en lo aparente
escóndeme contigo en tu belleza móvil
de verde oscuridad, acostumbrada.

Cloto

Afuera, en el cóncavo espejo que es ahora
Un fino entretejido se suspende: alguien
Habla de dos, otros de cifras que son inmensas cantidades.
La ascendencia se pierde en estratos
Que no tienen demasiada importancia.

Se nombran los caminos los pasos los pequeños jilgueros.
Se camina sonriendo por la empinada cuesta
Con las botas sucias del barro del camino.
Se llenan los carrillos los rojos los sonrientes
De un aire
Que ahí arriba se dice que es purísimo.
Y se habla de la guerra. Del color de la guerra.
Y aparecen los muertos, en fila, con el plato vacío
Me preguntan algo que no entiendo, no entiendo qué me dicen
No entiendo qué hago ahí, por qué me siguen.
Y yo no sé qué hacer, y ellos tampoco.

Láquesis

Es un prisma. Es un prisma que gira.
Es un prisma que fragmenta la luz, la descompone.
Es un sueño la luz.
Es un sueño la luz que se repite.
Es un espacio verde, que se hiciera.
Hay dos amordazados en la luz
en el preciso verde.
Gira una vez el prisma y se hizo tarde.
Gira una vez la luz y hay un zapato suspendido en la esquina
un montón de arañitas verdes, casi transparentes que caminan
incendiándose el lomo, sobre una tela casi transparente que no
deja respirar a los que de una manera casi transparente
empiezan a quemarse.
Afuera, alguien salta tratando de mirar por la ventana
un golpe apenas en el vidrio, una marca de sangre.
Y es la luz, los irisados tonos de la angustia
Ese silencio bordado de la tela
Crujiendo, desde la lluvia verde, casi transparente.

Performer

El vivo injerto entre la cosida piel que roja parece que no apresta que
no prende de sí con ese mismo cuerpo se tortura. Se abre de fauces se
cuelga por la herida se prende a la pared cree que así puede. Que va a
poder que gimiendo dolor párvula obscena quedará la escultura negra

sobre las luces de neón en la cima del pabellón para escenario. Cuerda vocal cierta naturaleza atará disimulo por la cita y ha de volver así, carne transida venta de feria material de deshecho, encajes de plástico en las ramas, y la noche violenta abierta hacia la gruta aliento de las muertas, silicona en la herida para forma de entrega, al peso: el oro de la especie. Y en la fila con sayo las que esperan.

ÁLVARO OJEDA
(Montevideo, 1958)

Nacimiento

Creada cercanía
suelta de aleros y arboladuras
ata las formas desiguales
palma empujándose carabela
liburnia; en un clavel cóncavo de azules

Aquí navega la creación
faz oscura y paio en la tormenta
y una llama de helecho
vierte la cresta del mar

Han sido de la tapia fusilada
coloridos brazos del nadador
muerto con su tropa de espuma
regimiento oloroso de agosto
pura piedra para torcer el ánfora

El figurado nombre se ha nacido.

*

Aquella fuerza ciega de Leucipo
que el espejo y la rosa no ha mezclado
tiembla en resumideros de señales
con ansias de paisaje fabuloso

Firme la brisa en sostenida escarcha
azuza lejanías de ladridos
y una vara de azul
y una esperanza
como de suelo en cinta

Vueltos de la grima irán deshechos
los últimos ocasos detenidos
fuerza de postal ciega azotea
en la encimada fibra del futuro
y en el cielo amurado
y en la queja
una florcita seca de naranjo.

Alzheimer

En el cúmulo de San Jorge,
entre sus flechas lueñas,
estrellas de tanino que ensoñaban las órbitas de Rita,
su médula espacial hueco suspenso;

quitada en su lujuria de suspiros echados,
una tabla aferrada,
un pecio de tesoros pequeños,
lovely Rita,

ni en sueños pudo el sueño poblarla

ni tú, Jano bifronte oriflama en desgracia

Los primeros olvidos son benévolos.

Poesía

Niels Bohr decía que con el lenguaje pasa como con los platos en un chalet de balneario. El agua está sucia, el trapo también, sin embargo, a fin de cuentas, conseguimos fregar los platos.

Michel Houellebecq, *Opera Bianca*

V. Por eso, dijo Eumolpo,
hagamos las ofrendas en su justa medida,
los sables invoquemos si es debido
y no digamos nunca que un lamento es vacío
o pertrechos de ideas sobran en este mundo;
el difuso placer de ver el filo alumbrado de una navaja
recorriendo el Leteo,
el vuelo reconocido de Anquises en los hombros
del héroe,
el espléndido aroma de una moneda trabajando
el ocaso,
la piedad que se ahueca en el gesto del hambre,
el silencio del mar y el silencio del ruido
del mar,
el silencio que perdí entre unas piezas de deseo vencido,
la sombra que cubrirá ciertamente las flechas de los partos,
la cabeza cercenada de Craso que es la forma más exacta del juicio a
la usura,
la firma de Ezra Pound,
la firma de Gardel sobre una piedra tallada en la Isla de Flores,
la fuga de esa firma,
un hombre que se ciñe a escribir
con partes de otras partes
al nuevo ser que inspirará
—sin duda—
lástima
burla
soledad,
un naufragio de clámides coriáceas trasnochadas
y esta mano indecisa que sin embargo
ruge.

HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO

(Montevideo, 1960)

Matrero

(fragmentos)

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.
Tus voces solas, mientras tirás ahora del caballo solo,
tus voces sin milico, aparecieron, voces guapas,
sin obligación por el lao de ajuera
(finalidad sin fin), mansas ellas saben que no hay facón
que lidie con ellas, no hay coraje que las haga hocar, sólo
el coraje de la cobardía
las apaga.

*

Que ni la distancia ablanda
el rumoreo del sueño.
Porque el hombre nunca es dueño
de lo que en su fondo ocurre:
si la mente así discurre
no hay poncho, facón ni empeño.

El milico es el de siempre,
latoneando al matreraje.
Carancho contra el coraje
del que inventó una conciencia:
si el milico ve otra ciencia
lo mete al miedo en su traje.

Finalidad sin fin.

*

152 | *Fórnix*

Fórnix | 153

Hölderlin y sus amigos

Hölderlin salió del manicomio, con sus rizos de niñas que confundían a las flores, más loco que antes. A corretear las manecillas del reloj de la torre más alta, a prestar su dientes a los engranajes, a dar un paso gigantesco en el siglo, a bautizar los prados en la majestad de la escaracha. Hölderlin habló a los bebederos, demorándose siempre más en la caída de la tarde. Y disparó flechas en la noche. No añadió más versos a su gloria que salía del horno ya lista para la cena. No imploró ni derramó llanto a las Parcas para que le concedieran una primavera de poesía y dejó su laurel a cargo de los niños, que lo escucharon repetidas veces en el tocadiscos. En su ruta solitaria encontró a Artaud y juntos se atragantaron en el bar a hot-dogs y carcajadas. Se pusieron de acuerdo en odiar el apelativo “obras completas”. Artaud lo convidó con su morfina a lo que Hölderlin respondió con su néctar particular. Y allá se fueron por el horizonte, haciéndose pequeños y escandalosos, encontrando a otros locos santos. Van Gogh, que ahora pintaba en verano, Mahler, con una batuta de caramelo y su irremediable cara de beatle en ayunas. Hölderlin les enseñaba, entusiasmado, sus medallas y a todos decía: Adiós, locos suicidados, adiós.

*

No me toques estoy endemoniado. No puedo dormir porque los condenados incendian mi cama, noche tras noche. Tu infravida no podrá comprender mi éxtasis:
un ángel que empuña un sueño
un sueño que es un arma
un arma que dispara a las tinieblas.

No me toques, mi luz te eneguecerá.
Soy un prestidigitador,
un caballero antiguo de místicos sigilos, un alquimista
con el corazón sobre la piel. Soy el que seré, ahora
mismo viviré mi futuro, mi más allá y mi abismo.

No me toques, estoy endemoniado. Seré la bengala
que rompe a llorar en tu cielo hecho añicos.

*

Derramando poesía oscura
sobre mi mesa desnuda como un yunque
me siento ágil esta noche
como Kafka con su raqueta de tenis
en una nocturna e iluminada pista.

Huesos resplandecientes

En este libro pongo en tela de juicio
la existencia de la luna
quiero suprimirla del decorado del universo
lo cual es un ensayo que llamo
“capricho y vigilia”
es un acto de piratería
una cifra de la utopía
pero...
¿Cómo hacerlo en un lenguaje tan triste
que parece una camisa arrugada
tirada en un rincón?

Después
en el acto secular
del reconocimiento de las filiaciones
en la búsqueda policiaca de los responsables
mis elevados huesos
serán relucientes
y aunque la trayectoria de la ilusión
de los hombres con su carga de soledad
persista y duela amarga
luz habrá distinta
para siempre.

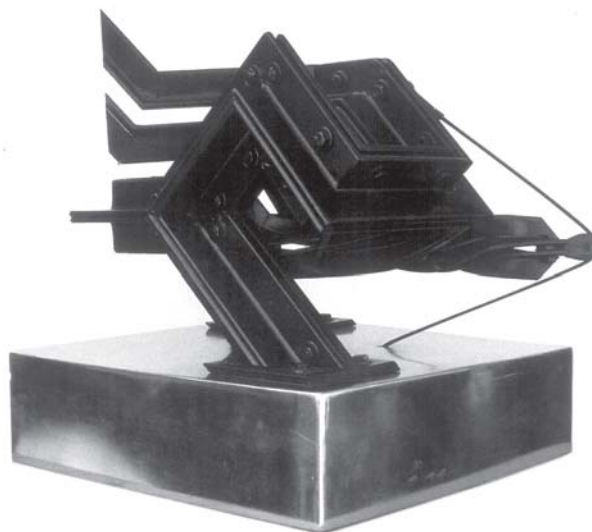
Más lecciones para caminar por Londres

Rechina bajo la bota una mariposa de hierro
que podría confundirse con las aletas de mi nariz
los molinos de polen & relojería
gimen en la brisa

en la esquina un policía llora de rodillas frente a una bala
(la última)

me acuesto en el cielo, digo,
sobre el lado izquierdo
y mido 5 kilómetros de horizonte entre los guiños fucsia
de los morteros
en el más allá
nunca hay noticias del desastre.

Abril, 1998.



MARTHA CANFIELD

Cristóbal Colón en la narrativa hispanoamericana

El 12 de octubre de 1492 en la nave de Cristóbal Colón, el marinero Rodrigo de Triana, después de haber visto tierra entre las brumas del alba, lanzó el más famoso grito de la historia. La noche anterior, hacia las 22.00 horas, observando el horizonte desde el alcázar, el almirante había visto una luz débil e intermitente, y pensó que podía provenir de la costa, y así lo dijo a varias personas sin atreverse a darle una interpretación definitiva. El descontento de los marineros había llegado al culmine después de dos meses de navegación en el “verde mar de las tinieblas”, como llamaban entonces al misterioso océano, y él había prometido que, si en dos días más no hubiesen encontrado tierra, las naves habrían invertido el rumbo. Sin embargo, pocas horas después, su intuición se iba a revelar fundada, y con el alba del nuevo día una era nueva iba a tener inicio.¹

Desde un principio, el descubrimiento del Nuevo Mundo y su entrada en el conocimiento y en el imaginario europeo estuvieron marcados por una particular mezcla de elementos ambiguos y definidos, de rigor científico y de ardor religioso, de fuerza de voluntad y compulsión visionaria. Esta mezcla va a quedar como una huella indeleble —producida por una serie de causas, además de esta de los orígenes— en la perspectiva, en la cultura y en la literatura americana. La figura de Colón, vista como el cabo de la madeja, va a reunir a su alrededor evaluaciones y significados históricos y simbólicos contrastantes, y hasta paradójicos, y tal vez por esa misma razón su poder de fascinación no disminuirá jamás.

Cuando parte en su primer viaje de descubrimiento Colón tiene 41 años. Va a realizar otros tres viajes en los doce años sucesivos, antes de morir en 1506 a la edad de 55 años. Desde 1492, año del Des-

¹ Entre la vasta bibliografía al respecto, quisiera recordar, por su precisión y agradable lectura, los dos volúmenes de Nicola Bottiglieri, *Nel verde mare delle tenebre. Viaggi reali e immaginari nei secoli XIV-XV*, Roma, Edizioni Associate, 1994; e *Cristoforo Colombo, uomo delle frontiere*, Roma, Edizioni Associate, 1996. Véase además Felipe Fernández-Armesto, *Columbus*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1991; Juan Gil, *Miti e utopie della scoperta. Cristoforo Colombo e il suo tempo*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991; Samuel Eliot Morison, *Admiral of the Ocean Sea*, 2 voll., Boston, 1942; Maria Anita Stefanelli, *Navigare la letteratura*, Roma, Edizioni Associate, 1995; Paolo Emilio Taviani, *I viaggi di Colombo. La Grande Scoperta*, 2 voll., Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1984.

cubrimiento, hasta 1521, año en que termina la expedición de Magallanes, pasan menos de treinta años: tres décadas vertiginosas que sacuden el mundo y sus parámetros culturales. “Ningún momento de la historia fue tan breve y convulsionado, ni siquiera el primer viaje a la luna, que probó el alto nivel alcanzado por la tecnología pero no revolucionó el cuadro de los conocimientos humanos”,² que es precisamente lo que ocurrió en el siglo XVI como consecuencia del encuentro con un mundo nuevo y sobre todo, como ha dicho eficazmente Todorov, un mundo *otro*. A los hombres de ese siglo no les quedará más que ordenar las ruinas del universo despedazado por la quilla de las naves de Colón, de Vespucio, de Magallanes. Paradójicamente, ese rasgo de mentalidad medieval que incita a Colón será la primera causa de la edad moderna.³ En cambio, a los ignaros habitantes del continente *descubierto* no les quedará otra alternativa que asumir, con un dolor nunca aplacado, el fin catastrófico de sus sociedades y el comienzo de un nuevo ciclo histórico en el que durante siglos tendrán que luchar para sobrevivir. De la conjunción entre estos seres y aquéllos nacerá un hombre nuevo, una nueva utopía y una nueva raza, la que el filósofo mejicano José Vasconcelos llamará “cósmica”, en la que muchos verán una esperanza, en cuanto ella podría dar al mestizo americano la vocación heroica y universal, además del discutible y siempre anhelado logro de la felicidad. Así, en *La raza cósmica*, publicado en 1925, la utopía del paraíso recuperado, que fuera una de las primeras impresiones registradas por Colón en las nuevas tierras, se vuelve a proponer en el siglo XX a través de la reflexión, al mismo tiempo lúcida y soñadora, del pensador hispanoamericano.⁴

América, como se ha dicho tantas veces, nace de un error, y si no se hubiera encontrado entre Europa y el Extremo Oriente las famosas carabelas, muy probablemente, se habrían perdido en el océano. Pero Colón, que estaba convencido de haber llegado a Catay, no quiso admitir nunca que se había equivocado y permaneció prisionero de su error por el resto de su vida. No obstante ello, le debemos a él dos ideas destinadas a radicarse en el imaginario europeo, la de América como tierra de la abundancia y de la eterna primavera, y la del indio

como “noble salvaje”, hombre natural, desnudo, feliz, inocente. Con su *Diario de a bordo*, escrito en ese castellano que muchos consideran de sefardita genovés, Cristóbal Colón ofrece el primer testimonio sobre un espacio todavía ignorado y sin nombre, que más tarde se llamará América;⁵ trata, con los conceptos y expresiones de un europeo del siglo XV, de registrar una realidad hasta entonces no observada ni descrita, recurriendo a cada instante a la palabra “maravilla”. Casi cinco siglos más tarde, uno de los escritores más representativos de la América Española, Alejo Carpentier, usará la fórmula de “real-maravilloso” para indicar la especificidad de la literatura hispanoamericana.⁶ El *Diario* de Colón, en donde las tierras acabadas de descubrir se describen como bellísimas, variadas, multiformes, ricas de agua, fertilísimas, llenas de vergeles floridos, con árboles cargados de fruta, peces multicolores, pájaros de armonioso canto, habitantes bien hechos y de óptimo aspecto, cándidos y generosos, pero donde al mismo tiempo la fauna y la flora insólitas se mezclan con las Hespérides y Floridas, con sirenas, cíclopes y amazonas, se puede considerar con justicia el primer paso en la búsqueda de la expresión americana, el primer intento de comprender por medio de la palabra una nueva realidad lentamente asimilada. En este sentido, no cabe duda de que el texto de Colón funda una nueva literatura, como se ha afirmado muchas veces. Empero, a partir de esa base, yo quisiera plantear una hipótesis algo más atrevida: que sea precisamente la sensación de *maravilla* comunicada al lector, gracias al esplendor de lo real, y más aún a la mezcla entre real y maravilloso, teorizada mucho más tarde por Carpentier y denominada por otros “realismo mágico”, lo que va a caracterizar definitivamente la expresión literaria americana, y que este rasgo —ésta es mi hipótesis— derive directamente del texto inaugural, o sea del *Diario* de Colón.⁷

En el *Diario* se pueden observar dos estrategias narrativas: una que se refiere a la experiencia real y otra al imaginario medieval. La primera está atestiguada por las anotaciones diarias del marino que transcribe

2 Nicola Bottiglieri, *Cristoforo Colombo, uomo delle tenebre*, cit., p. 48.

3 Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell' "altro"*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 12-16.

4 José Vasconcelos, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*, Barcelona, Barcelona s.t., 1925; ahora en *Obra selecta*, edición de Christopher Domínguez Michael, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982.

5 Saúl Yurkievich, “Nuovo mondo, mondo ignoto”, en *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, Torino, UTET, 2000, vol. I, pp. 33-36.

6 Es en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949) que el autor expone su famosa teoría sobre lo “real maravilloso”, que más tarde desarrollará en *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, Alberto Corazón Ed., 1969, pp. 15 ss.

7 Cfr. Cristóbal Colón, *Diario de a bordo*, edición de Luis Arranz, Madrid, Historia 16, 1985; y *Los cuatro viajes. Testamento*, edición de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1996. Véase también Cristóbal Colón, *La lettera della scoperta. Febbraio-Marzo 1493, nelle versioni spagnola, toscana e latina con il Cantare di Giuliano Dati*, a cura di Luciano Formisano, Napoli, Liguori, 1992.

las millas recorridas, traza la ruta, observa los vientos, interpreta el vuelo de los pájaros, los indicios de tierra, etc.; la segunda aflora inesperadamente en la percepción del océano como *espacio fuera del mundo*. Y en esta segunda estrategia de escritura es posible reconocer las imágenes de la literatura ultramundana, tanto religiosa como pagana. Pero lo más fascinante es observar cómo estas dos estrategias narrativas, elaboradas por alguien que no era exactamente un escritor, dan inicio a una bipolaridad en la percepción de lo real, que demuestra ser también, precisamente, maravilloso, y sobre todo a una perspectiva narrativa que se va a prolongar a través de los siglos hasta estallar en las obras más famosas de la literatura hispanoamericana contemporánea. Nicola Bottiglieri ha indicado cómo algunas de las imágenes del *Diario* remiten a la Edad Media o a la mitología clásica: el océano, la luz, los pájaros-peces, la transparencia.⁸ Yo quisiera proponer una lectura del *Diario* de Colón que remita, no al pasado, sino al futuro, a la literatura que vendrá. Por ejemplo, el océano se asociaba por lo general al *vacío*, al lugar donde el mundo termina, y como consecuencia se pensaba que en determinado momento las naves podían caer en el cielo: Dante mismo pone en boca de Ulises, que habla de su último viaje, estas palabras: “de’ remi facemmo ali al folle volo”.⁹ Sin embargo, como sabemos, y precisamente a través de la empresa de Colón, el océano se vuelve el *punto* que une dos mundos, que vincula la cristianidad y las Indias, Oriente y Occidente. Aunque esta exaltante función no mitiga el carácter hostil de las aguas infinitas. Entonces, en la escritura del *Diario*, vemos aflorar la imagen del océano como un desierto: la inmensidad inhospitalaria, la falta de agua dulce, de árboles, de vida, además de la impresión de tiempo suspendido, crean la asociación con el desierto. Y viceversa, yendo hacia adelante en los siglos, si retomamos la imperecedera novela sobre la pampa argentina y su habitante el gaucho, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, de 1926, encontraremos que el autor, para definir mejor la naturaleza *desértica* de la pampa, recurre a imágenes que coinciden con las de los navegantes, invirtiendo así la paradigmática ecuación de Colón;¹⁰ y cuando el joven protagonista ve el mar por primera vez lo describe como “una pampa azul y lisa”:

8 Nicola Bottiglieri, *Cristoforo Colombo, uomo delle tenebre*, cit., pp. 73-90.

9 En español, “de los remos hicimos alas para el loco vuelo”: *Inferno*, XXVI.

10 Es notable la descripción de la pampa al comienzo del cap. VIII y la referencia a las sensaciones de sopor y de abandono que experimenta el protagonista mientras cabalga con la mirada fija sobre la tierra invariable: Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* [1926], edición de Ángela Dellepiane, Madrid, Clásicos Castalia, 1990, pp. 187-188.

De pronto, una franja azul entre las pendientes de dos médanos. Y repechamos la última cuesta. De abajo para arriba, surgía algo así como un doble cielo, más oscuro, que vino a asentarse en espuma blanca a poca distancia de donde estábamos.

Llegaba tan alto aquella pampa azul y lisa que no podía convencerme de que fuera agua.¹¹

El día 11 de septiembre de 1492, poco después de la partida de las Canarias, los marineros notan los restos del palo mayor de una nave y tratan en vano de subirlo a bordo. Dice Colón en su *Diario*:

Martes, 11 de Setiembre. Aquel día navegaron a su vía, que era el Güeste, y anduvieron 20 leguas y más, y vieron un gran troço de mástel de nao de çiento y veinte toneles, y no lo pudieron tomar.¹²

Estamos frente a la primera de las dos estrategias narrativas referidas: el autor brinda un resumen escueto y sin comentarios de un hecho real. Sin embargo el poder evocativo del hecho narrado es enorme: el palo mayor no sólo recuerda un naufragio, sino que reafirma al mismo tiempo la imposibilidad de navegar más allá de los confines del mundo. Está allí, como los esqueletos de los animales en un desierto, para señalar el gran riesgo de la aventura emprendida. Mar como desierto, restos de naufragio como esqueletos de animales.

Hagamos ahora de nuevo un salto de cinco siglos y retomemos una de las obras más leídas de la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX: *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Aquí también se encuentran ecos más o menos hiperbolizados del *Diario* de Colón (recuérdese que la hipérbole es una de las figuras retóricas privilegiadas por García Márquez). José Arcadio Buendía, fundador de la familia que durante cien años guiará los destinos de Macondo, “ignoraba por completo la geografía de la región”;¹³ y al revés de Colón, que confundiera la isla de Cuba con la tierra firme, él confundió Macondo, situado en el continente, con una isla. En efecto, después de haber reflexionado sobre los datos obtenidos en sus exploraciones, exclama: “¡Carajo! [...], Macondo está rodeado

11 *Don Segundo Sombra*, cit., p. 276.

12 Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes*, cit., p. 49.

13 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* [1967], edición de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1987, p. 81.

de agua por todas partes”.¹⁴ Y por cierto se equivoca. Él, que no logrará jamás ver el mar, deduce su presencia y concibe la ciénaga como “un vasto universo”, como “una extensión acuática sin horizontes”,¹⁵ aunque sabe, y ante la incredulidad general lo demuestra con fórmulas científicas, que existe “la posibilidad de regresar al punto de partida navegando siempre hacia el Oriente”.¹⁶ En fin, en esos pantanos, imitando otra vez a Colón sin saberlo, divisa criaturas que no provienen de la percepción sino de la imaginación. Se nos cuenta en el primer capítulo que la “ciénaga grande”, la cual “según testimonio de los gitanos carecía de límites”, estaba poblada por “cetáceos de piel delicada con cabeza y torso de mujer, que perdían a los navegantes con el hechizo de sus tetas descomunales”.¹⁷ En fin, el palo mayor resto de naufragio que se aproxima a la nave de Colón se vuelve, en la historia de José Arcadio Buendía, un galeón español completo, atrapado por la vegetación en la enorme foresta desconocida:

Cuando despertaron, ya con el sol alto, se quedaron pasmados de fascinación. Frente a ellos, rodeado de helechos y palmeras, blanco y polvoriento en la silenciosa luz de la mañana, estaba un enorme galeón español. Ligera-mente volteado a estribor, de su arboladura intacta colgaban las piltrafas escuálidas del velamen, entre jarcias adornadas de orquídeas. El casco, cubierto con una tersa coraza de rémora petrificada y musgo tierno, estaba firmemente enclavado en un suelo de piedras. Toda la estructura parecía ocupar un ámbito propio, un espacio de soledad y de olvido, vedado a los vicios del tiempo y a las costumbres de los pájaros. En el interior, que los expedicionarios exploraron con un fervor religioso, no había nada más que un apretado bosque de flores.¹⁸

Espacio de soledad y de olvido vedado a los vicios del tiempo. Sí, la imagen de esta reliquia del pasado sugiere un tiempo suspendido en que el presente se funde con un pasado mítico no descodificable: ¿tal vez la nave ha viajado a través de la tierra? ¿acaso el agua se ha vuelto tierra? Pero sugiere también que la conquista española se confunde ya con el pasado mítico, tal vez porque su significado histórico debe ser aún

delucidado. En todo caso, García Márquez ve la tierra americana de los antepasados como la veía Colón, espacio más allá del tiempo, paraíso reencontrado donde la inocencia no ha sido aún corrompida. Recordemos que Macondo era una aldea construida “a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos”.¹⁹ Cuando José Arcadio Buendía parte con sus hombres a la búsqueda de los confines de la zona, en un viaje que está en relación especular con el de Colón, visto que él se mueve hacia la civilización, descubre que la tierra en que viven es nada menos que un “paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original”.²⁰ Es la misma impresión de Colón cuando desembarca en San Salvador y encuentra un mundo *fuera del tiempo*: no hay ciudades ni calles, no se practica el comercio, no se ven señas de metales, ni de fuego, ni de animales domésticos, ni de culturas. Los indios tienen cuerpos jóvenes, “que ninguno vide –asegura Colón– de edad de más de XXX años”,²¹ en los cuales el tiempo no ha dejado huellas, cabellos como crines de caballo, se pintan el cuerpo con tatuajes, lo cual los vuelve más cercanos al mundo de la naturaleza. Inermes, desnudos, ingenuos, viven en una condición muy semejante a la del Paraíso Terrenal antes de la culpa, cuando los hombres no tenían conciencia de su desnudez. La crítica ha sugerido que en este *mundo fuera del tiempo* los españoles encarnan el vehículo del conocimiento y por tanto del pecado: con ellos, de hecho, termina el paraíso y comienza el Nuevo Mundo, las Indias Occidentales, América como parte ya del Viejo Mundo. El pecado original del hombre americano sería tal vez haber conocido a los españoles.

De todos modos, como se ha visto, la relación realidad histórica/parámetros mitológicos es inevitable cuando se habla de América. Pero queda establecido que la sugestión de esas páginas inaugurales del *Diario del Almirante* no ha disminuido y tal vez no disminuirá jamás. El viaje en el espacio que al tocar tierra americana se vuelve un viaje hacia atrás en el tiempo, hasta poder alcanzar el imposible paraíso, será el tema de otra célebre novela del siglo XX: *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, de 1953.²²

14 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, cit., p. 85.

15 *Ibidem*, p. 82.

16 *Ibidem*, p. 75.

17 *Ibidem*, p. 82.

18 *Ibidem*, p. 83.

19 *Ibidem*, p. 71.

20 *Ibidem*, p. 83.

21 Cristóbal Colón, *Los cuatro viajes*, cit., p. 62.

22 Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* [1953], Madrid, Biblioteca Carpentier–Alianza Editorial, 1988.

De todos modos, para que no quede la impresión de que la continuidad de perspectiva y de motivos literarios entre los escritos de Cristóbal Colón y la literatura hispanoamericana es casual, o que simplemente remite a motivos más o menos universales, quisiera recordar que existe una conciencia de las fuentes y que la figura del loco y desventurado Almirante no sólo no decade, sino que inclusive en los últimos años se ha verificado un verdadero florecimiento de novelas que lo eligen como protagonista y hasta como voz narrativa.²³

La prueba de que los ecos del *Diario de a bordo* hallados en *Cien años de soledad* no son casuales, sino que, al contrario, García Márquez leyó atentamente el *Diario* y lo recuerda muy bien, la tenemos en la novela sucesiva del mismo autor, o sea *El otoño del patriarca* (1975). En el primer capítulo, en sintonía con el registro burlesco y paradójico de la obra, asistimos a un largo y cómico *pastiche* en el que se describe la llegada de Colón al reino del patriarca con la reproducción de frases enteras tomadas del *Diario*:

y contemplando las islas [el patriarca] evocó otra vez y vivió de nuevo el histórico viernes de octubre en que salió de su cuarto al amanecer y se encontró con que todo el mundo en la casa presidencial tenía puesto un bonete colorado, [...] de modo que se dio a averiguar qué había ocurrido en el mundo mientras el dormía para que la gente de su casa y los habitantes de la ciudad anduvieran luciendo bonetes colorados y arrastrando por todas partes una ristra de cascabeles, y por fin encontró quién le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamayas, almadías a los cayucos y azagayas a los arpones, y que habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando entorno de sus naves se encaramaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos de lo que haya, y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio

23 Además de los textos que cito a continuación, se deben recordar *Los perros del Paraíso* (1987) de Abel Posse, *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos, *Cristóbal Nonato* (1992) de Carlos Fuentes, y *El mar de las lentejas* (1999) de Antonio Benítez Rojo.

ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen la calor como los contrabandistas holandeses, y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, [...] y se admiraban de que nuestros arpones tuvieran en la punta una espina de sáballo que ellos llaman diente de pece, y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia [...]²⁴

La figura de Colón atraviesa toda esta obra maestra de García Márquez, come una figura fantasmal que transmite su discutible autoridad al patriarca. Dice una de las muchas voces narrativas que éste llevaba una espuela de oro en el talón izquierdo “que le había regalado el almirante de la mar oceana [o sea Cristóbal Colón en persona] para que la llevara hasta la muerte en señal de la más alta autoridad”.²⁵ Es evidente que García Márquez no tiene simpatía por el Descubridor: otro personaje dice que “ese hombre tenía la pava”, expresión coloquial venezolana que significa traer mala suerte. Después de la salida de la novela, en una famosa entrevista, el autor confirmó esta antipatía y repitió que Colón difundía el infortunio.²⁶

En 1979, cuatro años después de *El otoño del patriarca*, sale *El arpa y la sombra* del cubano Alejo Carpentier,²⁷ donde se vuelve a proponer la “leyenda del piloto desconocido”, según la cual Colón habría conservado celosamente un *gran secreto* que le había comunicado un piloto desconocido, quien empujado por una tempestad había llegado a América y a su regreso a las Azores o a las Canarias había sido recibido por Colón, a quien desde el lecho de muerte le habría revelado su descubrimiento. La leyenda fue demolida por Samuel Eliot Morison varios años antes de la publicación de la novela de Carpentier, pero ello no ha impedido que siguiera encontrando divulgadores, por lo menos en ciertos contextos, como precisamente en la obra de Carpentier.

En 1992, en ocasión de los festejos por el Quinto Centenario, salió *Vigilia del almirante*,²⁸ del paraguayo Augusto Roa Bastos, una novela escrita en tres meses pero pensada toda la vida, como el autor mismo

24 Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975, pp. 44-45 (o bien, Madrid, Mondadori-España, 1987, pp. 46-47).

25 *Ibidem*, respectivamente p. 179 y p. 176.

26 Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Bogotá, La Oveja Negra, 1982, p. 124.

27 Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra* [1979], Madrid, Alianza, 1998.

28 Augusto Roa Bastos, *Vigilia del Almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992.

ha declarado. En ella encontramos, a diferencia de la de Carpentier, junto con una sentida reivindicación del universo indígena, una reflexión conmovedora sobre el enajenado almirante, genial y enigmático, infeliz y obstinado en cumplir lo que consideraba su misión: difundir la palabra de Cristo en la otra parte del mundo.

El contraste entre estas visiones de Cristóbal Colón, exaltado por una parte y denigrado por otra, corresponde a los cambios de la perspectiva histórica. Puede ser emblemático el hecho de que en el IV centenario, o sea en 1892, se pensara consagrarlo como Santo de dos mundos, mientras que en el V centenario, o sea en 1992, fue sometido a un verdadero proceso condenatorio, considerándolo el corruptor de América, aquel que había iniciado la trata de esclavos, la destrucción de las culturas indoamericanas, el estrago secular de las poblaciones indígenas y la discriminación que todavía existe.

Hoy, a comienzos del siglo XXI, estamos frente a un nuevo cambio en la perspectiva de análisis: ya resultan obsoletas las imágenes de los indios vistos como plácidas criaturas que cambian pedazos de vidrio por piezas de oro y que cogen la espada por la parte del filo. Hoy, en el nuevo contexto del drama mundial de la polución y del peligro cada vez menos lejano de la destrucción de nuestro planeta, el indio se ha vuelto el profeta del futuro, la indianidad se nos presenta como una elección de vida, un “grito de libertad y una reencontrada identidad continental, no europea, no cristiana, no yankee”.²⁹ Muchos observadores afirman que la última defensa de los nativos americanos está en el encuentro entre el movimiento ecologista y los indígenas, por lo cual ellos se han vuelto la expresión de la lucha por la reivindicación de los pueblos oprimidos. El movimiento ecologista y el movimiento indianista se otorgan respectivamente la oportunidad de defenderse a sí mismos y de defender a la naturaleza, ya sea que se trate de selvas, prados o montañas. Los nativos pueden aprovechar el movimiento ambientalista, mientras los ambientalistas ven en la gestión de los nativos la mejor esperanza de protección para los territorios aún intactos de las Américas.

Si durante mucho tiempo la dicotomía civilización/barbarie quería decir en América Latina oponer la ciudad civilizadora a la barbarie de los campos, hoy la defensa del planeta crea el punto de encuentro

entre la barbarie de la “civilización” metropolitana y el espíritu cívico de la “barbarie” natural. La muerte y la devastación que han acompañado siempre la penetración del hombre blanco en la naturaleza americana pueden ser detenidas en nombre del peligro de la contaminación. Es ésta la posición de los movimientos ecologistas respecto de los indígenas de los Estados Unidos y una actitud semejante se adopta con respecto a los indios del Amazonas.³⁰

La percepción simbólica del ambiente por tanto ha cambiado: la selva, antes concebida como lugar oscuro habitado por lobos, brujas y ogros, se ha vuelto el paraíso terrenal todavía recuperable, espacio inspirador de un modelo de vida mejor. La ciudad, en cambio, antes considerada centro y fuente de la civilización, se ha vuelto la “jungla de cemento”, un lugar lleno de insidias y devorador del ambiente. Recordemos, como última referencia literaria, que la inversión de la tradicional dicotomía se encuentra ya en los espléndidos cuentos del uruguayo Horacio Quiroga,³¹ escritos hace más de setenta años, tal vez como un eco de la utopía rousseauiana y, a través de Rousseau, una vez más, como consecuencia de la fantástica visión de Colón.

En este contexto Cristóbal Colón, más que el corruptor de América, quien iniciara la trata de esclavos, puede ser visto como el primer europeo que quinientos años atrás vio en la foresta ecuatorial el sitio donde era posible encontrar el paraíso terrenal y tal vez recuperar la inocencia perdida. Su idea, vinculada al imaginario medieval, se revela hoy profética. Viendo el paraíso en las costas del Orinoco, él lo veía exactamente donde hoy lo colocan los movimientos ecologistas. Y dado que la aceleración de las conquistas tecnológicas no parece llevarnos a ganar tiempo sino a perder espacio vital, hagámonos un poco más lentos y démonos el tiempo necesario para escuchar con nuevo espíritu las voces del pasado.

²⁹ He traducido la frase de un artículo publicado por el semanario italiano “L'Espresso”, del 24 de marzo de 1991, cit. también por Nicola Bottiglieri, *Cristoforo Colombo, uomo delle frontiere*, cit., p. 113.

³⁰ *Ibidem*, p. 114.

³¹ Cfr. Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, Madrid, Colección Archivos, 1993; y la antología *Cuentos*, edición de Leonor Fleming, Madrid, Cátedra, 1991.

Don de fronteras, don de Andes Hacia el *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*

Habiendo permanecido varios meses guareciéndose en una caleta entre el actual Río de La Plata y el actual Estrecho de Magallanes, no lejos de la actual Bahía Blanca, la flota del ídem observa a un empinado tehuelche bailando y cantando desnudo en la playa, el cuerpo todo pintado de blanco, verde, negro y colorado, arrojándose grumos de raíz en la cabeza. Magallanes —transcribe Pigafetta o, más precisamente, habiéndose perdido el original, el copista autor del manuscrito de la Biblioteca Ambrosiana de Milán— envía un marinero a tierra con la instrucción de *imitar* los gestos del patagón *in segno de pace*. Y la cosa, la mimética cosa, la “comunicación” pluri- o intercultural, eso *parece*, funciona o comienza a funcionar: el tehuelche (más precisamente acaso *aonikenk* o *güniin-akiüna*; *tehuelche* es nombre dado más tarde por mapuches migrados a las pampas) se anima incluso a subir a la nave capitana, la *Victoria*, y a compartir con el primer marinero. Sobreviene entonces tal autopolemica escena: al darle el *capitano generale* un espejo de acero, verse a sí y horrorizarse son, para el tehuelche cuerpintado, una y misma cosa. ¡Más fácil entenderse con otros que consigo! *Consigo radicaliza* la frontera: irreconocible entre uno y otro, hecha polvo, se la arroja aun por la cabeza. Entre uno y otro; pues no hay mujeres a bordo, no hay mujeres en la primera circunnavegación del *globo terraqueo*. Y si las hay en tierra, de cierto, *ellas* se mantienen, o son mantenidas, a subrayada distancia; los patagones, aventura Pigafetta, *sonno gelosissime de loro moglie*.

El horror de sí, el espanto de encontrarse a sí, de *verse* a sí (*el vide sua figura*), un sí repartido de entrada entre sí, un sí atravesado por alguna in/cierta frontera interior, intervalo que suspende y a la vez hace posible cualquier identificación consigo, motivara en Occidente (con y sin comillas) una amplia literatura sino la Literatura misma. Pero. No es raro aún encontrar en las literaturas, aun en las modernas, que tal experiencia espantosa o siniestra del sí (occidental), aquella travesía fisurante que divide al sí, sea figurada como experiencia ajena (no occidental), con lo cual el terror de sí es hecho retroceder asosegadamente como terror de *alter* fuera de sí. Así vuelve Ulises a sí: él mismo como el otro mismo, especialmente el otro, el de Joyce. La escena del espejo (o del espectro, que ambos términos comparten grumosa raíz) de(l) ULYSSES, como escena de la *alterfacció*n del indoamericano, del antropófago y

masticador de coca boliviano para el caso, a quien sólo es posible mantener a raya —a raya de sí como de alter— por el espejo: “El marinero sacó una postal de su bolsillo interno [...] Tenía impreso lo siguiente: *Chozas de Indios. Beni, Bolivia*. [...] —¿Saben cómo se los tiene alejados?— preguntó cordialmente [el marinero]. Como nadie ofrecía una solución, hizo un guiño diciendo: El espejo [*Glass*, que J. L. Subirat traduce, también legítimamente, por *cristal* y J. M. Valverde por *vidrio*]. Eso los hace retroceder [*Eso los atonta (That boggles'em)*; Valverde]. El espejo”. Por el espejo. Ya dándolo vuelta, ya dando la vuelta, en cualquier caso de vuelta: “... dio vuelta la tarjeta sin ostentación [*without evincing surprise, unostentatiously*], “sin evidenciar sorpresa, dio vuelta la postal sin disimulo” traluce Valverde] para examinar la dirección casi borrada y el sello de correos. Decía así: *Tarjeta Postal. Señor A. [...], Santiago, Chile*”. De un marinero a otro, de Magallanes a Ulises, el uno *como* el otro, el mismo; de una circunnavegación (global) a una regional (mediterránea) y aun a una local (dublinense), la misma espejeante escena. Nomás un detalle: la figura impresa en la postal de ULYSSES, la *escena exhibida*: “un grupo de mujeres salvajes con taparrabos rayados, en cuclillas, parpadeando, amamantando”, etc. Como si el otro de[l] sí occidental —si “Occidente”, allende el *Far West* de ocasión, en Irak y allende Irak, aún se dice a sí y/o confabula, hoy, alguna in/cierta in/audita co-herencia— otra fuera. Esta casi tesis, cómo no, que pensar diera. Pero, desde el momento en que *alter* comienza a ser delimitado, identificado, *generosamente* o no, comienza también la asimiladera, el amismamiento, la apropiación; o *alter* perdura *qua alter* o, *al inproviso*, parte la desalteración (la domesticación). ¿Es posible? ¿Es posible tal *alterrancia* inapropiable?, ¿o los avatares de *alter* —de lo que aquí, con este latinazgo no enteramente indeterminante pero que al menos tiene la virtud de mantener indecisa, indecisa y abierta la *generosidad* de la cosa, llamamos así— son, habida cuenta de la confluencia entre generosidad y apropiación, hospitalidad y domesticación, justamente lo imposible? Justamente, dice ud.? *Yo*, escribe letra por letra [¿el copista de?] Pigafetta, justificando de entrada su viaje y la vez evidenciando la no despreciable temporada pasada entre marinos castellanos, *deliberay [...] far experientia di me*¹ (subrayo). Ex-periencia: prueba riesgosa en el afuera, travesía.²

1 Havendo yo havuto gran notisia per molti libri letti et per diverse persone, che praticavano con sua signoria, de le grande et stupende cose del mare Occeanno, deliberay, con bonna gratia de la magestà cezaría et del prefato signor mio, *far experientia di me* et andare *vedere quelle cose*, che potessero dare alguna satisfatione a *me medesimo* et potessero *parturirmi qualche nome apresso la posterità*. [op. cit., subrayo].

Delimitar la lengua en que está inscrita, inestablemente fija, la entrevista escena del *specchio*, sus fronteras si hay tal, y si tal fuera posible, simple no fuera: Pigafetta escribe en un italiano fuertemente marcado por su vernacular vicentino (uno de los “dialectos” del Véneto que tuviera su gloria entre los siglos XV y XVIII) salpicado del castellano y del portugués que hablaba la mayor parte de la escuadra de Magallanes; si a ello le agregamos las modificaciones y/o descuidos del copista (el nombre mismo del “diario” es materia altamente móvil: la *Notizie del nuovo mondo*, que es lo que se lee en el encabezado del manuscrito de la Biblioteca Ambrosiana, única grafía itálica sobreviviente, ha venido siendo desplazado por el mote de *Il viaggio fatto da gli Spagnuoli a torno al mondo* [Venecia, 1536] o el *Primo viaggio intorno al globo terracqueo* [Milán, 1800], etc.), que aún ediciones críticas recientes (la *Relazione del primo viaggio attorno al mondo* [Pádua, 1999], por caso, o aun *La mia longa et pericolosa navigazione* [Milán, 1989], no logran discriminar del todo), vuelven hartó difusa la cosa. Incluso hablar de “italiano” fuera ya un despropósito: el *cinquecento* no es sólo una *babélica miscela de latino in ogni sfumatura e di volgare latineggiante e popolare* (Lanuzza) sino también la hora en que el dominio español hace sentir sus efectos no sólo lingüísticos y no sólo en la península, sino sobre todo el escenario del debate de la *questione della lingua*. ¿Primacía del *florentino* y/o toscano popular y del legado del Dante (Machiavello, 1524)? ¿Fidelidad a toda prueba a la *fuentes latina*, fuera cual fuera el habla vernacular en juego (Castiglione, 1527)? ¿Prioridad a la vez a *los clásicos* latinos, Cicerón y Virgilio en particular, como toscanos, Petrarca y Boccaccio (Bembo, 1525)? En el fondo, fondo del espejo, ¡quebradero de cabeza!, cuál modelo o figura, cuál ley, idea o imagen de lengua *había de* reflejar el sí de la *lingua de sì*. Frente a este enconado debate, Pigafetta felizmente pasa. *Quando li dole el*

2 Uno estaría tentado de identificar el terror del gigante patagón con el de Borges, quien multiplica en sus escritos las confesiones del terror ante el espejo (*Los espejos velados*, *Los espejos*, *Edipo y el enigma*, *Al espejo*, *El espejo y la máscara*, *El espejo*, etc.), pero otro guiño acaso otro ojo nos hiciera (*other* es precisamente la palabra que Pigafetta consigna en su acotada lista de vocablos tehuelches para traducir el ‘ojo’ patagón). En *El hombre ante el espejo del libro* (1996), biografía de Borges, J. Woodhall asocia insistentemente este borgeano terror ciego con el desasosiego ante la posibilidad de la pérdida de sí, pérdida de la *self-possession*, especialmente en materia sexual: «Borges la detestaba [esa vertiginosa experiencia de automultiplicación en un espejo], así como posteriormente iba a detestar la idea de verse expatriado de su yo, mediante la droga, la bebida o el sexo.» *Il I offer you explanations of yourself, theories about yourself, authentic and surprising news of yourself*. J. L. B., *Two English Poems* (El otro, el mismo).

capo, anota poco después de referir el horror del tehuelche ante su im/propia imagen, *se danno nel fronte una tagliatura nel traverso* o, dicho en buen romance, *un corte de costado, de frente*.

En buen romance “frontera”, la palabra *frontera*, como el *romance* mismo y como el *mismo*, se da como tal en la (castellano-mora) frontera. Frontera frontera, sustantiva y adjetiva, habla y fábula fronteriza, romance tal habrá permanecido largamente indeciso, carente de linde y de ley, de espejo y de arquetípica figura. Hasta el siglo XV al menos, antes del Imperio desatado y de Nebrija, el insólito glosomoto, con distintos niveles de intensidad, perdura. Lapesa no se cansa de subrayarlo: el castellano... *carecía de estabilidad... los límites eran muy laxos, con abundantes interferencias... tampoco eran tajantes las fronteras... tal vez la fuerte influencia extranjera contribuyese a mantener la indecisión... inseguridad fonética... imprecisa distribución de funciones...* (R. Lapesa, 1981). Espaciotiempo móvil de lenguas y lenguaraces, co-lapso de todas las fidelidades y traiciones y aun de las fidelidades más traicioneras, tanto o más que una raya limítrofe o un confin, *frontera* habrá mentado de partida una zona intensamente polémica, un trecho fluctuante e impreciso habitado provisoriamente ya por moros, ya por cristianos, ya por moros y cristianos entremetidos, en cualquier caso, rudos sino desazonantes tipos. El *Poema de Mio Cid* recoge más de una vez la ocurrencia. Tras el enfrentamiento de Alcocer, por caso, la cosa no se aquieta: *todos los días / a mio Çid aguardavan / moros de la frontera / e yentes extrañas*. Pero la *frontera* se parte y se reparte semánticamente aún con mayor largueza: ya como frontis, cara o fachada de un edificio, ya como lo que está colocado enfrente (*frontera* como adjetivo), ya como el femenino de frontero o ‘caudillo militar que manda/ba la frontera’, con lo cual toda eventual correspondencia entre palabra (*frontera*) y concepto (de *frontera*) de frentón no ha lugar y de paso toda pretensión de establecer algo así como una *teoría de la frontera* (al menos mientras la teoría siga siendo tributaria del pensar conceptual). Entretanto, el desplazamiento de *la frontera* habrá proseguido su curso: retroceden los moros a Sevilla y a Córdoba primero, luego a Granada y, una vez vueltos o devueltos a África, la frontera se transfiere a las Indias Occidentales, alias América. La indiada es la morenada, los templos amerindios, las mezquitas: *hay en esta gran ciudad* [Tenotchtitlán] *muchas mezquitas o casas de sus ídolos* (H. Cortés, 1520). Hasta llegar, desplazamiento tras desplazamiento, región migrante en cierto modo incontinente en su pulsión de expulsión de diferencias, al norte, al sur, misma frontera: *era la región* [Castilla] *fortificada con unos cuantos castillos para contener al sur [...] las arremetidas de los árabes; en cierto modo,*

la línea de castillos era como la línea de fortines con que el Estado argentino del siglo XIX detenía en el desierto los malones indios (Amado Alonso). Pero por más castillos y fortines que fueran instalados en la frontera, el romance castellano nunca habrá dejado de verse intervenido con y por otras lenguas, las de la morenada árabe especialmente primero, las de la morenía indígena luego en las Indias y aún en la metrópoli. Y ello pese a que haya habido quienes, ilustres celosos de la lengua, asignaran momentáneamente a los poetas el rol de castillos defensivos ante lo que juzgaran como corrupción del romance por otras ¡bárbaras! lenguas. Gabriel René-Moreno, el gran escritor boliviano, en su ya célebre *Introducción al estudio de los poetas bolivianos* (1864), lo habrá dicho tal cual: “los vates bolivianos [...] oponen su ejemplo a la corruptela general del lenguaje, cuyo estudio yace abandonado o descuidado en los colegios y que, como en tiempos remotos y más atrasados, soporta todavía la competencia del quichua, admitiendo en su limpio raudal voces, construcciones y giros venidos de este idioma bárbaro” (subrayo).

Trecho es trecho

Hallándonos en la frontera, en la frontera castellano-quechua por caso, y habiendo ya recordado que en castellano el término *frontera* significa también *término*, ¿vamos a decir ahora que tal frontera (se) significa a sí en su término, en la frontera de sí consigo mismo, esto es, ensimismada y a la vez fuera de sí?, ¿cómo es esto?

Un rodeo se impone aquí. Un acotado rodeo por el *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*, texto quechua que según diversos estudiosos -el boliviano Jesús Lara y el francés Jean-Philippe Husson especialmente- sería uno de los pocos sino el único texto quechua que se entronca directamente con una tradición dramática o escenográfica prehispánica (ambos creen ver en un pasaje de la *Historia de la villa imperial de Potosí*, de Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela, una prueba de que una versión más originaria de la obra se habría representado en 1555 en Potosí). Este rodeo nos expone a tantear decisiones de traducción o transferencia que se dan o se han dado en la susodicha frontera castellano-quechua y, a la vez, a calar la experiencia del término como experiencia de frontera. Y de traducción o transferencia de cierto, porque, por demás, estando escasamente familiarizado con el quechua o *runa simi*, hacemos confianza aquí, *hasta cierto punto* al menos, a traducciones existentes; la de Lara al castellano (1957) y las de Husson al castellano y al francés (2001).

1. Experiencia de frontera como experiencia de término, de entrada, desde el nombre o título mismo de la obra, como si el fin estuviera también al comienzo: el *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*, esto es, la “Tragedia del fin de Atawallpa” en traducción de Jesús Lara, o el “Cantar del fin de Ataw Wallpa”, en la de Husson, nos anuncia desde el inicio la escena del término de la vida de Atahualpa en Cajamarca (1533), a manos de Pizarro. El término que aquí cuenta por de pronto es (el verbo) *p'uchukakuy*, que Lara da por *terminarse, acabarse, tener fin* en su *Diccionario qheshwa-castellano* (1971) y que Husson, en nota de traducción, da por *prendre fin* (acabarse, finalizarse). Término que indica el término, *p'uchukakuy*, no termina sin embargo de aparecer en el encabezamiento, en el título, pues vuelve al menos una vez en el cuerpo de la obra, cuando al filo del fin de su vida Atahualpa se despide de uno de sus generales y éste le pregunta cómo podrán sobrevivirle “cuando [su] mando haya concluido” (Lara) o “cuando [su] reinado haya tomado fin” (Husson) [*kamajniyki p'uchukakujtin*]. Pues el fin de Atahualpa, el término de su vida o su muerte, no habrá implicado simplemente el fin de una vida sino el de un imperio, el de una soberanía o poder de mando (*kama*, en quechua, que Lara vierte por ‘potestad, facultad; poder de mando’; de donde *kamaj*, el que gobierna, el que manda) y, consecuentemente, el del predominio de la lengua en que tal mando se ejercía, el idioma que imperaba en el *Tiwaninsuyu*. Pues aunque los soberanos incas tuvieran un idioma secreto (que algunos han aventurado era el kallawayá y, otros, el puquina, y aún hay otras hipótesis), para que sus órdenes se entendieran las tenían que dar en la lengua predominante, el *runa simi* (*simi*, ‘habla, lenguaje’ y aun ‘boca’; *runa*, ‘pueblo, gente, ser humano’) o quechua. Pero el imperante quechua como el imperial romance castellano no habrá dejado de tener sus fronteras tanto internas como externas, y por ello mismo sus mezcolanzas, entreveros y contactos con otras lenguas y, sobre todo, con el habla colla, el aymara o *jaqi aru*. Las fronteras del quechua habrán sido también un terreno altamente inestable en los Andes meridionales, como lo prueba el *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*, donde el término que está al final de esta frase quechua, *wanka*, es plausiblemente voz aymara.

2. En la frontera no sólo pasa entonces que a veces el término está al comienzo, que hay más de una lengua y que hay traducción, sino también que lo que a menudo consideramos una lengua viene ya atravesada por otras, y que este entreveramiento de lenguas en una “misma” lengua no es “corrupción” sino antes bien la posibilidad misma

de ser una lengua “viva”, de sobrevivir como lengua. Con lo que: la “impureza” de una lengua, su apertura a otras en ella y allende ella, su no coincidencia consigo, su, un decir, impropiedad congenital, fuera su propia condición de posibilidad. De ahí la posibilidad de que el *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan* (en cuyo texto, lo advierten tanto Lara como Husson, es posible encontrar no sólo elementos de diversas variedades del quechua sino también influencias aymaras y castellanas) y con él, la hipotética tradición dramática quechua, llegue hasta nuestras manos. *Wanka*, decíamos, y lo subraya por demás Husson apoyándose en Guamán Poma y en diversos diccionarios quechuas y aymaras del primer período colonial, sería término originariamente aymara. *Wanka* no aparece en el diccionario quechua-castellano de González de Holguín ni en otros diccionarios quechuas coloniales (salvo para referir al nombre de un grupo étnico próximo al Cuzco), pero sí en el diccionario aymara de Ludovico Bertonio, donde se consigna el verbo *wankaña* (“Cantar. Y llorar sin echar lágrimas”) y el sustantivo *wankaru* (“tambor”). El testimonio más elocuente en favor de una proveniencia aymara no es, sin embargo, el de los diccionarios coloniales sino el de Guamán Poma. En su *Nueva crónica*, *wanka* (“uanca”) viene cuatro veces y las cuatro asociado a la cultura colla aymara. Guamán Poma nos dice, en síntesis, que *wanka* era el término que los collas usaban para nombrar los cantos, especialmente los entonados por las mujeres jóvenes, acompañándose de tambores pequeños, y que estos cantos eran el equivalente de los *arawi* quechuas, esto es, canciones sentimentales, de añoranza, lamentación o duelo. Un pasaje de la *Nueva crónica* consagrado explícitamente a los cantos y bailes del Qollasuyu señala: *cada ayllu [tiene] su natural cantar [... y fiestas] en ellas cantan y dansan y baylan [...] las mosas dozellas dizen sus arauis, que ellos les llaman uanca*. Y en otra parte transcribe (en aymara) uno de esos cantos de duelo que, insiste, *en lengua aymara [son] llamado[s] uanca*. Quechuizado, y verbalizado, será el mismo término que en un trecho hacia el fin del *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan* repetirá Atahualpa: *wankayt'araj wankarikúsaj* - lo que Husson traduce por “cantaré mi lamento” y Lara por “lamentaré aún mi tragedia”.

Otra vez: el *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan* está escrito de entrada en una lengua por lo menos fronteriza, y ello en más de sentido. En primer lugar, desde el inicio, desde el nombre o título, guarda memoria de más de una lengua, la quechua y la aymara, y también porque el quechua mismo (si hubiera algo así como el quechua mismo) habrá sido de entrada una lengua de frontera, una lengua-frontera, especialmente con el aymara, con el cual comparte no sólo varios

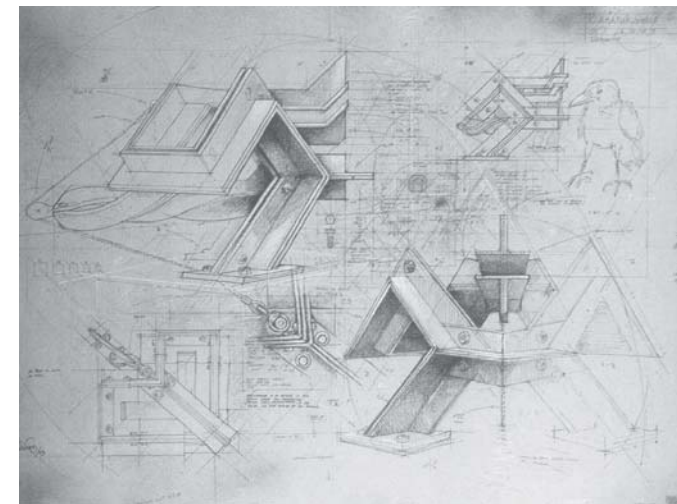
cientos sino miles de años de vecindancia, sino también buena parte de las formas gramaticales y, según estiman algunos estudiosos, cerca de un cuarto del léxico. La historia de préstamos lingüísticos entre el quechua y el aymara es vasta, y la mayor de las veces los especialistas no logran ponerse de acuerdo en qué sentido el préstamo se ha dado, con lo cual cualquier pago o reembolso parece diferido permanentemente, tal impagable préstamo; si a ello agregamos que hay varios autores dignos de crédito que postulan un entroncamiento común hace más de dos mil años, en una suerte proto-aymara-quechua o quechua-aymara, esta historia de préstamos y contraprestamos se complejiza aún más, pues si es así, ¿qué lengua podría venir a reclamarle a la otra la propiedad por lo que heredara de un común fondo? Si en la frontera no desaparece sin más la propiedad y la distinción entre lo propio y lo ajeno (al contrario, a ratos se exagera), lo cierto es que tal propiedad no es para nada natural sino recibida/dada; le lengua se hereda de un fondo común, a la vez propio e impropio; y tal como una lengua se hereda (esto es, se recibe y, por tanto, es apropiada), se hereda (se entrega, y, por tanto, es in- o desapropia). Doble heredad en la frontera, en la frontera quechua como lengua frontera: ¿co-herencia de una lengua?; ¿sólo en el quechua o en toda lengua sobreviviente?

3. Por último, ya acercándonos al provisorio término o frontera de esta co-marca textual, otra frontera: la frontera tal vez de la literatura misma; el *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan* como obra en la frontera del drama o la poética (occidental). A la vez preguntando si efectivamente habrá habido una tradición teatral (o literaria en general) quechua prehispánica, pero, sobre todo, si a eso que habrá habido en los Andes precolombinos –pues algo hubo en términos de guardar memoria y abrir o anticipar porvenir, con o sin imaginación y/o presentación figural, ya como danza, con máscaras o no, ya como canto, ya como narración– se le hace suficiente *justicia* o se lo *cala* nomás sea lejanamente traduciéndolo (al castellano) por “literatura”, “poesía”, “drama” o “tragedia”. Ambas preguntas, qué duda cabe, fronterizas, vienen paradójicamente insinuadas por el propio Jesús Lara, quien, como está dicho, fuera uno de los férreos proclamadores de la existencia de una tradición *teatral* prehispánica en los Andes y a la vez partidario de traducir *wanka* por “tragedia”. Ahora bien, en la introducción a su traducción del *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan*, Lara, complicado o él mismo insatisfecho con su decisión de traducción, vuelve varias veces sobre ella, ya para justificarla, ya para acotarla, como si un problema insoluble le penara entre las manos, como si el térmi-

no *wanka* no acabara de ajustarse o concordar con el término *tragedia*. La primera vez es escueto y terminante, pues según él, pese a que no hay rigurosamente hablando equivalencia entre “wanka” y “tragedia”, no hay alternativa, *no cabe otra forma de traducción*: “Tragedia no es un equivalente exacto de wanka, pero sí el más aproximado y no cabe otra forma de traducción”. Después de declaración tan perentoria, ¿a qué volver sobre lo mismo? Pero luego, sólo algunos párrafos más adelante, el escritor cochabambino se siente obligado a explicar/se su decisión y a la vez a reenviar a un sentido más amplio (no sólo teatral) de la “tragedia”, esto es, a un cierto “acento” de fatalidad como tono general de la obra: “Atau Wállpaj p’uchukakuyninpa wankan, cuya traducción más aproximada debe ser: *Tragedia del fin de Atau Wállpa*, en razón de que en castellano falta un término equivalente para *wanka* y el menos inexacto es tragedia. Además, el acento general de la obra hace que ésta se identifique de manera indudable con la tragedia.” Y un poco más adelante, como si con lo dicho fuera aún insuficiente, o no quedara él mismo convencido, Lara vuelve a responder a sus propias como ajenas objeciones; la obra no es en realidad una tragedia propiamente tal, en sentido literario o de género literario, y si lo es lo es sólo *en apariencia*, pero igual, sostiene Lara, puede traducirse por “tragedia” a causa del “contenido” o “tema” que la anima, esto es, el término fatal de la vida de un personaje noble. Así, dice y dicese Lara una tercera vez, el *Atau Wállpaj p’uchukakuyninpa wankan* “no es una tragedia al estilo occidental, ya que los quechuas, en su teatro, no llegaron a la concepción precisa de ese género [sic]. El contenido trágico que hay en él y que le presta *apariciencia de tragedia* es simple consecuencia del tema, que implica la muerte de Atawallpa y la súbita destrucción del imperio incaico. Esta circunstancia influye para que, en el caso de esta obra, el título que reza ‘Atau Wállpaj p’uchukakuyninpa wankan’ pueda ser traducido como *Tragedia del fin de Atau Wállpa*” (op.cit., subrayo).³

Así, si hay tragedia en los Andes prehispánicos -pudiéramos concluir provisoriamente con Jesús Lara-, ésta fuera tragedia en traduc-

ción y, aún más, en traducción de lo aparente. Lo mismo pudiéramos decir de la literatura: no habrá habido literatura en los Andes prehispánicos salvo en traducción, y traducción nomás de lo aparente. La frontera de la literatura (occidental), tal tradición de apropiación y desapropiación textual, encuentra en los Andes, y singularmente en el *Atau Wállpaj p’uchukakuyninpa wankan*, un mojón señero. El *Atau Wállpaj p’uchukakuyninpa wankan*, y con esto llegamos por ahora a término: obra comparable, sólo en tanto incomparable, con el *Rabanal Achí* maya quiché y con el *Poema del Mio Cid* de la lengua romance, romance migrante, lengua frontera, lengua con lengua, dentro y fuera.



3 La frontera como término viene también en el *Atau Wállpaj p’uchukakuyninpa wankan* con el término de la obra, como la escena final: escena de yapa y a la vez manifiesta escena europea (transcurre en Barcelona) Cf. tb. *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos* (siglos XVI - XX), de Margot Beyersdorff, La Paz: Plural, 2003 donde se sigue en detalle los muy diversos avatares dramáticos de la muerte de Atahualpa en área surandina y, de paso, vuelve inverosímil la médula de la hipótesis de César Itier en cuanto a que el dicho *Cantar* fuera invención de punta a cabo de Jesús Lara (cf. C. I., ¿*Visión de los vencidos o falsificación?* / *Datación y autoría de la Tragedia de la muerte de Atahualpa*, in Boletín IFEA, 2000, 30: pp. 103-121).

Globalización y cultura

¶ Allí, en la Academia, fuera de los límites de Atenas, comenzó un proceso matemático llamado globalización. La advertencia sobre la necesaria condición de geómetra para entrar implicaba una conexión con la ontología que hacía de filósofos y cosmólogos hacedores de un globo, el del cielo. Cuando los marineros europeos, alrededor de 1500, abandonaron la tierra para hacer del mar la nueva vía y junto a ellos los geógrafos comenzaron a trazar los mapas de los descubrimientos, se inició la globalización terrestre. Había un interés económico, se usufructuaban las riquezas del nuevo mundo en beneficio de los monarcas europeos que habían hecho una inversión en procura de un retorno a sus inversiones. Desde entonces dinero y globo terráqueo van juntos. Hoy asistimos a un *factum* político-económico-cultural iniciado con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Tenemos, así, un tránsito que va desde la mera especulación meditativa hasta la praxis de registro de un globo. Así, el mundo se des-aleja, se eliminan las distancias ocultantes, se convierte en una red de circulación y de rutinas telecomunicativas. La técnica ha implantado en los grandes centros de poder y consumo la eliminación de la lejanía. Quienes se oponen genéricamente a la “globalización” son unos extravagantes. Está aquí de hecho, tiene un ritmo indetenible, la preside el dinero porque éste es la nueva barca capaz de girar el planeta y regresar. No es, por supuesto, un mero proceso económico, pero sí un hecho consumado, uno donde consumación sustituye a legitimación, uno que se hace insustituible a la hora de analizar la era presente de la humanidad. Como bien lo dice Peter Sloterdijk, “ahora somos una comunidad de problemas”.

Ya hemos apuntado que con el acontecimiento globalizador se deshacen las concepciones políticas, se afectan las autounidades nacionales, cambian los actores tradicionales que pierden competencias, el multiculturalismo irrumpe, sobre Europa se produce el “regreso” por la entrada de grandes masas de población a un estado de movilidad, lo que a su vez afecta el concepto de sociedad de masas y, claro está, viene la protesta de los antiglobalizadores que lleva a Roland Robertson (*Globalization. Social Theory and Global Culture*) a definir el acontecimiento de la globalización como “un proceso acompañado de protesta” (*a basically contested process*), lo que hace que Sloterdijk señale que la protesta contra la globalización es también la globalización misma,

pues no es otra cosa que la reacción de los organismos localizados frente a las infecciones del formato superior del mundo.

Como respuesta a los viajes de los marineros de 1500, ahora se está produciendo un viaje de regreso con la consecuente presencia de grandes masas desprovistas en el Occidente descubridor. Desde este punto de vista, no se puede acusar a la globalización de homogeneizadora puesto que produce heterogeneización. Esto conlleva a la ruptura de viejos afianzamientos “tribales” y a la convivencia de formas culturales distintas. Como vemos, la globalización abarca mucho más que el simple proceso económico y, en ningún caso, puede reducirse a la acusación de un avance demoledor de un neoliberalismo salvaje. Claro que se produce una consecuencia económica inmediata. Las estadísticas reflejan un avance de la pobreza y un aumento de la diferencia entre países ricos y pobres.

Ciertamente la globalización es irreversible y con ella deberemos vernos las caras. Para enfrentarla, lo primero que debemos hacer es dejar de considerarla sólo desde el punto de vista económico, puesto que si produce efectos en el Tercer Mundo también los tiene sobre el primero, ya que la competencia obliga a reajustes, pero también a la búsqueda de centros de negociación sobre el comercio. Por otra parte, enfrentar lo local a lo globalizado como fenómenos contrarios es un absurdo, puesto que son caras de la misma moneda. Los filósofos procuran explicarlo como una reacción de protección local frente al abordaje del exterior. Los sociólogos se plantean el asunto de la uniformización cultural partiendo de los MacDonalds o del incompatible asunto de si es la identidad la que se enfrenta a la globalización, mientras otros preferimos hablar de la entrada en la nueva identidad, que no es otra que el acrecentamiento del individualismo frente a los temores de una capa de protección tan grande.

Hay que recordar que estamos asistiendo a una interpenetración de civilizaciones, lo que hace también superfluo otro debate que mencionamos arriba: el supuesto enfrentamiento entre homogeneización y heterogeneización, para entrar a analizar cómo estas dos tendencias se implican mutuamente. En otras palabras, la acusación gira sobre una imposición cultural norteamericana (Hollywood, CNN, por ejemplo), que no es otra cosa que el ejercicio del poder tecnológico, tal como otro tipo de poder fue impuesto a los pueblos “descubiertos” por los navegantes europeos que consideraban tomar posesión de las nuevas tierras como legal y legítimo. Quizás deberíamos recordar que, como consecuencia, Europa cambió para siempre y se dio origen a lo que llamamos Modernidad. Aún no sabemos con precisión cuáles serán

las consecuencias culturales de este acontecimiento llamado globalización, pero podría ser que encontraremos una hibridación. Si lo vemos desde este ángulo, podríamos decir que estamos ante un muy llamativo proceso de mestizaje. Llamémoslo, de una vez por todas, multiculturalismo, lo que implica respeto hacia una “fertilización cruzada”. Si se plantea un desarrollo incontaminado de las culturas, estaríamos cayendo en formas de racismo o de nacionalismo excluyente.

El asunto cultural se manifiesta de muchas formas, como la mercantilización del arte, la putrefacción del mundo editorial, la imposición de modos de conducta. Ahora bien, el planteamiento radical nos asegura que todos usaremos jeans y comeremos hamburguesas, es decir, se nos impondrá una cultura americanizada que borrará nuestras particularidades culturales. A menos que la imposición cultural se produzca por el uso de las armas (y aún así), cabe decir que las culturas del Sur, por llamarlas con términos geográficos, no van a reaccionar con una adaptación automática. La asunción técnica de los llamados Tigres Asiáticos significa simplemente que esa tecnología ya no es propiedad exclusiva de Occidente. Acertadamente se ha dicho que el programa de liberalización de los mercados y el libre intercambio de bienes y servicios no es un programa cultural. El capital que vuela de un sitio a otro no es una expresión de cultura. Ahora bien, claro que tiene incidencia, por lo que anotábamos del poder del dinero sobre los mercados culturales, como por ejemplo la adquisición de editoriales por parte de los holdings y la imposición de una ganancia de 15 por ciento lograda a costo de la reducción de la calidad de lo que se imprime. Todo eso, es verdad, tendrá efectos perniciosos, pero la posibilidad de defensa sobrevive y hay que ejercerla. La cultura no es la Coca Cola en todas partes ni la presencia de teléfonos celulares en todas partes. Las sociedades emergentes adaptarán lo que haya que adaptar y, si se considerara la globalización cultural como una acción imperialista, hay que recordar que el capital no tiene corazón, lo que se dice como expresión despectiva, pero que podríamos transformar en positiva, pues si no tiene corazón es incapaz de crear lazos afectivos en los lugares donde llega. El capital no es la cultura, es un distorsionador de procesos y efectos culturales.

Si uno lee a los pensadores actuales encuentra cada vez más la palabra ecumenismo, antiguamente usada para indicar la restauración de la unidad entre todas las iglesias cristianas, pero si vamos a su origen griego podemos detectar que más bien se refiere al espacio apto para la vida humana. Ecuménico, con todas las implicaciones de respeto, amplitud y garantías que implica, debe ser el nuevo espacio humano.

Ya no podemos hablar de culturas como segmentos colocados unos al lado de los otros. Ahora constituyen un tejido, como una red de Internet. Debemos enfocarnos en el nacimiento de un nuevo pluralismo: variedad y experimentación cultural, tolerancia y desarrollo, la consideración de la heterogeneidad cultural como recurso para el futuro social, fomento del dinamismo transformador de la cultura. El aislamiento en “enclaves del olvido” no conduce a ninguna parte. Si vemos bien, el objetivo del desarrollo es la cultura, pero la cultura es también condición indispensable para el desarrollo, o sea, culebra que se muerde la cola. Sabemos perfectamente que de la pobreza podemos salir. Por lo demás, veamos esta aparente paradoja: sin multiplicidad el capitalismo no puede sobrevivir, pues perdería la capacidad de innovar y, con ella, la de competir.

Las culturas globales, porque son varias, no están en ningún lugar ni en ningún tiempo. Las culturas globales están en el espacio, mientras las sociedades pobres siguen en el tiempo, lo que implica una pérdida de la solidaridad. Es obvio que este desajuste conduce a perder la fe en la democracia y a la reaparición de viejas tendencias totalitarias, ya obsoletas aunque traten de aparecer renovadas.

Está claro que hay una relación entre economía y cultura más allá de las operaciones de los holdings que imponen la mediocridad para generar ganancias. Una de las consecuencias es convertir la cultura en objetos, considerando al pensamiento como desechable. He obviado el asunto tecno-mediático puesto que ya lo he tratado en otras partes. No obstante, cabe decir que aquí se encuentra uno de los elementos más peligrosos de un eventual monoculturalismo en la medida en que impulsa el consumo de objetos estandarizados. No obstante, originado en la tecnología militar, ha producido Internet que, bien utilizado, como sucede ya en numerosas partes y por infinidad de escritores, fotógrafos y artistas en general, permite lo que Paul Virilio llamó en su momento “la deslocalización del arte” y también “el fin de la geografía”, permitiendo, al fin y al cabo, un escape a la censura o a las exclusiones de los grandes medios de comunicación. Es complejo estudiar la cultura en el nuevo contexto. Ciertamente nacionalismos y fundamentalismos son un regreso. Estudiar, en general, el acontecimiento globalización requiere de un pensamiento complejo, por encima de los berrinches histéricos de los manifestantes. Especialmente en sus implicaciones políticas. La apertura china demuestra cómo el capitalismo parece compatible con viejas tradiciones religiosas de todo signo. El problema es que el dinero se ha impuesto a la política, porque opera más rápidamente; es un medio abstracto homogeneizante

que atraviesa espacio y culturas a gran velocidad. Hay maneras de defenderse: hay que recurrir al pensamiento complejo para construir un modelo humano de configuración del nuevo orden mundial. La política debe servir para esto, para buscar nuevas redes de sentido, para diseñar un proyecto civilizatorio democrático.

Evidentemente, ya nos estamos des-cobijando de la vieja “patria”. Es lo que Sloterdijk (*Esferas*) llama el tambaleo de “la construcción inmunológica de la identidad político-étnica” y el juego de las dos posiciones, la de un sí-mismo sin espacio y la de un espacio sin sí-mismo y la búsqueda de un *modus vivendi* entre los dos polos que implicará, seguramente, la creación de “comunidades imaginarias” sin lo nacional y la participación, también imaginaria, en otras culturas. El hombre puede tornar a “envolverse” en protección en la era globalizada, lejos del feroz individualismo que en el tiempo presente parece ser el único caparazón que le resulta reconfortante. Especial cuidado hay que poner en los efectos políticos, puesto que el colectivo ya no representa nada para el individualista. Hay que crear nuevas formas de tejido político-social que impidan a un hombre, que ha hecho de su piel el nuevo resguardo, convertirse en un agente potencial del totalitarismo o en un desconcertado frente al planeta redondo.



LEOPOLDO CASTILLA

La redada

a Sofía Huidobro
y Roy Easdale

Hasta aquí, bajo el puente, el único que puede llegar de noche sin tropezarse, sin ser sentido, es Clemente, el ciego. Porque si no, no hay cómo. Aquí cada uno tiene su dormitorio y lo protege bien. Para eso hace caminitos que nadie mira o pone latas en la bajada, cuestión de que si ven el fuego y se les ocurre llegar donde estamos los escuchamos desde lejos. Ya pasó más de una vez. Sobre todo cuando saben que tenés vino o ginebra y, como quien no quiere la cosa, se arriman despacito, “que con permiso”, “pasaba por aquí y como hace frío”, “si quieren yo tengo tabaco y a ver si convidan” y en cuanto te has descuidado, ya te han zampado una puñalada para robarte una manta o llevarse el alcohol. Como le pasó a Papona que se le apareció un solo tipo y resulta que después, detrás de ése, venía una patota entera. Y es que también a Papona no se le había ocurrido mejor cosa que traer a su hija, una pendejita pulsuda, al dormitorio. Lo hacía de vez en cuando, decía que la extrañaba desde que su mujer lo echó de la casa. Venía y se pasaba la noche con él, calmándole el llanto, las explicaciones, hasta que el trago lo volteaba y ella se amanecía mirándolo dormir.

Para mí que ya lo tenían relojeado los de la patota. No le dieron tiempo de nada. Lo agarraron entre tres o cuatro y ahí nomás se dieron el banquete con la hija, delante de él.

Al otro día, cuando llegamos al puente, lo hallamos a Papona tiritando y con los ojos perdidos. Había tapado el cadáver de la hija con la manta y le rezaba –eso parecía– con la boca llena de sangre. Los hijos de puta le habían cortado la lengua para que no se le ocurra denunciarlos.

Esa fue la última vez que vino la cana. A muertas como ésas ni caso les hacían, total qué iba a hacer el pobre Papona, no iba a andar con denuncias porque el primer candidato a caer en la cárcel era él. La cuestión es que lo llevaron a un hospital a que le zurcieran la lengua, le hicieron firmar un papelito y le enterraron la hija. Más que suficiente.

Sí, esa fue la última vez que vino la cana. Salvo otra, pero en esa yo no estuve. El que se acuerda es Clemente. Y como para que se

olvide, y eso que fue hace muchos años. Parece que fue entonces que perdió la vista. Él nunca cuenta cómo, pero hay quien dice que fue a causa de un rayo. Será que el rayo le comió la luz, vaya uno a saber. Ahora, cuando venga, le vamos a decir que cuente. Eso sí, como él no te conoce y no se fía ni de su sombra por más que yo le diga que sos amigo mío, no te pongás nervioso si ves que te ronda por la espalda un rato.

No tiene mala leche y eso que debe algunas muertes, pero son de la época en que veía. Es el único en el que yo confío. También el único que me ha prestado su dormitorio sin preguntarme nada. Callate, ahí viene. Lo manda primero al perro.

—Hola Clemente.

—Hola. ¿Quién está ahí?

—Es un amigo. Bajá.

—¡Ahí duermo yo, y vos, si yo quiero! ¡Decile que se vaya!

—Bajá Clemente, no seas boludo. Es de mi confianza.

—Mirá, éste es Clemente. Este es el Zurdo. Vive en Villa Urquiza, nos conocemos desde chicos. No te asustés, él es manyín. ¿No es cierto Zurdo?

—Así es.

—¿Y qué hace aquí, entonces?

—Nos encontramos en la calle. Y le dije que viniera a conocer el dormitorio. Bajá, carajo, que no pasa nada.

—Bueno, pero lo mismo no quiero que venga nadie aquí ¿entendido?

—Entendido, Clemente, entendido. Además el Zurdo se ha traído una ginebra Llave.

—Ah, eso está mejor. Bueno, ya no hay caso, mucho gusto.

—Hola.

—Che, le estaba contando al Zurdo la vez de la redada. Dice que le gustaría saber cómo fue.

—Ah, bueno, pero primero voy a buscar agua.

—Es increíble el ciego éste. Vos sabés que cuando crece el río lo cruza a nado, de noche. Qué tendrá en la cabeza, porque dice que sólo de noche. De día no puede. Se conoce de memoria el agua.

—¿Raro, no?

—Raro.

—Dame Clemente, yo lo pongo al fuego. Tomate un trago. Y contanos lo de la redada. ¿Eran muchos?

—Muchos. Casi todos. Nos salvamos de casualidad.

—¿Y hace cuánto?

—Ya ni me acuerdo. Por esa época quedé ciego. Y ya no vi más. ¡Para la falta que hace! Mejor tomemos.

No sé cuánto habló el ciego Clemente esa noche, bebiendo y alimentando el fuego. Y es ahí, en el fuego, donde todo eso sucedió, allí están todavía la Francesa, Pacheco, Lucifer, la Pata i' Catre, el Tigre, Kikiriki, el otro ciego bandoneonista, todos tragados por las llamas, el humo y la ceniza de una historia que se olvida. Para reconstruirla basta mirar el fuego...

Una bolsa llena de gatos, como si estuviera viva, como si tuviera músculos la bolsa, como si dentro llevara a un decapitado sin morir todavía, al que se le mueve el cuerpo y, no, son gatos, muchos, ahí adentro rozándose, piel contra piel y los colmillos finitos y los ojos prendidos y los gritos delgados que la bolsa de arpillerá ensordece. Y en la otra bolsa, a la par, la cabeza de la gallina colorada, caliente, que sale y mira con el pico torcido, con cara de señora asustada, con un párpado de ceniza mojada, buscando, con el ojo que gira, comerle los pelos de la nuca a la Francesa, que ya está casi calva de los picotazos de la gallina, que ya ni caso le hace a los gatos que le braman en la espalda. Años llevándolos por las calles de Tucumán, criándolos desde chiquitos, dándoles sobras para que las devoren dentro de la bolsa, mordándose entre ellos, lamiéndose en la oscuridad, hasta que crecen y es entonces que, si la pilla el hambre, se los come.

La Francesa que después se colgaba las pieles de los gatos recién desollados y se exhibía rodeada de moscas, caminando como una modelo, con los párpados bien azules y las ojeras colgándole como vientres, destapándole los ojos celestes que ya tenían adentro un anillo blanco, de vieja.

Se los comía con arroz bajo un puente del Río Salí, hacía guiso con los gatos y, mientras se quedaba horas abriéndoles las piernas a los otros mendigos, afuera, al sol, sobre cuatro palitos los cueros sanguinolentos, recién estaqueados, se encogían. La cabeza vacía colgándoles con la misma risa apretada que tenían dentro de la bolsa, de oír la sería, a la Francesa jadear en su idioma bajo el puente. *Mon petit*, les decía a los mendigos, todos esperando respetuosamente a que la Francesa terminara con uno para que pasara otro.

Eso era a la siesta. A la noche, la Francesa desaparecía del puente y se largaba para el centro, cubierta por los mantones de cuero fresco que hedían que daba miedo. Se iba a la Plaza Independencia como si nada y se sentaba a fumar, las uñas largas, negras, a saludar a las señoras que por allí paseaban y cuando ellas le daban vuelta la cara, la Fran-

cesa les gritaba “¡Mulatas!” y, después, con más alcohol “¡Hijas de puta!” y se iba por la vereda, elegante, bellísima, con la boquilla en la boca a acostarse con otros mendigos a los que llamaba Frank, Alexander, Igor y otros nombres raros.

Dice que caminaba con un espejo en la mano, pintándose, arrastrando las bolsas, que no se las pueden arrancar por más que la golpeen los policías, la Francesa embramada con el cigarro en la boca, puteándolos, hermosa, como un arco iris viejo, entrando a empujones al celular azul.

En esa época designaron en Tucumán a un nuevo gobernador. Un forastero cuyos hábitos se desconocían. No ocurría lo mismo respecto a su rigor. Aunque en ciertos sectores tenía fama de campechano, en otros, cuando hablaban de él, lo hacían como si se tratara de un rey antiguo: le llamaban Bussi, El Zaino. Había decidido ordenar la vida y milagro de esa provincia condenada al desorden por las enormes lluvias del subtrópico y por la idiosincrasia de sus ciudadanos, tan proclives al estallido y que pasaban del ocio a la rebeldía con una virtuosa facilidad.

Tucumán empezó a cambiar. Los habitantes tardaron un tiempo en conceder un significado preciso a las disposiciones del gobierno que, al parecer, intentaba suplantar la natural astucia de los tucumanos, por una estrategia perversa que se desarrolló en dos frentes precisos: a) combatir las bandas rebeldes que se habían atrincherado en un cerro de las cercanías y, b) higienizar la ciudad.

Sabía que la rebelión utilizaba medios sutiles de propaganda que de tanto en tanto caían como una lluvia colérica sobre la población y que contaba con el apoyo de un amplio sector, la mayoría localizado en zonas rurales, aledañas a los ingenios azucareros.

El enfrentamiento militar dio buenos resultados ya que se aplicaba la llamada “Guerra a los apoyos logísticos” que consistió, en la práctica, en quemar con nafta los ranchos de los campesinos que pudieran apoyar la causa del enemigo e incendiar hectáreas enteras de monte para cercar y ejecutar así a los rebeldes.

Bussi subió a un helicóptero y contempló el campo en cenizas. El espectáculo era magnífico. Viéndolo así, desde tan alto, se sintió casi un ángel.

Faltaba, pues, trastocar no sólo los hábitos, sino también la apariencia de la ciudad. Y es que Tucumán no parecía de este país. Nadie que lo viera a vuelo de pájaro podría distinguir a esa provincia –por culpa de los cañaverales, la selva impúdica, los ríos desencajados– de cualquier república centroamericana.

Decidió entonces dar a todas y cada una de sus casa un sello indeleble de identidad nacional. Ordenó que se pintaran los tanques de agua de cada vivienda con los colores de la bandera y que ésta flameara en todas las fachadas.

Así, Tucumán se purificó a fuerza de dos colores.

“Educación y cultura, eso es lo que les falta, educación y cultura. Vamos a dársela”, decidió, emocionado, ante su gabinete. Mandó que los empleados públicos entonaran marchas patrias, himnos castrenses, antes de entrar al trabajo, durante el trabajo y al salir del trabajo. Los escolares aprendieron a marcar el paso –en realidad lo hacían desde muchas generaciones antes– a fin de incorporar, simultáneamente, los postulados euclidianos con la anatomía, la música con el coraje y la bizarría con la ética del futuro ser nacional. El ser nacional, según lo había definido Bussi en un arranque lírico, era el mástil de la bandera, con los pies en la tierra que lo vio nacer y con el pabellón atado y bien atado en lo alto. El pabellón, en este caso, era la filosofía bicolor. “O sea, concluyó, que cada tucumano es un mástil”.

El arte no podía ser dejado de lado. Llamó a todos los escultores del lugar y los conminó a que cada uno erigiera, gratis, una estatua a un prócer nacional.

Así fue que los artistas mal comidos y mal dormidos se encerraron en sus talleres durante veinte días –plazo máximo estipulado por el gobernador que no entendía del tiempo de colado, vaciado y secado del yeso– a construir unos prohombres cuyos procaballos se sostenían de milagro.

Inauguró una magnífica avenida de próceres. Asistió toda la población que aplaudió la exquisita ejecución de las esculturas, soslayando detalles nimios como esa espada que se derretía y goteaba desde el flanco del general tal o el casco patrio de aquel coronel que, a causa del cemento fresco y del feroz solazo, amenazaba con cubrirle toda la cabeza convirtiéndole en una especie de buzo ecuestre.

El gobernador, al advertirlos, llamaba al escultor y requería explicaciones. Éste le respondía: “Es una expresión cubista del constructivismo crítico”.

Bussi asentía entonces con un: “Perfecto, qué quiere que le diga, perfecto.”

Para realzar la vegetación –uno de los orgullos tucumanos– hizo pintar todos los árboles de verde y los distribuyó en fila, digamos, disciplinadamente; ordenó levantar largas tapias que ocultaran las villas miseria al paso de los turistas y mandó decorar esos muros con

paisajes que simulaban la continuidad de la pacífica geografía. Detrás de esas tapias no había nada. Tucumán quedó perfecto.

Eso sí, faltaba un detalle: los mendigos, los borrachos, los locos. Había que librarse de ellos por cualquier medio ya que el presidente de la nación, el teniente general Videla, visitaría la ciudad dentro de tres días.

Llamó al jefe de policía, un tal Zimermann, y dejó todo en sus manos.

La primera en caer fue la Francesa.

—Nosotros, al ver que no venía una noche y otra, nos hicimos con sus cosas. No tenía nada que sirviera, una fotografía de un aviador famoso que la Francesa nos había mostrado muchas veces y que nos quería contar que había sido su amante; un montón de sombreros viejos de esos que ella se ponía, con frutas de trapo y flores de lienzo. Y un enorme anillo de oro, fíjese, con la miseria que pasaba. Se lo llevó el Kikiriki y lo pulió en la estación. Pero ya nos habían avisado que nos andaban levantando en todas partes.

—¿Y por qué no se fueron?

—¿Adónde? Cambiamos de dormideros. Aquí, por el río, caerían en cualquier momento. Cuando nos contaron que la cana andaba empretinada con nosotros al principio creíamos que era lo de costumbre, que había habido una pelea o por borrachos, eso. Pero no, parece que a algunos se los habían llevado porque sí nomás. Entonces cundió el susto. Esa noche hablamos con el Kikiriki. Teníamos el mismo dormidero. El propuso que fuéramos al parque, decía que por ahí no nos iban a buscar. Alzamos los tarros y las mantas y nos fuimos para allá. Y no nos hubieran pillado, vea. Si no fuera por el Kikiriki y su puta afición por las gallinas. Estábamos ahí tranquilos, en un banco, y me dijo el Kikiriki: “Clemente, estoy que me cago de hambre, ya traigo para comer”. “No se te ocurra ir a robar”, le dije yo, “la cosa está jodida”. “No hermano, vos quedate tranquilo” y qué le digo que cuando me quedo acomodando las mantas, siento un barullo espantoso. Era el Kikiriki en medio del lago. Le estaba torciendo el cogote a un cisne. Dentro de todo, menos mal que vino la cana, si no el bicho lo mata. Nos zamparon en un celular. El Kikiriki, era de risa, empaado, con todas las plumas pegadas. Cuando lo cargaron lo primero que se le ocurrió decir fue: “¡Qué pato hijo de puta!”

—Y los otros ¿Quiénes eran?

—Ya le dije, estábamos casi todos. Y no sólo los que vivimos en la banda del río, también alzarón a los de la estación, a los de Villa Urquiza, a los del mercado. Después, en el viaje los he visto.

—¿Y desde entonces?

—No sé. Fue esa vuelta que me quedé ciego. Aunque, según lo que cuentan, sólo volvimos unos cuantos. De todos modos viviendo así, uno se olvida de los otros. Más que nada nos desconocemos.

Y detrás de la Francesa a Pacheco que iba por los bares robando mostaza y que gritaba ¡Viva el Partido Radical! Casi violeta por el alcohol y decía: “¡Correligionarios, el mundo es extraordinario, el amor vale menos que la bosta de un canario!”; el traje lleno de remiendos azules que insolaban la tela negra lustrada por amaneceres llovidos, humo y frío, Pacheco aparta los platillos que hacen de pantalla a las luces y con uno de ellos, como quien usa un reflector, alumbra las caras de los presentes y grita: ¡Van a morir todos, lo juro yo, Pacheco, el último demócrata, un privilegiado por las visiones de Leandro Alem, que nunca tuvo visiones pero es lo mismo! ¡Abajo la Dictadura militar!, y le piden otros discursos y él, que no, porque a continuación, señores, un increíble número de malabarismo, he aquí al Gran Pacheco, se ruega silencio al respetable público porque cualquier movimiento puede costar la vida del artista y con las bolas de billar una roja, otra azul, otra blanca, comienza el número final que termina con una reverencia que despacito le lleva el cuerpo, mientras suenan los aplausos que él agradece feliz, dormido por el culatazo del policía que acaba de entrar, mientras los dientes saltados sueltan, delicadamente, sangre sobre el paño verde.

—A Pacheco lo metieron en el mismo celular donde íbamos nosotros. Cuando nos echaron ese bulto encima, con la cara cubierta de sangre, no lo reconocimos. Dormía como un angelito, mientras el Kikiriki lo chalequeaba para ver si tenía algo. Le dije: “A éste se la dieron fuerte, parece que la cosa va en serio”. Él me respondió: “No, qué va a ser, si nos llevan de muestra”. Nos reímos por las dudas. Aunque ni nos imaginábamos lo que vendría después. Es como si lo estuviera viendo.

Los celulares entran al suburbio donde los hombres en camiseta duermen en catres de hierro con la radio a todo volumen, una toalla húmeda en el cuello bajo el ventilador, entre las mariposas y los azahares, con una jarra de sangría a la par de vino tinto como el ojo de un toro después de la muerte, y que empiezan a despertarse de ver cómo lo llevan a Lucifer, el opa, mirando los gritos que da, cuando lo arrancan de la choza que ha hecho en el baldío con latas y ramas y mientras lo arrastran igual que a un cerdo blanco por el barrial, los

niños violan la puerta de arpillera, desgarran los ataditos de sunchos y entran a la choza donde hay dieciocho velas ardiendo y saquean los tesoros de Lucifer, salen de comparsa, uno con una cruz de madera, otro con una placa de mármol “Mamá, te recordaremos siempre” y otra de bronce “¡Hijito!”. Y aquí uno que brinca con un ala de ángel de cementerio y ese que patea un jarrón con tallos secos y el que arrastra un ataúd de niño, como a un autito, haciendo ruido de motor con la boca, mientras el chico que lleva adentro se ríe detrás del óvalo de vidrio, y cruces celestes, negras, que las mujeres arrebatan a sus hijos, que se quedan rotas, tiradas sobre el barro en la calle, a la una de la mañana, la hora en que sabía volver Lucifer, el idiota, trayendo vaya a saber qué cosas, borracho y cantando, meciéndose bajo los focos de la cuadra, con una corona de olores de papel al cuello mientras le llovían los naranjazos que esquivaba como podía, hasta que se perdía en su choza en el baldío, babeándose entre los altoparlantes y los enfurecidos ventiladores.

—No hacía más que santiguarse, Lucifer. Se acomodó y empezó a rezar en voz alta hasta que uno de los que iban ahí le pegó una patada en el estómago, se encogió, pero lo mismo al rato volvió al padrenuestro. Es raro, yo miraba por las rejas del celular como para no olvidarme, ni que supiera que no iba a poder ver más esa ciudad. La tengo grabada. Hay veces que me sueño en el celular, que sueño la redada. Y, ¿sabés una cosa?, todos vamos mudos. Hasta el Kikiriki que nunca paraba de hablar. Al único que lo oigo es a Lucifer, rezando. Vaya a saber si no fue él el que salvó a los que pudimos volver. Sobre todo a mí, y al otro ciego, al del bandoneón. Fue él el que me enseñó a andar, a ver sin vista. Nunca más nos encontramos. ¿Qué será no? A él lo trajeron suelto, no en la redada. A nosotros nos tuvieron toda la noche en el celular, mientras alzaban la gente. Yo reconocí a la Pata i' Catre porque siempre la veía frente al hospital, a los alaridos, pidiendo que le devolvieran la pierna que se la habían cortado por una gangrena. La alzarón sobre una sola pata, como una garza embalsamada. Los últimos, cuando ya apenas si cabíamos, fueron “Nohaydequé”, un manguero que vivía por el ferrocarril y el Queso i' Chancho, un gordo, colorado, brillante que era marica y se las hacía con los conscriptos. Se arrinconó y no paró de llorar todo el tiempo. Al final, lo alzarón al Tigre, que era vago de mercado y había sido buen cuchillero. Nos llevaron a la policía y nos bajaron en un patio, entramos todos en dos o tres celdas grandes. No podíamos ni respirar. Fue ahí que empezamos a asustarnos. El Kikiriki

propuso que armáramos lío a ver si nos soltaban, o por lo menos nos decían qué iban a hacer con nosotros. Empezamos a gritar. Se presentó el Jefe de Policía y nos increpó. Apagá esas hojas que hacen humo...

—¿Y qué pasó?

—Nos trató de vagos, de hijos de puta y que la ciudad se tenía que librar de nosotros y que ahora íbamos a aprender cuántos pares son tres botines. Cuando dijo eso el boludo de Kikiriki gritó: “Eso va por vos Pata i' Catre”, largamos la carcajada. Para qué. Llamó a tres milicos, nos ordenaron que nos sacáramos la ropa y nos empezaron a dar con agua helada, con una manguera de ésas de los bomberos. Fue el desparramo. Chocábamos unos contra otros. Me acuerdo de la Francesa, de rodillas en el suelo, con la cara contra un rincón, chillando que no la despintaran, pidiendo por favor que no la despintaran. Después nos dejaron solos.

Las órdenes de Bussi a Zimmermann fueron terminantes, había que cargarlos en cuatro o cinco vehículos y sacarlos de Tucumán. Lo que acababa de ver, esa masa de piernas negras, de brazos costrosos, pelos chorreando agua y roña, esos ojos ardiendo por el alcohol, las risas desdentadas, broncas, rasgadas por el frío y el vicio, esos mutilados, seres incompletos rompiendo la simetría de una sociedad perfecta, gente que se despiojaba delante de la gente, que se acoplaban entre ellos como crías de araña encima de una araña, locos que hacían señas en pleno mediodía como si hubiera algo que ver, algo incontrolable; prostitutas con el pelo blanco, con una encía que dejaba entrever una carnaza propia de órganos internos, besando y además, esas uñas de saurio con las que desarmaban pan duro en las esquinas, uñas de escarbar la basura, de tocar la peste que les llenaba de glaucoma los ojos, que se habían vuelto bizcos, tuertos, ciegos de acariciarse, focos de infección y escándalo que podían soportarse de a uno, pero así, juntos, como muchas ratas atrapadas en una telaraña, uno comprendía que las muertes que había, que los cuchillos que circulaban violentos en los ingenios azucareros y que amanecían clavados en alguien, provenían de ese cubil de cenizas, piojos y sexos putrefactos. No, no había que engañarse eran ésos, hasta ese ciego que acababan de traer con un bandoneón y que venía de asesinar a otro ciego, los que intentaban quebrantar la transparencia patria, filtrar el pavor. Allí, también la subversión tenía su caldo de cultivo, en esa araña madre que los soltaba por las calles. Y él la había atrapado, estaba encerrada ahí mostrando su número infinito, en esas celdas. Nunca más nadie en esa ciudad la miraría.

Llamó a un oficial y le dio la orden. Fue al baño, se miró al espejo, satisfecho. Apretando fuerte con las uñas se reventó un granito debajo del ojo.

Tocaban en el mismo conjunto. Uno el bandoneón y el otro el violín. Era una orquesta entera de ciegos. Con el del violín se conocían desde hacía tres años. Supo que era él al encontrar en la habitación la pez con la que embadurnaba el arco. Y el olor en la cama. Era el mismo perfume. Su mujer veía, era imposible que ella se hubiera dado cuenta de esos detalles. No lo pensó dos veces. Esta noche tocaban en La Ballena Verde, en el Bajo, ahí saldaría las cuentas. El escenario era chico, no habría problemas de arrinconarlo. Primero tocaron “Nueve de julio”. Mientras teclaba el bandoneón lo iba viendo; ese hijo de puta y su mujer. Lo había llevado a la casa. Desde cuándo sería que lo harían. Los imaginaba tocándose, delante de él, cuando conversaban, mientras comían y luego en la cama retorciéndose, él buscándola con las manos, gozándola. “¿Les parece que los lleve a dar una vuelta por el parque?” “Toquen el pasto, tocá vos también, ¿ven? Está alto y verde” y “Qué mujer macanuda que tenés y, además, puede ver, te cuida, es una ayuda, qué suerte la tuya, viejo”. Cuando el otro le daba la mano, la acariciaba. Eso era, así deben haber empezado. El segundo tango fue “Malena”. El violín sonaba ahí cerca, el otro estaría quieto, sosteniéndolo con la mejilla y la mano en el arco, moviéndose, estaría pensando en el cuerpo de ella, riéndose de él, dale al bandoneón, pobre infeliz, ciego cornudo. Había que esperar a que “Malena” terminara, entonces el del piano se levantaría a beber su vaso de vino, como todas las noches. En la otra pieza sólo entraba el guitarrista, el otro y él. Estarían quietitos esperando que él largara el compás con las primeras notas. Dejó el bandoneón en el suelo. Se levantó y comenzó a caminar tocando los bordes del piano, cuando terminó el teclado dio un paso más y apenas si rozó la silla del guitarrista. Estaba allí, de espaldas, sin darse cuenta de nada. A un paso suyo el violín gemía en dos acordes de afinación. Sacó el cuchillo y lo lanzó a fondo. En el instante sintió el golpe del violín en el suelo, el peso del otro en el mango del cuchillo que le rasgaba los pulmones y el griterío de la gente, y al de la guitarra “¿Qué pasa, carajo, qué pasa?” y sintió también, por última vez, el perfume cayendo amontonado sobre el escenario.

—Me lo contó cuando lo trajeron. Estaba tranquilo. No me extrañó, siempre había creído que los ciegos no tenían temperatura. Llevaba un traje negro, ropa para mostrar de noche, brillante por la plan-

cha. Ya que era ciego lo entroparon con nosotros. Realmente verlo, cuando íbamos por ese desierto me impresionó, me impresiona hasta el día de hoy. El yéndose solo hacia los rayos. Fue lo último que vi. Que lo parió. Échele unos palitos al fuego.

Clemente recordaba calmo pero con un pasmo brutal en la cara. Como si al reconstruir esa historia él también volviera a andar bajo aquellos relámpagos. Era como si supiera que era el último dueño de esa memoria, que debía seguir sucediendo, repitiéndose eternamente dentro de él, mientras estuviera vivo. Había pasado mucho tiempo y nadie recordaba la redada que, para todos ellos, había sido el suceso más importante de sus vidas. Los pocos que regresaron nunca volvieron a verse. Unos estarían mendigando en cualquier rincón de esa ciudad que había crecido demasiado. Ninguno de ellos había podido reclamar nada ante nadie cuando las cosas cambiaron. Bastaba con tener algún dormitorio o un bar donde les guardaran las sobras.

No se llega a viejo en ese estado. Y Clemente era un anciano sobreviviente, un ciego como un único náufrago de esa miseria que Tucumán exhalaba en los suburbios, más allá de los rancheríos de lata, más allá de los basurales.

Otros estarían en el manicomio, tal vez la Francesa, besando a los locos, pintándose los huecos con carmín, paseando demente con un lazo rosa, manchado de vomito de calmantes, prendido a su camión de loquero.

Quizás a la Pata i' Catre la fueron cortando de a poco, la otra pierna, un brazo, hasta hacerla desaparecer. Todos esos destinos habían en los silencios de Clemente.

Ahora sólo le quedaba un espacio que vencer para saber que seguía vivo y era ese río que cruzaba crecido, a nado, ante el asombro de los otros mendigos.

Nadie los había contado entre los desaparecidos, sin embargo Clemente recordaba cada nombre, cada gesto y no salía nunca de ese amanecer donde estaban todos: el Kikiriki, Queso i' Chanco, Lucifer, la Pata i' Catre, el ciego que había matado a otro ciego, el Tigre, todos oliéndose, frotándose, mirándose el resplandor de los dientes, de los ojos en la oscuridad de los celulares, igual que los gatos en la bolsa que cargaba la Francesa, todos mudos, menos Queso i' Chanco que sollozaba como un niño gordo, deforme y Lucifer que Dios te salve María llena eres de gracia, sin saber que ya habían dejado Tucumán, que llegaban al páramo en Catamarca, pensando cuándo, cómo los iban a matar, así kilómetros y kilómetros, hasta que sintie-

ron que el celular salía del pavimento y entraba por un camino de tierra, varias horas de oír como las ruedas se zambullían en los charcos de esa tormenta que temblaba afuera, hasta que pararon y les ordenaron que bajaran y el primero en salir fue el Tigre y, después, de un empujón, Lucifer que cayó de rodillas rezando y tras él los otros tiritando de frío, desnudos en la lluvia, hasta que los mezclan con los que venían en los otros celulares y hacen un círculo enorme, todos solos, apretados, juntos en medio de ese desierto donde no se veía nada, donde no se oía sino los gritos de vaya a saber quiénes pidiendo que no los maten, un círculo negro de cabezas raídas, caras barbudas, azules, rojas, fosforescentes por la tormenta, mientras el cielo se abre como un parto y los policías, apuntándoles, van retrocediendo hasta los celulares que se ponen en marcha, subiendo entre carcajadas a los vehículos que se están yendo, que los dejan abandonados en el medio del campo que se hunde bajo el agua, en medio de esa laguna que les va tapando las piernas y sólo se oye llorar, maldecir el círculo como de perros, de lobizones, una manada que no quiere separarse, así media hora, una hora en el barrial hasta que de pronto el ciego del bandonéon, desnudo, empieza a moverse, un paso, dos o tres y avanza sin saber dónde, hacia el horizonte que se inflama, mientras el aire estalla a su alrededor y detrás del ciego, la Francesa que lo sigue cantando una canción en su idioma, totalmente ida la pobre y el Kikiriki que le pone la mano en el hombro y lo empuja que se mueva; que vamos, a dónde, cuándo carajo te ha importado dónde ir, si nos vamos a morir de frío que sea caminando, y empiezan a moverse, turnándose para cargar en la espalda a la Pata i' Catre, una enorme caravana desnuda, temblando bajo el agua que ahora cae a mares, cuando el cielo se azula de golpe y Clemente se apura para alcanzarlo al ciego, no vaya que se caiga en un pozo y tras un trueno, el relámpago alumbraba las caras que ya no lloran, los pies que se hunden en el barro, los cuerpos que se van cayendo y se quedan ahí mismo, quietitos, como ramas rotas, mientras el rayo baja del escalofrío, al azul, al grito de Clemente que ahora, sin ojos, apaga el cigarrillo y vuelca el agua sobre el fuego.

PEDRO GRANADOS

Soledad impura (Fragmentos)

3.

A Germán, i.m.

Estás muerto. Muertísimo.
Hecho todo un cadáver.
No lo niegues.
Muertos tus recuerdos.
Muerto el amor
desde hace mucho tiempo.
Mano que se abre
y exhibe las entrañas.
Mano que se cierra
y escribe.
Has dosificado las palabras.
Pero tu corazón gira
sobre la estepa. Va dando tumbos.
Pero ahora es sólo la muerte.
Te llamo porque me muero.
Te digo adiós para siempre.
Juntos y disciplinados
todos. Calzados incómodamente
para esta nueva civilización.
Te llamo desde una ventana.
El Perú ha sido una trampa.
Trampa para los afectos,
para dejar la lengua
a la intemperie.
No amo al Perú.
El Perú no existe.
Tus manos tan sólo
a estas horas.
Y un muro de barro
con el tatuaje de un arcoiris.
En ese muro yo quisiera
penetrar. A ese altorrelieve

fundirme.
Qué fácil sale la poesía
de la muerte.
Te he llamado
pero aún no te lo he dicho.
Y no hay derecho alguno.
Y no hay pie sin bola.
Y nos la hemos pasado detrás.
Tristes ya y mareados
y exhaustos. Sin despachar el palo
ni pegar el balonazo.
Te he llamado para perderte.
Te he llamado
desde esta máscara de muerte.
Colmillos, mandíbula,
grandes cavidades oculares
de muerte.
Te he llamado
para ser un muerto.
Para desde los pies a la cabeza
ser un muerto.
Para que me des, querido mío, esta dádiva
y este consuelo.

11. Mamá Lastenia

A veces.
Muy de vez en cuando.
El alma se me parte en dos.
Y tú, sin necesitar entrar,
me miras desde lejos.
Mi alma en trozos como unas migas.
Y tú, sin necesitar probarlas,
las sostienes entre tus manos
por un momento.
Entre tus labios, más bien,
por toda una eternidad.

14.

Llegados a los cincuenta años.
A punto ya ensartados
y presurosamente removidos.
Ayer morí. Deseé la muerte
y fui prontamente escuchado.
Clamé por Germán, por los míos,
por los que alguna vez nos conocieron
y a puro fuego lento
los sabores del amor nos enseñaron.
Estoy enamorado de una mujer
treinta años menor que él.
De aquél que desconozco.
Que aparece ahora a la intemperie,
miserable y desolado.
Briosa muchacha. Hermosa
en sus diecinueve ángulos
y en su centro de llama
equidistante y oculta.
Y estoy preso y estoy ridículo.
Llamándola insistentemente
para pedirle mi mendrugo de pan,
mi maná de cielo y de vida.
Torpe hombre merecedor
de la más abundante de las lástimas.
Clamé para morirme
como un chico asustado
y polvoriento. Y me morí.
Me caí ahí hondo y lloré.
Por mí, por nosotros
lloré. Por la vida
que da vuelta en la esquina
y de pronto ya se nos pierde.
Por nosotros lloré. Muertos
e insepultos todavía.
Y ya reconciliados.
Y aún así desconocidos.

16.

Natalie

Como en los sueños.
Zumurrub en las calles de El Conde.
Pedazo de piedra y de bolero.
Diego, El Cigala, en la voz
y Bebo Valdez, en los acordes.
Haitiana de sesenta
en casi infantil sortija.
Y en pechos altos y delicados.
Y en mirada de hada, por más señas.
Abuela mía e hija mía, a un tiempo.
Allanamiento para la muerte.
Ligazón con el más allá. Penas.
En un médano de El Conde
donde llegamos un día
a ser felices.
Yo y él y un nosotros, vivo,
aunque casi ya imperceptible.
Nosotros, el que conmigo va
y mi corazón extraviados
en pasaje tan íntimo y estrecho.
Lo que es soñado en toda una vida, cumplido.
Lo que es quizá temido, ahora por venir.
Ámbar las calles por el momento
nada nos dicen.
Frente del día ante excitada palmera
hoy por hoy nos alivia.
Lo cumplido que cobrará su alto precio.
A pesar de la dicha.
Que pasa rápido mientras nos colma.
Que parece increíble de tan real.
Que de tan real se marcha
de pronto. Pero no desaparece.

24.

Ser superado por una fotografía.
Cualquier fotografía.
Angulo obtuso
el de la mirada.
Río de noche.
Lima de día.
Santo Domingo al atardecer.
Cualquier foto
para posarse
y de algún modo
pasar luego a existir.
Febril el alma humana
y la docilidad de la naturaleza.
Desciende el avión.
Ávido va el colectivo.
Desde sus ventanillas lograr alcanzar
los grumos casi imperceptibles
de lo que hemos vivido.
Y de lo que jamás hemos de vivir
salvo en una fotografía.
Cualquiera.
Río al amanecer.
Lima en pleno mediodía.
Un Santo Domingo toda la medianoche.

27.

Topo. Campeón de la soledad.
Católico hasta el moco.
Arrecho las más de las veces.
Constructor de origamis: de globos
y de aves bien doblados.
Sin cara definida. Salvo
por los labios de pez. Por las escamas.
Crecido sin entender el dolor ni las desgracias.
Atrapado por la pelona, en un juego
que comenzó inocente y al que no nos invitaron.
Rescatado por esta misma inocencia.

Alfredo Gangotena, poeta del extrañamiento

*Alfredo Gangotena est un des rares poètes que j'ai rencontrés qui ne me
soit pas apparu comme un être moyen et bâti comme tout le monde.
Quantité de réactions et de réflexes
se produisaient chez lui tout autrement que chez les autres hommes. Un
désespoir irrespirable et bien du
dedans était là qui vous fauchait bras
et jambes.*

Henri Michaux¹

Gangotena, el extranjero

La extranjería de Gangotena en la poesía ecuatoriana aparece, en primera instancia, vinculada al hecho de que la mayor parte de su obra fue escrita en francés y a su actitud de recogimiento en el medio provinciano quiteño de mediados del siglo XX. Dos críticos contemporáneos suyos, Raúl Andrade y Alejandro Carrión, cuya labor periodística tuvo enorme repercusión a mediados del siglo XX, se encargaron de circunscribir la actitud de la intelectualidad ecuatoriana frente a Gangotena, poco después de su muerte. El primero se refirió a la condición social del poeta, procedente de una familia terrateniente, y a su educación en Francia, para concluir de ahí en el supuesto decadentismo de su poesía y su incompreensión de Hispanoamérica. Incapaz de penetrar en la densidad filosófica, erótica y mística de la poesía de Gangotena, Andrade se apresuró a calificarla erróneamente: “De una titubeante poesía de tono religioso y confidencial, de un trémulo sollozar de niño perdido en la medrosa abadía, saltó al fondo de los acuarios surrealistas, en aventurada parábola”. Sin embargo, Andrade hace un señalamiento sorprendente que da cuenta de la actitud de los ecuatorianos frente a Gangotena, no sólo en los años que siguieron

inmediatamente a su muerte, sino de manera general hasta hoy: “Su nombre literario es ignorado premeditadamente en su país de origen”.²

A su turno, Alejandro Carrión, basándose en que la mayor parte de la obra gangoteneana fue escrita en francés, declaró de manera frontal la extranjería del poeta:

Gangotena es el gran poeta que dio a Francia el Ecuador, pagando similar tributo al pagado por Cuba al darle Heredia y por Uruguay al darle Lautréamont. Importa poco que, retornando a su patria, cuando ya la muerte lo llamaba, el gran poeta tratara desesperadamente de descubrir la poesía castellana y de acercarse al espíritu de esa tierra que en un primer momento consideró lugar de exilio y que tan mal le trató. Gangotena será siempre, si se quiere proceder con justicia (...) un hecho aparte en la lírica ecuatoriana. Una isla, sin puentes ni istmos que le ligen al cuerpo de nuestra lírica. Es simplemente el no-ecuatoriano. Es el gran poeta que el Ecuador le dio a Francia.³

Cabe interpretar que las incompreensiones de Andrade y Carrión, críticos de orientación liberal y anticlerical, posiblemente tuvieron origen en su resistencia al contenido religioso atribuido a la poesía de Gangotena. Sin embargo, esta misma resistencia pone a la luz la total incompreensión de su pensamiento. Si se toman en cuenta los primeros poemas de Gangotena publicados en Francia, cuando bordeaba los veinte años de edad, sobre todo “Christophorus” y “Avent” —primera versión de “Carême”, poema fundamental de su primer libro, *Orogénie*—, se advierte que el poeta, educado en Quito con los jesuitas, formado por tanto en la tradición católica y barroca durante sus primeros años, al recibir la influencia de Pascal, explícitamente aludida en “Carême”, y posiblemente de Kierkegaard y Unamuno, se vuelca hacia una experiencia religiosa agonística, marcada por la duda que, en la exacerbada hambre de Dios que trasluce, manifiesta también la angustia escéptica. No deja de ser iluminadora a este respecto la coincidencia de las fechas de publicación de “Avent” y *La agonía del cristianismo*; si bien el poema del ecuatoriano se publica

¹ “Alfredo Gangotena es uno de los excepcionales poetas que he conocido que no me ha parecido un ser promedio y construido como todo el mundo. // Innumerables reacciones y reflexos se producían en él de una manera completamente distinta que en los otros hombres. Una desesperanza irrespirable y de muy adentro estaba presente, y segaba brazos y piernas.”

² Raúl Andrade, “Lejanías de Alfredo Gangotena”, en *Letras del Ecuador, Periódico de Literatura y Arte*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, N° 21-22 (marzo-abril 1947), p. 22.

³ Alejandro Carrión, “El factor nacional en la *Poesía Ecuatoriana*”, en *Letras del Ecuador, Periódico de Literatura y Arte*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Año VI, n° 62 (noviembre-diciembre 1950), p. 9.

unos meses antes que el ensayo de Unamuno, las dos obras aparecen en París y es indudable su parentesco espiritual. Sin embargo, Gangotena pudo haber leído *El sentimiento trágico de la vida*. Por otra parte, durante su estancia en París, Gangotena frecuentó círculos literarios católicos en los que pesaba con fuerza la inquietante presencia de Kierkegaard y Nietzsche; tuvo contacto con Max Jacob, Jean Cocteau y Jacques Maritain; seguramente leyó a Paul Claudel, a quien dedica uno de sus primeros poemas. La experiencia religiosa de Gangotena, tal como se despliega en su obra, se inicia en una radical angustia que surge de las fuentes pascalianas, atraviesa la tensión agonística entre anhelo y desolación de *Tempestad secreta*, y desemboca en el tono filosófico existencial, místico y erótico de *Perenne luz*. Nada tiene que ver la “religiosidad” de Gangotena con la que supone Andrade; religiosidad que, por otra parte, es del todo ajena al catolicismo conservador y ultramontano, dominante en el ámbito quiteño de la época.

Me aventuraría en este punto a formular la conjetura de que si hubiese escrito toda su obra en español, Gangotena habría sido de igual manera “ignorado premeditadamente en su país de origen”. La palabra de Gangotena no se presta a manipulaciones que hubiesen podido servir para la formación de la ideología nacionalista que requería el Ecuador en las décadas de los treinta y cuarenta, cuando la mayor parte de los escritores y de los artistas, más allá de sus diferencias políticas o de sus convicciones en materia religiosa, cumplían su función intelectual como forjadores de la “cultura nacional”, a partir de la afirmación, cada cual por su lado, de las fuentes indias, mestizas o hispánicas. La poesía de Gangotena contiene una indagación profunda acerca de la presencia de Occidente, y del Cristianismo sobre todo, en Hispanoamérica, en los Andes ecuatoriales; pero el modo poético-filosófico de la indagación tenía que pasar del todo desapercibido para sus contemporáneos. Quito y Guayaquil eran hacia 1930 pequeñas ciudades que apenas superaban los cien mil habitantes, localizadas en los Andes y sobre el Pacífico, fuera de los circuitos culturales fundamentales del continente, de tal manera que una poesía de contenido filosófico, dialogante con la tradición cristiana y con la modernidad occidental, resultaba absolutamente excéntrica en el medio cultural, centrado en la polémica entre hispanistas e indigenistas. Quizá podría postularse, al menos de forma provisional, que la escritura en francés emana del ámbito en que se forma el pensamiento de Gangotena y de la tradición con la cual “dialoga” intensamente durante esa formación –Pascal, el simbolismo, los poetas y filósofos de las revistas *Intentions*, *Philosophies*,

Le Roseau d'or–,⁴ y que solamente en la madurez de ese pensamiento, el encuentro con la tradición hispánica, de hecho con la mística de San Juan de la Cruz, como sugiere con perspicacia el filósofo español García Bacca, pero también con la vívida presencia del barroco en nuestra cultura, permite a Gangotena poetizar en su lengua materna en sus últimos años.

La extranjería de Gangotena, sin embargo, se ha prolongado en Ecuador hasta nuestros días. Si bien hoy contamos con la edición de *Poesía* de 1956 realizada por la Casa de la Cultura, que ha servido de base para tres ediciones más⁵ y si en 1992 Libri-Mundi de Quito publicó *Tempestad secreta* en edición bilingüe (el poema original en español y traducción al francés realizada por Margarita Guarderas), a lo que se suma la cuidadosa edición de la poesía en francés que debemos a Claude Couffon,⁶ no es menos cierto que hasta hoy no disponemos de una edición crítica de la obra poética de Gangotena, que por obvias razones debería ser bilingüe.⁷ Por otra parte, pocos críticos ecuatorianos, como Hernán Rodríguez Castelo, han comentado la obra gangoteneana. Contamos con dos estudios importantes sobre la poesía de Gangotena: el realizado en Francia por la profesora chilena Adriana Castillo-Berchenko y el de Virginia Pérez.⁸ Así, de alguna manera el

4 Claude Couffon, en su introducción a *Poèmes français*, “Alfredo Gangotena dans la vie littéraire française”, destaca la importancia que tenían las indicadas revistas en el ámbito cultural francés de los años veinte. Entre los colaboradores de esas revistas, en la época en que se publican los poemas de Gangotena, se encontraban Proust, Valéry, Milosz, Maritain, Breton, Eluard, Soupault, Saint-John Perse, Jacob, Crevel. También se publicaron en *Intentions* poemas de Bergamín, J. Guillén, Diego, Salinas y Lorca. Cf. Alfredo Gangotena, *Poèmes français*. Recueillis et présentés par Claude Couffon, París, Orphée - La Différence, 1991, pp. 7-22 [sobre la cuestión específica, cf. pp. 10-16].

5 Clásicos Ariel, s.l.e., s.f.: Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1978, y finalmente Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2004. *Poesía* contiene una parte de los poemas en castellano y la traducción de una parte de la poesía en francés, que se debe a Gonzalo Escudero y a Filoteo Samaniego. Prólogo de Juan David García Bacca.

6 *Poèmes français*, París: Orphée - La Différence, 2 tomos: 1991 y 1992. Por otra parte, Filoteo Samaniego y Claude Couffon han indicado que la familia Gangotena puede tener documentos, cartas, notas y posibles poemas inéditos.

7 Mientras revisaba este ensayo para su publicación ha salido a la luz un nuevo libro, con poemas en francés que constan en la edición de Couffon, que antes no habían sido traducidos al castellano, y dos poemas inéditos en castellano. Cf. Alfredo Gangotena, *Crueledades*, Traducción de Cristina Burneo y Verónica Mosquera, Quito: Orogenia - País Secreto, 2004. Este libro se publica junto a *Huésped de sangre*, de Virginia Pérez, que contiene cinco notables ensayos sobre la poesía en castellano de Gangotena. Asimismo, ha aparecido finalmente la antología publicada por la editorial Visor de Madrid en coedición con Libri Mundi - Enrique Grosse Luemern de Quito.

8 Cf. Adriana Castillo-Berchenko, *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou L'Écriture Partagée*, Presses Universitaires de Perpignan, Collection Études, 1992. El libro de la

nombre de Gangotena sigue siendo “ignorado premeditadamente en su país de origen”, como decía hace cincuenta años Raúl Andrade. Sin embargo, es indudable que la obra de Gangotena, junto con la de Dávila Andrade, Carrera Andrade y Escudero, configuran el ámbito de mayor altura e intensidad poética de donde fluyen las fuentes de la poesía ecuatoriana contemporánea.

Exilio y angustia: El viaje interior en la poesía de Gangotena

La “angustia religiosa” de Gangotena presenta, desde sus primeros poemas, una compleja imbricación temática: por una parte, proviene del sentimiento de exilio y orfandad en la Tierra, sentimiento que se ahonda con la experiencia de la enfermedad y la soledad. Por otra, tiene que ver con la presencia del cristianismo en Hispanoamérica, particularmente en los Andes, como resultado de la aventura emprendida por Colón y las búsquedas del conquistador español. A este respecto, son ilustrativos dos de sus primeros poemas: “L’homme de Truxillo” y “Christophorus”.⁹ El primero alude al español que llega a los Andes; el segundo, a Colón, a la vez el “Gran Navegante” y el portador de Cristo. Hay que tener presente que buena parte de los conquistadores que llegaron al Perú y a lo que hoy es Ecuador, como los Pizarro, Almagro y Benalcázar, fueron extremeños, y particularmente de Trujillo. Los poemas de Gangotena no tienen en absoluto carácter épico; más bien tienen una estructura dramática, si atendemos a la dialogicidad implícita en ellos.

En efecto, el principio constructivo que articula los poemas es el “diálogo” del yo lírico con Dios, con textos bíblicos, con la Amada a la vez mística y erótica en “L’homme de Truxillo”, con los marineros revoltosos en medio del mar, consigo mismo y con el lector, en “Christophorus”. Ni Colón ni el extremeño aparecen en los poemas de Gangotena como conquistadores, ya sean civilizadores o codicio-

sos. Uno y otro van a una aventura desmedida, impulsados por la pasión religiosa, por un afán místico, en un viaje que ante todo es introspección, experiencia religiosa, búsqueda de conocimiento, sabiduría y certidumbre:

Clame le cri d’aveugle, ô mer, dans les vitrines!
Avec quel art impératif tu nous résumes
En blancheur et fiefs le temps des cimes.
L’appareillage survole la solitude des dunes.
Mon dû est pertinence; mon travail de me verser
En la gestation et l’engrenage de mon idée.
Je dirai ce pont où l’image se perd en conjectures.
Le séjour des astres et du lys dominical,
En son éblouissante pureté.
L’oraison, équilibre de ce nombre;
Grains et tiges délectables au parchemin;
Un versant les fructifie, riverain
Dans la pitance, étrange régal!¹⁰

Los protagonistas de “Cristophorus” y “L’homme de Truxillo” están más próximos a Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz, o a Pascal, que a los personajes ambiciosos y crueles que llegaron con Pizarro. El que los hablantes líricos sean, en los respectivos poemas, Cristóforo el Navegante y el Hombre de Trujillo, acentúa aún más el distanciamiento del tono épico, así como el desgarramiento de la subjetividad entre la anhelada proximidad de Dios, el deseo absoluto y la carencia de certidumbre. El viaje hacia la tierra que está al occidente del Occidente, en el extremo Poniente del mundo, está por sí mismo cargado de simbolismo: es un viaje en pos de la Tierra Prometida, del Conocimiento, de la certidumbre. El propósito que persigue el protagonista lírico en el caso del Hombre de Trujillo y de Cristóforo es alcanzar una nueva tierra en que pueda vencer su angustia interior, una tierra que aplaque el “sentimiento trágico de la vida”, que inquiete y

profesora Castillo-Berchenko es una versión abreviada de su tesis doctoral, *L’itinéraire d’un poète équatorien en France: Alfredo Gangotena, 1920-1930*. Por su parte, Virginia Pérez se doctoró en la Universidad San Francisco de Quito con una tesis sobre el poeta, y acaba de publicar el libro al que aludimos en la nota que antecede.

⁹ “L’homme de Truxillo”, en *Poèmes français*, pp. 41-43, 1a. ed. en la revista *Intentions* [París], n° 27, troisième année (septembre-octobre 1924). “Christophorus”, pp. 67-82, 1a. ed. en la revista *Philosophies* [París], n°s 5-6 (marzo de 1925). Los datos que se refieren a las primeras ediciones de los poemas de Gangotena que se citan en este ensayo están tomados de *Poèmes français*, ed. cit.

¹⁰ *Christophorus*, “El fuego”. “¡Clama un grito de ciego, oh mar, en tus vitrinas! / Con qué arte imperativo nos resumes / En blancura y feudos el tiempo de las cimas. / Los aprestos vuelan sobre la soledad de las dunas. / Mi derecho es conveniencia, y mi trabajo, verterme / En la gestación y el engranaje de la idea. / Hablaré de ese puente donde la imagen se pierde en conjeturas. / La estada de los astros y el lino dominical / En su cegadora pureza. / La oración, equilibrio de ese número; / Los granos y tallos agradables al pergamino; / Un manantial les fructifica, ribereño / En la pitanza, ¡extraño festín!” [Traducción de Filoteo Samaniego].

enardezca al cristiano, para decirlo con palabras de Unamuno. Sin embargo, lo que se descubre, lo que se conquista, después de la angustiante travesía del Océano, son los espacios terribles de las selvas y los páramos andinos, en que se acrecientan la angustia del cristiano y la experiencia del exilio en el mundo.

Los dos poemas mencionados, junto con “Carême”,¹¹ configuran un tríptico que define tempranamente tanto los procedimientos constructivos como la posición ética y estética de Gangotena. “Cuaresma” es el texto más conocido en Ecuador.¹² Nuevamente en este poema se encuentra la vibrante angustia del hombre religioso que tiene hambre de Dios, necesidad de creer. En este poema, la radicalidad del conflicto interior emana de la contradicción entre fe y razón; entre la infinitud o la inmensidad inabordable del Universo y la finitud y miseria de la existencia humana; entre el Absoluto y la palabra. Sin duda, los versos más conocidos de Gangotena son los que inician el poema y nos colocan en la vía de la angustia pascaliana:

Ores qu’une force étrange me fait claquer des dents,
Qu’un sifflement océanique de trombe me brise les yeux:
Dans mon âme vente l’écho d’une voix profonde.
Solitudes d’un monde abstrait,
Solitudes á travers l’espace mélodique des cieux,
Solitudes, je vous pressens.

Ô Pascal:
L’esprit d’aventure, de géometrie,
En avalanche me saisit,
Et ne suis-je peut-être que l’acrobate
Sur les géodésiques, les méridiens !

11 Primera versión: “Avent”, en *Poèmes français*, pp. 57-64 ; 1a. ed. en la revista *Philosophies* [París], n° 3 (15 septiembre 1924). Segunda y definitiva versión: “Carême”, primer poema de *Orogénie*, en *Poèmes français II, Orogénie et autres textes*, Edition établie par Claude Couffon. Présentation par Henri Michaux, París: Orphée - La Différence, 1992, pp. 31-39 ; 1a. ed.: París: NRF (marzo 1928).

12 “Cuaresma” aparece en varias antologías. Jorge Carrera Andrade publicó una traducción, terriblemente mutilada, en *Letras del Ecuador*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Año VI, n° 63 (enero 1951), pp. 8-9 [faltan 57 versos]. Esta traducción aparece también en su *Poesía francesa contemporánea*. Aparte de la traducción de Gonzalo Escudero para la edición de *Poesía de Gangotena*, existe la de Jorge Enrique Adoum en su antología *Poesía viva del Ecuador -siglo xx-*, Quito: Grijalbo, 1990, pp. 96-102.

Mais comme toi jadis, petit Blaise,
À la renverse sous les chaises,
En grand fracas, je ronge les traversins.¹³

Luego de esta sobrecogedora apertura, que provoca un verdadero crujir de dientes, el poema se desliza abruptamente hacia la evocación del espacio de la infancia, la granja que “sucumbe a la gracia de Dios”: sin embargo, el aparente paraíso está sacudido por el aletear vertiginoso de las alas bajo las sienes, “*O battement vertigineux / De ces ailes sous les tempes*”, que anticipa la expulsión de la casa paterna, de la familia, y el viaje posterior, que retoma los motivos ya presentes en “L’homme de Truxillo” y “Christophorus”. El dramatismo del poema emerge así de la lucha que se libra en torno a la gracia, en torno al conocimiento, la palabra del Libro, la palabra violenta del padre que expulsa al hijo del paraíso de la infancia y la incertidumbre. La propia palabra bíblica aparece escindida, entre las viñas de Noé y la promesa de la Florida, de una parte, y de otra, el “águila apocalíptica”. “Carême”, por lo demás, retoma explícitamente los temas de “Christophorus”, al punto que el protagonista lírico se dirige no solamente a Dios o a Pascal, sino también al “navegante Cristóforo”, en este caso, para preguntar por la Tierra que se vislumbra. No se arriba a América, sin embargo, sino a “la isla violenta de Patmos”, “*Terre! Terre! nous abordons l’île violente de Pathmos*”. Con todo, y como sugiere el lema del poema, éste concluye en la paz espiritual de la Pascua Florida, paz que no será sino una estación de tránsito en la agonía gangoteneana.

Como hemos dicho, en “L’homme de Truxillo”, “Christophorus” y “Carême” encontramos ya los aspectos estructurantes de los poemas de madurez de Gangotena. El impulso dramático, el ímpetu agónico y místico, requieren de un espacio textual donde puedan disponerse y librarse las fuerzas en tensión, donde puedan vibrar las múltiples voces convocadas por el hablante lírico. Piden un espacio en expansión. La intensidad espacial que el poema demanda por su dramatismo se logra, en el aspecto compositivo, a través de la expansión del verso,

13 *Poèmes français II*, París, Orphée - La Différence, 1992, p. 31. “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Que un silbido oceánico de tromba me quiebra los ojos, / En mi alma sopla el eco de una voz profunda. / Soledades de un mundo abstracto. / Soledades a través del espacio melódico de los cielos. / Soledades, yo os presento. // Oh Pascal, / El espíritu de aventura y de geometría, / Me aprisiona en avalancha. / ¡Y acaso yo no soy sino el acróbata / Sobre las geodésicas y los meridianos! / Pero como tú, pequeño Blas, antaño, / De espaldas bajo las sillas, / Estoy royendo con gran estrépito los travesaños.” [Traducción de Gonzalo Escudero].

Alfredo Gangotena y César Moro: dos poéticas, un destino

Alfredo Gangotena (1904-1944) comparte con su contemporáneo César Moro (1903-1956) una situación excepcional en el contexto de la poesía latinoamericana de vanguardia, que no se reduce sólo al hecho de que la mayor parte de sus obras poéticas hayan sido escritas en francés. Hay en los dos poetas una semejante marginalidad con respecto al mundo histórico-cultural del Ecuador y del Perú de las primeras décadas del siglo pasado, marginalidad que se acentúa con la permanencia en Francia (de 1920 a 1927, el ecuatoriano; de 1925 a 1933, el peruano) y la adopción del francés como lengua literaria. Los dos poetas tienen disposiciones artísticas múltiples, que les permiten captar con amplitud las consecuencias de las vanguardias en el periodo entre las dos grandes guerras que soporta Europa en el siglo XX. Gangotena habría podido ser arquitecto si su padre, connotado miembro de la aristocracia terrateniente quiteña, no le hubiese prohibido dedicarse a una profesión vista con desdén. Moro fue pintor y una pleuresía le obliga a abandonar sus estudios en la Academia de Ballet. A su vuelta a sus respectivas patrias, los dos poetas encuentran un am-

biente literario y cultural que les lleva a mantener un exilio interior. Los dos poetas, aunque de diferentes maneras, confrontan la tradición cultural católico-barroca que comparten Ecuador y Perú, asumiendo para ello las consecuencias de la crítica moderna y las rupturas artísticas de las vanguardias.

La permanencia en Francia hace que los dos poetas beban de las mismas fuentes y corrientes de la poesía moderna, de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont en adelante. Sin embargo, si Moro se vincula al surrealismo, al punto de asumir con firmeza sus postulados incluso en la esfera de la actitud política, Gangotena más bien, como lo ha caracterizado con justeza Carrera Andrade, es un poeta neosimbolista. De hecho, el círculo al que se aproxima Gangotena en Francia está constituido por poetas contemporáneos de los surrealistas, algunos de ellos poetas católicos, aunque influenciados por semejantes preocupaciones intelectuales y artísticas. Si Moro buscó la amistad y el reconocimiento de Breton y Eluard, Gangotena buscó a Cocteau, Jacob, Supervielle, y encontró la proximidad de Henri Michaux.

Gangotena y Moro: dos poetas marginales, del exilio, que tal vez cruzaron sus miradas en el París de 1925 o 1926, sin reconocer su extraña proximidad.

que deviene a menudo versículo, lo que contribuye a que los textos adquieran una tonalidad bíblica, y a través de la abigarrada sintaxis, la yuxtaposición de imágenes y símbolos, que los aproximan a la poesía barroca. El poema mismo tiene que expandirse, no puede ser sino poema largo, constituido por varias divisiones poéticas, que pueden aparecer incluso como poemas independientes, cada uno de los cuales guarda con los antecedentes una serie de conexiones temáticas, de recurrencias simbólicas, marcadas en el texto por continuas citas, reiteraciones, alusiones. Y, a la vez, en cada una de sus partes, el poema se escinde dada la tensión dramática, se fractura constantemente, a versos largos suceden otros muy cortos, en el verso se interrumpe la frase, lo que ocasiona un constante choque entre el ritmo del verso y la sintaxis. En “Carême”, según la edición de Couffon, encontramos cinco divisiones poéticas, con distintos números de versos cada una (26, 31, 33, 79, 40). Los dos primeros versos, “*Ores qu’une force étrange me fait claquer des dents, / Qu’un sifflement océanique de trombe me brise les yeux*”,¹⁴

que introducen –como hemos visto– la inquietud del alma que se mueve entre la soledad y la infinitud del universo, entre la abstracción geométrica y la fe, guardan correspondencia con los versos 28 y 29 de la última división del poema, que prepara la resolución dramática que concluirá en la adoración del “magnífico rosetón de Pascua”: “*Ores qu’une force étrange me fait claquer des dents, / Vos regards me pénètrent tels de sourds sifflements*”.¹⁵ “Vos” y “Vuestras” aluden en este caso ya no a las “soledades abstractas”, sino al Señor: el verso inmediatamente anterior se refiere a “*Votre visage*”, “Vuestro rostro”. Sin embargo, la presencia del Señor sigue siendo terrible, como se ve, en esa transformación de las miradas en “sordos silbidos”.

¹⁴ “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Que un silbido oceánico de tromba me quiebra los ojos”.

¹⁵ “Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes, / Vuestras miradas me penetran como sordos silbidos”.

Esta forma compositiva caracteriza a los principales poemas de *Orogénie*, de *L'orage secret*,¹⁶ y luego a *Absence*, *Nuit* y *Tempestad secreta*: en el caso de estos tres últimos títulos, más que colecciones de poemas, tenemos poemas largos unitarios, constituidos por varias divisiones poéticas que aparecen como poemas independientes numerados en *Absence* y *Nuit*, o claramente delimitados por espacios en blanco en *Tempestad secreta*. Si esto acontece con los poemas, el mismo principio rige la continuidad de la obra poética de Gangotena: “Christophorus”, *Orogénie*, *L'orage secret* *Absence*, *Nuit*, *Tempestad secreta*: el movimiento agónico del alma, distintos momentos en la experiencia del exilio en la Tierra, del conocimiento, de la fe, del escepticismo. Así, *Absence* desarrolla en este movimiento la experiencia erótica: el absoluto deviene la Amada, simbolizada irónicamente en Lucrecia Borgia. La Amada, Lucrecia, Hécuba, Helena aparecen también como Naturaleza, en un contexto en que abundan las imprecaciones contra la Naturaleza, contra la “Tierra torva”. Esta furia de la Naturaleza se concentra en la violencia de los Andes: “*Seigneur, la folie à nouveau me reprend. / Les Andes, du fond des âges et des forêts, / Les Andes s'exhalent en une vapeur chargée d'insectes, fiévreuse et empestée. / Ici c'est bien humide : une tarentule, un scorpion et l'ortie couleur de sang*”.¹⁷ La misma división poética XI introduce la experiencia de la palabra del Otro cultural presente en los Andes, de la palabra del indio, a través del “diálogo de sordos” con el fantasma del Inca Túpac Yupanqui: “*Et tu viens m'interrompre et balbutier ton langage abscons, Seigneur Inca, et me le débiter comme une chose uniquement fait de son ?*”¹⁸

En *Nuit* se insiste en el padecimiento del cuerpo, en la lucha entre Espíritu y Naturaleza, en la imprecación que nace del infortunio. Las referencias textuales alcanzan esta vez a Shakespeare: la última de las divisiones que componen el poema juega con la presencia fantasmal de Hamlet, el Padre y el Hijo. *Tempestad secreta* sintetiza el movimiento, a la vez que concentra la relación dramática en la trilogía formada por el protagonista lírico, el y la Amante, la Amada y el Huésped; es decir, en la relación del Yo agónico, en el sentido unamuneano, con la

ambigua presencia fantasmal del Esposo y la Esposa Ignorada, de Dios, de la Muerte y los mensajeros de la divinidad. Las citas de un poema a otro, las modificaciones introducidas en distintas versiones de varios poemas, la persistencia y variación de los símbolos a los que recurre el poeta, contribuyen a la conformación de este carácter unitario, a la vez que expansivo, de la obra de Gangotena.

Barroco y misticismo

La abigarrada textura imaginativa de los poemas de Gangotena, la violencia de las asociaciones y la libertad desbordante recuerdan, por cierto, los procedimientos surrealistas, aunque en rigor no se pueda decir que Gangotena sea un poeta surrealista. Las imágenes gangoteneanas nos movilizan de manera abrupta por lo sideral, los Andes, los océanos, lo desértico, lo selvático; se cargan de violencia, combinan temporalidades históricas y existenciales disímiles; traslucen el *pathos* de la desolación, el sufrimiento corporal, la experiencia del exilio. Sin embargo, la misma yuxtaposición de imágenes en avalancha, la expansión textual, la recurrencia continua a imprecaciones, exclamaciones y preguntas retóricas, el uso del hipérbaton, contribuyen a configurar un procedimiento neobarroco, más que surrealista. Si a lo barroco caracteriza el exceso como resultado del horror al vacío, en la poesía de Gangotena encontramos que el exceso verbal e imaginativo deviene de la acuciante presencia de la muerte y del ímpetu nihilizante de la angustia, surgidos de la búsqueda de la certidumbre y la verdad, ya a través de la fe o ya a través de la razón. La poesía de Gangotena es un continuo movimiento en vértigo que nos arrastra desde la fe hasta el escepticismo, desde el conocimiento hasta el abismo que se abre en la subjetividad, desde el ímpetu moderno hasta la nada. Una poesía cuyo vértigo tiene que ver con el torrente de la sangre que fluye por las venas abiertas, con la tensión entre la desolación y el anhelo de unidad con el Otro, Dios o la Amada.

“Christophorus” aporta otra clave en el juego compositivo de los poemas de Gangotena: la relación entre los cuatro elementos de la física griega. En principio, como lo advierte Michaux, “Todo lo que es positivo en el universo gangoteneano es angélico y floral. Aquello que es negativo, es maldito y mineral”.¹⁹ Esta oposición entre lo espiritual

16 Reúne cinco poemas en francés escritos entre 1926 y 1927. *L'orage secret* es una obra distinta a *Tempestad secreta*, publicada en castellano, en 1940.

17 *Absence*, XI. “Señor, me ha retornado la locura. / Los Andes, desde el fondo de las edades y las selvas, / Los Andes exhalan un febril y pestilente vapor, poblado de insectos. / Aquí la humedad: un escorpión, una tarántula y la ortiga color de sangre”. [Trad.: G. Escudero].

18 “¿Y vienes tú a interrumpirme y balbucir tu abstruso lenguaje, Señor Inca, profiriéndolo a la manera de una cosa tejida de sonidos?”.

19 Cf. H. Michaux, “Présentation”, en A. Gangotena, *Poèmes français*, II, p. 14. La traducción es mía.

y lo material, entre lo permanente y lo que se degrada, podría corresponder al eje Aire-Tierra de la física de la Antigüedad. Sin embargo, a medida que avanza la obra gangoteneana se vuelve más compleja la relación: lo angelical adquiere matices terribles e incluso siniestros. Aunque lo mineral, lo terrestre, estén marcados fundamentalmente por la corrupción, la desintegración, la maldición, son sin embargo el territorio donde tiene anclaje la existencia. La Tierra es también el correlato del cuerpo y del padecimiento. El Agua ante todo es Océano, espacio para la navegación, es decir, para la búsqueda incierta en el interior de la subjetividad, para el descubrimiento de los abismos interiores. Pero, como hemos visto, la travesía puede terminar en la “violenta isla de Patmos” que, metonímicamente, a través del terrible Juan de Patmos, nos envía al Apocalipsis. Finalmente, el Fuego, metáfora de la angustia en que se consume el alma del –al mismo tiempo– creyente y escéptico, hijo maldito e hijo pródigo, amante y solitario.

La “física”, como las “matemáticas”, en el contexto de la poesía gangoteneana, aparecen constantemente como conocimiento y a la vez como límite de las posibilidades de la razón; más allá de la física, en su versión griega o moderna, y del método matemático que la fundamenta, se abre la incertidumbre, la relación con el absoluto. Si en “Christophorus” se configura el poema en torno de los cuatro elementos de la física griega, y en conexión con ellos, de las vicisitudes de la conciencia, en “Carême”, como hemos visto, el poema se despliega a partir de la contradicción pascaliana entre el conocimiento racional de la física y las inquietantes preguntas metafísicas que ponen en crisis tanto a la fe como a la misma razón que las postula. En el mismo poema, Gangotena plantea esta desesperante contradicción en términos que nos recuerdan tanto a Pascal como a Leibniz, en la alusión que el poeta hace al “secreto de las sutiles Matemáticas”, las cuales, de existir, nos permitirían acceder al orden (divino) del mundo. Si bien se carece del secreto de las sutiles Matemáticas, de la “Matemática universal” (Leibniz), el conocimiento algebraico, evidentemente de grado menor en sentido ontológico (“ardides”, “números” e “hilos”, que caracterizan con precisión al conocimiento matemático), es con todo la vía con la que cuenta el pensamiento para “husmear” en el sentido del mundo:

Le pollen du solstice, comme de miel, dans la basilique
Éblouissante de mon ouïe.
Les farines, les flammes du désert,
Le mystère du monde à ma connaissance ouvert !

Ah! je n'ai pas la bosse des subtiles Mathématiques:
Mais les trucs et les nombres, les ficelles de l'Algèbre,
À te flairer m' aideront,
Tacite étoile de magnésium !
Déjà, lumineuse, tu t'annonces au trouble de ma pensée,
Et mes membres aveugles explorent
Les brumeuses étoffes de l'araignée.²⁰

Esta constante reflexión sobre el conocimiento físico, sobre la estructura espacio-temporal del mundo, intenta resolverse en el último poema de Gangotena, *Perenne luz*. El poema se configura como movimiento, en torno al tema de la luz, la reflexión y la intuición mística. La luz, energía, movimiento a la vez ondulatorio y corpuscular, produce el movimiento de la conciencia desde lo sensorial, por tanto, desde el cuerpo, desde la certeza sensible y la percepción fenoménica, hacia la experiencia radical del yo que se tiende al otro en experiencia a la vez erótica y mística. En su particular “Hermenéutica” para el poema, expuesta para sus amigos –que son quienes dan testimonio de ella–, Gangotena declaraba su propósito en los siguientes términos:

¿Qué me propongo? Nada más que el relato de mi ser en la existencia a lo largo, en el proceso de un poema. Este será PERENNE LUZ.
Dos vocablos asimilados en un conjunto espacio-tiempo, en una presencia física...
La luz en cuanto tal y su significado conceptual y de allí su presencia en el conocimiento.
De conocerla a priori, no. Mas sí como primera experiencia física. Y la física nos lleva a la idea de medida. Mas toda medida es fuente humana, se ve de hecho sujeta al movimiento. Medir es comparar y comparar es ir de un espacio a otro, es moverse. Y, físicamente, ¿de qué artificios nos valemos para entender el movimiento? De ideas tales como velocidad y espacio y tiempo como soportes de tal velocidad. ¿Y en esta experiencia física acumulada en ideas tales, qué encuentro? Un mundo en el que la luz, únicamente ella, guarda esta (*misteriosa*) fórmula de una velocidad constante en toda circunstancia física (*Interna*), condición en todo dila-

20 “El polen del solsticio, como de miel, en la basilica / Deslumbrante de mi oído. / Las harinas y las llamas del desierto, / El misterio del mundo, abierto a mi conocimiento. / He perdido el secreto de las sutiles Matemáticas, / Pero los ardides y los números, los hilos del Álgebra, / Me ayudarán a husmearte / Tácita estrella de magnesio. / Ya luminosa, te anuncias a mi azorado pensamiento. / Y mis miembros exploran / Las brumosas telas de la araña.” [Trad.: G. Escudero].

tarse, en toda evolución, en toda densidad, sujeta en su camino únicamente a circunstancias de acumulación. ¿Irreducible entonces en el tiempo como una esencia física? PERENNE LUZ. A su vez hacedora de modalidades en las acumulaciones físicas, como una virtual categoría física: la que hace que las formas se nos aparezcan.

En suma, el descubrimiento por el espíritu, en este mundo y en mi implicación vital, de esta existencia...²¹

Junto a las oposiciones delineadas en torno a los elementos de la física griega primero (los cuatro elementos), de la física clásica luego (espacio, tiempo, gravitación), y de la relatividad en el último poema, que organizan el mundo, el cuerpo se experimenta ante todo como dolor. García Bacca establece la conexión entre el poeta ecuatoriano y San Juan de la Cruz, a partir de un juego de palabras que describe bien la actitud de Gangotena ante el cuerpo y la enfermedad: “llaga de amor viva”.²² Frente a la imagen barroca que hace de la llaga infligida al cuerpo una vía para la unión con el Cuerpo Místico, de la que es buen ejemplo la santa quiteña Mariana de Jesús (siglo XVII),²³ en la poesía de Gangotena tenemos la protesta contra la Naturaleza por la llaga corporal, aunque esta llaga abra la posibilidad de encuentro con la Amada, en la experiencia erótica sublimada, o con Dios, en la experiencia mística. Posibilidad que queda suspendida en la angustia, el agnosticismo y la desolación, a medida que avanza la experiencia poética.

Volvamos a nuestro punto de partida: el extrañamiento de la palabra poética de Gangotena. Sus poemas, por su abigarrada estructura y las fuertes referencias a los Andes y las selvas ecuatoriales contenidas en

21 Ya García Bacca anotaba la extraña fusión de “relatividad” y “existencialismo” a propósito de *Perenne luz*: “Extraña, y para mi desconocida, fusión de relatividad y existencialismo. Resueñan en acorde, forjado por el poeta, casi forzado por él, Einstein, Sartre, Heidegger. Tener bien presente el mundo, sentirse con piel de cosas, con epidermis de luz, con dermis de espacio-tiempo, bien fundidos, en bloque, por Einstein; y todas las cosas fraguadas en bloque más compacto, en Mundo, por Heidegger; y el yo -él, el poeta Alfredo Gangotena, el hombre de carne y huesos, unamunesco, él ‘en carne viva’, extático fuera de sí, huido, escapado de ese su cuerpo ‘de soledad y golpes’, de ese su cuerpo ocupado en morir”. A. Gangotena, *Poesía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956. “Prólogo” de J. D. García Bacca, pp. 7-26.

22 Gangotena fue un ser marcado por la enfermedad. Se ha sugerido que habría padecido de hemofilia, pero se carece de datos ciertos sobre sus dolencias. Murió como consecuencia de una peritonitis.

23 Cf. Raquel Serur, “Santa Mariana de Quito o la santidad inducida” (pp. 131-62) y Carlos Espinosa Fernández de Córdova, “El cuerpo místico en el barroco andino” (pp.163-70), en B. Icheverría, comp., *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México: UNAM - El Equilibrista, 1994.

sus imágenes, debieron aparecer exóticos en el ámbito francés. A la vez, el giro que opera su pensamiento en la tradición cultural católica de Ecuador e Hispanoamérica, similar al provocado por Unamuno en España, si bien se vincula con lo que, siguiendo a Bolívar Echeverría, podríamos llamar “ethos barroco” y con la tradición mística hispánica, aporta una dimensión de angustia absolutamente moderna, heredera de Pascal, de Kierkegaard, de Nietzsche y de los efectos del conocimiento científico. Gangotena leyó a Einstein y, al final de su vida, a Sartre y a Heidegger. Sin embargo de pertenecer a una generación que sacudió el clima cultural ecuatoriano, que contaba con personalidades como Aurelio Espinosa Pólit (1894-1961), Benjamín Carrión (1897-1979), José de la Cuadra (1903-1941), Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971), Pablo Palacio (1906-1947) y Jorge Icaza (1906-1978), Gangotena marchó solo en una aventura filosófica, religiosa y poética absolutamente extraña, extemporánea en su medio.

Alejado del ámbito de sus amigos de París, encerrado en Quito, sometido al aislamiento social e intelectual, Gangotena careció de interlocutores, con excepción de García Bacca -cuya permanencia en Ecuador fue corta-; hacia el final de su vida contó con un reducido grupo de amigos más jóvenes dispuestos a escuchar la hermenéutica que él mismo desarrollara para leer *Perenne luz*. Si la permanencia en Francia y la aproximación a poetas como Cocteau, Jacob, Supervielle y Michaux propiciaron el despliegue de su obra poética en francés, el extrañamiento, casi estaría tentado a decir el “autoexilio” en Ecuador, provocó una búsqueda expresiva que se transforma en el tono arcaizante del español de *Tempestad secreta*. Este tono arcaico, a mi modo de ver, contiene una doble señal: por una parte, remite el poema a la tradición mística hispánica y al barroco; por otra, lanza la palabra poética hacia el “origen”, en sentido filosófico, es decir, no al comienzo cronológico sino a las preguntas radicales sobre la existencia humana, su acaecer y sus carencias, aunque sólo sea para caer en el vacío, pues la escritura poética deriva no hacia un origen, siempre imposible, sino hacia la Nada.

No deja a este respecto de llamarnos fuertemente la atención el sentimiento agonístico con el que los poetas hispanoandinos se relacionan con la tradición cultural de Occidente, el cual produce una quiebra con amplias repercusiones en la experiencia religiosa, mística, filosófica y, sobre todo, poética. Vallejo, Gangotena, Dávila Andrade, Jaime Sáenz, quizá desde esta perspectiva configuren un horizonte particularmente rico, apenas explorado en su significación cultural. Tal vez ha llegado el tiempo en que la palabra poética de Gangotena, en ese horizonte, pueda al fin ser escuchada.

Sarajevo: dos planos

Recuerdos de Sarajevo

*Hay días en que miro de buena gana hacia atrás, otros
que el pasado se hace opaco y elusivo. Los intereses
contingentes prevalecen. Luego, de forma imprevista, el
hilo secreto del tiempo que teje nuestra vida revela su
tenaz continuidad. Un desgarró, un vuelco del corazón.
Todo está aún presente.*

Marisa Madieri

I

En un café cerca del centro de Sarajevo, me veo manejando perdido cerca de las pirámides del Señor de Sipán. Recuerdo ese sueño del perfil de mi escarabajo convertido en una sombra roja que se proyectaba sobre el muro de la casa de Alcanfores, ahora demolida. Recuerdo las piedras que caían en las alturas de Canas en lugar de la lluvia y no puedo olvidar, especialmente aquí donde veo pasar gente y tranvías, garabateando un cuaderno loro —en realidad el cuaderno es Navarrete, pero en mi memoria me suena mejor Loro porque solía escribir en esos cuadernos con piedras incaicas y mapas de colores, y cuando me senté en el café no había gente ni tranvías, tan solo una jovencita bosnia que sonreía ante mis masticadas palabras y me servía ese café denso y espeso con un vaso de agua—.

II

No sé si pensaba tanto en las playas del norte, pero una fila de huacos mochica pugnaban por ocupar mi cabeza y caminaba por las empinadas calles tropezando con cementerios sin cruces y las altas torres de las mezquitas. Trataba de recordar las piedras del valle sagrado y me cruzaba con gitanos que recogían una lavadora abandonada en una esquina en un mercedes viejo y enorme. ¿Necesito en verdad una cámara? Trataba sin cesar de pensar en la brisa marina de las siete y veía los muros ahuecados por las balas. Y cuando casi ni pensaba en el ceviche,

me topaba con las mesas al aire libre por la calle más transitada, con ese olor a café, tabaco y carne frita.

III

Un día pude ver en un periódico local la imagen de un antiguo hombre peruano de Caral. Pero no lograba que me acompañase, porque resaltaba mi soledad, mi cansada nostalgia por mi familia, mi abrumado sentido de pérdida de comunidad, mis inútiles intentos de abrazar a otras madres, la memoria de tantos sabores y olores que se levantaban como un cordón mágico alrededor de mi cuello. [Peruanski Arheolog]

IV

Somos otra dimensión que nadie lee ni escucha. Cruzo el río en un puente de piedra donde empezó la gran guerra y se descascara mi fe en la paz, mis buenos deseos, mi solidaridad con los demás —y mi pudor literario por frases como ésta—.

V

Y solo nos queda encontrar el trazo milenario —antiguo eco de vida, marca que no se deshace, lo que distingue el desierto de dunas, las furias sin penas, los goles perdidos, la historia de siempre, la Lima de mis huesos, las ramblas de mis panes, el sol de los apus, el agua escondida, las marcas que no se ven—. Lo que no se descascara por dentro como el árbol platónico, el amor por la vida, este viento de Caral por los Balcanes.

VI

Recordar aquello que late y vive en el alma y las venas, los momentos más frescos en la punta de los dedos. Disponer de la autoridad del placer imborrable.

VII

La bella ciudad es un sueño profundo, una vela que se sopla, un dulzor en la punzante amargura del ahuecado laberinto, una fiesta de almas en pena que danzan entre cenizas a la luz del día, un travelling

surrealista, un gesto inoportuno fuera de lugar, una fuente infinita de agua y de preguntas.

VIII

Las calles suben o bajan, me llevan al fondo de una ciudad centenaria, misteriosa, herida, descuidada, pero hermosa. La adivino por su aire, sus palabras ajenas a mi oído me cantan un laberinto al que parezco entregarme —con placer—. Las calles, sus rostros, sus esquinas, me guían por más sorpresas y camino sin descanso. Miro los árboles que rodean la ciudad desde colinas, cerros, montañas y puede ser la Ítaca de un poeta que busco sin descanso en las librerías, en el aire vacío de la biblioteca arruinada, en las miradas descuidadas de algún caminante, busco el poema que quiero leer en algún rostro, en algún gesto, en alguna sombra, en algún rincón. Me resisto a ver la sola imagen del dolor, busco otra imagen de Sarajevo, en algún olor, en alguna sonrisa, en alguna frase, en algún tomate, camino entre fantasmas y les pregunto por las chispas colectivas, por los signos aún no leídos que descubran el placer amable que respiro, pero la gente camina distraída, ajena al poema que traduzco, lejana a este lenguaje de esperanza que no entiendo.

IX

¿Qué es esa ciudad encantada? Un sueño que vuelve cuando llueve y me mojo, un sueño que me habla, que duele, que corta, que hiere sin notarlo, que me vuelve rencoroso. El horror se esconde y con una cámara recorro sus huellas sin saber de sus garras, sin notar su cruel zarpazo, sin reconocerlo en las paredes sin estantes. Las ventanas más inútiles se señalan en los mapas imaginarios como una foto al azar. ¿No sería mejor regresar a casa o al café y olvidar como todos? Un gesto de profundo desconsuelo abre la boca del monstruo. Escribo vulnerable y atónito.

Hasan en Machu Picchu

I

pensamientos leves, llenos de tristeza y serenidad
inundan el paisaje y absorben la belleza
ningún horror se destapa
una página en blanco inmensa
se abre ante los ojos

II

Hasan es cineasta musulmán bosnio
Que volvió a perder todo en Oregon
le encanta que pase el tiempo
Ahora anda cerca de las tres ventanas
Y aunque no entiende mucho
Cruza los andenes de esta magnífica ciudad
Para arrastrar lentamente las horas

III

Le dicen que los glaciares
Se han achicado un cuarto de su tamaño
Pero los ve grandes y bellos
Como su buick Riviera

IV

La piedra tiene el efecto del cigarrillo
Para el tiempo
Se sienta en una andenería
Y comienza a buscar la parte donde
se queda a solas consigo mismo
Y expulsa todas las preocupaciones
Y obligaciones

V

Se olvida del libro
Se olvida de su tío

Se olvida de todas las heridas
Se olvida de los muertos
Se olvida de los francotiradores
Las ideas se le van
Cree que necesita un lapicero y un papel

VI

Trata de ignorar los ruidos de los turistas
Apenas puede notar los pájaros
Pero solo unos momentos de escritura
Y la música entra en su piel.

VII

Espera que se desintegre el reloj
Que sus palabras se metan entre las piedras,
Claro, los ruidos persisten como los vicios
Y perjudican el artificio que lo lleva
Al filo de un deseo desconocido
Que apenas asoma en el calor que dora
La página en blanco y recalentado espera
Que la piedra hable
O al menos que ría
Y en medio del entusiasmo
Solo espera el pequeño pecho azul que da vueltas
Ah ese aire embellecido
Ya el vuelo es un minirecuerdo
Que se diluye en el bullicio
Y cómo alzar la voz de esa sabia belleza
Que alimentó su alma como el café de Sarajevo

VIII

¿Cómo ser espejo de la película que no termina?
La belleza pétrea se filtra
En la intuición del tiempo detenido
Derretido torcido hecho chicle
Esta presencia de diseños y recovecos
Gris y verde
Iluminada por la paz de las montañas

Desbordada por una sed muy antigua
Que hinca en el bolsillo
¿Cómo reflejar tamaña hermosura?
Busca la sonrisa involuntaria
Con las miradas que hacen de cámara
El poema-ojo se convierte en un pequeño
Agujero de los pesos que el deber reclama
Como en los sueños
Se yergue la belleza ausente
De no hacer nada
No quiere esforzarse para nada
En el plano-verso
se detiene ahora
Como para sentarse en una mesa de Sarajevo
Aquí frente a un árbol de Machu Picchu

IX

El eco de la sangre
Por muy dispersa y distante
Que moje y moja
El alma ahora
Moja que se moja
El agua escondida
Sale y entra por las venas
En la cima de la montaña

X

La belleza es la mejor cura
Para el dolor y el miedo
Y la distancia y la nostalgia
Teoría de la vida
Gesto iluminador
Lugar de la sonrisa
Piedra de la paz
Antídoto contra el horror
La belleza que traspasa
Moja y refresca y abruma

Vuelta a la otra margen

La noticia llegó al fin y fue definitiva: no podrían bajarlo de aquel avión. Simplemente no había forma. Desde luego no compartió la evidente decepción que sufrieron las tres aeromozas que aún esperaban con él en la cabina. Ya se imaginaba, debido a la confusión que podía divisar en la pista de aterrizaje, al tránsito de los pequeños carros cuyas luces amarillas revoloteaban de un lado para el otro, a las comunicaciones indescifrables por radio a la Torre de control, y a las respuestas entrecortadas desde la Torre más indescifrables aún, que sería inútil la espera. Al oír la noticia entonces, a diferencia de la transparente desazón de la tripulación que lo acompañaba, lo suyo estuvo más próximo a la vergüenza que al desencanto. Incluso pensó en abandonarlo todo, no continuar más con la escena y, en un acto que a vista de todos podría bordear con lo heroico, levantarse y bajar por su cuenta dando pequeños saltos la gran escalera metálica, cojear hasta migraciones, gatear hasta recoger su maleta y salir arrastrándose de aquel aeropuerto para poder, en la tranquilidad de su taxi a casa, maldecir la precariedad del Jorge Chávez y del Perú con serena amplitud y elocuencia.

Pero su fastidio y creciente bochorno se convirtió en indecisión pasmosa al ver que la tripulación, harta ya por la demora, parecía tramar alguna salida para bajarlo a como diera lugar de ese avión. Y era comprensible; en los veinticinco minutos que había demorado la noticia en llegar, las aeromozas se habían entretenido revisando tontamente el contenido de ese leve equipaje que suelen llevar los miembros de la tripulación y que la premura y la costumbre viajera les obliga a ordenar cada vez de manera más metódica y eficaz; de modo que después de unos, digamos, tres veloces minutos, los veintidós restantes los ocuparon en conversar de vuelos, salidas y conexiones, de lo deplorable de una situación como esta y la pésima infraestructura de otros aeropuertos —de otros países también miserables—, en mencionar lo terrible del cansancio, y en mirarlo de vez en cuando como la causa concreta de una demora que, para alguien acostumbrado al espartano horario de las aerolíneas, no solo era insufrible, sino que parecía ya tornarse mortal. Al menos eso se le ocurría mientras las veía ir y venir por los pasillos, preguntándole con esa amabilidad inquebrantable de aeromoza si podían hacer algo por él, si necesitaba algo mientras esperaba, para luego de pasados varios minutos intercambiar esas pregun-

tas amables e institucionales por apuradas miradas de compasión y finalmente, lo que más le inquietó, distraídas preguntas sobre su accidente y si efectivamente su pierna estaba “totalmente” inmovilizada. Preguntas que él respondía afirmativamente siempre con exasperante calma y cortesía, pero que reconoció con nitidez que en otro contexto habrían sido decididamente inoportunas. Era claro que esperaban su colaboración en la confección de su plan de escape, una pequeña ayuda, algo así como un arrebató por el cual él, pasajero afectado, indignado por la absurda negligencia del aeropuerto de no tener una silla mecánica para minusválidos, habría de levantarse cojo como estaba y, en brazos de la tripulación que restaba, bajaría a saltos la escalera, furioso por la decisión a la que se había visto obligado. Quizás con eso todos se hubiesen sentido mejor, lo sabe; pero esta idea, que ya había sopesado poco antes de que llegara la noticia, le parecía extrema y de mal gusto, más aún tomando en cuenta los excesivos cuidados que habían tenido con él desde Guadalajara, y además en la conexión del D.F. ¿Acaso lo habían transportado diligentemente por aquellos aeropuertos y lo habían dejado a cargo de serviciales y bellas anfitrionas de la agencia, las cuales se desvivían por atenderlo y llevarlo en silla de ruedas a comprar licores sin impuesto, cigarrillos que no fumaría y revistas que apenas había ojeado y best-sellers que olvidaría bajo su asiento o al punto que él quisiera, para luego acabar la jornada dando brincos de perro atropellado sostenido por operadores y aeromozas bajo la garúa de la madrugada limeña? En medio del atasco de esa noche, algo en esa imagen lo deprimió terriblemente, y lo sumió en el silencio. Pensó que todo habría sido distinto si la aeromoza parecida a Amalia se hubiera quedado a su lado. Pero ya no estaba ella; había descendido del avión con premura y una sensación de alivio lo había embargado al verla alejarse por la rampa a través del vidrio de su asiento. Hubiera detestado que ella lo viera de ese modo, la acostumbrada mirada de conmiseración y lástima en los mismos, los exactos ojos verdes que le habían recordado de pronto la imagen perdida de aquella Amalia de su adolescencia, y desde un inicio le enfatizó que el problema no era nada serio, apenas un desgarramiento en un ligamento. Cosas del deporte. Ella le sonrió neutralmente y le trajo más maní, lo que él interpretó absurdamente como una señal de amistad e interés propia del lenguaje aeronáutico. Sin embargo, la Amalia aeromoza no se encontraba más allí, había tomado su pequeño equipaje y se había marchado sin siquiera despedirse, y en esos minutos de silencio mientras decidían cómo eliminar del avión al estorbo en el que él se había convertido, trató de aferrarse por un segundo a la imagen difusa que

lo acompañaba. Y había dejado descansar tristemente su cabeza en esa sombra de la nostalgia, que caía del ruido de sus pasos, la otra Amalia, la del recuerdo.

El vuelo había sido tranquilo, incluso cómodo. Se había dormido la mayor parte, y cuando se despertaba le molestaba no poder ir al baño con tranquilidad. Tendría que llamar a una aeromoza y prefería no molestar a nadie; peor aún si venía ella, la Amalia aeromoza, porque entonces tendría que decirle que no, que no se preocupara, y ella se iría en el acto sin darle mucha importancia. Esa indiferencia lo hubiera molestado más. Ya se encontraba algo irritado por la posición - tenía que mantener la pierna estirada todo el vuelo- y el aire acondicionado lo había resfriado. Así que pidió un par de vinos y volvió a dormirse con la esperanza de llegar pronto. Mikhail, quien lo había acompañado desde Guadalajara y que había sido en parte responsable del accidente, no había logrado conseguir un boleto en el mismo horario, así que este, algo emocionado por poder viajar solo, se había marchado unas horas antes y seguramente lo estaría esperando ya en Lima, preocupado por las maletas y los papeles de migración pues era sumamente desordenado y por lo general dejaba que su hermano mayor arreglara esos asuntos. Y a él no le importaba mucho; lo hacía sentir importante a su modo, incluso al pasar momentos tensos como el hallazgo de la navaja en el D.F., lo cual resolvió con tranquilidad diciéndole a su hermano, con aire paternal y sujetándole la nuca, frente a la vista severa del guardia que los revisó, que habría que abrir la maleta grande y guardarla, y listo, todo solucionado. Pero las maletas ya habían sido registradas, así que no encontró más salida, a pesar del rostro turbado de Mikhail, que dejarle la navaja al guardia, quien a su vez la tiró en una vasija de metal en la que yacían muchas otras cuchillas, llaveros extraños, cajas de fósforos, algunas jeringas e incluso algo que le pareció un biberón. El guardia pareció satisfecho y los tres continuaron la marcha.

La encargada que empujaba la silla de ruedas, una señorita mexicana muy joven de cabello trenzado, quiso dirigirse entonces a las oficinas de la aerolínea, pero aceptó con una sonrisa congelada acompañarlos primero a hacer las compras de último minuto que Mikhail requería. Él se disculpó con ella por su hermano, y le dijo que no era necesario que empujara más su silla, que él podría hacerlo. “Las tiendas van de camino”, dijo ella y sonrió nuevamente, y él se dejó llevar poniendo cara de fastidio ante las miradas curiosas, pero sin duda disfrutaba el paseo. Luego de pasar por migraciones, comprar una pequeña botella de adorno de Mescal para un amigo y un polo de “Viva

México tan chido”, quizás para su enamorada, vio acercarse a su hermano al counter de la aerolínea, y luego perderse entre la multitud de pasajeros que abordaban. Su vuelo salía inmediatamente. Se despidieron con un abrazo y una broma acerca de la silla que él no entendió.

Las dos horas de diferencia las ocupó en sentirse un herido hombre de mundo y vagabundear con su silla por las cercanías del counter. Avanzaba las rueditas hacia los puestos de periódico, la máquina de café y se entretuvo hojeando una revista de caza y pesca cuya carátula mostraba uno de esos deformes peces que vivían en las profundidades y que poseía una lucecita en la nariz del tamaño de una perla para atraer a su presa. Una niña de anteojos se le quedó mirando un buen rato y luego desapareció entre los souvenirs.

Disfrutaba la neutralidad del aeropuerto, su indeterminación, la misma sensación de tránsito que a otros desagradaba tanto. Le gustaba pensar que allí, de pronto, podría entablar una conversación con alguien interesante, conocer a una chica linda de un país lejano, cambiar opiniones con algún extranjero y sorprenderlo con el dominio de su idioma, pero nada de esto nunca sucedió e incluso, cuando dos francesas algo alborotadas se le acercaron de pronto para verificar un par de datos, él no solo negó entenderlas, sino que le pareció de mal gusto su invasora desfachatez europea. Pocos minutos antes de abordar, cuando ya empezaba a aburrirse del jueguito de la silla y de su fingida inmovilidad, sintió que lo empujaban de pronto hacia la puerta de abordaje y elevó la cabeza para ver de quién se trataba esta vez. Y todo habría ido bien si, en medio de la confusión de los demás pasajeros que debían soportar que el de la silla de ruedas se registrara primero, él no hubiera reconocido de súbito ese rostro perdido entre tantos otros en su memoria. No podía ser ella, y sin embargo allí estaba, deslizándolo hacia su asiento. Tardó lo que duraba el camino de la manga de abordaje hasta la puerta del avión en concretizar esa imagen, delimitarla, atribuirle una fecha, y finalmente darle nombre. Los demás pasajeros se ubicaban en sus asientos y él los veía pasar, distraído como estaba. “Amalia”, dijo en voz alta. Minutos después, pidió un trago. La mirada impaciente de una aeromoza le hizo caer en la cuenta de que el avión aún no despegaba.

Sin embargo, después de todo este tiempo, ni siquiera recordaba con certeza si su nombre era Amalia. La había conocido a los catorce años, y su amor –al igual que lo leyera muchos años después en un libro– fue un amor que le ensombrecía los años de adolescencia; casto, burgués, psicossomático y que durante mucho tiempo asedió

sus sueños como un fantasma. Claro que en ese entonces no tenía aún ese afán sentencioso, y podía disfrutar sin reparos de lo que su edad, dentro de sus limitaciones, le ofrecía. Y había sido mucho, según recordaba.

La conoció el verano en que, impulsado por su padre, consiguió su primer trabajo. Era un trabajo de salvavidas en la ACJ de Pueblo Libre, al cual debía asistir tres veces por semana de nueve a una. Sin embargo, lo de salvavidas era un decir, como es obvio si no olvidamos que apenas él tenía catorce años. Era más bien una labor de asistente que, según le explicaron, consistía en observar y cuidar a los niños más pequeños que tomaban sus primeras lecciones de nado en la piscina chica, una patera de medio metro de profundidad en sus zonas más arriesgadas. Algo decepcionado —siempre creyó que el título de salvavidas le exigiría un día una prueba heroica frente a todo el club—, trabajó los primeros días con mucho ánimo, pero a medida que el grito de los niños aumentaba en intensidad y el agua saltaba más y más con sus pataleos, su entusiasmo comenzó a languidecer hasta convertirse en mera rutina y el cumplimiento obligado del compromiso con su padre.

Sin embargo, cuando ya él daba el verano por perdido, un día llegó al trabajo, se puso su ropa de baño y la camiseta que decía SALVAVIDAS y que él consideraba ridícula, y al ir a la patera para acomodar los flotadores, encontró a alguien que no había visto antes. Llevaba la misma camiseta que él, solo que las letras se encontraban deformadas por la prominencia de su busto. Sin que pudiera reaccionar, ella se acercó de pronto y le dijo tú eres Rodrigo ¿no?, ven que te tengo una misión, y entonces lo jaló del brazo, lo introdujo en la patera como si fuera un niño más y lo utilizó de ejemplo para los demás pequeños que algo asustados aún se resistían con vehemencia al apasionante desafío del pataleo. Al día siguiente, luego de la humillación de turno —ahora había sido el turno de la mortal hundida de cara de en el agua—, y justo cuando ya acababa la clase y se acercaba a pedirle algún tipo de explicación, la vio acercarse con una pequeña niña en brazos. “Ella es Talía y yo soy Amalia”, le dijo, lo miró con unos penetrantes ojos verdes, y le puso a la asustada niña en los brazos. “Tú nos vas a cuidar a las dos”.

Era la tercera vez que visitaba Guadalajara, y se había prometido que sería la última. Habían ido a visitar a su madre, quien pasaba una larga temporada en Cuernavaca, en el rancho de una amiga de trabajo, y habían decidido coincidir un par de semanas en Guadalajara para celebrar las Fiestas Patrias peruanas aprovechando una convención de

negocios gracias a la cual, prácticamente, no la verían sino apenas dos o tres días. Pero ello no pareció preocuparle a ninguno. Alojados en el Camino Real, uno de los mejores hoteles de la ciudad y que él disfrutaba más que ninguno debido a su aspecto campestre, cada cual hizo planes personales y partió en dirección propia. Mikhail se despertaba a eso del mediodía, bajaba al gimnasio del hotel un par de horas, almorzaba religiosamente una milanesa con papas fritas —que era lo único que podía comer para evitar enfrentarse a la monótona variedad de platillos mexicanos— y luego se perdía cada tarde en la ciudad junto con unos turistas del hotel. Regresaba pasada la medianoche, casi siempre un poco borracho, prendía la televisión y se echaba a roncar en la cama de al lado.

—No entiendo para qué prendes ese aparato si te vas a dormir en un minuto —le decía él, sin levantar los ojos del libro.

—Me gusta el cable mexicano —respondía Mikhail—. Parece que están cantando ¿no?

Luego se volteaba boca abajo y después de unos instantes empezaban los ronquidos. Entonces él esperaba unos diez minutos y luego apagaba la televisión. “¡Estoy viendo!”, gritaba sin moverse Mikhail en un arrebato telequinético y él prendía de nuevo el aparato y así estaban casi más media hora, hasta que desde la cama de al lado ya no había más respuesta que el mero ronquido. Desde luego, a él se le hizo insoportable el asunto y decidió olvidar la lectura y salir por las tardes a visitar las calles empedradas del centro, la infinita cantidad de iglesias que poseía la ciudad así como el ayuntamiento y los murales de Orozco distribuidos en las diversas colonias. Procuró llegar lo más tarde posible al hotel para no tener que encontrarse con su hermano. Probó en restaurantes, pequeños bares, incluso algunos centros comerciales como en Plaza del Sol, pero ninguno de ellos ofrecía las bondades de una agitada vida nocturna, ni siquiera una pacífica traspasada. Él tampoco la buscaba.

Sin embargo, la pulcritud de la ciudad y sus aburridas posibilidades terminaron por agotarlo. Quizás hubiera sido diferente de haber estado acompañado, pensaba, pero luego de casi una semana de tonterías como probar pastas mal hechas, insípidas parrillas argentinas, un sushi que en Lima jamás habría encarado, y de visitar las tiendas de la turística colonia de Tlaquepaque y comprar casi de todo a precios obscenos, de robar más libros de los que podría leer en todo un año, de fotografiar las iglesias grandes y pequeñas hasta que le dio una flojera enorme comprar más rollos de película, la ciudad se le hizo pequeña, enana, casi ridícula, se le redujo de pronto, los murales de Orozco le parecieron tris-

temente huachafos y el sabor de las tortillas un vulgar crimen contra el turismo. Su único placer de esos días se convirtió en la hora de viaje que duraba el camino al hotel por la avenida Vallarta; desde allí, en el asiento del “camión”, observaba la amodorrada noche mexicana, el resplandor mortecino de sus luces y las montañas que rodeaban la vida urbana y cuyas faldas, antes desnudas, parecían año tras año, cubrirse más de la creciente marea de casas pobres sin un lugar donde instalarse. Recordaba además, cada vez que recorría ese camino, una que otra persona a la cual le debía un regalo y se prometía no olvidar nada esta vez, aunque siempre era lo mismo. Entonces se aproximaba la zona residencial, los centros comerciales llenos de jóvenes de pelos parados vestidos a la moda implacable de MTV, las diminutas discotecas abiertas apenas hasta la 1 a.m., los fast-food y su venta de carnitas, chilaquiles y “vampiros”, los turistas náufragos en sus vacaciones y sus sonrientes hoteles, y la avenida Vallarta, discreta, guardaba su verdad para otros.

Frente a todo esto, no le quedó más remedio que refugiarse en las instalaciones ahora casi vacías del hotel, lo cual, de cierta forma, lo tranquilizó porque así podría moverse por los pasadizos, husmear por las habitaciones mal cerradas, y quedarse hasta tarde en la sala de juegos viendo las repeticiones de los partidos de fútbol para no tener que combatir contra los ronquidos de Mikhail y su ebria telequinesis. Sin embargo, de todas las opciones redescubiertas, la que sin duda le trajo más satisfacciones fue la reconquista de la piscina, la “alberca”, libre de molestos intrusos. Allí pasó tardes enteras, cual ajolote, abandonado al sol con medio cuerpo en el agua. Luego llegó su madre, completaron la rutina respectiva de cariño y afecto, salieron a cenar de vuelta a Tlaquepaque, escucharon mariachis y disparos de salva, fueron de compras y rieron un poco, e incluso hablaron de irse todos juntos a Mérida una semana más a casa de unos tíos; y él sintió que lo invadía un ánimo extraño, algo así como un matiz de la esperanza, casi un sentimiento de reconciliación hacia ella.

Pero el último día mientras arreglaban sus equipajes, pocas horas antes de partir, ella les dijo que si querían se adelantaran a Mérida; aún tenía algunos asuntos que solucionar en Cuernavaca y debía regresar cuanto antes. Quizás después podría alcanzarlos.

—Cuida a tu hermano —le dijo antes de marcharse.

—Está bien —respondió Mikhail con una media sonrisa.

Los dos lo miraron agradecidos por la broma y él se dio media vuelta y entró al hotel. Luego se despidieron con un beso y él vio alejarse el taxi de su madre por la plaza Minerva. Luego se perdió por Vallarta.

Esa misma noche volaban. Pero apenas eran las tres y media y ambos se encontraban en la habitación, algo incómodos, sin saber bien qué hacer. Se comieron un “vampiro” a la vuelta del hotel y luego decidieron aprovechar el sol que quedaba para ir a la piscina, quemarse un poco y, en medio del invierno peruano, dar prueba de la utilidad de las vacaciones.

Entonces sucedió el accidente.

Amalia era la forma de su verano. Cada mañana, su salida de casa hacia el trabajo se convirtió en una fuente de dicha y posibilidades inexploradas. En un principio trató de serenarse ante su imponente presencia, pero era inútil; simplemente le bastaba verla para descontrolarse y balbucear sus respuestas. Ella se reía, y lo más seguro es que hubiera notado en su rostro más de una vez la sonrisa estúpida del amor que florece. Entonces se entregaban de lleno al trabajo, si es que a remolonear en la patera se le podía llamar trabajo. Tuvieron la suerte de convertirse en tutores personales de dos niños cuyos padres habían exigido un trato especial; uno de esos niños era la pequeña Talía, y el otro un diablillo de apenas dos años que tenía predilección por orinarse en la tibieza de la piscina. Su labor entonces se convirtió en conocerse a través de las bromas que ella le hacía y que él celebraba con Talía entre sus brazos arrastrándola por el agua como si fuera un pequeño lagarto. Amalia conducía al otro niño al baño cada vez que podía y él la veía ir y venir a la diminuta piscina y observaba, extasiado, su figura elocuente. Era pequeña, lo recuerda, pero poseía una piel tersa y unas amplias caderas que él procuraba rozar cada vez que podía dentro del agua.

Ella era mayor y él lo sabía; Amalia tenía diecisiete, y él apenas catorce, y esa diferencia abismal fue quizás la razón de que luego del trabajo se convirtieran en infatigables cómplices. Merodeaban por el club y la piscina hasta que el sol los abandonaba y el padre de Amalia, un socio muy respetado, pasaba a buscarla. Él se convirtió en la envidia de los demás adolescentes que veraneaban en el club y Amalia parecía notarlo porque, a propósito, al pasar frente a un grupo de ellos que la miraba íntegra devorándola, ella lo abrazaba y le cogía el brazo para posarlo en su cintura. Y Amalia parecía conocer a todos en el club, saludaba a cada uno a su paso y siempre se quedaba conversando con alguna señora sobre trivialidades que a él le parecían la vida entera. Luego conversaban un poco y ella le invitaba helados, le hacía preguntas sobre el colegio y después volteaba la mirada hacia la piscina sin escuchar las respuestas que él le daba. Y todo ello nunca le pareció

una burla, sino una mentira de a dos en la que él no participaba. Después de todo, él era un chiquillo lampiño y algo obeso, jamás un candidato posible como a los que, según se había enterado, Amalia estaba acostumbrada. Por eso la dejaba hacer, porque la esperanza tiene esos matices de imposibilidad a los que uno puede aferrarse.

Solo una vez, en todo el verano, pudo decir que la había visto nerviosa; sucedió cuando acababan el turno y pasaron al lado del salón de juegos. Ella había olvidado su toalla y su cuerpo goteaba dejando un camino por donde pasaba; entonces pareció distinguir a alguien en la mesa de billas que se encontraba en el fondo, un sujeto alto, quizás de no más de veinte, que fumaba un cigarrillo; el joven le lanzó una mirada seca, acompañada de una media sonrisa. Amalia se detuvo de pronto y le pidió a él, a Rodrigo, que sí llevaba toalla, que se la diera en el acto. Casi se la arrebató. Se cubrió el cuerpo con apuro y siguió caminando y el sujeto que jugaba billas a lo lejos hundió la cara en su juego. En ese momento, le pareció haberla visto llorar, pero dado lo húmedo de su cabello, nunca estuvo seguro de si eran lágrimas o agua lo que caía por su rostro. Y esa fue la única vez y nunca se atrevió a preguntarle nada; los demás días continuaron la rutina del trabajo, el roce bajo el agua, y tumbarse a un lado a tomar sol y secarse o a comer un helado. Luego se sumergían en la piscina grande y allí él la observaba ir y venir y, cuando la veía distraída, con el pretexto de bucear, aprovechaba para zambullirse y observar sin refreno sus piernas insuperables, los pliegues de su ropa de baño, las comisuras inquietas que se hundían entre sus nalgas, la feraz mata oscura oculta bajo la tela y que daba forma a su imaginación; el busto inflamado y los pezones convertidos en dos pétalos dulces que él habría saboreado con paciente entrega. Entonces ella se zambullía también y lo atrapaba en pleno deleite, se sonreía bajo el agua, y luego salía a tomar un poco de sol recostada en su toalla. Él aguardaba hasta que la leve erección disminuiera, y luego se echaba a su lado. Así, el sudor de su frente caía bajo el peso de su ansia. Al final de la tarde, luego de su juego de pelota con otros entusiastas socios, el padre la recogía puntual a las seis. Y así giraba la rueda de su fortuna cada día.

De pronto lo sorprendió el pago del mes, y la cercanía del fin de la burbuja. La realidad estaba hecha de dos semanas más; y ese era todo el plazo al que él podía aspirar.

En realidad no fue gran cosa. Aburridos por el calor de la tarde, se habían puesto a jugar a arrojar en la piscina y, algo emocionados porque hace mucho no se divertían de ese modo, Mikhail se entu-

siasmó demasiado y lo empujó contra el vértice de la piscina. Resultado: un golpe contundente en la rodilla que lo obligó a irse cojeando hasta el cuarto, alertando de ese modo al personal de la “alberca” que circulaba a esa hora. El problema estaba, después de todas las atenciones dadas por el hotel, las llamadas a médicos particulares y la firma de papeles que descartaban una posible demanda de su parte contra la cadena de hoteles, en explicar que el golpe había sido fuerte, es cierto, pero que ya la rodilla no le dolía tanto y que probablemente a la mañana siguiente podría caminar para tomar su vuelo. Pero el detalle fue que a la mañana siguiente una silla de ruedas lo esperaba en la puerta de su habitación y Mikhail se rió a carcajadas pensando en que él debía llevar a su hermano mayor hasta Perú en esa cosa. Entonces apareció una encargada del hotel, algo apretada y somnolienta pero sin duda simpática y le preguntó si ya se encontraba listo, y prácticamente lo obligó a sentarse en la silla de ruedas y así lo trasladaron de un lado para otro, en autos especiales, con servicios especiales y puertas también especiales de las cuales también Mikhail se benefició. Y el asunto duró desde Guadalajara hasta el D.F. y luego la conexión a Lima. Allí fue que surgió el verdadero problema. Y ello, sumado a la presencia desconcertante de la Amalia aeromoza, había resultado en la lamentable circunstancia que lo tenía ahora atrapado en un avión sin pasajeros y con una tripulación que al parecer ya lo detestaba y que pensaba, por el bien de todos pero más el de ellos, en bajarlo cargado y abandonarlo posiblemente en la enfermería o en algún counter que se compadeciera de él.

Se dijo que tenía que hacer algo entonces. Todo esto era simplemente ridículo; la sensación de ser el último en el avión, los cuchicheos de las aeromozas, no poder pisar suelo peruano, el cosquilleo en la pierna y el entumecimiento. Todo era tan absurdo y lejano, como una ciudad que calla para que no se la perciba. Al demonio. Bajaría. Todo se solucionaría.

Sucedió la última semana de clases en el club y quizás allí, ahora que lo piensa por última vez, todo empezó a desmoronarse. Amalia y él continuaron entregándose al juego de la complicidad y pronto comenzaron a distraerse levemente del trabajo. Para ella, eso no era motivo de culpa, a fin de cuentas ella no recibía un sueldo sino que era una ayuda al club, un capricho de su padre que cumplía solo para darle gusto. Sin embargo, para él sí llegó a ser preocupante, solo que se dio cuenta demasiado tarde. Esa mañana Amalia llevó al pequeño al baño como de costumbre y él se quedó con Talía enseñándole a patear

utilizando una tabla de hule. Alegre, ella le había perdido casi por completo el miedo al agua, y él lo había considerado, a su modo, como una pequeña victoria personal. Entonces Amalia volvió del baño y conversaron sobre qué harían el próximo verano. Ella le hizo prometerle, casi entre lágrimas –detalle que lo conmovió profundamente– que volvería el verano siguiente, y le propuso encontrarse en este mismo lugar un día determinado a una hora determinada. Una promesa vacía pero que en ese instante lo era todo. Sabía que lo que venía era un abrazo e hizo lo que correspondía: intentó darle un beso. Pero algo lo detuvo. Volteó la cabeza y en un inicio no pudo verla, tan solo la tabla de hule avanzaba quieta por el agua dejando a su paso una breve estela. Entonces corrió hasta el otro lado de la piscina, hundió las manos con prisa, y sacó del agua el cuerpo endeble de la niña. Sintió como si un frío helado lo atravesara por completo, y lo quebrara. La sacudió torpemente presa del pánico y Talía reaccionó al instante tosiendo y vomitando agua.

Después vino la madre angustiada, algunos gritos, reprimendas, explicaciones atropelladas y el despido intempestivo dos días antes de acabado el curso. Luego la despedida y el recuerdo de la promesa. Risas nerviosas y Amalia mirándolo lánguidamente después de una sonrisa cincelada y un abrazo cerrado como una muralla. Mirándolo como si en realidad él y ella no hubieran llegado a tiempo en ese rescate, como si hubieran dejado ahogarse en aquella piscina de verano algo más, indefinible e inalcanzable en esa otra margen. Algo irrecuperable.

Entonces se deshizo del recuerdo, aburrido ya de tanta nostalgia. Dijo que sí al plan de descenso de emergencia y dos operadores lo bajaron del avión haciendo una sillita con los brazos cruzados. Sintió la garúa limeña y el frío de la noche de julio lo devolvió de pronto a la pista de aterrizaje, a sus carritos llenos de luces giratorias y al ritmo de los saltos que le originaba el trote de los operadores que lo llevaban primero hasta la rampa, luego lo hicieron pasar por migraciones primero que nadie y, finalmente, lo depositaron en la salida previa a la revisión final de las maletas. A lo lejos pudo ver el rostro impaciente de Mikhail que le hacía señas con la mano. Lo saludó también.

Entonces la vio por última vez. Casi veinte años después se reencontraba con ese rostro. La Amalia aeromoza, a pocos metros de él, lo observaba de brazos cruzados y una media sonrisa que parecía decir “te he descubierto”.

Se acercó a él y sujetó su pequeña maleta.

–¿Necesita ayuda? –y la frase sonó más a una afirmación para ella misma, acostumbrada a la pregunta retórica previa al servicio.

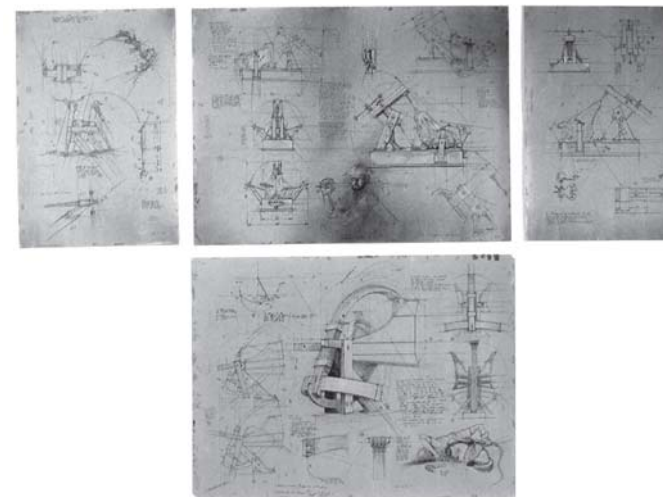
Entonces vio cómo ella cargaba sus maletas (las suyas y la de él) y empezaba a dirigirse a la zona de salida. Él se aproximó a ella, caminando con una leve cojera.

–Creo que desde acá ya puedo solo –dijo sonriendo. Se acercó y levantó su maleta y le dijo algo al oído.

Luego le dio la espalda y avanzó unos pasos. Ella se sorprendió, y se quedó allí detenida, atrapada bajo la luz quirúrgica del aeropuerto; “¿no se caerá?”, alcanzó a decir entre labios y luego lo vio alejarse caminando pausadamente hacia la zona de revisión. Apretó el botón designado. La luz dio rojo y le obligaron a abrir la maleta. Y a pesar de la agotadora noche, de algún modo se sintió agradecido: sabía que, como siempre, algo había olvidado, pero esta vez no estaba seguro de qué y hubiera querido descubrirlo. Quizás algo en su equipaje, la forma de la ausencia, se lo revelaría.

Abrieron su pequeña maleta y buscaron en cada rincón, registraron cada palmo, hurgaron con voracidad en lo profundo, como si buscaran algo en concreto; vaciaron incluso el contenido hasta dejar allí su ropa, sus recuerdos, todo expuesto, frente a él. Pero no encontraron nada de valor. Tan solo unas prendas y unos recuerdos húmedos, quizás por alguna botella abierta.

Así que lo dejaron marcharse.



La verdad de las máscaras (Un apunte sobre la ilusión)

En muchos de los ataques un tanto violentos lanzados en Inglaterra contra el esplendor de las puestas en escena tan característico hoy de nuestros reestrenos shakespearianos, los críticos parecen asumir de modo tácito que el propio Shakespeare era más o menos indiferente a los trajes de los actores y que, de haber podido ver la representación de *Antonio y Cleopatra* ofrecida por la señora Langtry, quizás hubiese dicho que la obra, y sólo la obra, es lo importante y todo lo demás apenas cuero y tela. También, a propósito de la exactitud histórica en la indumentaria, lord Lytton, en un artículo publicado en *Siglo Diecinueve*, dictamina, como si fuese un dogma en arte, que la arqueología está fuera de lugar en la representación de cualquier obra de Shakespeare, y el afán por introducirla una de las más estúpidas pedanterías propias de una época de mojigatos.

Más adelante analizaré la posición de lord Lytton pero, sobre esa teoría de que Shakespeare no se preocupaba demasiado por el vestuario de su teatro, quienquiera se tome el trabajo de estudiar su método verá que ninguno de los dramaturgos franceses, ingleses o atenienses confiaba tanto como él en los efectos de ilusión provocados por la vestimenta de los actores.

Consciente de que el temperamento artístico siempre se fascina por la belleza de los trajes, constantemente introduce en sus obras mascaradas y bailes, por simple consideración al placer que proporcionan a la vista; y todavía tenemos sus puestas de escena para las tres grandes procesiones en *Enrique VIII*, que se caracterizan por sus minuciosos detalles, desde las divisas de la Casa de Lancaster hasta las perlas en la cabellera de Ana Bolena. A un empresario moderno le resultaría muy fácil reproducir tales desfiles según Shakespeare los diseñó; y tan exactos eran que, por aquellos días, uno de los oficiales de la corte, al escribir un informe para un amigo sobre la última representación de la obra en el Teatro del Globo, se queja por su carácter realista y, en particular, de la puesta en escena de los caballeros de la Orden de la Jarretera, como si los trajes e insignias de la orden se hubiesen calculado para ridiculizar las verdaderas ceremonias; con espíritu similar al del gobierno francés, cuando hace algún tiempo prohibió al señor Christian, ese delicioso actor, que apareciera en uniforme, aduciendo

que parodiar a un coronel perjudicaba la gloria del ejército. La suntuosidad del vestuario que distinguió la escena inglesa bajo la influencia de Shakespeare fue atacada en todas partes por los críticos contemporáneos, no como regla general, con argumentos sobre las tendencias democráticas del realismo pero, más usualmente, con esos fundamentos morales que son siempre el último refugio de gente sin el menor sentido estético.

Quisiera, sin embargo, enfatizar un punto: Shakespeare no se limitaba a apreciar el valor de los bellos trajes por el carácter pintoresco que añaden a la poesía, sino que veía la importancia de la ropa como medio de producir ciertos efectos dramáticos. En muchas de sus obras, tales como *Medida por medida*, *La duodécima noche*, *Los dos caballeros de Verona*, *Bien está lo que bien acaba*, *Cimbelino* y otras, el efecto de ilusión depende del carácter de los diversos trajes usados por el héroe o la heroína. La deliciosa escena en *Enrique VI* sobre los milagros modernos de la curación por la fe pierde toda su gracia si Gloster no viste de negro y escarlata, y el desenlace de *Las alegres comadres de Windsor* depende del color del vestido de Ana Page. En cuanto al uso que Shakespeare hace de los disfraces, los ejemplos son casi innumerables. Póstumo oculta su amor vestido como campesino y Edgardo su orgullo bajo los harapos de un idiota; Porcia viste el traje de un abogado y Rosalinda va ataviada “como un hombre, hasta en el menor detalle”; el morral de Pisanio cambia a Imogena en el joven Fidel; Jessica se fuga de la casa paterna vestida como un muchacho y Julia recoge su pelo rubio con fantásticos lazos de amor y se pone jubón y calzas; Enrique VIII corteja a su dama vestido como pastor y Romeo a la suya como peregrino; el Príncipe Hal y Poins aparecen primero como salteadores de caminos con toscos trajes de hilo grueso y luego con delantales blancos y chaquetillas de cuero como los mozos de una taberna y en cuanto a Falstaff, ¿acaso no aparece como un bandolero, una anciana, Herne el cazador y el atado de ropa destinado al lavadero?

También sobran ejemplos del uso de la vestimenta como modo de intensificar las situaciones dramáticas. Tras el asesinato de Duncan, Macbeth aparece en camisón como si recién se despertara; Timón termina en harapos la obra que había comenzado en todo su esplendor; Ricardo adula a los ciudadanos de Londres ataviado con una armadura pobre y gastada, y ni bien sube al trono pisando sangre, marcha por las calles coronado y con las órdenes de San Jorge y de la Jarretera; *La tempestad* llega a su punto culminante cuando Próspero, arrancándose su traje de mago, envía a Ariel a buscar su sombrero y su espadín para reaparecer como el Gran Duque italiano; el mismo es-

pectro en *Hamlet* cambia su vestimenta mística para producir distintos efectos; y en cuanto a Julieta, un dramaturgo moderno posiblemente la hubiese hecho yacer con su mortaja, y así la escena habría resultado simplemente horrorosa, pero Shakespeare la atavía con vestidos ricos y espléndidos, cuya belleza convierte el sepulcro en “un efecto festivo, pleno de luz”, transforma la tumba en una cámara nupcial y da a Romeo la réplica y el tema de su parlamento acerca del triunfo de la belleza sobre la muerte.

Aun los menores detalles de los vestidos, como ser el color de las medias de un mayordomo, la guarda en el pañuelo de una esposa, la manga de un joven soldado y los sombreros de una dama elegante se vuelven en manos Shakespeare cuestiones de verdadera importancia dramática, e incluso algunos de ellos condicionan la acción de un modo absoluto. Muchos otros dramaturgos se sirvieron del vestuario como un método de expresar directamente al público el carácter de un personaje al entrar a escena, aunque difícilmente de modo tan brillante como lo hizo Shakespeare en el caso del dandi Parolles cuya vestimenta, dicho sea de paso, sólo un arqueólogo puede comprender. Lo divertido de un maestro y su criado cambiándose los sacos delante del público, de unos marineros náufragos peleando al repartirse un lote de ropa fina y de un hojalatero a quien engalanan como un duque mientras está borracho pueden considerarse parte de ese gran papel que el vestuario siempre desempeñó en la comedia, desde los tiempos de Aristófanes hasta los del señor Gilbert; pero nadie como Shakespeare ha logrado, sólo por medio de los detalles en la ropa y los adornos, contrastes tan irónicos, tales súbitos efectos trágicos, tanta piedad y patetismo. Armado de pies a cabeza, el rey muerto merodea por las almenas de Elsinor porque algo no anda bien en Dinamarca; el caftán de judío de Shylock es parte del estigma debajo del cual se retuerce esa naturaleza herida y amargada; al suplicar por su vida, Arturo no encuentra mejor alegato que referirse al pañuelo que le había dado a Huberto:

¡Ten piedad! Cuando te dolía la cabeza
te até a la frente mi pañuelo
(el mejor de cuantos tenía, pues una princesa me lo había bordado)
y nunca te lo he vuelto a pedir;¹

1 *Rey Juan*. Acto IV, escena primera.

y la servilleta manchada de sangre de Orlando² pone la primera nota sombría en ese exquisito idilio pastoral, y nos muestra la profundidad de los sentimientos de Rosalinda, ocultos bajo su extravagante ingenio y sus bromas premeditadas:

Anoche estaba sobre mi brazo; la besé;
ojalá no haya partido a decir a mi señor
que no concedo mis besos a nadie, sino a él,

dice Imogena, bromeando sobre la pérdida de la pulsera que ya estaba camino a Roma para robarle la confianza de su marido;³ el pequeño Príncipe conducido a la Torre juega con la daga en la cintura de su tío; Duncan envía un anillo a lady Macbeth la noche de su propio asesinato y el anillo de Porcia convierte la tragedia del mercader en una comedia conyugal. York, el gran rebelde, muere con una corona de papel sobre la cabeza; el traje negro de Hamlet es una suerte de nota de color en la obra, como el luto de Ximena en el *Cid*; y el punto culminante del discurso de Antonio es cuando exhibe el manto de César:

Aún recuerdo
la primera vez que César se lo puso.
Fue una noche de verano, en su tienda,
el día en que venció a los nervios.
¡Mirad, por aquí penetró el puñal de Casio!
Y ved qué desgarrón abrió el envidioso Casca.
A través de esta otra lo apuñaló su bienamado Bruto...
¡Almas compasivas! ¿Por qué lloráis, si aún sólo habéis visto
la rasgada vestidura de nuestro César?⁴

Las flores que Ofelia porta en su locura son tan patéticas como las violetas que florecen en una tumba; el efecto del vagabundeo de Lear por el páramo se intensifica más allá de lo indecible con su fantástico atavío; y cuando Cloten, mosqueado por la burlona sonrisa que arranca a su hermana el atuendo de su marido, se calza ese mismo traje para castigarla con el peso de la vergüenza, sentimos que nada hay en todo el realismo francés moderno, ni siquiera en *Teresa Raquin*, esa obra

2 *Como gustéis*.

3 *Címbelino*, escena III.

4 *Julio César*, acto III, escena II.

maestra del horror, comparable, por su terrible y trágica significación, con esa extraña escena de *Cimbelino*.

En cuanto a los diálogos, también algunos de sus más vívidos pasajes están sugeridos por el vestuario. Así, Rosalinda dice:

¿Crees tú que aun vestida de hombre,
por gusto llevo yo chaleco y calzas?⁵

Y Constanza:

El dolor ocupa el sitio de mi hijo ausente,
llenando con su forma sus vestidos vacíos;⁶

y el inmediato, agudo grito de Isabel:

¡Ah, rasgad en dos mis lazos!⁷

son sólo unos pocos de los muchos ejemplos que podríamos citar. Uno de los más bellos efectos que he visto en escena era el producido por Salvini, en el último acto de *El rey Lear*, cuando arrancaba la pluma de la gorra de Kent y la posaba sobre los labios de Cordelia al llegar a este verso:

Esta pluma se sacude, está viva!

El señor Booth, cuyo Lear tenía muchas nobles y apasionadas cualidades, arrancaba, recuerdo, un poco de pelo a su armiño, arqueológicamente incorrecto, para lograr el mismo efecto, pero el de Salvini era el más bello de los dos, y también el más real. Y quienes vieron al señor Irving en el último acto de *Ricardo III* no habrán olvidado, estoy seguro, cuánto aumentaba la agonía y el terror de su sueño por contraste con la calma y la quietud que lo precedían y la recitación de estos versos:

¿Cómo, es más liviana ahora mi visera
y toda mi armadura se encuentra ya en mi tienda?
Cuida que la madera de mis lanzas sea fuerte y no pese
[demasiado...]⁸

5 Acto III, escena II.

6 *Rey Juan*. Escena IV.

7 *La tragedia de Ricardo III*, acto IV, escena I.

8 *Id. ibíd.*, acto V, escena III.

versos que tienen un doble sentido para el público, al recordar las últimas palabras que la madre le gritó a Ricardo al marcharse él hacia Bosworth:

Vaya, pues, contigo, mi peor maldición
y ella, el día de la batalla, ha de pesarte más
que la armadura entera con la cual te vestirán.⁹

En cuanto a los recursos a disposición de Shakespeare, cabe subrayar que, si bien más de una vez se queja de la pequeñez del escenario donde debe montar grandes obras históricas, y de la falta de escenografía, ante lo cual se ve obligado a cortar muchos incidentes eficaces al aire libre, siempre escribe como si fuese un dramaturgo que dispusiera de un muy bien surtido guardarropa, y también como alguien capaz de contar con actores muy preocupados por maquillarse con gran esmero. Aun hoy es difícil producir una obra tal como *La comedia de equivocaciones*, y gracias al pintoresco azar del parecido entre la señorita Ellen Terry con su hermano, tuvimos ocasión de ver *La duodécima noche* representada como se debe. Para llevar a escena cualquiera de las obras de Shakespeare, exactamente como él deseaba se representaran, se necesitan los servicios de un buen utilero, un hábil confeccionista de pelucas, un vestuarista con sentido del color y conocimiento de las texturas, un experto en el arte del maquillaje, un maestro de esgrima, otro de baile y un verdadero artista para dirigir personalmente toda la puesta. Porque él mismo nos explica, con toda minuciosidad, el vestido y el aspecto de cada uno de los personajes. “Racine abhorre la réalité”, dice en alguna parte Auguste Vacquerie;¹⁰ “il ne daigne pas s’occuper de son costume. Si l’on s’en rapportait aux indications du poète, Agamemnon serait vêtu d’un sceptre et Achille d’une épée.”¹¹ Pero con Shakespeare es muy diferente. Nos da directivas sobre los trajes de Perdita, Florizel, Antíloco, las brujas en *Macbeth* y el boticario en *Romeo y Julieta*, algunas minuciosas descripciones de su gordo caballero y un informe detallado del extraordinario traje con que habrá de casarse Petrucio. Rosalinda, señala, es alta, y ha de llevar una lanza y una pequeña daga; Celia es más baja, y se pintará la cara de

9 *Id. ibíd.*, acto IV, escena IV.

10 Vacquerie, Auguste (1819-1895). Literato y periodista francés muy ligado a Victor Hugo.

11 (En francés en el original). Racine odia el realismo. No da la menor importancia al vestuario. Si nos atuviésemos a las indicaciones del poeta, Agamenón vestiría un cetro y Aquiles una espada. (Nota de la versión en inglés.)

marrón para parecer tostada por el sol. Los chicos que hacen de hadas en el bosque de Windsor estarán vestidos de blanco y verde (un cumplido, dicho sea de paso, para la reina Isabel, cuyos colores favoritos eran éstos) y de blanco, con guirnaldas verdes y máscaras doradas, llegarán los ángeles hasta Catalina en Kimbolton. Bottom viste de entrecasa, Lisandro se diferencia de Oberón porque usa un atuendo ateniense y Launce tiene las botas agujereadas. La duquesa de Gloucester se yergue con una mortaja blanca y su esposo, de luto, está a su lado. El traje multicolor del Bufón y el escarlata del Cardenal, las flores de lis bordadas sobre las chaquetas inglesas dan pie a bromas y burlas en el diálogo. Conocemos los dibujos de la armadura del Delfín y la espada de la Doncella, la cimera en el casco de Warwick y el color de la nariz de Bardolfo. Porcia tiene el pelo rubio dorado, Febe cabellera negra, Orlando rulos castaños y el pelo de Sir Andrés Aguecheek cuelga como lino sobre una rueca y jamás se enrulará. Algunos de los personajes son robustos, otros flacos, unos erguidos, otros jorobados, unos rubios, otros morenos y algunos habrán de ennegrecerse las caras. Lear lleva barba blanca, la del padre de Hamlet es gris y Benedict deberá afeitarse durante la obra. Shakespeare es muy detallista en lo concerniente a las barbas en escena: nos informa sobre los diferentes colores que deberán usarse y siempre da sugerencias a los actores para que las suyas estén adecuadamente sostenidas. Hay un baile de segadores con sombreros de paja de centeno y otro de aldeanos con sacos peludos que los semejan a sátiros; una mascarada de Amazonas, otra de rusos y una clásica; algunas escenas inmortales sobre un tejedor con cabeza de asno, una reyerta sobre el color de un saco reprimida por el Lord Mayor de Londres y una escena entre un marido furioso y la sombrerera de su mujer por unos tijeretazos dados a una manga.

En cuanto a las metáforas que Shakespeare saca de los trajes y los aforismos que hace con ellos, sus ataques a la ropa de la época, en especial contra el ridículo tamaño de los sombreros de las señoras, y la muchas descripciones del *mundus muliebris*¹² desde la canción de Antíloco en *Cuento de invierno* hasta el informe de la capa de la Duquesa de Milán en *Mucho ruido y pocas nueces*, son demasiado numerosas como para citarlas, aunque valga la pena recordarle a la gente que toda la filosofía del traje puede encontrarse en la escena del rey Lear con Edgardo, un pasaje cuya brevedad y estilo aventajan a la grotesca sabiduría y a la un tanto declamatoria metafísica del *Sartor Resartus*.

12 Mundo de las mujeres. (En latín en el original). (Traducido de la versión en inglés).

Creo, sin embargo, que de lo ya dicho resulta obvio cuánto le interesaba a Shakespeare la vestimenta. Y no lo digo con ese sentido hueco gracias al cual se ha sacado la conclusión, por su conocimiento de las escrituras y de los narcisos, que era el Blackstone¹³ y el Paxton de la época isabelina, pero sí vio cómo el vestuario podía ser a la vez impresionante para lograr un determinado efecto sobre el público y expresivo del carácter de algunos personajes, y constituye un factor esencial entre los medios de que se sirve un verdadero ilusionista. La figura contrahecha de Ricardo tenía para él tanto valor como la belleza de Julieta; pone la sarga del extremista al lado de las sedas del señor y ve qué efectos escénicos se pueden lograr con ambas. Calibán lo deleita tanto como Ariel, los harapos como las ropas de oro y reconoce la belleza artística de la fealdad.

La dificultad que tuvo Ducis para traducir *Otelo* como consecuencia de la importancia asignada a una cosa tan común como un pañuelo, debido a su intento por atenuar su vulgaridad, haciéndole repetir al moro: “¡La venda!, ¡la venda!” puede tomarse como ejemplo de la diferencia entre la tragedia filosófica y el drama de la vida real; la introducción, por primera vez, de la palabra *mouchoir*¹⁴ en el teatro francés, marcó una etapa en aquel movimiento romántico-realista cuyo padre es Hugo y Zola el *enfant terrible*, así como también a comienzos de este siglo se acentuó el clasicismo cuando Talma se negó a seguir personificando a los héroes griegos con una empolvada peluca antigua, otro de los muchos ejemplos, dicho sea de paso, del deseo por la exactitud arqueológica en la vestimenta que distingue a los grandes actores de nuestro tiempo.

Al criticar la importancia asignada al dinero en *La comedia humana*, Théophile Gautier dice que Balzac puede reclamar haber inventado un nuevo héroe en la ficción, el *héroe metálico*. De Shakespeare podría decirse que fue el primero en ver el valor dramático de los jubones y también que un clímax puede depender de una crinolina.

El incendio del Teatro del Globo —debido, dicho sea de paso, a ese entusiasmo por la ilusión que distinguía la dirección escénica de Shakespeare—, nos privó, lamentablemente, de muchos documentos importantes; pero en el inventario del guardarropa de un teatro lon-

13 Blackstone, William (1723-1780). Profesor de Derecho en la Universidad de Oxford y más adelante juez, debe su fama a sus *Comentarios de las leyes de Inglaterra* (1765-1769), obra de estilo claro y elocuente.

14 Pañuelo. (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

dinense en la época de Shakespeare, todavía existente, se mencionan trajes específicos para cardenales, pastores, reyes, payasos, frailes y bufones; casacas verdes para los hombres de Robin Hood y un vestido verde para lady Mariana; un jubón blanco y dorado para Enrique V y un vestido para Longshanks, además de sobrepellices, capas consistoriales, vestidos de brocado, de hebras de oro y de plata, de tafetán, de percal, sacos de terciopelo, de raso, de frisa, chalecos de cuero amarillo y negro, trajes colorados, verdes, de Pierrot francés, un vestido “para bolberse inbisible” que por 3 libras con 10 chelines no parece tan caro, y cuatro incomparables miriñaques, todo lo cual demuestra el deseo de dar a cada personaje una vestimenta adecuada. También hay registro de trajes españoles, turcos y dinamarqueses, yelmos, lanzas, escudos pintados, coronas imperiales y tiaras papales, así como atavíos para jenízaros turcos, senadores romanos y todos los dioses y diosas del Olimpo, evidencia de mucha investigación arqueológica de parte del director del teatro. Es verdad que se menciona un corsé para Eva, pero, con toda probabilidad, la acción de la obra tenía lugar después de la caída.

Quien se preocupe por estudiar la época de Shakespeare verá que la arqueología era una de sus características esenciales. Después de la renovación de las formas clásicas en arquitectura, uno de los rasgos del Renacimiento, y de la impresión, en Venecia y en otras partes, de las obras maestras de la literatura griega y latina, se había vuelto natural el interés por la decoración y la vestimenta del mundo antiguo; los artistas las estudiaban no tanto por el conocimiento que podían adquirir, sino más bien por la belleza que podían crear. A los raros objetos que continuamente salían a la luz con las excavaciones no se los destinaba a convertirse en polvo en algún museo ni a la contemplación de un curador insensible o al tedio de un policía aburrido por la falta de crímenes. Se los usaba como motivos para producir un nuevo arte, que no sólo habría de ser bello, sino también extraño.

Nos cuenta Infessura que en 1485 algunos obreros que cavaban en la Vía Appia hallaron un viejo sarcófago romano con la inscripción “Julia, hija de Claudio”. Al abrir el cofre encontraron en su vientre de mármol el cuerpo de una bellísima niña de unos quince años de edad, preservado de la corrupción y el deterioro del tiempo gracias a la destreza del embalsamador. Tenía los ojos semiabiertos, el pelo ondulado le enmarcaba el rostro en bucles dorados y la lozanía de la juventud aún no había abandonado sus labios y sus mejillas. Llevada de nuevo al Capitolio, enseguida se convirtió en el centro de un nuevo culto, y peregrinos provenientes de todas partes de la ciudad se arremolinaban para adorar esas magníficas reliquias, hasta que el Papa,

temiendo que quienes encontraran el secreto de la belleza en una tumba pagana olvidasen los secretos guardados en el rústico sepulcro labrado sobre la piedra de Judea, ordenó sacar el cuerpo por la noche y enterrarlo en secreto. Aun cuando sea una leyenda, la historia no es menos valiosa para mostrarnos la actitud del Renacimiento respecto de la antigüedad. Para ellos, la arqueología no era una mera ciencia de anticuarios, sino un medio por el cual podían devolver al polvo reseco de la antigüedad el soplo y la gracia de la vida misma, y llenar con el nuevo vino del romanticismo formas que, de otro modo, hubiesen sido viejas y decrepitas. La influencia de dicho espíritu puede rastrearse desde el púlpito de Nicolás Pisano hasta el *Triunfo de César* de Mantegna y los cubiertos diseñados por Cellini para el rey Francisco I; no estaba limitado solamente a las artes inmóviles —las artes de movimiento detenido— pues su influencia también podía observarse en las mascaradas grecorromanas que constituían la diversión habitual de las alegres cortes de la época, y en las galas y procesiones públicas con que los ciudadanos de las grandes ciudades comerciales acostumbraban saludar a los príncipes que cayesen de visita; desfiles, dicho sea de paso, considerados tan importantes como para reproducirlos en grandes estampas e imprimirlos, lo cual prueba el interés general de la época por asuntos de tal naturaleza.

Y ese uso de la arqueología en los espectáculos, lejos de ser una muestra de pedantería es, en todos sus aspectos, legítimo y bello. Porque el escenario no se limita a ser el lugar de encuentro de todas las artes, también es el regreso del arte a la vida. A veces, en una novela arqueológica, el uso de términos extraños y desusados parece ocultar la realidad debajo del aprendizaje y, es mi deber decirlo, muchos de los lectores de *Nuestra Señora de París* han quedado desconcertados por el significado de expresiones tales como *la casaque à mahoitres, les vouldgiers, le gallimard taché d'encre, les caraquiniers*,¹⁵ y otras por el estilo; pero, ¿qué diferente resulta todo arriba del escenario! La antigüedad despierta de su letargo y la historia desfila ante nuestros ojos, sin obligarnos a recurrir a un diccionario o a una enciclopedia para que nuestro placer sea perfecto. El público no tiene ninguna necesidad de conocer a los expertos en el montaje de una obra. De materiales tan poco familiares para la mayoría de la gente como, por ejemplo, el disco de Teodosio,

¹⁵ Casaca con mangas abultadas, alabarderos, la caja de lápices manchada de tinta, marineros de carracas [antiguas embarcaciones de transporte]. (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

el señor E. W. Godwin, uno de los espíritus más artísticos de este siglo en Inglaterra, creó la maravillosa belleza del primer acto de *Claudio* y nos mostró la vida de Bizancio en el siglo cuarto, no mediante una deprimente conferencia y un conjunto de actorzuelos miserables, ni mediante una novela que requiere un glosario para explicarla, sino volviendo visible ante nuestros ojos toda la gloria de esa grandiosa ciudad. Y aunque los trajes eran auténticos, hasta en los más mínimos detalles de color y diseño, no se les asignó esa importancia exagerada que por fuerza se les da en una conferencia fragmentaria, más bien estuvieron subordinados a las reglas de una composición de alto vuelo y a la unidad de los efectos artísticos. El señor Symonds, al hablar de esa gran pintura de Mantegna, exhibida ahora en Hampton Court, dice que el artista ha convertido un motivo propio de anticuarios en tema para melodías de trazo. Lo mismo podría decirse con igual justicia de la puesta en escena del señor Godwin. Sólo un tonto puede considerarla pedante, sólo alguien incapaz de mirar o de escuchar puede hablar de la emoción de la obra aniquilada por su colorido. En realidad, se trató de una puesta no solamente perfecta en sus aspectos pintorescos, sino también absolutamente dramática, libre de la necesidad de tediosas descripciones y capaz de demostrarnos, por el color y el carácter del ropaje de Claudio y de los vestidos de sus acompañantes, la cabal naturaleza y la vida de ese hombre, desde la escuela filosófica por la cual sentía inclinación hasta por qué caballos apostaba en las carreras.

Por cierto, la arqueología sólo es deliciosa cuando se la traduce en alguna forma artística. No es mi intención menospreciar los servicios de laboriosos eruditos pero, a mi parecer, el uso que hace Keats del diccionario de Lemprière nos resulta de mucha mayor utilidad que el tratamiento dado por el profesor Max Müller¹⁶ a esa misma mitología como enfermedad del lenguaje. ¡Mejor *Endimión* que cualquier teoría, no importa cuán sólida o, como en este ejemplo, cuán endeble sea, sobre una epidemia de adjetivos! ¿Y quién no puede sentir que la principal gloria del libro de Piranesi sobre ánforas es haber inspirado a Keats su “*Oda a una urna griega*”? El arte y sólo él puede volver la arqueología en algo bello; y el arte teatral puede utilizarla de modo más directo y más vívido, al combinar en una misma y exquisita representación la ilusión de la vida real con la maravilla del mundo irreal.

¹⁶ Müller, Frederick Max (1823-1900). Fue profesor en Oxford desde 1848. Entre 1849 y 1873 publicó el *Rigveda* y a partir de 1875 la gran serie conocida con el nombre de *Los Libros Sagrados de Oriente*.

Pero el siglo dieciséis no fue tan sólo la época de Vitruvio, sino también la de Vecellio.¹⁷ Cada nación parece haberse interesado súbitamente por la vestimenta de sus vecinos. Europa comenzó a investigar sus propias ropas, y es extraordinaria la cantidad de libros publicados sobre los trajes nacionales. A comienzos del siglo la *Crónica de Nuremberg*, con sus dos mil ilustraciones, alcanzó su quinta edición, y antes de concluir ese siglo se publicaron diecisiete ediciones de la *Cosmografía* de Münster.¹⁸ Además de esos dos libros también estaban las obras de Michael Colyns, Hans Weigel, de Amman y del propio Vecellio, todas ellas bien ilustradas, y algunos de los dibujos en el libro de Vecellio posiblemente sean obra del Ticiano.

Tampoco sólo de libros y tratados adquirieron ellos su conocimiento. La costumbre, cada vez mayor, de viajar al extranjero, el aumento del intercambio comercial entre países y la frecuencia de misiones diplomáticas dieron a cada nación muchas oportunidades de estudiar las diversas formas de los trajes contemporáneos. Al marcharse de Inglaterra, por ejemplo, los embajadores del zar, del sultán y del príncipe de Marruecos, Enrique VIII y sus amigos dieron algunos bailes disfrazados con los exóticos atuendos de sus visitantes. Más tarde Londres vio, quizá con demasiada frecuencia, el sombrío esplendor de la corte española, y hasta Isabel llegaron enviados de todos los países, cuyos trajes, nos dice Shakespeare, tuvieron gran influencia en la vestimenta inglesa.

Y ese interés no se limitaba sólo a los vestidos clásicos, o a los trajes de naciones extranjeras; hubo muchísimas investigaciones, en especial entre la gente de teatro, por los trajes antiguos de la propia Inglaterra; cuando Shakespeare, en el prólogo a una de sus obras, se lamenta por su incapacidad de reproducir yelmos de ese período, habla como director y no tan sólo como un poeta isabelino. En Cambridge, por ejemplo, representaron por aquel entonces una obra sobre Ricardo III y en ella los actores vistieron verdaderos trajes de época, tomados de la gran colección de trajes históricos de la Torre, siempre abierta para que la inspeccionaran los directores de teatro y puesta, a veces, a su entera disposición. Y no puedo dejar de pensar que dicha repre-

¹⁷ Tiziano Vecellio, más conocido como Ticiano. (1477-1576). Pintor italiano creador y jefe de la escuela veneciana. Pintó desde los 23 hasta los 99 años. Entre sus obras maestras se destacan *El entierro de Cristo* y *Dánae*.

¹⁸ Münster, Sebastian. Escribió un latín una obra que luego sería traducida al inglés por Richard Eden con el nombre de *Tratado sobre la nueva India, con otras tierras e islas recién descubiertas, así al Oriente como al Occidente, tal como han sido conocidas y descubiertas en estos nuevos tiempos*.

sentación habrá sido mucho más artística, en cuanto a vestuario se refiere, que la puesta ofrecida por Garrick de la obra shakespeariana sobre el mismo tema, en la cual él mismo aparecía con un indescriptible traje de fantasía, y el resto de los actores ataviados a la usanza de los días de Jorge III, en tanto Richmond fue especialmente admirado con el uniforme de un joven guardia.

Porque, ¿cuál es la utilidad escénica de esa arqueología que de tan extraño modo aterrizó tanto a los críticos?: ella, y sólo ella, puede darnos la arquitectura y la vestimenta adecuadas para la época en la cual transcurre la acción. Nos permite ver a un griego vestido como un griego y a un italiano como italiano; disfrutar de las arcadas de Venecia y de los balcones de Verona; y, si la obra trata de alguna de las grandes edades de la historia de nuestro país, contemplar esa época con su vestimenta adecuada, y al rey ataviado tal como cuando vivía. Me pregunto, dicho sea de paso, qué hubiese dicho lord Lytton, algún tiempo atrás, en el Teatro Princesa, si el telón se hubiera levantado sobre *Bruto*, de su padre, y el personaje principal apareciera recostado en una silla estilo Reina Ana, ataviado con una ondeante peluca y bata floreada, ¡vestimenta que en el siglo pasado era considerada especialmente adecuada para representar a un romano de la antigüedad! Porque, en aquellos días apacibles para el teatro, ninguna arqueología trastornaba la escena ni afligía a los críticos, y nuestros abuelos, carentes de todo sentido artístico, se sentaban tranquilamente en medio de una asfixiante atmósfera de anacronismos y contemplaban, con la beatífica complacencia de esa época prosaica, un Yaquimo empolvado y con traje a lunares, un Lear con frunces de encaje y una lady Macbeth con enorme crinolina. Puedo entender que se ataque a la arqueología argumentando un excesivo realismo, pero atacarla por ser una pedantería parece no venir al caso. De todos modos, es una necedad atacarla, cualquiera fuese la razón; con igual falta de respeto podríamos hablar del ecuador. Porque la arqueología, al ser una ciencia, no es ni buena ni mala, sino un simple hecho. Su valor depende por completo de cómo se la utiliza y sólo los artistas pueden usarla. Acudimos a los arqueólogos por los materiales y a los artistas por el método.

Al diseñar la escenografía y el vestuario para cualquiera de las obras de Shakespeare, lo primero que el artista debe establecer es la fecha adecuada para el drama. Esto debe determinarse más por el espíritu general de la obra y no tanto por cualquier referencia histórica real que pueda haber en ella. La mayoría de los *Hamlet* que he visto estaban situados en una época demasiado antigua. Hamlet es, esencialmente, un discípulo del renacimiento del aprendizaje y si en la obra la alu-

sión a la reciente invasión de Inglaterra por los daneses la retrotrae al siglo nueve, el uso de floretes la sitúa en una época mucho más tardía. No obstante, una vez fijada la fecha, el arqueólogo debe entonces proporcionarnos los hechos que el artista convertirá en efectos.

Según se ha dicho, los anacronismos en las propias obras demuestran que Shakespeare era indiferente a la exactitud histórica, y se ha sacado mucho partido de la imprudente cita de Aristóteles por parte de Héctor. Por otro lado, los anacronismos son en verdad escasos, y no demasiado importantes, y si un artista amigo se los hubiese hecho notar, probablemente los habría corregido. Porque, aun cuando a duras penas podría denominárselos tachas, por cierto no constituyen las grandes bellezas de su obra o, al menos, si tal fuesen, su anacrónico encanto no puede enfatizarse si la obra no se representa con exactitud, según la fecha adecuada. Al estudiar en su conjunto el teatro de Shakespeare, sin embargo, resulta muy notable su extraordinaria fidelidad a los personajes y argumentos. Muchos de sus *dramatis personae* son gente que en verdad existió, y algunos de ellos podrían haber sido vistos en la vida real por parte del público. De hecho, el ataque más violento contra Shakespeare en su época fue su supuesta caricatura de lord Cobham. En cuanto a los argumentos, Shakespeare continuamente los extrae ya sea de la historia verdadera o de las viejas baladas y tradiciones que servían de historia al público isabelino, pero incluso hoy, ningún historiador científico los descartaría como completamente falsos. Y no sólo elegía los hechos en lugar de la fantasía como base de muchas de sus obras de ficción, también daba a cada obra el carácter general; en una palabra, la atmósfera social de la época en cuestión. Reconoce que la estupidez es una de las características permanentes de todas las civilizaciones europeas; entonces, no ve ninguna diferencia entre la plebe londinense de su época y la plebe romana en tiempos paganos, entre un tonto guardián de Mesina y un tonto juez de paz en Windsor. Pero cuando trata a los personajes más altos, esas excepciones de toda época, tan admirables como para convertirse en modelos, les confiere la stampa y el sello de su tiempo. Virgilia es una de esas esposas romanas en cuya tumba estaba escrito: *Domi mansit lanam fecit*,¹⁹ con tanta certeza como que Julieta es la niña romántica del Renacimiento. Shakespeare también es veraz en cuanto a las características de los diferentes pueblos. Hamlet posee la imaginación e indecisión de las naciones del norte, y la princesa Catalina es francesa de

19 Ella se quedaba en casa e hilaba. (En latín en el original). (Traducido de la versión en inglés).

pies a cabeza, tal como la heroína de *Divorçons*. Enrique V es un inglés auténtico y Oteló un verdadero moro.

También cuando Shakespeare trata la historia de Inglaterra desde el siglo catorce hasta el dieciséis, resulta maravilloso cuánto cuidado pone para que los hechos sean perfectamente correctos: en realidad, sigue a Holinshed²⁰ con extraña fidelidad. Describe las incesantes guerras entre Francia e Inglaterra con extraordinaria precisión; llega hasta dar los nombres de las ciudades sitiadas, los puertos de desembarque y embarque, los lugares y fechas de las batallas, los títulos de los comandantes de uno y otro bando y las listas de los muertos y heridos. Y en cuanto a las guerras civiles de las Dos Rosas tenemos muchas genealogías detalladas de los siete hijos de Eduardo III; discute extensamente las pretensiones al trono de las casas rivales de York y de Lancaster; y si la aristocracia inglesa no quiere leer al Shakespeare poeta debería por cierto leerlo como una suerte de primitiva guía de la nobleza. Con toda probabilidad no exista un solo título en la Cámara Alta, con la excepción, claro está, de los poco interesantes títulos adoptados por los lores legisladores, que no aparezca en Shakespeare junto con muchos detalles sobre la historia de la familia, sean éstos dignos o no de crédito. De hecho, si fuese realmente necesario que los niños de las escuelas públicas conozcan las Guerras de las Rosas, podrían estudiar tan bien su lección leyendo a Shakespeare como sus textos escolares de un chelín, y aprenderla, no necesito decirlo, de un modo mucho más divertido. Hasta en su época se reconocía ese uso de las obras de Shakespeare. “Las obras históricas enseñan historia a quienes no pueden leerla en las crónicas”, dice Heywood²¹ en un tratado sobre el teatro, aunque

20 Holinshed, Raphael. Autor de las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* (*Chronicles of England, Scotland and Ireland*) (1577, aumentadas en 1586). De largo aliento, comienzan con Noé para llegar a su propia época. El libro es una compilación en la cual intervinieron muchas manos. William Harrison contribuyó con la *Descripción de Inglaterra* (*Description of England*) y la *Descripción de Escocia* (*Description of Scotland*) derivada de Boece y Major; la *Descripción de Irlanda* (*Description of Ireland*) es obra de Ricardo Stanyhurst y Edmond Campion. Richard Hooker aportó la traducción de Giraldo Cambresis. La parte compuesta por el mismo Holinshed sorprende por su erudición. Estas Crónicas gozaron de gran popularidad pues los ingleses encontraron en ellas un panegírico reconfortante de su patria y los poetas sacaron de sus páginas su inspiración y tema. Por orden del Consejo, el texto de 1586 fue severamente censurado; las partes expurgadas se publicaron por separado en 1723. Shakespeare tomó de ese libro a su Macbeth, entre otros personajes.

21 Heywood, John (¿1497?-1587). Músico de la corte de Enrique VIII. Por su matrimonio pertenecía al círculo de Tomás Moro. Su hija fue la madre de John Donne. De él se conservan las siguientes obras dramáticas: *Diálogo acerca del ingenio y de la falta de ingenio*, impresa por primera vez en 1846, *La comedia del tiempo* (1533), *Comedia del amor* (1534) y *Las cuatro*

estoy convencido de que las crónicas del siglo dieciséis debían ser mucho más agradables de leer que los textos escolares del siglo diecinueve.

Por supuesto, el valor estético de las obras de Shakespeare no depende en modo alguno de los hechos que tratan, sino de la verdad, y ésta es siempre independiente de los hechos, pues los inventa o elige a su antojo. Pero, incluso la forma en que Shakespeare utiliza los hechos es una de los aspectos más interesantes de su metodología de trabajo, y nos revela su actitud respecto de la escena y sus relaciones con el gran arte de la ilusión. Y se hubiese sorprendido muchísimo al ver sus obras clasificadas como “cuentos de hadas”, según dictamina lord Lytton, porque uno de sus objetivos era crear para Inglaterra un teatro histórico nacional donde se representasen aquellos sucesos con los cuales el público estaba bien familiarizado, y con héroes que vivían en la memoria del pueblo. El patriotismo, claro está, no es una cualidad necesaria para el arte, pero significa, para el artista, la sustitución de un sentimiento universal por uno individual, y para el público la presentación de una obra de arte bajo una forma sumamente atractiva y popular. Vale la pena señalar que los primeros y los últimos éxitos de Shakespeare fueron obras históricas.

Podemos preguntarnos cuál es la relación de esto con la actitud de Shakespeare respecto de la indumentaria. Respondo: un dramaturgo que tanto acentúa la exactitud histórica de los hechos, consideraría la exactitud histórica de los trajes como un accesorio importantísimo de su método ilusionista. Y no vacilo en afirmar que efectivamente lo hacía. La referencia a los yelmos de esa época en el prólogo a *Enrique V* puede considerarse fantástica, aunque Shakespeare debía ver con frecuencia:

El mismo casco
que aterrizzaba el aire en Agincourt,

allí donde todavía está colgado en la negra penumbra de la Abadía de Westminster, junto con la montura de aquel “diablillo de la fama” y el escudo abollado con su rasgado forro de terciopelo azul y las descoloridas lises doradas; pero el uso de tabardos militares en *Enrique VI* tiene un poco de arqueología pura, pues no se los usaba en el siglo

letras p (1544). También se le atribuyen la *Alegre comedia entre el perdonador y el hermano, el cura y su vecino Pratte* y la *Alegre comedia entre Juan el marido, Tiba, su mujer y el señor Juan, el sacerdote* (1533).

dieciséis, y el tabardo del propio rey, con toda seguridad, aún estaba suspendido sobre su tumba en la capilla de San Jorge, en Windsor, en los días de Shakespeare. Porque, hasta la época del desafortunado triunfo de los filisteos en 1645, las capillas y las catedrales de Inglaterra eran los grandes museos nacionales de arqueología, y bajo sus bóvedas se guardaban las armaduras y los trajes de los héroes de la historia inglesa. Una buena cantidad, claro está, quedaba preservada en la Torre, e incluso en la época isabelina los turistas eran llevados allí para ver esas extrañas reliquias del pasado, tales como la enorme lanza de Charles Brandon, que aún hoy, creo, es admirada por quienes nos visitan desde el interior del país; pero las catedrales y las iglesias eran, por regla general, elegidas como los templos más adecuados para recibir las antigüedades históricas. Canterbury aún puede mostrarnos el yelmo del Príncipe Negro, Westminster los trajes de nuestros reyes y Richmond en persona colgó en la vieja San Pablo el mismísimo estandarte que había ondeado en el campo de batalla de Bosworth.

Es decir, allí donde fuese, por todo Londres veía Shakespeare la vestimenta y las pertenencias de épocas pasadas, y sin duda supo sacar partido de esa oportunidad. Por ejemplo, el uso de la lanza y del escudo en las guerras verdaderas, tan frecuente en sus obras, está extraído de la arqueología y no de los pertrechos militares de su época; y el uso general de la armadura en las batallas no era una característica de esos días, cuando rápidamente caían en desuso ante la aparición de las armas de fuego. Por otro lado, la cimera en el yelmo de Warwick, a la que se da tanta importancia en *Enrique VI*, es absolutamente correcta en una obra del siglo quince, cuando éstas se usaban normalmente, pero no lo hubiese sido en una obra que ocurriese en la época de Shakespeare, cuando plumas y penachos las habían reemplazado, moda que, según nos dice en *Enrique VIII*, venía de Francia. Para las piezas históricas, entonces, podemos estar seguros de que utilizó la arqueología, y en cuanto a las otras con seguridad también lo hizo. La aparición de Júpiter sobre un águila, con el rayo en la mano, de Juno con sus pavos reales y de Iris con su arco multicolor; la máscara de las amazonas y las de los cinco notables, todas ellas pueden considerarse arqueológicas; y la visión que tiene Póstumo de Sicilius Leonatus en la prisión –“un viejo, ataviado como un guerrero, guiando a una anciana matrona”- también resulta clara. Ya he hablado del “traje ateniense” por el cual Oberón distingue a Lisandro, pero uno de los ejemplos más marcados es el del traje de Coriolano, en cuyo caso Shakespeare recurre directamente a Plutarco. Ese historiador, en sus *Vidas paralelas*, nos habla de la guirnalda de roble con la que fue coronado Cayo

Marcio y del curioso atavío con el cual, según la antigua costumbre, debió solicitar el voto de sus electores; y sobre esos dos puntos se adentra en largas reflexiones, investigando el origen y significado de las viejas usanzas. Shakespeare, con el espíritu del verdadero artista, acepta los hechos de la antigüedad y los convierte en efectos dramáticos y pintorescos: en verdad, el vestido de la humildad, el “vestido de lobo” como lo llama Shakespeare, es la nota central de la obra. Podría citar otros casos, pero éste basta para mi propósito; y de él se desprende que al poner en escena una obra con el vestuario adecuado a la época, de acuerdo con las mejores autoridades, cumplimos con los deseos y el método de Shakespeare.

Aun si no fuese así, ya no tenemos ningún motivo para trasladar las imperfecciones que supuestamente caracterizaron las puestas en escena shakespearianas, como hacer que un joven represente a Julieta o descartar las ventajas de los cambios de decorado. Una gran obra de arte dramático no debe simplemente expresar las pasiones modernas por medio de los actores, sino que debe representarse de la manera más adecuada para el espíritu moderno. Racine representó sus obras romanas con trajes de la época de Luis XIV en un escenario colmado de espectadores, pero nosotros exigimos otras condiciones para disfrutar de su arte. Necesitamos la perfecta exactitud de los detalles para lograr una ilusión perfecta, aunque no debemos permitir que éstos usurpen el lugar principal. Los detalles siempre deben estar subordinados al motivo general de la obra, si bien en arte subordinar no significa descuidar la verdad, sino convertir los hechos en efectos y asignar a cada detalle su propio valor relativo.

*Les petits détails d'histoire et de vie domestique –dice Hugo– doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jusque dans les coins les plus obscurs de l'oeuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais, et les catastrophes, par conséquent, plus poignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'Homme sur le premier plan, le reste au fond.*²²

22 “El poeta debe estudiar minuciosamente y reproducir los pequeños detalles de la historia y de la vida doméstica pero sólo como medio para aumentar la realidad del conjunto y de hacer penetrar hasta en los rincones más oscuros de la obra esa vida general y poderosa en medio de la cual los personajes se vuelven más verosímiles y las catástrofes, en consecuencia, más conmovedoras. Todo debe estar subordinado a ese fin. El hombre en primer plano, el resto detrás.” (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

Este pasaje es interesante al provenir del primer gran dramaturgo francés que empleó la arqueología en escena, y cuyas obras, aunque absolutamente correctas en cuanto a los detalles, son bien conocidas por su pasión, no por su pedantería; por su vitalidad, no por su erudición. Verdad es que hizo algunas concesiones en el caso del uso de expresiones raras o curiosas. Ruy Blas habla del señor de Priego como “súbdito del rey” en vez de “noble del rey” y Ángelo Malipieri habla de la “cruz roja” en vez de la “cruz gules”. Pero éstas son concesiones al público, o más bien a una parte de él. “J’en offre ici toute mes excuses aux spectateurs intelligents; espérons qu’un jour un seigneur vénitien pourra dire tout bonnement sans péril son blason sur le théâtre. C’est un progrès qui viendra.”²³ Y aunque la descripción de la cimera no está expresada con el lenguaje apropiado, ella en sí misma presenta una escrupulosa exactitud. Por supuesto, puede argumentarse que el público no advierte tales cosas; por otro lado, debe recordarse que la finalidad del arte es tan sólo su propia perfección y siempre procede según leyes propias; la obra que Hamlet describe como “caviar para el vulgo” es una obra elogiada por él. Además, al menos en Inglaterra, el público ha sufrido una transformación; hoy día aprecia mucho más la belleza que unos años atrás y aunque pueda no estar familiarizado con las autoridades y los datos arqueológicos de cuanto se le muestra, disfruta del encanto del espectáculo. Y eso es lo importante. Mejor obtener placer de una rosa que poner sus raíces bajo el microscopio. La exactitud arqueológica es tan sólo una condición de los efectos de ilusión de la escena, no su cualidad. Y la propuesta de lord Lytton en cuanto a que los trajes deberían limitarse a ser bellos sin ser exactos se basa en un malentendido sobre la índole de la vestimenta y de su valor en escena. Este valor es doble: pintoresco y dramático. El primero depende del color de los trajes, el segundo de su diseño y carácter. Pero tan entrelazados están los dos que, hoy día, cuando se ha descuidado la exactitud histórica y en una obra los vestidos fueron tomados de épocas diferentes, el resultado fue un escenario convertido en ese caos de vestuario, esa caricatura de los siglos, ese baile de disfraces capaz de arruinar por completo todo efecto dramático y pintoresco. Porque los vestidos de una época no armonizan artísticamente con los de otra y, hasta donde alcanza el valor dramático, confundir las vestimentas es

²³ “Ofrezco mis disculpas a los espectadores inteligentes –dice en una nota a una de sus obras–; ojalá un día un noble veneciano pueda mencionar lisa y llanamente sin temor su escudo de armas en escena. Tal progreso ocurrirá.” (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

confundir la obra. La indumentaria es un producto, una evolución y un signo muy importante, quizá el más importante de todos, de los usos, costumbres y modo de vivir de cada siglo. La aversión puritana por el color, los adornos y la gracia de la vestimenta fue parte de la gran revolución de la clase media contra la belleza en el siglo diecisiete. Si un historiador lo pasa por alto nos dará una falsa pintura de esos días, y un dramaturgo que no se valga de ello perderá un elemento demasiado vital para producir el efecto de ilusión. El afeminamiento en la ropa que caracterizó el reinado de Ricardo II fue tema constante para los autores de la época. Shakespeare, al escribir doscientos años después, otorga gran importancia en su obra al gusto del rey por los ropajes alegres y la moda extranjera, desde los reproches de John of Gaunt hasta el propio discurso de Ricardo sobre su destronamiento en el tercer acto. Y, por el parlamento de York, no me cabe duda de que Shakespeare examinó la tumba de Ricardo, en la Abadía de Westminster:

Mirad, mirad, el rey Ricardo aparece en persona
como sale el descontento sol enrojecido
del portal llameante del Oriente
cuando ve las envidiosas nubes dispuestas
a oscurecer su gloria.²⁴

Porque aún podemos advertir sobre el vestido del Rey su divisa favorita: el sol saliendo de una nube. De hecho, en cada época las condiciones sociales están tan ejemplificadas en los trajes, que representar una obra del siglo dieciséis con atuendos del siglo catorce, o viceversa, la haría parecer irreal, por falsa. Y, por valiosa que sea para lograr efectos sobre el escenario, la mayor belleza no es meramente comparable con la absoluta exactitud de los detalles, sino que depende exclusivamente de ella. Inventar un vestuario completamente nuevo es casi imposible, excepto en el teatro picaresco o en las comedias musicales y en cuanto a combinar trajes de siglos diferentes en uno solo sería un experimento peligroso; la opinión de Shakespeare sobre el valor artístico de tal mezcolanza puede extraerse de su constantes sátiras sobre los dandis de la época isabelina, que creían estar bien vestidos porque conseguían los jubones en Italia, los sombreros en Ale-

²⁴ *Ricardo II*, acto III, escena III.

mania y las medias en Francia. Y, bueno es advertirlo, las escenas más deliciosas representadas sobre nuestros escenarios han sido aquellas caracterizadas por su perfecta exactitud, tales como las reposiciones hechas por el señor y la señora Bancroft de las obras del siglo dieciocho en el teatro Haymarket, la soberbia representación del señor Irving en *Mucho ruido y pocas nueces* y el *Claudio* del señor Barrett. Además, y ésta es quizás la respuesta más completa a la teoría de lord Lytton, debemos recordar que ni en el vestuario ni en el diálogo es la belleza el objetivo primordial del dramaturgo. El verdadero dramaturgo tiene como finalidad, ante todo, que sus personajes sean característicos, y no desea que vayan bellamente ataviados, ni sean de noble índole o hablen un inglés admirable. El verdadero dramaturgo, de hecho, nos muestra la vida bajo la condición del arte, y no el arte bajo la forma de la vida. Los trajes griegos fueron los vestidos más hermosos que haya visto el mundo, y los trajes ingleses del último siglo unos de los más monstruosos; aun así, no podemos vestir una obra de Sheridan con el vestuario de una de Sófocles. Pues, como dice Polonio en su excelente discurso (al que debo mucho y me alegra tener ocasión de expresar mi agradecimiento), una de las primeras cualidades de la vestimenta es su expresividad. Y el estilo afectado de la ropa del siglo pasado fue la característica natural de una sociedad de modales y conversación afectados, característica que el dramaturgo realista valorará muchísimo y hasta los menores detalles de exactitud, y cuyos materiales sólo puede obtener de la arqueología.

Pero no basta con la exactitud en materia de vestuario; éste también debe ser adecuado a la estatura y apariencia del actor y a su supuesta condición, así como a su necesaria acción en la obra. Por ejemplo, en el trabajo del señor Hare para *Como gustéis*, en el Teatro St. James, aquella situación donde Orlando se queja por haber sido criado como un campesino y no como un caballero quedó arruinada por la suntuosidad de su atavío, y el espléndido ropaje usado por el desterrado duque y sus amigos estaba fuera de lugar. En vano intentó justificar tanta pompa el señor Lewis Wingfield, diciendo que las leyes suntuarias de ese período así lo exigían. No parece muy verosímil que unos forajidos escondidos en una selva y viviendo de la caza se preocupen por tales reglas de indumentaria. Posiblemente irían ataviados como los hombres de Robin Hood con quienes, en realidad, se los compara en el transcurso de la obra. Y el hecho de que su ropa no fuese la de ricos nobles puede advertirse por las palabras de Orlando cuando cae sobre ellos. Los confunde con ladrones y se sorprende al encontrar que le contestan con palabras corteses y gentiles. La repre-

sentación de la misma obra por lady Archibald Campbell, bajo la dirección del señor E. W. Godwin, en el bosque de Coombe fue, en cuanto a la puesta en escena, mucho más artística. O al menos eso me pareció. El duque y sus acompañantes iban vestidos con túnicas de sarga, justillos de cuero, botas altas y guanteletes y usaban gorros de dos picos y capuchas. Y como actuaban en un bosque verdadero, encontraron, estoy seguro, muy adecuadas sus ropas. A cada uno de los personajes de la obra se le dio un atuendo perfectamente apropiado, y el marrón y verde de sus trajes armonizaban de modo exquisito con los helechos entre los que andaban, los árboles bajo los cuales se acostaban y el encantador paisaje inglés que rodeaba a tan pastorales actores. La perfecta naturalidad de la escena se debió a la absoluta exactitud y propiedad de cuanto se usaba. La arqueología no pudo haber estado sometida a prueba más severa, o haber salido más triunfante. Toda la representación demostró, en forma definitiva, que si un traje no es correcto, desde el punto de vista arqueológico, y adecuado, desde el punto de vista artístico, siempre parecerá irreal, ficticio y teatral en el sentido de artificioso.

Pero tampoco basta con un vestuario exacto y adecuado de hermosos colores; también debe haber bellos colores en toda la escenografía, y mientras un artista pinte el telón de fondo y otro, en forma independiente, diseñe las figuras para el primer plano, existirá el peligro de falta de armonía en el escenario visto como un cuadro. Para cada escena los tonos cromáticos deben fijarse tan precisamente como cuando se decora una habitación, y las texturas que se piensa usar deben mezclarse y volverse a mezclar en todas las combinaciones posibles, para descartar todo cuanto resulte discordante. Pues, y con respecto a las específicas clases de colores, con frecuencia el escenario es demasiado chillón, en parte por el uso excesivo de rojos furiosos y ardientes y, en parte, por el aspecto demasiado nuevo de los trajes. La ropa gastada, que en la vida moderna representa sólo una tendencia de la clase baja hacia los tonos bajos, no carece de valor artístico, y los colores actuales suelen mejorar mucho si están un poco descoloridos. También suele abusarse del azul; no sólo es un color peligroso de usar a la luz de las candilejas, pero también es muy difícil encontrar en Inglaterra un azul completamente puro. El bello azul de China, que todos admiramos tanto, tarda dos años en colorearse, y el público inglés no esperaría tanto tiempo por un color. El azul pavo real ha sido utilizado en escena, especialmente en el Liceo, con grandes ventajas; pero todos los intentos que he visto por conseguir un buen azul claro, o un buen azul oscuro, fracasaron por completo. Poco se aprecia el va-

lor del negro; el señor Irving lo usó con eficacia en *Hamlet*, como nota central de una composición, pero como tono neutro no se reconoce su importancia. Y esto es raro, si se considera el color general de la vestimenta de un siglo donde, como dice Baudelaire, “Nous célébrons tous quelque enterrement.”²⁵ Los arqueólogos del futuro probablemente señalarán esta época como la edad en que se comprendió la belleza del negro; pero en verdad no creo, en cuanto a puestas en escena o decoración de ambientes se refiere, que sea verdad. Su valor decorativo es el mismo del blanco o del dorado; puede separar y armonizar los colores. En las obras modernas la levita negra del héroe es importante por sí misma, y debe dársele un fondo adecuado. Pero esto rara vez ocurre. El único fondo realmente bueno que he visto para una obra con ropas modernas fue la puesta en escena gris oscuro y crema del primer acto de la *Princesa George*, representada por la señora Langtry. Por regla general, al héroe se lo ahoga entre chucherías ornamentales y palmeras, queda perdido en el abismo dorado de un mobiliario Luis XIV o reducido al tamaño de un mosquito en medio de la marquetaría, en tanto al fondo debería conservárselo siempre como fondo, y el color subordinado a los efectos. Esto, obviamente, sólo puede lograrse cuando un mismo criterio dirige toda la producción. Los hechos artísticos son diversos, pero la esencia de los efectos artísticos es la unidad. La monarquía, la anarquía y el republicanismo pueden disputarse el gobierno de las naciones, pero un teatro debe estar bajo el poder de un déspota ilustrado. Puede haber división del trabajo, pero no puede haber división de criterios. Quien comprenda la vestimenta de una época comprende la necesidad de la arquitectura y de todo cuanto la rodea, y es fácil ver por las sillas de un siglo determinado si fue o no un siglo de crinolinas. Por cierto, no hay especialización en arte, y una producción realmente artística debe llevar la impronta de un maestro, y de un único maestro, que no sólo deberá diseñar y disponer los más mínimos detalles, sino también tener absoluto control sobre la manera en que habrán de usarse cada uno de los trajes.

La señorita Mars, en la primera representación de *Hernani*, se negó terminantemente a llamar a su amado “*Mon Lion!*”, a menos que se le permitiera usar una pequeña toca, muy de moda por aquel entonces en los bulevares, y muchas jovencitas de nuestra escena local insisten actualmente en usar rígidas enaguas almidonadas debajo de túnicas griegas, arruinando así por completo la delicadeza de las líneas y de

los pliegues, pero no podemos permitir cosas tan perversas. Y deberían hacerse muchos más ensayos de vestuario de los que hoy se hacen. Actores como los señores Forbes-Robertson, Conway, George Alexander y otros, para no mencionar a los artistas más antiguos, pueden moverse con comodidad y elegancia con la ropa de cualquier siglo, pero hay unos cuantos que parecen horriblemente desconcertados con sus manos cuando no tienen bolsillos laterales y siempre usan sus trajes como si fueran de utilería. El vestuario, por supuesto, es para el diseñador, pero los trajes deben ser para quienes los usan. Ya es tiempo de poner punto final a la idea, hoy día predominante en los escenarios, de que, al aire libre, griegos y romanos siempre llevaban la cabeza descubierta, error que no cometían los directores de la época isabelina, pues dotaban a sus senadores romanos de capuchas y togas.

Más ensayos de vestuario tendrían también valor para explicar a los actores que hay una forma de gesticular y de moverse no solamente adecuada para cada estilo de ropa, sino, en realidad, condicionada por él. El uso ampuloso de los brazos en el siglo dieciocho, por ejemplo, era el inevitable resultado de los enormes miriñaques, y la solemne dignidad de Burleigh se debía en gran parte a su gorguera. Además, si un actor no está cómodo en su traje, no está cómodo en su papel.

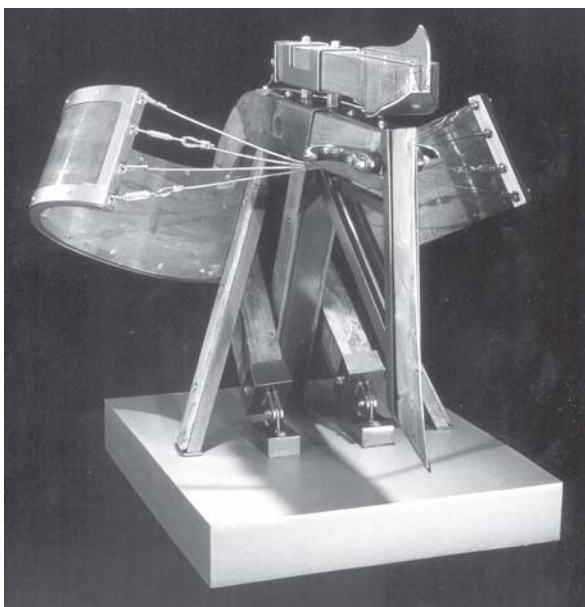
Omitiré hablar aquí del valor de un bello vestuario para suscitar el temperamento artístico del público y producir esa alegría de la belleza por la belleza misma, sin la cual las grandes obras maestras nunca hubiesen podido comprenderse; aunque vale la pena advertir cómo Shakespeare apreciaba ese lado de la cuestión: hacía representar siempre sus tragedias con luz artificial y en un teatro tapizado de negro. He intentado explicar que la arqueología no es un método pedantesco, sino un método para lograr la ilusión artística, y el vestuario un medio para exhibir la personalidad de un personaje sin necesidad de describirla, y de producir situaciones y efectos dramáticos. Es una lástima, creo, ver a tantos críticos empeñados en atacar uno de los movimientos más importantes de la escena moderna antes de haber éste alcanzado su perfección adecuada. La logrará, pese a todo, estoy seguro, tanto como lo estoy de que en el futuro exigiremos a nuestros críticos teatrales calificaciones más altas, no tan sólo que puedan recordar a Macready o haber visto a Benjamín Webster: les exigiremos cultivar su sentido estético. *Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse.*²⁶ Y si ellos no lo alientan, al menos deben evitar opo-

25 “Todos celebramos algún funeral”. (En francés en el original). (Nota de la versión en inglés).

26 Por ser más difícil, la tarea es más gloriosa aun. (En francés en el original) (Id. ibíd.).

nerse a un movimiento que Shakespeare, por encima de todos los dramaturgos, hubiese aprobado calurosamente, pues posee la ilusión de la verdad en su método y la ilusión de la belleza en su resultado. Ni tampoco comparto todo cuanto he dicho en este ensayo. Hay muchas cosas con las cuales discrepo. El ensayo simplemente representa un punto de vista artístico, y en la crítica estética la actitud lo es todo. Porque en materia de arte no existe tal cosa como una verdad universal. En el arte, una verdad es aquella cuya contradicción es igualmente cierta. Y así como sólo en la crítica de arte, y a través de ella, podemos aprehender la teoría platónica de las ideas, así también en la crítica de arte y sólo a través de ella, podemos entender el sistema hegeliano de los opuestos. Las verdades de la metafísica son las verdades de las máscaras.

(Traducción del inglés de Delia Pasini).



RAÚL MENDIZÁBAL

Poemas

abril a nado

dulcísimo padre: he pecado
la falta ha sido en el mutuo transbordo
cometida
sobre esta ciudad en inmersión

¿cómo hacer para que las palabras vertidas en el vacío
tengan oportunidad
entre ud. y yo?

¿cómo, para que liberadas del tráfago con otras palabras
vayan por una única vía
entre ud. y yo?

por eso miento
para inundar tantos vacíos
y sacar del vado
tantas palabras

el segundo día no sintió deseos de verla

(para mahler)

el segundo día no sintió deseos de verla / ella andaba por los 13 / sin
embargo
compuso su canción
(no era necesario ser mago para comprender)

el cuarto día le pareció boba / salvo en la mirada: él le hablaba y
ella respondía
repitiendo
cada marbete leído en su redor

desde entonces no sintió necesidad de mujer otra alguna
sería el primer amor

luego ella enrumbaría sola hacia donde pertenecían ambos

europa
lugar para la vejez / habiendo sabido ser amigos recrearían juntos
y el peso de lo vivido se tornaría ligero

mas
todo esto sucedió con la mujer definitiva
en el país definitivo
el viaje imponía sus condiciones / la muerte su sesgo / los dados de
Dios volviéronse
romos
y cautelosos
y apenas murmuraban

suspiró: *adaggeto...*

todos los caminos conducen hacia ti

chaupituta (poema de amor y muerte)

¿tuvo acaso pasión antes de morir?
(un griego calato)

no tenemos grajos (no sé si en grecia tampoco)
pero pájaros similares sobrevolaron hartos y unánimemente
cantaron

nunca les escuché por lo tantos
mas tengo su canto grabado cual contraseña
para cuando complete la vuelta

no es como el de los cuervos de poe
sí como de guardacaballos
que me acompañaron de tanto en tanto

(*pues entonces andaba muerto*)
comiéndose las bolitas de miga que les dejaba
camino lejos
de mis hogares

:

era niño, no tenía pasión
era la pasión
hasta la pérdida de la inocencia

qué digo
era niño, no tenía inocencia
era la inocencia
hasta que tú
... y tu pasión
... que la tienes grabada en sentencias
... sobre una moneda
... con la que has pagado el vado de un Río

... que no tiene vueltas
...
...
...

el conde de montecristo

renacer como tú
abriendo el vitelo
con las propias dentelladas

la placenta del mar y los arrecifes
con las propias dentelladas

sobarse luego fuera y lejos
en la orilla
el olor de la vejez
como serpiente entre rocas

armarse luego
de valor

pararse
y caminar

*

HECHA EFECTO LA PURGA no hubo mayor maravilla para Gregori Samsa que despertar en medio de un nuevo relato aún mientras contenía el bajo vientre.

El aura de huaminga había ya traspasado a su mujer quien siempre un paso delante se descargaba en el baño hacía media hora antes.

La urgencia le llevó de la cama al jardín donde bajo sol corrió la sombra de un largo río nocturno que supo esperar suficientemente (merced a la planta 44 años de insidia kafkiana se confundieron sin ignominia con la virginal mierda de sus animales caseros).

Establecidas calma y nuevos convenios y mientras la tierra hacía su trabajo de reconciliación de sustancias pudo al fin oler por encima como inaugural la aún no pérfida brisa de génesis de los elementos (que penetró sus pulmones mientras daba su primer vagido).

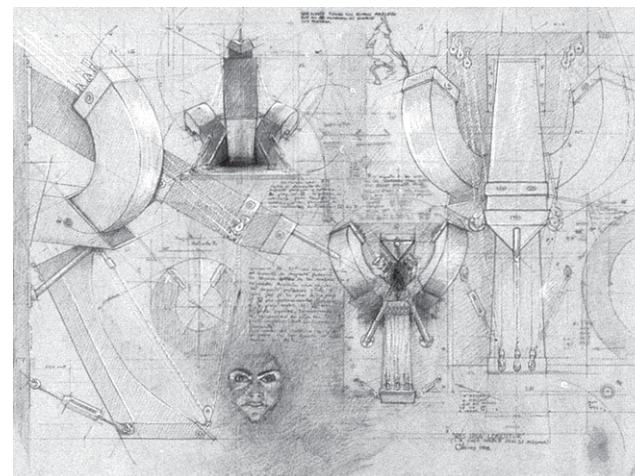
Y luego de abundante ablución desayunó un plátano y supo porque en pobreza y pueblos esenciales constituye comida (y el aroma sin truco ni aderezos interminable sació en los pulmones la mitad de su hambre).

Como debe ser.

Un hombre así definitivamente puede luego darse y besar hijos arroparles con sus ropas de invierno y acompañarles a la escuela (sin tomar aún muy en cuenta sus recientes viriles protestas frente a la puerta llena de amigos: *pero papá pero papá pero papá*).

Goyito Sánchez más que haber cagado sobre un destino inequívoco ha enterrado un hacha de puño de olivo y devuelto a deriva una nueva criatura dormida (formándose aún en su flotante canasta de neotenia y de sueños envuelta con un estandarte)
que dice:

Ojos de flúor Guantelete de oro Corazón en llama Verbo por fin vidente



Poemas

Igual muere la huella

El viento esculpe rostros
y tú que vigilas la hierba
desconoces ahora los indicios
de toda eternidad.
Fuera de ti
no hay raíces posibles.
¿Cómo nombrarte
sin que crezca la muerte?

Derrumbe

Se acumulan los días, los años
la erosión de la vida
nos echa encima su balandra y vamos
hacia el despeñadero.
Pasa la sombra... pasa y mira
y vuelve a acomodarse.
Una luz de farol bordea la penumbra.
Es la ciudad: me digo.
La sombra se adelanta
no quiere compartir mis pensamientos
pero lee la esquina, los escombros
los pasos solitarios y el eco de esos pasos
mucho antes de que sorprendan a mi cuerpo.
El funerario pájaro del tiempo
aletea en el aire.
Las ruinas del amor se precipitan.
Quiero cerrar los ojos.
Quiero
que sólo el viento pase
y nos lea el poema de la errancia,
que nos diga al oído
sobre la honda pena que hoy irrumpe

en el alma del saxo.
que el viento,
sólo el viento...

Resurrección

Caminaré de nuevo.
Levantaré las ruinas de mi casa
y las ruinas de mi corazón.
Me vestiré de alas y de soles
de presencias amadas.
Hallaré en otros labios
aguas para mi sed
y en otros ojos
prolongaré caminos.

Yo signada de viento
desafiando conjuros...
ceñiré nuevamente mi relámpago.

Inventario

Nada fue tuyo.
Sólo imaginaste una casa y la luna.
El fuego vacilante de la llama.
La mensajera noche
alta en la soledad de tus estrellas

La sombra perfecta y fiel dictando
el paso de las constelaciones.
La música del agua...
Ahora lo sabes.
Palidecen las manos.
Miras el tiempo de tu cuerpo,
el tiempo de los ríos,
el tiempo de las ruinas.

Basta que quisieras dormir
sin pronunciar la última palabra.

Que sólo desearas
ya no mirar y desatar los brazos.

Sólo eso bastaría...
Pero no sabes cómo.

Estación profética

Crepúsculos ajenos
destinos vanos
presentes irreales

¡Desperdicio!

Nada pueden mis ojos cambiar.
Ni las palabras dichas o calladas
ni el rostro de la muerte
inventariado en los pliegues de la sombra.

Olvidos. Cientos de olvidos
y húmedas crisálidas
—guardianas de las tumbas—
avanzan a pesar de mi sollozo.

Se cumplen los relojes
con su cuota de espanto.

ALFREDO FRESSIA

Senryu o El árbol de las sílabas (Fragmentos)

Voz japonesa:
Senryu, “sauce del río”.
El tema es libre.

*

Se me cayeron
las semillas del sueño.
Nunca brotaron.

*

Cuando se amaban
dejaban en las sábanas
manchas del odio.

*

Vidrio empañado.
(Y nadie está llorando.
Mala poesía)

*

Himplen, panteras,
las cigüeñas crotoren.
Conjugué un hombre.

*

Tras el espejo
el Arlequín baraja.
Trampea al revés.

*

Tras el espejo
tañerán los Gemelos
el arco iris.

*

Peces antiguos
suben el río. Un hombre
piensa que pesca.

*

Marea lenta
y grávida de peces.
Me nacen versos.

*

Son diecisiete
sílabas. Agua honda
de un Amazonas.

*

Oí noticias
del centro de la tierra.
Guardo silencio.

*

Tela de araña:
se pegan al insomnio
los pensamientos.

*

Verso es un surco.
Paciencia de los bueyes.
Rumie el poeta.

*

Escribe el topo
ciudades subterráneas.
Nadie las lee.

*

Vieron en sueños
al árbol de las sílabas.
Escriben pétalos.

*

Vuela y navega.
Lo pescan en el aire:
es mi poema.

*

Del pez al pájaro
hay una línea tenue
toda horizonte.

*

Cruzar la línea,
agradecer al sol,
ver el milagro.

*

Ver el milagro
del poema naciendo.
Y atrás, un astro.

*

Rozar de un pez,
túnel del mundo el pico.
Que hable el poema.

*

Trinó un canario.
El prisionero II
nunca lo supo.

*

La antimateria,
el pasar de un cometa
a cada verso.

*

Dice que no
Dice que no se dice
—el poema dice.

*

Dice la patria,
la llegada de Eneas,
playa de un náufrago.

*

Dice lo más
cerca de lo imposible.
Quema a sí mismo.

*

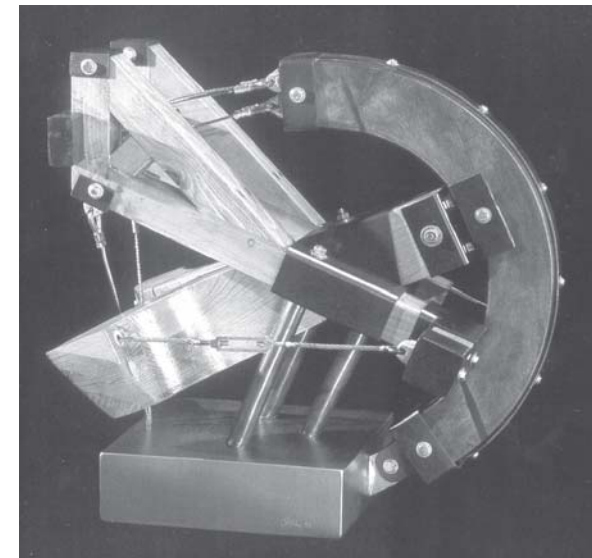
Otoño y sol.
Suenan el viento en las cañas.
Un muerto yace.

*

Texto imposible.
Habla en vano, se inmola.
No queda nada.

*

Queda un pez hondo,
fugaz pico el de un pájaro.
Y un hombre pobre.



Tres historias azarosas

El aire justo

El vagón está repleto a esta hora. Mi madre mira cómo intento abrazarla, se ríe de mí. Es ella la que extiende sus brazos –más–, y me protege.

–Tendríamos que haber tomado un taxi –le digo.

Es la mañana, la hora pico. Otoño de 1992. Vamos juntas a escuchar al poeta. Le da risa que el Juan que yo leo sea el Juancito que ella conoció.

–Llegué a la Argentina, a la calle Velazco, y no sabía el idioma. Él con tus primos me enseñaban a hablar, también se divertían, me daban las frases al revés. ¿Ves que a veces hablo torcido?

–Bajemos –le digo.

–¿Por qué?

–No quiero que viajes así.

Mi madre se desprende, pasa entre los cuerpos, consigue un asiento.

–Sentate –me dice, y obedezco.

Muy al lado mío canta en polaco. Mi compañero de asiento se adormece. Repito la letra de mi madre sin entenderla demasiado. Es una canción de cuna. Ella se entusiasma, canta cada vez más fuerte. En el vagón todos miran y cuando termina esa canción empieza otra pero está cantando en ruso.

Me pregunta en idish si me acuerdo y hago como que no la escucho, que no me habla a mí, que no me da vergüenza, que no soy.

Pero vuelvo, al mirarla la reconozco.

–Vayamos a Polonia –le digo–, a tu pueblo o a Cracovia, dicen que es hermosa.

Se lo digo para hacerla sufrir y tenerla –que se asuste–, todavía la necesito.

Ella cierra los ojos, aprieta los labios. Creo que se los muerde, y abre despacio los ojos, sabiendo el riesgo. Va a la ventana, está por tirarse. Alcanzo a escucharle el murmullo:

“Este pequeño espacio junto a la ventana es todo lo que necesito, lo que quiero”. Parece tan cansada. Hasta que me mira, me recuerda, y habla desde un lugar menos distante. Dice que cambiemos de vagón.

Nos deslizamos de la mano.

Entre un vagón y otro y el ruido de la marcha, están esos chicos que gritan. La nena, parece, les ha robado el pan.

–Apenas me llevé medio –dice.

Los chicos hacen ademán de empujarla y ella mide con los ojos el espacio de la caída, la posibilidad de rodar. El tren va demasiado rápido.

–No lo tengo, me lo comí–. Forcejean, pero ya somos del otro vagón.

Qué pequeña es mi madre. Hace frío y transpira, ¿por qué se rasca tanto? No hay lugar para nada y está todo oscuro. No sabe adónde la llevan, ni siquiera por qué, y cierra los ojos. Qué tristeza tener que dejar su cajita de cosas: algún dibujo, fotografías, una muñeca. ¿Estará grande tal vez para jugar con muñecas?, pero un saco al menos, aunque tampoco hace tanto frío y la orina caliente las piernas, los pies. (Si le hubiera tocado cerca de la ventana podría imaginarla abierta, habría el cielo suave azul en su memoria y amapolas, vería al poeta trabajando en las vías. Palean, hay reparación de carreteras). La mano toca miguitas en el bolsillo. Deja un rato su mano ahí, los dedos memorizan el alimento. Saca las migas y adivina la boca de la madre que las guarda, lúcida. Con la lengua las ablanda hasta que vuelve a dar la comida a la hija, más tibia, de pajaritos.

Nadie sabe cómo un sapo entró al vagón y los que lloran dejan de llorar, entretenidos por el sapo. Una especie de milagro. Muchos se hubiesen caído pero no hay lugar, no hay más que estar así, parados.

Y así llegamos a Siberia. Es otoño de 1940, creo. Cuando se abre la puerta corrediza del vagón los ojos de los muertos y los vivos se abren también. El sapo se asusta, dispara. Nos reímos de la manchita verde en la blancura.

La nieve se ve hermosa. La carcelera es una muchacha rusa pequeña como mi madre, se sonríen. Cerca están del río y la madera de los barcos. El domingo es posible ir a Tomsk. Ahí toca en el cuerpo el orgullo de los objetos, las torres de las catedrales, los recintos fabulosos, los espejos. Hay amapolas de verdad y hay que volver a la pieza, los otros ya están preocupados.

–¿Y los libros? –le digo a ella.

–No hay.

–Entonces llévame con él, vendrá a ser mi padre.

Él no va en un vagón. Huye al peor lado pero sabe alemán, es rubio, reza y tiene demasiado miedo. A ningún vagón, sabe que si sube no habrá forma de mentir.

–Escuchen –dice a los hermanos, a los amigos, a los padres–, no suban.

Y corre más rápido que un tren. Se esconde en el bosque. Si duerme y le alcanza para descansar irá a ofrecerse a un trabajo, a una fábrica. Se inventará un nombre, una familia, ¿cuál? El padre al contar hace gestos, hace mímica y las hijas reímos de la historia.

El niño no sube al tren ni siquiera al final de la guerra. Sólo camina, sólo confía en sus pies.

–¿Adónde vas? –le dicen. Lo reconocen, “cómo creciste en estos años, ya sos un muchacho”.

–Voy a casa, a mi ciudad.

–No vayas, la casa no está y ellos murieron.

–¿Dónde, cuándo? –quiere decir por qué.

–No sabemos.

–¿Nadie vive?

–Ya no vayas a tu casa. No es.

1957–58–59–60. Mi padre y yo subimos al tren que se detiene cinco minutos en Napalpí. Dejamos en el buzón del tren, en el vagón que hace de correo, las cartas que él escribe en castellano, idish, polaco, alemán: “si vive algún hermano mío en algún lugar avisenme”. Después vamos al vagón de los libros, compramos uno de Kafka.

–Me parece que mi mamá lo leía –dice mi padre.

Le pregunto si está seguro y él me da la mano, me dice que bajemos del tren. En la vereda nos abrazamos, me besa la frente, los ojos.

Quieta, al lado nuestro, está Amada. Es toba y silenciosa pero a mí me muestra algunas palabras.

–¿Hoy no fuiste a la escuela? –le pregunto.

–No voy más, ahí me dan vergüenza. –Nos mira mientras pela despacio una naranja y jugamos a adivinar el número de sus tajadas. Gana mi padre, adivinó. Repartimos la fruta, su jugo nos pinta los labios, resbala en los brazos.

Cuando el tren empieza a tomar velocidad subo con Amada. En el vagón hay asientos vacíos pero no nos sentamos.

–Tenés permiso sólo hasta mañana –alcanza a decir mi padre que está abriendo el libro como si ya fuera a encontrar alguna cosa.

–Vayamos lejos, hasta Machagai –dice Amada.

–O hasta El Nochero –le digo.

Nos reímos, esos pueblos no quedan lejos. Y antes de que el tren acelere completamente, saltamos, comenzamos a correr. Corremos hasta la Reservación sin detenernos siquiera para alcanzar las naranjas.

Vuelvo, caminando, al otro día.

–Llegué a Buenos Aires –cuenta él–, por Paraguay.

–Llegué a Buenos Aires –cuenta ella–, por Brasil.

–Hace calor otra vez– dicen.

–¿Qué puedo hacer? –digo, y les acerco una jarra con agua.

Antes, en otro vagón, mi madre había crecido.

–Vamos a Bujara, ¿sí?

–No, es 1942 y los hospitales están llenos. Mirá, hay tifus, disentería. No hay que contagiarse pero me contagio. Cuánta fiebre y después, un día, muchos mueren. No todos de fiebre, algunos de tristeza y dan un lugar para enterrarlos.

Tenemos sed en el camarote. Vamos al coche comedor y el sol entre por las ventanas, calienta las gaseosas y todos los árboles, los postes, de afuera, se mueven en 1964 como ese sapo que salta por los vagones.

–Hay que llevarse a ese sapo que anda solo –dice en idish mi madre.

–Mamá –digo en castellano–, los sapos no viven en Buenos Aires, ¿qué te creés, que es un pueblo?

–Lo pondremos en el balcón –insiste.

–¿No podés ya hablar en castellano?

(El vagón está oscuro. 1976, 77, 78, 79 y ella nos busca –madre– en la oscuridad, en el silencio. A veces encuentra.)

Seguimos. El tren se detiene en Weimar, en Leipzig. He sido invitada a un congreso. Lamento no hablar en idish, entendería mejor el alemán.

Al bajar del tren es otoño. Dicen que hace un año cayó el muro. Ahora no se ve, ahora los muros son invisibles. Tanto avance, la técnica.

El aire me trae el sonido de un arpa que acompaña a los otros instrumentos y que hacen algo raro en el espacio, como si otro, alguien, caminara conmigo.

Tomo un taxi, le digo al chofer hasta Buchenwald. No sé qué me está diciendo en alemán pero es algo de la hora. A Buchenwald, insisto. Cuando llegamos le hago señas de que me espere.

Comienzo a caminar. Entro. Me llega el viento de este otoño, a veces se nubla, a veces hay sol. Dejo que el viento traspase la ropa, se acomode en cada resquicio mío, hasta en la boca que abro como si fuera a gritar. Sí, tal vez los padres del padre murieron allí, ¿diríase abuelos? Sí, invento ese lugar para ellos. Los tengo.

Mi madre me mira, me sonrío, estoy a punto de llorar.

—No llores —dice mientras me acaricia—. Escuchá, el viento. No llores, ¿acaso desde que el mundo es mundo las cosas no cambiaron?

Salgo de ahí. El chofer se quedó dormido, me esperó. Me hubiese dado miedo pasar en Buchenwald la noche.

Subimos al tren. Es verano en Buenos Aires. Estamos sentadas —ahora mismo— en un vagón casi vacío, casi lujoso de tanto espacio. Mi madre alza el sapo y se ríe. Encuentra en el bolsillo algo de pan, lo ablanda en la boca, lo humedece con la lengua y otra vez lo saca. Me alcanza ese pan que rueda lento en mi propia boca ante sus ojos brillantes. Viajamos felices. Entra al vagón el aire justo para vivir.

Jabalí

Habían llegado los plomeros y miraban la biblioteca. Decían que Borges había tenido en el sótano de su casa un cuerpo de magia. Después vieron el libro *Esma. Fenomenología de la Desaparición* y dijeron que los militares habían hecho lo posible para desprenderse de cuerpos extraños. No discutí y les ofrecí café. Finalmente eran trabajadores y hacía frío. Pero me puse a llorar. No quería que esa gente estuviera en mi casa. Les pedí que se fueran y me puse a buscar *El dolor* de Vladimir Holan. Necesitaba leerlo, que me abrazara y ese abrazo me hacía llorar más. Pero me distrajo una gillette que estaba como un pétalo entre las páginas.

Cuando era chica me gustaba llevar una gillette en la mano izquierda. Unas amigas me habían enseñado su uso: guardarla en la mano apretada y al acercarse un jabalí, abrir la mano. Era maravilloso llevar esa especie de arma, de adorno, sobre todo porque no había ningún jabalí

cerca de mi casa. Sin embargo, una vez me hice una enorme cicatriz en el dedo pulgar. La sangre no dejaba de salir y yo quería ocultarla de los ojos de mis padres. Nunca me gustó dar explicaciones, creo.

Cuerpos extraños no es lo mismo que extraño los cuerpos.

Seguía llorando. Miré el pulgar de la infancia. Había dejado de sangrar y la cicatriz había desaparecido, ¿cuándo? Antes se veía esa línea, ahora la cicatriz estaba sola en la memoria. Sin cuerpo. Sin mancha. A la deriva.

La cabeza sobre la gillette. Me adormecí. Un jabalí gigante se acercaba, era mi oportunidad de usar lo aprendido, pero sabía que estaba en un sueño y que además me había vuelto completamente escéptica como para creer en jabalíes o en la esquelética figura del sentimiento. Sabía —también en el sueño— que este no creer me daba una apariencia de creyente, me volvía bondadosa porque me apiadaba de todos, personas, plantas, animales, piedras. En fin, me apiadaba de mí. Increíblemente la piedad es útil, se puede escuchar todo (todo) con una especie de dulce desdén. En ese “dulce desdén”, el otro se aferra siempre sólo a la dulzura. Entonces, ¿por qué seguía llorando en el sueño? Dormida, escuché la voz de Holan: “los cementerios crecen y te rebasan debido a la misma muerte”, gritaba muerto y con la botella en la mano. Y dio tres suspiros, se enderezó el cabello. Quería despertarme, ponerme de pie. Estás muerto, le dije, y yo estoy cansada y no me das ninguna pena. Holan se largó a reír: “¿Creés que no soy más mortal que mi cuerpo, querida?” Y agarró una hoja, una lapicera. Escribió: *El pensamiento perdido en los ojos del ciervo / reaparece de nuevo en la risa del perro.*

Me desperté. Estaba ofendida, me había alejado de mi jabalí.

—¿Hay más vino? —dijo Holan que bostezaba, escribía.

—No.

Entonces golpearon a la puerta Isa y Lili.

—Pasábamos por aquí, vimos la luz, trajimos vino.

Pusimos la casa en penumbras. Ellas caminaban, Holan suspiraba. Extrañábamos los cuerpos.

Mis amigas se fueron cuando se vaciaron las botellas. El último trago fue para Holan que sacó la gillette de mi mano y la pasó en caricias por la piel del jabalí, mientras decía: “nunca hay bastantes lágrimas”.

—Pero igual tengo hambre —y nos fuimos a buscar el pan.

Está jugando con el huevo. Lo ha endurecido para evitar aplastarlo en el juego, manchar la alfombra verde, amarillar los espejos, endurecer sus cabellos. Todo esto —que bien puede suceder con la blandura del huevo— implicaría un esfuerzo, un trabajo posterior e innecesario ya que, largamente sabemos, se vuelve a hacer lo desasido.

Habría que aclarar el paisaje: zona de nieve.

Elegir ese territorio provocará un verdadero problema, porque cuando el jugador salga de su cuarto espejado y verde con el huevo, cualquier caída causará su diseminación, su desesperada búsqueda, múltiples confusiones. Por ejemplo, haber creído que se encontró el huevo pero al acercarlo a los ojos se comprobará que de otro objeto se trataba (algún hueso, alguna cucaracha, etc.)

¿Por qué elegir entonces un paisaje inadecuado? Se tuvo cuidado previamente con la cosa, con la densidad, pero ahora moviéndose lentamente por la desolación, atrapado el jugador, no comprende.

Ya está allí. Quedarse inmóvil significaría su propio fundirse con los elementos: un poco más de nieve. Podría aún retroceder. Con las manos vacías abrir la puerta, alcanzar otro huevo. Esta idea comienza a aterrarlo. ¿Qué certeza habría, hasta endurecerlo, de evitar su rotura, de no pisar el huevo derramado sobre la alfombra, de no adherir la gelatina a sus zapatos y después a sus manos en el intento de limpiar? Con el regreso correría el peligro de tener que realizar ese esfuerzo que tan bien supo esquivar al comienzo. La vuelta se torna imposible.

Continúa. En cierto momento se exalta. Cree tocar lo perdido. Sólo un segundo. Después, otra vez, nada. Comienza a enfriarse pero todavía decide seguir.

Tres poemas

Sueño (estival)

A

la noche voy conciliando el sueño enumerando palabras (sinónimos) cerciorarme.

(Me desespero cuando olvido o se me esfuman términos que bien sé siempre he sabido) (a veces vuelven de repente, alivio, la alegría de palpar, claro de luz en la cabeza, cierto que ralo, vadeo, la palabra ocupa el claro, espacio de yerbajos, algún bejuco y entropía, reaparece(n) la cabeza se aquieta): linde del sueño, no busco palabras rebuscadas, sólo ascuas, y donde hay ascuas, brasas, rescoldos, páramo de la sinonimia: el fuego de San Telmo, gavias, botavaras, un mascarón de proa, bitácoras (eslora) tomo la medida de la palabra: los barcos de madera se componen de leña, arden los fogones, me hago (dormido) una lista de palabras condenadas a desaparecer: quinqué, reverbero, sal de olor, azul de metileno, la mota para empolvarse, el calzador de zapatos, papel secante. Y la pluma de fuente, grageas y oriflamas, las regatas: vitafón, qué. Victrola, dónde. ¿Y bayú? Un sueño de verano, Feldafing y el lago Starnberg se esfuman, allá más allá de mí qué duda cabe, persisten: bandas municipales, mesa de luz que es (velador)

mesa de noche y el sol de noche
 (quién): se esfumarán. El frasco
 y el pomo (me horripila pastillero)
 (no merece considerarse vocablo):
 el Adormilado (navegante, enfermo)
 recuenta innumerables (por la a)
 palabras, del art. árabe al, las más
 bellas del idioma. Una palabra
 titubea en la punta de la lengua,
 enquistada (pide aire) (jadea) sacar
 la lengua es de mala educación:
 fronteras de la desmemoria que
 puja hacia abajo o por salir a flote,
 la palabra candil boquea, raspo y
 merodeo. Fisgoneo, bajo el sueño
 (ocurre que sólo estoy durmiendo)
 me dejo, corriente abajo, llevar: entre
 sedimentos, pocilgas de un fango negro
 donde hozar palabras vueltas de revés,
 a su neutralidad: el pez duda, entrar o
 salir coral, a los arrecifes; yo duermo a
 fondo, de hombros encogido, rastrillo
 sustratos, chispas saltan, me vuelvo
 (oblicuo) de costado, ojos marítimos:
 con cada chispa (no me doy cuenta)
 el dormido (a fondo) apunta (arrambla)
 para su olvido (ese despertar) decenas
 de vocablos que el ocambo, allá abajo,
 permutando, balbuce: rodeno, pipirigallo,
 alinde, jacal, guasasa. Sumergido,
 palabra a palabra asciende, aparece
 en la habitación (alba, aún a la
 nocturnidad sometida) una pomarrosa
 (ventana) un mosquito (de mi caletre
 salido) ventrílocuo me

asalta.

Acta

La matriz de mamá, y en el umbral unos copos: ¿eso gris queda? En
 el quicio, la astilla,
 ¿férula de qué materia? Varió.

Tanta desazón en tantos años nunca hubo, sé que en cada poema que
 he escrito

hay un punto flaco, cojea, se deshilvana
 (trizas) qué punto de un poema no tiene
 su harapo: imposible corregirlo, ya ni
 siquiera puedo en cada caso, entre
 sombras, chuecas figuraciones,
 reconocer lo ilegítimo.

Al diablo con mi (mí) mismo. Acábese. Del trío ni rastro. Cajón
 geológico a su

último estrato, la madre que tanto forcejeara,
 destripado terrón. El padre, como siempre,
 hierático. Yerbazal. Y el tercero en discordia
 (¿a qué me miran?) buena pieza nos salió:
 no pasa día en que no, y así me consumo;
 del cuento de la buena pipa lo extraje todo.

Autorretrato esto, a senectud (temblecona) trastabillo a muerte escoro,
 oigo

huecas trompetas (de Dios sus arcángeles
 las trompetillas): las de plata llaman a reyes
 bíblicos, la que a mí me toca (sordina) de
 alpaca: al igual que yo, aleación; clarinada
 enmohecida.

Estoy, quién no, convocado: la arremetida es silente (pestilente) la
 humildad brota

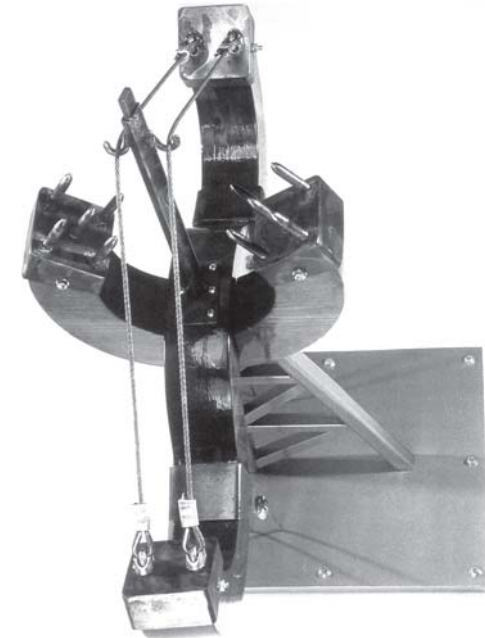
en ese momento, al humilladero: qué deshora,
 madre, en la matriz. Parece broma, el
 cancerbero me consulta qué quiero para
 mi última cena, en fin, uno por otro
 veneras, vino blanco.

Bodegón

La mesa apolillada despidе por sus orificios ciscos de luz al suelo,
la luz apolilla los

suelos, copos de ceniza o quizás
abstracciones hienden, dos por cuatro,
un espacio: guindan dos liebres, huele
a pólvora, a parafina, el trabuco retumba,
siendo animal el proyectil no produce
pena, apenas desgarrar: una teoría detenida
de hormigas aguarda órdenes enfilada a
los orificios pespunteando la mesa de roble.
Al fondo, en cruz, (jamás visibles) tres
juegos de brocha y pincel. De los pigmentos
ni una palabra, los tarros de la mezcla
han sido de nuevo ocultados. Higos, a
la izquierda del espectador, en cada
higo una gruesa gota ámbar rezuma
por la piel abierta al ser desgajado:
la ámbar gota espesa se irá oscureciendo.
Acaban de colgar de un garfio de plata
un faisán. La mano ocupada del pintor
se estremece un instante, ha de
reproducir tintes del arco iris en toda
su gama, tintes de una imperceptible
iridiscencia: se deja guiar por la forma
del ave vuelta de cabeza, su color
restallando al morir (palideciendo).
Unas hortalizas. Una copa ancha de
vidrio azul ultramarino, rastros de un
vino oscuro, el rastro de la mano que
colocó la copa (inamovible) sobre la
mesa deja la huella de un poso escarlata
en el cuadro. Detrás, el trozo desamparado
(cacarizo) de pared. Y detrás unas ánimas.
Centros de piedad. El Encapuchado de
blanco asoma, no aparece en el cuadro.
De perfil la madre se desemboza,
desmoronándose: cales, primeros orificios,
la mesa cruje: el padre, invisible, va a ser
repintado, la postura anterior no le cuadra,

resulta (desde el punto de vista técnico)
inadmisible. La mano del pintor dispone
en este preciso instante hacer girar su sombra,
lo que estuvo de frente pasa a estar de medio
lado, mucho lo elucubrará mientras retoca
la manzana a mano derecha, impecable
(impenetrable) la fruta, resta captar en todo
el bodegón el punto donde se inicia la
putrefacción.



Pavese en mi escritura

Ené dieisiete años en 1971 cuando, recién llegada a Córdoba desde mi pueblo en la llanura, cursé Literatura Italiana y me encontré con Pavese, por eso esta invitación tiene para mí algo de aquel mito circular que Pavese amaba, un retorno al inicio, porque fue en las clases de Trinidad Blanco, quien ahora me convoca a estas reflexiones, que me encontré con él y con su escritura. *La luna y las fogatas* fue lo primero que leí, aunque enseguida nomás fui detrás de sus demás libros todo lo que pude. *Descubrí a un escritor piamontés que parece que hablara de nosotros*, le dije a mi padre un par de semanas después cuando regresé al pueblo, aunque yo no supiera aún en qué consistía ese “nosotros”.

Mi padre había nacido en Airasca, al borde de las langas, en 1921, apenas trece años después de Pavese, fue llamado al ejército fascista, un año más tarde desertó y se unió al movimiento partisano hasta el final de la guerra y emigró a Argentina en diciembre de 1948. ¿Pavese?, preguntó, *yo lo conocí, me lo presentó Lucia Neiroti, una prima mía pariente del beato Neiroti, ese al que le nació un lirio en el pecho, y medio pariente de los Pavese. Fue en Torino, cuando terminó la guerra, lo vimos venir con dos perros dálmatas, a la altura de la caserma...* ¿Lo había leído mi padre? No, no lo había leído. Era buen lector de literatura italiana, pero de autores de la generación de Leopardi o la de Pascoli; a Pavese no lo había leído. ¿Sabía entonces que se trataba de un escritor? ¿que era ya reconocido? ¿que tenía una obra hecha? Sí, lo sabía, y el aspecto de aquel hombre, sin duda diferente del común de los hombres con quienes trataba, lo había impresionado.

Mi padre murió en 1990. Unos años después, contando esto mismo —el pequeño, modesto, mito familiar entre mi padre y el escritor piamontés— a una amiga, apareció la idea y el deseo de escribir las dos versiones del poema que titulé Pavese y da nombre al libro *Pavese y otros poemas*.

Entre mujeres solas hemos hablado de él / uno de estos días de marzo, / y de la tarde en que mi padre lo vio / pasando la caserma. Dos perros / lo arrastraban y esa tristeza que no ha vencido nadie. *Il diavolo / sulle coline* acecha. Es el 45 y la guerra / cansa. Están en Piazza Cavour / o en Superga. En Torino, no en Le Langhe. / Mi padre muerto parece que me dice / al

oído “he pasado Stupinigi / hacia mi pueblo”. El otro se llama Cesare / y escribe en plenitud acerca de esas cosas / pequeñas que nos suceden a todos / y de volver y no encontrar ya nada. / Mi padre es partisano, un partisano / de Ghio, y ha cumplido veintitrés. *Antes / de que cante el gallo* me dará esas voces / que se oyen desde lejos, el eco / en la colina. Están cerca las tierras / fértiles, el cuerno de oro devastado, / y la ciudad que es gris, no tiene / cielo. Alguna vez dirá *no escribo más*, / el lápiz cruzado sobre el diario, / y acabará *el oficio de vivir*. No habrá / qué hacer en la ciudad vacía sino esperar / y esperarás que llegue. Por esta calle / hasta el hotel mañana, *vendrá la muerte y tendrá tus ojos*.

libro atravesado por la pérdida de mi padre y la de mi hermana, atravesado por la nostalgia del pueblo que se ha dejado y al que se retorna para no encontrar ya nada sino esa pérdida, atravesado por la lectura incesante de *El oficio de vivir*, atravesado por la figura de Pavese y por las marcas de la guerra en el escritor y en mi padre. Atravesada también yo por la certeza de haber cumplido cuarenta años y por el recuerdo de un reciente viaje al Piamonte en el que por fin había conocido a mis primos y a una tía que aún estaba viva, familiares todos con los que habíamos mantenido siempre correspondencia asidua, intercambiando miles de detalles familiares y fotografías, porque aunque mi padre nunca quiso regresar a Italia y se opuso a que habláramos italiano ni piamontés en casa, era tan fuerte el deseo de mantener de un modo idealizado todo aquello que nosotros, yo misma, somos una muestra del fracaso de su propósito.

Recién terminada la guerra, un hombre al que arrastran dos perros dálmatas, camina por una ciudad devastada. *Atravesar una calle para escapar de su casa lo hace sólo un muchacho, pero este hombre que recorre las calles todo el día, no es más un muchacho y no escapa de casa*. Es Torino la ciudad devastada y el hombre al que arrastran los perros, se llama Cesare.

Quien recuerda es mi padre, *todo esto me ha dicho y no habla italiano, usa, pausado, el dialecto que, lo mismo que las piedras de estas colinas, es tan escabroso que veinte años de idiomas y océanos diversos no le han hecho un rasguño*, se recuerda un muchacho, partisano de Ghío, escapando, y recuerda también a su padre que buscaba las trufas, y al amigo perdido, porque *el hombre sólo escucha la voz antigua que sus padres, en el tiempo, han oído, clara*.

Cada vez que leo a Pavese vuelven los perros, la ciudad devastada, los partisanos de Ghío, la guerra, mi padre que recuerda, *la voz que un día*

detuvo el padre de mi padre y cada uno de los muertos de la sangre. Porque decir Pavese es también nombrar la muerte, los muertos que heredamos, la propia muerte, su presencia constante en la memoria.

Finalmente, decir Pavese es también hablar de aquel poema-relato del que él hablaba, el poema que viene a contar las historias que no pudimos narrar, aquellas que escuchamos de niños, para que después, *cuando se vuelve, como yo, a los cuarenta años, se encuentre todo nuevo*, todo de nuevo, en la memoria.

dice –con palabras mías y de Pavese– la introducción a aquel libro publicado en 1997. Es que también soy yo aquella que escucha el eco de voces, la que habita cerca de las tierras fértiles, la que se agota y decepciona en la ciudad vacía. La que quisiera escribir, la que dice no escribo más, la que teme decir no escribiré ya, porque piensa que escribir es constitutivo de su vivir. En algún momento, en alguno de mis frecuentes regresos a mi pueblo en aquellos años, después de la muerte de mi padre, le leí esos poemas a mi madre. *No es así*, me dijo, *no fue en Torino, fue en Roma* y trae el álbum de fotos y me muestra una fotografía en blanco y negro donde se ve a mi padre joven y a su prima vestida de oscuro, con el fondo de la plaza San Pedro. *Fue esta tarde*, dice señalando la foto. *¿Cómo sabés que fue esa tarde?*, pregunto. *Porque ese día que le contaste que habías descubierto a Pavese, cuando te volviste a Córdoba buscó la foto y me dijo todo.*

Mi madre nació en Argentina, también en un pueblo de la llanura cordobesa, y nunca ha ido a Italia, pero puede recorrer en la memoria cada cosa de la vida de mi padre, cada pueblo de la geografía piamontesa por donde mi padre estuvo, cada primo lejano con su historia. Algo de eso he querido poner en un poema que le está dedicado y que también pertenece al libro *Pavese y otros poemas*.

Del latin recordis

El nos leía a Pascoli en la luz / de la mañana y hablaba de las tardes / aquellas del otoño, los perros oliendo / entre las setas, cuando iba con su padre / a buscar trufas. Ella sabía de memoria / la vida de él. Él nombraba la guerra, / los años escapando, el abrazo / de Paolo y Etiopía. Ella escondía / bajo el plato las cartas que llegaban, / y les sabía los nombres a los primos / lejanos. A veces en las tardes / recientes del otoño, ella recuerda / a Pascoli y a un pueblo que no ha visto: / hay un niño con su padre y unos perros, / y hay un hombre que se larga por los techos, / y un amigo, y es otoño, / y es la guerra.

Mi madre se siente profundamente argentina, pese a que su primera lengua fue el piamontés, pese a que aprendió el castellano cuando fue a la escuela porque sus padres, hermanos, abuela y vecinos hablaban aquella lengua en la casa y en el pueblo, y pese a ser hija de un hombre de Magliano Alpi y una mujer de Michelino. Quise dar cuenta de eso en un poema que titulé *Las amigas de mi abuela*.

Íbamos a verlas / los días de los muertos, / cuando la muerte no dolía. / Mi madre (que era hermosa y usaba / tacos altos) nos llevaba de la mano, / se pintaba la boca. Hablaban piamontés, / la palabra cerrada en la garganta a gritos. / Nos ponían vestiditos blancos de piqué / y volvíamos con olor a gladiolos, / a margaritas. Tenían una casa oscura / las amigas de mi abuela, y el tamaño / de un hombre. Ellos en cambio / eran flacos, frágiles como niñas: / se llamaban Geppo, Vigü, / Gennio, Chiquinot.

En aquel tiempo, paralelo a la escritura de los poemas de *Pavese y otros poemas*, sucedió la de *Stefano*, una breve novela de iniciación en la que un muchachito sale de su pueblo en Piamonte, viene a Argentina y después de algunos avatares recala en Rosario como quien busca un lugar en el mundo. Se trata del viaje que un hombre hace para ser hombre, un viaje que va desde la madre hasta la mujer. *Stefano* fue escrita bajo un imperativo de la memoria, aquella idea pavesiana que suscribo: *recordar una cosa significa verla por primera vez / cuando recordamos, los hechos reclaman otro significado*,* porque es el personaje que le da nombre al libro quien recordando ve por primera vez y soy también yo que al recordar descubro en lo vivido nuevos significados.

Después de terminados esos dos libros creí que había salido de la influencia de Pavese. Sin embargo, recuerdo claramente una lectura de poemas pertenecientes a *Kodak*, un pequeño libro que publiqué en el 2001, cuando alguien que no me conocía, alguien a quien no conocía, se acercó y me dijo: *su poesía me recuerda a Pavese; él siempre habla de los cuñados y los tíos y en sus poemas hay personajes que conversan...*

* Ricordare una cosa significa vederla -ora soltanto- per la prima volta. (28 gennaio 1942. Il mestiere di vivere).

Le cose le ho viste per la prima volta un tempo - un tempo che é irrevocabilmente passato. Se il vederle per la prima volta bastava a contentare (stupore, estasi fantastica), ora richiedono un altro significato. Quale? (22 agosto 1942. Ibid.).

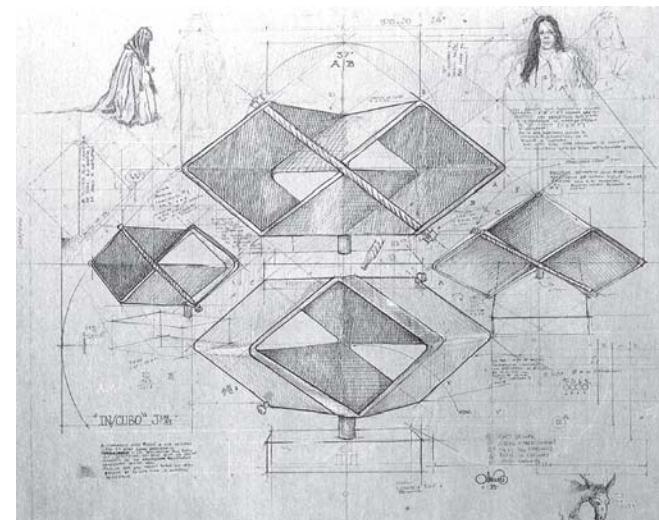
Visita

Hoy vino mi madre a visitarme / y caminamos las dos por estas calles. / Hablamos de mi hermano, / de los hijos, de las chicas del Sur, / de mi cuñado. Otra vez yo critiqué al gobierno y ella dijo otra vez / “¡Es un país tan grande!”. No quiere / que me queje: “¡Este país generoso / recibió a tu padre!” y rodamos las dos / hacia una zona de tristeza, en silencio, / hasta que se detiene y dice: “Ayer / hice dulce de duraznos” y yo digo / que hablaron de mi libro en el diario.

Hasta entonces yo había creído que *Kodak* era un libro marcado por la lectura de poetas norteamericanos, pero la frase del ocasional oyente de mis poemas no resulta tan extraña si pensamos que Pavese se liberó de los excesos del lirismo italiano finisecular con la lectura sostenida y la depurada traducción de literatura norteamericana. Pavese es un italiano que leyó como pocos la literatura norteamericana, lo que también es decir un escritor impregnado de todo aquello que influyó con fuerza en la escritura de los latinoamericanos, quizás por eso —porque es tan profundamente regional como universal— su influencia fue tan grande aquí en la generación de los escritores argentinos de provincias que en los años sesenta le dieron una vuelta definitiva a la “literatura regional”. Así es como hemos llegado hasta acá.

Hace poco más de un año estuve otra vez en el Piamonte e hice con unos primos un moroso paseo desde Canelli hasta Magliano Alpi, atravesando los viñedos de uva moscato y los campitos de avellanos, deteniéndonos en cada pequeño pueblo de las langas, Monticello, Alba, Caravanzana, Barbaresco, Gaminella, Camo, más aún en Santo Stefano y por supuesto en el Centro Pavese... esperaba ese viajecito delicioso, lo esperaba con ansia. Sin embargo, lo que Pavese dice y algo que va más allá de lo que dicen sus libros, puedo encontrarlo también aquí, en mi pueblo y en el pueblo de mi madre, porque se trata de una verdad que está en el lenguaje, una coloratura del habla regional capaz de dar cuenta de una nostalgia heredada, una melancolía que anida en algún cromosoma: nostalgia del que quiere volver pero no vuelve, del que no quiere volver sino en el mito... nostalgia de trazos de vida en la memoria heredada de otros, porque lo que se añora es un lugar emocional que ya no existe, un lugar donde la guerra y la muerte y el dolor y la pérdida no estaban, porque no se trata sólo de un lugar sino también de un tiempo y entonces el regreso sólo es posible a través de las palabras.

No sé si es justo decir que encontrar a Pavese fue encontrar una influencia de escritura en mí. Creo que es más que eso, creo que sería más justo decir que encontrarme con sus libros me permitió comprender que la lengua que yo hablaba en casa, el castellano de mi casa y de mi gente, con sus coloraturas regionales, está atravesado, casi tanto como el italiano de Pavese, de una presencia piamontesa libre de ostentaciones y pintoresquismos. Que en su lengua impregnada de hondura, late gris, austera, la tremenda cosmovisión piamontesa del mundo que subyace en mis ancestros y que sostenida por el sustrato regional en que los suyos y los míos habitaron, nos alimenta y nos hermana.



Dos poemas

Frente a una mujer madura

Cuando veo ante mí sólo segundos,
 instantes que mirar hechos sustancia,
 las consideraciones sobre el hoy,
 sobre rostros que van de un lado a otro
 y fingen construirnos la existencia,
 penetran con más fuerza en mi silencio
 que el hambre de extraviarme diariamente.
 Te miro y es verdad que el mediodía
 se vence al soportar tus pasos de antes;
 no obstante el brillo terco de las flores,
 un día su color ya no es el mismo.
 Tus nervios aún cuelgan de esa rama
 donde además de beso fuiste impulso.
 La fruta aún respira con sus ansias.
 Hay patios cuyas flores van muriendo,
 sin embargo son parte del paisaje.
 Hay ojos que las siguen viendo bellas.
 Cuando voy a tu lado, hay más segundos,
 sin importar relojes, algo muere
 y algo nace también a cada paso.
 En este mismo instante en que te miro,
 ¿qué duerme en esos pétalos inmóviles?
 No hay instante más propio para el beso
 que el rato simplemente irrepetible.
 Lo demás es el polvo que vacila.
 Las horas han venido a sepultarnos
 cada vez que las vemos en su curso
 y no hacemos del hoy una existencia.
 Cuando veo ante mí ramas caídas,
 me pongo a respirar por no ser una,
 al menos no ser una antes de tiempo.

Estar ebrio

Hay que estar siempre borracho,
 siempre con ceguera de ojo abierto,
 solamente poniendo los ojos en las cosas,
 sin mirarlas.

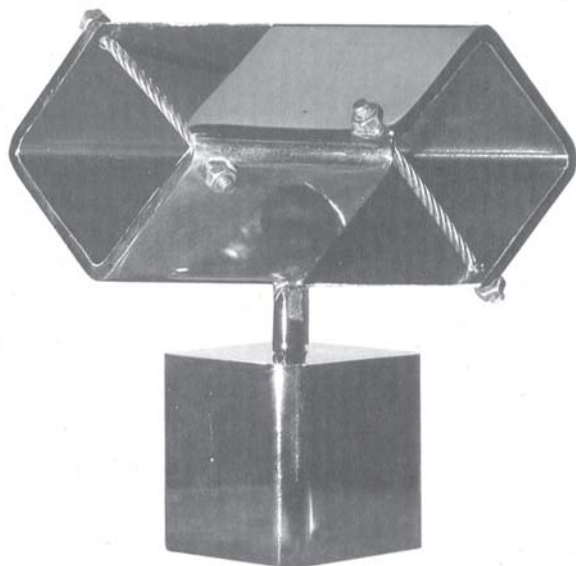
Es sólo cuestión de caminar
 con los ojos descalzos
 por banquetas, por mesas,
 siguiendo la línea recta del cigarro,
 a lo largo de bustos y caderas.

Tan sólo caminar, caminar,
 hasta que los ojos se cansen.
 Entonces es necesario ponerlos en el agua,
 pero nunca calzarlos;
 es preciso que se empapen en sus propios charcos
 y suavicen su fatiga.

Hay que estar ebrio,
 permanecer siempre con el habla retorcida.
 No dejar que la gente entienda lo que dices,
 ¿qué les importa?
 Hablar muy bajito y arqueadamente,
 para que quien quiera saber
 se aproxime más y más,
 hasta muy dentro,
 y vaya dando vueltas con su oído
 hasta quedar enroscado,
 hasta sentir aquel mareo
 que deja el vino en las narices.

Se debe estar siempre borracho,
 para que los pies ya no anden siempre
 en los caminos habituales.
 Uno debe ponerse a trazar nuevos senderos.
 Dejemos a los pies irse solos,
 dejemos que anden de paseo.
 No los tengamos encerrados,
 permitamos que retocen.

Es preciso beber siempre de noche.
 La luz no va con los borrachos,
 es como un regaño luminoso en las alturas.
 Hay que estar entre las sombras
 y poblar nuestros vacíos
 para ir palpando los muros invisibles
 que sólo esperan el manotear de los borrachos.



ALEJANDRO SUSTI

Discurso y poder en *Hombres de caminos* de Miguel Gutiérrez¹

Publicada en 1988, tras un largo silencio de producción novelística extendido por casi dos décadas, *Hombres de caminos*, la segunda novela de Miguel Gutiérrez, recrea el fenómeno del bandolerismo de los años posteriores a la guerra del Pacífico y comienzos del siglo XX en el norte del Perú, particularmente en el departamento de Piura. Desde el punto de vista de su estructura, la narración se construye sobre la base de una compleja polifonía en la que se intercalan las voces de un conjunto de personajes narradores ubicados en tiempos y espacios distintos en relación a la trama principal: la persecución y captura de Isidoro Villar y “otros hombres de caminos” a cargo del Prefecto Rodolfo Lama Farfán de los Godos.

La novela se inicia con una “obertura” en la que “muchos años después” de los eventos, Martín Villar, descendiente del protagonista, cuenta la historia de los de su estirpe a una amante ausente. El narrador en esta introducción empieza su relato describiendo el “Zapote de Dos Piernas”, árbol centenario en el que solían ser ajusticiados los “insurrectos o parias” de la región, lugar en el que también Villar es colgado. Rodeado de una tierra estéril de polvo inconsistente como la ceniza -el llamado yucún- y “único signo de vida en tres leguas a la redonda”, el zapote permanece erguido a pesar del paisaje desolador. Colocado como umbral del texto el árbol señala el lugar en el cual acaba la historia y se inicia el relato o texto;² sin embargo, como sugieren las palabras del narrador, el zapote se convierte en un hito al que indefectiblemente regresa una y otra vez la narración con la intención de hacer más exacta “la invención”. Desde esta perspectiva, el árbol y el paisaje circundante constituyen un espacio simbóli-

1 Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación realizado para la Universidad de Lima titulado: “El autor como antropólogo en la narrativa peruana: Mario Vargas Llosa, Miguel Gutiérrez” Quiero agradecer al Instituto de Investigación Científica de esta institución y, en particular, a su director Fermín Cebrecos por su constante apoyo.

2 Mieke Bal (1985) hace la diferenciación entre “historia” y “relato” o “texto”: “...un *texto* es una totalidad finita y estructurada compuesta de signos lingüísticos. Un *texto narrativo* es un texto en el cual un agente relata una narrativa (...) La afirmación de que un texto narrativo es uno en el cual una historia es contada implica que el texto *no* es la historia. (5, trad. mía)

co que la escritura intenta recuperar en un esfuerzo por impedir su desaparición en el plano de la memoria:

Al concluir el relato, y con el fin de verificar y reconocer el escenario y de recoger nuevos testimonios que ahondaran mi memoria y poner a prueba, además, la exactitud de mi invención (pero en cualquier forma, pálido reflejo de la verdadera gesta de Isidoro Villar), sentí la necesidad imperiosa de emprender un largo peregrinaje que habría de culminar en el lugar odioso en que fuera ejecutado y ultrajado el cadáver del nieto de la india Sacramento Chira (...) (16)

La escena del narrador registrando en la página la “verdadera gesta” del bandolero representa un intento por incorporar al texto el tiempo histórico y cultural en el que se sitúa el zapote. En tal sentido, la novela se propone como el producto del desplazamiento del narrador en la búsqueda de otro —el bandolero Villar— y un tiempo cuya memoria persiste a pesar de la inminencia de la muerte y el olvido representados por el paisaje.

Por otra parte, en tanto lugar de ejecución, el zapote lleva inscrita la marca de la ley que condena y castiga el bandolerismo como práctica social y cultural. Sin embargo, el árbol, en tanto metáfora de resistencia a la muerte, señala también la persistencia de aquellas prácticas que la ley pretende eliminar. Por tanto, puede afirmarse que el zapote se erige como un espacio de enfrentamiento y conflicto entre dos órdenes irreconciliables: por un lado, el de un sujeto social conformado por bandoleros y comuneros que permanece al margen de las prácticas e instituciones impuestas desde un centro hegemónico de poder y, por el otro, el de un sujeto nacional representado en la figura del Prefecto cuya autoridad se legitima en el castigo que impone a los trasgresores de la ley.

Esta dicotomía, empero, no alcanza a explicar algunos otros matices presentes en el texto. Si bien puede señalarse el enfrentamiento entre las figuras del bandolero y el hacendado como el eje generador de la ficción, es también importante tener en cuenta que el poder ejercido por este último excede las atribuciones del cargo que ocupa. En primer lugar, el prefecto es descendiente de los Farfán de los Godos quienes constituyen “el linaje más antiguo de Piura”, cuyo antepasado “fue conquistador del Perú y señor de la encomienda de Tangará” (43); su poder dimana de una conciencia histórica que excede el marco de la ley en un espacio geográfico signado por su alejamiento de todo centro de autoridad y, en última instancia, por la ausencia del Estado moderno. Es precisamente en ese espacio distanciado y lejano ubicado en los márgenes

de la civilización en donde opera con mayor autoridad la figura del hacendado que a su manera “hace y deshace” la ley.

Versión(es) de la Historia

El problema de la representación de la legalidad en la novela no se reduce a su ejercicio sino que también involucra la formulación de un discurso que pueda postularla como mecanismo generador de desarrollo en una sociedad moderna. Por ello, toda la primera parte de la novela está dedicada a una reflexión sobre el bandolerismo en tanto fenómeno social en la voz del periodista e intelectual Sansón Carrasco, “discípulo de González Prada”. En palabras del personaje:

Por otro lado —no olvidéis que soy un discípulo de González Prada— me repugna toda superstición y como librepensador y combatiente por la educación laica rechazo el dogma de la caída original del hombre que habría envilecido para siempre la llamada naturaleza humana. ¿No serán más bien los factores sociales, las desigualdades, las que determinan la violencia? ¿Debemos apelar al argumento de la lucha de clases como quieren los socialistas para explicar las anomalías sociales? (35)

De manera análoga a como procede el narrador de la novela, Sansón Carrasco produce un discurso que intenta explicar el fenómeno del bandolerismo desde la posición de un sujeto letrado inspirado en la lección de su “maestro” González Prada. Al estudiar la anomalía social encarnada en la figura del bandolero —destinada irremediabilmente a desaparecer en la modernidad—, Carrasco utiliza un modelo de análisis de estrecho vínculo con el discurso positivista y el historicismo del siglo XIX:

Ultraja a mi credo positivista la superstición, lo sobrenatural, residuos de ese veneno llamado religión. Todo lo que hace o le acaece al hombre tiene (debe tener) su explicación dentro del hombre mismo: en su sangre, en su corazón, en su cerebro. Yo confío que la ciencia y la pedagogía científica sacarán al hombre, los pueblos y a la humanidad, de la miseria, de la explotación, del atraso y de los grilletes espirituales que, como las cadenas de Prometeo, mantienen en cautividad la conciencia humana. (61)

La distancia desde la cual formula sus observaciones, sin embargo, también trasluce una cierta dosis de fascinación por el sujeto estudiado. A pesar de identificarse con el prestigio del discurso científico y la

metodología que lo sustenta, Carrasco acoge en su narrativa biográfica algunas de aquellas leyendas orales populares tejidas en torno al personaje: “Pretende la leyenda que Isidoro, desde niño, descubre que tiene virtud con el *remedio*, como se denomina en nuestra tierra a la pócima extraída del San Pedro” (62). La tensión e incompatibilidad que se vislumbran al encontrarse estos dos tipos de discurso no son sino un reflejo de la subjetividad de quien narra, como dice Carrasco: “¿Por qué estos actos bárbaros nos fascinan en mayor medida que nos causan repulsión? Mediten bien, caros lectores, en lo que os voy a decir. ¡Porque atizan el fondo de barbarie que todavía existe en el fondo de nuestras conciencias!” (83).

El carácter híbrido del discurso del narrador y la posición desde la que se enuncia —la de ser a la vez observador y parte de lo observado— se apoyan en un conjunto de estrategias destinadas a legitimar su posición y autoridad dentro del texto. El título mismo del hebdomadario que dirige —“El amigo del pueblo”—, puede interpretarse en dos sentidos: en el primero, la palabra “amigo” parecería referirse al propio Carrasco y a su interés en convertirse en una suerte de vocero de los intereses del “pueblo”; en el segundo, la palabra aludiría al diario mismo y su intención de dar “voz” a las opiniones del “pueblo”. Sin embargo, en ambos casos se oculta la evidente manipulación de sentido pues es exclusivamente el periodista quien decide qué noticias relacionadas con el bandolerismo han de publicarse en “su” diario y cómo deben ser interpretadas. Es evidente también que el uso de la palabra “pueblo” en el título del hebdomadario obedece a una construcción arbitraria por la poca o nula información que brinda el discurso del personaje sobre la extracción social de su público lector. La contradicción inminente consistiría en que gran parte de aquel “pueblo”, al cual pretende dirigirse el periodista y a quien simula representar, no estaría en condiciones de consumir el contenido de sus textos por ser analfabeto.

En tal sentido, la posición a la cual aspira Carrasco al inicio del relato —el erigirse en portavoz de un grupo social que permanece al margen de las decisiones políticas y económicas de la región y, en última instancia, de la Historia—, se ve reflejada en su interpretación de los hechos y en el deseo de imposición de esta última entre el público lector del diario a través del prestigio y poder que brinda la escritura.³

3 Según Lucien Febvre, citado por De Certeau (1993): “El pasado es una reconstrucción de la sociedades y de los seres humanos de antaño, hecha por hombres y para hombres comprometidos en la complicada red de las realidades humanas de hoy en día” (22)

Sin embargo, tal como reconoce posteriormente, Carrasco no anticipa las consecuencias devastadoras de ese prestigio y poder, las cuales se manifiestan con la muerte del bandolero Pasión López anunciada en un telegrama firmado por el Prefecto Lama y que llega a sus manos:

Leí y releí el telegrama. Sansón Carrasco —me dije— debes sentirte orgulloso, pues te corresponde legítimamente parte de esta gloria. ¿Acaso —continué diciéndome— no fue tu campaña para erradicar lo que tú llamaste la lacra social del bandolerismo que infama la tierra que vio nacer al Caballero de los Mares Miguel Grau lo que ha hecho posible esta victoria decisiva? Palabras textuales que, sin embargo, ahora —debo confesaros, fieles lectores que semana a semana leéis mis crónicas y artículos— me dejaron un gusto letal en la boca (65).

El narrador constata que a medida que crece su simpatía por la causa de los bandoleros no puede evitar sentirse responsable por la barbarie desatada por el Prefecto al combatirlos. Resulta paradójico el hecho de que el hebdomadario, en tanto instrumento de registro e interpretación de la noticia, se convierte también en un mecanismo de control y vigilancia del sujeto trasgresor de la ley. Esta situación se confirma una vez más cuando Carrasco comprueba su propia responsabilidad en la captura de Isidoro Villar, revelación que aparece en la conversación que sostiene con él en el segundo capítulo.⁴ Antes de llegar a esa conclusión el propio periodista había anotado: “En momentos como éste pienso que los que practicamos el arte de escribir somos buitres o caníbales que nos alimentamos de carne humana” (124). Esta noción de la escritura como instrumento que devora y se alimenta de la voz y el cuerpo del Otro remite a una irreconciliable tensión entre ésta y el discurso oral. Por ello, el proyecto de incorporación del sujeto subalterno en el curso de la Historia que intenta realizar el periodista, supone también el extinguir su voz y cuerpo, e instaurar un distanciamiento sin el cual se haría imposible la reconstrucción histórica.

4 “¡Cuánto lo siento, Isidoro! Aunque fue sin quererlo, merecería que usted me matase.

—¿Desvaría, Carrasco? ¡Explíquese! No lo entiendo.

—Oh, maldito de mí... Rodolfo Lama dedujo la ubicación de su escondite leyendo mi conversación que tuve con Grimanese León.” (153)

La oralidad en *Hombres de caminos*

Si el primer capítulo de la novela se centra en la formulación de un discurso que tiene por fin estudiar y comprender una práctica prohibida por la ley, en el segundo resulta claro que a través del recurso de la entrevista y su incorporación al espacio textual del periódico, Carrasco busca registrar y apropiarse de un saber y un arte del decir —en términos de Michel de Certeau— que están a punto de extinguirse. Algunas de las marcas de este saber se distinguen en el uso que el bandolero hace durante ese diálogo de vocablos tales como “ciencia”:

—Me falta la ciencia de las letras. Don Miguel Rodríguez leía pero qué de corrido. También López distinguía las letras, pero le costaba esfuerzo, martirio. Los más montubios éramos Domador y yo (106).

—Mi gran hermano del que le hablé enantes me enseñó la ciencia de leer el corazón del humano. ¡Alta ciencia, señor Carrasco! Ah, y el mundo, como quien dice el día y la noche, los vientos, las arenas y las montañas, y los animales también tienen sus letras (106).

Ambos pasajes revelan que Isidoro Villar —a diferencia de su interlocutor y, por extensión, de los lectores de la novela y, presumiblemente, de los del *hebdomadario*— maneja un sentido muy distinto del término “ciencia” y, por añadidura, del de “escritura”. Este saber parece sustentarse en la noción de que una relación natural entre significante —“las letras” [y significado] los elementos naturales tales como “los vientos, las arenas y las montañas”—. No existe entre ambos una relación arbitraria —siguiendo el modelo saussureano—, ni se formula una concepción según la cual el lenguaje se erige en instrumento privilegiado de conocimiento del mundo, sino más bien lo contrario: la naturaleza se constituye en centro estructurador del mundo y en su seno se conservan los significados que hacen posible la sabiduría del hombre. Todo saber implica un desplazamiento hacia un objeto que existe independientemente de la voluntad del hombre.

Otro rasgo que señala la diferencia entre estos dos personajes y sus niveles discursivos radica en el uso de las formas pronominales con las cuales se dirigen mutuamente la palabra. Al inicio de la conversación, Carrasco tropieza con ese problema:

—¿No te ofenderán mis preguntas, Isidoro?
—¡Empieza usted ofendiéndome, caballero!

—¿Te he ofendido? Dime de qué manera...
—¡Cállese, señor! O no hay conversación.
—No comprendo. Es la verdad.
—El “tuteo”, señor. No nos conocemos. Y sólo a los pocos amigos que tuve, ahora todos finados, les permití hablarme de tú. Este es mi imperio. Y si mi vista no me engaña...
—¿Sí?
—...usted es mi menor. Y es ley antigua que el menor respete al mayor. Salvo que el mayor sea un indigno. (100)

Para acceder a “escuchar” la voz del bandolero y con ello registrarla en el espacio de la página, Carrasco debe primero aprender un estricto código que se regula según la distancia social y edad de dos interlocutores; sólo de ese modo se hace posible la comunicación entre dos sujetos que no comparten en apariencia nada en común. La “ley antigua”, a la cual hace referencia Villar, señala además su pertenencia a una comunidad imaginaria —utilizando una expresión de Benedict Anderson⁵ situada en un espacio y tiempo muy alejados del presente de la conversación, lo cual reafirma la diferencia no únicamente de dos niveles discursivos, sino de dos tipos de subjetividad que cohabitan el espacio de la ficción. Si Carrasco como periodista es un sujeto sumido en el “eterno presente” de la noticia y la novedad —símbolo inequívoco de lo moderno—, Villar se identifica más bien con una práctica comunicativa identificada con lo “antiguo”, que es precisamente algo que no tiene cabida en el discurso periodístico.

Sin embargo, las vías de contacto entre ambos personajes se facilitan cuando la discusión se centra en la manera en que se interpretan los hechos. En este caso es Villar quien le revela al periodista el carácter siempre arbitrario y subjetivo de toda interpretación:

—Encontrar la verdad es cosa en nada fácil. También decirla. Fíjese don Carrasco: usted ve con sus propios ojos un sucedido y luego va y lo cuenta. Pero no lo cuenta cual lo vieron sus ojos. Le añade su sentimiento. Odio y cariño, más las figuraciones que cada cristiano tiene. (103)

5 La expresión es empleada por Anderson (1993) con miras a estudiar la formación de la nación y no exactamente para referirse al tipo de comunidad al cual pertenecería el personaje del texto que nos ocupa: “Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oírán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (23)

Resulta significativo el énfasis que el personaje coloca en la mirada y más exactamente en el cuerpo (“sus propios ojos”), cómo en apariencia aquélla capta “objetivamente” la realidad antes de comunicarla a través del lenguaje y luego señala la imposibilidad de narrar sin la intervención de lo subjetivo que es finalmente lo que distingue a toda versión de un acontecimiento. Estas palabras aplicadas a la tarea a la cual se aboca Sansón Carrasco no pueden ser más oportunas pues constituyen una profunda crítica a la pretendida objetividad y racionalidad del discurso periodístico.

Por ello, cuando el periodista accede luego a leerle a su interlocutor los textos publicados en su hebdomadario sobre las vidas de los bandoleros y la del propio Villar -a pedido expreso de éste-, se siente sumamente halagado por una crítica suya:

—(...) Me hacía recordar asisito de criatura. Yo vivía como encantado escuchando a mis viejos tíos por parte de mi abuelita Sacramento. Tiene usted virtud parecida.

—Créame, Isidoro, que nunca me han hecho mejor elogio. Y le prometo que trabajaré por parecerme cada vez más a ellos. Estudié leyes y hago periodismo, pero mi verdadera vocación, o como usted dice, mi virtud principal es estudiar el corazón del hombre y luego escribirlo en forma de historias o cuentos para entretener y exaltar lo mejor que hay en él y denunciar las causas que, por ejemplo, gente noble como usted, elija el camino que lo conducirá a la muerte. (120)

En este pasaje Carrasco revela a su oyente —y, de paso, al lector de la novela— una vocación incompatible con los estudios y trabajos realizados a lo largo de su vida. Lo significativo reside en que Villar, como crítico del relato escuchado, le asigne al periodista una autoridad análoga a la de sus “viejos tíos”, con lo cual reafirma aquél código según el cual la edad de un individuo es ya un motivo para que sea respetado. Por otra parte, el bandolero reconoce en el texto del periodista el papel que le cabe en una cultura oral a aquel que sabe contar historias, admitiendo con ello su autoridad y saber. Por último, es también revelador el hecho de que Carrasco juzgue como el “mejor elogio” el haber despertado en su auditorio la misma impresión que reciben los niños al contárseles historias, lo cual remite a un ámbito privado y doméstico, pero sobre todo oral, que difiere profundamente del carácter público y escrito de su tarea como periodista.

El Prefecto Lama o el regreso de la Historia

Frente al distanciamiento irreductible entre los dos tipos de discurso antes señalado debe también examinarse la posición que ocupa el Prefecto Lama, sujeto que también produce su propia interpretación de la Historia según el relato del “ciego” Orejuela:

La tarea fue fácil, tanto como desagradable. Lo más enojoso, arduo, agotador, había sido vencer el rechazo que le inspiraba desempeñar un cargo público. Pero después de haber galopado hasta casi hacer reventar al pobre Epicuro por los extensísimos arenales de La Pampa de los Reto, ya de vuelta a Piura, un espectáculo bárbaro, una procesión macabra, lo había terminado de decidir: aparte del salvajismo, halló peligroso para el futuro de la casta señorial el hecho que los indios catacaos se hubieran hecho justicia con sus propias manos, aunque fuera con un ser vil y depravado como era *Camarón*. Que la indiada, hombres y mujeres, viejos y niños trajeran el cuerpo descuartizado del bandolero y que colocaran en la picota de la Plaza la cabeza cercenada del bandido, lo estremeció: tuvo la impresión que revivían los albores de la conquista y la colonia. (115-6)

Si bien Lama Farfán de los Godos se constituye en el exterminador de esa amenaza social que son los bandoleros y con ello además clausura la posibilidad de una revuelta popular a cargo de los comuneros de la región, resulta claro que la suya no es una posición que pueda enmarcarse dentro del proyecto de la modernidad. En primer lugar, no parece disponer de una concepción del tiempo que le permita avizorar en el futuro una consolidación o expansión económica de su poder. Ello podemos confirmarlo en las palabras que le dirige “el alemán Schwartz”, uno de los administradores de sus haciendas:

“Este es el futuro, señor Lama Farfán de los Godos: algodón, algodón de la variedad prima. ¡Lástima que no tenga tierras en el Bajo Piura! A propósito, don Rodolfo ¿no tiene descendencia? ¿A dónde y a quiénes irán a parar sus tierras?”. Rodolfo tenía treinticinco años y ni en sueños había pensado en casarse. (99)

En segundo lugar, cuando el personaje es requerido por los notables de la ciudad para castigar a los delincuentes que amenazan sus propiedades y el orden social, Lama acepta la tarea bajo una sola condición: “Quiero poder absoluto —dijo, y mirando a un vocal de la Corte integrante de la comisión—, sin ninguna intervención del Poder Judi-

cial” (110-1). En ambos casos se puede comprobar que el Prefecto no concibe la legitimación de su poder ni en términos económicos ni jurídicos. La suya es la posición de un sujeto cuya autoridad se funda única y exclusivamente en el derecho que le brinda el ser descendiente directo de uno de los conquistadores españoles. Se puede entonces deducir que en él se expresa el conflicto de dos órdenes históricos que colindan en el espacio de la ficción, dos tiempos que se contraponen diametralmente: uno lineal o progresivo, identificado principalmente con la modernidad, tiempo que regula las relaciones económicas entre los sujetos y sobre el que se consolida el poder hegemónico de un grupo social en particular; otro circular o de carácter regresivo, que remite en última instancia a la violenta colisión cultural que supone la Conquista, tiempo en el que la consolidación del poder de un grupo minoritario se efectúa a través del uso de la fuerza. Ambos tiempos son, finalmente, expresión del viejo conflicto que atraviesa toda la literatura y el pensamiento latinoamericano fundacional: civilización o barbarie.

En la novela que nos ocupa, sin embargo, tal ecuación aparece bajo otro signo pues es precisamente Lama Farfán de los Godos, el personaje elegido para la legitimación de un orden social en apariencia justo y equitativo, quien adopta los métodos condenados por ese mismo orden y, finalmente, es víctima de éstos pues, como se señala al final del tercer capítulo, muere asesinado por el hijo de Pasión López a manera de venganza. Por ello, puede decirse que Lama, al jugar sucesivamente el rol de verdugo del bandolerismo y el de víctima de uno de sus hijos, simboliza la condición de una casta destinada irremediablemente a desaparecer en beneficio de una sociedad moderna sustentada en la idea del progreso. Tanto él como su contraparte en la ficción, el bandolero Isidoro Villar, representan un conjunto de prácticas y saberes que se consideran ya inútiles e innecesarios en el presente de la modernidad y que, en último término, al ser registrados por el texto son devorados por los “caníbales” que ejercen el “arte de la escritura”, según palabras de Sansón Carrasco.

Esta conclusión, no obstante, no debe hacernos perder de vista el hecho de que al final de la novela se postula el triunfo de la voz de los “hombres de caminos”, pues es Martín Villar, descendiente del protagonista y recopilador de todos los testimonios incorporados en ésta -incluidos los “cantares de los ciegos caminantes”-, el destinado a inmortalizar a los de su casta y por extensión a “todos los pobres y agraviados que pueblan las comarcas de este mundo”, según palabras de su tío Luis, hermano de Isidoro:

Pero no me pidas, sobrino, que repita para ti aquellos cantares magníficos. (...) Y en toda esta ruma de años en que vivo solo alcancé a comprender mejor esta doctrina: que los Villar y los Chira no lo [sic] conforman nada más que los de nuestra sangre sino todos los pobres y agraviados que pueblan todas las comarcas de nuestra tierra. No, Martín, sobrino, no te enseñaré tan elevados cantares; ve tú a recogerlos por los cuatro costados de este mundo, pues si no lo haces, algún otro lo hará con más ciencia y arte, aunque por sus venas no corra nuestra afligida y altanera sangre. (218)

El hecho de que sea precisamente un Villar quien organiza en un relato mayor los testimonios de los sucesivos narradores que “hablan” a través del texto –Sansón Carrasco, el “ciego Orejuela”, Luis Villar, Antonio el Moro, el teniente Nunura y el doctor González, por citar los más importantes–, lo coloca en una posición privilegiada pues es él finalmente quien se legitima a sí mismo así como a los de su clase a través de la escritura. Su mayor logro consiste en alcanzar aquello que ignoran los demás narradores: apropiarse del “arte de escribir” para dar voz a aquellos otros o, más exactamente, a aquel Otro que ha permanecido siempre marginado de la Historia. Este “escribir” o registrar la voz siempre silenciada del sujeto subalterno, sin embargo, se concibe como una utopía pues, como señala de Certeau (1993), finalmente resulta imposible acceder a una versión definitiva de la Historia: “El historiador no hace la historia, lo único que puede hacer es una historia” (21). De ello se puede deducir que esta nueva versión de los hechos que produce Martín Villar sirve para subrayar: (1) el carácter de “estructura verbal formal” anotado por Hayden White⁶ de toda historia y (2) su naturaleza *heteroglósica* de acuerdo con las formulaciones de Mijail Bajtin.⁷ La suya, aun cuando se postula como una versión más verídica que se basa en una polifonía o multiplicidad coral de

6 En la introducción a su estudio sobre la historiografía europea del siglo XIX, White (1992) observa: “Pensadores de la Europa continental -deValéry y Heidegger a Sartre, Lévi-Strauss y Foucault- han planteado serias dudas sobre el valor de una conciencia específicamente ‘histórica’, han insistido en el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas y han discutido el reclamo de un lugar entre las ciencias para la historia”. (13)

7 “La novela orquesta todos sus temas, la totalidad del mundo de objetos e ideas descritos y expresados en ella, por medio de la diversidad social de los tipos de habla y por las diferentes voces individuales que se generan bajo esas condiciones. El discurso autoral, los discursos de los narradores, los géneros insertos, el habla de los personajes son aquellas unidades fundamentales de composición gracias a las cuales la heteroglossia puede ingresar a la novela; cada una de ellas permite una multiplicidad de voces sociales y una amplia variedad de sus vínculos y relaciones (siempre más o menos dialogizados)” (Bajtin, 1994: 263, trad. mía)

quienes participan en los hechos, es al fin y al cabo una versión más, en el mejor de los casos nueva o distinta, que no impide comprobar la innegable distancia existente entre el sujeto que pretende conocer y aquello que concibe como objeto de estudio, distancia que la escritura no borra sino más bien enfatiza.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine van Boheemen. Toronto: U. of Toronto P, 1992.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.
- . *Image, Music, Text*. New York: Hill / Wang, 1977.
- Bajtin, Mijail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Edited by Michael Holquist, translated by Carl Emerson and Michael Holquist. Austin: U. of Texas P, 1994.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México DF: U. Iberoamericana, 1993.
- . *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México DF: U. Iberoamericana, 1996.
- Foucault, Michel. *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto, 1996.
- Gutiérrez, Miguel. *Hombres de caminos*. Lima: Editorial Horizonte, 1988.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- . “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”. *The Content of Form*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987. 1-25.

HARDY ROJAS

Semper novus poeta. Entrevista a Enrique Verástegui

*Siempre he definido a la poesía o el quehacer poético
como metáfora de hacer el amor.*
E.V.

En los extramuros de la poesía

Empecemos con tu etapa inicial como poeta: En los extramuros del mundo. ¿Qué es lo que buscabas plantear en ese primer libro tuyo?

Lo que buscaba fundamentalmente era plantearme un domino del lenguaje y el descubrimiento de un estilo personal y referirlos a los acontecimientos que ocurrían en mi entorno en aquella época.

Ahí el tema del tiempo es recurrente. En algunos poemas haces referencia al tiempo circular. ¿Cómo lo ves tú?

En los extramuros del mundo es un libro en el que por primera vez, en la poesía peruana, se habla de matemáticas. Por ejemplo, en el poema “Breve estudio sobre Jorge Manrique” cito a Bertrand Russell y la teoría de conjuntos. Por tanto, en ese mismo poema reflexiono sobre el tiempo mediante los versos de Manrique. Esto expresa no una concepción *a priori*, sino el razonamiento de un chiquillo que percibe que el tiempo es circular.

Incluso se puede percibir un diálogo entre la voz poética y el lector. Sin embargo, ¿podría plantearse la idea de un diálogo del “narrador” del poema consigo mismo como una suerte de análisis y reflexión sobre el poema?

En realidad todo el libro es un diálogo con escritores peruanos, latinoamericanos y universales. Todo el poemario es una reflexión sobre los libros que he leído y que me parecían debían leer mis contemporáneos.

Entre ellos José Lezama Lima.

Sí. Cito a Lezama como una especie de encuentro con ese autor cubano por las calles más sórdidas de Lima. Es más bien como una

suerte de metáfora o relevo de generaciones. Un relevo de estilo más que todo; ya que, Lezama es barroco y yo soy clásico.

El ritmo de los poemas, en cuanto a respiración, me recuerda a los poemas de la generación beatnik. ¿Cómo influyó esa generación en ti?

La generación *beatnik* influyó en el sentido que pude percibir que se podía escribir sobre todo tipo de temas, vedados en ese entonces para la poesía peruana y latinoamericana.

¿Temas que no eran recurrentes en la poesía “tradicional”?

Temas que no eran conocidos. Entre ellos, la ciudad, los semáforos, los parques, el asfalto.

¿A qué otros referentes literarios apelaste?

La influencia básica es el lenguaje que extraje de los poetas griegos. Pero sobre todo de tres: Kavafis, Seferis y Odysseus Elytis.

El tema de la muerte es un punto que también aparece en tu libro. ¿Qué significa la muerte en Extramuros?

La muerte es un tema que aparece en mi primer libro, pero que no vuelve a surgir en mis otros trabajos. Es un proceso natural que se produce al final de la vida. Sin embargo, con los años, según mi experiencia y conocimientos, pienso que puede ser vencida. Por ejemplo, cuando yo era militante político sentía que era eterno y capaz de vencer a la muerte. Por el contrario, cuando dejé de ser militante y asumí de manera profesional la escritura, concluí que la mejor manera de vencerla era mediante el desarrollo de unos libros que eternizaran el mensaje de paz que yo enviaba al mundo.

Sin embargo, se podría interpretar que el tema de la muerte es la metáfora del escape ante un mundo perdido.

Yo lo veo totalmente al revés. Yo vi la escritura poética como un rechazo a la muerte. Es decir, como una posibilidad de conciencia eterna realizada mediante la elaboración de mis libros, y sobre todo, con la realización de mi proyecto *Ética*.

El título se comprende claramente; pero, igual, quisiera saber por ti por qué En los extramuros del mundo?

Según Heidegger, el concepto básico de la filosofía consiste en el *Dasein*, que significa “estar ahí”. A partir de esta concepción, yo deduje que no debía estar ahí o que debía estar fuera de ahí. Por tanto, escribí el título como un no estar en el mundo, como un no estar ahí.

¿Todo ángel es terrible?

En Ángelus novus se dan aproximaciones hacia el poema total. ¿Lograste plasmar esa idea de la totalidad en el poemario?

En realidad, yo me planté un proyecto que implicara la expresión del mundo en su totalidad. Es decir, un proyecto que planteara el conocimiento y que renovara el mundo. Ese proyecto se titula *Ética*, que esta conformado por cuatro libros, entre ellos *Ángelus novus*.

También muchos de tus poemas reflejan explicaciones semióticas, como la oposición de las cosas para la significación. ¿Es este tema de especial importancia para plasmar tu propuesta de totalidad?

Sí. Desde el comienzo mi poesía está caracterizada por elementos de significación. Esto quiere decir la comprensión del sentido más allá de las palabras, y eso lo expreso a través de toda mi obra.

Recuerdo un verso tuyo: “todo reverso precisa, por contraste, el sentido”. ¿Tu obra, entonces, es un preciso reverso?

No. Mi obra no es un reverso, tampoco un anverso. Mi obra es la iluminación del mundo mediante la perfección que puede tener un monje taoísta, aunque sea peruano.

Durante un tiempo viviste en Francia. ¿Cómo te marcó esa experiencia?

La etapa europea fue determinante porque conocí el lugar del que tanto había leído en mi adolescencia a través de los libros de Sartre, Camus y otros tantos autores. La que tuve en París fue más que todo una experiencia intelectual.

Ahora me vienen a la mente los siguientes versos tuyos: “dejo que el universo me cubra por completo cuando leo a una mujer / ellas tienen un sentido de la vida que tanta falta le hacen a la literatura masculina”. ¿De qué manera ha influenciado la poesía femenina en tu obra?

En realidad, mi obra no parte de influencias, sino que es el producto de mi experiencia con la escritura y de mi percepción de las cosas. Por cierto, he leído mucha poesía femenina, pero sobre todo a las trovadorescas y renacentistas como Louise Labbé y Marie de France.

¿Qué significa Ángelus novus en tu obra total?

Significa el acceso a la virtud de la primera persona que escribe *Ángelus novus* a través de la vida en pareja. Hay una armonización de los *Cantares*, del yin y del yang y de las matemáticas.

La idea de la revelación e iluminación de lo místico y religioso se empieza a notar más claramente a partir en tu segundo libro. Al terminar tu obra mayor, Ética, ¿sientes que lograste plantear lo que proponías?

Sí. Siento que el mundo del pasado, el mundo del presente y el mundo del futuro están reflejados en ese ambicioso.

En casi todos tus poemas el tema del texto-guía como una suerte de libro-oráculo está presente en mayor o en menor medida. ¿Fue esta idea parte del ideario de Hora Zero?

No. Lo que he vivido en Hora Zero ha sido la amistad para escribir y proponer cosas.

¿No había una idea general bajo la cual todos se basaran en un tema para escribir?

La idea general era escribir y hablar de poesía. Además de temas conexos como la música, las mujeres y el cine.

Me parece que la poesía de Hora Zero siempre hizo alusión al tema de lo urbano. Entonces, se me ocurre que a lo mejor cualquier lector podría pensar que ésa era la idea central o que al menos coincidieron en ese aspecto.

Coincidimos en el tema de hacer fundamental la poesía en el Perú. Creamos Hora Zero con la conciencia de que era el movimiento más importante del país en el siglo XX. Luego lo expandimos a provincias, a América latina y, finalmente, a Europa.

De la fruición y del pecado en la poesía

Tengo entendido que el título de la primera versión de Monte de goce fue Bodegón. ¿Por qué decidiste cambiarle de nombre?

Básicamente para expresar la idea de pecado. Por ejemplo, *Monte de placer* no significaba tanto como sí *Monte de goce*, ya que este título es la expresión de la conciencia con respecto a su relación con la vida natural de la pareja, que es procrear.

¿Es Monte de Goce, tal como lo plantea Ricardo González Vigil en el prólogo de Ángelus Novus, una suerte de síntesis de la experiencia de En los extramuros del mundo y de Praxis, asalto y destrucción del infierno?

No. Basta con leer los libros que me citas y confrontarlos con *Monte de goce* para darse cuenta de que son dos cosas diferentes.

En tu libro, ¿es el coito o la erótica metáfora de la creación?

Sí. Siempre he definido la poesía o el quehacer poético como metáfora de hacer el amor. Porque si bien es cierto que la poesía es inspiración, también es verdad que si no la dominas, pierdes el poema. Por tanto, hay que trabajar con ella. Esto implica un trabajo arduo y disciplinado. Es lo mismo con el coito: hacer el amor no sólo significa caricias, sino esforzarse, sudar, agotarse y, finalmente, alcanzar el orgasmo.

Recuerdo un poema que se llama “Apariciones en un panel de computador”. En él aludes a la figura del leopardo. También lo mencionas, pero de manera muy sutil, en otros textos. ¿Es el leopardo el motor del poeta, de tu mundo poético?

“Apariciones en un panel de computador” es un bello poema que escribí cuando no existían las computadoras e imaginé lo que sería el mundo del futuro con ellas. Por otro lado, el leopardo es el símbolo

del “yo” del poeta, que en el horóscopo chino se refiere al tigre. Un elemento de absoluta elegancia y de inteligencia absoluta.

Tu poesía también refleja la diversidad de géneros artísticos como la pintura y la música. En algunos textos incluyes pentagramas o haces poemas en forma de cuadros. ¿Qué es lo que buscabas te proponías?

Lo que sucede es que mis libros son el análisis de mis experiencias diversas, dirigidas a todos los lectores que puedan tener acceso a ellos. Mis libros reflejan la expresión de conocimiento.

¿Esa diversidad se condice también con la idea que tenías en Monte de goce de expresar la variación de los cuerpos en el lecho amoroso?

Sí. Exactamente.

En el prólogo o introducción a Monte de goce mencionas que el libro es una pantalla abierta en la que se proyecta un mundo social descarnado, la parodia de un mundo al revés. La crítica o sátira a la sociedad es un aspecto recurrente en tus libros. ¿Se podría decir, acaso, que es lo que motiva toda tu poesía?

No. El eje central de mi obra no es la sátira a la sociedad. Esto más bien se produce en *Monte de goce*, ya que este libro alude al pecado. En cambio, lo que sí creo que es axial en toda mi obra—incluidos *Monte de goce* y mi último libro, *Albus*—es la renovación absoluta de la sociedad a fin de poder acceder a una mejor.

Entonces, para ti es crucial el plano del contenido. Sin embargo, ¿cómo ves el plano de la expresión en el texto?

Ambos son importantes en la medida en que se relacionen. Mi obra es una combinación de una sintaxis elegante, de una semántica profunda y de una verbalización llena de contenido.

En relación a esto, ¿qué opinas sobre lo que decían los existencialistas, sobre todo Sartre, cuando planteaban que el escritor debía estar comprometido con la sociedad, y que es a partir de sus obras que el hombre toma conciencia?

No tengo ninguna objeción contra Sartre. Pero debo decir que he indagado tanto en la filosofía occidental y oriental, de manera que habría muchas cosas que matizar.

En tu libro El motor del deseo, planteas la literatura como un sistema con una economía simbólica. ¿Cómo habría que entenderlo?

En realidad, lo que planteaba era la interpretación del texto literario, llámese poema, novela o drama. Esto a través de los instrumentos de análisis de la economía política. El objetivo era que este método incluyera tanto el análisis del libro como del autor, además de su relación con el entorno histórico. Por otro lado, el libro está basado en *De rerum natura* de Lucrecio y en *El capital* de Karl Marx, así como en muchos otros textos.

A grandes rasgos, ¿cuál ha sido el proceso creativo del proyecto Ética?

El primer trabajo que conforma *Ética* es *Monte de goce*, que trata sobre el pecado en la sociedad posindustrial. Luego, al concluir ese libro, escribí *Taki Onkoy*. Sin embargo, al mismo tiempo empecé la escritura de *Ángelus novus*, libro sobre la virtud y que tiene 500 páginas. Este texto propone la conciencia estética en un momento en que se pensaba que la conciencia histórica era determinante para las personas en el mundo. Después, el cuarto libro, *Albus*, es la unión de la filosofía y la poesía. Se trata de un texto en el cual el método pitagórico, nacido en Grecia y en Egipto, se relaciona con la doctrina peruana. Esto se expresa como fundación de una filosofía nacional, donde se manifiesta pensamiento de los Andes desde la posición de un intelectual peruano.

¿Alguna vez sentiste que te excediste un poco con el propósito de innovar y proponer una escritura novedosa e irreverente? ¿Sentiste que tu obra se te iba de las manos?

No. Yo soy una persona que escribe por inspiración. Por tanto, en la medida en que me ha llevado 25 a 30 años escribir el proyecto de *Ética*, he estado inspirado todo ese tiempo. Por otro lado, es natural que haya corregido algunas cosas para dar la precisión del sentido que yo quería dar; pero no siento que exista una significación errónea en mis textos.

Pasando a otro tema, ¿en qué sentido sientes que has influenciado en otros autores posteriores a tu generación?

Creo que he influenciado en el Perú, en Latinoamérica y en Europa, donde Jordi Royo, el máximo poeta de Cataluña, me declara su

maestro. Pero pienso que esto debe decirlo la crítica y no yo, que estoy exclusivamente dedicado a leer y producir.

¿Qué otro poeta de tu generación crees que ha sido referente para otros poetas?

Creo que por algún azar del destino siempre fui el poeta más leído desde el comienzo, desde mi primer libro, tanto en Perú como en Latinoamérica.

¿Te parece bien el uso del término generación para referirse a un poeta?

Me parece que hay una falta de lucidez y de método de investigación por parte de los críticos peruanos. En realidad, creo que no existen críticos en el Perú, excepto los que reseñan libros en los diarios. Algunos de ellos muy buenos como el caso de Ricardo González Vigil. Por otro lado, pienso que deberían utilizar la semiótica para realizar, lo que comúnmente se denomina en el Perú, la periodificación de la literatura peruana. Es decir, se debería usar el eje sintagmático y paradigmático tanto para analizar la poesía, como la prosa y el teatro. Si bien es cierto que yo provengo de la generación de los años 70, también es verdad que debe incluirse en la investigación la existencia de tendencias, estilos y movimientos.

Más allá del camino

Reflexionando un poco sobre la poesía, ¿busca el poema plasmar un momento del presente así como lo puede hacer la fotografía?

Sí. El poema busca aquello que procuraban Pound y los imaginistas ingleses: hacer de una experiencia una imagen que sea trascendente. Un poema expresa lo que Wittgenstein planteaba: la gramática es imagen. Por consiguiente, un poema es la posibilidad de la concretización de la idea.

¿Para ti qué actitud debería tener un poeta?

Un poeta debe ser la conciencia de su tiempo, debe iluminar al mundo, ser crítico con lo que es negativo. Debe inventar nuevos caminos como lo planteo en mi primer poemario: *descubrir atajos / inventar el que es más cerca*. El poeta debe inaugurar la realidad a través de la postulación de un nuevo camino.

¿Tú crees en esa frase que dice que es necesario sufrir para escribir buenos poemas?

Yo creo que hacer el amor implica un sufrimiento del cuerpo. Pero, a su vez, cuando el cuerpo llega al orgasmo, este alcanza el placer, el paraíso.

Entonces tú no estás de acuerdo con esa idea.

Estoy de acuerdo en la medida en que se parece al esfuerzo de hacer el amor, pero no con otro ejemplo.

Entonces no como malas experiencias que le suceden al autor.

No. Creo que no.

¿Un poema es el reflejo de la inteligencia del autor?

Un poema es el reflejo invertido de lo que acontece en el mundo.

Te preguntaba esto porque alguna gente plantea que talento e inteligencia no necesariamente van de la mano. ¿Tú que opinas al respecto?

Yo creo que el uso de los signos lingüísticos expresa la inteligencia de quien escribe. Por el contrario, una computadora no puede escribir un poema, aun cuando ya puede jugar una partida de ajedrez y ganarla.

Entonces sí crees que ambos elementos van de la mano...

Sí.

En algún pasaje de Ángelus novus escribiste que la poesía sintetiza lo que la buena prosa expresa. ¿Qué es y que ha significado la poesía en tu vida?

Esta pregunta merece un libro como respuesta. Exige la definición de lo que es poesía, poema y lector. Sin embargo, debo decir que la poesía ha significado todo para mí, tanto como expresión del amor, la amistad y la solidaridad. Ha significado mucho porque expresa el sueño mismo de la humanidad que tanto quería el papa Juan Pablo II: construir la civilización del amor.

Cartas desde el diván⁸

(...) ¿Qué decía Nietzsche? “Cava allí donde estés”. Todavía tengo cuatro años y estoy en la escuela dominical de la Iglesia Luterana de Villa Ballester, estoy ahí ahora mismo, y veo las láminas, Daniel y sus amigos en el horno, Moisés en la montaña, la resurrección de los muertos y también lo veo a mi padre predicando, como un gran pájaro negro (...)

13 de noviembre 1994

(...) mi padre murió cuando yo tenía 6 años y medio, dice mi familia materna y paterna, que yo era el hijo que quería más y él único hijo con el que jugaba (...) tengo pocos recuerdos de mi padre, había salido de las chacras de Entre Ríos (de las comunidades de “Volga Deutsch” o rusos blancos y se había metido en un seminario a los 13 años y no paró hasta los 38 (edad en que murió), realizó traducciones de arameo y hebreo antiguo y sabía además latín, griego, inglés, francés y alemán (aprendió el castellano a los 6 o sea que lo hablaba con acento), tocaba bien el piano y el violín, y era una persona ambiciosa y obsesiva. Mis hermanas eran muy chicas y con Andrés íbamos medio pupilos al Hölter Schule en Villa Ballester, así que a papá lo veíamos los domingos, un rato. Estaba siempre en su escritorio y se enojaba si hacíamos ruido. Vivíamos en un seminario en Villa Ballester. En una casa muy linda (...) por una cuestión de valores me fui quedando solo, primero por dentro y después por fuera. Mi vida empezó a los 30 años, mi vida anterior terminó a los 18 años, de esa edad a los 30 te diría que estuve muerto de la peor manera. Doce años es mucho tiempo y es nada. Tengo un problema con el tiempo. Por eso trabajo mucho, mucho, siempre. (...) selecciono el material a publicar de un modo muy instintivo. Es difícil siempre y más cuando tenés la maldición de escribir mucho (...) pasa que mis lecturas son tan desordenadas siempre, que tengo unos agujeros inmensos, y aparte vivo releyendo cosas como la Biblia, o Béguin o Frazer que te chupan un tiempo inmenso.

25/11/94

(...) desde los 20 años llevo un diario de lecturas, a veces releo y veo cómo la poesía entra en sus páginas y los libros de y sobre pintura, y van tapando todo lo que me interesó alguna vez, el hinduismo, Platón, la narrativa yankee, Gurdieff (¿sabés que la Mansfield agonizó con Gurdieff?), la física, el cine, el sistema de estrellas, la alquimia, el medioevo, tantas cosas, y mi devoción por Zweig, por Henry Miller, tantas cosas (...) Odio eso de poetisas (todavía dicen así algunas y algunos), *las* novelistas, *las* cuentistas (...) me parece tan absurdo como hablar de una literatura de pelados y otra de castaños o una literatura de gordos y otra de flacos (...) me parece que eso va *contra* la mujer. Para mí se está *en* la literatura o no se está en la literatura, todo lo demás son detalles (...) es un invento eso de la literatura femenina y es un intento de segregación *contra* la mujer.

10/3/95

(...) un poema, creo, debe asumir el riesgo, la desprolijidad, el exceso tal vez (*el mal gusto, la falta de oficio* ya es otra cosa), de cualquier modo lo pasé con tu corrección. En mi versión saqué la línea del espejo ardiente y la mezquindad que sí me parece de más, reiterativa (...) de cualquier modo pensé un rato largo en los dos poemas.

(...) en el fondo siempre estoy escribiendo, corrijo un poema con otro y con otro (...)

27/3/95

(...) me hubiera gustado leer lo que tiró Yourcenar de Adriano, en realidad —estoy seguro— me hubiera gustado mucho más... prefiero los recortes, lo que se deshecha, borrones, tachaduras (...) volviendo a los fragmentos, vamos a Francis Bacon que trabajó con pedazos de todo, decía “no hay que saber de técnica para poder aportar”, claro que ese *no saber* es muy particular. (...) el problema es que muy pocos llegan hasta el final y hasta el final no se llega con *prudencia, astucias, disciplina*, se llega con otra cosa que está contra la mano propia, contra los principios, las ideologías y sobre todo contra *el temor*.

17 de mayo de 1995

El silencio de los inocentes sí, es buena, lo que es mucho mejor es la novela, *El silencio de los corderos*, de Thomas Harris, donde está expresada —en el libro no— la verdadera metafísica del mal. Harris publicó también *El dragón rojo*, que inspiró el título de mi revista (justificado también por un fragmento de *Apocalipsis*, la ilustración de W. Blake, la alusión de Zeller en *Vivir el mal*, sobre metapsicología de los serial-

1 Fragmentos de cartas enviadas a María Teresa Andruetto entre los años 1994 y 2002.

killers, etc.), Editorial Radamanto, surgió de un sueño que tuve (...) en ese sueño yo luchaba con un hombre de máscara de plata en una terraza y de pronto aparecía un búho con el pecho sangrando y decía RADAMANTIS (juez del Hades). Mi psique tiene esas roturas y así voy haciendo collage (...)

7/7/95

(...) y la certeza de la muerte, bueno, somos “muertos de vacaciones”, tengo una inmensa curiosidad (será satisfecha) con la muerte, desde que me recuerdo me pasa, me moriría ahora mismo para VER. La muerte es una puerta y para mí, una solución (...) mis hijos, Mónica, todo lo que amo, está muerto, vive en un recreo amargo (...) toda mi poesía es sobre la muerte, la muerte es una estación, como el dolor y el odio (...)

12/8/95

(...) muchas veces quisiera morir y terminar, no estar en este mundo que no me pertenece, y sin embargo amo tantas cosas y siento fervor por tantas otras (...)

11/9/95

(...) no el objeto acabado, la conclusión, el punto final, no el canon sino los pedazos vivientes, los sueños, los tumultos de la sangre (...) te repito, esa *conciencia* del oficio te pudre la escritura. Escribí todo, con todo lo inútil, grosero, cursi, plagiado, lo propio, lo ajeno y después (después, después, después) sometelo a *tu* aparato crítico y (después, después, después) daselo a leer a alguien en quien confiés; si ese recurso/impulso/sed no te destraba, no te va a destrabar *nada*. Ahora, si vos tenés prejuicios, vergüenzas de tu miseria, de tu imposibilidad, ¿qué carajo vas a hacer?, no vas a hacer nada, o peor, vas a terminar con textos “prolijos”, mediocres, olvidables, porque a esta edad nuestra, ¿no es necesario decir la verdad? (...)

15/10/95

(...) no me gustó para nada que fueras tan categórica con lo que te envié, que expresaras –en síntesis– que esos (algunos de esos) poemas estaban mal escritos, por lo general me dicen “me gusta más, o ese me gusta menos” (claro, Moni, a veces, sólo a veces, me dice: ése es un poema que no sirve, pero Mónica es toda mi vida), entonces te contesté así, irónicamente(...) naturalmente desearía que todo lo mío fuera maravilloso para todos, entonces considerará este episodio como una revelación miserable de mi ser.

(...) desde los 13 años estoy buscando el poema verdadero (...) ¿por qué no habría de *divertirme* mientras tanto? (...) escribo casi todos los días, ceniza, perlas, florcitas de plástico (...) y también mi lírica de dolor y de veneno (...)

2/3/96

Estamos terminando el galponcito, estuve tirando cartas de estos 20 años (no se lo recomiendo a nadie) (...) aparecieron fotos, postales, notitas, borradores (...) lo que el tiempo mata en nuestra vida (...) estuve dos tardes enteras y faltan otras tardes. No sé qué haré (cómo encontraré el tiempo para clasificar y ordenar los recortes y suplementos culturales de estos 20 años. Me llevará el 97 y el 98. En fin, para que todo, ordenadamente, vaya al centro del olvido (...)

8/3/97

(...) anteanoche hicimos la “cena sacramental” con Edith,² estaba mal, por la polineuritis, pero se quedó hasta las 3 de la mañana, en un momento sacó “Pajarito de agua” y “Las dos versiones”,³ dos libros inéditos, quiere que se los edite para agosto –ella pagaría una parte y yo el resto–, fue una alegría, y *es* una preocupación, porque Edith es bastante exquisita y muy susceptible y editar es delegar detalles, acordar imposibilidades, soportar errores (...)

31/3/97

(...) va saliendo la poesía, va saliendo de esa tripa y uno no sabe qué es, ni maneja ni controla nada, salvo alguna corrección inevitable, alguna prudencia en publicar, alguna música; sí, me jode esta sensación de oficio, a propósito, de más, en personas mayores, porque que a los chicos se les note el deseo de mostrar, vaya y pase, pero después, cuando ya se está hasta el cuello en la vida, a qué joder, a qué mediatizar los impulsos, el deseo, lo imposible, lo siempre imposible (...) prefiero sentir que eso que está frente a mis ojos es un pedazo de la vida de alguien (...) amo los balbuceos, el desorden, las dudas, los tartamudeos, los espacios en blanco, las reiteraciones... ¿no opera acaso así nuestro corazón, nuestra cabeza? Más leo (y leo intensamente día tras día) más me convenzo de esta espe-

2 Edith Vera, poeta que vivió y murió en Villa María.

3 Por este libro Alejandro Schmidt obtuvo el Premio Alberto Burnichon Editor / 1998 que otorga la Municipalidad de Córdoba al libro mejor editado.

cie de verdad: no el artificio, la artesanía, por sublime que sea, y sí esa pulsión de tinieblas y sangre (...) y toda nuestra vida deshecha allí aconteciendo, acompañándonos (...)

3 de julio del 97

Despacio comencé a armar un libro para el año que viene. Es un momento de poco goce para mí, nunca sé bien qué elegir, qué criterio usar (...) aparte, cada vez veo que gusta más a los otros lo que a mí me gusta menos (...) y uno –se supone– escribe para los otros; claro, uno generalmente es el peor crítico de lo propio, no tengo inseguridad a la hora de escribir, leer, publicar una selección en alguna revista o antología, pero elegir 30 ó 60 poemas es una tarea incierta, dolorosa.

16/11/97

(...) en fin, escribir así *sin tirar lo malo* (como hago yo) es una fatalidad y algo que termina agobiándote. Todos los días escribo y escribo y cuando no escribo hago alguna notita y para descansar, tomo algunos apuntes o escribo 80 epístolas mensuales y permanentemente siento una vocesita que me *dice no escribiste nada, escribís pco, escribís mal*, y sé que es cierto.

28 de enero de 1998

(...) hablás de esa sensación de estar siempre comenzando (...) ¿y no es eso lo bello? ¿esa gratuidad?, y si hubiera certezas, qué pronto perderíamos intensidad, temor (...)

21/3/98

(...) no me visitó la poesía en estos días, ni la vi pasar con su cola de azufre y alaridos, leí los poemas completos de Perlongher, unos relatos de Franz Werfel (...) y picoteo cosas por ahí, por aquí. Murió Kurosawa y te agradecí que nos indujeras a ver y rever su última película.

13/9/98

(...) lo de Santoro⁴ –tengo casi todo– es inhallable y me lo dio la familia Santoro (para el trabajo en *Tramas*)⁵ (...) me dijeron los Santoro

4 El poeta Roberto Santoro, asesinado por la dictadura militar. Como Alejandro Schmidt, fue editor y trabajó en la docencia como preceptor.

5 Revista *Tramas*, Volumen IV, n° 8, Córdoba, 1998, pp. 215 y ss.

–la esposa, la hija– que era el mejor tabajo y el más extenso hecho sobre Santoro en estos 30 años (...) fue una alegría grande, grande y una tristeza grande, grande.

12/10/98

Releí en estos días lo que escribí durante el año y francamente encontré muy pocas cosas salvables (y esas pocas miradas con benevolencia; otros años a la hora de releer, por lo menos lo que me gustó, me gustó...), naturalmente uno no es una máquina pero tiene sus exigencias; no puedo mentirme, eso es lo que pasa, tampoco se puede apurar la poesía (...) la editorial me va comiendo una locura de energía por otra parte. A todo esto lo voy vivenciando con mayor intensidad ahora, será porque son muchos años editando papelitos o porque ya voy para el medio siglo (...)

dia de los santos inocentes de 1998

(...) me doy por satisfecho si 2 o 3 poemas sobreviven en alguna sensación, la poesía es así, con los libros de poemas pasa eso (y ya es la dicha si pasa).

26/3/99

Estos meses han sido tan intensos, mucha gente, muchos proyectos, cosas que se cumplen, la ansiedad (...) milagrosamente escribo, salen los poemas, se van, entre tironeos, ropa mojada, la presión de vivir, no sé, resulta tan breve la vida, tan infinita (...) lentamente voy armando el bendito libro “Esquina del universo” con 30 ó 40 poemas sobre mi casa, el barrio, el cielo, “esta ciudad” (...) creo que necesito sacar 5 o 6 libros que están inéditos, liberarme un poco de tantos borrones y errores, para recién después retomar una escritura cierta (acaso a eso me dedique en los próximos dos o tres años, a terminar de editar el ciclo de lo que escribí entre el 80 y el 2000, son unos 300 poemas los que me interesan, quisiera cerrar todo este período, ver qué queda para después, ¡si algo queda!

23/5/99

No comparto eso de que *ayudan* a leer –la gente que lee, que busca leer, comienza a leer, no necesita de ferias, igual que la gente que escribe, que comienza a escribir, no necesita de talleres, lo siento verdaderamente así (...) acaso te parezca duro todo esto, pero es una convicción que se sustenta en muchos ejemplos; que vos y tantos dirijan talleres *con todo su talento y su corazón* no modifica el hecho de que la escritura,

la lectura, son secretas, solitarias, llevan toda la vida y todo el silencio (...) las lecturas y escrituras no se comparten –*se reparten*– lo único que se enseña, se aprende y se comparte es la duda y el dolor (...)

El oficio tiene un lado terrible que es lo mecánico, la degradación, la receta... hay que desconfiar del oficio cada vez más, hay que saltarlo, hay que olvidarlo, hay que negarlo, hay que quedarse escribiendo como los monos y salvar lo que escribió ese mono mordido por el instinto (...)

21/9/99

Estoy escribiendo poco y nada, no me jode, me parece natural, tengo 6 libros inéditos, es decir, puedo llegar a los 60 sin escribir y publicando, es más, *puedo no escribir más* y estoy un poco harto de *mi* escritura.

19/4/2000

(...) este año, salvo alguna intervención del azar o la energía, ya no publicaré (no sé el año que viene, quisiera sacar la carpeta Nro. 14, gastar en eso y en la difusión, que cada vez exige más...) pienso que es bueno, necesario –en mi caso– suspender la edición de lo propio, vaciar los estantes, poner la energía en terminar de distribuir y, *por el lado más importante*, el de adentro, esperar a que las cosas se transparenten, se vuelvan más sólidas... me pasa, entrar como en una fábrica de producir que es la antítesis ¿no? de crear.

Sin fecha (aproximadamente últimos meses de 2000, se ha perdido la primera página de la carta)

(S.V.) me manda un mail ofreciendo un subsidio para mi proyecto editorial y le contesto que *no tengo ningún proyecto editorial* y que si no me puede dar el subsidio igual (...) Victor Redondo, Cófreces, D'Anna, me llaman por teléfono y me dicen que estoy (estamos) yendo hacia la poesía y yo sé que la poesía es un caballo en la coraza de Dios, grabado a fuego, vivo, escapándose (...) corren las grandes nubes en el patio y todavía, como cuando iba a la escuela bíblica en Villa Ballester al lado de la iglesia, sigo creyendo que Dios me va a preguntar por mi corazón, me va a preguntar por qué no di más, y *quiero decirle que traté y que sea CIERTO*.

8/12/2000

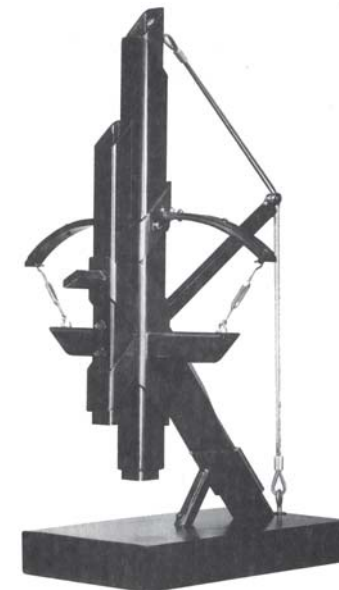
(...) Es muy distinto a mí, a nosotros, muy norteamericano en todo, vive en Roma ahora pero, me contaba, quiere vivir –para siem-

pre– en Nueva York, no le gusta Europa, no le gusta ni un poquito Argentina, “bueno –le dije– yo soy un gordo sudamericano, escribo poesía acá en el fin del mundo”, a Tristán le dio risa; todo le desconcierta un poco, no le gusta estudiar y lee, no mucho, algunas cosas (...) no me interesa que mis hijos lean, Mónica insiste a veces con Rodolfo, le digo que leerá si tiene ganas, qué importa, yo leí toda mi vida para saber que no importa (...) otras cosas importan, *comprender* (...) hay mucho de prejuicio, de clase media barata, de frustraciones adultas en esto de que “los niños/jóvenes lean...” (...) me molesta la *vida literaria*, los concilios, presentaciones (...) hay que leer lo que *no* se lee, escribir lo que *no* se escribe.

sin fecha

A veces tengo tormentas en el corazón y trato de soportar esa intemperie, y pensar (...) creí que iba a afrontar problemas extraordinarios, grandes aventuras espirituales y no estas sórdidas constantes luchas contra mis huesos, mi egoísmo y sus impulsos (...) este construir con pobres materiales una casa en mi ser (...)

7/3/01



Tres textos tenues

El hambre

Legó a esta banca a través de un atajo. Mi corazón, al igual que mi estómago, se encuentra, desde antes, vacío. La pena y el hambre, como las cosas sin importancia para quien sonríe con naturalidad, son situaciones anecdóticas, evocadas por el azar.

Las sensaciones son una creación artística de unos pocos antiguos iluminados, cuya aceptación actual depende de la genética envidiable del más fuerte, del que orina y ladra con hedor y con fortaleza. Las sensaciones, así inventadas, se interiorizan en el estómago que, convulsionado, se contrae y se nutre del oxígeno y de los pequeños restos de alimento que se han guardado rezagados en los intestinos. Pretende, con el furioso lanzamiento de inexorables ácidos, saciar la necesidad preservante de alimentarse para no morir, ni provocar una crisis en cadena que acabe con millones de ingenuos estómagos en otras partes del mundo, que sin mucha reflexión crujen temerosos ante el hambre.

Este efecto, sin embargo, no dura para siempre. Uno puede ir al origen del problema primario y convencerse de que no somos tan miserables cuando no hay qué comer; que las molestias del hambre han sido inventadas por aquellos satisfechos glotones, quienes después de algunos eructos hegemónicos, dictaminarán las fronteras de la llenura y su consiguiente satisfacción, expresada, la más de veces, en la siesta apacible a mitad de la tarde. Algunos estudiosos, con inteligencias incalculables, denominaron a estos efectos genética selectiva natural; de los fuertes, añadido desde la particular fortaleza de mi dolor. Pero a estas alturas del camino, no es tan sencillo creer en sus teorías acaso embusteras, pues el dolor y el hambre enseñan a crear a partir del vacío y de la profunda nada, a diferencia de las perspectivas visuales que pudiera dirigir hacia el suelo un barrigón.

Podemos ver ejemplos seguros de nuestra filiación en el mendigo que ha perdido por completo el interés en alimentarse para buscar su llenura, pues su estómago vacío, junto con sus agudos dedos de uñas grasosas que con frecuencia tocan su boca y dientes, sin motivo aparente, como una manía de otros tiempos, solo espera la muerte, de él

o de sus partes; o, en el caso del perro vagabundo, cuyos intereses principales se centran en buscar el consentimiento de amos ocasionales a los cuales moverles la debilucha cola pelada, o agacharles la cabeza con enternecedora nostalgia canina, a la vez que descaradamente demuestran que prefieren olfatearlos antes que realmente comer. Y así, muchos ejemplos más.

Podríamos, finalmente, tomar papeles impresos, apilados uno al lado del otro, de una cuidada bolsa de cuero que los proteja y completamente, y ponerlos sobre una mesa o taburete, considerando en la acción cierta practicidad, pero a la vez, algo de soberbia. La persona atenta a esa pequeña ceremonia, accede a tomarlos con indiferencia y a cambiarlos rápidamente por alimentos pomposos y bebidas adormecedoras, asumiendo por cansancio (o quizá por malicia) que nos harán bien y mejorarán pronto nuestro actual estado.

Estos pueden ser engullidos vorazmente hasta hartar los estoicos instintos de la malentendida sobrevivencia, y sobre-vivir.

Mediante el mismo procedimiento y con buen clima, es posible saciar las necesidades cíclicas de la soledad y, entonces, morir en paz.

Bar

La niña sirve un trago más y mira curiosa el espectáculo de un hombre sentado, en medio de una tarde laboral, en la barra del bar propiedad de su madre, burdamente desnuda dentro de un par de horas, a lo más tres, por efecto del poder creativo de la pobreza y la esperanza.

Con un trapito pestilente, sonríe amablemente a la clientela que se repite hasta el cansancio, con sus bufandas, su flacura y sus babas elásticas. La niña crecerá en un tiempo no muy lejano, en el que ojalá ya no estemos sentados solos, pensando en lo horrible del espectáculo que sin proponérselo provoca el solitario.

Uno tras otro, los sorbos adoctrinan nuestra vil conciencia, que prefiere la interacción térmica del frío sofá, en una noche cálida donde nada empeorará las cosas que acontecen en casa, a la aventura de caminar sin rumbo, de morir un día sin sentido ni planificación, o de caer en las cálidas piernas de la mujer presa ahora de algunas proposiciones desdeñables e inciertas. Patético el trago que la niña mezcla con la esperanza de su futuro, acaso previsto en el trago mismo o en el efecto vidrioso de los ojos con los que observamos callados las verdades absolutas de la tristeza.

Nuestro traje limpio mejora la apariencia de la expresión de quien osa mirar, pero no consigue lo que hubiéramos realmente querido al cuidarlo con tanto esmero. No salir en busca de nuestra desvergonzada desnudez, no pedir un segundo trago, dejar que uno ponga todas sus ilusiones en ello, sentirnos peores hombres por la voluntad inconsecuente de la ayuda vaga, detestar el latido de tu madre al agitarse vulgarmente. Amarte profundamente, como si la soledad resentida de quien no tiene no fuera suficiente.

El navegante

Creando la ilusión de sentirse atormentado, el mar, de nombres ingeniosamente injustos, es una gran mancha esparcida hasta los dedos de los pies de todos aquellos que se conducen de él.

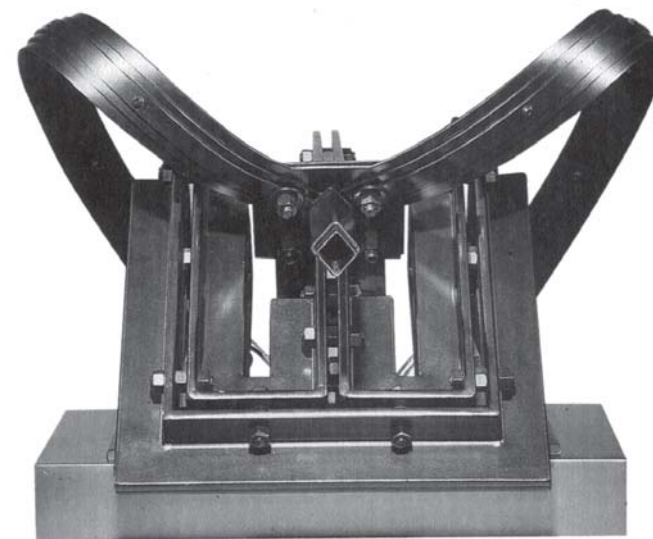
A lo largo de Asia, Europa y Oceanía; en la arena inmadura de América, en un atardecer perdido en el Caribe, en un cabo, lejos de él, a diez minutos de la lejanía, también mis pies acompañan este acto de solidaridad y esquivo cariño. Saben, de antemano, que es el comienzo, o quizá el final, de un dolor incontenible que, lejos de llorar, se esparce.

El cielo, indiferente a esta inusual situación, opta por repetir rutinariamente un sol, una luna y unas nubes párvulas que burlonas demuestran su bienestar formando figuras incomprensibles para su corta edad, pensando ingenuamente que estos espectáculos servirán para algo.

El mar, sin embargo, se encuentra desde hace algún tiempo irreversiblemente muerto. Pero esta condición no es fácil de aceptar, menos aún para aquellos que, a manera de favores, algunas cosas le han ido debiendo a través de la historia, sin la oportunidad verdadera de haberlas podido devolver: el pez frito con arroz, el molusco que caza en el fondo rocoso, las piedritas en la arena removidas por una mano torpe que las toma hasta cambiar su destino para siempre, la frágil vida de la ameba y los pies del hombre.

Entretanto, desde el centro de la gran mancha azul, las corrientes marinas no encuentran el sentido de seguir corriendo en contra del quieto volumen de la muerte y, como venas desahuciadas, guardan el secreto de la inercia hasta pretender olvidarla y perder todo aliento. Entonces, cosas extrañas ocurren sin explicación: el pez se come al pez con cierto cargo de consciencia, el hombre flota algunos centímetros más abajo, las plantas submarinas dejan caer sus hojas con tristeza de otoño, las aletas más poderosas se llenan de purulentos granos amarillos.

Finalmente, un día, quizá no tan lejano, después de encontrar algunas sirenas encalladas en ciertas playas nudistas del oriente y un gran trinche con oxidación turquesa sobre la arena fina de un río secundario sin desembocadura, el mar, muerto como se encuentre, dejará de sonar y sus olitas inofensivas no asustarán a nadie y nosotros nos sentiremos más libres de navegar en él, hasta desaparecer en su recuerdo.



Poemas

Cinco minutos son algo

Es la quinta vez que te escucho preguntar:
¿fumás?

Hay conceptos que te cruzan
la memoria
como ultralivianos.

O ir hasta el kiosco
era la mejor manera de perder
el ómnibus sin que pareciera
un acto premeditado.

Transcribió un verso de Pound

Conmigo se portaba como un rastrero. *Deberías matar a tu propio hijo*, me decía, pero no conseguía crisparme los nervios, tal vez porque no tengo el instinto —¿cómo lo llaman?—, maternal.

En cambio, aquello de Pound: *lo que de veras amas, no te será arrebatado*, al pie de la letra, aunque me avergüence aceptarlo, no dudé ni un minuto de que era posible quedar indemne.

¿Es verano? Porque caen las quejas como duraznos. Un hombre debería pensar muy bien las cosas antes de hacerlas. Un hombre al que se le meten ciertas ideas en la cabeza, debería pensar dos veces las cosas antes de hacerlas.

Todo lo que me gusta empieza con z

En el baldío hay unas campanillas
que se abren de noche. En invierno las arrancamos.
Se les taponan el orificio y al soplar con los pétalos
apretados, explotan. No es gran cosa.
Sólo que mi hermano y yo crecimos
demasiado últimamente. Viene una vez por semana.
Lo pongo al tanto de las novedades ¡No puede ser!, me dice. Trabaja en una librería, claro, no es cuestión de competirle a Ribeyro, pero los desplantes están a la orden del día para ambos.

Camino al colegio atravesábamos el baldío
con mis compañeras. A más de una le enseñé
cómo tronar fuerte. La trampa consistía en hacer torniquete
con el tallo abierto. Pero una mañana
un tipo nos esperó detrás de la morera con los
pantalones bajos y tuvimos que cambiar de ruta.

Si es tarde salgo a buscar a mi hermano con los perros.
Tironean más de la cuenta. Pareciera que huelen nuestra
familiaridad. Llega con una bolsa de cartón.
Antes de saludarme les toca las orejas
¡Es tan fácil hacerse querer! Me da un beso: lo adoptamos
hace poco, no es herencia de la casa
besarse ni darse la mano.

Chasqueo los dedos. No vuelvas con eso, me dice,
no te empeñes con escritores. Sé
de qué te hablo, me dice. Zarpar, zorocho,
el nombre Zoilo —primo de mi abuela, asesinado
por los indios—, son algunas de mis palabras preferidas.

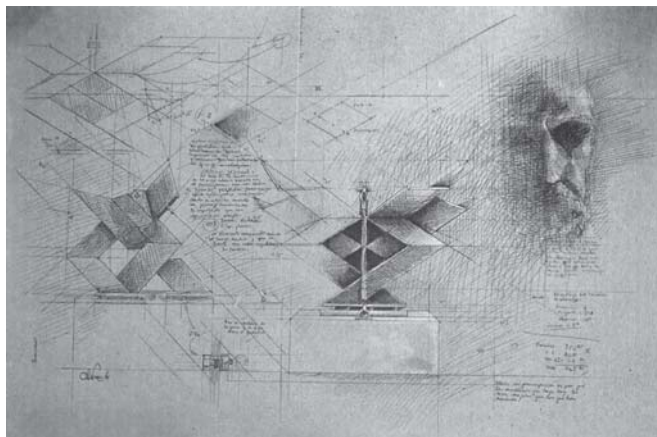
Missouri es de Diego Bentivegna

Su padre hizo el cerramiento esta tarde.
Me trae para ostentar ciertas habilidades que quizás
haya heredado.

No te olvides, dice, ya existe un libro
con ese nombre. Me causa gracia ¡claro que
la elección de una palabra conlleva
el riesgo de muerte!

La corriente mueve la llama del calentador. Somos
dos escritores. Nuestra tarea consiste
apenas en catalogar ¿Y ese río, Missouri? Todos saben
que arranca de cuajo árboles enteros.

Nos quedamos en silencio ¿qué más podemos hacer?
Todo crece a nuestro alrededor.
Todo tiende a dejarse llevar. Incluso nosotros.



DAMARIS CALDERÓN

Rastros

marina tsvietáiva

El frío
de un terrón de azúcar
en la lengua de una taza de té
de un pan que salta
en rebanadas sangrientas.
El oficio de lavaplatos,
las genuflexiones
y las manos que todavía
se sumergen
con cierta cordura.
Los rojos
los blancos
los cabezas rapadas y los cosacos
podrán echar mi puerta a patadas
o aparezca una cuerda
con que atar un baúl y colgarme
sin que me estremezca un centímetro.

calvert casey

Cuando vio La Habana en Roma
la miseria de La Habana en Roma
no pudo seguir lactando
de las tetas de la madre de Remo.
Luego reconoció a Roma en La Habana
del paleolítico inferior.

San Petersburgo
París
La Habana
Roma,
las alucinaciones son reales.

Se suicidó en tierra de nadie.

joseph brodsky

La uniformidad
de los rostros
(disciplinamiento)
el enjambre de abejas
el destello de pánico
(la organización social).

El cuerpo vale menos
que una manzana
podrida
a medio morder
después de pisotear
el cuello de un ganso.

Todos los que estamos aquí
mataríamos.
Todos los que estamos aquí
codiciamos una nuca ajena.

Escribo en círculos
(aunque se borrarán)
palabras duras.
Y el agua
se disuelve en el agua
—*menos que uno*.

Cementerio de Colón / Spoon River

¿Con qué lengua
repleta
de mudez
vas a nombrar
(si nombras)
tu ciudad,
las ciudades?

Tres veces te negué,
Spoon River, Matanzas

de mi nacimiento.
*Intenté elevarme sobre ti,
me avergoncé*
aguas
del San Juan provinciano.
Tres
veces
(en tristeza de múltiplo).
Dura como la roca
contra los arrecifes.

A la sombra
de los jagüeyes
(no ceibas)
Lorenzo
García Vega
vuelve
amarrado a otras bestias.
Spoon River / Jagüey
pequeño,
miserable,
irradia
cierta luz
por el manchón blancuzco
desleído.
Un hombre solo
(un viejo)
alumbra más
que el tendido eléctrico,
es más oscuro
que una boca de lobo.
La fiera de Wittgenstein,
de Dios,
escribe
—ara—
el mismo surco
(bustrofedón bustrofedón)
de derecha a izquierda
de izquierda a derecha
siempre

en sentido contrario.
Lorenzo
García Vega
(el muerto
más grande del pueblo)
vuelve
(regresa)
—sin aspavientos—
en un carrito de supermercado
tirado por Gombrowicz
y la noche.

Y
ando a tropezones
(como) un ciego
toco madera
(bulto):
mi casa.
Tres:
son los deseos
de las aguas
(albañales).
Tres:
el instrumento
musical
de la negación.
Raquel
(mi madre)
va por agua
sin piedra de fundamento.
Quemo
Todo lo que no tengo
(guásima, palma,
pabellón
de oro).
Hay que coser (Kozér)
el paño del país,
(lienzo de la Verónica),
remiendo.

Cuatro yardas de tierra
y los dedos
salientes
de los muertos,
Edgar Lee Masters.

En este pueblo
sin una historia sórdida
no me construiré una lápida
ni el epitafio
que patentice mi mortalidad.

No.
Ni un solo chiste para mi propia mueca.

Cuatro yardas de tierra
y esos dedos salientes
entre la hilaridad del césped,
Edgar Lee Masters.

Esos dedos salientes
(los cortamos)
demasiados pesados
para cargarlos
en un ataúd.
Bosta
que no llorarán
ni
los caballos de Aquiles.

Cal de los huesos
Cal de las paredes

intestinos
esófagos apetecibles
redondos y pulidos
con una glacialidad
desconocida en el trópico.

Y cuando les abrimos
el pecho con una sierra
apareció la madera
con que el campesino construyó su casa.

Cal de los huesos
Cal de las paredes

Nos comimos al ave de la salutación.

Tus mínimas pisadas:
fruto y gusano.
Pájaro cuervo grajo
vuela negro en lo efímero.

manchón blanco
 la música
paletada de
 rojos sienas invaden
 la música
ojos bocas narices
paletada de
oídos obstruidos
 la música
sol corpóreo
esqueleto
 que
 brán
 do
 se
 la música
manchón verde
sonido
 floresta
paletada de
 la música
en la herida la espiga
terrón
 música
paletada.

Ser la brizna de hierba
que una mano se lleve
a la boca.

José

¿Entonces se creyeron que estoy muerto?
¿Gordo tonel orejas gordas gordas
adiposas palabras?

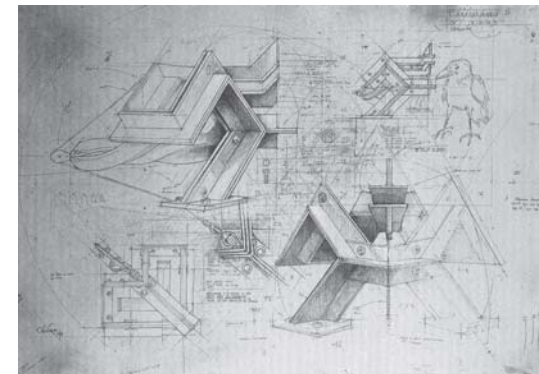
Donde puse espíritu
llénense de «conceptos»,
hínchense de literatura.
Hagan correr por el poema
aplanadoras, vacas, puercos
a ver si comen sílabas.
Yo perpetré una cosmogonía:
Animales fabulosos
empezaron a poblar la tierra.
Mulo, tigre, pelícano,
halcón,
sostengo
El Árbol
(Boj de los olivos la palma
sola).
Yo, José
Lezama Lima,
el gran embaucador,
el provinciano,
hice nevar en el país sin estaciones,
alcancé el tokonoma
sin otro ácido que la poesía.

Santiago Humberstone

Yo, Humberstone,
hijo de un modesto empleado de correos
y nieto del Director de la Banda de Guardias Escoceses,
llegué a aquí a hacer la América.

Yo, un oscuro químico
lustrado ahora por la sal,
inventé esa ficción: el pampino,
cruce de animal soñador necesitado con nativas de la zona.
Inventé el futuro, el futurismo, Marinetti.
Me cagué en Le Corbusier,
la Torre Eiffel,
esa ciudad amanerada:
París.
Aprendí palabras ásperas:
caliche, charqui, camanchaca
(yo que jugaba delicadamente al tenis,
yo, cuya vida era un campo de golf),
copié y apliqué el sistema Shanks
(que nadie conocía por aquí).
Tuve mano férrea,
tuve mano de obra
(barata).
Comencé por conquistar Agua Santa
y ahora me pudro en las Aguas del Tiempo.
Yo, que me horroricé
cuando escuché que estos indios llamaban chanchos
a las relucientes máquinas metálicas, trituradoras,
porque les recordaban el ruido de los puercos al comer.
Establecí un Orden,
una jerarquía en el Caos:
de un lado los ingleses y administradores,
del otro, los hombres y las bestias.
Yo, que puse un toque de delicadeza,
de civilización en estos páramos:
Al espejismo de los oasis de Pica y Matilla
opuse una piscina (metálica),
construí una plaza (pública),
una iglesia,
el tendido eléctrico,
un orfeón para que estos bárbaros
escucharan música
—ópera—
no el rumor sempiterno, monótono
de las arenas.
Yo, me la creí completa

y se la hice creer a medio mundo:
“El salitre chileno el mejor del orbe”:
nitrato de sodio: la pólvora más eficaz
para las guerras intestinas y extranjeras.
(Así de cosmopolita):
“El salitre chileno entra a Francia,
a Suecia,
llega a la antigua Hélade”
(hasta que los alemanes inventen el sintético
en la Segunda Guerra Mundial).
Yo, que me convertí en Santiago,
Santiago Humberstone,
tuve en mis manos el Oro,
el Oro Blanco,
el Monopolio.
Que me hice viejo, me hice venerable,
Padre
—del salitre—.
(La Compañía me obsequió una medalla de oro,
el Rey de Inglaterra me confirió
la Orden Oficial del Imperio Británico).
Yo, James T.,
cuyo nombre desaparece
bajo la formidable leyenda y las casas huachas,
extiendo mis raíces dieciséis metros bajo tierra
y no encuentro agua.
El desierto y la muerte recobran su señorío.



Talismanes

Miserable día. Sólo el capote de un simio asoma en la calle, como si los ojos hubiesen perdido, al inclinarse, su Alma. El día descarga sus sacos pesados. En una esquina los Ojos se detienen. Al ver hacia atrás creen tener las exactas palabras que el Amor valora. Pero es hacia delante donde el corazón empuja. Intentan que las rodillas no se conviertan en el mapa de las derrotas. Los Ojos se mueven bruscos de una sien a otra. Los Ojos esperan que la lluvia lave el salón abandonado en que se ha convertido lo visto. De los aguaceros llega alivio para el cuerpo cansado. Ahora los Ojos descansan esperando no sentir que la tierra asusta, como ellos, con sólo cerrarse.

El invierno vació la ciudad y dejó sus rasgos. Enfrió las paredes hasta llegar al centro de la casa. A los árboles les impuso silencio, les impuso indiferencia. A los niños los agolpó en los sótanos y los plegó. Dios no regresará hasta el verano. Las manos acercarán al invierno una tensa duda. En cada esquina hay un disfraz abandonado. La calle a merced de las ocas. Los papeles ruedan hasta las bocas de tormenta y cubren a la muchacha escondida. La niña tímida y solitaria hará transcurrir su invierno sobre un gato como si de un ataúd abierto se tratara. Desde fuera, la vaguedad, los lagartos pálidos, las ramas secas; la felpa, todo como una cuestión pendiente. Un Ingenuo en el centro del camino cierra sus ojos, saca su lengua y es tomada por los mosquitos. El invierno le regala al hombre un beso de labios blancos. El corazón del Ingenuo entiende, que el partir más intenso, lo posee quien espera.

Mansa madrugada. Hileras de hormigas dispuestas a cruzar Paseo Colón cargando amargas hojas. Niebla de la primera hora y la carcaja de la alcohólica cayendo en una ochava como un paquete de diarios desde un camión. A las siete de la mañana los horóscopos enfrían la tierra. Las primeras horas con sus ojos haciendo a un lado otros ojos. La Bacante duerme sobre la vereda con su boca abierta dando lugar a las hormigas. La luz, al cubrir a la ebria, pierde un poco de su esplendor en cada viaje.

Acabó el juego. El vagabundo olor de los cráneos enamorados. Acabó el dar lo que uno no tiene a alguien que no está. Fin al amor de sonrisas semejantes a vasos de agua por lo inocuo y voluble. Muchos han muerto ya. Muerto amigos y amores. Ha muerto la flor que trepaba las paredes para lograr algo de vértigo. Murió la fábula del loco enamorado bajo un ceibo. Todo es azar en las manos de los muertos. El diablo siempre tiene la mejor excusa. Murió la atención de los abandonados. Murió el trapecista. Murió Dios que bajó, miró, se amargó y se fue.

El vacío suele instalar millones de pistas inciertas ante los ojos de un recién nacido.

Carta de despedida de un enamorado

Nada hay amor. Nada. Ni brazos emergiendo de los bosques con dedos inclinados. Nada amor mío. Ya nadie recuesta el Alma sobre aquel árbol que se curva sobre agua pura y abundante. Nada hay amor. Los cuerpos buscan un espacio donde correr de una punta a otra sin acabar como hormigas nerviosas dentro de un vaso. Unos sonidos de tijeras anuncian la levedad. ¿Quiénes se aman? ¿Podemos sentir el roce de sus labios como el ala de una avispa? ¿Cómo amar sin sentirse frente a un espejo construyendo un rostro? Nada amor. Ni el ademán de leer las huellas de los rostros grabados en la almohada. Las manos pueden cerrarse y conservar un eco para luego liberarlo en un cuarto de baño. Todos somos ojos de una misma cabeza. Nada hay amor. Puede verse con claridad cuando intentas en mitad de la noche rehacer nuestros fantasmas famélicos y heridos. Suavemente el cielo cambia sobre nuestras cabezas y nos hace danzar frenéticos sobre nuestros pies de toros y el decir: nada hay amor, no sea nuestra desvalida ternura o la despiadada avidez de matar y devorar la presa.

Plegaria y talismán para conservar el Amor. Un Amor bajo los árboles que va de tierra yerta a espuma rica. Amor de bebedores. Sabor del encuentro y la pérdida. Los escapados del libro de los condenados llegan en burbuja desde sus locuras. Los Amados nadan en escalofríos. Plegaria y talismán para conservar el Amor. Enloquecer en flotantes arrebatos. Luna en busca de cuerpos seguros de asir cada desprendimiento. Estrella de un solo Ojo en espera que la noche busque en el centro del cielo, una fisura donde refugiarse.

Breve muestra de la poesía nicaragüense

ENRIQUE FERNÁNDEZ MORALES (1918-1982)

Soneto para morir

No me apures, Señor, que ya me entrego;
espera un poco mientras me acomodo;
es en este morir tan nuevo todo,
que siento en mí un fugaz desasosiego.

No es temor de la muerte; no es apego
a este cuerpo que hiciste con el lodo,
pero quiero morirme yo a mi modo,
haciendo que me muero como en juego.

Me tenderé en silencio mientras cuentas:
uno, dos, tres, despacio, a ver, empieza,
mas no apagues la luz tan de repente

que es difícil así buscar a tientes
reposar en tus brazos mi cabeza:
ahora sí... uno, dos... qué suavemente.

FERNANDO SILVA (1927)

Escobas

Las escobas duermen una esquina de pieza
con los rostros infames
y chancomidos,
con las lenguas rajadas,
con las cuencas abiertas.

Escobas
con cuántos suelos y con cuántas noches
enormes y tendidas.

Escobas
mamándose el frío de los parques
con la trompa en el tembladero de los asfaltos.

Gente rota,
mala gente.
Las escobas duermen una esquina de pieza.

Están mordiendo las astillas,
con el relámpago de las chimeneas,
con el gemido del lustre.

Escobas
con cuántos suelos, o con cuántas noches
enormes y tendidas.

OCTAVIO ROBLETO (1935)

La parábola

Cuando el extraño peregrino dijo la parábola
toda la ciudad la comprendió muy bien,
los diarios la publicaron y los que la leyeron
también la entendieron muy bien.
Y el primer ministro le dijo al presidente:
“Estas cosas le hacen mucho bien al pueblo,
así aprenden a respetarle”.
Y el presidente quedó muy satisfecho.
Y el secretario le dijo al ministro:
“¿Ya conoce la parábola?”
¡Qué espléndida lección para sus enemigos!”
Y el secretario, con sus amigos en un bar,
comentaba: «¡Qué gran cosa es la parábola!»
Y las mujeres se preguntaban entre ellas:
“¿Ya conocerá el presidente la parábola?”
Y el pueblo entero repetía:
“¡Es necesario que el presidente conozca la parábola,
es necesario tocarle su conciencia!”

Lady Elizabeth Brauthigam

A Lisandro Chávez Alfaro

Lady Elizabeth Brauthigam fue malditamente hermosa
como las aguas de un río fluyendo sin obstáculos ni fatigas.
Era experta en demoliciones humanas y no le tenía miedo a nadie.
El amor odia la libertad –decía–
y sólo confió en sus instintos, en sus labios y sus caderas.
Blufleña de 1909 se montó en los vagones de la historia
y en los sueños de tener ferrocarril, carreteras, canal interoceánico,
aeropuertos internacionales y tiendas con el *glamour* de Nueva Orleans.
Anduvo en los mismos vagones de verdades y mentiras
del General Emiliano Chamorro y de mi tío abuelo Ernesto Fernández,
que fue Intendente de la Costa en la época de los conservadores,
anduvo en el vagón de los generales Carlos Pasos y Luis Beltrán Sandoval
en la Guerra Constitucionalista y contra Sandino en la Montaña
de la mano del Poeta Manolo Cuadra
y en el vagón de páginas blancas y bellas de las novelas de Lisandro
Chávez,
y nunca supo que sus vagones no tenían rieles
porque eran vagones pintados por Marc Chagall
en el cielo de telas de la June Beer,
porque estaban montados en lunas de Valencia
o se escapaban como los peces de las profundidades de la Laguna de Perlas.
Lady Elizabeth Brauthigam era un pájaro acuático
que volaba y nadaba con soltura.
Ella tenía el poder de dibujar lluvias, vientos y nieves sobre la arena,
adivinar el final de las frases de sus amantes
y de jurar que las amantes siempre duermen con pistolas bajo las
almohadas.
Lady Elizabeth Brauthigam fue una Emperatriz de mosquitos y lagartos
en el pantano del amor y la poesía.
“Hay que comerse lo que uno mata
y yo me comí a todos los hombres que maté” –me dijo una vez.
Lady Elizabeth Brauthigam fue una negra endemoniadamente hermosa
que murió en Granada a los 96 años
con la distinción y el silencio del río Escondido

y con la majestad de las murallas de corales
de los Callos altaneros del Caribe nicaragüense.
¿Cómo eran los sentidos en su memoria?
¿Cómo eran a sus 96 el gusto, el olfato y el tacto de sus hombres?
¿Cómo eran las imágenes de sus espejos?
¿Y aquel trago de aguardiente, con naranja, agua de rosas y menta
que se tomaba antes de hacer el amor?
Lady Elizabeth Brauthigam tenía secretos tan profundos como el mar
y se murió por la alegría de cumplir sus primeros 96.

Una página del Diario de Shakira

Otra vez me desvela la obsesión del poeta.
Otra vez siento que me pide que me desnude
bajo las malditas estrellas.
Otra vez quiere verme como un ángel
que tiene una corona hecha con capullos de rosas y girasoles.
Otra vez siento sus manos errantes sobre mis senos y mis palabras.
Otra vez me siento obligada a leer sus poemas
y entrar en esa selva de sentimientos humanos.
Otra vez siento que tengo que cumplirle a mi amante secreto.
Otra vez temo que mi fantasía degenera en demencia.

Árabe y esbelta, como un demonio,
soy el arca y la lira de este poeta nicaragüense
que cree que mi charral indómito de pelos
está hecho de serpientes
y que todas ellas cantan con mi voz;
que cree que mi cuerpo es una montaña rusa de emociones
montada en anillos, pulseras, collares y panderetas gitanas.
Yo soy la chaquira y la lentejuela de un poeta
templado por mi voz y por la zarabanda de mi cuerpo
que se suelta como un vendaval de alto voltaje
con sapos, culebras y maldiciones
encima del jardín de su paloma;
y otra vez soy su arca y su lira
cuando mete en mi cuerpo todos los animales salvajes
de una imaginación que no conoce la virtud ni el pudor
y quema Roma sobre las rosas puntiagudas de mis pezones.

Siento que con este amor secreto he sido tocada por un ángel
y que nunca tuve alas tan bellas.
Siento que nunca había vivido con tantas mentiras
y creyendo tanto en alguien hasta que parece verdad.
El alma de este poeta no siempre tiene el valor del León
pero se me impone su pensamiento en el campo de batalla
para que le baile y le cante ritos salvajes
dominados por el imperio de mi naturaleza,
para que me desnude y sea yo una celebración de la carne
y se me caigan como trapos las vergüenzas, sudores y recatos
empapados con mis perfumes húmedos y el éxtasis de la brama de
mi baile.

Me angustia pensar que sólo de él espero toda mi dicha.
Este jodido poeta se comunica conmigo desde sus sueños
mientras frota con poemas su pene iracundo
y oye las canciones que mi voz modula
o cuando me imagina como una ninfómana empedernida
encarnada en una encantadora de serpientes
que emerge de las mil y una noches de sus sueños y delirios.

Esta mujer

¿Quiénes ha sido esta mujer
que ahora reconozco mía desde siempre?
Todas sus vidas anteriores me pertenecieron
y ahora me ama con la furia animal
del mar solitario.
Ostentosa y vulgar me abrió su corazón como un lirio;
extraña y misteriosa me habla en éxtasis
y sus palabras tienen poder de profecías.
Su belleza y su crueldad
la transformaron en una rosa del infierno
y el mundo debajo de su piel
es recóndito e infernal.
Ella invoca la espiritualidad desde las llamas.
En la profundidad secreta de sus fantasías
están el azufre y el magma subyugados por la música
y los cadáveres de sus amantes en otras reencarnaciones.

Sus sueños son primitivos
y amanece con la sangre del jabalí en su boca.
Ella asesina la belleza para ser impar en el mundo.
Se somete al martirio de la pasión
para redimir las impurezas
y su hechizo jamás se sacia.
Es una animala entera en todas las formas feroces
y el solo sonido de su nombre
me devasta como una despiadada exigencia.
Ella despierta las infinitas riquezas
que tienen los vándalos de mi alma.
Con ella padezco la libertad del espíritu
y la servidumbre del cuerpo.
Cuando me hace el amor y me desaliña,
cuando como un géiser me broto dentro de ella
y todo yo soy un fluido inmemorial,
su cuerpo arroja música
como un volcán en acordes primitivos
y yo soy su acústica y su ladera
por donde ella desliza los torrentes de su perversidad.
Su fortaleza humana se apoya únicamente en el instinto
y arde como un puñado de astillas.
Es una amapola azul y un ave asustada.
Yo puedo oler lilas y malvas en su pelo,
en su cabeza de intuiciones, viento y desiertos.
Es una ninfa de la calle, un corazón codicioso,
un incendio espiritual, una vagabunda triste,
y el miedo de perderla me puede convertir en asesino.

GIOCONDA BELLÍ (1948)

Uno no escoge

Uno no escoge el país donde nace;
pero ama el país donde ha nacido.

Uno no escoge el tiempo para venir al mundo;
pero debe dejar huella de su tiempo.

Nadie puede evadir su responsabilidad.

Nadie puede taparse los ojos, los oídos,
enmudecer y cortarse las manos.

Todos tenemos un deber de amor que cumplir,
una historia que nacer
una meta que alcanzar.

No escogimos el momento para venir al mundo:

Ahora podemos hacer el mundo
en que nacerá y crecerá
la semilla que trajimos con nosotros.

Y Dios me hizo mujer

Y Dios me hizo mujer,
de pelo largo,
ojos,
nariz y boca de mujer.
Con curvas
y pliegues
y suaves hondonadas
y me cavó por dentro,
me hizo un taller de seres humanos.
Tejió delicadamente mis nervios
y balanceó con cuidado
el número de mis hormonas.
Compuso mi sangre
y me inyectó con ella
para que irrigara
todo mi cuerpo;
nacieron así las ideas,
los sueños,
el instinto.
Todo lo creó suavemente
a martillazos de soplidos
y taladrazos de amor,
las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
por las que me levanto orgullosa
todas las mañanas
y bendigo mi sexo.

En la doliente soledad del domingo

Aquí estoy,
desnuda,
sobre las sabanas solitarias
de esta cama donde te deseo.

Veó mi cuerpo,
liso y rosado en el espejo,
mi cuerpo
que fue ávido territorio de tus besos,
este cuerpo lleno de recuerdos
de tu desbordada pasión
sobre el que peleaste sudorosas batallas
en largas noches de quejidos y risas
y ruidos de mis cuevas interiores.

Veó mis pechos
que acomodabas sonriendo
en la palma de tu mano,
que apretabas como pájaros pequeños
en tus jaulas de cinco barrotes,
mientras una flor se me encendía
y paraba su dura corola
contra tu carne dulce.

Veó mis piernas,
largas y lentas conocedoras de tus caricias,
que giraban rápidas y nerviosas sobre sus goznes
para abrirte el sendero de la perdición
hacia mi mismo centro
y la suave vegetación del monte
donde urdiste sordos combates
coronados de gozo,
anunciados por descargas de fusilerías
y truenos primitivos.

Me veo y no me estoy viendo,
es un espejo de vos el que se extiende doliente
sobre esta soledad de domingo,
un espejo rosado,
un molde hueco buscando su otro hemisferio.

Llueve copiosamente
sobre mi cara
y sólo pienso en tu lejano amor
mientras cobijo
con todas mis fuerzas,
la esperanza.

DAISY ZAMORA (1950)

Preñez

Esta inesperada redondez
este perder mi cintura de ánfora
y hacerme tinaja,
es regresar al barro, al sol, al aguacero
y entender cómo germina la semilla
en la humedad caliente de mi tierra.

Qué manos a través de mis manos

Las anchas manos pecosas y morenas de mi abuelo
con igual destreza vendaban una herida,
cortaban gardenias
o me suspendían en el aire feliz de la infancia.

Las manos de mi abuela paterna
artríticas ya cerca de su muerte,
una vez fueron frágiles manos, filigrana de plata,
argolla de matrimonio en el anular izquierdo;
pitillera y traguito de scotch o de vino jerez
en atardeceres de blancas celosías
y pisos de madera olorosos de cera,
recostada en su *chaise-longue* leyendo trágicas historias
de heroínas anémicas o tísicas.

Mi padre siempre cuidó la transparencia de sus manos
delicadas como alas de querube
hechas para lucirlas
con violín o batuta.

Mi madre heredó las manos de mi abuelo Arturo,
pequeñas y nudosas, con dedos romos.

De tantas manos que se han venido juntando
saqué estas manos.
¿De quién tengo las uñas, los dedos,
los nudillos, las palmas, las frágiles muñecas?

Cuando acaricio tu espalda,
las óseas salientes de tus pies
tus largas piernas sólidas,
¿qué manos a través de mis manos
te acarician?

Vuelvo a ser yo misma

Cuando entro con mis hijos a su casa,
vuelvo a ser yo misma.
Desde su mecedora ella
nos siente llegar y alza la cabeza.
La conversación no es como antes.
Ella está a punto de irse.
Pero llego a esconder mi cabeza en su regazo,
a sentarme a sus pies. Y ella me contempla
desde mi paraíso perdido
donde mi rostro era otro, que sólo ella conoce.
Rostro por instantes recuperado
cada vez más débilmente
en su iris celeste desvaído
y en sus pupilas que lo guardan ciegamente.

Cuando las veo pasar

Cuando las veo pasar alguna vez me digo: qué sentirán
ellas, las que decidieron ser perfectas conservar a toda costa
sus matrimonios no importa cómo les haya resultado el marido
(parrandero mujeriego jugador pendenciero
gritón violento penqueador lunático raro algo anormal
neurótico temático de plano insoportable)

dundeco mortalmente aburrido bruto insensible desaseado
ególatra ambicioso desleal politiquero ladrón traidor mentiroso
violador de las hijas verdugo de los hijos emperador de la casa
tirano en todas partes) pero ellas se aguantaron
y sólo Dios que está allá arriba sabe lo que sufrieron.
Cuando las veo pasar tan dignas y envejecidas
los hijos y las hijas ya se han ido, en la casa sólo ellas han quedado
con ese hombre que alguna vez quisieron (tal vez ya se calmó
no bebe apenas habla se mantiene sentado frente al televisor
anda en chancletas bosteza se duerme ronca se levanta temprano
está achacoso cegato inofensivo casi niño) me pregunto:
Se atreverán a imaginarse viudas a soñar alguna noche que son
libres y que vuelven por fin sin culpas a la vida?

ÁLVARO URTECHO (1951)

Otra vez leo

El hombre entristecido siempre, palpándose el pecho para ver si es
muscular el dolor ese, y no un asalto brutal al miocardio. Su camiseta
color cebra y rayas de cebra con salpicaduras de recientes jolgorios idos,
encendiendo el cigarrillo comprado al menudeo, al detalle, a lo mísero
mugriento como todo lo que expele este solitario, este misógino, este
misántropo indiferente a las luchas humanas, reacio al progreso perso-
nal, pegado al alcohol y al calachero de su cuarto oloroso a ropa sucia
mal colgada y sin canasto. Hombre sin transición ni metas. Pesado ani-
mal raro aquietado por el alcohol. Más buey manso de sonrisa lenta que
lobo estepario o tenebroso oso de la tundra. Su cabello de peluche blanco
bien plantado: Zekub Baloyán, Ciro Peraloca, Enrique Guzmán, embe-
bido en la dirección de sus ojos enrojecidos que no quieren sino la Nada,
la curva del humo que se le va inevitablemente, olvidando, borrando
todo el pasado y su pasado: ¡incinerando ya el futuro, negando a cual-
quier Ave Fénix que intente renacer de su ceniza!

Lázaro

El seco estrépito
de un repentino alzarse de palomas
estremeció mis pasos.

Fue como si algo
se me escapara de la carne,
sorprendida su raíz.

Como si al muerto que guardo
le levantaran la losa y por el mundo
caminara ya sin nada entre las manos.

Sábado a mediodía

Azorado, ceñido el corazón a sus imágenes,
frente al intenso resplandor del sol
que se endurece entre el tejado de zinc
y los cables del alumbrado público,
piensa en la ciudad en que ahora vive
y se sabe, como en todas, extranjero.
Piensa en la lentitud del mundo,
y las cosas rotundas que ha visto.
Símbolos, seres, signos. Todo tan real:
el paso de los años, el rito de los hijos
enterrando a sus padres, tantos
cuerpos amados, sus bocas olvidadas,
la dulzura del niño perdido, el fragor,
el oscuro designio, la incandescencia.
Reclama un horizonte que no lo petrifique,
una patria florida y generosa que dé amor
a sus hijos, un color, un movimiento
para la imaginación.

Cree que hay un lugar
donde él iría, un oculto lugar en un bosque,
Se siente allí, se imagina una senda esencial:
una cierta vereda con muy pocas figuras
en la bruma lechosa, un breve cementerio,
una fronda cercana de ondulados rumores
y ladridos y voces y campanas fluyendo
de otros tiempos como sangre...
Se sabe
tenebroso, es cierto y siente
cómo le crece por dentro la condena.

GLORIA GABUARDI (1945)

Observando a mi hija cuando baila

*A mi hija Gloria Marimelda Blanca Fernanda,
bailarina de mis sueños.*

Mi hija cuando baila es ángel,
Sheherezada, Mandolina, Diosa de luna,
Maga de la Luna y de la Noche
figurita colorada de Kandinski
envuelta en gasas, sedas y tafetanes crujientes
al ritmo del vuelo de una mariposa
y sus pies, uno, dos, tres, pies de Ícaro
marcando el paso y alzando el vuelo
muñequita de cuerda
en lluvia de estrellas
que cae sobre las piernas, brinca, salta,
sus pies, su memoria y su recuerdo,
vuela igual que saeta,
da giros, uno, dos, tres,
giros y vuelve al vuelo
con los hombros nerviosos, como olas de mar,
cintura en constante rotor,
danza en el vértigo del caos,
choque de olas contra las piedras,
choque y movimiento de huesos
alfarera de la vida y de la muerte
danza anidando su cielo
increpando lo oscuro de la noche
que no deja ver, oír
el ritmo feroz de la danza
danza primitiva ancestral
comanda a sus amigas
las alerta, grita: las mujeres aran la tierra
el espíritu del baile la atrapa y la transforma
como hechizo y como embrujo:
las mujeres defienden la tierra
se transforma en guerrera, zenzontle mañanero
ángel de la guarda protegiendo las estrellas
danza en primitivo movimiento ancestral:

uno, dos, tres, cuatro, vuelta,
la tierra, la tierra nuestra, de los hijos
de los míos, a su defensa, gira y gira
empuña el palo, su espada, su machete
lo alza, lo lanza, lo clava en la tierra
al ritmo del calor, del color, del tambor
danza primitiva ancestral:
los hombres se fueron a la lucha
las mujeres en la danza defendiendo
el arado, la tierra que chorrea sangre,
la tierra de los hijos
la tierra de los ancestros
luego husmea, siente el peligro, es un lince
danza, brinca, se agacha, lanza el palo,
remolino de sedas, cintas, sudor y llanto
giros y más giros, vuelos de pájaros
hasta quedar extenuadas, jadeantes,
transmitiendo, bailando, el sentido de su danza
ruidos de pájaros, trinos, voces ahogadas
en los vientos huracanados que impulsan la danza
hasta el fin
hasta que la bailarina cae desmayada.

Prisionero del paisaje

*Había supeditado la obediencia a Dios,
a la seducción de la mujer.*
John Milton

II

Qué miras en la distancia Adán
con esos ojos brillantes como si soñaras
prisionero del paisaje
y de la luz almerana de tu paraíso perdido.
Comiste del fruto prohibido
el fruto del bien y del mal
el fruto del conocimiento
y supiste lo que es y vale la libertad.
Y caíste derrumbado al saber que habías perdido

el rocío de tu cielo
el amanecer de tus aguas tranquilas
el verdor cerrado de tus bosques
los trinos de las aves del paraíso
la dulzura de la voz de Dios llamándote.
Y en el iris del ojo de la amada
te viste en la inmensidad del tiempo
sin el sonido de sus pasos en el viento,
con su imagen, su olor y su sabor
perdidos para siempre.
Y flaqueó tu alma.
¿Tan terrible es el amor?
¿Tan penosa la soledad?
Tu cuerpo de tierra, de agua, de barro, de lluvia.
Polvo era y en polvo se convertiría
y morirías a tu tiempo
comerías el pan con el sudor de tu frente
volverías al barro
pero con ella, junto a ella por siempre
las aguas del mundo les darían sepultura.

En el recuento de esta vida

He buscado la luz que Dios nos dio,
en el corazón del ser humano.
He encontrado la trascendencia de la soledad,
la palidez del follaje al amanecer,
la penumbra que deja un día triste
y la ternura exquisita de una tarde de silencios.
Yo he dormido con el corazón entre las manos,
y he caminado al horizonte donde esa luz alumbra.
He oído apagarse el eco de la noche
y he querido atrapar el tiempo y sus distancias.
Soy viajera en este barco
y siempre he tenido un cielo con presagios.
A veces grito mi nombre: Gloria,
y escucho dulcemente el batir suave del limonero de mi casa.
Todo es tan hermoso como el sonido de una castañuela
“Gloria a Dios en las alturas”...
y se conmueve y susurra mi jardín

y pasa el viento cadencioso en su plegaria,
la plegaria del sol al penetrar las tardes en el mar.
En el recuento de esta vida
paso esta página en limpio
y marco presurosa mi imaginado territorio.

PEDRO XAVIER SOLÍS CUADRA (1963)

Cuando el *rush-hour*

El pajarito se aviene a mi ventana en los párpados del alba
y canta.
Ya asoma el día
y el camión tempranero de la basura roznará peor que un onagro.
En breve, otra vez las caravanas aglomerarán sus bocinas en los
semáforos
“como se hacían las gavillas a su tiempo”.
Pronto allí estaré en fila en la autopista, como un autómata,
en el embotellamiento sin nadie que realmente me divise.

El *chat*

Una amiga en Haifa me enrostra, a propósito de amores, la hiel de
áspid.
Una artista mexicana me quiere clavar el punzón de hierro y el buril
de sus grabados.
Una parisina de la que fui acepto, ahora me declara su sedición.
Una compañera que hice en Austin me cuenta cómo le ha caído en
tromba la desgracia.

...La tecnología al servicio de una lluvia de saetas.

En el *hall* del Hotel

Éste del bar escancia una copa, su ciudadela en tiempos de angustia.
Estotra canta en el *karaoke*, cercada por un tintineo de ajorcas.
Una joven sentada oye música en su *iPod*

como la villa sitiada poniendo atención al toque del cuerno.
Aquél se conecta al *blog* como quien iza bandera a un pueblo desde
lejos.

Hartas veces uno es una ciudad solitaria.

Los días

Voy al supermercado y compro la mejor lejía
reviso ofertas en la estantería de ataviar,
pero dentro acarreo la muerte de improviso
como el golpe repentino de la aldaba de ataujía
o una llamada inesperada que entra al celular.

Ah! Los días pasan más raudos que un *e-mail*,
como un soplo sobre las velas prendidas del pastel,
caen como mis dedos en las teclas de la computadora.
Internet no da respuestas a los arcanos de la sombra.

Acércate al alambique de ron, enciende la bujía.
A trasluz se esfuma el humo añil del cigarrillo
como pliegos misteriosos en el aire de un papiro
deslizándose como las hojas de un fax, así los días.

BLANCA CASTELLÓN (1958)

Algo así

Ha conseguido atrapar imposibles
en líneas chuecas recoger el azar

revolver los caminos
que la llevan a Roma

dibujar con palabras antiguas
un relicario para usar en el pecho

además de esos actos
de dudosa aceptación social
comete la perversidad
de dudar de la especie

de atacar por la espalda lo que le huele
a distinción de razas

a líneas negras
que marcan fronteras

en la esfera que gira
y que es su casa grande

cambia de nombre
como de gatos
y confesiones
como de miedo
y nuevas fobias

prefiere el cielo
cuando es más rojo

y casi siempre cuando crece
se viene en alas
o en tinta
según su
humor.

Para mientras

Mientras pasa la guerra
mientras llega la paz

mientras corre la vida

mientras la tierra
se llena de grietas

y una que otra alucinación
se cuela en el ojo alerta

mientras la gente se dibuja
en el cuerpo dolores frescos

mientras ladran los perros y
los gorriones vuelan en el jardín

yo me entretengo

aumentando las horas
que invierto en amarte.

Como todo

Bicicleta abandonada
al borde del camino

mis abuelos
debajo de la grama

más allá
vos escondido
de mi ojo

autómata
será lo que nombre
el día soleado

habla sol
y dime
si entrarás
en mi abismo

haz llover oro
sé Tiziano

estamos
juntos en
el gran todo

como todo
la nada ronda
y las entrañas
con el tiempo
se revelan.

GLAUCE BALDOVIN
(1928-1995)

Poemas al desgaire

XXV

Mi padre dijo:
Los criollos son vagos.
Yo lo amé.
Levantó la casa aró sembró
Y se echaba de bruces en la tierra para ver crecer los pastos.

Pero en invierno sequía, en octubre granizo, en el verano langostas.
Y otra vez la siembra, la espera, la sequía. El desalojo.
Y Pablo que se muere. Y el silencio.
Y con el silencio, el vino.
Después de todo eso, el vino.

A veces apoyaba sus manos callosas sobre esta mesa blanca
de pino
Me miraba desde lejos y decía:
¿Cómo aguantás, vos, Lucía?
Y las lágrimas le mojaban las manos.

XXVI

¡Cuánto odiaba su vino!
A veces derramaba gotas en el mantel y quedaban grandes manchas
doradas.

Sábados y domingos volvía más allá de la una cantando un valsecito
Y yo me tapaba la cabeza con la almohada.

¡Cuánto odiaba su vino!
Pero por envidia.
Porque aún hoy iría al almacén y me sentaría en rueda con mi vino
Para volver como él volvía
Sin nada en la memoria.
Tambaleando.

El miedo

Lo conozco.
Escorpión dorado
hongo venenoso
brebaje emponzoñado.
Me lo dieron de beber una tarde de agosto
en taza verde con filigrana de plata.
Dosificado al principio
enmascarado con almendras y jalea de durazno
mezclado con poemas en inglés
“It’s many and many years ago in a country by the sea...”

Lo conozco.
Lentamente me lo hicieron beber porque yo amaba
por entonces
las palabras.
Escorpión dorado.
Nadie sabe que si enciendo fuego a mi alrededor
me clavarás la cola justo en el centro del corazón
y moriremos los dos
tan juntos como hemos vivido.

II

En los escaparates de la feria mayor
junto a gallos de porcelana
a relojes
a antiguas vinagreras que aún conservan rastros de óxido y de sal
cuelga la cabeza de mi hermano pronta a ser
vendida
rematada
a servir de blanco a los tiradores.

IV

Años cuidando la piedra esmeril
mojándola con salmuera
resecándola al sol a los vientos apremiados de agosto.

Años embetunando el mango de la cuchilla
reforzando sus clavos
amoldándolo al hueco de la mano.
Años en fin afilando la hoja
puliendo su punta
marcando inexorablemente el contorno del corazón.

Iván Egúez Rivera

¿Estás entera?
Estoy entera.
Nos tocamos sutilmente la cuenca de los ojos
una rodilla un antebrazo las caderas.
Velos pardos no permiten ver las oquedades.
Estamos enterados de todo:
muertes luchas heroísmos traiciones
el recuerdo
como perenne rosa.
Queremos algo más. Un detalle. Una brizna.

*Las puertas
lloraron
con lágrimas de astilla.*

Siento ruido de huesos.
Se están abrazando.

*

XII

¿Qué son las heridas
gatos
sino este rasgarse el corazón por dentro
este sangrar aromas y recuerdos
esta necesidad de olvidar
y tener la memoria como espejo?

*

II

Muerto el hermano
la mitad del hijo crucificada
la otra mitad tierra ardida dragón encantado
mar sin riberas barco sin velamen
deberé soportar mis fuerzas por tanta ceniza acumulada
como si fueran carbones a encender
adormiladas brasas.
Al cruzar este territorio de imágenes imágenes imágenes
de palabras palabras más palabras
mis entrañas aún vivas se anudan en prolongada náusea:
es la necesidad del vómito
el asco.

III

Es espejo no devuelve mi rostro
sólo una calavera con víboras alacranes arañas fosforescentes saliendo
de las oquedades
y como cabellera un manojo de paja brava.
Bruja mortal lamía con las manos transformadas en garras
donde la flor se marchita
la papa me mira desde sus socavados ojos y llora
la sal la harina el arroz el azúcar se escurren por los dedos
caen como lluvia blanca espesa cargada de presagios
y hasta el sexo del amado que fuera en sus cuencas pez
colibré lirio el fruto máspreciado
se rinde aterido, interrogando.

Quién soy yo?
¿Quién es quién en el territorio del asco?

*

VII*

Los hombres volverán a los hombres con su alado
cuerpo de serpientes
y repetirán mi canto.
El canto de Seclaud.
Porque mi hijo es Anaann y por él he desatado
las sogas que me ataban al cautiverio.
Esclava del sol revolcándome en las arenas del desierto
donde los pájaros me picoteaban las manos
y me daban de comer en la boca.
Esclava de los dioses
adornada con collares brazaletes y tiaras de piedras
refulgentes.
Dilo, Almoclaud, proclámalo.
Las sombras engendran las sombras
y no hay momento más digno que la aurora.
Con ungüento de azafrán me curó el mendigo
las costras
y hubo un nuevo olor bajo las sábanas.
Y en el alba inauguré el viernes santo porque había
muerto Seclaud
Seclaud nacía hacia nuevas constelaciones.
Quebrada la epopeya de los héroes más vale ser
hombre modesto en el andar de los días.
Enterremos, Almoclaud, el aturdimiento y las
máscaras.
Él espera de ti el fragor
de mí la ternura que durante años nos fueron negados.
Pero rescataremos el fragor y la ternura porque bien
nos fue anunciado
que yacen en el abismo de Urator
junto a los ángeles que se rebelaron y a las doncellas
incrédulas.

* La palabra 'Seclaud' reúne los nombres de los hijos de Baldovin, Sergio y Claudio.
Los poemas aquí publicados provienen de diversos libros de la autora.

Vista carnívora y otros textos de 100 palabras

Con el tiempo se aprende a comer con la vista. A Don Adolfo le habían prohibido comer muchas cosas: chocolate, jamón, queso, carne vacuna y porcina. No podía beber alcohol ni ponerle sal a la comida. Él exageraba un poco y decía que apenas agua podía beber, algo que había detestado hacer durante toda su vida. Sin embargo, lo que había desarrollado como compensación a tanta prohibición era una vista carnívora. Lo que miraba se lo comía con los ojos y su organismo reaccionaba como si efectivamente hubiera ingerido lo mirado. Por eso los médicos también le prohibieron mirar.

Me gustas. Demasiado diría. Siempre me has gustado y ahora, que me falta sólo una hora para partir de este lugar, no sé qué podríamos hacer si te lo dijera. Sé que como tú eres una desesperada, me vas a querer sacar la ropa en medio de toda la gente. Me agarrarás fuertemente sin querer soltarme, así venga la policía. Negra, no es mentira lo que pienso ni lo que siento. Me voy porque si te lo dijera probablemente cambiaría mi destino y no lo quiero. Pero sabes, Negrita, si no fueras tan escandalosa, te lo diría. Gracias por serlo.

Era buena. Todos lo decían. Era buenaza realmente. Una santa. Es verdad, hasta milagros hacía, pero como le gustaba hacer el amor como una diabla, entonces ya no era buena. Para mí lo era y dos veces buena. Además estaba buenaza, como dije, tenía un cuerpazo. Lo sabía usar muy bien con los más pobres y moribundos que así ganaban el cielo antes de morir. Todos vieron cómo logró resucitar a uno que estaba más muerto que vivo, después de estar con ella se paró y se fue. Hasta ahora se le ve por allí, recuperadísimo. Ella continuó haciendo milagros.

Gordura

Manuel salió de trabajar como acostumbraba, pero al cruzar la calle unos hombres pasaron cargando un espejo. Manuel, sin quererlo, logró mirarse sorprendiéndose de lo gordo que estaba. Se había vuelto un burócrata gordo. Se detuvo junto a su carro antes de abrir la puerta y verificó en uno de los vidrios el reflejo de su naciente papada. También vio que una muchacha esbelta y bella pasaba en bicicleta.

—Mañana —dijo Manuel— No, hoy mismo, iré al gimnasio.

Y en el espejo del retrovisor comenzó a notarse ligeramente menos gordo. Se rió. Arrancó. Con gran volumen de la radio se alejó...

Renacer

Ella me miró. Mi sombra me empujaba para que yo le devolviera la mirada. Ella me cortó en dos. Me provocaba gritar. Mi lengua estaba de su parte. Mis manos también se fugaron de mí. Mi nariz la traía como un olor que disolvía de súbito mi pasado. Una nueva piel crecía sin interrupción en mí. Cuando di el primer paso después de saber que la totalidad de mi ser se había pasado a su bando, una persona muerta igual a mí se quedaba atrás sin haber ofrecido lucha. ¿Quién dijo que uno tenía que morir físicamente para nacer de nuevo?

La domadora

Ella lucha. ¡Qué batalla! Para mover apenas un solo dedo y casi imperceptiblemente emplea toda la energía de un día. Lo logra y se duerme con la satisfacción de haber cumplido su objetivo: que su dedo índice le obedezca. Su alma está encerrada en ese cuerpo inerte que ya forma parte del colchón. Lo más increíble es que nadie sabe lo que ella es capaz de hacer. Su enfermera entra al cuarto hablando por teléfono: -Esta viejita no mueve ni siquiera un dedo; y pensar que antes era una excelente domadora de leones que le obedecían como perritos. Ahora mírala...

Tres besos

Te miraste desnuda en el espejo. Tu cuerpo estaba fabuloso, pero tu cara... Juan se había enamorado de ti definitivamente por tu cuerpo,

porque tu cara... podría asustar a cualquier persona que te viera despertar. ¿Cuántos besos te dio Juan durante todo el tiempo que duró la relación?: Tal vez... ¿cinco? Uno, cuando te quiso seducir por primera vez y lo hizo. Dos, cuando se emborrachó en tu fiesta de promoción. Tres, cuando se casaron. Cuatro cuando... Ya no te acuerdas, ¿no? Creo que sólo fueron tres besos en la boca. Ni siquiera cuando estaba encima de ti te besaba.

Familia unitaria

Había decidido ser soltera porque no se sentía con la capacidad de poderse entregar a otra persona. Se había acostumbrado a estar sola, a comer y dormir sola. Y se masturbaba bien. De hecho no necesitaba a nadie para poder formar una familia. Tenía muchos amigos y amigas que ya habían desistido de conseguirle un novio. Ni siquiera era lesbiana, decían. Y tampoco tiene vocación religiosa. Ella se defendía, no se quedaba callada. Oigan, la pareja homosexual quiere que se le considere una familia, pues yo quisiera que a las personas solas también nos consideren como si fuéramos una familia.

Ese mar

Ese mar no es el que estás pensando. No tiene agua. Ni peces, ni espuma. No es azul, ni verde, ni gris. No tiene sal, ni fondo. Es silencio total. Nunca insiste porque te rodea y está muy dentro de ti. Te moja igual y no te secas ni con el sol ni con la toalla más absorbente. Te deja dormido sobre la arena. Sin respirar. Sin sangre que te corra. Deja al cuerpo hablar a su manera, el sufrimiento tiene una partitura conocida. Ese mar no es sentimental, no llora. Sus olas te llevan como palabras escritas para borrarte.

Prosas desde la otra orilla

Los patios

Para Raúl García Brarda

Antes los patios eran como si no hubiera patio.

Quiero decir que se confundían rápidamente con los arbustos y luego con el campo y cuando uno se descuidaba saltaba casi directamente al cielo.

Yo no tuve conciencia de qué cosa eran los patios hasta que no viví en la ciudad y los patios entonces tuvieron principio y fin muy concretos.

Por empezar, esos tapias de ladrillos de canto que se usaban en las casas de los barrios obreros, como la de mi tío Camilo, allá en «Las Delicias».

En el centro -se sabe- todo tiene más sentido de cajón de cemento, por más malvones que se le pongan a los costados.

Yo no tuve conciencia de lo que eran los patios hasta que un domingo triste, en una pensión de la calle Sarmiento donde vivía, me puse a mirar ese pedazo de cielo húmedo y retaceado.

Esa sensación me persiguió por mucho tiempo.

En otros lugares los patios no son lo mismo.

En los poemas de mi amigo García Brarda, por ejemplo.

O como ese patio espléndido que no pude dejar de admirar en una callejuela cordobesa de Andalucía. Ese patio era otra cosa. Uno sentía que la gente allí debería vivir a pleno, casi como en un oasis o frente a un mar. Yo pasaba mirando todo casi distraído cuando lo vi y entré sin pensarlo. Sin pedir permiso ya que el gran portón morisco estaba abierto.

No había ser humano a la vista, pero sí algunas ropas de mujer colgadas de una sogá y pude tocar el brocal del pozo que era de piedra fresca, bajo el sol duro del verano.

Alguien dijo que los patios son un receptáculo del cielo. Es probable.

Y los pájaros huyen de esa boca como de la misma noche. A menos que se trate de gorriónes que como sabemos se atreven a todo.

En la casa de mis abuelos había un patio con aljibe, árboles, glicinas, una higuera y más allá las casetas de los perros.

Pero el cielo estaba cerca, quiero decir tan a mano como esos gruesos paraísos debajo de cuya sombra jugábamos con mi amigo Valentín, remolcando esos autitos de carrera tan precarios que nos regalaban previo canje de un bono de color celeste a los chicos pobres del primer peronismo.

Juan Tossini era el jefe de Correos y con sólo retirar un día antes ese bono (a las chicas les daban uno color rosa, obviamente) uno podía ir el mismo 5 de enero a la tardecita a elegir un juguete. Lo de la elección supongo que dependería de la filiación política de los padres, que en los pueblos es más que pública.

De todos modos nosotros sabíamos que éramos los únicos privilegiados de entonces y eso nos hacía muy felices.

Pienso muchas veces que de aquellos tiempos en los que los patios eran verdaderos patios ya no quedan sino los recuerdos. O los retazos de los recuerdos.

Como si una mano nocturna los pusiese lejos de nosotros y ahora para verlos no basta que alcemos la mirada o demos unos breves pasos levantándonos de la silla en que descansamos.

Ahora tenemos que esforzarnos y buscarlos muy lejos y caminarlos dentro de nosotros, agigantándonos en el mero recuerdo que no perdona tanto olvido.

El buey

*A Marcelo Fiordani
A Fernando Sequeira*

Tal vez por ser pesado y silencioso le decían El Buey. Había nacido en una estancia, se había criado allí, y era, por lo que se pudo notar, feliz a su manera.

Conocía todos los secretos de la vida rural. Gozaba no sólo de esos trabajos rudos, sino el placer que le producía su trato diario con la hacienda que tenía que dominar a fuerza de baquía y firmeza. Como los temporales y las heladas que ablandaban al más duro de los peones.

Los problemas empezaron antes: cuando sintió urgencias sexuales y tuvo que resignar una noche por mes -según el trabajo- para llegarse hasta el límite del pueblo, donde una casa mal disimulada de bar ofrecía algunas mujeres venidas de otro pueblo y que no salían de allí por expresa ley del comisario, quien no les permitía alternar con nadie ni las dejaba pasear para que las familias bien constituidas no se sintieran

agredidas en su honor. Pero un día cerraron y al Buey, hombre ya, casi maduro, no le sirvió de nada enjaezar el moro bien corsario con el mejor apero y ponerse su bombacha bataraza nueva ni sus mejores botas o sus más floridas alpargatas. Era inútil para él tomarse el trabajo de ir hasta El Amanecer para ver cómo los otros jugaban a las bochas o al truco porque se aburría sin participar y participar no le atraía.

A veces se ponía un traje negro, con sombrero del mismo color y pañuelo «gardel» al cuello. Era alto, rubio, fumaba una quemada pipa de raíz los días de trabajo, pero cuando salía fumaba los mejores cigarrillos negros que le conseguía el dispensero en el pueblo. La pipa era una herencia de su abuelo austríaco. No bebía, o apenas probaba una caña paraguaya cuando alguien le insistía un poco.

Un domingo se levantó de mal humor. Tenía franco el día entero y no sabía cómo gastar todas las horas que le quedaban hasta el anochecer en que tenía que recoger los terneros y controlar los bebederos, si todos los molinos estaban bien cerrados. Como he dicho ya, no le gustaba tomar ni jugar a las cartas, tampoco a la taba, ni le interesaban las carreras cuadreras, aunque se había criado entre caballos, y ese día había una. Con los caballos tenía un trato amable, cariñoso, que no gastaba con los humanos, ya que su hosquedad lo llevaba a comer solo en la estancia, sólo para no tener que andar saludando a nadie. Trabajar, también prefería hacerlo solo.

Sólo de vez en cuando le gustaba –aunque si le preguntaban seguramente lo negaría– entrar en una mujer con un poco de violencia, desembarazarse del peso del deseo que lo molestaba para trabajar más tranquilo y poder admirar esos crepúsculos sin interferencias. Esos lentos y espiralados crepúsculos que aunque para otros eran siempre iguales, a él lo conmovían y siempre encontraba un matiz inesperado que lo hacía feliz.

Ese día del que narramos su acontecer más saliente podemos decir entonces que enjaezó el moro como nunca, se acicaló lo mejor que pudo, casi con esmero, casi con obsesividad desconocida en él, sacó de una lata vieja de tabaco todos sus ahorros y los puso con cuidado en el tirador. Fue hasta el pueblo –era después de almorzar–, a los que lo vieron les llamó la atención que se hubiera salido tan porque sí de sus hábitos.

Llegó hasta el rancherío de las afueras, lo rodeó con un poco de desconfianza, pero ubicó uno de los tantos patios pelados con su acaña en la puerta, y sin bajarse del caballo golpeó las manos con insistencia y firmeza.

Al rato salió un hombre de mediana edad, calvo, moreno y desliñado, fumando un cigarrillo negro y armado hacía un instante.

Habló algunas palabras con El Buey. Con seguridad era el dueño de la casa, luego entró y salió casi enseguida con una muchacha asustada de no más de quince años que temblaba y lloriqueaba pero sin mucho convencimiento. El hombre sería el padre, quizás. Luego le dio una orden seca y ella volvió a entrar para salir con un atadito insignificante de ropa bajo el brazo y en una mano una rota muñeca de yeso. Subió al anca del caballo. El Buey apenas la miró de reojo y en el trayecto a la estancia ni le dirigió la palabra. El Buey nunca más regresó al pueblo, ni para bautizar a alguno de los seis hijos que tuvo con la morenita adolescente quien vio crecer sus pechos y sus caderas mientras nacían sus hijos. Seis muchachos robustos que, pese a sus adustos entrecejos morenos, ostentaban unos profundos ojos azules y un andar silencioso que sumaban misterio a las pocas palabras que alguno pronunciaba de vez en cuando en el pueblo, cuando caían a comprar los vicios. Eran, decía la gente, la mismísima cara del padre.

Muy eficaces para el trabajo que les había confiado el patrón de la estancia en un puesto alejado, cerca del monte viejo de eucaliptos, justo en un cruce de caminos como quien va para el camino del boliche de Las Latas.

Alguna vez algún comedido indiscreto le preguntó al Buey del extraño trato que había hecho con ese hombre cargado de hijas solteras.

–Dos mil pesos valen dejarse de buscar mujer y perder tiempo para el trabajo– había respondido serio, hosco, tajante. Como para que nadie más le preguntara nada al respecto. Nunca más asomó la cabeza por el pueblo.

Un día un coche negro tirado por cuatro caballos del mismo color lo llevó por ese camino que nunca más había hecho. El coche pasó un momento por la iglesia para seguir ese camino que él había hecho hasta la mitad, el día que buscó mujer.

Ese día tampoco pararía en la casa precaria, casi un rancho, que fuera de sus suegros.

El recuerdo de una nube que andaba por el campo

A veces cruzábamos la línea invisible del horizonte con el solazo flagrante de enero, un sombrerito humilde de trapo en las cabezas rapadas, el torso desnudo, un pantaloncito descolorido, casi hasta las rodillas, que nuestras madres fabricaban con telas de orígenes inciertos, descalzos siempre, pisando el polvo que hervía como un caldero. Pero allá íbamos.

La aventura que nos esperaba en los cañadones barrocos, la pesca de bagres, la caza presunta de adormilados biguás caracoleros sobre los postes del tenso alambreado, todo era más sugestivo que la siesta a la que nos sometían los rigores maternos.

Pero el recuerdo que me sustrae al tránsito de este día es otro más antiguo y más pleno, porque vino entero –el recuerdo, digo– y tiene que ver con mis viejos.

Es, también, un verano. Vamos por el “Camino del diablo” –y quien dice “camino del diablo”, dice campo Cinelli, Ramón Camiscia, dice también Paco Aguilar–, con mi madre quien lleva un vestido color café con leche, con esas grandes margaritas blancas, estampadas en esa tela barata, que soportaba ya demasiados años bajo el sol matador de la pampa. Con ese pañuelo claro en la cabeza, es probable que calzara alpargatas muy usadas y lleva en una mano un repasador a cuadros blancos y rojos, anudado, donde guarda una pava con mate cocido caliente, un par de tazas de loza saltada y a lo mejor una tajada de pan que cortó de la hogaza que sus propias manos hornearon esa misma mañana.

Yo troto por la calle, el verano exhibe a pleno su violencia. No son más de las cuatro de la tarde, y le llevamos la merienda a mi viejo que está trabajando en los hornos de ladrillos de don Máximo Spizzo.

Es probable que la tarde se aquiete allí mismo y que una gran sombra de nube vague –errática– por el campo, en ese cielo brillante, posándose de a ratos sobre una parva, un grupo de vacas tontas, soñolientas, algún arado descansando en el campo.

Digo, no sé por qué me persigue esa nube, que ahora no sé si pertenece a este día que mi memoria me acerca, como el olor de aquel secante manchado de tinta que hollaba la blancura del cuaderno.

Pero la imagen de los dos –de mi viejo y mía– sentados en el suelo, tomando de ambas tazas el brebaje preparado por mi madre, quien tal vez hiciera un comentario sobre el calor con el resto de los hombres sudorosos que allí trabajaban, embarrados, jadeantes, hoy vuelve intacto en la soledad de la noche ruidosa de ciudad junto a este río de barro.

Esa quietud casi seráfica donde el verano hace su magisterio con su remedo sobre el recuerdo me vuelve hoy precisamente el pensamiento en el destino de aquellos hornos de ladrillos. Hoy no sé si quedan algunos en mi pueblo y de quedar, ignoro quiénes serán sus dueños.

Como todas las cosas de la memoria, estamos hechos de pobres hilachas, de sombras, de equívocos tardíos o de cosas pequeñas que ya no interesan a nadie, apenas al memorioso que las trae sobre el papel como a despatarradas arañitas de húmeda huella.

De todos modos, estas son las cosas que vienen cuando ya no nos queda nada, sino la certeza del tiempo insosteniblemente miserable que nos ha tocado en suerte.

Y si los traigo hoy a mis padres, jóvenes, en ese minúsculo rincón de la pampa santafesina, es para atestiguar menos esas tareas penosas que el inmenso cariño de un hijo que va lentamente perdiéndolo todo: el pelo, la madre, el paisaje, los sueños y hasta el rincón donde empezó la poesía como una humilde plantita silvestre y la vida de aquellos que tanto hemos amado.

Pero estas cosas ya perdidas son las que incitan de un modo tal vez obsesivo para que yo escriba estas páginas.

En aquel –para mí– detenido momento donde no sé si la eternidad me asiste o tal vez Manrique tenga razón y “a nuestro parecer cualquiera tiempo pasado fue mejor” y es donde el entusiasmo renace, ese entusiasmo por recordar aquellas cacerías y los días donde supimos del olor embriagador de la sangre.

De todas maneras son fogonazos de la terca memoria, la que insiste en la noche, donde solo deshilo inclemencias de aquel tiempo que quiere saltarse este otro –demente– que embate en nosotros.

La muerte del héroe

Las líneas escuetas de un telegrama a veces no llegan con su dramatismo a permear esa formalidad que exige la costumbre y la brevedad burocrática.

–“Ha muerto el Kelo”– y abajo la firma: Pancho.

Pero es algo más que eso. Es un dato que seguramente el mismo Pancho no pudo haber escrito sin llorar.

Porque la muerte del Kelo no es la muerte de cualquier hombre, no es una muerte que pueda dejarnos indiferentes o que podamos homologarla a la de cualquier otro ser que quisimos.

Porque este helado dato de la realidad se nos cae encima como una malla oscura como de bruma, entrelazada de serpientes y púas oxidadas. Luego esos microscópicos alambrecitos que conforman esa malla nos van paralizando los brazos, las piernas y luego nos estruja el corazón con toda la impiedad del mundo.

Quiero recordarlo vivo, pero hoy no encuentro cómo hacerlo.

Y está también mi propia incapacidad narrativa como para lograr que mi mano obedezca al remolino de ideas y de imágenes que se atropellan y pugnan por salir para decirlo todo. Al Kelo puedo verlo me-

jor dicho prefiero verlo— con su blanco traje marinero y su bolsito al hombro, bajándose del traqueteante ómnibus que la Central Casilda ponía a trotar por los polvorientos caminos de aquel tiempo. Esos escarabajitos amarillos que, a un amague de tormenta, ya no se animaban a la aventura de un empantamiento o el deslizamiento hacia los hondos zanjones de los costados.

El Kelo —el recuerdo del Kelo— puede aparecerse a la vuelta de un camino solitario o en el cruce de dos callejones donde sólo andan los pájaros y donde de vez en cuando un grupo de árboles muy verdes y muy solos son los únicos centinelas que le dan sombra propicia a un viajero o a algún cazador furtivo.

El Kelo no viene solo en los andariveles de una memoria rural. También puede aparecerse en las ciudades donde su andar marino lo delataba y puedo verlo aún en el otoño del '59 entre la muchedumbre de la calle Córdoba, con su cigarrillo negligente en la boca, esquivando la gente con suma habilidad, llevándome del hombro y diciéndome a cada rato:

—¡Mirá qué hembra sobrino!

Las bellísimas rosarinas le quitaban tal vez el sueño, como a tantos, justificadamente.

A veces lo veo en la mezquindad de un pueblo, paseándose en el vaho de una siesta de diciembre, con sus zapatones que levantaban una hilerita de polvo al accionar sus largas piernas para caminar, iba entonces rodeado de pájaros —de los pocos pájaros que se atrevían en esa modorra sin aire—, y de miles de mariposas.

Más tarde las calles polvorientas se llenarían de carros con cereales, los sulkies que venían de la colonia a hacer compras a las casas de «ramos generales», los camioncitos repartidores de soda y cerveza, que andaban hipando, sin parar en las horas aprovechables del rojo crepúsculo, cubriendo las necesidades sedientas en los pobladores que intentarían no someterse fácilmente a semejante canícula.

Esos inolvidables crepúsculos donde el violeta daba su pincelada gigantesca sobre la paleta casi inmóvil del cielo ese crepúsculo que entraba como un mar rojizo por los callejones últimos, donde se mezclaba con los gritos de los reseros que andaban a puro pechazo de sus caballos bufantes, intentando llevar la hacienda cansada y sedienta a alguna de las estancias de la comarca o al mismísimo matadero municipal que era atendido por Yaco Ortali.

El Kelo ha muerto.

Como si fuera fácil acostumbrarse a la idea, a esa idea que cae sobre nosotros como un ala gigante de cuervo.

Porque además no es el único que ha partido.

Muchos otros de los nuestros han muerto y cuando nuestros mayores se mueren quedamos más solos.

Algo de la infancia lejana se nos va con todos ellos. Ahora somos nosotros los que estamos en la primera línea de fuego o en la primera línea de sombra, como prefieran.

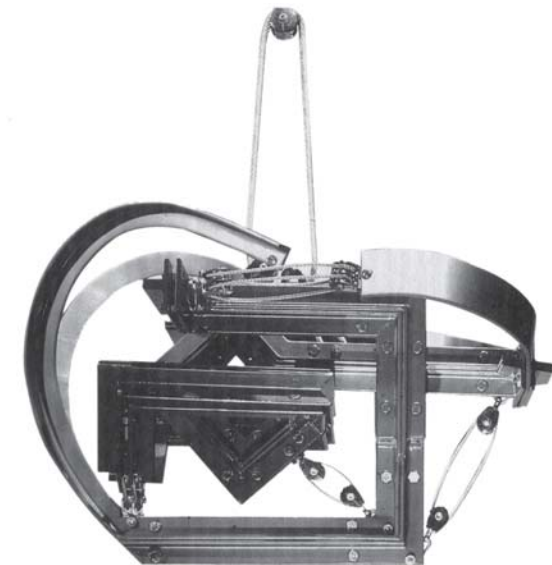
Algo que creíamos luminoso y eterno —como el aire y el agua, escribió Borges— se nos va esfumando de a poco.

Sin embargo —insisto— ninguna línea escueta nos encierra esta realidad tan terrible.

—“Ha muerto el Kelo”— y abajo la firma: Pancho.

Porque cómo hacemos para acostumbrarnos a la idea, a lo irreparable de la idea y de la misma realidad. Para ello pensamos que el mismísimo Kelo estará haciendo un corte de manga a su propia muerte (la huesuda, como él la llamaba) y riéndose de nosotros, tan formales, y en especial de mí que no dejo nunca quieto su recuerdo.

Tal vez ahora mismo esté metido en un bailongo, apretando la cintura firme de alguna muchacha o tomándose litros de cerveza helada, fumándose esos cigarrillos imposibles, saltándose a la planchada de un barco que se hará pronto a la mar protegiéndolo de tanto olvido y tanta muerte.



La aventura perdida del ecopoema: Relectura de “La carencia” de Alejandra Pizarnik

Ido al lector que no se asuste con este término de “ecopoema”. No está de moda y, sin embargo, es una llave para abrir las puertas del edificio natural y sabio de la lengua de nuestros poetas más preciados.

1. El ecopoema como antídoto de la tecnología

La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud.
Jorge Luis Borges, prólogo a *La rosa profunda*, 1975.

El “ecopoema” es un neologismo que me atreví a usar en mi lectura de los poemas de Juan L. Ortiz (ver mi artículo publicado en *Fórnix* 3-4 al respecto). No suena familiar pero no se trata de un concepto nada nuevo, sino del poema que canaliza y nutre el lenguaje, la conciencia y la imaginación en su estado natural, “como en los ecosistemas, ricamente interconectados, interdependientes e increíblemente complejos. Diversos, antiguos y llenos de información” (Snyder, 16, la traducción es mía). El ecopoema, aun en su sencillez, no responde a una receta de manual del ecologista ni a un espíritu de obediencia al deber moral ni a la angustia de prevenir algún tipo de profanación. Y funciona de antídoto del mito tecnocrático en tanto no abandona la conciencia de los latidos vitales, ya sean humanos o no.

El ecopoema difiere del discurso ecologista por carecer de un tono argumentativo, objetivo, científico, preceptivo, aunque a veces lo exhiba desafiante en contradicción con su espíritu plural y ramificante. Lo que se escribe en inglés bajo el nombre de «escritura de la naturaleza» incluye ensayos personales, poemas y narraciones ficticias que podrían ampliar el espectro del discurso ecologista a una flexibilidad de tono que me gustaría alcanzar con esta discusión sobre el ecopoema y la lectura del poema breve de Alejandra Pizarnik que le sigue. Pero inmediatamente tendría que situar mi discurso entre el periodismo y el ensayo meditativo, sin saber muy bien dónde ubicarlo fuera del ámbito universitario.

Muy rara vez el ecopoema anuncia explícitamente su carácter ecológico y se identifica con un discurso militante como lo hacen

lúdicamente los ecoartefactos de Nicanor Parra: “ni socialista ni capitalista/sino todo lo contrario/ecologista”.¹ El ecopoema puede exhibir más contradicciones que los demás discursos. Ya desde los inicios de la ecocrítica el ecopoema era visto como una fuente renovable de energía desde el terreno del lenguaje y la imaginación:

...los poemas pueden ser estudiados como modelos de flujo de energía, de cimentación de comunidades y ecosistemas. La primera ley de la ecología –que todo está conectado con todo lo demás– se aplica tanto a los poemas como a la naturaleza. El concepto de campo interactivo funcionó en la naturaleza, la ecología y la poesía mucho antes de que hubiera aparecido en la crítica (Ruecker, 110, la traducción es mía).

Este sentimiento de pertenencia al orden natural posee muchos niveles de lectura, ya que es un atado de relaciones que engendra y propaga recopilaciones, reconexiones, reescrituras, relecturas y creaciones que permite al mismo ecopoema crecer, multiplicarse y deslumbrar al lector por sus posibilidades de recreación y transformación.² Si el lector se engancha con la lectura del ecopoema, se lanza a un momentáneo ejercicio de intensidad vital que incita a abandonar cualquier prisa, o sea que anima a expandir el tiempo interno.

Un peligro que esta perspectiva puede causar es una sensación de impotencia ante la infinita cantidad de textos que cualquier lector avi-

1 Uno de los capítulos del libro de Niall Binns estudia con detalle este aspecto de la obra de Parra (Capítulo 7: “La comicidad eco-poética de Nicanor Parra”, 149-174). En una entrevista con Mali Sierra, el poeta chileno se desentendía de la antipoesía y se autodefinía como ecologista: “El método ecológico es una crítica al sistema pero desde un ángulo nuevo, que no está contaminado todavía con los ideologismos. De manera que es muy posible que incluso se simpatice con este planteamiento”. [...] “Todo lo que yo hago es de orden ecológico. Antes me interesaba la actividad antipoética. Pensaba que ese método me servía para sobrevivir, pero en el supuesto que el planeta era infinito. Una casa donde cada uno puede vivir como quiera. Así se pensó en una época, pero no es así. Era una sobrevivencia mental porque con eso yo podía defenderme de la contaminación mental. Pero resulta que por muy sobreviviente que fuera en mi espíritu, mi cuerpo está amenazado de desaparecer. Además, uno tiene conciencia de especie. Conciencia de la tribu. Uno quiere que la tribu continúe”. Nicanor Parra: “Ni socialista ni capitalista/sino todo lo contrario/ecologista”, sitio leído el 3 de octubre de 2004, <www.elbosquechileno.cl/40parra.html>.

2 Ruecker en su precursor ensayo ecocrítico se vale del lenguaje metafórico para desarrollar estas ideas de las recreaciones y transformaciones que producen los poemas, pero no creo que sirva productivamente a la ecocrítica: “Los poemas son plantas verdes entre nosotros, si los poetas son soles, entonces los poemas son plantas verdes entre nosotros para que ellos claramente detengan la energía en dirección a la entropía, y al así hacerlo, no sólo eleven la materia de un orden más bajo a uno más alto, sino ayuden a crear un sistema que se autopropetúe y evolucione” (111, la traducción es mía).

sado podría encontrar en bibliotecas públicas o académicas, sin contar con las revistas culturales que se enfocan en el tema de la naturaleza en Estados Unidos; este agobio por la cantidad de poemas que pueden funcionar con innumerables asociaciones y redescubrimientos puede transformarse en un método de lectura y de búsqueda de información y mayores conexiones. Es increíble que nuestra resistencia a la pluralidad e infinidad de posibilidades de lectura nos aleje de este contacto fructífero y cambiante. Hay ya una larga historia de resistencias al enfoque ecologista que tiene su origen en el régimen colonial y su visión mercantilista de la naturaleza y, aunque uno entienda que el peso de la costumbre no permita ver el árbol y menos el bosque, resuenan voces de prestigio como la de Octavio Paz, Homero Aridjis y el mismo Nicanor Parra que se aúnan en un coro que resulta el oportuno marco para el avance del ecopoema en castellano. Espero que este artículo sirva de incitación para que el prevenido lector goce de esta diversidad poética que estoy seguro sorprendería a más de un experto ecocrítico anglosajón: la ecocrítica en general ha hecho poco en la vena comparativista. Otra vez son los poetas que avanzan más lejos en esta dirección al comparar diversos discursos y disciplinas en términos aun no definitivos. El ejemplo de Alberto Blanco es muy sintomático de esta riqueza interdisciplinaria tan necesaria para abrir nuevos horizontes de lectura con respecto al imperativo ecológico ya detectado por Octavio Paz en su ensayo sobre *La otra voz*: el calentamiento global, la sobrepoblación, el agotamiento de los recursos naturales son desastres que ya contaminan el lenguaje, el pensamiento y las instituciones que nos moldean hoy. ¿Seguiremos creyendo en la divina misión de dominar la tierra? ¿Seguiremos ignorando los más sabios legados de nuestras culturas precolombinas? ¿Seguiremos insistiendo en la resignación ante los desastres naturales? No cabe la postergación ni el disimulo; es un asunto extremadamente urgente que ya pone en peligro nuestra capacidad de sobrevivencia como especie. Además, como miembro de la especie masculina, veo en el ecopoema un desafío a los cimientos de mis prácticas culturales aventajadas. El ecopoema es una manera de encarnar una sensibilidad femenina que Carole Maso señala como una voluntad de vivir en la incertidumbre, esa habilidad de no estar tan obsesionado por las definiciones. Una sensibilidad que busca las formas híbridas, textos fluidos, porosos, extraños, sangrantes. Cuesta aceptar esta fragilidad, internalizar esta vulnerabilidad y esta flexibilidad que en general las mujeres están más predisuestas a poseer y practicar. Pero no es una coincidencia que esta femineidad sea tan evidente en los poemas de Neruda, en el delicado trazo y flexible verso de Juan L. Ortiz.

Me atrevo a pensar que el ecopoema es una manifestación de una sensibilidad femenina que ha resistido y resiste los embates del individualismo, que rechaza de plano el antropocentrismo, que dismantela las costumbres patriarcales, que ridiculiza el consumismo aunque no siempre lo rechaza, que se resiente del militarismo y los nacionalismos sectarios, que descrece de la mecanización fría e inhumana, que extiende los parámetros emocionales hacia el mundo natural, que hace eco de las culturas ancestrales aunque recientemente haya mejorado notoriamente su capacidad de lucha contra su legado tiránico.

Sin embargo la ausencia de una conciencia relativamente alerta a este matiz femenino no es un problema de nuestra tradición poética; justamente la existencia de la ecopoesía y el reconocimiento de su tradición tan diversa y tan antigua como la vida natural nos debería exonerar de la tentación de usar un lenguaje impositivo y arrogante para aproximarnos al tema, profundizarlo y propagarlo como una invitación atractiva al lector.

2. El placer del ecopoema

*Así anda la palabra alrededor del libro: leer, escribir.
De un deseo al otro va toda la literatura*
Roland Barthes, *El grano de la voz*

No ha sido muy frecuente que hallara eco de mis lecturas apasionadas, primero, porque vivo y trabajo en Denver que es un lugar donde el castellano es mayormente hablado por los inmigrantes enfrascados en obsesivos horarios -aunque sea verdad que las sucursales de la biblioteca pública hacen una labor encomiosa para promover la lectura en castellano-; segundo, porque no frecuento los blogs que intercambian lecturas poéticas lo que me sacaría de mi aislamiento relativo en un contexto infinitamente más extenso, pero para mí todavía impersonal; pero en descarga de este sentimiento de reclusión, ocasionalmente comparto con mis mejores amigos hallazgos enormemente fructíferos³ que voy encon-

³ Es el caso de la poeta mexicana Dolores Castro que descubriera hace relativamente pocos años cuando noté que llevaba publicando más de cincuenta años, con títulos muy atractivos (*El corazón transfigurado*, *La tierra está sonando*, *Soles*) y que su hijo le confeccionó un sitio en la red con una extensa antología de su producción poética. ¿Recordarán mis amigos el entusiasmo que me provocara poemas como "Fluir" del libro *Tornasol* (41)?: "Fluir, volverse ajeno / Sin arrojarse al mar de cada instante y poseerlo / En su profundidad. / Refugiarse en el parpadeo /

trando con mi persistente hábito de curiosear sobre las lecturas de los que considero respetables e inquietos lectores.⁴ Espero entonces animar al lector a buscar nuevas lecturas y a que explore este filo ecológico que de ninguna manera explica en última instancia el fenómeno estético, aunque se perciban evidentes marcas del mundo natural en la experiencia misma de lectura. Esta perspectiva ecológica comparte con el punto de vista del inconsciente potenciales desencadenantes que devuelven a la literatura su enorme poder imaginario, lúdico y sensual, puesto en peligro de extinción por el reinado de la satisfacción superficial e inmediata de la sociedad de consumo. Hablo del placer en la lectura del poema como un rico proceso de identificaciones y asociaciones que enriquecen nuestras capacidades creativas y vitales de conexión y autoafirmación, como un gozo intelectual que se encarna en los propios sentimientos, como una fiesta de los sentidos a manera de resistencia a la atmósfera anestesiante que la industria cultural ya ha sembrado en nuestros hábitos cotidianos en la imparable globalización. Hablo de la necesidad de un espacio en el que uno se siente libre y respira. Hablo de la capacidad de parar todo para enfrentarnos con las profundidades del ser o liberarnos de todo peso con la levedad que estimaba Calvino como una clave en sus propuestas para perdurar en este milenio.

3. El ecopoema como método de la sensibilidad ecológica

*Nos van dejando
Sin árboles sin ubres
Sin fe sin ríos*

Mario Benedetti, *Rincón de haikus*, 136.

Los ecopoemas son poemas que sigo releendo. No siempre tienen el halo negativo del citado haiku de Benedetti que expresa una conciencia ecológica de víctima. Por eso me animo a lanzarme sobre este de-

Y para huir del horror, / No mirar. // Sólo el mar vuelve una y otra vez // Fluir es no volverse, / No ser siquiera una estatua de sal. // Fluir, volverse ajeno, / Conocer la tierra de Irás / Y no volverás". Castro, Dolores. *Tornasol*. México: Casa Abierta Al Tiempo, UNAM, Margen de poesía 60, 1997. Y hace poco es el caso, en inglés, del poeta británico Mark Ford, cuyo segundo libro de poemas *Soft Sift* (2001)– hemos leído con fruición y estado de ensimismamiento.

4 Debo mencionar que otra fuente increíblemente rica de estímulos e ideas de lectura provienen de los blogs literarios que frecuento como *Puente Aéreo* que mantiene Gustavo Faverón. Pero sigue siendo un problema para mí no poder dialogar e intercambiar esa buena onda de compartir escritura, relecturas y lecturas nuevas.

cir “ecopoético” en su extensión activa y positiva, aunque los poetas involucrados no usen ese término –estoy seguro de que lo entenderían–. Pero me anima primordialmente la pasión por los libros, por la poesía, por escribir, por crear, por salirme de los moldes; siento que una razón muy fuerte para explicar la ausencia de lectores interesados en la ecopoética es la carencia pasional en el acto de leer. Siento mucho miedo de caer en el discurso desapasionado y abstracto, poco atractivo y desapercibido inclusive del discurso ecocrítico, fenómeno casi inexistente en castellano. Que yo sepa, apenas tres libros (el de Stephen F. White sobre Pablo Antonio Cuadra, el panorámico de Niall Binns y el caprichoso de Walter Rojas Pérez) y un grupo reducido de artículos viene a representar esta tendencia crítica que en inglés tiene revistas muy diversas e interesantes, una bibliografía muy vasta que continúa en geométrico crecimiento a la par del calentamiento global, programas graduados, cursos y libros de texto universitarios que harían pensar a cualquier observador que el fenómeno es netamente anglosajón. Pero la producción literaria latinoamericana niega este hecho «ecocrítico» en el sentido de llevar la responsabilidad ecocrítica al nivel del discurso poético y al punto de cultivar y resguardar una conciencia ecológica digna de la envidia más sana de los ecologistas del primer mundo. Qué difícil explicar por qué prefiero el ecopoema que a la glosa, pero con el ánimo de acercar al lector a esa producción ecopoética nombro poetas, me aventuro a glosar mis lecturas poéticas, me aúno a la militancia ecologista y poética de María Fernanda Espinosa, Niall Binns, Stephen F. White y Nicanor Parra. Soy consciente de que pertenezco a una élite que practica más seguido la solitaria lectura que la poderosa y solidaria tertulia. También por eso uno se anima a escribir con la esperanza ciega de producir un diálogo fructífero. En cuanto al lenguaje, y esto uno lo aprende de los verdaderos poetas, hay que amarlo, tomar hasta la raíz de uno mismo y estar atento a cómo relacionarse con él. Roberto Juarroz en uno de sus fragmentos verticales (“Casi poesía”) habla de unas palabras que me interesan leer, releer, usar, incorporar, reinventar, palabras “que son como una fiesta que cae del asombro de los pájaros” (“Fragmentos verticales”, *Décimocuarta poesía vertical*, #98, 140). Ese tipo de palabras las encuentro en la poesía de Juan L. Ortiz, de Gonzalo Rojas (ver también mi artículo sobre Rojas en *Fórnix* 2), de Lilianet Brintrup, de Gioconda Belli y de muchos otros poetas que me resisto a traicionar con mi humilde tarea de revisión y recuento. Sé que encontrar el tono y la metodología adecuadas requiere del oficio de los grandes críticos y por eso me valgo de algunos modelos que me marcaron como lector. Pienso especialmente en el

libro de Georges Mounin, *La literatura y sus tecnocracias*, pequeño libro que profesores y alumnos de literatura deberían leer para aventurarse a darle la cara directamente a los textos literarios sin mayores remilgos ni recetas de moda que terminan por desanimar al lector a continuar e insistir con su hábito de lectura. Mounin insiste en empezar por donde el texto nos afecta. ¿Cuántas veces he escuchado de los labios de mis propios profesores cuán poco se lee de lo que se escribe? Cuán poco se goza de la literatura. Sin embargo, contagiado por la pasión lectora de mis más admirados maestros y amigos, siento que la emoción de buscar y leer los ecopoemas que aquí comento y anoto, es una manera de incorporar las ventajas de conocer y ser conocido en el contexto de un estado de alerta a los ciclos naturales. ¿Nos conocemos lo suficiente? ¿Creemos que sabemos lo que nos atañe? Muchas veces los lectores comunes echan mano de las palabras que los alejan del peligro de conocer y de ser conocidos, se escudan de las palabras que terminan por alejarlos de los puentes, de esa posibilidad de conectarse con comunidades sociales y ecológicas. El ecopoema no es un axioma del movimiento ecologista, no es una representación fiel de un credo codificado, no es el aburrido rezo por la unidad cósmica. El ecopoema tampoco nos enseña nada en particular que no podamos leer en la filosofía ecologista. Pertenecce a una tradición milenaria que traspasa el haiku, que se empapa de la reverencia y el respeto de las culturas indoamericanas hacia la naturaleza y que también a su vez incorpora una visión tanática y oscura de lo inescapable e impredecible del ciclo natural; en este sentido se evita caer en alguna mitología arcádica. Supongo que el mismo hecho de formular la naturaleza de este proyecto de lectura ecológica me condena a un espacio intermedio entre la crítica formal y la escritura creativa, ya que hago el énfasis de la ecocrítica de escribir a través del ensayo informal y no técnico como un modo de desarrollar la reflexión crítica a la vez de incursionar en el motivo personal de una manera muy abierta.

4. Resonancias de alas y palabras: Relectura de “La carencia” de Alejandra Pizarnik

Carta a un joven poeta. O, mejor, telegrama: No escriba. Stop. Escribase. Siempre que tenga algo que perder. Stop. O siembre papas en su aldea.
E. Lihn / “Varadero de Ruben Darío”, en *Escrito en Cuba*.

Leí y releí un pequeño poema de Alejandra Pizarnik en el que intenté burlar paternalismos y simplificaciones —sucedió cuando era profesor

de literatura de secundaria—; ahora reconozco que fui sordo a sus resonancias ecológicas, pero guardo el recuerdo de esa lectura recurrente como una resistencia a lo natural. Esa lectura registraba mis luchas por escuchar mi propio cuerpo al chocar con las regulaciones represivas. Era importante insistir en las resonancias del poema... Lo que pasa es que no deseo traicionar mi confianza en el poder alucinatorio y revelador de la asociación, aunque sepa reconocer que mi oído era un torpe muro de cemento que apenas notaba resquebrajado o sensitivo. Debo mencionar el título del libro que omití cuando leía el poema: *Las aventuras perdidas* (1958) porque esa omisión me ayudó a trabar-me en la lectura. Supongo que es un asunto muy común eso de leer un texto y omitir las asociaciones obvias de los otros textos de ese libro y de otros. Al delirio de la poeta argentina sobre su ser-consciente-de-la-muerte, sobreponía mi valoración esforzada de la experiencia erótica. ¿Por qué me parecía entonces el poema tan movilizador? Esos tres versos me decían muchas cosas complejas que apenas alcanzaba a verbalizar en medio de mi incapacidad por usar las palabras con cuidado y oportunidad. Mi inercia incontrolable de reaccionar de inmediato con palabras en mi boca contrastaban con el poder filoso y evocador de “La carencia”:

Yo no sé de pájaros,
No conozco la historia del fuego.
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

Los dos primeros versos eran para mí un señalar con el dedo las inexistentes experiencias sexuales de mi pubertad. Recordé quizás sin pensarlo esas frustraciones iniciales de no encontrarme con nadie, de sentirme solo, constipado de soledad, reprimidas mis energías sedientas de otredad. Tal vez me refiriera a la ausencia de una gran pasión en mi adolescencia o, en el terreno de la especulación, a la ausencia de cercanías dispuestas que bien tuvieran que ser sufridas en forma ejemplar por una mujer que no pudiera decidir sobre su cuerpo. En mi delirio de pensar en los demás, me torturaba la sola idea de reprimir así mi sexualidad siendo mujer. Me parecía terrible la falta de confianza de una mujer —que bien podría ser yo— hacia el hombre por el abandono, el abuso, la manipulación del cuerpo, es decir, la falta del gozo propio y compartido. Mi dócil infancia y adolescencia me ayudaron a identificarme con la mujer de carne y hueso que no conoció la historia del fuego: para ese entonces el fuego era la fuerza de la rebelión, el hecho concreto de romper las ataduras, las experiencias de autonomía

riesgosa y frágil. El consuelo de la imaginación concentrado en la resignación solitaria del último verso me confirmaba en mis carencias de mujer. Mi delirio me llevaba también a pensar el yo poético como un ser colectivo, un pueblo, una etnia, un conjunto más vasto de seres oprimidos que, sin embargo, no renunciaban a su individualidad ni perdían su conciencia. Seres carentes de una sexualidad plena, de un poder político real, con apenas algunas iluminaciones que les incomodaban con esperanzas. Detestaba con furor la mentira de la mujer sensual, atractiva, desquiciante, sumisa, pasiva; quizás menospreciaba con el mismo desdén esos esquemas tan complejos que organizan la escisión masculina de la realidad. Pero no alcanzaba a ver las contradicciones que producían mis obsesivas ansiedades. Pensaba que las gratificaciones que obtuve en la lectura de este poema de Alejandra Pizarnik se debían a los cambios de los recuerdos masoquistas hacia la experiencia de fabulación imaginaria y crítica, en un estado de excitación política, donde era posible separar y distinguir los diferentes niveles de placer de la lectura: el del dominio de las pulsiones y sus articulaciones inconscientes, el de los mecanismos y estrategias del comportamiento psicológico, y el del ámbito ideológico y valorativo. Leer un poema a veces es un viaje de la imaginación por el cuerpo, por sus recuerdos, por las maneras de verse al espejo, por sus modales y movimientos preferidos, por el “fuera de sí” que se expande y sólo se detiene en su carencia de vida.

Las asociaciones con el pensamiento de Georges Bataille y Michel Foucault derivarían, como ya lo hizo Delfina Muschietti, en una lectura de la poesía de Pizarnik como el fugaz contacto con el paisaje que es aprisionado en un efecto de arrastre hacia el adentro. En el poema “la percepción se arremolina frente a la figura fantasmática del cuerpo inerte, melancólico” (81). Leyendo la obra de Pizarnik, es interesante notar la conciencia del cuerpo-cadáver en el enrejado institucional y su búsqueda imaginativa de un cuerpo vivo y pulsional en la naturaleza. Esto se hace evidente en textos escritos cerca del final de su vida donde la poeta recurre a la imagen de un jardín inaccesible, para marcar su aislamiento existencial y la incapacidad de liberarse de su prisión-cripta. Aunque no asoma el humor siniestro de sus prosas cuya ferviente repetición evidencian una irresistible pulsión de muerte, hay un recurrencia insistente en el valor simbólico y metalingüístico de la “carencia” que es típico de la escritura de Pizarnik. Es la imposibilidad de representar los límites del ser y su condición inconsciente. Enrique Molina veía esta imposibilidad como una fascinación de la infancia perdida que se transformaba en fascinación de la muerte. Curiosamente,

algunos textos revelan, como el poema “La carencia” que ahora releo, momentos de intensa vitalidad derivada de su condición natural y terrestre. Y debo reconocer que las contradicciones de mi propia lectura me llevan a considerar las ambigüedades de lo natural (estar en el bosque-jardín o estar en el desierto, ser del aire o del fuego, estar vivo o muerto, estar adentro o afuera) como una posibilidad feliz de la imaginación en el vagar por la vida. ¿Qué pasaría si el poema fuera pensado como una imaginería colectiva de la forma animal tal como sostiene Paul Shepard? ¿O qué pasaría si el eco del poema se remontara al pasado prehistórico donde los animales se veían como mensajeros o promesas, tal como lo nota Alberto Blanco? De hecho la escritura de Pizarnik no puede leerse como literatura sobre la naturaleza del mismo modo que se lee la obra de Henry David Thoreau, pues la visión de la naturaleza no responde a una abstracción estética y no hay un mínimo intento de cifrar en la palabra la experiencia misma del mundo natural. Pizarnik es una poeta que sabe que la palabra define, perfila, moldea, pero también es muy consciente de las limitaciones de la palabra. Más que un origen, la palabra nos revela la sabiduría del cuerpo en un sentido plural. Y en esa dirección, me impresiona que el uso del pájaro como símbolo no se restrinja a una asociación de cuerpo y alma, de aire y espíritu, de altas metas y censuras colectivas inconscientes. La fuerza poética de las alas va también como un antídoto a la obsesión por los héroes del progreso y la dominación que trae consigo una visión degradada de los animales. Son alas que no son admirados instrumentos mecánicos de la tecnología actual, que no responden a un código humano que ignora cosmologías y tradiciones premodernas que suelen reconocer mejor otredades y lazos vitales con la naturaleza. Las alas son elaboradas metáforas de nuestro ser espiritual y de nuestra participación en un universo inabordable e indómito, la huella de nuestro ser animal convertida en lenguaje. Como dice Shepard, en la medida en que los animales median entre nuestras conciencias y las figuras arquetípicas de nuestro ser interior, la infancia es un tiempo de “remiscencia arquetípica” que depende de los animales (*The Others*, 281-82). De allí que la “carencia” como infancia perdida nos remita no sólo a “los sueños sagrados de la infancia” sino, algo no muy observado en el discurso sobre la poesía de Pizarnik, a los de “la naturaleza” (*Obra completa*, 70). El último verso del pequeño poema habla de una creencia como contrapartida del desconocimiento y desencuentro existencial: “...creo que mi soledad debería tener alas”, creencia que definitivamente se conecta con la autoconciencia poética tan elevada que distingue a Alejandra Pizarnik como una escritora clave de la literatura latinoame-

ricana contemporánea. “Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra”, confesaba la poeta a Martha Isabel Moia (*Prosa poética*, 89). La poeta es consciente de que esa palabra que exorciza, conjura y repara puede de algún modo volver a unir al hombre extranjero en la tierra, al decir de Trakl. En uno de sus últimos poemas poco citados por la crítica, aparece una clave en mi interpretación que dota a la palabra de Pizarnik de un poder ancestral que arrastra figuraciones arquetípicas y un deseo resuelto por integrar ese “fuera de sí” a su lugar natural:

Escrito en Anahuac (Talitas)

Verde esencialmente reconcentrado en mis ojos que pintan
la hierba que luego echa flores en la memoria de los animales.

Abrazada a la tierra. Tierra o madre o muerte, no me
abandones aun si yo me he abandonado. (*Obra completa*, 74)

Entre este poema y “La carencia” se mantiene una reverencia por lo natural que revela el afán de superar las restricciones alienantes y siniestras de la vida urbana contemporánea. No se trata de la resistencia del escritor urbano a lo natural, de su supuesta resistencia a la limitante reverencia mística de unidad, de su queja por la falta de humor, de dimensión satírica. Más bien la escritura marca el espacio del cuerpo. Entonces la escritura se propone superar esa separación que se da por sentado entre nuestro pensamiento y nuestro cuerpo que termina aislando el cuerpo como consciente de sí y el cuerpo como parte de una comunidad más amplia de cuerpos ancestrales. No se trata de un escape hacia lo natural en forma de paraíso, sino de una exploración existencial que ahonda en sus límites y que reconoce su legado natural desde su propio pensamiento, es decir que se sabe lenguaje como “verde paraíso”, otro pequeño poema sobre el quehacer poético (*Los trabajos y las noches*, II, 29). No puedo dejar de pensar en otros hermosos fragmentos que demuestran esta ardiente conciencia del lenguaje para simplemente resaltar que toda la escritura de Pizarnik persigue un mismo afán difícil de traducir en palabras, por ello bella paradoja del ser y del lenguaje:

...me hundo en el lenguaje y existo en las palabras. Me paseo en mi nido de hilos rígidos, me danzo en mi prisión, en mi jaula flexible, en mi corazón de flores, en mi ser sin nombre. (“La donante sagrada”, *Zona prohibida*, 25)

Se trata del yo-enjaulado que intenta vivir según su realidad natural que al ser alienada inventa nuevos lazos con la tierra. En “Escrito en Anahuac” la búsqueda del yo poético aparece como una triple posibilidad (“Tierra o madre o muerte”) y pone a las claras la dimensión colectiva y temporal de los rasgos de identidad que se podrían definir por la integración al cosmos y que amparan ese yo desolado –pudiera ser que la desolación ya está dada por la pérdida de una cultura ancestral– en una transformación del ser por su conocimiento del otro, que particularmente en la poesía de Pizarnik no se queda en el nivel de una identidad sexual, social o política. En el fragmento de *Zona prohibida*, ya se puede reconocer el predicamento de la creencia en el poder transformador del lenguaje que también es el terreno propicio para las metamorfosis del ser cuya realidad última se traduce gracias a la imagería ancestral de los animales. La errancia del ser se sabe “natural” como lo expresa “la donante sagrada”:

...y yo escribo mi insomnio de tigre hembra en el desierto y yo dibujo mi mapa de cenizas que recorro detrás de mi mirada. Yo me busco donde no estoy. Yo brillo, soy transparente, yo he vivido y vivo y no sé dónde. (*Zona prohibida*, 25)

Justamente la calidad poética de la poesía de Pizarnik rebasa una simple lectura de paternalismos pasados de moda y nos coloca, a los lectores, en otro nivel de percepción. El paisaje se transforma en ser vivo, como lo atestigua también un hermoso dibujo de la misma poeta de una jaula que “se ha vuelto pájaro/y se ha volado” (*Zona prohibida*, 33). Y regresando a la imagen inicial de las alas, el poema se convierte en una remota salida a un estancamiento emocional que el yo poético no sabe encontrar. Y aunque sea remota, es una salida que se vislumbra en el deseo animal que persiste en el poema como una frustración ancestral de haber perdido la cortesía receptiva y el respeto al poder del animal, en este caso el pájaro. El obscuro pájaro de la noche, como figura arquetípica y no como reverencia literaria, irrumpe en algunas prosas de Pizarnik como exploración de la risa siniestra ante la muerte y como evidencia de los cambios simbólicos en el afán por restaurar “la carencia”. Un extremo es el pequeño texto “Niña en jardín” donde la «señora de los pájaros celestes y de los pájaros rojos» le dice al más hermoso que lo va a regalar y le responde: “–Nunca tendrás a quién regalar un pájaro– dice el pájaro” (*Obras completas*, 40). Otro extremo aun más delirante es “La pájara en el ojo ajeno” (*Obra completa*, 142-47) donde la asociación de aire y espíritu del pájaro se traslada al nivel

significante de una prosa procaz, descontrolada y desquiciada. La agresión desatada por el humor negro parodiante, llena de referencias culturales, evidencia una transformación de la crítica al lenguaje en crítica a la cultura.

Considero indispensable transcribir algunos fragmentos de esa prosa desquiciada y desquiciante, no sólo para poner en evidencia el carácter dinámico, contradictorio y animal de la búsqueda de la poeta, sino para establecer una revaloración del poema breve y su silencio. La prosa muestra el desborde de la palabra para ejercer la crítica cultural. Lo único que quiero resaltar es que Pizarnik ensayó diversas vías que, sin embargo, todas ellas me producen resonancias ecológicas ajenas a la crítica literaria vigente. Veamos al delirio en su fase obscena y descontrolada:

En las ramas de mi pajarera hay un pajarito que te espera el 1ero de octubre de 1492. (142)

Aprendimos en los clásicos que *In culo volens loquendi chorlitis*. Concurra, por tanto, a Canuto 13, donde se le alegrarán a usted las pajarillas. (En caso de accidente, pida pajaritos marcando CAN FIEL 69). (142)

Por sólo 22 \$ w/c, usted puede (usted debe) comparar un par de chorlitos, o una docena y media de pájaros bobos, o el hijo del benteveo, o una pestaña de pájaro loco, o una pajarita de papel, o un pajalero, o un pijón, o un pijije, o un pájaro transparente, o un pájaro aparente, o un pájaro resucitado, o un kilo de canarios (y otro de preservativos y de papel picado).

Otro ejemplo: por 2,200 \$ h/p, usted podría (usted debería) comprar un pájaro imaginario.

Cada lunes de cada año bisiesto liquidaríamos: un pájaro mosca, un pijuy; un picotijera (el pajarito de caján de sastre) un picaculo (eficaz para ... cortina musical), un pájaro-estructuralista y un pájaro de cuero negro (Psychopajaritos Pif und Paf). (143)

Escuchante: si le arde la pajarilla, aplíquese nuestra proverbial pajarita de las nieves. Y si sufre del mal de anteojos, ajaree entre pífanos y Plautos hasta que el suyo propio sea más eructo, es decir más erecto. (143)

Audistas, ¿sabéis definir el pájaro? Os ayudaré.

El pájaro es una cosa oculta.

Frobenius alimentó a un pájaro carpintero con pianos de cola. Resultado: nulo.

En 1911, Plank denunció quijoso, a su pájaro bobo, que lo hostigaba con preguntas inanes acerca de la inmortalidad del alma.

(Cortina infantil.)

—Mamá, ¿quién es esa ladrona de marionetas que canta en el jardín? (144)

Dijo la loc[utóra]:

—El pájaro loco es una idea fija. El pajloc se muda de la sombra hasta la sombra. Chúpame la cajita de música. Chau

—Es tiempo difunto y con sombras intrusas —¡y los ayeres y los mañanas!— aquel en que tu pájaro loco no te convierte en un pintor de brocha gorda.

—Fuera del niño músico y su elegía al maelstrón, los otros son esto y esto y esto.

—¡Oh! —dijo un urutaú así de chiquito.

—¡Culos de otrora! ¡Culos reserva 1492! ¡Culos rayados por los cruzados! (146)

A pesar del descontrol de juegos de palabras, cacofonías, referencias y parodias culturales, a pesar de que la autora no publicó ni ordenó sus prosas antes de su muerte, me parece revelador este desmantelamiento delirante de la palabra “pájaro” desde el mismo título, donde la referencia a la paja bíblica se convierte en un obsceno juego de deseos caóticos carentes de censura y bordeando siempre el tabú como un animal desbocado. Lo cierto es que la dificultad de leer estas prosas tiene estrecha relación con la exploración de fuera de la jaula. Es como si la jaula simbólica a la que Pizarnik parodia y se refiere fuera también una jaula que impide reestablecer una relación de respeto y solidaridad para con los animales. El lenguaje corta las alas para salir de esa jaula. Sin embargo, en el poema breve “La carencia” la parquedad es muy significativa para reinstalar en la voz poética un profundo apego por la vida. Es una voz que no se escucha en las prosas y que sale al encuentro con el otro, sea este otro el ser amado, los animales, el sol, la piedra o cualquier forma que la imaginación da vida.

Si mi primera lectura de este poema breve estaba cargada de un innegable simbolismo fálico, mi deseo de retomar las resonancias ecológicas de una segunda lectura me llevaron a las mismas conclusiones de Theodore Xenophon Barber acerca de la naturaleza humana de las aves: constatar una vez más los hábitos destructivos de la especie humana, pero asimismo ver otras posibilidades observando con atención la compleja y fascinante vida de los pájaros. La carencia del conocimiento del otro, ya sea este otro la infancia, la naturaleza o la muerte, marca de manera tajante las sujeciones del ser al deseo. La poesía de Alejandra Pizarnik es un ejemplo de lo que McEvelley llama “política del fragmento” como negación iconográfica de la personalidad trascen-

dente o heroica (1991: 163). Ese breve poema se escribe con el cuerpo del pájaro, no con las preocupaciones morales, por lo que hay que reconocer una omisión deseada a los valores modernos de trabajo, jerarquía y progreso. En lugar de mirar las batallas por las democracias formales o las posibles revoluciones sociales que marcaron su época, Pizarnik insistió en la “lucha feroz entre sílabas y espectros” (*Zona prohibida*, 32), quizás porque intuyó como nadie que antes que la acción política o la moda estética, nuestro ser vital requiere el estallido aterrado de sus nervios más profundos. Comprendo y siento las resonancias ecológicas que encontré en la discreción de la poeta argentina, como un modo eficaz de recuperar una conexión sagrada con la tierra. Ya decía Gonzalo Rojas, ese gran poeta de la materia viva, que cada uno se desinstala como puede para ser de veras. Es exactamente lo que hace Alejandra Pizarnik para encontrarse y encontrarse en el mundo. Este extremo doloroso de quien desea ardientemente la vida es la piedra de toque para asumir las contradicciones reales mediante relativizaciones y no caer en el juego de las simplificaciones. Para Pizarnik no hubo otro espacio que la palabra alucinada. En mi segunda lectura, las resonancias ecológicas no respondían a una moda intelectual agitada por los desastres naturales y los excesos de las tecnocracias reinantes e impunes. En mi oído atento o en mi mente en blanco, resonaba la angustiante búsqueda por las olvidadas raíces de nuestro ser. No habían respuestas, sino muchas preguntas: ¿cómo seguir ignorando la tierra y el coro de sus habitantes?, ¿cómo seguir indiferentes a los pájaros y la historia del fuego?, ¿cómo vivir de otro modo? O en palabras de la poeta: “¿Cómo aprender los gestos primarios/de las pasiones elementales?” (*Obra completa*, 72). El corazón de la vida nos llega desde este ensueño irreverente, lúdico, que tomo como un indicador por dónde el discurso sobre la naturaleza deja su carga preceptiva y despliega sus sentidos existenciales en el espacio literario. Una aventura perdida que potencia la sed de ser, una sed de vida.

Bibliografía

- Aridjis, Homero. *Antología poética [1960-1994]*. México: Fondo de Cultura Económica / Departamento del Distrito Federal, 1994.
- . *Imágenes para el fin del milenio & Nueva Expulsión del Paraíso*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- . *Obra poética [1960-1986]*. [Poetic Works] Mexico: Joaquín Mortiz, 1987.
- . “Poema de la ballena gris.” *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* 536-37 (1995): 23-24.
- Aridjis, Homero y Fernando Cesarman, Eds. *Artistas e intelectuales sobre el ecocidio urbano*. México: Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1989.
- Barber, Theodore Xenophon. *The Human Nature of Birds. A Scientific Discovery with Startling Implications*. New York: St. Martin's Press, 1993.
- Belli, Gioconda. *Amor insurrecto*. Managua: Nueva Nicaragua, 1984.
- . *De la costilla de Eva*. Managua: Nueva Nicaragua, 1986.
- . *El ojo de la mujer*. Managua: Vanguardia, 1991.
- Benedetti, Mario. *Rincón de haikus*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 2000.
- Binns, Niall. *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispano-americana*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.
- Bintrup, Lilianet. *Amor y caos*. Santiago: Editorial La Trastienda, 1994.
- . *El libro natural*. Manuscrito (s/p).
- . *En tierra firme*. Santiago: Ediciones del Azafrán, 1993.
- Blanco, Alberto. *Amanecer de los sentidos. Antología. [Dawn of the Senses. Anthology]* México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes/Lecturas Mexicanas, Third Series, 79, 1993.
- . *Angel's Kite. La estrella de Angel*. Illust. by Rodolfo Morales; trans. by Dan Bellm. [Edición bilingüe] San Francisco/Emeryville, CA: Children's Book Press, 1994.
- . *Canto a la sombra de los animales*. (En colaboración con Francisco Toledo). México: Galería López Quiroga, 1988.
- . *El corazón del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, 1998.
- . *Cuenta de los guías*. México: Ediciones Era, 1992.
- . *The Desert Mermaid. La sirena del desierto*. Illust. by Patricia Revah; trans. by Barbara Paschke. [Edición bilingüe] San Francisco/Emeryville, CA: Children's Book Press, 1992.
- . *El libro de los pájaros*. [The Book of the Birds] México: Ediciones Toledo, 1992.
- . *Materia prima. [Raw Material]* México: Universidad Autónoma de México, 1992.

——— “No hay paraíso sin animales”. La Gaceta [México, FCE] 316 (1997): 27-29.

——— *También los insectos son perfectos*. México: Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Reloj de versos 11, 1993.

Castro, Dolores. *No es el amor el vuelo: Antología poética*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1992.

——— *Tornasol*. México: Casa Abierta al Tiempo, UNAM, Margen de Poesía 60, 1997.

Espinosa, María Fernanda. “The First Summit of Children and Youth of the Ecuadorian Amazon”. *Children's Environments* 11 (1994): 212-20

——— “Indigenous Women on Stage: Retracing the Beijing Conference from Below”. *Frontiers. A journal of Women Studies* 18 (1997): 237-55.

——— “Working Children in Ecuador. Mobilize for Change”. Talks to Michael Schwab. *Social Justice* 24.3 (1997): 64-70.

——— *Tatuaje de selva*. [Ecuador]: Abrapalabra Editores, 1992.

Ford, Mark. *Soft Sift*. Orlando-Austin-New York-San Diego- Toronto-London: Harcourt Inc., 2003.

Forns-Broggi, Roberto. “La poesía fluvial de Juan L. Ortiz” *Fórnix. Revista de creación y crítica* [Editorial Nido de Cuervos, Lima] 3/4 (2004): 244-257.

——— “Escucha (a) la materia: la naturaleza a través de la poesía de Gonzalo Rojas”. *Fórnix. Revista de Creación y Crítica* [Editorial Nido de Cuervos, Lima] 2 (2000): 66-74.

Freidemberg, Daniel y Edgardo Russo. “Juan L. Ortiz: La captación del misterio” en *Cómo se escribe un poema (español y portugués)*. Selección y prólogo e introducciones de Daniel Freidemberg y Edgardo Russo. Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial, 2004, págs. 86-103.

Freidemberg, Daniel, compilador. *Antología*, por Juan L. Ortiz. Barcelona/ Buenos Aires: Editorial Losada, 2003.

Juarroz, Roberto. *Décimocuarta poesía vertical. Fragmentos verticales*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.

——— “Fragmentos verticales”. *Palimpsesto* 6 (1993): 67-71.

——— *Poesía, literatura y hermenéutica. Conversaciones con Teresita Sagui*. Mendoza: CADEI, 1987.

——— *Poesía vertical*. 1958/1982. Buenos Aires: Emecé, 1993.

——— *Poesía vertical*. 1983/1993. Buenos Aires: Emecé, 1993.

——— *Poesía vertical. Dieciséis poemas*. Prólogo de Laura Cerrato y epílogo de Jorge Rodríguez Padrón. Suplemento de *Palimpsesto* [Sevilla] 4 (1991).

——— *Poesía y realidad*. Valencia: Pre-Textos, 1992.

——— *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980.

——— “Poesía y realidad” (Discurso de incorporación) *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 51 (1986): 371-405.

Maso, Carole. “Rupture, Verge, and Precipice/Precipice, Verge, and Hurt not”. *Break Every Rule. Essays on Language, Longing, & Moments of Desire*. Washington D.C.: Counterpoint, 2000. 161-191.

McEvelly, Thomas. *Art & Discontent. Theory at the Millenium*. New York: Documentext/McPherson & Co., 1991.

Mounin, Georges. *La literatura y sus tecnocracias*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Moyano, Pilar. “La transformación de la mujer y la nación en la poesía comprometida de Gioconda Belli”. *Revista canadiense de estudios hispánicos* 17.2 (1993): 319-31.

Murfin, Ross y Supryia M. Ray. “Ecocriticism”. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. 2nd. ed. Boston-New York: Bedford/St. Martin's, 2003, 125-129.

Muschietti, Delfina. “Poesía y paisaje: exceso e infinito”. *Cuadernos hispano-americanos* 538 (1995): 81-88.

Ortiz, Juan L. *En el aura del sauce*. Rosario [Argentina]: Editorial Biblioteca, 1971. 3 vols.

——— “Juan L. Ortiz: La captación del misterio” en *Cómo se escribe un poema (español y portugués)*. Selección y prólogo e introducciones de Daniel Freidemberg y Edgardo Russo. Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial, 1994. 86-103.

——— *Obra completa. Incluye En el aura del sauce. Poesía y prosas inéditas de Juan L. Ortiz*. Santa Fe, Arg.: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1996.

Parra, Nicanor. *Chistes para desorientar a la poesía (policía)*. Introd. y select. María Nieves Alonso y Gilberto Trivinos. Madrid: Visor, 1989.

——— *Ecopoema de Nicanor Parra*. Valparaíso: Gráfica Marginal, 1982.

——— *Poemas para combatir la calvicie. Antología*. Julio Ortega, Comp. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Paz, Octavio. *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral / Biblioteca Breve, 1987.

——— *The Collected Poems of Octavio Paz 1957-1987*. Ed. y trans. Eliot Weinberger. With additional translations by Elizabeth Bishop, Paul Blackburn, Lysander Kemp, Denise Levertov, John Frederick Nims, Mark Strand, y Charles Tomlinson. New York: New Direction Books, 1987.

——— *La llama doble. Amor y erotismo*. 4ta Ed. Barcelona: Seix Barral, 1994.

——— *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

——— *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral/ Planeta Mexicana, 1990.

Pizarnik, Alejandra. "Entrevista con Roberto Juarroz". *Zona Franca* 52 (1967): 10-13.

———. *La última inocencia (1956) y Las aventuras perdidas (1958)*. Pról. Enrique Molina. Buenos Aires: Botella al mar, 1976.

———. *Obra completa. Poesía y Prosas*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.

———. *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

———. *Prosa poética*. Ed. Gustavo Zuloaga. [Medellín]: Endymion, 1987.

———. *Zona prohibida (Poemas y dibujos)*. Xalapa: Ediciones Papel de Envololver / Colección Luna Hiena / Universidad Veracruzana, 1982.

Rojas, Gonzalo. *Cinco visiones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, Biblioteca de América 1, 1992.

———. "Carbón," y "La palabra." Trad. Chritopher Maurer. *Toward the Image of Latin American Poetry*. Ed. Armand, Octavio. Edición bilingüe. Durango: Logbridge-Rhodes, 1982. 74-75; 76-77.

———. *Del relámpago*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

———. *Esquizotexto y otros poemas. Schizotext and Other Poems*. Trad. Russell M. Cluff y L. Howard Quackenbush. New York: P. Lang, c1988.

———. *La miseria del hombre*. Edición crítica de Marcelo Coddou y Marcelo Pellegrini. Valparaíso: Editorial Puntáengles, Universidad de Playa Ancha, 1995.

———. "Ochenta veces nadie". *Vuelta* 253 (1997): 8.

———. "Palabra previa: manuscrito en el aire". *Vuelta* 257 (1998): 10.

———. *Rayo turbio*. Madrid: Hiperión, 1996.

———. "Recado del errante". *Obra selecta*. Marcelo Coddou, ed. Caracas-Santiago: Biblioteca Ayacucho / Fondo de Cultura Económica Chile, 1997. 272-77.

Rojas Pérez, Walter. *La ecocrítica hoy*. San Juan, Costa Rica: Aire Moderno, 2004.

Ruecker, William. "Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism". *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, Eds. Athens/London: University of Georgia Press, 1996. 105-23.

Shepard, Paul. "Ecology and Man: A Viewpoint". *The subversive Science*. P. Shepard y D. Mckinley Eds. Boston: Houghton Mifflin, 1969.

———. *The Others. How Animals Made Us Human*. Washington, D.C./Covelo, CA: Island Press, 1996.

———. *Thinking Animals. Animals and The Development of Human Intelligence*. New York: The Viking Press, 1978.

Snyder, Gary. *A Place in Space. Ethics, Aesthetics, and Watersheds. New and Selected Prose*. Washington D.C.: Counterpoint, 1995.

White, Stephen F. *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra: Un estudio ecocrítico*. Managua: Asociación Pablo Antonio Cuadra, 2002.

Otros autores en este número de *Fórnix*

Uno de los objetivos de *Fórnix* y, en general, de la Editorial Nido de Cuervos, es difundir en el Perú, en plenos tiempos de globalización, literaturas hasta ahora evidentemente tan poco conocidas como las nórdicas, germánicas, románicas (incluida la quebequense o retorromana), orientales (árabe, japonesa...), africanas, así como las americanas, escritas en diversas lenguas. También se propone dar a conocer la poesía que se viene produciendo en los últimos años en Hispanoamérica que, no obstante estar escrita en español, no logra aún trascender las respectivas esferas nacionales donde ella se desarrolla. Para tal fin, hasta la fecha se ha publicado sendas muestras de la poesía colombiana, argentina y cubana, y para los siguientes números se proyecta otras de Ecuador, Chile, Costa Rica, México, El Caribe, para no mencionar uno especial dedicado a España y otro más a la literatura oral en lenguas vernáculas de todo el continente. Sin embargo, en esta ocasión los reflectores recaen sobre la poesía nicaragüense y, en especial, en la del Río de La Plata (Uruguay y Argentina). En el caso de Uruguay, tanto el estudio introductorio como la selección de textos han corrido a cargo del poeta Luis Bravo, mientras que en el argentino la propuesta ha sido hecha por el salteño Carlos Juárez Aldazábal y el catamarqueño Leonardo Martínez. Otros escritores argentinos que colaboran en este especial son Leopoldo «Teuco» Castilla (Salta, 1947), poeta y narrador, de quien ahora presentamos el extraordinario y perturbador cuento "La redada", que en 1991 fuera llevado al cine por Rolando Pardo. La poeta, novelista y dramaturga María Teresa Andruetto (Córdoba, 1954) reflexiona sobre la presencia de Cesare Pavese a lo largo de su propia escritura, al tiempo que su coterráneo Alejandro Schmidt (1955), prolífico poeta y director de la Editorial Radamanto, examina el quehacer literario desde su muy particular y sugerente punto de vista a través de cartas dirigidas a M. T. Andruetto. También de Córdoba es Glauce Baldovin (1928-1995), quien, con una obra polémica, de estética arriesgada y fuerte contenido social, obtuvo en 1972 el premio Casa de las Américas con su libro de poemas *La militancia*. Susana Szwarc (El Chaco, 1954) es dramaturga, poeta y cuentista; los textos que aparecen aquí provienen de su último libro *El azar cruje* (Buenos Aires: Catálogos, 2006). Jorge Isaías (Santa Fe, 1946) es poeta, cronista e investigador con numerosos libros publicados; los relatos que ahora damos a conocer, escritos en la línea del extraordinario Héctor Tizón (Jujuy, 1929), han sido tomados de *Como un caballo salido del mar* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2004). La poeta bonaerense Cecilia Romana (1975), ganadora del Premio

de Poesía Iberoamericana Sor Juana Inés de la Cruz 2006 y del Jaime Sabines 2006, ha publicado *Flotas, bangares y otros trabajos mecánicos* (2004) y *Duelo* (2005). Por su parte, Samuel Bossini (Santiago del Estero, 1957), es autor de varios poemarios y director de la revista *Malvario* y de la editorial del mismo nombre. Delia Pasini (Buenos Aires) es poeta y traductora de literatura inglesa; su versión del teatro completo de Oscar Wilde (Losada, 2002) mereció el premio Teatro del Mundo 2002-2003, otorgado por la Universidad de Buenos Aires. Entre sus varios poemarios, destacan: *De artes y oficios* (1988) y *Parábola de ciegos* (2005). En lo que toca a la orilla oriental del de La Plata, la poeta y crítica Martha Canfield (1949) acaba de inaugurar en Italia, país donde reside, el Centro Jorge Eduardo Eielson, del cual es también directora, al tiempo que Alfredo Fressia (1948), que vive en São Paulo desde 1976, ha reeditado en México su último poemario, *Eclipse* (2003).

De otra parte, la cubana Damaris Calderón (1967), residente en Santiago de Chile, es autora, entre otros, de *Duro de roer* (1999), *Sílabas. Ecce homo* (2000) y *Los amores del mal* (2006). El mexicano Fernando Corona (1978) viene de publicar su poemario *Amatorio* (México: Generación espontánea, 2006), con prólogo de Jorge Calvimontes. Uno de los últimos libros del poeta y crítico ecuatoriano Iván Carvajal (1968) es *A la zaga del animal imposible*, que reúne una serie de ensayos sobre poesía ecuatoriana del siglo XX, de donde ha sido tomado el ensayo sobre Alfredo Gangotena. José Kozier (Cuba, 1940), que actualmente vive en Miami, es uno de los poetas hispanoamericanos más importantes; a sus numerosos libros publicados, se suman varios miles de poemas aún inéditos, de los cuales ahora publicamos apenas tres. Poeta, novelista y ensayista de polendas, el venezolano Teódulo López Meléndez (1945) es también director de la editorial Ala de Cuervo; su último libro es *Fin de la comedia* (2007), donde recoge cinco poemarios que había mantenido inéditos. La colombiana Amparo Osorio (1951) ha publicado seis libros de poemas y es directora de la revista *Común presencia* y de la colección *Los conjurados*. El chileno Andrés Ajens (1961) es autor, entre otros títulos, de *Conmemoración de inciertas fechas y otro poema* (1992), *La última carta de Rimbaud* (1996), *No insista, carajo* (2003), y director de la revista trinacional (Bolivia/ Chile/Perú) *Mar con soroche*.

Por último, del lado peruano, Raúl Mendizábal (Piura, 1956) ha publicado *Dedeálade* (2004); Pedro Granados (Lima, 1955) está a punto de lanzar su nuevo poemario titulado *Soledad impura*, del cual damos un adelanto. Diego Martínez Lora (1958) vive desde hace una década en Portugal y es director de la Editorial 100 y de la revista *Versiones*. El narrador Javier Lllaxacóndor (1982) alista su primer libro de relatos, mientras que

Johann Page, que publicó *Los puertos extremos* (Lima: Estruendo mudo, 2004), pone punto final a dos novelas de próxima aparición. Hardy Rojas estudia periodismo en la Universidad de Ciencias Aplicadas (UPC) y colabora en este número con una reveladora entrevista a Enrique Verástegui (1950), uno de los poetas peruanos más importantes. El campo del ensayo lo iluminan Roberto Forns (Lima, 1962), profesor en el Metropolitan State College de Denver (Colorado, EE.UU) y habitual colaborador de *Fórnix*, quien además hace su debut como poeta; y Alejandro Sustí (1959), poeta, profesor universitario y roquero de fuste, quien realiza aquí un exhaustivo análisis de una de las primeras novelas de Miguel Gutiérrez (Piura, 1940).